UNIDIVERSIDAD
REVISTA DE PENSAMIENTO
Y CULTURA DE LA BUAP

TERRA NOSTRA

UNI 47

UNIDIVERSIDAD
REVISTA DE PENSAMIENTO
Y CULTURA DE LA BUAP

CINTILLO LEGAL

UNIDIVERSIDAD REVISTA DE PENSAMIENTO Y CULTURA DE LA BUAP, año 14, no. 46, enero-abril 2025, es una publicación trimestral editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, distribuida a través de la Dirección de Comunicación Institucional de la BUAP, con domicilio en Torre de Gestión Académica y Servicios Administrativos, Piso 5, Avenida San Claudio No. 1401, Cd. Universitaria, Puebla, Pue, C.P. 72592, unirevista@gmail.com, editor responsable: Dr. Pedro Ángel Palou García, pedropalou@mac.com. Reserva de Derechos al uso exclusivo 04-2022-062114171000-102. ISSN: 2007-2813, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor de la Secretaría de Cultura. Número de Certificado de Licitud de Título y Contenido: 15204, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Industria PubliCenter S.A. de C.V. Tierra No. 13354, Col. San Alfonso, C.P. 72499, Puebla, Pue. e-mail: publicenter0312@gmail.com. Administración, comercialización y suscripciones: Francisco Javier Velasco Oliveros, tel. (222) 505 8400, correo electrónico: javiervelasco68@hotmail.com. Este número se terminó de imprimir en junio de 2025 con un tiraje de 3,000 ejemplares. Costo del ejemplar: gratuito.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de los editores de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la distribución total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

UNIDIVERSIDAD REVISTA DE PENSAMIENTO Y CULTURA DE LA BUAP está registrada en el sistema de información de la Universidad Nacional Autónoma de México sobre revistas de investigación científica, técnico-profesionales y de divulgación científica y cultural que se editan en América Latina, el Caribe, España y Portugal. www.unidiversidad.com.mx

DIRECTORIO
Dra. María Lilia Cedillo Ramírez | Rectora
Mtro. José Manuel Alonso Orozco | Secretario General
Mtro. José Carlos Bernal Suárez | Vicerrector de Extensión y Difusión de la Cultura
Mtra. Edwins García Hernández | Directora de Comunicación Institucional
Dr. Pedro Ángel Palou García | Editor responsable
Alexia Stuebing | Diseño editorial e ilustraciones

Índice

UNI 47. ***Terra Nostra*** de Carlos Fuentes

El Quijote y Terra Nostra. Una lectura fantástica
Eloy Urroz 4

Fuentes total
Jorge Volpi 14

El barroco como estructura,
caos estructural y desafío estilístico
Pedro Ángel Palou 20

Terra Nostra y la mitología de Carlos Fuentes
Fabián Espejel 28

La calidad del fantasma viviente:
sobre la traducción de *Terra Nostra*
Rebecca Hanssens-Reed 32

Juegos de autoría en una escritura desbordante
Reindert Dhondt 38

Resurrección colectiva: ecos vivos de *Terra Nostra*
Etna Avalos 44

La imaginación al poder:
El mundo nuevo de *Terra Nostra*
Verónica Cortinez 48

EL QUIJOTE Y TERRA NOSTRA

Una lectura fantástica

Eloy Urroz

Para Jorge Volpi

Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y, quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad.

Jorge Luis Borges,
"Magias parciales del Quijote"

I

Algo que no a primera vista se descubre en el caso de Terra nostra y el Quijote es el choque de dos discursos (uno apodíctico; el otro, diré, de lo relativo y lo múltiple) que poco a poco insistirá en cubrir —como si de una pátina de polvo se tratara— sus inagotables páginas. Confirmamos desde un inicio un mundo perfectamente autónomo disociado de ese otro mundo que el propio texto inscribe. En este sentido, se va a tratar de un rompimiento temporal, una suerte de efecto descontemporaneizador paradójicamente venido de lo más íntimo de sus entrañas narrativas. Repito: rompimiento temporal, que no rompimiento de la temporalidad, aun cuando en el caso de Terra nostra también podríamos hablar de rompimiento de la linealidad cronológica (aspecto que, sin embargo, no me detendré a comentar aquí).

Pero ¿cuáles son estos dos discursos en discordancia propuestos? El primero es el que se refiere a un mundo anquilosado, petrificado en el tiempo, el del Imperium medieval —que habita en la forma mentis de Felipe II y Don Quijote, es decir, el mundo que en todo momento ellos creen habitar—, mientras que el segundo será el mundo del barroco o preclásico, el que prefigura una "auténtica realidad", la del texto y la historia (fines del siglo XVI). En el Quijote, por ejemplo, el mundo caballeresco aparece "mencionado", sobrepuesto y empalmado, enfrentándose de lleno a una época perfectamente bien situada cronológicamente (el Renacimiento), mientras que, en Terra nostra, el otro mundo estará señalado por América y ocupará el lugar central del libro, el titulado "El mundo nuevo", el cual es un paraje intacto a la vez que recientemente descubierto frente al mundo lineal, histórico, de los siglos XVI y XVII.

Al lado de este desfase —este encuentro de dos discursos indisolublemente unidos en el texto, que gesta en cada línea una tensión y una dicotomía insalvables—, aparece otra discrepancia sustancial en la que los personajes se insertan. Cervantes copia de Fuentes al héroe decadente, anacrónico, inmerso en un mundo moderno, datable y también inestable.[1] Si Fuentes ha elegido la figura de Felipe II recreándola como la de un rey pasado de moda, oscuro frente al mundo que le ha tocado vivir (el del multiculturalismo árabe y judío y los descubrimientos e invenciones del Renacimiento), Cervantes remata esta espléndida paradoja creando a su vez a un hidalgo trasnochado, anacrónico respecto a la circunstancia que vive.

Podemos resumir que la dislocación en Terra nostra y el Quijote se da, primero, entre lo que he venido a denominar como choque de dos mundos polares, y segundo, en el choque de protagonistas irrevocablemente enfrentados a una realidad que a todas leguas los rebasa: circunstancia que les ha tocado por suerte (o por infortunio) vivir. En este sentido es que ambos seres querrán a toda costa subsanar el desfase congénito, su propia herida ontológica, institucionalizando el mundo de sus ideas y de su doxa, es decir, el mundo de sus lecturas y su axiología particular (no harán, al cabo, sino literaturizar el mundo). Ante una realidad inconmovible, ellos se mantendrán impertérritos, igualmente inconmovibles y, por eso, anacrónicos y demodé. Don Quijote intentará recubrir el vacío que no encuentra, el hueco que han dejado los caballeros andantes a través de sus hazañas y escaramuzas libertarias, mientras que Felipe II buscará afanoso instaurar y encarnar él mismo una suerte de reino milenario, reino absoluto, reino de la Inquisición. Uno se apoya en la lectura del Amadís y los caballeros de la Tabla Redonda, el otro en la lectura de los Santos. Ambos invaden

el lenguaje de la novela (el del novelista) con el suyo, el de las verdades apodícticas, las verdades surgidas del dogma.

En su libro Cervantes o la crítica de la lectura, Fuentes habla de esta similitud, de este enorme parentesco:

En el nuevo mundo de la crítica, Don Quijote es un caballero de la fe. Esa fe proviene de una lectura. Y esa lectura es una locura. Don Quijote se empeña, igual que el monarca necrófilo de El Escorial, en restaurar el mundo de la certeza unitaria: se empeña, física y simbólicamente, en la lectura única de los textos e intenta trasladarla a una realidad que se ha vuelto múltiple, equívoca, ambigua.2

Cuando Fuentes lee el Quijote, ha descubierto las profundas simpatías que ambos autores modernos mantienen: Fuentes reconoce que Cervantes lo leyó a él.3 A pesar de lo dicho hay, es cierto, una clara diferencia en ambos textos: tanto Don Quijote como Felipe II se rebelan al empecinarse en reinstaurar una realidad (la del orden y el equilibrio) opuesta radicalmente a la suya. Esa realidad deseada aparece en cada una de las dos novelas de modo paralelo y sistemático, por ejemplo, cuando comprobamos que, a pesar de lo que acontece fuera de El Escorial, el espacio del rey y el de la construcción nos remite (paralelamente) a la escatología medieval, al hilemorfismo tomista y al mundo ptolomeico, sin que por ello el lenguaje necesariamente lo tenga que ser —todo lo contrario: el lenguaje constantemente distorsiona y corrompe esos paradigmas creándose así (ininterrumpidamente) una extraña distorsión o distopía que algunos críticos han interpretado como posmoderna.4

Felipe II, insisto, articula (que no construye) un palacio a su medida, un laberinto de Asterión cerrado y opresivo, opuesto al multiculturalismo y a las polivalencias que afuera lo acechan y se extienden, lo mismo que se ha expandido ya, muy a su pesar, la realidad del mundo una vez que se ha descubierto y anexado América a su imperio. De forma paralela, la realidad del manchego nos remite al mundo caballeresco, el de la Arcadia y los siglos dorados donde "los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío",5 cuando lo único cierto es que la realidad de afuera no coincide una pizca con sus expectativas. Al cabo, ambas formas, ambas realidades, pertenecen a mundos con distintas literaturas (distintos códigos) en franca pugna con esa otra literatura cuyo magma es el lenguaje de la subversión y a través del cual los protagonistas se hallan encallados muy a su pesar: realidades con distintas maneras de configurar el mundo en el que están inscritos y descritos. De allí que tanto la realidad de Don Quijote en ese mundo titulado el Quijote, como la realidad de El Señor en ese otro mundo titulado Terra nostra, conserven ante todo un poderoso enemigo común: la realidad de un lenguaje equívoco, denotativo y multiplicador de voces con el cual ninguno de los dos contaba y con el que ellos dos, a la postre, se hallan paradójicamente expresados, conformados. Algo similar sostiene Wendy B. Faris cuando escribe que:

Don Quixote forms a kind of benevolent counterpart to El Señor. Just as the knight wishes to impose his single-minded reading of novels of chivalry on a complex world, so El Señor wishes to have absolute power over the many disparate elements in his kingdom. Fuentes has made this parallel quite explicit, for El Señor often dictates to his henchman Guzmán, saying that a single, definitive text (the opposite of novels like Don Quixote or Terra nostra) assures absolute power.6

El lenguaje que ambos son ha sufrido entonces cambios notables en apenas siglo y medio. Tanto Don Quijote como Felipe II están inscritos en él, a él pertenecen y con ese logos han quedado configurados, impresos, al punto de poder incluso (si lo quieren) leerse a sí mismos. Es, pues, allí que cambian de raíz las nociones simples de "medieval" o "caballeresco" y es allí también que surge (interpolada) la implantación de una suerte de discurso diferido, discurso todopoderoso y unívoco que ellos mismos insisten en ser (y en encarnar), aun cuando lo que leamos sea justo lo contrario... provocando con ello, es verdad, cierto estupor y sorpresa pues no nos queda entonces sino cuestionar como lectores si es que, de hecho, los dos héroes han estado siendo creados con retazos de un viejo discurso, para respondernos de plano que no, responder que ellos sólo representan esa otra literatura fuera de lugar (literatura apodíctica) obstinada en mantenerse fija aunque la elaboración de sus extremidades, vértebras y huesos (esa urdimbre de signos) esté trazada con el más puro material herético y, por eso mismo, puro y destructivo material barroco.

De este modo y ya dentro de lo que al texto concierne, vemos enfrentarse dos niveles casi contraproducentes en su formación. Si bien Don Quijote y El Señor se erigen como protagonistas de una realidad denotativa —enfrentados a esa otra realidad connotativa que Fuentes incide en comentar en su ensayo— y aun cuando ambos se muestren como héroes anacrónicos en un mundo que no existe ya, lo cierto es que los dos

conforman (productos de la ficción que son) ese nuevo disparadero de sentido que se les impone: polisémico y transgresor.

Terra nostra y el Quijote no son entonces arcaicos; lo son —y sólo en ese primer nivel que representan y describen— Felipe II y Don Quijote; y ¿cómo no va a ser así si ambos personajes al fin inventan su literatura, la reinstauran y con ello literaturizan el mundo? O como aduce Foucault: esta clase de seres jamás distinguirá "entre lo que se ve y lo que se lee, entre lo observado y lo relatado, [se tratará] de la constitución de una capa única y lisa en la que la mirada y el lenguaje se entrecruzan al infinito".7

Sin embargo y a pesar de todo lo dicho, lo cierto es que Don Quijote, al contrario de Felipe II, no sólo lee y por tanto ve, sino que ve y por tanto lee, tal como lo demuestran los primeros capítulos de la novela. Con Felipe II sucederá sólo lo primero —sólo lee y por tanto ve— infinidad de veces, por ejemplo en los capítulos "El primer testamento", "El segundo testamento" y "El cronista"; de este modo es que leemos en el primero el diálogo que entabla El Señor con Guzmán:

Escribe, Guzmán, escribe, lo escrito permanece, lo escrito es verdad en sí porque no se le puede someter a prueba de la verdad ni a comprobación alguna, ésa es la realidad plena de lo escrito, su realidad de papel plena y única, escribe [...] ¿tú nunca dudas, Guzmán, a ti nunca se te acerca un demonio que te dice, no fue así, no fue sólo así, pudo ser así pero también de mil maneras diferentes, depende de quién lo cuenta, depende de quién lo vio y cómo lo vio: imagina por un instante, Guzmán, que todos pudiesen ofrecer sus plurales y contradictorias versiones de lo ocurrido y aun de lo no ocurrido: todos, te digo, así los señores como los siervos, los cuerdos como los locos, los doctores como los herejes, ¿qué sucedería, Guzmán?

Habría demasiadas verdades. Los reinos serían ingobernables. No, algo peor si todos pudiesen escribir a su manera el mismo texto, el texto ya no sería único; entonces ya no sería secreto; luego... Ya no sería sagrado.8

Lo que no es permitido entonces en el reino de la certeza unitaria es la imaginación o al menos la imaginación que haga peligrar el libro sagrado del Mundo, el equilibrio en que está sustentado el cosmos, tal como se lee otra vez, muy a propósito, en "El segundo testamento" de Terra nostra: "Guzmán, júrame que no hay más, me volvería loco si el mundo se extendiese una pulgada más allá de los confines que conocemos; si así fuese, tendría que aprenderlo todo de nuevo, fundarlo todo de nuevo".9 Sin embargo, para mal del rey, ese mundo sí será verdadero pero no porque exista —lo cual no importa demasiado—, sino porque lo ha escrito el cronista —un tal Miguel— y, ya se sabe, lo escrito existe y permanece, lo mismo que, para infortunio de Alonso Quijano —infortunio pues se trata, a la postre, de una "extraña locura"—, sí será verdadera la aventura del caballero de Los Lagos que Don Quijote cuenta al Canónigo al final de la primera parte:

Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quienes se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y los chicos, de los pobres y los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sea, ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad?10

2

El capítulo "El cronista" de Terra nostra y todos aquellos en los que aparece este personaje, tuvieron que influir en la creación de ese otro cronista que aparece en el Quijote. No hablo de Cide Hamete Benengeli sino de quien persigue a Sancho a cada lugar que va cuando reina en la ínsula Barataria. Este cronista escribirá las andanzas y vicisitudes que mira, las cuales, a su vez, tiene órdenes de enviar a los duques. Empero, de la misma forma en que el cronista del rey en Terra nostra se embelesa en sus descripciones y ellas, irónicamente, apuntan siempre a la verdad —por lo que luego será confinado a galeras como le acontece, de paso, al Buscón Don Pablos—, tal vez sea el cronista de la ínsula Barataria el único responsable de lo que, sabemos, sucedió con Sancho Panza; nadie más lleva una bitácora o documentación de los hechos, al menos nadie que esté explícitamente mencionado en las páginas del Quijote.

Sin cronistas —sea el de la ínsula, sea Cide Hamete, sea el mismísimo bachiller Carrasco de los primeros capítulos de la segunda parte, sea el cronista del rey Felipe II, sea Guzmán, su testamentero, o hasta Teodoro de Gándara, cronista de Tiberio César en Terra nostra—no hay escritura y sin escritura no hay hechos y, por tanto, tampoco realidad posible. La escritura en ambas novelas opera siempre como representación de otra cosa; ella en sí misma no dice nada —o más bien: aparenta siempre no decir nada—. Se trata sólo de signos, desplazamiento de signos. Estos signos, a su vez, serán la única evidencia de que existe una realidad del mundo allende, posible como transcripción, pero sin que sean

ellos el Mundo. En otras palabras, ambas novelas siempre acudirán al signo que transcribe como subterfugio —por ejemplo, una multitud de cronistas que habitan sus páginas— y no al signo original, pues al cabo —preguntan oblicuamente Fuentes y Cervantes— ¿dónde está ese signo original? Ellos, por lo pronto, queda claro, no lo saben.

Por otro lado, no hay duda de que en el Quijote existen aun más niveles ocultos del signo que en su predecesora, Terra nostra. Por ejemplo, sabemos que estamos ante una traducción hecha del árabe, igual que sucede en El archivo de Egipto (si este archivo que en el libro se traduce fuera el libro que leemos) o en la Historia del cerco de Lisboa cuya "historia", por cierto, leemos interpolada al texto. Así, en el colmo del delirio cervantino, los hechos de Sancho en la ínsula —los cuales relata el cronista— nos llegan en un segundo o tercer nivel de verosimilitud respecto al signo original. Al igual que acontece en la historia del Caballero del Bosque, esta anécdota (¿quién lo duda?) tal vez nos esté llegando a través de Sansón Carrasco, reelaborada luego por Cide Hamete Benengeli. ¿Hasta qué punto son reales los hechos que en el Quijote acontecen si no existe ya ningún signo indeleble, ninguna huella firme de dónde poder parangonear todo lo demás? Debemos acostumbrarnos a una lectura en la que abunda, sobre todo, la proliferación y superposición de signos, su temible ambigüedad y, por tanto, su más o menos plausible inautenticidad. Debemos también, como premisa del barroco cervantino y fuentesiano, dudar en principio de la verosimilitud de todo lo que se nos cuenta.11 Así, por ejemplo, cuando dentro de la novela se insiste en el hecho de que estamos ante "una historia verdadera", habría de inmediato que ponerlo en duda, pues ¿sería tan "verdadera" una historia donde, desde un comienzo, se insiste en que lo es? ¿No es esto perfectamente digno de sospecha? ¿No debería o no queda estipulado, consensado, que lo es desde un inicio sin necesidad de repetírnoslo hasta el hastío? ¿Para qué entonces leer una novela que es posiblemente "falsa" o posiblemente "cierta" y que, de entrada, querríamos suponer "verdadera" tal como lo son, a priori, todas las novelas con que nos encontramos? No hay, me atrevo a sugerir, en el caso del Quijote y Terra nostra, un consenso contractual con el lector como lo hace, en menor o mayor medida, cualquier historia convencional. Así, esta frase recurrente (siempre del traductor de Benengeli) deberá funcionar justamente a la inversa, casi como una suerte de aviso: ¿es acaso tan "verdadera" esta novela o, en otro renglón: acaso es auténtica la manera en que se cuenta, el cómo? ¿No se estarán alterando los hechos y anécdotas mucho más de lo que explícitamente se nos ha venido diciendo? La verdad es que no podemos saberlo; acaso podemos sospecharlo o, como diría Borges: conjeturarlo; y de allí que, ante esa proliferación de signos —y de subtextos incorporándose—, sólo nos quede como consuelo ejercitarnos en su desciframiento. Ésa es la exigencia del mejor barroco. Estamos ante lo que Dermont F. Curley, refiriéndose a Farabeuf , y aquí también es aplicable, ha denominado "alta autorrepresentatividad" del discurso novelístico. En el capítulo homenaje al libro de Elizondo titulado "El teatro de la memoria" en Terra nostra,12 leemos la voz del Maestro que dice a Ludovico: "Éste es el Teatro de la Memoria. Los papeles se invierten. Tú, el único espectador, ocupas el escenario. La representación tiene lugar en el auditorio".13 Esta intervención no sólo cobrará más tarde especial relieve en el Quijote, cuando Cervantes la retome en su novela al incluir a sus lectores (tú, yo, nosotros) en la representación que se desarrolla al final de la primera parte (me refiero a los capítulos de la Venta), sino que establece asimismo su correspondiente correlato y dramatización en el retablo de Orvieto que el rey no se cansa de mirar cuando reza en su palacio. De este modo, los apóstoles que en el cuadro están dándole y dándonos la espalda, de pronto girarán para mostrar así la otra cara de la religión. Respecto al cuadro, Raymond Leslie Williams ha escrito:

Este cuadro de Orvieto es también una sinécdoque de Terra nostra. Por una parte, la pintura subvierte la idea ortodoxa que El Señor tiene de la Biblia, del mismo modo que Terra nostra cuestiona la doctrina católica institucional que regía las prácticas políticas y culturales españolas del siglo XVI. También mezcla lo religioso y lo sexual, reproduciendo la imaginería de El Escorial y la gran parte de Terra nostra en que no se trata directamente con la pintura de Orvieto.14

3

Don Quijote y Felipe II son dos productos de la ficción decadentes para su época, individuos insertos en un tiempo primigenio cuando el mundo era lenguaje y la naturaleza era el libro donde los hombres debían leer: cuando los signos y las cosas, como apunta Foucault, eran inherentes, insolubles, eran lo mismo. Para Cervantes y para Fuentes, al contrario que para Ficino o para Neruda, por ejemplo, los signos son intercambiables, sólo representan, han perdido

su valor y su entidad, no son más aquellas huellas intocables —como lo sustentaba el poeta y el mago—, se han vuelto, a la postre, signos dentro de un sistema convencional combinatorio. Así, otra vez para Foucault,

la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo.15

A partir de Terra nostra y del Quijote todo es entonces literatura, pues todo lenguaje representa de forma indefectible, mientras que, por el contrario, a partir (y con) Felipe II y Don Quijote, los signos son la única y postrera realidad, la única certeza, los signos son las mismas cosas que se ven y que se tocan: pertenecen tanto al mundo que se mira como al mundo que se lee. Para los dos héroes desfasados y anacrónicos, ambas realidades convergen, ayuntan.

Los personajes del Quijote, al igual que algunos de los personajes que aparecen en Terra nostra, asisten a una escena y, a su vez, son escenificados como acontece en el teatro de Camillo o bien en el famoso retablo de maese Pedro, en donde Don Quijote, recordémoslo, se convierte en parte de la escena por culpa de esos encantadores que le truecan las figuras en reyes y reinas y a éstos a su vez en figuras de retablo. Escena presenciada y escenificación de la escena presenciada... las dos coinciden y concurren. El paroxismo del Quijote estalla, sin embargo, mucho antes que en los capítulos de maese Pedro y su retablo; el hilarante mise en abîme se produce durante los capítulos de la Venta donde, por arte de prestidigitación, el narrador desplaza sabiamente a Don Quijote y lo pone (en un abrir y cerrar de ojos) a la misma altura del espectador de la historia —la subhistoria de Cardenio, Dorotea, Fernando y Luscinda— tanto como nosotros somos espectadores de ella. En un santiamén, Don Quijote se halla a nuestro mismo nivel, todos somos auditorio.

No obstante, justo en este momento nos surge, inevitable, una duda, ¿quién nos dice que ese espectador fuera de escena, Don Quijote, en realidad no está mirando la escena sino que, al contrario, prefiere contemplarnos a nosotros, lectores que asistimos y miramos la escena desde atrás, en las últimas butacas? Si lo hemos perdido de vista al presenciar la escena de la Venta, luego entonces hemos quedado escenificados por el ojo voyeurista del manchego y somos parte de su texto.

Otro ejemplo paralelo al de la Venta facilita nuestra comprensión si nos obligamos a hacer una pregunta: ¿quién es más real, un tal Cervantes que escribe el Quijote o Cide Hamete Benengeli que inventa a Cervantes y procura inducir al lector a pensar que éste ha sido el mismo que escribió lo que él ha escrito por medio de subterfugios tales como el de poner en tela de juicio su propia fidelidad autoral en innumerables pasajes? O bien ¿quién es más real, el cronista árabe que cita en el Quijote al autor de la Novela de Rinconete y Cortadillo y La Numancia o el autor (autocitado) de la Novela de Rinconete y Cortadillo y La Numancia, Miguel de Cervantes Saavedra, que de pronto es traductor de este libro aunque, strictu sensu, esto jamás quede confirmado? Por último, ¿por qué un cronista árabe sólo es traductor y no autor cuando, al fin y al cabo, esto es lo que leemos, lo que se nos dice como suprema verdad autoral? Debemos, entonces, atenernos al juego del discurso, a las muñecas rusas y a los palimpsestos por lo que, en cualquiera de los tres casos —el del retablo, la autoría o la Venta— el mundo que está fuera de la escenificación, el mundo que son los de afuera (nosotros) pierde sustancia, es repentinamente tragado —como si la obra de ficción fuera una suerte de hoyo negro— por los que están dentro, los representados, que sí logran mirar afuera: ora Cervantes (que está dentro)16 a través de Cide Hamete (que está fuera)17, ora Cervantes (que está fuera)18 a través de Cide Hamete (que está dentro)19, ora Don Quijote (que estuvo dentro) trasladado afuera20 de la Venta y contemplándonos en el mismísimo acto de contemplación de la obra, inextricablemente cautivos (él y nosotros) en ella. Quedamos, insisto, en vilo y sólo dispuestos a aceptar que nosotros, como espectadores o lectores, no existimos y que sólo existen ellos y es a través de una sola mirada que podemos (podríamos) volver a existir: la mirada de Don Quijote. Pareciera como si por un momento los personajes de la Venta estuviesen —en un primer grado— inmersos dentro de una bola de cristal sin observar los hechos que acontecen, más bien observándonos a nosotros contemplando, nosotros los supuestamente ajenos, los mirones e impertinentes curiosos. Pero, cabe preguntarse asimismo, si también nosotros, en un segundo grado —casi inmediato, provocándonos con esa mirada un resquemor—, ¿no estaremos dentro de la bola de cristal, dentro de su bola de cristal, codeándonos con ellos, los protagonistas? O

bien ¿no estaremos desamparados, solos, fuera —es decir, fuera del texto—, inexistentes si de pronto no nos miran, si de repente nadie nos mira? O por último ¿acaso estamos dentro de otra bola donde, sin percatarnos, nos está observando Don Quijote, cándidamente convencidos de ser nosotros los mirones? De la misma forma, entonces, la novela que se asemeja al Quijote del cronista árabe, sería nada menos que el Quijote de Cervantes y, por tanto, este libro como tal no podría existir, sería anulado en el instante de su representación, en el momento mismo de su creación y en el acto en que estuviéramos mirando. El Quijote deja entonces de existir para que el Quijote exista cuando se escriba dentro de la novela y, por tanto, para que cobre sustancia cuando nosotros lo leamos. Es de esta manera que en el Quijote, al final, no converge el mundo que se mira con el mundo que se lee; ambos sólo convergen en el caballero Don Quijote de la Mancha.

4

Al igual que Volpi se pregunta "¿Cómo es que nos damos cuenta de que ahí, fuera de nosotros —y del lenguaje—, existe algo más?, ¿o es que también nosotros somos lenguaje puro?", reincido en la pregunta inicial de este ensayo: ¿acaso Don Quijote y Felipe II están constituidos por un discurso fuera de lugar y se hallan, por tanto, descontextualizados? Volpi escribe que "el cogito individualizador de Descartes se resuelve en una nueva petición de principio: uno no puede afirmar 'pienso, luego existo' porque nada en el pensamiento permite afirmar que está siendo pensado por alguien". De esta manera, si quisiéramos, por ejemplo, suplantar al "sujeto" de la premisa wittgensteineana: "El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo",21 por el de "Don Quijote" o "Felipe II", casi me atrevo a afirmar que, al contrario de lo que otros críticos sugieren, Don Quijote tanto como El Señor no son tipos idealistas a pesar de que los dos sean básicamente episteme. La configuración que los dos dan al mundo es profundamente realista, material, por lo que ellos entonces sí pertenecen al mundo, por lo que ellos no son un límite del mundo.

Para poder existir sería necesario que Don Quijote y El Señor fueran "pensados por alguien", fueran, por ejemplo, leídos, pero

¿de dónde podemos inferir algo así o, mejor: de dónde pueden ellos inferir esto? Para Wittgenstein, repito, el sujeto no está dentro del mundo, el sujeto es el "límite", el ojo que ve pero no puede mirarse a sí mismo. De modo similar es que Cervantes intuirá acertadamente que Don Quijote sabe que debe ser leído para existir, por lo que a su vez el manchego emprenderá esa ardua tarea en la segunda parte: siendo puro lenguaje —en dos niveles: como personaje en la primera parte y como personaje de personaje en la segunda— deberá negar rotundamente el lenguaje, deberá desmentir el atomismo wittgensteineano y, de paso, desmentir a Cervantes. ¿Cómo diablos podría ser él, el famoso Caballero de la Triste Figura, puro lenguaje, lenguaje retorcido y equívoco?, se burla, increpa. Lenguaje es el Quijote de Don Quijote, el de su biblioteca o el de la imprenta, pero él no. Es allí otra vez que Don Quijote coincide y se emparenta con su gran y terrible antecesor, Felipe II.

5

En Terra Nostra aparece, al igual que en el Quijote, una alternancia de mundos. Son tres que nos remiten a las tres partes que lo forman, "El viejo mundo", "El mundo nuevo" y "El otro mundo". Aunque todo intenta coincidir en el espacio imaginario del texto —hasta el futuro— es, sin embargo, imposible abarcarlo todo si no es a través de la sucesión que deriva de una lectura ideal, una lectura simultánea, ubicua, la cual por supuesto no podemos siquiera imaginar. El lector ideal en este caso sería Dios. Juana la Loca coincide con Felipe II y éste con la Celestina mientras ella transita por las calles de París junto a Oliveira al mismo tiempo que recorre El Escorial cuando aún el monasterio no existía en la historia pedregosa de España y conoce a Don Quijote y a Don Juan mientras que el rey se acuesta con Sor Inés. Esto es posible sólo en El Escorial, último reducto en el que todos los tiempos del mundo pueden darse cita en un solo espacio y a la misma hora. Como apunta Kundera: "La vieja mitología de la reencarnación se materializa en una técnica novelesca que hace de Terra nostra un inmenso y extraño sueño en el que la Historia está hecha y poblada siempre por los mismos personajes continuamente reencarnados".22 El Escorial es entonces el bastión de Felipe II y la fortificación de lo Mismo; "agua esculpida", lo llamó Cernuda. Allí coexisten, otra vez, los significantes y no sus referentes. Pero, ¿cómo y por medio de qué hazaña logran concurrir allí si todos esos hombres y mujeres están escritos, todos son seres inscritos en el acontecer del tiempo, son literatura o son historia —no importa si, como sabemos, Don Quijote al cabo va a mezclar en su perorata apologética a los doce pares de Francia con los amores de Ginebra y Lanzarote—? Esos seres son, a fin de cuentas,

lenguaje y éste da fe y constancia de ellos. Otra vez, en Terra nostra y en el Quijote abundan los hombres-signo instituidos, codificados; lo demás no existe y, si acaso quisiéramos preguntarle a ellos, ellos negarían por supuesto la novela de Fuentes, la novela en la que aparecen unos al lado de otros, aboliendo la distancia y anulando el tiempo lineal.

6

Para Severo Sarduy el barroco es una expresión de la Contrarreforma, es decir, un movimiento surgido a partir de la inmovilidad y lo inmutable, en este caso: el Concilio de Trento. El barroco y el neobarroco "reflejan estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto[...]".23 Si en Terra nostra existe una constante temática, un leit motiv, ése será el de esta doble noción de movimiento e inmovilidad, endogamia y exogamia: la entrada de las huestes guerreras de Felipe II en Flandes, por ejemplo, y la construcción ininterrumpida de El Escorial. Tal vez sea del mismo palacio-monasterio o de sus torres, fuentes, patios, claustros, recovecos y pasillos que el barroco de la novela surja como si se tratara de un último contrasentido de la época, una postrer dislocación u oxímoron de los tiempos: cuando hasta las más mínimas analogías y réplicas en que buscábamos descifrar un texto se han de pronto disparado o trastocado. No otra cosa opina Williams cuando dice que: "Las contradicciones inherentes en El Escorial, así como las posibilidades culturales de las cuales Felipe II obviamente estaba consciente, pero se rehusaba a reconocer, constituyen un tema importante en Terra nostra. El Escorial es un objeto notablemente multicultural a pesar de que Felipe II reprimió su diversidad étnica".24 El Escorial, pétreo y retrógrado monumento funerario, se convierte entonces (sin preverlo siquiera cuando fue construido) en disparadero de un texto, no ya el original, sino otro muy distinto, aquel en el que coexisten todos los textos como en una biblioteca de Babel: centro mundial de las herejías y heteroglosas literarias, de los palimpsestos y muñecas rusas, de las paradojas y excesos del barroco: proliferación y abundancia que en todo momento busca contravenir su rigor original y austeridad, movimiento que contrasta con su inmovilidad, finalmente: vórtice incluyente que lucha con su apabullante fuerza excluyente y endogámica.

7

Pero, ¿dónde más surge el choque, el desfase, en Terra Nostra y el Quijote, y contra qué? La respuesta es clara: en los protagonistas. Cuando éstos, hombres-lenguaje, héroes-signos, se enfrentan contra una realidad en que irremisiblemente aparecen: un texto que ya no es signo, sino sólo representación de signos. Su embate y su fracaso está en querer implementar —literaturizar, dije, pues ellos leen el mundo a través de un invariable discurso apodíctico— el tiempo del Imperium medieval o el tiempo de los caballeros andantes (dos tiempos de la imaginación inaugural) en una doble realidad con la que de lleno discrepan; primero, la realidad auténtica de una época contra la que luchan y se afanan, y, segundo, la realidad del texto-sincrético en que se fundan —y en que fueron fundados. De allí su infalible caída y por esa caída también la posibilidad de un entorno novelístico que niega, a priori, cualquier literaturización, incluyendo la que ellos, Don Quijote y El Señor, hicieran.

Tanto Terra nostra como el Quijote van a permitir, al final, sólo su propia y exhaustiva literaturización, la del texto que converge en sí mismo (clausurando por ello al Mundo y a todos los personajes que se opongan a él) y de paso reinstaura, sin percatarse de ello, la creación de un mundo autónomo y cerrado que aún lleva su nombre: Terra nostra y el Quijote.

Notas

1 Cervantes también ha copiado de Fuentes al personaje memorable de la Dueña Dolorida: Juana la Loca resulta muy parecida a la Condesa Trifaldi del capítulo XXXVI de la segunda parte del Quijote.
2 Fuentes 1976: 54.
3 Lo mismo pasa en Terra nostra donde, por ejemplo, Polo Febo es capaz de reencarnar quinientos años después o quinientos años antes.
4 Cfr. van Delden 1998; Williams 1998
5 Cervantes 1989: 76.
6 Faris 1983: 163.
7 Foucault 1968: 47.
8 Fuentes 1975: 193-194.
9 Ibid.: 327.
10 Cervantes 1989: 371.
11 Algo similar sucede en Domar a la divina garza, de Sergio Pitol.
12 Raymond Leslie Williams no menciona la alusión a Elizondo, pero explica que el "teatro de la memoria tiene su antecedente histórico en la Edad Media [...] el teatro de la memoria de Camillo es una sinécdoque de Terra nostra" (Williams: 111).
13 Fuentes 1975: 564.
14 Ibid.: 113.
15 Foucault 1968: 54.
16 Autocitado, como dije, o de refilón, por ejemplo: en el capítulo XL de la primera parte cuando el Cautivo habla de un tal Saavedra o en el capítulo VI de la primera como autor de La Galatea. 17 Cide Hamete que está nombrado pero no aparece dentro de la "historia oficial" del Quijote; él la cuenta, sí, pero está fuera. Su punto de vista es en este momento el del narrador que no interviene.
18 Nunca aparece nombrado y sin embargo se le concede autoría.
19 Cide Hamete ahora está dentro de la "historia no oficial" del Quijote, es decir, dentro de la novela, aun cuando él fue quien la escribió.
20 Respecto a nosotros que ahora estamos adentro observando con embeleso la intriga junto con todos los demás, es decir, a su misma altura y desde su mismo punto de vista: el Cura, el Barbero, el Ventero, el Lector (tú, yo), la hija del Ventero, Maritornes, frente a los propiamente escenificados: Luscinda, Cardenio, Fernando y Dorotea. La intriga, incluso, va a sufrir otro descenso cuando los anteriores cuatro dejan súbitamente de escenificar para oír (a su vez embelesados) la novela de El curioso impertinente y la historia del Cautivo.
21 Wittgenstein 1973: 5.6331.
22 Kundera 1988: 58.
23 Sarduy 1972: 183.
24 Fuentes 1975: 90.

Bibliografía

Alazraki, Jaime, 1976. "Para una revalidación del concepto 'realismo mágico' en la literatura hispanoamericana", en The American Hispanist, 9-21.
Anderson Imbert, Enrique, 1976. "El 'realismo mágico' en la ficción hispanoamericana", en El realismo mágico y otros ensayos, Caracas, Monte Ávila. 2004. "En defensa del ensayo", en Skirius (comp.) 2004.
Aristóteles, 1987 "Arte poética", en Artes poéticas, trad. de Aníbal González, Madrid, Taurus.
Armas, Marcelo J.J. 1991. Vargas Llosa. El vicio de escribir, Santafé de Bogota, Norma.
Arredondo, Inés, 1990 "Acercamiento a Jorge Cuesta", en Obras completas, México, Siglo XXI.
Barthes, Roland, 1980. A-Z, trad. de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI.
Baum, Wilhelm, 1989. Ludwig Wittgenstein. Vida y obra, Madrid, Alianza.
Bazzi, Tullio y Eugenio Fizzotti, 1989. Guía de la logoterapia. Humanización de la psicoterapia, trad. de Montserrat Kirschner, Barcelona, Herder.
Benítez Rojo, Antonio, 1996 "Azúcar/poder/literatura", en Saúl Sosnowski (ed.), Lectura crítica de la literatura latinoamericana, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 80- 104.
Borges, Jorge Luis, 1989a Obras Completas I, Buenos Aires, Emecé Editores. 1989b Obras Completas II, Buenos Aires, Emecé Editores.
Bourneuf, Roland y Réal Ouellet, 1983. La novela, Barcelona, Ariel.
Burgin, Richard, 1969. Conversations with Jorge Luis Borges, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.
Canetti, Elías, 1981 La conciencia de las palabras, trad. de Juan José del Solar, México, Fondo de Cultura Económica.
1992. El otro proceso de Kafka, Madrid, Alianza.
Carpentier, Alejo, 1974. El recurso del método, México, Siglo XXI. 1976 Crónicas, t. II, La Habana, Arte y Literatura.
1985a Guerra del tiempo. El acoso y otros relatos, México, Siglo XXI. 1985b Los pasos perdidos, ed. de Roberto González Echeverría, Madrid, Cátedra.
1990 "Lo barroco y lo real maravilloso", en Ensayos, México, Siglo XXI, 100-193.
1993 El aprendiz de brujo. Concierto barroco. El arpa y la sombra, México, Siglo XXI.
Carr, Edward H.
1973 Dostoyevski 1821-1881. Lectura crítico-biográfica, Barcelona, Laia.
Cervantes Saavedra, Miguel
1989 Don Quijote de la Mancha, Madrid, Espasa Calpe.
Christ, Roland
1986 "La novela y el cine: Vargas Llosa entre Flaubert y Eisenstein", en Oviedo (ed.) 1986.
Cirlot, Juan Eduardo
1985 Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor.
Colinas, Antonio
1988 Giacomo Leopardi. Hacia el infinito naufragio, Madrid, Tusquets.
Curley, Dermont F.
1989 En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo, México, Fondo de Cultura Económica.

Delden, Maarten van
1998 Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity, Nashville, Vanderbilt University Press.
Deleuze, Gilles
1995 Proust y los signos, trad. de Francisco Monge, Barcelona, Anagrama.
Domínguez Michael, Christopher
1996 Antología de la narrativa mexicana del siglo XX, t. I, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.
Dumas, Alejandro
1980 El conde de Montecristo, México, Porrúa.
Eco, Umberto
1993 Las poéticas de James Joyce, Barcelona, Lumen. 2000 De los espejos y otros ensayos, Barcelona, Lumen.
Faris, Wendy B.
1983 Carlos Fuentes, Nueva York, Frederick Ungar Publishing.
Fernández Moreno, César
1988 América Latina en su literatura, México, Siglo XXI.
Ferré, Rosario
1997 La casa de la laguna, Nueva York, Vintage Books.
Forster, Edward Morgan
1983 Aspectos de la novela, Madrid, Debate.
Foucault, Michel
1982 "The Subject and the Power", en Critical Inquiry, núm. 8 (verano), 777-795.
1991 Las palabras y las cosas, trad. de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI.
Fuentes, Carlos
1975 Terra nostra, México, Joaquín Mortiz.
1976 Cervantes o la crítica de la lectura, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz.
1985 La nueva novela hispanoamericana, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz.
1990 "Alejo Carpentier, la búsqueda de utopía", en Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana, México, Fondo de Cultura Ecónomica, 122-148.
Galeano, Eduardo
2000 Las venas abiertas de América Latina, México, Siglo XXI.
González Echevarría, Roberto
1985 "Introducción", en Roberto González Echeverría (ed.), Alejo Carpentier. Los pasos perdidos, Madrid, Cátedra, 15-53.
Gullón, Germán y Agnes
1974 Teoría de la novela, Madrid, Taurus.
Guthrie, W.K.C.
1991 Historia de la filosofía griega. La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito, vol. 2, vers. de Alberto Medina Morales, Madrid, Gredos.
Harss, Luis
1981 Los nuestros, México, Hermes/Sudamericana.
Hasset, John L.
1986 "El escritor ante el espejo", en Oviedo (ed.) 1986.
Jaimes, Héctor
2001 La reescritura del ensayo hispanoamericano, Madrid, Fundamentos.
Jarauta, Francisco
1991 "Para una filosofía del ensayo", en Revista de Occidente, núm. 116, pp. 45-46.
Joyce, James
1976 The Portable James Joyce, Nueva York, Penguin Books.
Kafka, Franz
1985 El castillo, trad. de D.J. Vogelmann, Madrid, Alianza.
Klahn, Norma y Wilfredo Corral
1991 Los novelistas como críticos, t. II., México, Fondo de Cultura Económica.
Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl
1991 Saturno y la melancolía, vers. española de María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza.
Kristal, Efraín
1998 Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa, Nashville, Vanderbilt University Press.
Kundera, Milan
1988 El arte de la novela, México, Vuelta.
Lawrence, David Herbert
1976 Sons and Lovers, Nueva York, Penguin Books.
Lezama Lima, José
1993 La expresión americana, ed. de Irlmar Chiampi, México, Fondo de Cultura Económica.
Loveluck, Juan
1988 Novelistas hispanoamericanos de hoy, Madrid, Taurus.
Macht de Vera, Elvira
1994 El ensayo contemporáneo en Venezuela, Caracas, Monte Ávila.

Magnarelli, Sharon
1986 "'La ciudad y los perros': la libertad libertad esclavizada", en Oviedo (ed.) 1986.
Marcone, Jorge
1988 "Lo 'real maravilloso' como categoría literaria", en Lexis, núm. 12, núm. 1, 1-41.
Márquez Rodríguez, Alexis
1982 Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier, México, Siglo XXI.
Mendoza, León
2002 "La Ítaca imposible", en La Jornada Semanal, suplemento de La Jornada, 8 de septiembre.
Nabokov, Vladimir
1987 Cursos de literatura europea, Barcelona, Ediciones Grupo Zeta.
1991 Lolita, Nueva York, Vintage Books.
Nietzsche, Friedrich
1979 La voluntad de poderío, trad. de Carlos Vergara, Madrid, Edaf.
2002 Ecce homo, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.
Nuño, Juan
1986 La filosofia de Borges, México, Fondo de Cultura Económica.

Ortega y Gasset, José
1995 Meditaciones del Quijote, (ed. de Julián Marías), Madrid, Cátedra.

Oviedo, José Miguel
1982 Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad, Barcelona, Seix Barral.
Oviedo, José Miguel (ed.)
1986 Mario Vargas Llosa, Madrid, Taurus.
Padura, Leonardo
2002 La novela de mi vida, Barcelona, Tusquets.
Palou, Pedro Ángel
1991 Como quien se desangra, México, Tierra Adentro.
1992 En la alcoba de un mundo, México, Fondo de Cultura Económica.
1995 Memoria de los días, México, Joaquín Mortiz. 1997 Bolero, México, Nueva Imagen.
1998 El último campeonato mundial, México, Aldus. 2000 Paraíso clausurado, Barcelona, Muchnik Editores. 2001 Demasiadas vidas, México, Plaza & Janés.
2002 La naturaleza de las cosas, México, Libros del Bosque.
2003a "Carlos Fuentes: desde el quiebre de los signos", en Nexos, núm. 304, abril.
2003b Con la muerte en los puños, México, Alfaguara. 2003c Malheridos, México, Planeta.
2003d QLIPHOTH, Buenos Aires, Emecé/Sudamericana. 2004 Casa de la Magnolia, México, Sudamericana.
2005a La nómada tristeza, Madrid, Emecé. 2005b Sitio, México, Planeta.
Paz, Octavio
1985 Cuadrivio, México, Joaquín Mortiz.
Pereira, Armando
1981 La concepción literaria de Mario Vargas Llosa, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
1989 Graffiti. Notas sobre crítica y literatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
1996 Amanecer en el desierto, México, Era. 1999 Las palabras perdidas, México, Era.
Portuondo, José Antonio
1988 "Literatura y sociedad", en César Fernández Moreno (coord.), América Latina en su literatura, México, Siglo XXI.
Regalado, Tomás
En busca de Klingsor de Jorge Volpi en el contexto de la narrativa mexicana del siglo XX, Universidad de Salamanca, tesis de doctorado (en proceso).
Ricoeur, Paul
1995 Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción, trad. de Agustín Neira, México, Siglo XXI.
Rodríguez Monegal, Emir
1978 Borges. Una biografía literaria, México, Fondo de Cultura Económica.
Safranski, Rüdiger
2000 El mal. El drama de la libertad, trad. de Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets Editores.
Samperio, Guillermo
2003 "Palou, promesa cumplida". México, disponible en <http:// www.literateworld.comlspanish/2002/escritormes/feb03/ wol/box3.html>.
Sarduy, Severo
1972 "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno (coord.), América Latina en su literatura, México, Siglo XXI.
Sartre, Jean-Paul
1994 El existencialismo es un humanismo, trad. de Manuel Lamana, México, Ediciones Quinto Sol.
Shaw, Donald L.
1999 Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo, 6a ed. ampl., Madrid, Cátedra.
Simões, Jõao Gaspar
1987 Vida y obra de Fernando Pessoa, México, Fondo de Cultura Económica.
Skirius, John (comp.)
2004 El ensayo hispanoamericano del siglo XX, México, Fondo de Cultura Económica.
Stoopen, María
1991 "Jorge Cuesta, el demoledor", Introducción, en Ensayos críticos de Jorge Cuesta, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
Trejo Fuentes, Ignacio
1987 "La narrativa de Carlos Fuentes posterior a Terra nostra", en Segunda voz. Ensayos sobre novela mexicana. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
Urroz, Eloy
1993a "El pez en el agua: la más verídica y desgarrada de las ficciones", en Sábado, suplemento cultural de unomásuno, 4 de diciembre.
1993b "Thomas Bernhard y la extinción de un arte gineceico", en Sábado, suplemento cultural de unomásuno, núm. 834, 25 de septiembre.
2001 Las formas de la inteligencia amorosa: D.H. Lawrence y James Joyce, 2ª ed., Barcelona, Muntaner Editores.
1995 "El mar y las espesas selvas" (sobre Los cuadernos de Juan Rulfo), Nexos, núm. 206, febrero.
1999 "Las palabras perdidas o el arte del encueramiento", en La Jornada Semanal, suplemento cultural de La Jornada, núm. 242, 24 de octubre.
1991 "Una aproximación al mito del Judío Errante", en Universidad de México, núm. 482, (marzo-abril).
Uslar Pietri, Arturo
1986 Godos, insurgentes y visionarios, Barcelona, Seix Barral.
Valverde, José María
1979 Historia de la literatura universal, t. IV, Barcelona, Planeta.
Vargas Llosa, Mario
1971a García Márquez: Historia de un deicidio, Barcelona, Barral Editores.
1971b Historia secreta de una novela, Madrid, Tusquets Editores. 1981a Entre Sartre y Camus, Puerto Rico, Ediciones Huracán.
1981b La casa verde, Barcelona, Seix Barral.
1981c La guerra del fin del mundo, Barcelona, Seix Barral.
1981d La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary", Barcelona, Seix Barral.
1981e Conversación en La Catedral, Barcelona, Seix Barral. 1982 Los jefes. Los cachorros, Barcelona, Seix Barral.
1983 La tía Julia y el escribidor, Barcelona, Seix Barral. 1984 Historia de Mayta, Barcelona, Seix Barral.
1986 La Chunga, Barcelona, Seix Barral. 1987 El hablador, Barcelona, Seix Barral.
1990a "El país de las mil caras", en Contra viento y marea III, Barcelona, Seix Barral.
1990b La verdad de las mentiras, Barcelona, Seix Barral.
1992a Carta de batalla por Tirant lo Blanc, Barcelona, Seix Barral. 1992b La ciudad y los perros, Barcelona, Seix Barral.
1993a El pez en el agua. Memorias, Barcelona, Seix Barral. 1993b Lituma en los Andes, Barcelona, Planeta.
1996 La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo, México, Fondo de Cultura Económica.
1997 Los cuadernos de don Rigoberto, Madrid, Alfaguara. 2000 La fiesta del Chivo, México, Alfaguara.
2003 El Paraíso en la otra esquina, México, Alfaguara.
Vila-Matas, Enrique
2000 Bartleby y compañía, Barcelona, Anagrama.
Volpi, Jorge
1992 A pesar del oscuro silencio, México, Joaquín Mortiz.
1993 "La jaula de Dios", en Lecturas políticas del Derecho. México, tesis de licenciatura.
1999 En busca de Klingsor, Barcelona, Seix Barral.
Weininger, Otto
1985 Sexo y carácter, Barcelona, Ediciones Península.
Wilde, Oscar
1997 "The Critic as Artist", en The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde, (ed. de Richard Ellman), Chicago, University of Chicago Press.
Wellek, René y Austin Warren,
1985 Teoría literaria, Madrid, Gredos.
Williams, Raymond Leslie
1998 Los escritos de Carlos Fuentes, México, Fondo de Cultura Económica.
2001 Vargas Llosa. Otra historia de un deicidio, México, Taurus/ UNAM.

FUENTE TOTAL

Jorge Volpi

1

En la dilatada historia de la literatura contemporánea, en pocas ocasiones se cumple la posibilidad de que un solo escritor encarne una tradición literaria por sí mismo; los ejemplos se cuentan con los dedos de una mano: Balzac, Proust, Mann, Joyce, Kafka. Ninguno de ellos es el autor de una sola novela que pueda ser considerada su obra maestra, capaz de resumir su poética y sus obsesiones, sino de un complejo universo narrativo paralelo al nuestro. O, en otro sentido, cada uno de ellos escribió siempre el mismo libro a lo largo de toda su vida, aglutinando una infinita variedad de personajes, registros, escenarios y estilos.

En este sentido, el caso de la literatura latinoamericana resulta inédito: a diferencia de lo que suele ocurrir, muchos de los fundadores de nuestra tradición novelística han sido nuestros contemporáneos. Esta anomalía —este espejismo— no impide considerarlos desde ahora como nuestros clásicos: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Julio Cortázar edificaron a lo largo de medio siglo no un simple conjunto de novelas ejemplares, sino cosmos narrativos que ha modificado para siempre el panorama literario de esta región y del planeta en su conjunto.

De este modo, si García Márquez cumplió el mayor deseo de un escritor al hacer que una enorme cantidad de lectores identifique todo un continente como una prolongación de su imaginación —Macondo como metonimia extrema de América Latina—, Vargas Llosa y Fuentes tomaron caminos distintos: mientras el primero ha apostado por recrear la ambición purista de Flaubert con un estilo cada vez más claro y transparente, vehículo ideal para reflejar a la perfección su visión del mundo, Fuentes prefirió concebir una nueva Comedia Humana, más latinoamericana que mexicana, asumiendo nuevos riesgos en cada entrega y en la cual parecería posible distinguir una enorme pluralidad de autores, a veces en colisión entre ellos mismos. Como sucede con pocos escritores, el verdadero nombre de Fuentes habría podido ser Legión.

Aplicando una especie de metáfora teológica a la literatura latinoamericana, García Márquez podría ser visto como un dios primitivo, decidido a inventar un cosmos tropical y fabuloso, a imagen y semejanza de su abigarrada imaginación; por su parte, Vargas Llosa aparecería como un dios racionalista, algo así como el dios de los filósofos, y el planeta que ha concebido es, por tanto, sobrio y a veces frío, perfectamente trazado y ordenado, de una perfección abismal; Cortázar sería casi un alienígena,que ensayo lugares y tiempos paralelos y, a la vez, trazó un territorio en expansión por medio de sus novelas y en especial de sus relatos; y Fuentes, por último, sería un dios caprichoso y voluble, semejante al Yahvé de los judíos o al Zeus griego, fascinado con provocar a sus criaturas, mezclándose con ellas y poniéndolas a prueba, mutando y transformándose de maneras cada vez más peligrosas, jugando en terrenos sinuosos y llenos de trampas, sin jamás arredrarse ante lo desconocido.

2

Si en una novela Fuentes intenta llevar a sus últimas consecuencias esta voluntad demoníaca de provocar e intervenir en el destino de sus personajes, es en *Terra Nostra,* la más osada, valiente y vigorosa muestra de su obra. Si, como decíamos al principio, Fuentes es uno de esos pocos escritores que constituyen una tradición literaria por sí mismos, *Terra Nostra* no sólo es su obra maestra —un concepto irrelevante para un creador desmesurado como él—, y en ella no sólo aglutina o concentra todas sus preocupaciones —sus obsesiones de demiurgo se renuevan siempre que empuña la pluma—, sino que constituye una imagen holográfica de su poética: en ella sus disfraces y máscaras resultan tan variados como los de Júpiter y haría pensar, sin duda, que se trata de una obra escrita por cientos de personas distintas. No obstante, *Terra Nostra* es algo más que un mosaico de voces: es un universo dentro del universo, una anomalía cósmica, un agujero negro. En resumen, se trata de una de las obras más deslumbrantes, poderosas e incomprensibles de nuestro tiempo.

3

Nos han enseñado a ver el mundo como una sucesión de acontecimientos en el tiempo; si uno busca la definición de la palabra *Historia*, la verá como el hilo o un collar donde se enroscan los destinos humanos. Los críticos del pasado suponían que la novela era algo semejante: el relato de unos cuantos sucesos encadenados en una narración ficticia. Como si Dios hubiese condenado al ser humano a deslindar cada mínima porción de su vida para poder explicársela, la imperecedera necesidad de *contar* se revelaba como la consecuencia extrema de este deseo de poner en orden cronológico ese cúmulo de experiencias desordenadas que conocemos como vida.

Con esta misma lógica, un buen narrador sería aquél que ha desarrollado el arte de unir hechos dispersos, aplicando los principios de la composición derivados de la retórica, para despertar y mantener el interés de su público hasta el final de su relato, construyendo una trama que se asume natural y ordenada. Desde la antigüedad clásica hasta fines del siglo XIX, nadie puso en duda que la única manera de contar una historia —de explicarla, de memorizarla, de desmenuzarla— era a través de esta cuidada sucesión de instantes. Por desgracia, este delicado artificio nada tiene que ver con la *realidad*. Tal como podemos observar día con día, el mundo no se reduce a una línea argumental como suponían los historiadores y los novelistas clásicos.

El cosmos se parece demasiado a su contraparte, el caos: todo ocurre de manera simultánea, sin que el ser humano posea la capacidad para contemplar lo que ocurre en cada lugar del mundo; nuestra experiencia es inevitablemente fragmentaria y, por tanto, profundamente desalentadora. Nunca lograremos conocerlo *todo*: estamos condenados a esta frustrante parcialidad que tanto nos aleja de los dioses; sólo ellos gozan de ese don que a los mortales nos está vedado y que apenas somos capaces de intuir: la simultaneidad.

Aristóteles y Santo Tomás lo presentían: solo una Mente Universal tiene el poder de saberlo todo al mismo tiempo. A partir del siglo XX, unos cuantos escritores —deberíamos llamarlos herejes y apóstatas, vanidosos demoledores de ídolos— comprendieron que la novela era una de las pocas invenciones humanas que podía acercarnos a la divinidad. En vez de conformarse con la muy humana tarea de contar una historia por turno, apelando a la claridad, la transparencia y el orden —otros espejismos retóricos—, los novelistas modernos se sentían obligados a retar al Creador para convertirse en verdaderos rivales suyos. Demonios en potencia, asumieron que sus textos podían atreverse a reproducir la azarosa simultaneidad del mundo.

De alguna manera la historia de la novela es la historia de esta lucha contra el tiempo lineal. Decididos a quebrar los límites previos, los novelistas contemporáneos han desafiado todas las convenciones para superar las barreras que impiden atisbar la complejidad. No es casual que la ciencia haya tomado en nuestra época el camino que va de la relatividad a la física cuántica y a la teoría del caos, es decir, a romper el orden mecánico de Newton para tratar de intuir la extrema confusión de los átomos. Ya desde el *Ulysses*, Joyce busco aprehender la infinita variedad de experiencias y pensamientos que ocurren en un solo día, liberando a la narración del peso de la linealidad; a partir de entonces, en mayor o menor medida todos sus seguidores han intentado recuperar la visión de los dioses, como el infeliz personaje de Borges en "El Aleph", perfecta alegoría de esta búsqueda fáustica del todo.

En el ámbito de la literatura latinoamericana, *Terra Nostra* constituye sin duda la empresa más arriesgada de combate contra el tiempo. Soberbio y valeroso, Fuentes inventa este nuevo Aleph en el cual los tiempos históricos y los límites del conocimiento se borran o se desvanecen, dando lugar a un espacio mítico en el que conviven todos las eras y todos los seres humanos, donde el pasado, el presente y el futuro se anulan entre sí. Más que una novela histórica, la obra de Fuentes se asume como una novela *contra* la Historia.

4

En una de sus ensayos, Ludwig Wittgenstein se refería a la posibilidad de contemplar lo sucesivo como simultáneo y le daba el nombre de"visión perspicua". Sin darse cuenta, el humilde filósofo imaginaba la anhelada cercanía con lo divino. De manera más cercana, los murales de Diego Rivera o José Clemente Orozco también planeaban alcanzar algo semejante: que el observador vislumbre la historia de México en un solo golpe de vista.

En el ámbito de la literatura, *Terra Nostra* es la más clara prolongación de este reto: quien atraviesa sus páginas se convierte, al menos durante unas horas, en un verdadero dios —tal vez en un dios enloquecido—, capaz de observar de golpe el París moderno y la España del siglo XVII, el México prehispánico y la Europa del Siglo de Oro. El mayor pecado contra Dios no consistiría entonces en la soberbia de enfrentársele,

sino en la de inventar un mecanismo para que cualquier pueda convertirse en Dios. Esto es lo que ha hecho Carlos Fuentes, el supremo heresiarca, al fraguar su *Terra Nostra*, nuestra tierra imaginaria, la patria de todos sus lectores.

5

Felipe II es el personaje central de *Terra Nostra.* Absurdo, colérico, envejecido, su espectro habita el pudridero del Escorial y desde allí no sólo dirige un Imperio en donde no se pone el sol, sino los destinos de todos sus súbditos, incluidos sus lectores. Cegado por el poder, el anciano emperador habita el centro de ese embudo invertido que construye la novela (ese remedo del infierno) y desde ahí establece la única norma que se aplica verdaderamente en sus dominios —incluido el de la novela titulada, justamente, *Terra Nostra*—: "lo único que existe es aquello que está escrito".

Esta máxima, extraída del derecho romano y que pretende ordenar la realidad desde la escritura, es llevada en el libro a sus últimas consecuencias: cuando un lector se deja conducir al interior de esta novela, el exterior repentinamente deja de existir. A partir de ese momento, se convierte en uno más de los delirios de Su Majestad. Atrapado en sus páginas como los herejes en las mazmorras de la Inquisición, el incauto visitante se verá obligado a contemplar el sueño de la razón —así como sus infinitos monstruos—, transcrito por el mejor de sus cronistas de Indias, ese escribano malicioso y perverso llamado Carlos Fuentes.

6

Resultaría casi imposible resumir la trama de *Terra Nostra*: intentarlo sería tan vano como resumir la historia de la humanidad. Como ya se ha dicho antes, Fuentes no pretendía escribir una novela, sino *todas las novelas*: no es casual, pues, que en sus páginas uno encuentre a todos los protagonistas de la tradición literaria hispánica: de la Celestina a Don Juan y de Don Quijote al Cid, por sólo nombrar a los más conocidos. Por los interminables caminos de esta interminable aventura que va de un confín a otro del planeta y del Siglo de Oro al desdorado siglo XX, transitan bandidos, monteros, enanos, campesinos, juglares, obreros, frailes y prostitutas, soldados, conquistadores, reyes, tlatoanis, guerreros y poetas: miles de personajes que intentan no extraviarse para siempre en medio de la barahúnda de palabras pronunciadas por el viejo Señor.

El mundo de *Terra Nostra*, sobre todo de su primera parte, es un mundo de espectros o más bien de claroscuros: sus figuras permanecen en la penumbra de Velázquez y Murillo, del Bosco, el Greco y Zurbarán y, adelantándose en el tiempo, presagian los grabados de Goya... Cada escena remite a la tradición pictórica flamenca y española, a esos personajes imposibles de definir, refugiados en la opacidad y puestos en evidencia por esa luz divina que apenas roza sus contornos. Alrededor de esa Corte de los Milagros que es la España de Carlos V y Felipe II, ese sinfín de personajes menores extraídos directamente de la picaresca, émulos y parientes del Lazarillo de Tormes y de Sancho Panza: los hombres comunes que día a día, a fuerza de sentido común y de astucia, logran escapar de los caprichos de sus amos y de los caprichos de la Historia. Cosmos hecho con espejos, la España Imperial encuentra su otro rsotro —su otra mitad, deforme y luminosa— al otro lado del Mar Océano, en ese otro universo que es América. Allí todas las reglas se invierten, la locura se torna cordura, y dioses y hombres conviven e intercambian sus papeles con un desenfado impropio de Occidente.

La segunda parte de *Terra Nostra* relata la creación, más que el descubrimiento o la conquista, de ese *nuevo mundo*, de esa otra posibilidad de la existencia que se actualiza entre los mitos y el desconocimiento, en ese diálogo imposible entre Cortés y la Malinche, entre el pasado y el presente. América es, pues, la metáfora perfecta de *Terra Nostra*, no a la inversa: el lugar —o, más bien, el no-lugar, la utopía— donde convergen todos los sueños y todas las pesadillas. Es por ello que en la tercera parte de este libro infinito, el viejo y el nuevo mundo no sólo chocan y se encuentran, no sólo se descubren y combaten entre sí, no sólo se inventan y se destruyen, sino que restituyen el orden perdido, unificando al fin esas dos mitades de la historia, esas dos verdades parciales, esa división platónica, concibiendo un nuevo ser, ese tiempo renovado y ese espacio interminable del *otro mundo*. En esa restitución de la utopía, el mundo romano, morisco, judío, español e indígena alcanzan al fin una perversa armonía, la de la creación.

7

Una de las claves de la composición de la novela —y de la cosmovisión que ofrece— se halla en el capítulo titulado, justamente, "El número tres", el cual no sólo hace referencia a las tres partes de *Terra Nostra*, sino a la obsesiva recurrencia de este número en su trama: "Uno es la raíz de todo. Dos es la negación de uno. Tres es la síntesis de uno y dos. Los contiene a ambos. Los equilibra.

Anuncia la pluralidad que sigue. Es el número completo. La corona del principio y el medio. La reunión de los tres tiempos. Pasado, presente y futuro. Todo concluye. Todo se reinicia."

Terra Nostra, pues, no es una simple novela. Es un túnel del tiempo averiado; la entrada a un laberinto de espejos; un infierno —o un purgatorio— en el que se entremezclan todas las memorias y todos los ecos; el gigantesco pudridero de la historia; un embudo en el que han caído todos los personajes prófugos de la literatura universal; un rompecabezas mal ensamblado o unas cajas chinas que se hacen cada instante más profundas; la prisión a la cual han sido condenados todos los tiranos y todos los héroes; el túnel submarino que une a Europa y América; el agujero negro que conecta el pasado, el presente y el futuro...

Insisto: *Terra Nostra* no debe ser leída como una simple novela: es una llave, una trampa, un acertijo infinito, el célebre libro al que se referían los cabalistas medievales y que vuelve loco a quien se atreve a ojear sus páginas.

8

Para celebrar el ingreso de Fuentes al *Canon Formentor* habría podido sobrevolar el inmenso árbol de su obra completa —esa Edad del Tiempo que es un desafío contra el tiempo—, a riesgo de dedicarle apenas unas líneas a cada una de sus ramas y si caso unas cuantas palabras a cada uno de sus frutos; he preferido, por ello, concentrarme en la que resulta, a mi juicio, la novela que concentra el conjunto de sus obsesiones, de sus furias y delirios, de su ambición y de su fuerza. Como bien lo vio Milán Kundera, *Terra nostra* no solo es la culminación de la obra de Fuentes, sino la única respuesta posible a *Cien años de soledad* —la obra maestra de su gran compañero de batallas—, la única manera de abrir una puerta distinta al futuro de la novela latinoamericana —y también, como el propio Fuentes lo insinuó—, a su desasosegante pasado.

Quien haya transitado por las páginas de *Terra Nostra* no puede quedar impune: después de ella, la lectura de sus antecedentes y de sus continuadores no es la misma: en sus páginas se cifra una relectura tanto de Bernal Díaz del Castillo y de Cervantes como una vigorosa anticipación de Bolaño. Esa es su apuesta: convertirse en una suerte de *aleph* donde cabe toda la literatura escrita en español. Y esa es la apuesta, asimismo, de "La Edad del Tiempo", el vasto esquema en el que incluyó todas sus novelas —incluso las inacabadas y aquellas que ya nunca habría de escribir—. Fuentes era una fuerza de la naturaleza y, consciente de ello, quiso ser todos los escritores posibles, adelantándose asimismo a las hipótesis sobre los multiversos, cada uno de los cuales tendría un Fuentes distinto.

A su muerte, muchos lectores se han quedado atrapados en *Aura*, esa breve novela total que, sin embargo, no es sino el perfecto atisbo del resto de su universo narrativo que, estoy seguro, ese tiempo con el que Fuentes estuvo tan obsesionado habrá muy pronto de reevaluar. Entretanto, los incontables textos de su autor seguirán urdiendo una realidad paralela a la nuestra. O acaso sea que ya habitamos ese irónico, desconcertante y lúcido cosmos fuentesiano y simplemente no hemos reparado en ello.

El barroco como estructura y desafío estilístico

Pedro Ángel Palou

Desde su aparición, la monumental Terra Nostra ha sido leída por parte de la crítica como un ejercicio de virtuosismo retórico o como un capricho experimental. Sin embargo, quienes reducen la novela a su superficie lingüística pasan por alto la apuesta ontológica que late en su corazón. El texto se concibe como una arquitectura barroca en su sentido más profundo: no se limita a adornar con formas exuberantes, sino que organiza su trama, su lógica y su ontología según principios de exceso, repetición y pliegue. Como se ha señalado, la radicalidad de Terra Nostra reside en que "el barroco no es un ornamento; es su estructura misma". Esto implica que la novela no "adopta" un estilo barroco, sino que está construida como una arquitectura barroca, y en ese gesto se juega su desafío hermenéutico mayor.

A fin de comprender esta afirmación, resulta útil regresar a las formulaciones de Severo Sarduy, quien diferenció entre el barroco como retórica —una acumulación ornamental y digresiva— y el barroco como estructura de pensamiento. Para Sarduy, la forma barroca rompe la linealidad narrativa al proponer la proliferación, la analogía y la dispersión; no narra, despliega; no ordena, complica; no conduce, extravía. Terra Nostra se inscribe plenamente en esta concepción, pues estas operaciones no se limitan al estilo: organizan la arquitectura entera del relato. Bolívar Echeverría refuerza esta idea al sostener que el barroco no es sólo una estética, sino una estrategia histórica para representar la crisis. Según él, la forma barroca implica la representación de conflictos que no se resuelven dialécticamente, sino que permanecen abiertos y desbordados. Esta concepción de un barroco estructural alimenta la lectura de la novela y la articula con una epistemología crítica.

Quiero discutir aquí, entonces, cómo Terra Nostra transforma el barroco en dispositivo estructural, en caos controlado y en desafío estilístico. Tomaremos como guía la tríada de mundos que organiza la obra —Viejo Mundo, Nuevo Mundo y Otro Mundo— y analizaremos cómo la alegoría, el espejo y el pliegue configuran su trama. También situaremos la propuesta de Carlos Fuentes en un diálogo con la tradición crítica que va de Severo Sarduy a Walter Benjamin y Gilles Deleuze, pasando por Bolívar Echeverría, Reindert Dhondt y Kristin Ibsen. Nuestro objetivo no es hacer un resumen narrativo, sino iluminar la apuesta epistemológica de la novela: pensar la historia desde la ruina, la modernidad desde los márgenes y la literatura como forma de conocimiento antes que de placer.

Uno de los equívocos más persistentes en torno al barroco consiste en asociarlo exclusivamente con un estilo recargado y ornamental, fruto de la Contrarreforma y de la pompa eclesiástica. Esta lectura, difundida por historiadores del arte como Heinrich Wölfflin y José Antonio Maravall, considera el barroco como una retórica de la persuasión que sirve a los intereses del absolutismo. En contraste, autores como Severo Sarduy, Alejo Carpentier, Bolívar Echeverría y Gilles Deleuze han mostrado que el barroco es, antes que un estilo, una episteme. Su relevancia no radica en la extravagancia formal, sino en la concepción del mundo que propone: una realidad hecha de pliegues, de duplicidades, de discontinuidades y de excesos.

Sarduy distingue claramente entre el barroco retórico y el barroco estructural. El primero se caracteriza por la acumulación de ornamentos, la digresión y la alusión, mientras que el segundo rompe la linealidad narrativa al multiplicar los puntos de vista, las analogías y las proliferaciones. En esta clave, el barroco no se contenta con adornar una trama lineal, sino que derriba el principio de causalidad, disuelve la temporalidad cronológica y convierte la novela en un espacio polifónico. Es lo que ocurre en Terra Nostra, donde cada parte de la obra refleja y a la vez contradice a las otras, como si el texto fuese un retablo barroco o un tríptico de El Bosco: las imágenes no se suceden, se miran, se comentan entre sí. La novela renuncia a la progresión temporal y despliega una lógica especular y rizomática.

Bolívar Echeverría, en La modernidad de lo barroco, complementa esta visión al interpretar el barroco como una estrategia histórica de supervivencia. Frente a la crisis de la modernidad europea, el barroco ofrece un lenguaje para representar la contradicción no resuelta, la ausencia de síntesis, la crisis que no se supera.

Esta interpretación tiene una enorme relevancia para América Latina, donde la modernidad y la colonialidad se entrelazan. Para Echeverría, el barroco latinoamericano no es un residuo reaccionario, sino una forma de resistencia cultural que insiste en la multiplicidad, la ambigüedad y el exceso, desafiando a los modelos racionalistas y homogéneos del pensamiento occidental. La novela de Fuentes retoma este planteamiento y lo despliega en su estructura, convirtiendo cada fragmento en un espacio de crítica y reinvención.

El barroco, visto así, excede las categorías de la estética para convertirse en una ontología narrativa. No se trata de un capricho formal, sino de una manera de concebir la relación entre la palabra y el mundo. En Terra Nostra, el tiempo no progresa; se pliega. La historia no se presenta como una serie lineal de acontecimientos, sino como un archivo contradictorio donde las capas del pasado, del presente y del porvenir se superponen. La novela no se ocupa de narrar una intriga coherente; se dedica a construir un laboratorio de ruinas donde las figuras históricas y míticas reaparecen como signos en disputa. Esta concepción ontológica se alimenta de una tradición que incluye a Walter Benjamin, quien veía en la alegoría barroca la expresión de la derrota y de la fragmentación, y a Gilles Deleuze, para quien el barroco es el arte del pliegue, de la inflexión infinita.

La transformación del barroco en un principio estructural está íntimamente ligada a una crítica de la modernidad lineal. Terra Nostra subvierte la cronología para proponer una modernidad barroca, heterogénea y conflictiva. Reindert Dhondt ha subrayado que Fuentes formula, en sus ensayos y ficciones, una visión de la modernidad que no se inaugura con la Ilustración ni con los modelos europeos, sino que emerge desde los márgenes coloniales, desde la experiencia mestiza de América Latina. Esta modernidad "otra" no es deficiente ni tardía; es profundamente barroca, ambigua y proliferante.

En este sentido, la modernidad barroca de Fuentes se articula como una crítica a la narrativa progresista que identifica la historia con un avance continuo y homogéneo. Siguiendo a Walter Benjamin, Fuentes considera que la historia no es una línea ascendente, sino un constante retorno de lo reprimido, una serie de repeticiones deformadas. La clave se encuentra en la forma triádica de la novela: Viejo Mundo, Nuevo Mundo y Otro Mundo no representan pasado, presente y futuro en un sentido evolutivo; constituyen, más bien, un sistema de espejos donde cada parte es a la vez reflejo, anticipación y ruina de las otras. Esta estructura especular elimina la lógica teleológica de la novela histórica y la reemplaza por una lógica pliegue-archivo, en la que el tiempo se pliega y se conserva como memoria viva.

La intertextualidad es otra forma en que la novela desafía la cronología. Terra Nostra es un palimpsesto que convoca textos de Cervantes, Quevedo, Sor Juana, Borges o Joyce, pero no para adorarlos, sino para reescribirlos. Kristin Ibsen habla de «transtextualidad» para referirse a la capacidad del texto de deformar y resignificar sus precursores. En una operación cercana a la que describe Borges en su famoso ensayo sobre Kafka y sus precursores, Fuentes crea a sus predecesores al reescribirlos; modifica nuestra concepción del pasado y abre un futuro distinto. La modernidad barroca es, así, un diálogo entre tiempos, un pliegue que permite pensar la historia como simultaneidad de épocas.

Este cuestionamiento de la cronología es también un cuestionamiento de la verdad histórica. En uno de los pasajes más reveladores, un personaje de la novela proclama: "Escribe, Guzmán, escribe, lo escrito permanece, lo escrito es verdad en sí porque no se le puede someter a la prueba de la verdad ni a comprobación alguna". Aquí se plantea que la verdad de la historia no radica en su adecuación a los hechos, sino en su inscripción textual, en su capacidad de sobrevivir como memoria. Esta concepción subraya la dimensión performativa de la escritura: el acto de escribir produce realidad, aunque sea una realidad de papel. A la vez, el mismo diálogo introduce la idea de que existirían "demasiadas verdades" si todos pudieran escribir su versión de los hechos. La novela se mueve, entonces, entre la defensa del poder creador de la escritura y la conciencia de que la proliferación de voces desestabiliza toda pretensión de unicidad o de sacralidad del texto.

La modernidad barroca que emerge de Terra Nostra es también una crítica a la centralidad geográfica y epistemológica de Europa. Autores como Américo Castro, José Lezama Lima y Alejo Carpentier, citados en la novela, han señalado que la historia hispánica está marcada por la fractura de una cultura mestiza en la que conviven raíces judías, árabes y cristianas. Fuentes recoge esta tradición y la proyecta hacia América Latina: en su obra, la colonización no es una etapa posterior que repite pasivamente la modernidad europea, sino una reinvención barroca que, en su ambigüedad, abre espacios para pensar una modernidad más amplia. Dhondt sostiene que para Fuentes el barroco no

es un residuo del pasado, sino el signo fundacional de la cultura latinoamericana. Frente a los discursos que asocian el barroco con la decadencia o la Contrarreforma, Fuentes reivindica un barroco como poética de la ambigüedad y de la resistencia, capaz de habitar la contradicción y de desbordar los márgenes del racionalismo.

La organización tripartita de Terra Nostra —El Viejo Mundo, El Nuevo Mundo y El Otro Mundo— constituye el esqueleto arquitectónico de la novela y sintetiza su apuesta barroca más ambiciosa. Cada parte no solo corresponde a un espacio geográfico o temporal, sino que funciona como un dispositivo simbólico que fragmenta y refleja los otros mundos. Según se ha señalado, esta tríada no obedece a una cronología ni a la evolución de una intriga; su función no es progresiva, sino especular. Cada parte es espejo deformado de las otras; cada mundo es a la vez reflejo, anticipación y ruina del otro. La estructura se asemeja a un retablo barroco donde las escenas no se suceden, se miran y se contradicen.

La primera parte de la novela está situada en una Europa asfixiada por la Contrarreforma, bajo el reinado obsesivo de Felipe II. Este mundo se caracteriza por la rigidez y la clausura: las piedras del Monasterio de El Escorial se levantan como símbolo del orden absoluto; la geometría sustituye al afecto; el deseo se convierte en transgresión y el cuerpo en herejía. La descripción de este espacio evoca la visión benjaminiana del barroco como "mundo bajo el signo de la melancolía", donde el poder absoluto produce ruinas antes que gloria. Los personajes de esta sección —el Rey, el Teólogo, la Dama, el Hijo ilegítimo— no evolucionan psicológicamente; encarnan posiciones en un teatro del poder. El Teólogo justifica la violencia como redención; el Rey encarna la paranoia del absolutismo; la Dama representa el deseo femenino reprimido; el Hijo simboliza lo imposible: la figura mesiánica que anticipa la ruina del proyecto imperial.

Un capítulo clave de esta sección es "Miradas", donde el poder se escenifica en la capilla del Escorial como un ritual de observación y control. El Señor convoca a toda la corte y enfrenta los órdenes congelados del poder con los gestos inquietos del arte. La escena se convierte en un laboratorio de ambigüedad barroca: el pintor Julián, figura central, presenta un cuadro en el que Cristo no ocupa el centro, sino un rincón; el eje visual es el tejido de miradas de los discípulos y del espectador. El artista reflexiona sobre la autoría y decide no firmar su obra: "No, no firmaré, pero tampoco callaré. Que el cuadro hable por mí". Este gesto remite a la tradición de Hieronymus Bosch y a su Jardín de las delicias sin firma, en el que la ausencia de autoría convierte la pintura en un texto abierto e inagotable. En "Miradas", el barroco deja de ser un aparato al servicio del poder para convertirse en una poética de la indeterminación: la firma, símbolo moderno del yo, se problematiza; el artista renuncia a la clausura y abre su obra al diálogo con el lector. La mirada se convierte en energía que atraviesa el cuadro y sale a interpelar, y el arte deviene un dispositivo de perplejidad más que de propaganda.

El Viejo Mundo es, en suma, la matriz de la violencia y del orden pétreo. La escena del Escorial, con sus patios como ataúdes y su altar sin sangre, condensa esta estética: "Una piedra sobre otra, la geometría de Dios, la cruz cuadrada, los patios como ataúdes, el altar sin sangre". La figura del monarca se funde con la piedra; el poder no es acción, sino escenografía. La novela dramatiza así la tensión entre el arte como propaganda y el arte como disidencia: el barroco puede ser al mismo tiempo herramienta de dogma y espacio de subversión. La melancolía que envuelve esta parte no impide la irrupción del exceso; el deseo reprimido estalla en la proliferación de miradas y en la renuncia a la autoría, que desestabilizan la obediencia. De esta manera, el Viejo Mundo sienta las bases para la duplicación y el retorno en los mundos siguientes.

La segunda parte, El Nuevo Mundo, traslada al lector a un escenario americano que debería ser la tierra de la promesa; sin embargo, se revela como duplicación invertida de Europa. En lugar de un espacio virginal, América aparece como un espejo convexo en el que se amplifican las violencias fundacionales: la conquista no es epopeya, sino pesadilla. Fuentes elude los nombres históricos (Cortés, Moctezuma, La Malinche) para recomponer la conquista en clave alegórica: los personajes se desdoblan, se deforman y reaparecen como fantasmas del Viejo Mundo. El Judío Errante recorre ambas partes como testigo de la repetición trágica; Celestina vuelve en los márgenes como archivo del deseo femenino marginado. En este mundo, el lenguaje se hace visionario. El paisaje americano es descrito como un espacio onírico y mítico: "La selva hablaba, pero no con palabras. Los árboles cantaban, pero no con música". La inversión barroca opera aquí: el Nuevo Mundo representa el retorno al caos originario, una confusión de lenguas donde los signos ya no remiten a un centro. El tiempo se fragmenta y las culturas se cruzan; América no

es un futuro posible, sino una repetición imposible, un delta de símbolos.

Uno de los motivos más sugerentes de esta sección es el viaje iniciático del joven sin nombre. Inmaculada Lergo Martín ha interpretado este episodio como un viaje simbólico que reconfigura la estructura entera de la novela. El joven náufrago, marcado por signos de excepcionalidad, emprende una travesía circular desde la costa de España hasta Tenochtitlán y de regreso. Este desplazamiento no es una simple travesía física: simboliza la epistemología de la novela. Un diálogo entre personajes recuerda que lo escrito es verdad porque no se puede comprobar. La novela critica la historia oficial y propone la escritura como registro de memorias plurales; se pregunta qué sucedería si todos pudieran ofrecer sus versiones y concluye que habría "demasiadas verdades". La escritura se revela como tecnología del poder, pero también como posibilidad de multiplicidad.

En la lectura de Lergo, el joven encarna la ambigua figura de Quetzalcóatl y su reverso Tezcatlipoca. La narración sigue el esquema del héroe mítico según Joseph Campbell: separación, iniciación y retorno. El viaje se inicia con la separación —marcada por los signos en el cuerpo del joven—, prosigue con la iniciación a través de pruebas y encuentros con guardianes del panteón azteca, y concluye con el retorno al Viejo Mundo. Pero este regreso no trae un botín material, sino un tesoro intangible: la memoria. El joven regresa con la conciencia de que el bien y el mal, la libertad y la esclavitud se conjugan en la misma forma; no hay paraíso intacto ni pureza originaria. La utopía negada por la historia solo sobrevive en el mito y en la palabra. Esta circularidad pone de manifiesto que la identidad latinoamericana surge como relato impuro y fragmentario, siempre al borde de perderse y de renacer.

El Nuevo Mundo es, pues, un espejo invertido del Viejo Mundo, pero también un espacio en el que se plantean la memoria y el mestizaje como caminos de liberación. La violencia de la conquista repite la violencia inquisitorial, pero la parodia y el exceso introducen grietas. La figura del héroe mestizo que vuelve con la verdad terrible de que la historia se repite, pero que su sentido puede ser recuperado y resignificado, ofrece una alternativa al fatalismo. Sin embargo, la utopía no se concreta; la historia se repliega sobre sí misma en un gesto barroco de repetición. El regreso no clausura, sino que reabre el relato.

La tercera parte, El Otro Mundo, se sitúa nominalmente en el futuro (las postrimerías del siglo XX) pero constituye, en realidad, un espacio atemporal y espectral. No hay distopía tecnológica ni utopía racional; hay una parodia del futuro en la que ciudades sumergidas, lenguajes rotos y cuerpos sin nombre componen un palimpsesto de ruinas. Los personajes reaparecen ya no como actores históricos, sino como signos: la Mujer de los Tres Rostros, el Joven desfigurado, el Niño que envejece. La historia se repite como farsa; la tecnología no libera, sino que aísla; el poder se descentraliza en una burocracia impersonal; el lenguaje se convierte en instrumento de control.

En El Otro Mundo, la arquitectura simbólica alcanza su forma más disoluta: no hay retablo, hay ruina; no hay figura, hay escombro. Milan Kundera observó que Terra Nostra es una novela sobre la imposibilidad de la historia; el relato se disuelve en un presente sin redención. La tercera parte funciona como el negativo fotográfico de las anteriores: si el Viejo Mundo representaba el orden petrificado y el Nuevo Mundo el espejo carnavalizado, el Otro Mundo es la ruina final en la que todo se descompone. Pero, a la vez, este espacio atemporal incorpora elementos de los otros mundos; los personajes y las escenas se repiten como ecos, las voces se multiplican y se distorsionan. Así, la novela evita el cierre y se abre a una circularidad infinita: llegar al final implica volver al principio, como en un eterno retorno.

Las tres partes de Terra Nostra no deben entenderse como segmentos aislados, sino como placas en un sistema de espejos y pliegues. Cada parte contiene los signos de las otras; las escenas se repiten, las voces se cruzan, los personajes se desdoblan. Gilles Deleuze, en El pliegue. Leibniz y el barroco, describe el pliegue barroco como una relación infinita entre interior y exterior. En la novela, el pliegue funciona como dispositivo estructural: cada parte contiene a las otras no cronológicamente, sino simbólicamente. Por ello, no puede hablarse de un final clásico: la estructura circular y especular impide la clausura. Como en Finnegans Wake, el lector llega al final y se ve obligado a regresar al principio, no para encontrar una síntesis, sino para aceptar la proliferación de sentidos.

La interconexión de los mundos se articula también a través del espejo, que opera como dispositivo estructural. El espejo es símbolo del doble, del simulacro y del autoconocimiento imposible; Fuentes lo incorpora no solo como imagen, sino como mecanismo formal. La novela está construida como un conjunto de reflejos:

personajes, escenas, tiempos y motivos se duplican, se invierten y se repiten con variaciones. La lógica especular no obedece a la mímesis; el espejo no revela, deforma; no refleja, descompone. De este modo, el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo actúan como reflejos invertidos, y el Otro Mundo refleja a ambos como parodia cibernética y ruina tecnológica. El espejo introduce la posibilidad de mundos alternativos; cada reflejo implica una variación y produce diferencia. La novela se lee, así, como una galería de espejos donde la identidad narrativa se disuelve en un sistema de equivalencias parciales y de ecos desplazados.

La estructura tripartita, con su sistema de espejos y pliegues, desestabiliza la noción de un relato único. Cada intento de fundación —el Imperio, la Conquista, la Revolución, la tecnología— reproduce los errores anteriores; la historia no progresa, se repite. Esta repetición no implica inmovilidad; cada retorno altera el sentido. El espejo, como dispositivo metatextual, convierte a Terra Nostra en una enciclopedia transtextual: la novela dialoga con otras novelas, con otras historias, con otros discursos. La obra se dobla sobre su propia tradición, la cita y la distorsiona. El lector no solo lee una historia: lee la historia de la novela, de la lengua y del pensamiento. Así, la estructura trina se revela como una máquina barroca que reproduce y refracta la historia para ponerla en crisis.

En el corazón de la estructura barroca de Terra Nostra se encuentra la alegoría. Fuentes recupera la tradición de la alegoría barroca, no como ornamento retórico, sino como principio constructivo. Walter Benjamin describió la alegoría como el lenguaje de quienes han sido derrotados por la historia; frente al símbolo romántico, que apunta a una totalidad armoniosa, la alegoría barroca expresa la fragmentación, la pérdida y la ruina. En la novela, las imágenes no pretenden una síntesis del sentido; ofrecen una multiplicación de significados. Cada escena es una ruina que remite a otras ruinas; cada figura es un significante desgajado, inestable. La alegoría deviene una forma de conocimiento y de intervención política: no explica, interpela; no representa, provoca.

La novela se organiza mediante lo que González Echevarría llama "montaje alegórico": los episodios no se concatenan lógicamente, sino que se ensamblan por analogía o contraste, como retablos cervantinos o collages modernos. De ahí que la obra esté poblada de escenas que no avanzan la acción: autos de fe, fundaciones de conventos, misas rituales, juicios de herejía. Estos momentos no tienen función narrativa directa; son retablos vivos de una historia imposible. La novela se asemeja más al cine de montaje que a la novela decimonónica: el salto de un mundo a otro, de una escena a otra, responde a una lógica simbólica, no cronológica. El lector no puede seguir una progresión causal; debe orientarse como en una catedral de signos, reconocer patrones, intuir simetrías y descifrar signos.

Algunos personajes funcionan como arquetipos alegóricos. El Hijo ilegítimo carece de nombre y de genealogía clara; su identidad fluctúa: a veces es hereje, otras judío cripto, otras rebelde, otras mártir. No representa un personaje realista, sino un arquetipo que encarna la violencia de la filiación rota. Su destino es la repetición, no el cumplimiento: la figura se disgrega en múltiples versiones y reaparece en diferentes tiempos. Del mismo modo, el Monasterio de El Escorial no es un edificio histórico; es una alegoría petrificada del orden imperial, del encierro de la imaginación y del aplastamiento del cuerpo por la geometría teológica. Las escenas rituales —confesiones, flagelaciones, autos de fe— detienen la narración para exhibir la relación entre cuerpo y poder. La alegoría se despliega como un montaje que sustituye la psicología por el símbolo, el personaje por el arquetipo, la narración por la contemplación.

Este procedimiento alegórico convierte la novela en una máquina de ruinas. En lugar de construir una historia lineal, la obra se dedica a exhibir los restos de la historia, a organizarlos en un collage que no busca la reconciliación. La alegoría barroca, entendida en el sentido benjaminiano, se convierte en un gesto político: al recordar que la historia está hecha de derrotas y de restos, invita al lector a contemplar la violencia del poder y a imaginar modos de resistencia. Fuentes no idealiza el pasado; lo muestra como ruina y, al mismo tiempo, como campo de posibilidades. La alegoría no es un residuo arcaico; es un instrumento crítico para leer la modernidad.

Entre los motivos del imaginario barroco —el laberinto, la ruina, el pliegue, el emblema— el espejo ocupa un lugar central. En Terra Nostra, Fuentes no solo incorpora el espejo como imagen; lo convierte en un dispositivo estructural que organiza la narración. La novela está construida como un conjunto de reflejos: personajes, escenas, tiempos y motivos se duplican, se invierten y se repiten con variaciones. Esta lógica especular no obedece a la mímesis, sino a una ontología barroca del mundo: el espejo no revela, deforma; no refleja, descompone.

La primera mención al espejo aparece en el

Viejo Mundo, cuando Felipe II se enfrenta a su reflejo, no como imagen narcisista, sino como desdoblamiento sin retorno. En lugar de reconocerse, el Rey se desconoce: "No era él, el que lo miraba desde el cristal. Era otro, igual, pero con la mirada vacía, con el rostro sin historia". Este pasaje introduce la operación clave de la novela: el espejo no confirma la identidad, la disuelve. El sujeto barroco, como en los cuadros de Velázquez o en las ficciones de Borges, no se encuentra en su reflejo; se fragmenta. El espejo funciona como máquina narrativa: cada aparición implica una bifurcación del relato, una posibilidad alternativa, un mundo otro.

El espejo también organiza la estructura tripartita: el Nuevo Mundo actúa como reflejo invertido del Viejo Mundo —la violencia de la conquista repite la inquisitorial, pero en clave carnavalesca y salvaje—, y el Otro Mundo refleja a ambos como parodia cibernética y ruina tecnológica. Cada sección espejea a las otras, no para confirmar su sentido, sino para multiplicarlo. La novela se convierte en una galería de espejos donde el lector se pierde en un juego de imágenes deformadas que remiten unas a otras sin clausura. Los personajes también se construyen de manera especular: el Rey y el Hijo son dobles; la Dama y Celestina son figuras especulares del deseo; el Teólogo y el Judío Errante encarnan saberes enfrentados que se reflejan en sus contradicciones. Incluso las tres figuras anónimas del inicio —el Joven, el Anciano, el Niño— constituyen un espejo trinitario que se descompone a lo largo de la novela.

Esta función especular se extiende también al lenguaje y a la sintaxis. Las frases se repiten, se invierten, se doblan; el narrador cambia de registro, de tiempo y de punto de vista. La sintaxis se vuelve espejo de la confusión histórica. En ocasiones, un fragmento parece citar otro anterior, pero con palabras distintas; en otras, una voz narrativa interrumpe el relato para cuestionar su veracidad. Esta estrategia produce un texto que se lee como una superficie refractada en la que cada repetición genera diferencia. En términos históricos, la operación especular articula una crítica radical a la modernidad: cada intento de fundación reproduce los errores del anterior; la historia no progresa, se reitera. El espejo, como motivo y como dispositivo formal, hace visible esta repetición y la convierte en la forma misma de la novela.

El pliegue, por su parte, complementa la lógica del espejo. Gilles Deleuze concibe el pliegue barroco como una inflexión infinita que relaciona interior y exterior, materia y alma. En Terra Nostra, el pliegue se traduce en la estructura circular y en la duplicación de escenas y motivos: cada parte contiene a las otras; cada relato se pliega sobre sí mismo; no hay líneas rectas, sino ondas. Esta concepción se articula también con la poética del archivo: la novela es un espacio donde se guardan y se reconfiguran las voces excluidas de la modernidad dominante —indígenas, esclavizados, mujeres, herejes, locos—, quienes reaparecen no como víctimas silenciadas, sino como agentes de sentido. El pliegue permite que esas voces coexistan; el espejo multiplica sus reflejos. Juntos, producen una narrativa que no consuela, sino que interroga; no cierra, sino que abre.

Hasta ahora hemos hablado del barroco como estructura y dispositivo de la historia, pero también debemos atender al lugar del cuerpo y de la escritura en la poética barroca de Terra Nostra. La novela no escinde mente y cuerpo, razón y pasión; al contrario, enfatiza la sensualidad, el exceso y la desmesura como principios cognitivos. En diversas escenas, el cuerpo se convierte en superficie donde se inscriben las marcas del poder, del deseo y de la historia. Dhondt observa que el cuerpo mestizo, el cuerpo híbrido, el cuerpo monstruoso —frecuente en la iconografía de la novela— es también el cuerpo de América Latina: un cuerpo donde se mezclan sangres, lenguas, religiones, violencias y resistencias. La erótica barroca es, así, una forma de descolonizar el pensamiento moderno y de recuperar una forma de conocimiento corporal, ritual y poético que se opone a la abstracción ilustrada.

Esta insistencia en el cuerpo se refleja en la representación de personajes como Celestina, la Mujer de los Tres Rostros y la Dama Loca, que encarnan el deseo reprimido y marginal. El cuerpo no aparece como objeto de control, sino como territorio de resistencia y como palimpsesto en el que se superponen identidades. La escritura barroca de Fuentes erotiza el lenguaje, lo satura de imágenes, lo pliega y lo desborda; la prosa se vuelve sensual, llena de textura y de voces. Este estilo no busca simplemente el placer estético; apela a una epistemología corporal: la verdad se experimenta en el cuerpo, no se reduce a la razón.

La política de la novela se juega en la relación entre cuerpo y escritura. Por un lado, el poder intenta reprimir el cuerpo y monopolizar la escritura: el Teólogo dicta doctrinas, el Rey ordena autos de fe, la burocracia del Otro Mundo controla el lenguaje. Por otro lado, la escritura se presenta como acto de desobediencia y de

memoria. La frase "escribe, Guzmán, escribe, lo escrito permanece" reconoce el poder de la inscripción textual, pero el diálogo que sigue advierte sobre los peligros de la escritura única. Si todos pudieran escribir, habría demasiadas verdades; la única forma de mantener el control es silenciar las voces subalternas. La novela critica esta hegemonía y despliega una polifonía que incluye voces marginadas. La escritura barroca se convierte en una ética de la apertura: no busca cerrar el sentido, sino multiplicarlo.

La figura del escritor barroco es central en esta ética. Fuentes se muestra como un médium que traduce voces múltiples, no como un profeta que dicta verdades eternas. Dhondt insiste en que el escritor no opera desde una exterioridad esclarecida, sino desde la interioridad misma del caos, del conflicto y del mestizaje. El escritor se convierte en constructor y criatura del laberinto que lo contiene. Esta concepción se opone al autor omnisciente de la novela realista y propone un modelo de autoría permeable y abierta. La firma del artista, como hemos visto en el capítulo "Miradas", es puesta en crisis; el artista abdica de la autoría para dejar que la obra hable por sí misma. En esta renuncia se cifra una crítica al concepto moderno de autoría y una invitación a pensar la escritura como proceso colectivo y transtextual.

A lo largo de estas páginas hemos intentado desentrañar la compleja arquitectura barroca de Terra Nostra y mostrar cómo el barroco se constituye en la obra no como un adorno, sino como una estructura, un caos organizado y un desafío estilístico. La novela de Carlos Fuentes despliega una poética del exceso y del pliegue que desbarata la narración lineal, subvierte la cronología y convierte la historia en un archivo de ruinas. El barroco se manifiesta en la tríada de mundos que reflejan y contradicen; en la alegoría que sustituye la trama por el montaje; en el espejo que duplica y deforma; en el pliegue que contiene mundos en mundos; en el cuerpo que encarna la historia; en la escritura que, al multiplicar voces, se vuelve acto de memoria y de resistencia.

El análisis muestra que la modernidad barroca de Terra Nostra no es una estética del pasado, sino una herramienta crítica para pensar la historia latinoamericana y para desmontar los metarrelatos europeos. La novela desafía la idea de que la modernidad se inaugura con la Ilustración y afirma que existe otra modernidad, mestiza, conflictiva y abierta, que solo puede pensarse desde el barroco. Esta modernidad se articula en la repetición y en el regreso, no en el progreso; concibe la historia como archivo de voces que se pliegan y se reflejan. El barroco, en esta perspectiva, no es un residuo anacrónico, sino un método epistemológico para recuperar memorias, para habitar la ambigüedad y para desestabilizar las jerarquías del saber.

La apuesta de Terra Nostra es, por tanto, profundamente ética y política. Al renunciar a la voz única y al aceptar la proliferación, la novela se convierte en un espacio para la pluralidad. Al exponer la violencia del poder y la fragilidad de la verdad histórica, invita a replantear la relación entre literatura, conocimiento y memoria. Al recurrir a la alegoría, al espejo y al pliegue, la obra plantea una forma de pensar que abraza la incertidumbre y que se alimenta de la tensión entre contradicción y deseo.

Finalmente, el barroco de Fuentes nos recuerda que la literatura hispanoamericana centraba su voluntad formal en la comprensión de su propio ser, de su historia en vilo. Como afirmaba Alejo Carpentier, la novela es ante todo un instrumento de conocimiento, no un objeto de placer. Terra Nostra radicaliza esta visión: la novela es un campo de experimentación donde la forma barroca se torna método para conocer desde la multiplicidad y para resistir desde la ambigüedad. En un mundo globalizado que tiende a homogenizar, la novela propone una contraestrategia barroca: insistir en la diversidad sin caer en el relativismo, asumir la historia sin caer en la nostalgia, imaginar el futuro sin negar el pasado. En esta insistencia se cifra la vigencia y la potencia de la obra, así como su capacidad para ganarse un lugar en la historia de la literatura universal.

TERRA NOSTRA y la mitología de Carlos Fuentes

Fabián Espejel

Toda gran obra literaria es en el fondo una mitología. La *Divina comedia*, *Los Miserables* o el *Canto general* no son —en el fondo— muy distintos del *Enūma Eliš*, la *Teogonía* o la Leyenda de los Soles. Toda gran obra literaria funda realidades, introduce en este plano del espacio-tiempo sus causas y consecuencias, sus sentidos abruptos o lineales: su íntima razón de ser. Explicó Mircea Eliade que el mito es un presente eterno: una representación cíclica de hechos primordiales. Por tanto, el acto de escribir, leer y releer son el inicio y la destrucción y el nuevo inicio de un mundo. "La historia —dijo Alfonso Reyes— [está] obligada a descubrir nuevos mundos"; la literatura —podría añadir Carlos Fuentes— está obligada a imaginarlos.

Es febrero de 1967. Fuentes, de 38 años, vive en París. El día 24 le escribe una carta a su amigo Gabriel García Márquez: ha rechazado una oferta de trabajo para concentrarse en *Los años por venir*, obra de la que ya tiene abundantes notas y diagramas. Sabe que le llevará un buen rato escribir esta novela.[1] Para entonces Fuentes es autor de dos libro de cuentos, tres novelas y varios guiones cinematográficos, como *Los caifanes* (1966, coescrito con Juan Ibáñez). En una semana se va a anunciar que el manuscrito de *Cambio de piel* ganó el Premio Biblioteca Breve. Pronto saldrá de la imprenta su novela más reciente: *Zona sagrada*.

El presente es real porque fueron reales las decisiones que elegimos y los arrepentimientos que nos acompañan. Todas las preguntas y las pocas certezas, todo el pasado y el porvenir que soñamos nos ha traído aquí, ahora. Carlos Fuentes, de 38 años, no sólo ha reunido abundantes diagramas y notas para su nueva novela; escribió "Tlaltocatzine del jardín de Flandes" (en *Los días enmascarados*, 1954) y *Aura* (1962), donde la historia se quiebra y vuelve a alzarse sobre sus propios pedazos; *La región más transparente* (1958), donde un solo espacio se multiplica infinitamente en todos los personajes; *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Cambio de piel* (1967), donde todos los tiempos no tienen sino un único rostro delirante.

1. Carta de Fuentes a García Márquez (24 de febrero de 1967), en Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, Las cartas del Boom, México, Alfaguara, 2023, p. 197.

El tiempo seguirá estirándose y volviéndose real: Fuentes publicará *La nueva novela hispanoamericana* (1969) —una reflexión histórica y estética sobre la narrativa en español—, *Todos los gatos son pardos* (1970) —su primera dramaturgia, dedicada al choque entre América y Europa— y *Tiempo mexicano* (1971) —un conjunto de ensayos cuyo tema es, como su título lo indica, México—. En 1972 se publica en Madrid *Cuerpos y ofrendas*, una antología de cuentos que incluirá el inédito "Nowhere", conformado por algunos capítulos de lo que será más tarde *Terra Nostra*. En octubre de ese año, Fuentes ingresará al Colegio Nacional con un discurso sobre la naturaleza de la novela y de su propia poética, que ampliará en *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976). Sabemos que el 11 de noviembre de 1974 le escribió a Carmen Balcells porque había terminado "la novela".[2] Un año después la editorial Joaquín Mortiz publicó *Terra Nostra* (1975); Fuentes cumplió 47 años ese día.

En 1936 Alfonso Reyes fue uno de los primeros escritores latinoamericanos en sentarse a la mesa del banquete de la civilización occidental. Y en 1945, 1967 y 1971 la presidieron Gabriela Mistral, Miguel Ángel Asturias y Pablo Neruda, galardonados con el Premio Nobel. Octavio Paz y Carlos Fuentes —entre otras y otros autores— serán con el tiempo los anfitriones mexicanos de dicho banquete. Fuentes nos congregó en 1975 —y vuelve a hacerlo 50 años después— con *Terra Nostra*, quizá la última gran obra del *Boom* latinoamericano.[3] En ella se condensan 20 años de escritura y se cifra buena parte de *La edad del tiempo*, el proyecto narrativo de Fuentes: el eterno retorno hacia la historia, la incógnita de México, la piedra fundacional y subversiva del lenguaje. La literatura, en fin —libre, posible y flexible—, como un antídoto contra la historia.

Toda gran obra literaria es en el fondo una mitología porque vuelve a hacer que suceda el principio de un mundo. *Terra Nostra* transforma los momentos decisivos de España que afectarán irremediablemente a América: la formación y expansión del Imperio español con Carlos

2. Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, Las cartas del Boom, México, Alfaguara, 2023, p. 393n.

3. El mérito también podría corresponderle a La guerra del fin del mundo (1981) de Mario Vargas Llosa.

I y Felipe II, la literatura de los Siglos de Oro, la libertad individual y la construcción de El Escorial como metáfora de la Contrarreforma y el poder, por mencionar tan sólo algunas de las líneas principales. "Increíble el primer animal que soñó con otro animal", dice la primera línea de la novela. Y todo este sueño, toda esta imaginación audaz, renovadora y permisiva le permite al lector soñar también otra historia posible, otra concatenación de hechos que lo traiga hasta aquí y que pueda ablandar o cambiar el curso de la realidad.

Dos famosos monólogos del siglo XVII atraviesan *Terra Nostra*: el de Segismundo (la vida análoga al sueño):

> Y en el mundo, en conclusión,
> todos sueñan lo que son,
> aunque ninguno lo entiende.
> [...]
> ¿Qué es la vida? Un frenesí.
> ¿Qué es la vida? Una ilusión,
> una sombra, una ficción,
> y el mayor bien es pequeño:
> que toda la vida es sueño
> y los sueños, sueños son.

Y el de Macbeth (la vida análoga a la representación):

> Es la vida
> sólo una sombra errante, un pobre actor
> que, malgastando su hora en el tablado,
> deja de escucharse. Es una historia
> que los tontos cuentan, llena de ruidos
> y furia...

La vida y, por tanto, la historia son ese *gran teatro del mundo*, como sugieren Calderón de la Barca o la *Comedia humana* de Balzac —como es sabido, modelo de *La edad del tiempo*—. Pero imaginar también es hacer historia. Y para crear esos mundos posibles, los tres náufragos tienen que soñarse el uno al otro. No en balde el invento de Valerio Camillo, personaje de la novela, es una puesta en escena de la historia mundial. Sin embargo, fiel a la propuesta de Fuentes, al humanista veneciano no le interesa repetir los acontecimientos, sino recrearlos: los escenarios y los personajes de su invención se conjugan de tal manera que se proyectan escenas que nunca sucedieron o que se sobreponen. Y en este juego de luces y sombras entremezcladas, aparecen Don Juan, de *El burlador de Sevilla*, y Celestina, de *La tragicomedia de Calisto y Melibea*, dos de los arquetipos que España legó a la literatura mundial, y que jugarán un papel fundamental en el desarrollo de la trama.

Ése es, me parece, el procedimiento de *Terra Nostra*, una novela sobre el irremediable ciclo del tiempo, donde escenarios posibles o imaginarios se montan unos sobre otros, desde la época del Imperio romano hasta las vísperas del milenio en 1999, en el que es posible transformar la historia al elegir no repetirla, sino empezarla de nuevo. La escritura —es decir, la literatura— se vuelve entonces el acto fundador de esta otra realidad. *Terra Nostra* es también un libro sobre la ficción y el acto de escribir. La magna obra de Fuentes explora y expande la concepción subversiva de la novela cervantina junto con otra voz angular de la narrativa, James Joyce. En *Cervantes o la crítica de la lectura* ahondó su relación y los vasos comunicantes con *El Quijote* y *Finnegans Wake*.

Asimismo, en *La nueva novela hispanoamericana*, declaró a Borges y Rulfo como los fundadores de la nueva narrativa en español. No es casualidad encontrar un influjo de la reescritura de Pierre Menard en la novela. Podríamos pensar no sólo en reescribir una obra, sino en reescribir a un autor —"escribo que escribo", como Salvador Elizondo en "El grafógrafo"—: el Cronista —un personaje llamado Miguel, que perdió un brazo en Lepanto, fue preso en Argelia y escribió el relato de un caballero de triste figura— es actor pero también autor de gran parte de la novela. Igualmente está la visión total y totalizante de "El Aleph" en el delirio de *El jardín de las delicias* —sutil modelo de esta novela-tríptico— o del retablo pintado por fray Julián. Del mismo modo, como una influencia discreta —y, en mi opinión, de la que Fuentes sale victorioso— está el dilema constante de las relaciones de poder patriarcales expuestas en *Pedro Páramo*.

Hemos hablado de teatro y narrativa, de los influjos de Cervantes, Tirso de Molina, Fernando de Rojas y Calderón de la Barca. Pero en esta novela totalizadora, Fuentes va también a la búsqueda de la poesía de los Siglos de Oro: también está, aunque velado, Luis de Góngora. Hay en *Terra Nostra* un personaje fundamental y común con las *Soledades*, la otra cumbre del siglo XVII español. Es la figura del náufrago, joven y bello "que ministrar podría la copa/ a Júpiter mejor que el garzón de Ida". Si en Góngora el peregrino llega a una tierra primigenia —alejada de la corte y la política—, en Fuentes el mismo peregrino triplicado arriba a una costa corrupta por el ejercicio del poder, la desmesura y la ambición. En la novela tampoco faltan las citas escondidas de Francisco de Quevedo ni la transformación del personaje de sor Inés, que llegará al Nuevo

Mundo y escribirá un poema sobre el sueño y la sombra, piramidal y funesta, nacida de la tierra.

Y en este nuevo viejo mundo de tinta se incorpora la poesía clásica náhuatl y los presagios funestos que Miguel León-Portilla recopiló en la *Visión de los vencidos*. Y la "Muerte por agua" de T. S. Eliot se vuelve "Amor por agua", y la amnesia de muerte de Flebas el fenicio —"que olvidó el chillar de las gaviotas, las corrientes marinas, y lo que se pierde y gana"— se vuelve entonces la amnesia de vida de los peregrinos. Así, aparecen parafraseados los primeros versos de *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, el gran poema que rondó la imaginación de Fuentes, por lo menos, desde *La muerte de Artemio Cruz*. Como en toda gran mitología, nada literario le era ajeno a Carlos Fuentes.

Es admirable constatar, de manera orgánica, la apropiación y transformación de todos los géneros literarios y de varias literaturas en un solo libro de ficción, comenzando por las grandes obras que nos dieron gran literatura. Tampoco es irrelevante la formulación tan ambiciosa del *ars narrativa* que plantea la novela acerca de la historia y la literatura. *Terra Nostra* hereda lo mejor de las técnicas literarias y la inventiva de Fuentes: cruce y entrelazamiento de tiempos y líneas narrativas, polifonía, humor, imitación de varios registros lingüísticos y estilos, referencias finamente insertadas, una tesis, momentos de tensión y reflexiones artísticas, históricas y filosóficas. Esta historia hecha de historias, a la manera de las *Mil y una noches*, es una experiencia de lectura fascinante, en la que la pregunta *¿qué hubiera pasado si...?* se lleva al límite de la imaginación histórica y la historia imaginaria. Quizá por ello Mircea Cărtărescu —el alucinante autor de novelas titánicas como *Solenoide* o la trilogía *Cegador*— declaró que *Terra Nostra* cambió su forma de entender la literatura.

Harold Bloom —que siempre se equivoca excepto cuando no, como en este caso— incluyó *Cambio de piel* y *Terra Nostra* en su lista del *Canon occidental*. Ambas extendieron su universo creativo hasta *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993), emblemático libro de cuentos del autor. Debido a la muerte de Fuentes en 2012, *La edad del tiempo* quedó como un proyecto inconcluso. Sin embargo, el "Tiempo de fundaciones" —su segundo apartado— terminó por incluir *Terra Nostra* y *El naranjo*. En la galaxia de Carlos Fuentes, el astro rey es indudablemente esta novela monumental. Y dentro de su órbita, además de *El naranjo* y *Cervantes...*, oscila igualmente *El espejo enterrado* (1992), ensayo sobre la historia refractada entre España y la América Latina. Podríamos añadir que la novela en cuestión forma una constelación con *La campaña* (1990), novela sobre la independencia americana de España, y algunos de los magníficos ensayos breves que componen *En esto creo* (2002). No me parece descabellado pensar esta obra como el centro gravitacional de la obra de Fuentes.

En *Terra Nostra* el tiempo tiene muchos rostros distintos pero los mismos ojos. Este caleidoscopio, en el que se entrecruzan Tiberio o Maximiliano de Habsburgo, Felipe II o Francisco Franco —de quien conmemoramos aliviados que hace medio siglo "cerrar pudo sus ojos la postrera sombra"—, se vuelve un vidrio traslúcido para mirar un gesto nuevo del mundo de siempre. Hay un cruce de espacios y épocas que quiero resaltar: el de la invasión estadounidense del hipotético 1999 a las costas de Veracruz, eco de la ocupación de 1914, una metáfora involuntaria de la persecución y el terror que hoy instaura el gobierno vecino contra los migrantes de América Latina. Ojalá que los Robespierre del mundo lean la traducción de la novela de Fuentes que hizo Margaret Sayers Peden (inglés, 1976), Céline Zins (francés, 1979), Maria Bamberg (alemán, 1979), Maria Kaniowa (polaco, 1981) Annika Ernstson (sueco, 1983), Honda Seiji (japonés, 2016) o Lin Yi'an (chino, 2021).

Las grandes novelas, como sabemos, no tienen que ser necesariamente novelas grandes o extensas. Pero el mérito es doble cuando hasta la mínima coma se vuelve indispensable, cuando cada párrafo o página de una novela es necesaria para el engranaje de la ficción. Ya se constatará que me refiero a esta novela cuando se vuelva una serie de tres temporadas y nos deje a todos impacientes por ver y leer el siguiente capítulo. *Terra Nostra* es, pues, el espejo humeante de Tezcatlipoca, donde vemos el ciclo fatal de los acontecimientos y las derrotas, pero también es el espejo que permite vernos a los ojos, soñarnos de nuevo, para romper los círculos cerrados de la historia e imaginarnos libres del infinito y repetible pasado. Toda gran obra literaria es en el fondo una mitología porque nos vuelve a ofrecer el tiempo puro y presente de algún acontecimiento. Quizá por eso los mitos no pueden ser reales como la historia, porque se oponen a ella para asegurar su curso, pero también para transformarla: para quebrar lo inquebrantable. Toda gran obra literaria como *Terra Nostra* nos puede ofrecer, como diría Borges, "la ilusión de un principio", pero también algún final prometedor.

La calidad del fantasma viviente

Sobre la traducción de Terra Nostra

Rebecca Hanssens-Reed

"La calidad del fantasma viviente": Sobre la traducción de *Terra nostra* por Rebecca Hanssens-Reed

La traducción al inglés de *Terra nostra* contiene una historia de colaboración, de tecnología—WATS, máquinas Xerox, y por lo menos una máquina de escribir en ruinas—y de una editorial dispuesta a asumir el riesgo de una desafiante novela total. El proceso idiosincrático de su traducción, casi simultánea a su creación en español, tecleada en varias máquinas de escribir a través de varias zonas horarias, también nos invita a reflexionar sobre el contraste entre sus condiciones de producción y publicación y la dificultad que encuentran textos similarmente complejos para emerger en el mercado editorial actual.

Margaret "Petch" Sayers Peden nació en 1927 en West Plains, Missouri, y recibió su licenciatura, maestría, y doctorado de la Universidad de Missouri en Columbia. Escribió su tesis sobre la obra de Emilio Carballido, cuya novela corta *El norte* tradujo para poder compartirla con su esposo y la editorial University of Texas Press publicó en 1968. Peden continuó su carrera como traductora con pequeños proyectos—una selección de obras de teatro de Carballido y Egon Wolff— pero trabajando desde un pueblo de menos de 60.000 personas, Peden apenas existía en el radar de los de los editores en Nueva York. A finales de 1971 después de maravillarse con las obras de teatro del escritor mexicano Carlos Fuentes, la traductora tomó el riesgo de intentar contactarlo mandándole una carta directamente para preguntarle si podía traducir alguna de estas obras. Meses después, Fuentes finalmente le contestó diciéndole que su repertorio teatral ya había sido traducido, pero que si estaba interesada podría intentar con trabajar con su obra narrativa, comenzando por una selección de cuentos.

Cuando Fuentes leyó la versión que Peden hizo de sus cuentos reaccionó con sorpresa y agrado: "This is the first time an English language translator really captures the sense and rhythm of these stories. As you know, I have had dark troubles in the past and felt obliged to nix all the efforts presented to me. I most definitely approve your beautifully wrought versions. They are really in English. They are really readable." Desafortunadamente, el mexicano no sintió lo mismo con respecto a la traducción que Peden compartió del fragmento de su famosa y compleja novela corta *Cumpleaños*, quejándose de que el inglés "does not sound poetic or ironic, but terribly pompous," y ignoró la oferta para visitarla en Missouri para conversar sobre los borradores. Sin embargo, Fuentes siguió dispuesto a trabajar con Peden, y ella finalmente fue a conocerlo en el verano de 1973, en Londres. Todo indica que ese encuentro fue decisivo para que ella lograra captar su tono y su particular sentido del humor. A partir de entonces, las cartas comenzaron a ir dirigidas a "Petch" en lugar de a "Mrs. Peden". En una de ellas, Fuentes le dedicó un elogio descarado, con un tono de evidente alivio: "I am amazed at your capacity to understand me—either in textual fashion or thanks to sheer radar over coffee at Borsons." Poco después le dijo a su agente, Carl Brandt, que Peden debía ser la traductora de su colección de cuentos, que la prestigiosa editorial Farrar, Straus and Giroux planeaba publicar junto con su próxima novela, *Renacimiento* (*Rebirth*). "Perhaps, if you have the time and ganas," le escribió Fuentes a Petch, "we could even talk about translating the novel itself. It is a very long affair, about 550 typewritten pages, and tricky because of the Spanish medieval setting and the language employed." Durante el año siguiente, Peden se mantuvo en contacto con Fuentes, Brandt y Roger Straus para afinar los planes, mientras trabajaba en *Cumpleaños* y en otros cuentos, uno de los cuales apareció en *Playboy* ("It really is a rag," le confesó Peden a un amigo sobre la revista). Fuentes, entretanto, peleaba con "the 500-odd pages of the Gargantuan novel."

El proceso de escritura tomó mucho más tiempo del previsto, y el manuscrito terminó teniendo casi mil páginas, mucho más extenso de lo que Fuentes había imaginado en un principio. En noviembre de 1972 aseguró que estaría terminado en cuatro o cinco meses; un año después, en octubre de 1973, especuló que la novela llegaba ya a su fin, con unas 200.000 palabras. Mientras tanto, insistía en lo desafiante que sería el trabajo para Peden: "it is

written in a Spanish very close to the 15th and 16th century models, but as they would be written by a modern author if there had been a vital continuity in the language which, as you know, was broken and interrupted by the rhetorical, official, deadwood formulas of the 17th to 20th centuries. This is a big, difficult leap, and the language must never sound archaic but full-bodied, actual yet traditional, in the best sense of tradition, if that tradition had not been murdered by far too many inquisitors, priests, orators and dictators! I wouldn't way [sic] coy medievalese like in the English translation of Mann's The Holy Sinner, but rather the living ghost quality of Isaak Dinesen's prose."

Peden le agradeció la oportunidad con entusiasmo; quizá subestimó el riesgo de traducir, casi a ciegas, un texto que acabaría siendo mucho más largo de lo que Fuentes había sugerido. En los primeros intercambios entre ella, Straus y Brandt se advierte la confusión que provocaba la falta de certezas: le pidieron que tuviera paciencia, pues los asuntos avanzarían despacio, y durante meses no recibió ni el pago por el cuento publicado en *Playboy* ni la confirmación de las condiciones contractuales. Aun así, y aprovechando un semestre sabático, Peden comenzó a trabajar a toda marcha en la primera entrega de *Terra nostra* (entonces todavía titulada *Renacimiento*) que Fuentes le envió en enero de 1974: dos secciones situadas en el centro de la narrativa. Conforme él le hacía llegar nuevas páginas, muchas veces desordenadas, Peden preguntaba quién era el narrador, y Fuentes se limitaba a responderle enviando otro fragmento del manuscrito. "This ought to keep you guessing", escribió misteriosamente. Un año después de iniciado el proyecto, Fuentes le mandó las últimas partes del manuscrito que ya rondaba por las 1,400 páginas; Peden no firmó el contrato sino hasta el verano de 1975, cuando ya había concluido toda la traducción. Como Straus no podía comprar el libro sin antes leerlo —aunque había prometido hacerlo—, Peden se convirtió en una de las primeras lectoras de Fuentes, mientras su agente y la editorial seguían con atención su trabajo. Aunque fue la última en involucrarse en los asuntos comerciales, su papel resultó decisivo para concretar el acuerdo entre FSG, Fuentes y Brandt. La edición estadounidense de *Terra nostra* fue finalmente publicada el 27 de octubre de 1976.

No solo la creciente reputación de Fuentes en Estados Unidos influyó en la carrera de Peden; también la actitud de ella ante el proceso derivó en una relación marcada por la confianza y un espíritu aventurero de colaboración. Cada vez que Fuentes terminaba una sección, le enviaba una copia por correo; ella le devolvía unas cien páginas a la vez, acompañadas de una o dos páginas de preguntas; y días después ambos hablaban por teléfono para revisar el texto página por página. La colaboración era tan fluida que, al poco tiempo, Fuentes pidió su opinión sobre una lista de posibles títulos. Buscaba uno que funcionara bien en español y en inglés (la idea de publicar una novela titulada *Rebirth* y una novela corta titulada *Birthday* le resultaba desagradable). La lista incluía: La tierra de las vísperas; Vigilia del tiempo; Fundaciones; Polvo enamorado; Memorial; Fuga del tiempo; La otra vez; La segunda oportunidad; Nondum; La cicatriz de la creación; Las heridas del tiempo; El tiempo herido; Una terrible belleza ("Yeats!"); Imago mundi; Tierra nuestra; Terra nostra; Aún no; Libro de horas; Rex; Antepasados; La hora española; El oro de América; Invasión del pasado; Un palacio en la meseta; El día de la raza; El retorno de las carabelas; Los años por venir; En días pasados; Cuéntase; La tregua de Dios; Rojo y gualda ("Stendhal! Spanish flag!"); Mediterráneos; Trinidad. Peden votó por *La cicatriz de la creación*, *Nondum* o *Terra nostra*. Autor y traductora acordaron además cambiar el título de la tercera parte de la novela, "El otro mundo", por "The Next World" en inglés. Sin embargo, la crítica mordaz de Robert Coover en *The New York Times* —ajena a la estrecha colaboración entre ambos y al trabajo igualmente minucioso del editor de FSG, Aaron Asher, y de la correctora bilingüe Carmen Gomezplata— acusó a Peden de haber cometido un error flagrante.

Peden era una investigadora meticulosa, con la costumbre de estudiar a fondo cualquier tema para emplear el término más exacto posible. En la sección "El viejo mundo", cuando el peregrino llega a una playa cubierta de perlas, pasó tres días enteros en la biblioteca leyendo todo lo que encontraba sobre ellas: sus categorías, tipos de brillo, convenciones de nomenclatura, etcétera. Su meta era que los tres párrafos dedicados a la escena fueran tan vívidos y precisos como se pudiera. Esa atención al detalle se potenciaba, sobre todo, en el trabajo colaborativo: la alegría de construir una novela a través de una vasta red de saberes compartidos, mostrando lo social que puede ser el trabajo de una traductora que, en teoría, debería permanecer invisible. Entre las personas a las que consultó se cuentan: una especialista en Cervantes, una de Chaucer, un clasicista, dos latinistas, un medievalista francés, una astrónoma, un exsacerdote portugués,

la recepcionista de Hillel, un rabino, un profesor de griego y una especialista en James Joyce. Bromeó con Fuentes: "Do you realize that this research led me to three former priests, and that I'm getting very nervous!" La mayoría de esas consultas tenía que ver con una sola palabra: averiguar, por ejemplo, cómo se habría llamado una constelación en la Edad Media o si "subpanación" implicaba la creencia de que el espíritu de Cristo, al transformarse en carne viva, estaba realmente presente en el pan. Peden también detectó alguno que otro error en la obra de Fuentes: como cuando en una escena, Pedro dirige su barco con una rueda, pero ella señaló que, según la historia naval que ella había leído, ese mecanismo aún no se había inventado; Cristóbal Colón, por ejemplo, había utilizado un timón horizontal. Aun así, confiando plenamente en la visión de Fuentes, se preguntó si en esa utopía anacrónica el detalle no podía ser posible: "Pedro podría haberlo concebido", escribió.

En este punto, la tecnología empezó a tener un rol crucial. Peden y Fuentes pudieron revisar los borradores por teléfono, algo que de otro modo "would be impossible and forever through the mail." El Servicio Telefónico de Área Amplia (Wide Area Telephone Service) era una línea de larga distancia introducida por Bell Telephone Labs una década antes. Permitía hacer un número ilimitado de llamadas directamente a cualquier parte del país por una tarifa mensual fija, lo que por primera vez hacía accesible comunicarse con personas fuera del propio código de área. El sistema WATS se volvió esencial para ciertos sectores del Movimiento por los Derechos Civiles, que lo usaban para coordinarse entre estados frente a amenazas. Que Fuentes estuviera en Estados Unidos era, sin embargo, algo reciente, después de una historia complicada con el Departamento de Estado, que durante los años sesenta rechazó reiteradamente sus solicitudes de visa por considerarlo demasiado cercano a la Revolución Cubana. Tras varios vetos y el apoyo público de escritores influyentes en Estados Unidos, Fuentes consiguió finalmente los permisos necesarios. Irónicamente, mientras trabajaba en *Terra nostra*, llegó a Washington con una beca del Departamento de Estado, otorgada por el Centro Woodrow Wilson para Académicos Internacionales.

La extensión del manuscrito también supuso un reto logístico para coordinar tantas versiones. Peden confió en la compañía Xerox, cuyas máquinas le permitían enviar copias con mucha mayor eficacia que el viejo mimeógrafo. Pero la tecnología que tanto facilitó el trabajo también causó sus tropiezos: a mitad de la novela se dañó la máquina de escribir en español de Fuentes, y tuvo que continuar en una en inglés, lo que ralentizó enormemente su ritmo. Cuando el manuscrito estuvo por fin listo para la imprenta, existían ya tantas versiones que circulaban entre Peden, Fuentes, Asher y Gomezplata que Peden pidió a FSG que destruyera la suya, temiendo que se hubiera mezclado con la edición final: "Any copy of the manuscript now in your possession should either be destroyed—burned, shredded, or flushed away (New York may finally go under)—or returned to me." Según explicó, el manuscrito había pasado por cinco borradores intermedios, "and any attempt to collate the pages would result in permanent madness." Fue, dijo Peden, la máquina de Xerox la que la mantuvo cuerda.

Terra nostra marcó el inicio de una relación de trabajo larga y, en general, amistosa entre Fuentes y Peden. Algunos detalles de aquel primer proyecto parecen, vistos en retrospectiva, casi proféticos: anticipaban el tipo de carrera que ella tendría, forjada en uno de los textos más exigentes de su vida. Peden y Fuentes debatieron, por ejemplo, qué versiones en inglés citar para las múltiples alusiones del texto. Dado que no existía una traducción estandarizada que ayudara a los lectores angloparlantes a reconocer las referencias, y ninguna de las existentes les satisfacía del todo, Peden acabó creando sus propias versiones. Treinta años después, cuando tradujo *La Celestina*, seguramente sintió cierta satisfacción al recordar aquella "guía telefónica" que, en muchos sentidos, la había preparado para todo lo que vino después.

Lo más impactante, sin embargo, es la naturaleza profética de una broma inocente compartida. Al principio, Fuentes solía llamar a Peden "Constance" o "Señora Garnett", en alusión a la célebre traductora de los clásicos rusos que, según la anécdota, casi perdió la vista trabajando en *War and Peace*. A medida que la novela crecía hasta volverse inabarcable, Fuentes empezó a usar el apodo cada vez con mayor frecuencia, como homenaje a la inmensa tarea que ella había aceptado casi sin darse cuenta. Después de enviarle las primeras entregas de su manuscrito le escribió: "It's not quite as long as *War and Peace* and you won't be losing your eyes like Mrs. Garnett." Pero el presagio resultó medio cierto: a mitad del proceso de traducción —igual que la máquina de escribir de Fuentes, que se había averiado—, Peden tuvo que empezar a usar gafas.

Cuando Aaron Asher, el editor de FSG, se enteró del apodo, se alarmó, temiendo que a

Peden le resultara ofensivo. Le escribió a Fuentes: "Constance Garnett may still be admired for her role as a pioneer translator of Russian classics, and for her industry, but the translations themselves are now justly maligned as inaccurate, prudish, excessively British, etc. I'm taking the liberty of pointing this out to him." Peden, sin embargo, le aseguró que se trataba de un apodo cariñoso, una broma cuyo tono cuyo tono fue tornándose cada vez más afectuoso y respetuoso conforme avanzaba la colaboración. Fuentes incluso escribió una dedicatoria para la version en inglés: "To Margaret S. Peden, the Constance Garnett of Missouri, who nearly lost her eyesight in a devoted translation." En la versión final impresa el apodo fue omitido —quizá para evitar malentendidos sobre su amistad—, aunque quedó un guiño oblicuo a su humor compartido: "to Margaret Sayers Peden, for her devoted work, at cost to her eyesight, on the massive task of translation." Cuando comenzaron a publicarse reseñas en revistas estadounidenses, a finales del verano de 1976, Fuentes le escribió a Peden para felicitarla: "I'm really delighted at the recognition your superb translation is getting, in print and verbally. It was worth it, Constance!" Años más tarde, la pérdida de visión (una combinación de vejez y quimioterapia) la obligó a retirarse de la traducción. El último texto estaba trabajando y quedó sin poder terminar fue *Las novelas ejemplares* de Cervantes; una de las últimas traducciones que completó antes de que sus ojos fallaran fue *La Celestina.*

Terra nostra fue la primera novela que Peden tradujo. Décadas después, al reflexionar sobre aquella tarea colosal, confesó que ya no tendría el valor de traducir un libro como ese. Tal vez fue la arrogancia de una novata, o la simple ignorancia de lo que implicaba, pero también debió haber sido emocionante formar parte de una industria aún en expansión, aún dispuesta a tomar riesgos creativos. En nuestro momento cultural, en cambio, donde la cultura literaria ha sido dominada por conglomerados corporativos —que han atrofiado la escena literaria a niveles insospechadamente aburridos de homogeneidad (como explica Dan Sinykin en *Big Fiction* [2023]) — y por la propiedad intelectual que tiene como fin una adaptación de Netflix, cuesta imaginar que un libro como este llegue al escritorio de un editor tras tantos actos de fe. Y la traductora —aunque su nombre aparezca en la portada—, enfrentada un panorama de salarios estancados con respecto a la inflación, difícilmente podría confiar en una editorial prestigiosa a lo largo de mil cuatrocientas páginas de pago diferido. La buena noticia, al menos, es que todavía se puede ir gratis a la biblioteca y leer cualquier libro que puedas encontrar sobre el origen de una perla.

Juegos de autoría en una escritura desbordante

Reindert Dhondt

A lo largo de su carrera literaria, Carlos Fuentes demostró una asombrosa capacidad para renovarse al absorber y reelaborar modas literarias y teóricas. Paradójicamente, esta contemporaneidad de Fuentes, esa permanente sintonía con los debates de su tiempo, quizá explique la rapidez con la que, a tan solo diez años de su fallecimiento, su nombre resuena menos, sobre todo fuera de México. El propio Fuentes, sin embargo, insistía en que la contemporaneidad no depende tanto de la vocación del escritor como de la mirada del lector: somos nosotros quienes, al leer, reactivamos un texto y lo hacemos dialogar con nuestro presente. La noción de contemporaneidad es, así, menos una propiedad del autor o una cualidad inherente a la obra que una construcción interpretativa, fruto de la recepción. Pocos escritores hispanoamericanos de su generación alcanzaron, como Fuentes, una presencia tan marcada en la escena literaria y mediática, combinada con una capacidad de poner en diálogo a autores y tradiciones que a primera vista parecían distantes en el tiempo y en el espacio. Esa habilidad le permitió tender puentes entre los mundos culturales anglosajón e hispánico y lo convirtió en un *passeur* excepcional, un mediador capaz de traducir y hacer circular obras e ideas de un contexto a otro.

En la esfera pública asumió el papel que Zygmunt Bauman atribuye al intelectual moderno: no el del 'legislador' que dicta valores desde una autoridad incuestionable, sino el del 'intérprete' que favorece la comunicación intercultural al traducir sistemas de conocimiento ajenos a una tradición propia y viceversa. Ese papel de intermediario lo desempeñó tanto en sus escritos como en sus intervenciones públicas, tanto en el campo literario mexicano como en la escena internacional. Basta recordar su vasta correspondencia con escritores y editores, donde ejercía con naturalidad y generosidad esa función que, según José Donoso, lo habría autorizado a proclamar sin falsa modestia "Le boom, c'est moi", una alusión a la célebre frase atribuida a Luis XIV que lo presenta como el 'Rey Sol' de una constelación literaria sin precedentes en la historia de las letras hispanoamericanas.

Junto con su vasto ciclo narrativo de ambición balzaciana titulado "La Edad del Tiempo", Fuentes se empeñó en construir y proyectar una determinada imagen de autor que modulaba según su público y sus objetivos de comunicación. Su autorrepresentación, siempre estratégica y a menudo juguetona, se observa con particular claridad en dos géneros que cultivó con maestría: la entrevista periodística o literaria, de la que concedió más de un millar a lo largo de su carrera, y el ensayo, donde desplegó su vocación crítica e intelectual. En ambos géneros elaboró una persona autorial cambiante, que modulaba con ironía o gravedad según las circunstancias: podía presentarse como cosmopolita o profundamente mexicano, como defensor de una identidad panhispánica o de la unidad iberoamericana, como abanderado de la renovación literaria en América Latina o como observador perspicaz de la política internacional.

Este carácter camaleónico, sin embargo, no estuvo exento de críticas. Enrique Krauze, en su célebre diatriba "The Guerrilla Dandy" (1988), llegó a calificar el proyecto literario de Fuentes de insustancial y a reducirlo a la invención de un único personaje extraordinario: él mismo. Es cierto que Fuentes como autor y personaje público, como el *animal narrans* que fue, se escudaba tras una serie de máscaras sobrepuestas y escenificaba una imagen siempre elusiva de sí mismo. Pero este juego con la autorrepresentación dista mucho de las *stories* carentes de fuerza narrativa en las redes sociales hoy día. Lejos de una autoexhibición vacía en busca de *likes* por parte de individuos que se comportan como empresarios de sí mismos, su puesta en escena de sí mismo no era puramente autopromocional ni enteramente autobiográfica, sino que se subordinaba a una narrativa imaginativa y propositiva (es decir, orientada a abrir horizontes y plantear alternativas, a veces utópicas), vinculada con una comunidad cultural inclusiva y orientada a pensar otros mundos posibles.

Esa identidad proteica (del dios marino Proteo, capaz de cambiar de forma) se refleja notablemente en sus ensayos, donde asumía posturas diversas y en ocasiones contradictorias. La crítica literaria, sin embargo, apenas ha analizado estas estrategias de autofiguración, salvo

de manera aislada en el caso de sus entrevistas, aunque en una obra tan densamente intratextual como la suya resulta demasiado simplista abordarlas desde un único género. Los trasvases son múltiples en la obra de Fuentes: no pocas veces, las ideas expuestas en entrevistas reaparecen en boca de un personaje novelesco o de un narrador ficcional en pasajes digresivos de su obra narrativa. Del mismo modo, muchos de sus ensayos adquieren un aire fabulador al desplegar diferentes recursos narrativos propios de la ficción. Lejos de ser una cuestión de autoplagio, este procedimiento de reescritura parece constitutivo de su poética y de su voluntad de renovación. Esta dimensión intratextual funciona como una auténtica caja de resonancia y le otorga coherencia a su obra e invita a repensar la división tradicional entre géneros.

Este mismo carácter proteico se evidencia también en su vasta novela épica *Terra nostra* (1975), que tematiza la creación literaria y artística tanto en el plano de la trama como en el plano metaliterario. Allí, personajes ficticios se cruzan con los artistas que los concibieron en un mismo plano narrativo. La idea de la novela totalizante, de dimensiones enciclopédicas – aunque quizá resulte más preciso hablar de novela abierta y *centrífuga*, que disemina tramas y significados en múltiples direcciones, en lugar de converger en un único núcleo narrativo – encuentra en esta obra su máxima expresión: no solo pretende abarcar y entrelazar la historia cultural de ambos lados del Atlántico, sino también ofrecer una imagen de las oportunidades perdidas y las bifurcaciones posibles del devenir histórico. Las identidades proliferan y se metamorfosean constantemente en este relato regido por un impulso sincrético y expansivo.

En este sentido, el título de *Terra nostra* no solo alude únicamente al Nuevo Mundo o evoca la percepción eurocéntrica y colonial de la realidad latinoamericana en el Imperio Habsburgo, que se concebía a sí mismo como heredero de Roma y comparaba sus dominios transatlánticos con el *Mare nostrum*. Frente a esa metáfora imperial de apropiación y control, la novela de Fuentes sugiere otra lectura: el título puede entenderse también como una referencia al espacio de creación en español que él mismo denominaría más tarde "el territorio de la Mancha", un ámbito definido por la hibridez cultural y la apertura a lo diverso. El ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura*, publicado al año siguiente, guarda un vínculo tan estrecho con *Terra nostra* que puede leerse como un apéndice que incluso comparte bibliografía con la novela. El propio Fuentes definió el ensayo como una "rama de la novela". Se trata de una reflexión que acompaña a una novela desbordada de sí misma, incapaz de contenerse en sus propias páginas, donde Fuentes reivindica la tradición cervantina de la literatura como modelo paródico, irreverente y autorreflexivo.

La voluntad de revisitar e incluso reescribir su propia obra se advierte también en el ensayo "*Aura*. Cómo escribí algunos de mis libros" (1982), que se inscribe en una tradición inaugurada por Raymond Roussel. Así, en el ensayo póstumo *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), el escritor francés revelaba las técnicas combinatorias que estructuran novelas como *Impressions d'Afrique* (1910), celebradas por los surrealistas. Décadas más tarde, el novelista italiano Italo Calvino retomaría esta línea al exponer en *Comment j'ai écrit un de mes livres* (1982) el algoritmo compositivo detrás de su metanovela *Si una noche de invierno un viajero* (1979), en la tradición del grupo OuLiPo, el taller de escritura experimental que proponía restricciones como motor de creación.

Fuentes, en cambio, no revela ningún secreto del oficio o receta de escritura en su ensayo. El lector que espera acceder a su poética y los entresijos de su quehacer literario, como en el caso de Roussel o Calvino, termina defraudado porque Fuentes rehúsa levantar el velo sobre los engranajes de su escritura. Más aún: el autor niega la paternidad de su novela breve *Aura* (1962) y se presenta antes que nada como lector más que como escritor. En este sentido resulta revelador el cambio de título en la versión inglesa del ensayo: "On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*" (1983). Lo que hace Fuentes no es desvelar la composición o la génesis de su novela, sino añadir nuevas capas de interpretación: presenta a sus personajes como arquetipos en diálogo con la literatura universal, revela una serie de fuentes inesperadas, y encubre en este ensayo la inspiración real que lo llevó a escribirla, en particular el ensayo *La Sorcière* (1872) del historiador romántico francés Jules Michelet sobre la brujería – del cual proviene el epígrafe de *Aura* –, y la profunda impresión que le causó una fotografía de la emperatriz Carlota descubierta en el archivo Casasola, como reveló en su correspondencia.

A comienzos de los años ochenta, Fuentes buscaba devolver visibilidad a *Aura*, eclipsada en ese momento por el éxito internacional de

La muerte de Artemio Cruz, publicada el mismo año. Fue entonces cuando empezó a reordenar su obra en diferentes ciclos dentro de "La Edad del Tiempo". Aunque cronológicamente *Aura* fue su tercera novela, la convirtió retrospectivamente en el punto de partida de todo su proyecto narrativo. El ensayo permite también otra lectura, centrada en el 'ethos' o la autorrepresentación discursiva del escritor, pues se trata de un texto en el que Fuentes trabaja y retoca su imagen: busca modelar su autofiguración *a posteriori* y, al hacerlo, influye en la recepción de la obra. La imagen que los lectores tenían de él en base a la lectura de *Aura* era la de un autor de literatura fantástica o histórica, aunque de inspiración modernista. En su ensayo, Fuentes silencia curiosamente el pasado mexicano como fuente de inspiración. Esa evacuación del referente histórico apunta a una voluntad de universalizar la novela breve como relato atemporal de amor.

El resultado es un artículo irónico y lúdico que subvierte nociones de autoría y originalidad, en la estela de pensadores como Michel Foucault y Roland Barthes, quienes habían proclamado la "muerte del autor" en los años sesenta. Así, Fuentes desmantela la idea de influencia cronológica ('la fuente original') al multiplicar las genealogías hasta el punto de desdibujarse él mismo como autor. Fuentes incurre incluso en anacronismos deliberados al traer a colación experiencias posteriores a la redacción de *Aura*, como por ejemplo el encuentro con la soprano Maria Callas en 1976, que le hubiera revelado el "verdadero origen" (inconsciente) de la novela. En el mismo ensayo Fuentes llega a atribuir la autoría de la novela al poeta español Francisco de Quevedo, invitándonos a leerla como una obra barroca más que como un relato gótico.

Este gesto se asemeja a un mecanismo que subyace la creación de *Terra nostra*, donde se borran las fronteras entre pasado, presente y futuro, entre vida y muerte, entre realidad y ficción. En sus páginas conviven figuras históricas (Felipe II, Cervantes, El Bosco, Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz) con personajes ficticios (la Celestina, Pierre Menard, Aureliano Buendía), todos con el mismo estatus ontológico. Con un tono igualmente lúdico, el ensayo "*Aura*. Cómo escribí algunos de mis libros" propone una relectura que 'barroquiza' y 'posmoderniza' tanto la novela como el propio ethos autorial de Fuentes. Fuentes sugiere que un mismo texto cambia de significado con cada lectura, en función de las experiencias vivenciales, las memorias involuntarias, los deseos y el bagaje cultural de quien lo lee. De este modo, insiste en la pluralidad de interpretaciones que ofrece una obra literaria y afirma el carácter inestable de toda lectura.

A veinte años de la publicación de la novela, Fuentes se perfila en este ensayo como un escritor plenamente posmoderno en sintonía con el espíritu de la época. Recordemos que, desde *La nueva novela hispanoamericana* (1969) hasta *La gran novela latinoamericana* (2011), no solo se insertó en una tradición literaria, sino que la reconfiguró, creando a sus propios precursores – a la manera de Jorge Luis Borges en "Kafka y sus precursores" (1951) – y trazando así un linaje distinto que anticipaba la recepción de su obra. Al mismo tiempo, se posicionó como una figura paternal para generaciones posteriores, desde los autores del Crack hasta Juan Gabriel Vásquez.

Al final del ensayo, en otro gesto metaficcional, Fuentes revela que la enunciación vocativa de *Aura*, una novela escrita en gran parte en la segunda persona del singular, no remite al personaje de Felipe Montero, el historiador que debe transcribir y ordenar las memorias de un general que formó parte del estado mayor de Maximiliano de Habsburgo durante el Segundo Imperio. Felipe no es solo un escritor, sino también un lector que, al identificarse con su objeto de estudio acaba transformándose en el doble del general, de modo que los tiempos históricos se superponen. Una vez más, Fuentes se burla de la cronología lineal. Sugiere que el 'tú' no se dirige a un personaje, sino que remite al lector extratextual, de carne y hueso, a quien se invita a ingresar en el mundo narrativo e involucrarse más a nivel afectivo. En el último párrafo del ensayo Fuentes radicaliza la confusión de planos: afirma que Felipe Montero, un ente de ficción, es el verdadero autor de *Terra nostra*. En *Aura*, Felipe acepta el trabajo que le es ofrecido para poder trabajar en su propia obra ambiciosa. La descripción de ese proyecto anticipa, dentro de la ficción, la gran novela de Fuentes: "Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América. Una obra que resuma todas las crónicas dispersas, las haga inteligibles, encuentre las correspondencias entre todas las empresas y aventuras del siglo de oro, entre los prototipos humanos y el hecho mayor del Renacimiento."

Con ello se confirma que las fronteras entre la obra ensayística y la obra novelística son profundamente porosas en el caso de Fuentes. Si bien *Cervantes o la crítica de la lectura* ofrece una

interpretación que algunos lectores han considerado autoritativa para entender *Terra nostra*, en su ensayo sobre *Aura* Fuentes rechaza toda clave definitiva: multiplica las pistas y convierte su obra en un laberinto de espejos. Nos invita a lecturas anacrónicas y nos libera de la famosa falacia intencional denunciada por W.K. Wimsatt y Monroe Beardsley, esa tendencia a privilegiar el propósito del autor como única interpretación válida de un texto literario.

Fuentes no concibe la intertextualidad como una mera cronología lineal de influencias y filiaciones, sino que la reivindica como una práctica de lectura liberadora, capaz de tejer nuevas redes de sentido y de resignificar el pasado. Esta concepción se acerca al "plagio por anticipación" (*plagiat par anticipation*) de Pierre Bayard y a la "influencia retroactiva" (*influence à rebours*) de Antoine Compagnon. La literatura, nos recuerda Fuentes una y otra vez, es el espacio de las incógnitas, de la incertidumbre y de la opacidad, y no de las respuestas definitivas, de la verdad única, o de la transparencia comunicativa. La lectura crea su propia realidad y transforma la del lector. El hecho de que Fuentes se esconda tras múltiples alter egos no se le puede recriminar como signo de inconsistencia, como hacía Krauze, sino que es la expresión de una identidad narrativa, relacional y proteica, una identidad performativa que se reinventa en cada texto y en cada enunciación, propia de un hombre de letras moderno. En este sentido, Fuentes, como mediador incansable entre seres ficticios y reales, vivos y muertos, es un personaje tan esquivo y evanescente como la espectral Aura. Es el autor de una obra tan profunda y polisémica que merece ser releída una y otra vez, convirtiéndolo en nuestro contemporáneo.

Resurrección colectiva: ecos vivos de *Terra Nostra*

Etna Avalos

Mi primer acercamiento a Carlos Fuentes ocurrió en la prepa 5 de la UNAM, cuando leí *Aura*, y quedé marcada por ese juego entre lo fantástico y lo cotidiano en su literatura. Pero fue en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, bajo la guía de la profesora Delia Selene de Dios Vallejo (doctora en sociología, fallecida el pasado 10 de julio), cuando descubrí la amplitud de su proyecto literario. Ella nos pidió leer *El espejo enterrado* y, de allí, dimos el salto a *Terra Nostra*. A través de ambas obras comprendí que la historia no es un bloque fijo de fechas y acontecimientos, sino una trama de mitos, memorias y saberes que nos siguen atravesando.

Y más que una lección de historia o de literatura, *Terra Nostra* me marcó porque habla de algo más profundo: la condición humana y sus sistemas de creencias. Nos muestra cómo los mitos que fundan imperios, religiones o naciones al organizar sociedades, también moldean nuestras vidas, nuestros cuerpos y nuestras relaciones. Leer *Terra Nostra* fue reconocer que lo humano está hecho de fracturas y de búsquedas, de la memoria de lo perdido y del anhelo constante de lo que todavía no existe.

Uno de los momentos más intensos en la obra ocurre en el diálogo entre Ludovico y Felipe en la "Sexta Jornada," cuando Ludovico le reprocha haber permanecido encerrado en su palacio, incapaz de reconocer otras posibilidades. Entonces pronuncia una de las frases más memorables de la novela: "Todo contiene el aura de lo que antes fue y el aura de lo que será cuando desaparezca. Perteneces simultáneamente al presente, al pasado y al futuro: a la epopeya de hoy, el mito de ayer y la libertad de mañana." Esta frase resume una intuición fundamental: habitamos un tiempo múltiple donde cada instante guarda memoria de lo que fue y anticipa lo que será. Así, todo se condensa al mismo tiempo en una herida y una promesa.

Ese tiempo simultáneo es, también, el terreno donde nacen y mueren los mitos. Fuentes muestra cómo, en la historia, los mitos han sido laboratorios de poder. En la novela, la conquista y la colonización de América aparecen como un escenario donde se inventaron relatos que prometían redención y unidad: el mito de América como tierra prometida, la llegada de la civilización, el mito del mestizaje armonioso, el mito de un nuevo orden espiritual que salvaría al Viejo Mundo. Pero todos esos relatos se derrumban frente a lo concreto: cuerpos sometidos, voces silenciadas, pueblos convertidos en despojo. Esos mitos, que parecían eternos, fueron en realidad construcciones culturales. Y lo humano se encuentra allí: en la paradoja de que, aunque frágiles, hemos sido capaces de imaginar mundos enteros y de inventar narraciones que dan sentido a la vida.

El problema no está en los mitos en sí, está en el modo en que se emplean para justificar jerarquías, exclusiones o violencias. Por eso, Fuentes no los destruye para dejarnos en la nada, más bien los desnuda y nos recuerda que pueden ser cadenas, pero también semillas que abren la posibilidad de soñar con otros futuros. Desde aquí se entiende la grandeza de *Terra Nostra*: la novela nos obliga a mirar la historia con esa doble conciencia. Lo que creemos muerto sigue actuando en el presente. Las jerarquías y desigualdades nacidas en la colonización —los cuerpos sometidos, las voces silenciadas, las exclusiones de género, de raza, de clase— siguen existiendo hoy. Y, al mismo tiempo, cada injusticia carga consigo una posible transformación, porque todo lo pensado, dice Fuentes, es.

Esa certeza de que las ideas no mueren enlaza con otra reflexión central de la novela. Ludovico lo expresa con claridad: "Somos inmortales: tenemos más vida que nuestra propia muerte, pero menos tiempo que nuestra propia vida." Estas palabras expresan una verdad sobre lo humano, pues nuestra vida es corta, pero nuestras acciones y pensamientos pueden trascenderla. Somos mortales en el cuerpo, pero inmortales en la memoria de otros, en las huellas que dejamos, en los relatos que nos continúan. Esa es la verdadera resurrección para Fuentes: no la religiosa ni la mística, sino la posibilidad de seguir viviendo en los demás. De esta manera se revela el núcleo ético de *Terra Nostra*, donde lo humano se valora por lo que cada persona aporta al mundo común y no por lo que logra acumular de manera individual.

El interés en lo colectivo se refleja una vez

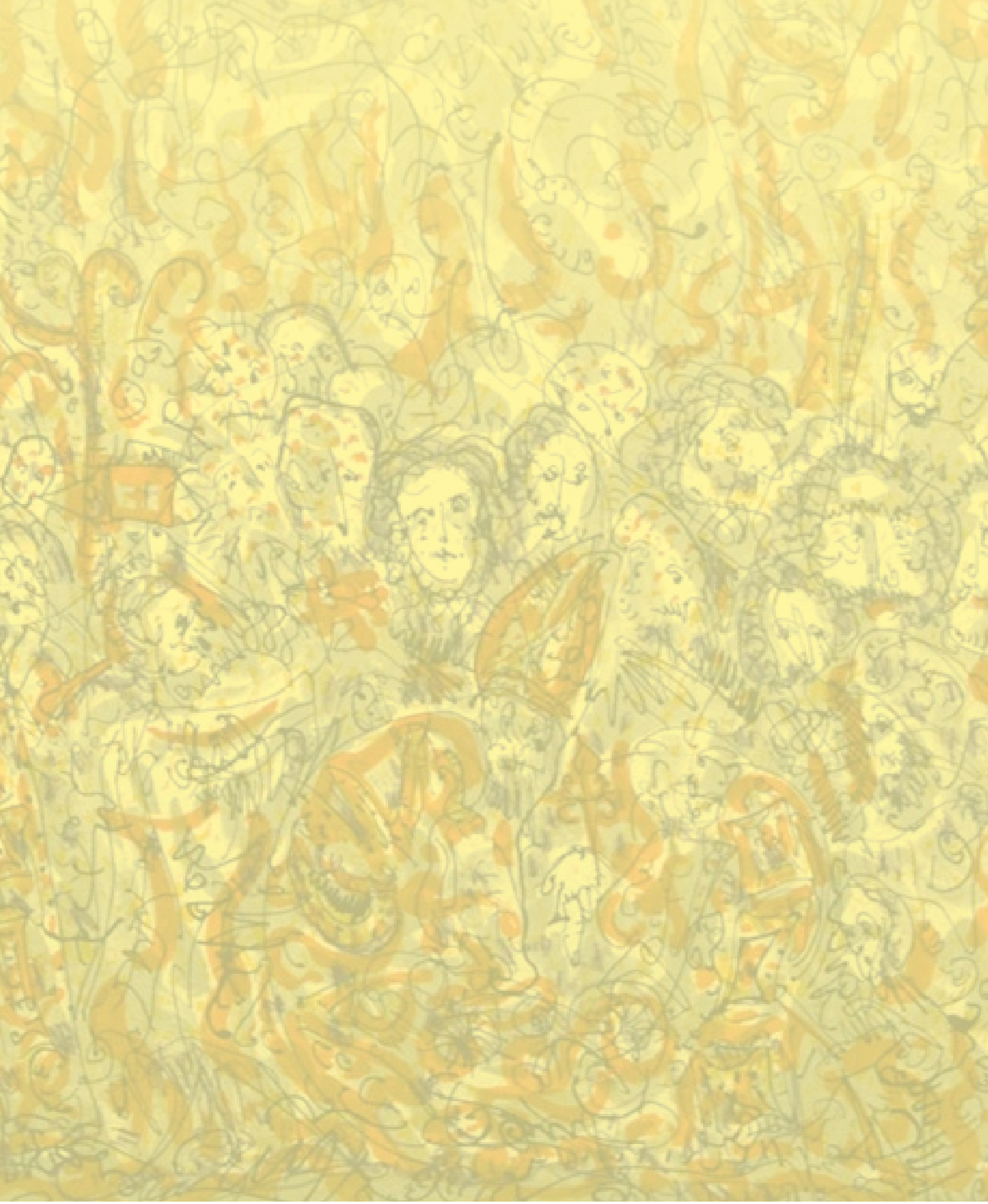
más en la frase: “Un día fuimos uno. Hoy todos somos otros.” Esta afirmación revela la tensión entre la unidad perdida que precisamente define a la sociedad contemporánea. Alguna vez, dice Fuentes, fuimos parte de un mismo origen, pero la historia nos fragmentó en pueblos, razas, religiones, clases sociales y épocas. Y, sin embargo, la novela nos recuerda que todavía podemos reconocernos en esa unidad si aceptamos que seguimos viviendo unos en otros, por encima de las fronteras que nos separan. Este planteamiento es profundamente político. Vivimos más allá de nosotros mismos cuando nuestras acciones contribuyen a transformar la vida de los demás. Quien lucha por la justicia, quien escribe un libro, quien siembra una semilla, quien educa a un hijo, se multiplica en esas vidas que continúan. La historia se trata de comunidades que se prolongan unas en otras, transmitiendo culturas y saberes.

El contrapunto de lo anterior es Felipe, el rey encerrado en su palacio, convencido de contener el mundo entero en su poder. Pero lo que realmente tiene es vacío. No es ni unidad ni dispersión, ni cielo ni infierno —por usar las palabras de Fuentes— porque al negar las conexiones con los demás se ha condenado a la nada. El poder absoluto es soledad. Y la soledad absoluta es negación de la vida, porque vivir significa reconocernos en otros.

También nosotros, como Felipe, hemos querido creer que el mundo cabe dentro de nuestros palacios modernos, habitando mitos que se tambalean. Uno de los más profundos fue el mito de la invulnerabilidad moderna. Creímos que la ciencia y el progreso nos habían blindado contra la fragilidad humana. Pensamos que la medicina había domesticado la muerte, que los mercados garantizarían la abundancia económica, que la tecnología resolvería cualquier amenaza. Pero la pandemia de 2020 bastó para mostrarnos lo contrario: un virus microscópico derrumbó nuestras seguridades y nos recordó que seguimos siendo vulnerables. Este derrumbe mostró, además, que la vulnerabilidad no se reparte de manera justa. Mientras algunos pudieron protegerse en casa, otros arriesgaron la vida en trabajos precarios. La fragilidad humana reveló otra vez las grietas de la desigualdad. Igual que en la historia colonial, los mitos se mostraron como relatos que encubrían exclusiones.

La enseñanza de *Terra Nostra* es que los mitos nunca desaparecen, simplemente cambian de forma, y frente a cada mito “caído” aparece la oportunidad de imaginar un relato distinto. En el 50 aniversario de la novela, conviene recordar uno de sus mensajes más importantes, que afirma que la verdadera resurrección es colectiva. Al final se trata de que nuestra humanidad persista en las memorias, en las luchas y en los relatos que nos trascienden. Nuestra tarea está en fortalecer los vínculos y no en levantar muros, en reconocer que un día fuimos uno y que, aunque hoy seamos otros, seguimos unidos por la memoria compartida.

Frente a las narrativas de aislamiento y de poder absoluto, Fuentes nos propone una ética de lazos colectivos. Somos más que nuestras muertes porque nuestras acciones perduran y tenemos menos tiempo que nuestra vida porque el instante que habitamos es fugaz y exige responsabilidad. Al cerrar las páginas de *Terra Nostra*, uno entiende que la resurrección no es una promesa ultraterrena, es, más bien, una experiencia que se manifiesta en la vida cotidiana: seguir viviendo en otros, recordando que alguna vez fuimos uno y que todavía podemos serlo en la construcción conjunta de un mundo más justo para todos.



La imaginación al poder: "El mundo nuevo" de *Terra Nostra*

Verónica Cortinez

Agradezco a Pedro Ángel Palou por haberme invitado a participar en esta conmemoración de los cincuenta años de la publicación de *Terra nostra* (1975), novela que estudié en los años 80 con Carlos Fuentes cuando fui su ayudante en la cátedra que dictó en la Universidad de Harvard, "History and Fiction in Spanish America", y que luego formó parte de mi tesis doctoral, *Simulacros de crónicas* (1990), co-dirigida por Fuentes. A lo largo de los años, desarrollé ideas sobre *Terra nostra* en conferencias y artículos, que de alguna manera culminaron en mi libro *Memoria original de Bernal Díaz del Castillo* (2000), en el que incluyo un largo capítulo final titulado "Bernal y Fuentes". Reformulo y reproduzco aquí muchas de esas ideas de hace ya un cuarto de siglo.

Por medio de una compleja obra narrativa cuyo título global es *La Edad del Tiempo*, Fuentes efectúa la ambiciosa tentativa de representar los variados espacios y las múltiples historias de ese valiente mundo nuevo llamado América. Como una suerte de Aleph escrito, espacial pero también temporal, las novelas y los cuentos de Fuentes exploran la continuidad cultural de México y del continente, pareciendo querer abarcar la totalidad de la experiencia americana. Desde las épicas muertes revolucionarias y el oscuro corazón de Donceles 815, donde en varios tiempos y espacios residen Consuelo y Aura, hasta las campañas del sur de Sudamérica y los recintos franceses en los que habitan lejanas familias, la narrativa de Fuentes intenta captar la riqueza cultural de un continente cuyas rupturas políticas parecerían atentar contra lo que él percibe como su unidad esencial de varios siglos. Al igual que *La Comédie humaine* o *Les Rougon-Macquart*, los veintitantos textos que conforman *La Edad del Tiempo* tienen como objetivo la representación de una sociedad, pero, al contrario de Balzac o de Zola, Fuentes aborda un mundo cuyas fisuras históricas, a pesar de la continuidad de ciertas formas culturales, se representan como tajantes. Pese a la multiplicidad de experiencias vitales, la Francia decimonónica es un espacio de coherencia sociológica. La Hispanoamérica de Fuentes, en cambio, consiste de un territorio escindido en países, épocas y lenguajes. Al igual que *A la recherche du temps perdu*, *La Edad del Tiempo* investiga un material cuya esencia es invisible: como las cosas del pasado, la unidad cultural del continente es escurridiza. Tanto en Marcel Proust como en Fuentes, el discurso literario constituye el camino para la captación de una memoria que parece evadirse. Formular la unidad cultural de Hispanoamérica es un diseño tan complejo como la tentativa de recuperar el tiempo perdido.

Si bien la memoria de Proust es en última instancia personal y se circunscribe a espacios y tiempos asociados con su biografía, la imaginación de Fuentes recorre un vasto territorio y varios siglos de historia. Fuentes inventa un mundo sobre el cual proyecta una compleja visión totalizadora. A este novelista, como a otros escritores hispanoamericanos, le interesa la historia silenciada, pero no solo la de ciertos grupos sociales o la de ciertos periodos específicos, sino la historia entera, un gesto parecido al de Neruda en *Canto general*.[1] En ese impulso panorámico, Fuentes ha escrito sobre la Emperatriz Carlota, la Revolución Mexicana, los emigrantes hispanoamericanos en Francia, las fronteras entre Estados Unidos y México; a fin de cuentas, se trata de un proyecto enorme y complejo como el que no llega a realizar Felipe Montero, el joven historiador de *Aura*: "Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América. Una obra que resuma las crónicas dispersas, las haga inteligibles, encuentre la correspondencia entre todas las empresas y aventuras del siglo de oro, entre los prototipos humanos y el hecho mayor del Renacimiento" (33).

Muchos años después, el plan de Montero se ejecuta en las páginas de una gran novela. En un vertiginoso recorrido por la historia y por el mundo de la imaginación, *Terra nostra* es la más abarcadora de las ficciones de Fuentes: una larga y detallada crónica de correspondencias, descubrimientos y contraconquistas, de

1 El 2 de agosto de 1977, al recibir el Premio Rómulo Gallegos por *Terra nostra*, Fuentes afirma: "La gigantesca tarea de la literatura latinoamericana contemporánea ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia" ("Discurso de Recepción"). En los años 90, cuando percibe "una gran transformación en la América Latina" por el ímpetu de la sociedad civil, Fuentes cambia su postulado: "El reclamo de que el escritor hable por una sociedad sin voz [...] es mucho menos cierto" ("Carlos Fuentes y su segunda patria" 132).

conocimientos ocultos y revelados. Como varios críticos han señalado, *Terra nostra* es una reescritura de la historia y de la literatura; en específico, la segunda parte de *Terra nostra*, titulada "El mundo nuevo", revelaría la postura desde la que Fuentes lee y reescribe los textos del período colonial. Ese relato del descubrimiento de una nueva tierra —ese simulacro de crónica— puede interpretarse como la apropiación de un discurso anterior, un acto novelístico que restituye a esos viejos textos un papel central en la descripción de América. "El mundo nuevo" otorga a las crónicas que imita, a la vez que falsifica, un puesto fundador en el canon literario hispanoamericano. En esa cuidadosa arquitectura que Fuentes erige con los textos sobre la conquista, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo es la piedra de toque, la crónica en la que se quiere constatar el origen y la originalidad de una posible tradición tanto mexicana como continental.[2]

La lectura de Bernal por parte de Fuentes es explícita en "La épica vacilante de Bernal Díaz del Castillo", uno de los primeros ensayos de *Valiente mundo nuevo*, donde Fuentes estudia el legado del Renacimiento en la novela hispanoamericana. El foco del ensayo es el género de la *Historia verdadera*, descrita como una "épica vacilante" que se desplaza hacia la novela. Bernal surge como "nuestro primer novelista. [...] el novelista de algo por descubrir: un pasado que se hace presente en su libro" (74). En un curioso diseño, la conjunción de ficciones y ensayos nos muestra a un Fuentes que se dibuja a sí mismo como cronista a la vez que otorga a Bernal el papel de novelista.

Valiente mundo nuevo es una colección de once ensayos que se originan en los cursos que Fuentes dicta en las universidades de Harvard y Cambridge entre 1984 y 1989, donde ocupa las cátedras Robert F. Kennedy y Simón Bolívar, respectivamente. El contexto importa, pues se trata de púlpitos muy visibles desde los cuales el novelista intenta explicar el continente a públicos para quienes, en muchos casos, Hispanoamérica es una región periférica y del todo lejana. Fuentes, quien en los años sesenta es la estrella más brillante en la constelación del boom, destaca, veinte años después, como profesor. El tema central de los ensayos es lo que Fuentes percibe, más allá de las rupturas y de la violencia, como la continuidad cultural de Hispanoamérica, expresada a través de la interacción entre tres categorías —épica, utopía y mito— en la historia y en la literatura del continente.

La literatura constituye para Fuentes un espacio donde esas categorías, tras cruzar el Atlántico, se impactan vertiginosamente: "un movimiento de la utopía con que el viejo mundo soñó al nuevo mundo, a la épica que destruyó la ilusión utópica mediante la conquista, a la conquista que respondió tanto a la épica como a la utopía con una nueva civilización de mestizajes, barroca y sincrética, policultural y multirracial" (27). Inspirado por varios textos renacentistas y por ciertos hechos de la historia americana, Fuentes ve la expresión de la utopía tanto en la obra de Thomas More como en la labor del obispo Vasco de Quiroga en la Nueva España, y percibe los efectos de la épica en el espíritu de *El Príncipe* que coincide con el maquiavelismo de los conquistadores españoles; el mito se relaciona ante todo con el mundo indígena, violado por la épica, pero también concierne al mundo original de los conquistadores, del que se separan por el épico acto del viaje. Otra figura europea, la de Erasmo de Rotterdam, observador irónico y razonable, completa el tríptico renacentista cuyo espíritu actúa en esta invención de América contada por Fuentes.

El foco de *Valiente mundo nuevo* es el género de la novela; de los ocho ensayos sobre escritores de América, siete de ellos se centran en novelistas del siglo XX: Rómulo Gallegos, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Mariano Azuela, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima y Julio Cortázar. La única figura cronológicamente anterior —por varios siglos— es la de Bernal Díaz del Castillo, cuya presencia entre los autores de *Cien años de soledad* y *Rayuela* no sorprende si recordamos que para Fuentes la *Historia verdadera* "es novela" y Bernal "nuestro primer novelista" (74), un extraño juicio cuyo significado solo se entiende desde la teoría cultural de Fuentes.

El ensayo sobre la *Historia verdadera*, "La épica vacilante de Bernal Díaz del Castillo", se sitúa a modo de puente entre "Espacio y tiempo del Nuevo Mundo" y los ensayos dedicados a los novelistas del siglo XX. Los postulados genéricos de Fuentes son personales, pues si bien se apoyan en teorías concretas —Friedrich Hegel, José Ortega y Gasset, Simone Weil, Mijaíl Bajtín—, se desplazan hacia un terreno en el que los aspectos formales importan menos que un

2 La trayectoria de la *Historia verdadera* ha sido azarosa. Se trata de uno de esos libros a los que la historia y la crítica literaria han hecho justicia tardía. Bernal murió en 1584, y a pesar de sus incansables diligencias para "sacar a luz" su obra, la Historia verdadera no se editó hasta 1632, casi medio siglo después de la muerte del autor. Esa primera edición de Madrid, así como una segunda, sin fecha, solo tuvieron un impacto mínimo. La próxima impresión de la obra data de 1795, y no es sino hasta finales del siglo XIX y principios del XX, gracias a las ediciones modernas, que la Historia verdadera comienza a difundirse entre el público lector. Para una lista de las diferentes ediciones conocidas del texto de Bernal, ver la introducción de Joaquín Ramírez Cabañas en la edición de Porrúa (XXVII-XXXI).

espíritu que Fuentes detecta en el texto. Para el lector que asocia la épica con la *Ilíada* o con el *Orlando Furioso*, la desvertebrada *Historia verdadera* no puede sino verse titubeante ante la "invitación a la forma" de esos modelos clásicos.[3] Fuentes, sin embargo, seleccionando ciertos criterios y descartando otros, logra realizar una lectura doble de Bernal: por un lado, lo aproxima a la épica, mientras que por otro lo aparta de ella y, novedosamente, lo inserta en el mundo de la novela. Fuentes percibe en Bernal una vacilación contraria al espíritu épico que, según él, alienta las crónicas de Indias, textos que narran sin ningún resquebrajamiento la destrucción militar de los pueblos indígenas. La épica se asocia con el maquiavelismo de los capitanes españoles, que justifica los medios y los fines de la conquista; la *Historia verdadera*, en cambio, es vista como una "épica vacilante", pues se abre a la descripción de un mundo contradictorio y ambiguo que coincide con los espacios dubitativos de la novela. Así como ocurre con la épica, la novela también se define a lo largo de estos ensayos a partir de teorías que apoyan la lectura de la *Historia verdadera* como la piedra angular de una tradición novelística de la que *Terra Nostra* sería un eslabón importante.

La *Historia verdadera* es, en efecto, un texto distinto de otras crónicas de Indias.[4] Desde el prólogo mismo sorprenden algunas marcas de diferencia; se trata de una historia de refutación, como explica Victor Frankl, y no de una simple relación: Bernal escribe en parte para corregir la falsa versión de la conquista de México divulgada por Gonzalo de Illescas, Paolo Giovio y, sobre todo, Francisco López de Gómara.[5] A lo largo de toda la obra, si bien Bernal está consciente del modelo en el cual se inscribiría la *Historia verdadera*, el texto transforma sus convenciones; el tópico de la falsa modestia, al igual que los criterios de verdad de lo visto y lo vivido y de la fama de hechos y de hombres, no cumplen la misma función que en otras crónicas, sino que actúan más bien para caracterizar al autor, quien, por su complejidad textual, surge como un personaje cercano a la "humanidad" de don Quijote y Sancho. Más aún, en vez de dirigir su discurso al monarca, como la mayoría de los cronistas, Bernal apela en cambio a los "curiosos lectores", un vocativo en el que coincide con las ficciones de Cervantes. Además, la *Historia verdadera* se escribe muchos años después de ocurridos los hechos, circunstancia que resalta el papel de la memoria: el acto de narrar un tiempo perdido tiñe de nostalgia y melancolía la obra.

La lucidez de Fuentes reconoce abiertamente el esencial acto de voluntad sobre el que se funda su teoría de la cultura hispanoamericana: "Escojo, pues, esta novedad novelesca dentro de la épica de Bernal para describir un libro que también es crónica, historia verdadera, biografía, autobiografía, memoria, novela de caballería violentamente trasladada a la realidad, y canto narrativo proclamando su propia, novedosa gestación" (76). Lo que no es explícito es el profundo comentario que realizan las páginas de *Valiente mundo nuevo* en torno a la propia narrativa de Fuentes, esas ficciones en las que sobresale *Terra nostra* por su análisis de los lazos que entretejen la historia y la literatura en Hispanoamérica. Para entender la gestación de ese *magnum opus* de Fuentes es preciso investigar en qué consiste la "novedad novelesca" que el novelista mexicano le atribuye a la crónica de Bernal, en otras palabras, cómo la *Historia verdadera* abandona la épica para adentrarse en la geografía de la novela.

¿En qué consiste, específicamente, la novedad de esa novela, o esa novela épica, que sería la *Historia verdadera* de Bernal? En *Cervantes o la crítica de la lectura*, Fuentes también contrasta la épica con la novela. La épica es descrita como "un tribunal sin apelación" (17), un universo cerrado y coherente, una visión unívoca y terminante de la realidad. La épica permite una sola lectura del mundo, mientras que la novela se funda en la pluralidad de lecturas, y es un mundo inconcluso donde "pueden coexistir todos los contrarios vistos simultáneamente desde todas las perspectivas posibles" (106). En *Valiente mundo nuevo*, al apelar a las ideas genéricas de Bajtín, cuyas intuiciones en el decenio de 1980 ocupaban el centro de los estudios literarios, Fuentes escoge, tanto para la *Historia verdadera* como para la tradición literaria hispanoamericana, la naturaleza polifónica de la novela, que es, como explica Donald Fanger, no un género o una forma, sino una estrategia del discurso verbal (147). En *Geografía de la novela*, Fuentes resume el valor de la novela como una arena textual privilegiada, "no sólo como encuentro de personajes, sino como encuentro de lenguajes, de tiempos históricos distantes y

3 En *Literature as System*, Claudio Guillén define el género literario como "a convenient model to boot" (72; "un modelo útil") y "an invitation to form" (109; "una invitación a la forma").

4 En "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", artículo en el que ordena el complejo cuerpo de escritos coloniales, Walter Mignolo se rinde ante la dificultad de clasificar la *Historia verdadera* dentro de un género reconocible y le asigna un "lugar especial" (83) en la historiografía indiana.

5 La escritura de la *Historia verdadera* no comienza como réplica a los libros de esos historiadores pues, como demuestra Ramón Iglesia, estos se publicaron después de que Bernal iniciara su manuscrito. Sin embargo, la versión final se lee como un acto de corrección de los errores de otros; ver: Iglesia, "Introducción al estudio de Bernal Díaz del Castillo y de su *Verdadera historia*".

de civilizaciones que, de otra manera, no tendrían oportunidad de relacionarse" (26-27).

Dentro de esta concepción amplia, compleja y ambigua, no es descabellada la definición de la *Historia verdadera* como novela. Fuentes inicia su lectura del texto de Bernal con la siguiente observación, cuya resonancia es profundamente bajtiniana: "una épica vacilante no es épica: es novela. Y una novela es una obra contradictoria y ambigua: es la portadora de la noticia de que en verdad no sabemos quiénes somos, de dónde venimos o cuál es nuestro lugar en el mundo. Es la mensajera de la libertad al precio de la inseguridad" (73). En efecto, no es difícil encontrar puntos de contacto entre la *Historia verdadera* y esa abarcadora teoría de la novela y del lenguaje, donde el sentido de las palabras nunca es terminante y final. Por ejemplo, la evidente *admiratio urbana* de Bernal, distinta del panegírico de la naturaleza que encontramos en las cartas de Cristóbal Colón y de Américo Vespucio, puede leerse como un signo de ambigüedad ante el mundo indígena, visto no como un mero espacio físico, sino como un ámbito cultural de variados matices. En su representación de Tenochtitlán, el cronista se aleja de la visión maniquea que fácilmente se asocia con la épica para capturar la complejidad y el dinamismo de una gran ciudad:

Y después de bien mirado y considerado todo lo que habíamos visto, tornamos a ver la gran plaza y la multitud de gente que en ella había, unos comprando y otros vendiendo, que solamente el rumor y el zumbido de las voces y palabras que allí había, sonaba más que de una legua; y entre nosotros hubo soldados que habían estado en muchas partes del mundo, y en Constantinopla y en toda Italia y Roma, y dijeron que plaza tan bien compasada y con tanto concierto, y tamaña y llena de tanta gente, no la habían visto. (XCII, 259)

Pasajes como éste, entre otras cosas, son los que explican la valoración de Fuentes: "Hay un rumor sardónico en el libro de Bernal: el rumor del mundo indígena que el cronista español descubre con asombro pero no entiende plenamente, un mundo al cual ama pero al cual también debe matar" (88). Fiel lector de Borges, Fuentes acaso interpreta la *Historia verdadera* siguiendo los tonos de relatos como "Historia del guerrero y de la cautiva", donde Droctulft, el bárbaro germano, contempla la ciudad como una visión de belleza y armonía, una creación de la especie humana: "Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos" (558). Desde estas alturas de la expresión americana, es fácil leer a Bernal en una clave literaria en la que la emoción de las palabras eleva discursivamente a Tenochtitlán.

El amor y el odio de los que habla Fuentes son acaso atributos que el novelista decide otorgar a Bernal, pues esa conjunción de pasiones, tan melodramática o novelesca, no aparece de modo primordial en ningún capítulo de la *Historia verdadera*. Si bien hay varios pasajes en los que Bernal lamenta la destrucción del mundo indio, el conflicto emocional en el que Fuentes ubica al guerrero español y encomendero de Guatemala no es claramente explícito. Más aún, la admiración de Bernal por ciertas formas de la cultura mesoamericana es semejante a la que anima otros escritos sobre la conquista de México. En la segunda relación de Cortés, por citar un caso, se describe la misma plaza de Tlatelolco con términos elogiosos:

Tiene esta cibdad muchas plazas donde hay contino mercado y trato de comprar y vender. Tiene otra plaza tan grande como dos veces la plaza de la cibdad de Salamanca toda cercada de portales alderredor donde hay cotidianamente arriba de sesenta mill ánimas comprando y vendiendo, donde hay todos los géneros de mercadurías que en todas las tierras se hallan ansí de mantenimientos como de vestidos, joyas de oro y de plata y de plomo, de latón, de cobre, de estaño, de piedras, de huesos, de conchas, de caracoles, de plumas. (234)

La tentación de descartar la mirada de Cortés es grande, pues las palabras del conquistador son parte de un discurso mercantil donde sobresale a cada paso el verbo "vender". Pero la retórica de las *Cartas de relación* de Cortés, quien dentro del esquema de Fuentes aparece como "el gran personaje maquiavélico del descubrimiento y la conquista" (89), también contiene un fondo de emoción que una lectura más propicia sería capaz de rescatar.

El menosprecio de Cortés y la alabanza de Bernal, sin embargo, pueden explicarse por motivos que van más allá de las ideologías y los símbolos. En la historia personal de la novela hispanoamericana que Fuentes realiza, las *Cartas de relación* carecen de la principal virtud "novelesca" de la *Historia verdadera*: la memoria de Bernal. Sutil y laberíntica, es una memoria que aún se está haciendo, por usar la frase de Bajtín (7), a medida que el cronista escribe, lee y revisa

su interminable manuscrito. Según Fuentes, "la memoria de Bernal [...] es la memoria moderna del novelista" (80). El pertinaz funcionamiento de esa memoria aparta la *Historia verdadera* de las convenciones de la historiografía renacentista, lo que la convierte en una crónica extraña. Cierto es que los límites de la memoria se marcan en otros escritos del período colonial; después de su largo y al parecer exhaustivo inventario de lo que se vende en los mercados de Tenochtitlán, el mismo Cortés confiesa: "Finalmente, que en los dichos mercados se venden todas las cosas cuantas se hallan en toda la tierra, que demás de las que he dicho son tantas y de tantas calidades que por la prolijidad y por no me ocurrir tantas a la memoria y aun por no saber poner los nombres no las expreso" (236). En Bernal, sin embargo, el proceso de recordar es sobrecogedor. Al final de la *Historia verdadera*, cuando Bernal relata el juicio de los dos licenciados de Guatemala sobre su memoria, el lector no puede no estar de acuerdo: "Sublimar y alabar de la gran memoria que tuve para no se me olvidar cosa de todo lo que pasamos desde que vinimos a descubrir" (CCXII, 891). En última instancia, la memoria en Cortés es más bien un problema práctico, mientras que en Bernal la minuciosa investigación del pasado tiñe la obra de una melancólica grandeza.

Pero Fuentes, con la libertad del novelista, interpreta ese visible mecanismo de la memoria como rasgo de una nueva filiación genérica que uniría a Bernal con las cumbres de la novela del siglo XX: "Bernal, como Proust, ha vivido *ya* lo que va a contar, pero debe dar la impresión de que *lo que cuenta* está ocurriendo al ser escrito: la vida fue vivida, el libro ha de ser descubierto" (74; subrayados suyos). Para mostrar ese hallazgo, para justificar ese ilustre linaje, Fuentes detecta tres "afectos" narrativos en la *Historia verdadera* que la aproximan a la novela: el amor por la caracterización, por el detalle y por el chisme. En efecto, muchos de los nombres que Bernal menciona —Rojas el rico, Cervantes el loco, Juan Milán el astrólogo y adivino— tienen la especificidad de individuos concretos, no figuras alegóricas; y los detalles, como la alpargata que pierde Cortés en el lodo, desacralizan al héroe épico. El amor por el chisme, según Fuentes, es un rasgo que marca toda la narrativa, desde Homero hasta Proust: "son todos, en este sentido, 'chismosos'. Bernal también" (80-81). Un ejemplo claro proviene del manuscrito "Guatemala" de la *Historia verdadera*, y se refiere al matrimonio de Cortés y Catalina Suárez, la Marcaida: "Esta señora fue hermana de un Juan Suárez, que después que se ganó la Nueva España fue vecino de México, y a lo que yo entendí y otras personas decían, se casó con ellas por amores, y esto de este casamiento muy largo lo decían otras personas que lo vieron, y por esta causa no tocaré más en esta tecla" (XIX, 32).[6]

Esta breve y sabrosa cápsula narrativa, que Fuentes aprovechaba en sus cursos y que cita en *Valiente mundo nuevo* (81), encierra bien el estilo de Bernal, una manera de contar en la que personajes y eventos, recordados muchos años después, sobresalen en la página con la viveza de una gran novela. Pero la *Historia verdadera* no es una obra de ficción ni Bernal un novelista. Más aún, como sugiere Francisco Rico en su prólogo a la edición de la Biblioteca de Plata del Círculo de Lectores, al propio Bernal le habría inquietado encontrar su libro en una colección popular de clásicos españoles, entre la *Celestina*, el *Amadís* y el *Lazarillo*; pese a su valor literario, la compañía de "vecinos tan notoriamente ficticios" podría arrojar "las sombras de la duda sobre el adjetivo *verdadera* que tanto le importaba realzar" (9; subrayado suyo). Si respetamos ese espíritu, los honores que Fuentes le concede a Bernal serían una forma de condena, pues el título de la *Historia verdadera* perdería esas dos ideas que marcan su principio y que yacen en el corazón de la obra.

Puesto a la cabeza de los novelistas del siglo XX, Bernal se reconfigura como un extraño precursor, como un padre entre cuyos hijos se muestra a la vez que se esconde el escritor mexicano Carlos Fuentes. ¿Pero cuán exacta es la genealogía que Fuentes inventa? ¿Qué diálogo de relaciones podría establecerse entre la *Historia verdadera* y las ficciones de Fuentes? ¿Qué territorios se descubren, con Bernal de guía, en los relatos de *El naranjo* y, sobre todo, en *Terra nostra*, esa inmensa novela que pide leerse como una nueva crónica de ese viejo y venerable tema, las relaciones entre Europa y América?

En los múltiples escritos de Fuentes sobre literatura es usual que la novela ocupe un lugar de privilegio. El espacio dialógico identificable con ese género hace de la novela una forma idónea para rescatar las contradicciones que marcan la vasta realidad del mundo. Pero más allá de su valor estético, según Fuentes, la novela desempeñaría un papel benéfico en la sociedad; en sus páginas, las obras multívocas —novelas y textos afines, como la *Celestina*— contribuyen a

6 El manuscrito "Guatemala" (en el que se basa la edición de Porrúa) es el borrador lleno de correcciones que conservaba la familia Díaz del Castillo y que reaparece en 1840. Hay quienes piensan que es la redacción más cercana, aunque no la primera, a la intención última de Bernal de escribir una crónica que refute la de Gómara y las de sus seguidores.

la tolerancia y a la apertura, al pluralismo social, mientras que aquéllas en las que parece escucharse una sola voz son vistas como una forma del autoritarismo. En el período de la conquista, por ejemplo, las lecturas se vincularían, al menos metafóricamente, con los acontecimientos más terribles de la historia. Partiendo de *Books of the Brave* de Irving A. Leonard, Fuentes asocia a los conquistadores con los libros de caballerías, textos cuya índole épica es contraria al espíritu de la novela moderna. En *Cervantes o la crítica de la lectura*, Fuentes, a la vez que elogia la naturaleza crítica del género, especula sobre la posibilidad de una historia distinta —una realidad menos brutal— si los conquistadores hubieran realizado otras lecturas:

Los conquistadores de las Américas viajaron con los libros de caballerías, esos "libros de los valientes", como los llama Leonard, cuyas hazañas estaban, finalmente, al alcance del español común y corriente en las islas esmeralda del Caribe, en la meseta de polvo y piedra del Anáhuac, en las afiebradas selvas del Darién y en las arenosas costas del Perú. Mejor habrían hecho en llevar consigo *La Celestina* de Rojas. (48)

Compañero de los ideales de libertad de mayo del 68, Fuentes parece recordar con estas palabras la gran consigna: "L'imagination au pouvoir!"

El deseado valor ético y político de la literatura gravita también sobre las opciones del novelista moderno. En el caso de Fuentes, la búsqueda de una forma que entrañe y promueva la libertad lo lleva tras las huellas de Bernal. Más allá de las conferencias y de los ensayos críticos, el arte narrativo de Fuentes, en sus temas y estructuras, rinde homenaje a la *Historia verdadera*. La literatura de Fuentes gira con frecuencia en torno a sus propias lecturas, y dos textos, *Terra nostra* y *El naranjo*, invocan tácita o explícitamente el espíritu novelesco de Bernal. Los significados de esta filiación, sin embargo, son complejos, pues no se trata de una mera copia, sino de una recreación cuyos efectos matizan a la vez que cuestionan los axiomas ensayísticos de *Valiente mundo nuevo*.

El título de *El naranjo* es ya una alusión directa a la *Historia verdadera*, donde Bernal recuerda, con el afecto por los detalles que lo caracteriza, el acto de plantar los primeros naranjos de México. La siembra de los naranjos —un aspecto benéfico de la conquista— es uno de los episodios más conocidos de la *Historia verdadera*, y los naranjos de Bernal renacen siglos después en las páginas de Fuentes.[7] El tomo que cierra *La Edad del Tiempo* se titula *El naranjo*, y la imagen de ese árbol y de su fruto actúa como leitmotif de los cinco relatos que componen el libro.[8] En cada uno de ellos se alude al acto de plantar y trasplantar el naranjo en distintas partes del mundo. Pero donde el hecho histórico y el episodio ficcional se enfrentan con mayor interés es en "Las dos orillas", el primero de los relatos, en el que, sorprendentemente, se niega lo contado en la *Historia verdadera* y se despoja a Bernal de una de sus primacías.

El narrador y protagonista es Jerónimo de Aguilar, uno de los dos cautivos españoles cuyo reencuentro con sus compatriotas en Yucatán se cuenta a partir del capítulo XXVII de la *Historia verdadera*. Al igual que las voces de *Pedro Páramo*, ese otro texto de fantasmas y de México, Aguilar está muerto cuando narra su historia. Al igual que Bernal, Aguilar es testigo ocular de la destrucción de Tenochtitlán y resalta su visión absoluta de los hechos: "Yo vi todo esto. La caída de la gran ciudad azteca, en medio del rumor de atabales, el choque del acero contra el pedernal y el fuego de los cañones castellanos" (11). Más aún, esta privilegiada visión de la totalidad se quiere traducir en una narración: "Lo he visto todo. Quisiera contarlo todo" (12). En su evaluación de la *Historia verdadera*, Aguilar menciona el capítulo CCV (el más denso y hermoso), donde se enumeran los nombres de los compañeros muertos y se ve retratado en ese "desfile final de los fantasmas" (12). Pero si bien Aguilar, al igual que Fuentes en *Valiente mundo nuevo*, reconoce esa "memoria prodigiosa" (12), el juicio concluye con una evaluación distinta: la constatación de una ausencia textual. Para Aguilar, quien después de la muerte posee una sabiduría erasmiana, los vencedores y los vencidos "debieron construir un nuevo mundo a partir de la derrota compartida. Esto lo sé yo porque ya me morí; no lo sabía muy bien el cronista de Medina del Campo al escribir su fabulosa historia, y de allí que le sobre memoria, pero le falte imaginación" (13).[9] Sin olvidar la índole ficcional de *El naranjo*, la crítica de Aguilar es significativa, pues contradice el puesto de honor

7 La plantación de los naranjos es un episodio suprimido en la última redacción del manuscrito "Guatemala". Las razones de la supresión no son claras y se han conjeturado razones religiosas: "aquellos naranjos iban a resultar heréticos... Pero es el caso que en España el pasaje circuló no sólo sin escándalo, sino con gran aceptación. El lápiz rojo se empleó en Guatemala" (Carmelo Sáenz de Santa María, *Historia de una historia* 53).

8 La lista de obras que componen el ciclo narrativo de *La Edad del Tiempo*, al reagrupar textos pasados e incluir los títulos de textos futuros, es un claro indicio de la importancia que Fuentes atribuye a la unidad y a la continuidad, tanto de su ficción como del continente. En *The Writings of Carlos Fuentes*, Raymond Williams entrevista al autor acerca de *La Edad del Tiempo* e incluye las tres distintas versiones publicadas, en 1987, 1993 y 1994; en la de 1993, El naranjo, o los círculos del tiempo es el último de la lista; en 1994, el texto se titula *El naranjo*, pero sigue siendo el último de la serie.

9 Para un análisis detallado de "Las dos orillas", ver mi libro sobre Bernal (272-281).

que Fuentes concede tanto a Bernal como a la *Historia verdadera*.

Si enfrentamos *Valiente mundo nuevo* con *El naranjo* es posible afirmar que hay dos lecturas de Bernal en Fuentes, una en la que el conquistador es el primer novelista hispanoamericano, y otra, al parecer desleal, en la que se lo acusa de tener poca imaginación. ¿Cómo conciliar esa doble visión de un novelista que carece de la capacidad de imaginar, atributo esencial de la novela? De alguna manera, oblicuamente, Fuentes confiesa en "Las dos orillas" que su lectura de la *Historia verdadera* es principalmente eso, una lectura, una interpretación personal de algo latente en el texto, de una serie de atributos ocultos y escondidos que solo el novelista mexicano logra despertar.

En efecto, la imaginación de Fuentes no se detiene en el proceso de la lectura, sino que se desborda en la creación de sus propios textos, ficciones cuyos compañeros son a menudo libros de ensayos, en los que el novelista descubre cuáles son sus puntos de partida. *Cervantes o la crítica de la lectura*, por ejemplo, se nos presenta como "una rama de la novela que me ha ocupado durante los pasados seis años, *Terra Nostra*" (36). Ese pacto indisoluble entre ensayo y novela se reafirma en la "Bibliografía conjunta" con la que cierra el libro: "En la medida que el presente ensayo y mi novela *Terra Nostra*, nacen de impulsos paralelos y obedecen a preocupaciones comunes, indico a continuación la bibliografía gemela de ambas obras" (111). La ironía es evidente: Fuentes, apólogo de la libertad del lector, ofrece claras directrices a quienes deciden entrar en los libros que escribe.[10] Paradójicamente, el autor impone su abrumadora lucidez sobre sus lectores, pero ese contrato con el que se pretende regir las otras conciencias no es necesariamente unívoco ni perjudicial y sí, de vez en cuando, enigmático. En el caso de *Terra nostra*, la bibliografía incluye la *Historia verdadera*; puesto que *Cervantes o la crítica de la lectura* no lo explica, corresponde al lector investigar las posibles afinidades entre la novela de Fuentes y la crónica de Bernal.

En un primer nivel, "El mundo nuevo" adopta los parámetros formales que los lectores modernos asocian con las crónicas de Indias. Esta segunda parte de *Terra nostra* es el relato de un personaje que se identifica solo como "el peregrino", quien, como indica Zunilda Gertel, suele reproducir textualmente palabras de los cronistas (71).[11] Esta narración intercalada, independiente del resto de la novela, cuenta el descubrimiento de un "mundo nuevo" ya poblado, rico en minerales y extrañezas, e identificado al final como México. "El mundo nuevo" tiene como referente una tierra desconocida a la cual se llega al cabo de un viaje, y el discurso del peregrino se lee como un testimonio dirigido a un "Señor". Pero la nueva crónica de Fuentes, como novela, presenta una serie de novedades nunca antes vistas; para no perderse, el peregrino recurre a una serie de guías, todos ellos de naturaleza inverosímil: Venus, estrella de la mañana; las conchas marinas; el hilo de araña; el volcán lejano; el perro colorado; los veinte jóvenes desnudos; el verdadero mapa de la tierra nueva. Más aún, se transgrede el principio básico de la crónica, puesto que no se trata de una relación escrita, sino de un monólogo hablado.[12]

De todas las obras del período colonial, la que marca de manera más profunda, si bien oculta y modificada, el texto de "El mundo nuevo" es la *Historia verdadera*. Los críticos de *Terra nostra* han insistido en el carácter monumental de esa inmensa novela, en cuyas tres partes los personajes más variados de la historia y de la literatura —Felipe el Hermoso y Juana la Loca, Don Quijote y la Celestina, Oliveira y Buendía, entre muchos otros— resucitan en una serie de actos que confirman y a la vez alteran su anterior existencia en la realidad o en las letras. Para José Miguel Oviedo, "*Terra nostra* se propone a sí misma como un palimpsesto, como el resultado de una serie de lecturas y operaciones equivalentes realizadas sobre el mundo cultural; leerla, es releer esos libros, revisar esas obras de arte, reexaminar la historia, recordar la suma de lo ya

10 En "Novel into Essay: Fuentes' *Terra nostra as Generator of Cervantes* o la crítica", Lanin A. Gyurko interpreta la revelación de Fuentes como un gesto de seguridad: "Far from suffering from any 'anxiety of influence,' Fuentes' self-assurance in listing his sources for *Terra nostra* at the end of *Cervantes* o la crítica reflects the fact that with *la nueva narrativa* Latin American authors have finally established their own *terra nostra*, their own Golden Age of literary achievement, which Fuentes underscores through his direct link of *Cervantes* and the New World literature of the twentieth century" (19-20; "Sin padecer de ninguna 'ansiedad de la influencia', la seguridad con la que Fuentes enumera las fuentes de *Terra nostra* al final de *Cervantes* o la crítica refleja el hecho de que con la nueva narrativa los autores latinoamericanos por fin han establecido su propia terra nostra, su propio Siglo de Oro de logros literarios, lo cual Fuentes destaca a través de la vinculación directa entre Cervantes y la literatura del Nuevo Mundo en el siglo xx"; subrayado suyo).

11 Ver también Regina Echegoyen, "La función intertextual de las crónicas en *Terra Nostra*".

12 Al final de la primera parte de *Terra nostra* se anuncia el carácter oral de la narración: "El muchacho habla. Y el Señor oye lo que el muchacho dice" (354). Al comienzo de la tercera parte, se vuelve a aclarar: "Enredada fábula hemos escuchado" (500). El hecho de que se trate de un discurso oral socava la existencia del mundo nuevo. Lucille Kerr analiza el papel de lo escrito en la novela: "El Señor believes that only the written text contains and defines reality. In fact, he thinks that reality is constituted exclusively of that which is written, as his explicit statements demonstrate: 'nada existe realmente si no es consignado al papel. Las piedras mismas de este palacio humo son mientras no se escribe su historia'" ("The Paradox of Power and Mystery: Carlos Fuentes' *Terra nostra*" 111; "El Señor piensa que solo el texto escrito contiene y define la realidad. De hecho, él cree que la realidad se constituye exclusivamente de lo que está escrito, como lo demuestran sus declaraciones explícitas: 'nada existe realmente si no es consignado al papel. Las piedras mismas de este palacio humo son mientras no se escribe su historia'").

existente" (23). Gertel la llama "libro de libros" (70), Gustavo Sáinz "an encyclopedic narrative" (570; "una narrativa enciclopédica") y Maya Schärer "una novela que se niega a escoger y descartar" (140). Con diferentes imágenes, los críticos se aproximan a *Terra nostra* desde un mismo ángulo en el que se privilegia el afán de totalidad de la novela. En ese sentido, las palabras de Schärer son especialmente descriptivas; más aún, nos remiten sin proponérselo a la escritura de Bernal, donde también todo se elige y nada se descarta. Pocos volúmenes en las letras de México y de Hispanoamérica tienen el grosor de la *Historia verdadera* y de *Terra nostra*; casi ninguno, podría decirse, exhibe la memoria prodigiosa y abarcadora de sus dos autores, quienes se empeñan voluntariosamente en representar, cada uno a su manera, la plenitud de la historia.

"Lo he visto todo. Quisiera contarlo todo" (12), son las frases con las que Jerónimo de Aguilar resume su biografía en las primeras páginas de *El naranjo*, y son también frases que podrían definir un arte poética para Bernal. Pero, como vimos, hay en el texto de Fuentes la identificación de un defecto en la *Historia verdadera*, una carencia que el cronista de Medina del Campo no sabe muy bien y que un lector ideal puede suplir. La imaginación que a Bernal le falta no es difícil de imaginar si enfrentamos su crónica con la obra de Fuentes, ensayos y ficciones. Los afectos de la *Historia verdadera* —esos resquebrajamientos que permiten que se lea como épica vacilante, acaso como novela— son rumores que el novelista mexicano entreoye, una suerte de promesa inexpresada que las facultades críticas de Fuentes descubren y valoran, y que su gran imaginación sintetiza, articula y enaltece. Se trata de una conciencia que explora las múltiples calzadas de Bernal, esos desvíos cuyos posibles destinos el cronista no conoce muy bien, y que adquieren una forma precisa y lúcida en "El mundo nuevo" de *Terra nostra*. Así como Bernal intenta recordarlo todo, Fuentes quiere imaginarlo todo, incluso la posibilidad de la conquista de un nuevo mundo en la que todo hubiera sido diferente. Si bien en este propósito resuenan las teorías de Bajtín y las enseñanzas de Weil, quien orienta al novelista por los orígenes dolorosos de la historia de México es Bernal y su conquista dubitativa de la escritura.

En el simulacro de crónica que Fuentes imagina, la escritura altera el contenido y la forma de los modelos tradicionales. Al igual que la *Historia verdadera*, "El mundo nuevo" abre sus propios caminos textuales, pero si Bernal teme violar las convenciones que no conoce bien, Fuentes proclama la libertad de un género sin límites. Al contrario de lo que ocurre con los conquistadores históricos y con los personajes de novela, la identidad del peregrino es inestable; desde el principio dice no saber su nombre y con frecuencia le pregunta a los demás "¿Quién soy?" (451). Son ellos quienes le otorgan varias identidades que acepta sin entender, entre ellas la de Quetzalcoatl y la de su hermano Tezcatlipoca, mezcladas con frases que aluden a figuras bíblicas:

Te hemos esperado. Te esperaremos siempre. Ya has estado aquí antes. No lo recuerdas. Qué importa. Has estado en tantas partes, y no lo recuerdas. [...] Fuiste siempre el educador primero, el que plantó la semilla, el que aró la tierra, el que trabajó los metales, el que predicó su amor entre los hombres. El que habló. El que escribió. Y siempre te acompañó un hermano enemigo, un doble, una sombra, un hombre que quería para sí lo que tú querías para todos: el fruto del trabajo y la voz de los hombres. (482-483)[13]

La extraña tierra a la que llega el peregrino es un espacio colmado de riquezas materiales, como los que a menudo describen los cronistas de Indias mediante el tópico de la abundancia. La naturaleza es pródiga, hay oro inagotable y una playa cubierta de perlas, además de una ciudad cuya suntuosa arquitectura recuerda la visión de Tenochtitlán en las páginas de Bernal. El peregrino, sin embargo, rechaza todas estas cosas y el poder que entrañan. El valor del término "Señor", a quien se dirige, es ambiguo; a veces parece relatar sus servicios al monarca, a veces pedir perdón al Dios cristiano. Más aún, en este pasaje, el peregrino cambia de interlocutores para dirigirse a otras figuras, el amigo y la amante, cuyos lazos valora sobre el poder y la riqueza:

En verdad, Señor, yo no buscaba los honores que este hombre me ofrecía; poco me importaba reinar sobre la gran ciudad de las torres y los canales; y tristemente, en ese instante en que me era ofrecido un trono, yo sólo pensaba en dos cosas, y a ellas reducía mi deseo: Pedro, nos hubiese bastado un pedazo de tierra, libre y nuestra, en la costa de las perlas; joven amante, señora de las mariposas, quisiera volver a encontrarte, ardiente y bella y terrible, en la noche de la selva, y volverte a amar. (465)

13 Según Lilvia Soto-Duggan, la ley estructual de la novela está representada en dos posibilidades, Eros/Tanatos y sus vastas implicaciones: "El mito creado en *Terra Nostra* nos indica que no es necesario dividir las dos zonas de la máscara. La respuesta no es separar sino unir, aceptar las transformaciones, reconocerse en la diferencia, enriquecerse con la diversidad, buscar la fecundación del cuerpo y del espíritu, vivir, vivir intensamente en un presente absoluto que incluya todos los tiempos y todas las virtualidades" (169).

Rechazando el criterio de lo visto y lo vivido, al que los cronistas recurren para validar la veracidad de sus relatos, "El mundo nuevo" propone una alternativa: el mundo de la imaginación y de los sentimientos. A pesar de que esta opción lo convierte en un testigo poco confiable ante el Señor, el peregrino insiste en la validez de sus deseos más íntimos: "Nada quiero dejar fuera de mi relato: así lo visto como lo soñado; y casi siempre, lo admito, fueme imposible separar aquí la maravilla de la verdad, o la verdad de la maravilla" (466).

La subjetividad del peregrino alude también al papel central de la memoria en su discurso. Al igual que Bernal, el peregrino habla sobre su memoria, pero con lírico dramatismo: "Memoria lejana y cercana, pero siempre incapaz de decirme qué fue antes y qué después: memoria de aire, perdido suspiro del pasado y agitada respiración del presente, confundidos" (360). Pero si bien Bernal logra recuperar detallados recuerdos y poblar con ellos la *Historia verdadera*, el peregrino llega a definirse por su falta de memoria; en el viejo mundo no recuerda ni su propio nombre, en el nuevo una de las identidades que se le atribuye es la del "hermano del olvido".[14] Bernal se conforma con los recuerdos y en ellos funda su escritura; Fuentes, en cambio, problematiza la insatisfacción de la memoria:

No sé, sin embargo, si soy totalmente fiel a las palabras del viejo en el templo; no sé cuánto olvido y cuánto imagino, cuánto pierdo y cuánto añado. No sé si cuanto entonces dijo el anciano sólo lo comprendí cabalmente mucho tiempo después, a lo largo de mis días de aventura en el nuevo mundo; quizás sólo hoy lo entiendo y repito a mi manera. (393)

Pero los límites de la memoria no son en Fuentes un defecto, sino la posibilidad de alcanzar una comprensión más profunda —saber las cosas mejor que el memorioso cronista de Medina del Campo— a través del poder de la imaginación.[15]

El que la imaginación no llegue al poder no significa que no sea posible imaginar una mejor historia, o unas historias en las que la ficción sobrepase los prodigios de la memoria y emprenda sus propias conquistas, más valiosas que el oro, y colmadas de la sabia tolerancia de Erasmo. En "El mundo nuevo", el encuentro entre los recién llegados y los habitantes originales de esas tierras constituye una reformulación del concepto de descubrimiento y, más aún, una lírica declaración de la igualdad de los pueblos:

Nos miramos. Los miramos. Nuestros asombros eran idénticos, nuestra inmovilidad también. Sólo pude pensar que lo que en ellos parecíame fantástico —el color de la piel leonada y la lacia negrura de las cabelleras y la escasez de vello en los cuerpos— a ellos, por disímil, debía parecerles irreal en nosotros —mi luenga melena rubia, la cabeza enrizada y la barba cana de Pedro, la hirsutez de su rostro y la palidez del mío. Nos miramos. Los miramos. Lo primero que cambiamos fueron miradas. Y de ese trueque nació mi veloz, silente pregunta: ¿Nos descubren ellos... o les descubrimos nosotros? (384)

Sería anacrónico, por supuesto, copiar el gesto de Aguilar y pedirle a Bernal, conquistador español del siglo XVI, que imagine las falsas historias con las que un novelista contemporáneo intenta aliviar las rupturas y los quebrantos de una tierra cuya conciencia aún no nacía cuando, en Guatemala, se escribe la *Historia verdadera*. La noción de una victoria que elude tanto a vencidos como a vencedores, y que Aguilar exige de Bernal en *El naranjo*, proviene claramente de la *Terra nostra* de Fuentes, donde una voz, con lucidez, ofrece una visión de la conquista de México como una derrota compartida. Casi al final de la novela se dice:

El sueño fue pesadilla... El mismo orden que tú quisiste para España fue trasladado a la Nueva España; las mismas jerarquías rígidas, verticales; el mismo estilo de gobierno: para los poderosos, todos los derechos y ninguna obligación; para los débiles, ningún derecho y todas las obligaciones; el nuevo mundo se ha poblado de españoles enervados por el inesperado lujo, el clima, el mestizaje, las tentaciones de una injusticia impune... Entonces, no triunfamos ni tú ni yo, hermano. (743)

Si recordamos la espontaneidad de Bernal y la comparamos con el control estilístico y los claros postulados de este pasaje de *Terra nostra*, es fácil concluir que la *Historia verdadera* no se parece a esta novela. Más aún, si nos fijamos en

14 En "El otro mundo", tercera parte de *Terra nostra*, hay un capítulo dedicado a la memoria: "El teatro de la memoria" del Maestro Valerio Camillo (558-571). En Venecia, el Maestro le explica su invención a Ludovico, el estudiante español: "Las imágenes de mi teatro integran todas las posibilidades del pasado, pero también representan todas las oportunidades del futuro, pues sabiendo lo que no fue, sabremos lo que clama por ser: cuanto no ha sido, lo has visto, es un hecho latente, que espera su momento para ser, su segunda oportunidad, la ocasión de vivir otra vida. La historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue. Conociéndola, podemos asegurar que la historia no se repita; que sea la otra posibilidad la que por primera vez ocurra" (567).

15 En "*Terra nostra:* Reencuentro con la historia", Jaime Alazraki dice: "Repetir la historia como la cuentan los manuales sería una redundancia, sería también fastidiosamente prolijo. Además, la historia es la historia y la ficción, la ficción; y aunque la historia es una forma de ficción —Lévi Strauss dixit—, sus métodos son diferentes a los de la ficción propiamente dicha. El método de la historia es el documento; el método de la ficción es la imaginación, y aunque el historiador usa la imaginación y el novelista se documenta, hay claras diferencias de grado. El historiador se esfuerza por ver el pasado desde el pasado; el escritor busca entender el pasado desde el presente" (43).

la segura autoría de Fuentes y la comparamos con las vacilaciones de Bernal, sería igualmente posible imaginar otra historia de filiaciones en la que el precursor de Fuentes sería nada menos que Hernán Cortés, la voz que bautiza con ágil autoridad la tierra de México:

Por lo que yo he visto y comprehendido cerca de la similitud que toda esta tierra tiene a España, ansí en la fertelidad como en la grandeza y fríos que en ella hace y en otras muchas cosas que la equiparan a ella, me paresció que el más conveniente nombre para esta dicha tierra era llamarse la Nueva España del Mar Océano, y ansí en nombre de Vuestra Majestad se le puso aqueste nombre. Humillmente suplico a Vuestra Alteza lo tenga por bien y mande que se nombre ansí. (308)

De igual modo, la imaginación de Fuentes podría escoger a Cortés como el primer novelista hispanoamericano, pues, como se sugiere en *Valiente mundo nuevo*, la historia de victorias y derrotas, de modestias ante el rey y de arrogancias ante los demás, que marca la biografía de Cortés, héroe oficial de la conquista, encierra las semillas de una gran novela. En *Letras de la Nueva España*, ya Alfonso Reyes había elogiado el arte y la comprensión con los que Cortés dibuja la civilización indígena.[16] Es a Bernal, sin embargo, a quien Fuentes elige sobre todos los demás, y ese acto de voluntad muestra cómo el tosco autor de la *Historia verdadera*, sin saber lo que es una novela ni qué es el México moderno, abre una forma cuyas libertades logran nombrar la complejidad cultural de este viejo Nuevo Mundo.

Más allá de las taxonomías de la épica y de la novela, más allá de los juicios críticos y de las historias literarias, el universo de Bernal perdura literalmente en el corazón de la ciudad de México. Detrás de las ruinas del Templo Mayor, a un costado del antiguo Colegio de San Ildefonso, entre las frases oficiales del "Informe al Rey" de Cortés y del "Testimonio del fraile" de Motolinía, y no lejos del sentido "Discurso por la Independencia" de Ignacio Ramírez, se alza "El asombro del conquistador", las espontáneas palabras con las que un soldado español, el osado Bernal Díaz del Castillo, más allá de las espadas y de las cruces, describe su emoción ante la grandeza de Tenochtitlán. En ese espacio urbano de simbólicas resonancias, la memoria del escritor inscribe su mayor victoria, las monumentales letras de oro que la *Historia verdadera* logró conquistar y que Fuentes reimagina siglos después en *Terra nostra*.

16 Reyes escribe en 1948: "Con ojo y pincel maravillados, retrata Cortés la vida y costumbres del país, sus ciudades, sus artes, sus ceremonias; a todo lo cual comunica una animación y da un tratamiento minucioso que nunca concede a sus propios actos. Pues, en rara armonía de cálculo y temperamento, se explica poco sobre sí mismo y acepta con sobriedad y sin embriaguez sus éxitos y sus reveses. Viajero dispuesto a entender, no se desconcierta ante lo exótico. Narrador incomparable, descriptivo de singular nitidez, no disimula su pasmo ante la cultura indígena. Sus Cartas resultan un himno a la 'grandeza mexicana', tan expresivo en su prosa espesa y embarazada de artejos como el que más tarde entonará, con atuendo artístico y sonoras sílabas contadas, el elegante Bernardo de Balbuena; y acaso también sea más sincero" (48).

Obras citadas

Alazraki, Jaime. "*Terra nostra*: Reencuentro con la historia". *Texto Crítico* 11.33 (1985): 32-45.

Bakhtin, Michael. "Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel".

The Dialogic Imagination. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. 3-40.

Borges, Jorge Luis. "Historia del guerrero y de la cautiva". *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 557-560.

Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Ed. Ángel Delgado Gómez. Madrid: Castalia, 1993.

Cortínez, Verónica. "Carlos Fuentes y su segunda patria". *Hispania* 74 (marzo 1991): 131-133.

---. *Memoria original de Bernal Díaz del Castillo*. México: Oak Editorial. Estudios de Cultura Iberoamericana Colonial, 2000.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. 1632.

Ed. Carmelo Sáenz de Santa María. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

---. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Joaquín Rodríguez Cabañas. México: Porrúa, 1983.

Echegoyen, Regina. "La función intertextual de las crónicas en *Terra Nostra*". *Cuadernos Americanos* 3.33 (mayo-junio 1992): 108-114.

Frankl, Victor. *El "Antijovio" de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de Realidad y Verdad en la época de la contrarreforma y el manierismo*. Madrid: Cultura Hispánica, 1963.

Fanger, Donald. "Dostoevsky and Cervantes in the Theory of Bakhtin; the Theory of Bakhtin in Cervantes and Dostoevsky". *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 8/9 (1987): 141-159.

Fuentes, Carlos. *Aura*. 1962. México: Ediciones Era, 1980.

---. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.

---. "Discurso de Recepción: 'Darle vida al pasado para que tengan vida el presente y el futuro'". III Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos" 1977. Caracas: Presidencia de la República y del Consejo Nacional de Cultura, 1978.

---. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

---. *El naranjo, o los círculos del tiempo*. México: Alfaguara, 1993.

---. *Terra nostra*. 1975. Barcelona: Seix Barral, 1977.

---. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori, 1990.

Gertel, Zunilda. "Semiótica, historia y ficción en *Terra Nostra*." *Revista Iberoamericana* 47.116-117 (julio-diciembre 1981): 63-72.

Guillén, Claudio. *Literature as System*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

Gyurko, Lanin A. "Novel into Essay: Fuentes' *Terra nostra* as Generator of *Cervantes o la crítica*." *Mester* 11.2 (1982): 16-35.

Iglesia, Ramón. "Introducción al estudio de Bernal Díaz del Castillo y de su *Verdadera Historia*." *Filosofía y Letras* 1 (1941): 127-140.

Kerr, Lucille. "The Paradox of Power and Mystery: Carlos Fuentes' *Terra nostra*". *PMLA* 95 (1980): 91-102.

Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista." *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*. Ed. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982. 57-116.

Oviedo, José Miguel. "Fuentes: sinfonía del Nuevo Mundo". *Hispamérica* 16 (abril 1977): 19-32.

Reyes, Alfonso. *Letras de la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.

Rico, Francisco. "Prólogo." *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Por Bernal Díaz del Castillo. 1991. Ed. Guillermo Serés. Barcelona: Plaza & Janés, 1998. 9-26.

Sáenz de Santa María, Carmelo. *Historia de una historia: La crónica de Bernal Díaz del Castillo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

Sáinz, Gustavo. "Carlos Fuentes: A Permanent Bedazzlement". *World Literature Today* 57.4 (1983): 568-572.

Schärer, Maya. "*Terra Nostra* o los instantes de una convocación". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 13 (1984): 139-151.

Soto-Duggan, Lilvia. *La poética de la simultaneidad en Carlos Fuentes*. Tesis doctoral. State University of New York at Stony Brook, 1980.

Weil, Simone. "L'Iliade ou le poème de la force". *Ecrits historiques et politiques*. Tomo II. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1989. 227-253.

Williams, Raymond. *The Writings of Carlos Fuentes*. Austin: University of Texas Press, 1996.

UNIDIVERSIDAD
REVISTA DE PENSAMIENTO
Y CULTURA DE LA BUAP

Visita unidiversidad.com.mx para leer más números

IG: @unirevista | FB: Revista Unidiversidad