

El pasado entre historias en *Terra nostra*, de Carlos Fuentes

Rafael Montano Rodriguez
Department of Hispanic Studies
McGill University
Montreal
September, 1999

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in
partial fulfilment of the requirements of the degree of Ph.D.

©Rafael Montano Rodriguez 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-55362-0

Canada

A la tierna y hermosa paciencia de **Caroline, Xavier y Gabriel**. Sólo espero que mis esfuerzos porque estas letras no les robaran momentos irrecuperables de alegría hayan tenido éxito.

Agradecimientos

Agradezco a todo el cuerpo de profesores del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad McGill por su esmerada labor de enseñanza durante todos estos largos años, empezando por aquéllos que sigilosamente partieron a jubilar a otros lugares o a gozar de otros proyectos: Profesora Z. Nelly Martínez, Profesor André Michalski y Profesor Marcelino Amasuno. Deseo expresar también mi agradecimiento al Profesor Jesús Pérez Magallón, por más de un oportuno consejo, así como también a la profesora K. M. Sibbald. Mis enormes simpatías van asimismo para Lucia Chamanadjian y Joyce Bruhn de Garavito por haber compartido su pasión de la enseñanza del español y sus eficaces secretos y técnicas. Le ofrezco un sincero abrazo a Clara Spadafora, cuya amabilidad no parece tener límites. Aunque todas las palabras serían tímidas para expresar mi reconocimiento, le ofrezco a mi supervisor de tesis, Profesor David A. Boruchoff, mi profundo agradecimiento por su paciencia, rigor y múltiples consejos durante este largo y lento proceso de escritura: un millón de gracias.

Indice

1. Resumen	1
2. Abstract	3
3. Résumé	5
4. Introducción	7
5. Capítulo I: <i>Aura</i> , el concepto del doble y la reflexión de la historia	23
6. Resumen de <i>Terra Nostra</i>	40
7. Capítulo II: La intertextualidad: una galería circular de textos	45
8. Capítulo III: Intertemporalidad: las huellas del tiempo	59
9. Capítulo IV: Interhistoricidad: la composición interdiscursiva de la historia	72
1. Imagen versus concepto	77
2. la historia entre pesadilla o despertar	92
10. Capítulo V: Borges en <i>Terra nostra</i> : un modelo hermenéutico para armar	102
1. Don Juan, Celestina y la rebelión moderna	116
2. El sueño de Polo Febo: el fin de las narrativas modernas	121
3. El sueño estructuralista de Ludovico	125
4. El sueño de fray Julián: la novela y la teoría de Velázquez	129
5. La historia como tragedia y farsa	136
6. Utopía	140
11. Capítulo VI: <i>Una Familia Lejana</i> y la fascinación de la burguesía con Francia	143
12. Conclusión	155

13. Apéndice I	171
14 Apéndice II	173
15. Bibliografía	174
1. Obras de Fuentes	
a) Ficción	174
b) Ensayos y artículos	175
c) Entrevistas	176
2. Obras sobre Fuentes	178
3. Obras de referencia general	183

Resumen

En este trabajo se analizan algunos conceptos que Carlos Fuentes recupera para reflexionar sobre la interpretación del pasado y su representación literaria. Se aborda principalmente *Terra Nostra* (1975), la novela más ambiciosa del autor, porque rompe con importantes conceptos de la historiografía contemporánea y de la novela histórica. Para Fuentes es esencial renovar constantemente las formas de representación del pasado y abordar aspectos que la historiografía deja de lado. Estructurada como una galería circular y especular de texto, la novela aspira a una escritura simultánea para presentarle al lector múltiples interpretaciones del pasado. Derivados del concepto de intertextualidad, los términos de "intertemporalidad" e "interdiscursividad" se emplean para definir las nociones de tiempo y la composición discursiva de la historia, integradas en la novela. Más específicamente, Fuentes deconstruye la noción cronológica del tiempo, creando una relación simultánea y dialéctica entre pasado, presente y futuro. Para indagar el pasado de España, la novela integra ideas de algunos pensadores (Giambattista Vico, Erasmo, Américo Castro, Michel Foucault), así como de importantes figuras literarias (James Joyce, Julio Cortázar, Miguel de Cervantes y Jorge L. Borges). La integración de estos pensadores y escritores permite crear una noción interdiscursiva de la historia, que forma una relación dinámica entre los diferentes discursos sobre la historia y el pasado. A partir de una figura

utilizada por Borges en «Las ruinas circulares», se destaca la existencia de una intención narrativa diferente de la sugerida por la presentación en tres partes de la novela, y se propone una nueva estructura epistemológica que permite al lector apropiarse del texto y abrir significativamente el espacio hermenéutico. Para comenzar, se analiza *Aura* (1962) porque es, en muchos sentidos, un preámbulo de *Terra nostra*, y por ser también una reflexión temprana de la relación entre historia y ficción. Finalmente, utilizando los conceptos del doble y del otro, se examina en *Una familia lejana* (1980) la relación entre México y Francia, que sólo queda insinuada en *Aura*. Se concluye con las paradojas que estas novelas, sobre todo *Terra nostra*, crean.

Abstract

This study examines Carlos Fuentes' reflection on the interpretation of the past as well as on its fictional representation. For this purpose we study *Terra nostra* (1975), the Mexican writer's most ambitious novel, because it breaks with the main concepts of historiography and the historical novel. With a circular gallery of text-mirrors structure, the novel is meant to represent the simultaneous aspects of reality, and to present to the reader different interpretations of the past. Fashioned from the concept of intertextuality, the terms "intertemporality" and "interdiscursivity" are used to define the notions of time and the discursive composition of history, integrated in the novel. With the term intertemporality, we examine how Fuentes deconstructs the chronological notion of time, creating instead a simultaneous and dialectical relation between past, present, and future. With the term of interdiscursivity, we see how Fuentes, in his quest to examine Spain's history, integrates in *Terra nostra* the thought from Giambattista Vico, Erasmus, Américo Castro, and Michel Foucault, as well as important literary figures (James Joyce, Julio Cortázar, Miguel de Cervantes, and Jorge L. Borges). The integration of these thinkers and writers ables the reader to create an interdiscursive notion of history that establishes a dynamic relation between the different discourses on history. From an image used by Borges in «Las ruinas circulares», an epistemological structure quite different from the one suggested by the three parts of the novel emerges, allowing the reader to read a more open work. *Aura*

(1962) is also studied, because in many ways, it is a prelude to *Terra nostra*, and because it is an early reflection on the relation between history and fiction. Finally, using the concepts of the double and the other, we also study *Una familia lejana*, which examines the relation between France and Mexico. We conclude on some paradoxes brought up by those novels, especially *Terra nostra*.

Résumé

Cette thèse analyse la réflexion de l'auteur mexicain Carlos Fuentes sur l'interprétation du passé et sa représentation littéraire. Nous étudions principalement *Terra nostra* (1975), le roman le plus ambitieux de l'auteur, parce qu'il rompt avec les principaux concepts de l'historiographie et du roman historique. Il existe dans *Terra nostra* une composition intertextuelle —définie ici comme une galerie circulaire et spéculaire de textes— dont le but est de créer une écriture simultanée et de présenter au lecteur une variété d'interprétations du passé, à travers la fiction et la philosophie de l'histoire. Dérivés du concept d'intertextualité, les termes d'"intertemporalité" et d'"interdiscursivité" aident à définir les notions du temps et la composition discursive de l'histoire intégrées dans le roman. Avec le terme d'intertemporalité, nous examinons comment Fuentes déconstruit la notion chronologique du temps, créant une relation simultanée et dialectique entre le passé, le présent et le futur. Avec le terme d'interdiscursivité, nous soulignons comment, pour examiner le passé de l'Espagne, le roman intègre une série d'idées de différents penseurs (Giambattista Vico, Érasme, Américo Castro et Michel Foucault), et de figures de la littérature (James Joyce, Julio Cortázar, Miguel de Cervantes et Jorge L. Borges). L'intégration de ces auteurs permet de créer une notion interdiscursive de l'histoire et une relation dynamique entre les différents discours sur l'histoire et le passé. A partir d'une image utilisée par Borges dans "Las ruinas circulares",

apparaît une structure épistémologique différente de celle suggérée par les trois parties du roman, qui permet au lecteur de s'appropriier du texte et d'en ouvrir significativement l'espace herméneutique. Nous analysons aussi *Aura* (1962), parce qu'il s'agit à bien des égards d'un préambule à *Terra nostra*, qu'il nous aide à comprendre, et parce qu'il constitue aussi l'une des premières réflexions de Fuentes sur la relation entre l'histoire et la fiction. Seulement ébauchée dans *Aura*, la relation entre la France et le Mexique revient dans *Una familia lejana* (1980), que nous examinons en utilisant les concepts du double et de l'autre. Enfin, nous concluons sur certains paradoxes que soulèvent ces romans, surtout *Terra nostra*.

Introducción

Las últimas décadas han sido testigo de un intenso debate en torno a las posibilidades de los métodos de la historiografía. Nombres como el de Hayden White, Louis O. Mink, Paul Ricoeur, Dominick LaCapra, Stephen Greenblatt, Lionel Gossman, además de los asociados con el postestructuralismo como Michel Foucault, constituyen de hecho una referencia inevitable para el estudio de la relación entre historiografía y ficción. En este debate se evalúan desde las posibilidades epistemológicas de la historiografía para estudiar el pasado hasta el cuestionamiento o reelaboración del papel de la textualidad, la temporalidad y la narración en el relato historiográfico. Desde sus propias perspectivas, muchos novelistas han participado y participan activamente en este auge de la crítica contra los métodos más tradicionales para indagar los diferentes aspectos del pasado. En Hispanoamérica, Carlos Fuentes es un escritor que ha hecho el estudio del pasado una de sus preocupaciones más apremiantes. Por esta razón, en el presente trabajo se estudian tres novelas de este escritor mexicano: *Aura* (1962), *Terra nostra* (1975) y *Una familia lejana* (1980). En ellas se destaca con bastante claridad su afán de buscar nuevas formas de examinar el pasado y de configurarlo textualmente por medio de la ficción. Estas revelan también con suficiente amplitud los espinosos y difíciles problemas que representan la textualidad, la temporalidad y la narración, y que ocupan hoy en día tanto a los filósofos de la historia como a críticos literarios y novelistas.

A lo largo de su prolífica participación en la literatura y en el ensayo, Fuentes se ha preocupado por el difícil problema de la representación del pasado y, entre sus primeras obras de ficción, *Aura* es la que más explícitamente traduce su propósito de recurrir a métodos más comprensivos que los utilizados por la historiografía. Esta novela revela también la conciencia del escritor en torno a la especificidad textual de la historia y respecto a la imposibilidad de reconstruir con exactitud lo que realmente pasó en los momentos vividos por nuestros antepasados. Curiosamente, determinar la fuente, la inspiración intertextual de *Aura*, ha sido uno de los aspectos que más ha llamado la atención de la crítica, y que ha sido a la vez el que más ha suscitado interpretaciones diferentes. Principalmente se ha tratado de determinar si Fuentes se inspiró en la obra *La sorcière*, de Jules Michelet, y cómo ésta está integrada en *Aura*, o si la novela refleja mejor otros textos. Estas diversas posibilidades, que explican el origen de *Aura*, constatan irónicamente, y muy bien, una de las premisas de la novela, según la cual la reconstrucción del pasado es siempre una empresa textual frágil e incierta. *Aura* ha sido asociada con diferentes temas —el de la brujería, el de la mitología, el de la literatura fantástica, entre otros— con los que la acción tiene afinidades, sin tomar en cuenta —o muy escasamente— el paradigma historiográfico que se describe.¹ La importancia de *Aura* que se destaca en el primer capítulo del

¹ Para una descripción muy útil de los textos que habrían influido la escritura de *Aura*, véase artículo de Lois Parkinson Zamora: «"A. Garden Inclosed"».

presente trabajo arranca de los esfuerzos que Fuentes manifiesta por indagar los límites del concepto de tiempo y los métodos de representación a los que la historiografía recurre. El concepto del doble —ampliamente utilizado por escritores de ficción y teóricos de la literatura— forma una parte esencial de *Aura*. Se estudia, por lo tanto, cómo Fuentes recupera este concepto y se vale de él para cuestionar las formas de representar el pasado.

La reflexión historiográfica que se halla en *Aura* alcanza un nivel más bien totalizador en *Terra nostra*, la novela más voluminosa y ambiciosa de Fuentes. Apropiándose de los mitos y la literatura de los primeros conquistadores españoles, el Cronista de la novela integra, no sin cierta ironía y venganza, la profesión de los hombres que realizaron las primeras descripciones del Nuevo Mundo. Como lo afirma Gerald Martin, la ambición de esta novela es tan grande que no sólo representa la historia de España y de Hispanoamérica, sino que también «invents its own variants. This is Magical Realism with a vengeance: the vengeance of Latin American culture against its Spanish paternity, the culmination of almost a century of literary parricide» (*Journeys* 258).

En efecto, como algunos de los más conocidos escritores de la "generación del boom," Fuentes ha cultivado una relación especial con las llamadas "crónicas de Indias." Tanto él, como el colombiano Gabriel García Márquez, o el paraguayo Augusto Roa Bastos, han encontrado material

importante para sus novelas en los primeros relatos de los conquistadores (armados o espirituales) que describieron con mucho asombro lo que veían por primera vez, lo totalmente desconocido. Así, crónicas como los *Naufragios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, figuran frecuentemente como intertextos en la novela hispanoamericana de las últimas décadas.

Hay que reconocer, sin embargo, que, para tratar de representar la realidad insólita del nuevo continente, los pioneros de la historiografía americana muchas veces echaron mano de obras de ficción del Viejo Mundo. Estas crónicas han cautivado a los escritores hispanoamericanos, sin duda por la tensión que existe entre la necesidad de una explicación racional, y la desbordante novedad y alteridad de las civilizaciones del continente recién descubierto. Para indagar la compleja relación entre estas dos entidades tan importante para su propia temática, *Terra nostra* propone una doble ruptura: con el *telos* de la historiografía y, por otra parte, con el concepto de novela histórica. Este esfuerzo que Fuentes realiza para potenciar la escritura novelística con el propósito de indagar el pasado y hacerlo más significativo —y no, como pretende la historiografía convencional, alcanzar una representación exacta de los acontecimientos— es el principal enfoque del segundo capítulo.

De acuerdo con Robert Alter, desde la publicación en 1605 de *El*

ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, la novela se ha distinguido por la conciencia que manifiesta de su propia textualidad (*Partial Magic*). Siguiendo esta tradición, *Terra nostra* pone de relieve no sólo su propia textualidad, sino también su propia intertextualidad. Naturalmente, Fuentes no es el primero en esta línea. Como apunta Seymour Menton, desde que Gabriel García Márquez sorprendió a los lectores de *Cien años de soledad* (1967) con la incorporación de personajes sacados de obras de Alejo Carpentier, Julio Cortázar y del propio Fuentes, la intertextualidad no ha dejado de gozar de un espacio cada vez más grande entre teóricos y entre la mayoría de los novelistas hispanoamericanos (23). Aunque el término "intertextualidad" posee varios significados en el vocabulario de la crítica literaria, y a veces se usa sólo para describir las influencias que han contribuido a la obra de un escritor, se utiliza en este trabajo tal como lo define Julia Kristeva, es decir, como un sistema de signos, en interacción con otros sistemas y prácticas discursivas en una cultura dada (véase "The Bounded Text"). Útil es también la definición de Michael Riffaterre: "the web of functions that constitutes and regulates the relationships between text and intertext" ("Compulsory Reader Response" 57).

En Hispanoamérica, sin embargo, es sin duda Jorge Luis Borges el escritor que encarna con más constancia esta conciencia de la escritura intertextual. Con el propósito de realizar lo que él denomina su aspiración por la simultaneidad en la escritura, Fuentes sigue a Borges al infundir en

su obra una estructura que se podría llamar una galería circular y especular de textos. Por lo tanto, después de un breve resumen del contenido de *Terra nostra*, se estudia cómo Fuentes trata de deconstruir la oposición que, desde Aristóteles, se ha considerado que debe existir entre los poetas (se incluye en este trabajo no sólo a los poetas sino también a escritores de ficción en prosa) y los historiadores. De acuerdo con Aristóteles, la función de los poetas consiste en escribir sobre lo que pudo haber pasado, o debió haber sucedido, o “what is possible according to the law of probability or necessity,” mientras que la tarea de los historiadores debe ser la de relatar lo que verdaderamente pasó (53). La propuesta de Fuentes descansa, en cambio, en su aspiración de alcanzar una escritura simultánea que abarque incluso interpretaciones incoherentes y contradictorias porque, como lo apunta Lucille Kerr, muchas de sus historias están a la vez adentro, afuera, antes, después y simultáneamente una junto a la otra (93). Por lo tanto, el texto de *Terra nostra* no es un simple palimpsesto. Esta dificultad ha llevado a muchos lectores a ignorarla totalmente o a criticarla severamente. El mismo Fuentes reconoce este aspecto de su novela, que linda con la aridez, explicando «que mucha gente la utiliza para detener puertas». También, en palabras de García Márquez: «se necesita una beca de un año para leer *Terra nostra*» (Entrevista con Fuentes: “Estos fueron los palacios” 101-02).

El concepto de tiempo, que dentro del relato historiográfico se concibe de una forma sobre todo lineal, ha sido una constante

preocupación de Fuentes a lo largo de su producción literaria, como se ve, por ejemplo, en su primera colección de cuentos, *Los días enmascarados* (1954), en los que se explora la visión mítica del tiempo de los aztecas. El título hace referencia a los *nemontemi*, los días enmascarados del calendario azteca, durante los cuales —según la teología azteca— se decidía el destino de los individuos y pueblos. Para Fuentes, este concepto mítico del tiempo todavía sigue vigente y, por lo tanto, continúa incidiendo en el desarrollo de la sociedad mexicana. Como novelista, Fuentes ha explorado los problemas del tiempo y del pasado desde diversos ángulos. En *Cambio de piel* (1967), por ejemplo, los trata desde la perspectiva de la inminencia, si se hace una lectura condicionada por el epígrafe sacado de la obra de Alain Jouffroy, *Le temps d'un livre*:

...comme si nous nous trouvions à la veille
d'une improbable catastrophe ou au lendemain
d'une impossible fête... (9)

Valiéndose de ideas que se examinarían en más detalle en las páginas de su ensayo *Valiente mundo nuevo* (1990), Fuentes integra en esta novela varios segmentos de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, que aluden a la inminencia de la catástrofe que significó para las culturas americanas la conquista de México por los hombres de Hernán Cortés. Es así que la ciudad de Cholula, vencida en la marcha hacia Tenochtitlán, sirve de escenario principal para los acontecimientos del Domingo de Ramos (11 de abril) de

1965. A pesar de su conquista hace cuatro siglos y la imposición de la religión católica, los antiguos dioses prehispánicos, y el rito sangriento de sacrificio que servía a la casta gobernante azteca para sostener su sistema político-religioso, aparecen en la novela como una amenaza real, como una posibilidad latente del presente mexicano. Así, mientras otros, principalmente Octavio Paz, que interpreta en *Posdata* (1970) la masacre de Tlatelolco (1968) como una demostración de la vigencia de la estructura política azteca en el sistema mexicano, Fuentes parece, en cambio, pensar, antes del acontecimiento, en la continuidad entre el pasado y el presente.

Como apunta Milan Kundera, la novela ha abordado diferentes facetas del tiempo: con Marcel Proust indaga lo inalcanzable del momento pasado, y con James Joyce lo inalcanzable del momento presente (15). Para Fuentes, el desafío es más grande porque el tiempo cronológico —el tiempo lineal de la historiografía convencional— ya no es suficiente para indagar y representar ni pasado ni presente. Por lo tanto, cada momento aparece mediado por las categorías de pasado, presente y futuro.

De acuerdo con el modelo descrito por Paul Ricoeur (*Temps et récit* 3: 233), el tiempo de la ficción neutraliza el tiempo de la historia de modo que el tiempo literario no puede tener un valor epistemológico. Para Fuentes, sin embargo, la relación entre el tiempo y el desarrollo social constituye de hecho uno de los problemas más complejos para indagar el pasado, lo que no lo lleva a negar, de ninguna manera, la importancia que

tiene el tiempo cronológico. Por eso, Fuentes se interesa en la noción de historia de Vico, puesto que éste, según él,

rechazó un concepto puramente lineal de la historia, concebida como marcha inexorable hacia el futuro, que se desprendía del presupuesto racionalista. Concibió la historia, en cambio, como un movimiento de *corsi e ricorsi*, un ritmo cíclico en virtud del cual las civilizaciones se suceden, nunca idénticas entre sí, pero cada una portando la memoria de su propia anterioridad, de los logros, así como de los fracasos de las civilizaciones precedentes. (*Valiente Mundo Nuevo* 31)

El afán de simultaneidad en la escritura incide directamente también en el concepto de historia, entendido como el proceso de organización y representación textual del pasado. De acuerdo con Alter (3), la novela comienza con la pérdida de autoridad de la palabra escrita, y para Fuentes, es la integración de numerosas historias dentro de *Don Quijote* lo que hace imposible una lectura unívoca (*Cervantes* 93). Fuentes recupera la tradición cervantina no sólo para construir sus novelas, sino además para indagar el pasado. Ya en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), la revolución mexicana figura fragmentada en la voz del narrador, quien la estructura a su modo. Con las voces narrativas de la primera (yo), segunda (tú) y tercera (él) personas, la historia de Artemio Cruz se divide

en diferentes niveles de consciencia, y en diferentes, aunque complementarios, tiempos: el «yo» y el «tú» del narrador aluden constantemente a su presente y a un futuro inmediato, y el «él» se refiere a su pasado. El lector desprende, así, una interpretación compleja y devastadora de la revolución mexicana, aunque en un primer nivel se trata sólo de la reflexión del moribundo Artemio Cruz sobre algunos importantes momentos de su vida. Como veremos, *Terra nostra* lleva este proceso a su inevitable conclusión: la identidad entre la representación interdiscursiva y la intertemporalidad misma.

Por la manera en la que se integran, conscientemente, nociones que hoy se consideran estructuralistas, postestructuralistas y míticas, *Terra nostra* problematiza el concepto mismo de historia. En ella, la palabra "historia" encierra la ambigüedad semántica entre dos significados: el de relato o trama, por un lado, y el esfuerzo por ordenar los acontecimientos, por el otro. La historia es, así, un vasto reflejo textual, en el cual se fusionan diversos discursos que han abordado el problema de la reconstrucción del pasado, o las leyes que supuestamente rigen la evolución de las culturas. Valiéndose del pensamiento de José Ortega y Gasset, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, R. G. Collingwood, Giambattista Vico, Octavio Paz, Michel Foucault, Américo Castro, entre otros, Fuentes construye un juego especular en el que se desarrolla el texto entre diferentes conceptos de cómo examinar el pasado. Para comprender el proyecto de *Terra nostra*, se estudia, entonces, el uso que hace Fuentes de

uno de los aspectos menos conocidos del pensamiento de Vico, pero que, de acuerdo con Donald P. Verene, constituye el aporte más original del filósofo italiano. Contrariamente a la dialéctica cartesiana que descansa en la razón, el sistema de Vico presume llegar a un conocimiento filosófico a través del poder de la imagen. Así, para Vico, la imagen tiene igual o más valor epistemológico que el concepto, sobre todo cuando se trata de indagar el pasado. Por esta razón, desde la primera página de *Terra nostra*, se le advierte al lector que la novela es «un sueño de puras imágenes» que, en gran medida, consiste en los diferentes discursos que incorpora simultáneamente la obra. De esta forma, la relación paradójica dentro de la novela entre los personajes, Don Quijote y el rey Felipe, se puede estudiar siguiendo, paralelamente, por lo menos dos perspectivas que no necesariamente están vinculadas la una con la otra: el análisis que Foucault hace de *Don Quijote* en *Les Mots et les choses*, y la noción del conflicto cultural de Américo Castro.

Foucault revela, en efecto, una de las certidumbres de la Edad Media, la adjudicada correspondencia entre la palabra escrita y la realidad, que irónicamente representa la empresa del caballero andante. Fuentes compagina la historia de Felipe con este análisis de Foucault para examinar las estructuras de poder de la España del Siglo de Oro. Como resultado, figura en la novela un monarca incapaz de romper la correspondencia de la palabra escrita, sobre todo la religiosa, y la realidad, y que trata de imponer su visión en todo su imperio.

Fuentes incorpora asimismo conceptos popularizados por James Joyce, quien veía la historia como una pesadilla de la que la humanidad nunca despertará, y por Julio Cortázar, quien propone que hubo un error en la historia del Occidente cuando el *cogito* cartesiano alcanzó su hegemonía, marginando otras formas de concebir la realidad. Fuentes sitúa este momento clave en el Renacimiento por ser entonces cuando se cuestionó la sustitución de la primacía de la fe por la de la razón. Para el escritor mexicano, Erasmo de Rotterdam fue quien vio mejor las consecuencias negativas del reino absoluto del racionalismo y del individualismo, una crítica que se halla magistralmente aplicada en la obra maestra de Cervantes, *Don Quijote*. Si Fuentes cree, por un lado, que se debe examinar la crítica de Erasmo como punto de partida para reconstruir el futuro, este optimismo es mitigado por la conciencia que él manifiesta de que la construcción de otro futuro puede ser sólo una ilusión textual, una ilusión que sólo se puede construir textualmente, puesto que el peso de la tradición condiciona a las culturas a repetir los mismos errores.

Terra nostra evoca en efecto la ficcionalidad de todo discurso que aspira a explicar el pasado. En esto, él sigue el célebre escrito «La esfera de Pascal», de Jorge Luis Borges, quien afirma que «quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» (2:16). En efecto, para Borges, todo sistema filosófico que trate de explicar el mundo

es de hecho una ficción, un conjunto de metáforas. Con esto en mente, se examina, por lo tanto, el lugar privilegiado que tiene, en *Terra nostra*, la resistencia de aceptar todo metadiscurso, en el sentido que Jean-François Lyotard da a este término, es decir, las explicaciones —ya sean éstas hegelianas, marxistas o positivistas— de cómo se obtiene el conocimiento y se comprende el progreso y la historia (xxiii).

Como afirma Raymond L. Williams, la prolífica vida literaria de Fuentes ha sido una continua reformulación de los temas que se encuentran en *Terra nostra* (44). Influenciado por Octavio Paz, las primeras obras de Fuentes —*Los días enmascarados* (1954), *La región más transparente* (1958), *Cambio de piel* (1967) y *Zona sagrada* (1967)— exploran la presencia de los mitos indígenas en el inconsciente de la sociedad mexicana, o lo que William Rowe y Vivian Schelling han llamado más críticamente «the dubious construction of a Mexican unconscious» (cit. Frenk 257). A pesar de los excelentes estudios de Leal, García Gutiérrez, Ordiz, y Pamies y Berry, hay, sin embargo, una constante preocupación de Fuentes que se ha dejado un poco de lado: la reflexión que se manifiesta en el conjunto de su obra sobre las diversas formas en las que se puede representar el pasado.

Desde su origen con Cervantes, la novela ha demostrado ser un género abierto a la experimentación. La inserción de diferentes tramas dentro de la acción principal, la multiplicación de narradores y supuestos

autores del texto, la conciencia de su propia textualidad son sólo algunas de las innovaciones de la obra de Cervantes. En este siglo que está por terminar, la novela también ha pasado por importantes momentos de experimentación. Por ejemplo, James Joyce somete al lector de *Finnegans Wake* a una multiplicidad de significados en el microespacio de la palabra, subvirtiendo la linealidad de la lectura y creando una lectura circular: la última oración de la novela se completa sólo si se lee el inicio de la primera. La incorporación de técnicas de Joyce y William Faulkner —entre otros— por parte de escritores de la llamada generación del "boom" hizo también de la novela hispanoamericana un importante espacio de experimentación. La novela hispanoamericana que alcanzó más celebridad, sin embargo, por su nivel de experimentación, es *Rayuela*, de Julio Cortázar, porque propone por lo menos dos maneras de lectura: la forma tradicional, del principio al fin, y dando saltos entre los capítulos, siguiendo una lista determinada por el autor, o por el lector.

Aunque no es el objetivo del presente trabajo situar el lugar que ocupa *Terra nostra* dentro de los paradigmas experimentales de la novela hispanoamericana y, mucho menos, universal, vale destacar que ésta incorpora muchas de estas innovaciones que Fuentes emplea con un afán de encontrar un nuevo instrumento hermenéutico. Así, él se sirve de una estructura de un cuento de Borges, «Las ruinas circulares», para establecer una compleja relación entre el tiempo y la narración, dos aspectos importantes para indagar el pasado. Este esquema permite efectivamente

abordar la novela desde cualquiera de las historias que componen el texto y buscar nuevas asociaciones entre los segmentos y las partes que componen la novela. Para ilustrar las posibilidades que ofrece este modelo de relectura, se examinan la manera en la que Fuentes se apropia de figuras literarias (Don Quijote y Don Juan) o históricas (Felipe II y Santa Teresa de Jesús), que encarnan los principales discursos del Siglo de Oro y de la modernidad, y cómo los deconstruye con interpretaciones que sostienen una visión mítica o posestructuralista de la historia.

Aunque lejos del afán totalizador de *Terra nostra*, Fuentes continúa mostrando en sus novelas posteriores ese doble interés por la indagación del pasado, y por las formas de su representación. En *Una familia lejana* (1980), él pone particular atención en el impacto de las ideas del siglo de las luces francés en la formación de la cultura hispanoamericana, y especialmente en la fascinación francófila de la burguesía mexicana. Aunque en *La campaña* (1990) también Fuentes aborda la influencia que los ilustrados franceses tuvieron en los movimientos de independencia en el siglo veinte, desde el Cono Sur hasta México, *Una familia lejana* es, sin embargo, la novela en la que Fuentes explora enteramente, y por primera vez, la relación entre Francia y México porque es en este país donde más se ha hecho sentir la influencia francesa en Hispanoamérica. Dentro del ciclo que integra con *Cumpleaños* (1968) y que Fuentes llama «El mal del tiempo», *Aura* y *Una familia lejana* son definitivamente las que poseen más puntos en común; *Una familia lejana* es en muchos sentidos la puesta en

práctica de las ideas que se insinúan en *Aura*. Así, se analiza en el último capítulo cómo Fuentes se sirve de los conceptos del doble y del otro para crear una meditación sobre la fascinación compleja y ambigua de la burguesía mexicana con Francia.

I

Aura, el concepto del doble y la reflexión sobre la historia

El desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.

Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos.

Gabriel García Márquez *La soledad de América Latina* 8

La imaginación de la conquista —choque de dos mundos— empieza a diseñarse en el espectro del doble. Y el doble convoca ya el encuentro con su contrario: el sincretismo inicial será una marca de la cultura indo-afro-iberoamericana.

Carlos Fuentes *Valiente mundo nuevo* 81

Desde la llegada de los primeros europeos al continente, interpretar los diferentes aspectos de la realidad americana ha sido una tarea particularmente difícil debido esencialmente a la alteridad de su geografía, fauna, flora y civilizaciones que se desarrollaron en completo aislamiento del mundo hasta entonces conocido. La transformación de la colonización, que significó la destrucción de civilizaciones para implantar las formas políticas, sociales, religiosas y económicas del viejo continente, fue a todas luces insuficiente para hacer más comprensible las nuevas tierras conquistadas. Por el contrario, en muchos casos, los imperativos económicos de la colonia aumentaron

aún más la complejidad del escenario americano al implantar violentamente culturas totalmente ajenas, como las procedentes de Africa que contribuyeron decisivamente al enriquecimiento de la alteridad cultural americana. Desde las crónicas de los viajes de Cristóbal Colón, la historia de Bernal Díaz del Castillo, las cartas de Hernán Cortés, una cierta fascinación con lo insólito, con lo que desafía el alcance de la razón, tanto encarnando su cara más cruel como su lado más benigno y exótico, ha caracterizado muchos de los textos que han tratado de explicar los múltiples ángulos de los misterios americanos. Los novelistas contemporáneos también han sido cautivados por la realidad de lo insólito que abunda en los diversos textos, creencias, costumbres, mitos y leyendas populares. Por esta razón, sin duda, escritores como Alejo Carpentier y Miguel Angel Asturias se levantaron contra los postulados que consideraron artificiales de los surrealistas y propusieron que la «presencia y vigencia de lo real-maravillo» era cotidiano y patrimonio de la América entera (Carpentier, Prólogo 16). Como para demostrar esta existencia, Carpentier escribió *El reino de este mundo* (1949), una de las primeras novelas históricas que integró la presencia y vigencia de lo «real-maravilloso.» De acuerdo con Fuentes, parte del instantáneo éxito de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, la novela más conocida en Hispanoamérica, se debe, paradójicamente, al elemento de inmediato reconocimiento que procuró en los lectores (*Myself with Others* 190-91). Quizá también por la anagnórisis que produjo esta

novela, ha sido considerada por numerosos críticos como una verdadera crónica de la historia de Hispanoamérica. Seguramente por la singular alteridad del continente y por la «revelación que constituyó» su descubrimiento (Carpentier 17), los esfuerzos particularmente de los historiadores han sido considerados insuficientes por los novelistas. Por esta razón, la historia —como apunta Roberto González Echevarría— es una de las principales obsesiones de la novela hispanoamericana.

Desde su primera colección de cuentos, *Los días enmascarados* (1954) y su primera novela *La región más transparente* (1958), hasta más recientes obras como *El naranjo* (1993), Fuentes ha explorado con un rigor y obsesión excepcionales nuevas formas de indagar el pasado. Su prolífica producción literaria es un testimonio suficiente del hecho que, para Fuentes, la recuperación de lo aparentemente devorado por el tiempo constituye quizá uno de los problemas más complejos de examinar. A pesar de la dificultad del problema, Fuentes se empeña en hacer las interpretaciones del pasado cada vez más significativas, integrando con particular interés áreas que la historiografía ignora o es incapaz de indagar, como los conceptos no lineales del tiempo, la vigencia y el efecto de los mitos en la organización social de los pueblos, así como los aspectos no documentados o más insólitos e irracionales de la realidad, porque éstos escapan a los rigurosos métodos racionalistas de la historiografía. La crítica contra los historiadores data, de hecho, de hace mucho tiempo. Nietzsche, por ejemplo, en *The*

Birth of Tragedy (1872) y «The Use and Abuse of History» (1874), inició los ataques contra la historiografía porque ésta reducía la dimensión de la vida con el racionalismo que utiliza para reconstruir el pasado (véase White «The Burden of History,» *Tropics of Discourse* 32-33). Los métodos racionales dejan fuera toda una dimensión de la vida que, como lo postulan Carpentier y Miguel Ángel Asturias, es a veces maravillosa, y que no puede ser fácilmente explicada por la razón. Por eso, Fuentes afirma que la ficción puede «decir algo que pocos historiadores son capaces de formular: el pasado no ha concluido; el pasado tiene que ser re-inventado a cada momento para que no se nos fosilice entre las manos» (*Valiente mundo nuevo* 23). Las formas en cómo se lleva esta reinvención son, por lo tanto, importantes. Así, se examina en este capítulo cómo, a partir de la figura o concepto del doble, Fuentes aborda en *Aura* (1962) el problema de los límites de la representación histórica convencional.

En medio de los elementos fantásticos de esta novela corta hay una reflexión sobre la representación historiográfica y la relación entre México y Francia, dos temas que Fuentes desarrolla más exhaustivamente en *Terra nostra* (1975) y posteriormente en *Una familia lejana* (1980). *Aura* se distingue del afán totalizador de *Terra nostra* tanto por el número significativamente más pequeño de temas abordados como por la disposición textual. Es una obra más accesible no sólo por ser muchísimo más corta, sino también por su organización

cronológica menos compleja.

Con muchísima razón, los críticos de esta obra han sido cautivados por las cualidades literarias, fantásticas, psicológicas o míticas del texto (Alazraki, Callan, Gyurko, Zamora). En el presente trabajo, se examina, sin embargo, la relación conflictiva que se da en la novela entre historia y ficción. Se muestra además que esta obra es en muchas formas útil para comprender el proyecto de *Terra nostra* por ser ella el germen de ésta, la más ambiciosa novela de Fuentes.

La novela comienza con una misión historiográfica. Felipe Montero lee un anuncio en el diario: «Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa» (191). Como lo sospecha el protagonista, el aviso parece que está redactado especialmente para él, porque él es un «antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos» (191)¹. A pesar de su formación de historiador, encuentra que la realidad a la que le ha llevado el aviso es particularmente insólita:

Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815
en este conglomerado de viejos palacios coloniales

¹ Utilizo la edición: *La muerte de Artemio Cruz*. Aura, prólogo de Jean Paul Borel (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990), 189-217.

convertidos en talleres de reparación.... Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado —47— encima de la nueva advertencia pintada con tiza: *ahora 924...* bajas la mirada al zaguán despintado y descubres 815, *antes 69*. (192)

La misión —aparentemente simple— que le encomienda al joven historiador doña Consuelo consiste en la escritura de las memorias de su difunto esposo, el general Llorente, quien fue miembro del estado mayor del Emperador Maximiliano. Con el apoyo de Napoleón III, Maximiliano estableció su efímero imperio en México desde 1863 hasta 1867. De acuerdo con la viuda, Felipe deberá aprender a redactar en el estilo del general para completar sus memorias, y, luego, publicarlas.

Pronto comienza a darse cuenta de la futilidad de su empresa de biógrafo —«Te acuestas pensando en el capricho deformado de la anciana, en el falso valor que atribuye a estas memorias» (201)— y considera que el material que tiene en las manos son sólo «hojas amarillas [que] se quiebran bajo [su] tacto». Ya no respeta el trabajo que se le había encomendado, únicamente anhela una nueva aparición de Aura, la supuesta sobrina de la viuda del general. El profundo deseo que siente por Aura puede ser sólo comparado con la ambición de realizar su gran proyecto historiográfico: conforme avanza en la lectura

de las memorias del militar, «revisando papeles, pasando en limpio párrafos», redactando de nuevo lo que le parece débil, Felipe reflexiona sobre la importancia de ahorrar «por lo menos doce mil pesos» del salario que le paga doña Consuelo, para poder dedicarse a su propia obra «de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América», un proyecto que consiste en hacer las crónicas dispersas inteligibles, y establecer «correspondencias entre todas las empresas y aventuras del siglo de oro» (202).

Felipe comprende también que está viviendo en un mundo aislado, anacrónico, que lucha obstinadamente contra la desaparición. Él está atrapado en un insólito espacio donde sólo existen signos del pasado y, poco a poco, va sucumbiendo en un mundo incomprensible, abundante en ritos religiosos y de brujería. Al leer el anuncio, Felipe no puede «imaginar que alguien vive en la calle Donceles,» porque siempre había creído que en el viejo centro de la ciudad no vivía nadie (192). De hecho, la calle donde vive Consuelo está situada en una parte de la ciudad que el desarrollo urbano comercial —símbolo del progreso— ha hecho casi imposible para la vivienda: «¿Podría visitar el jardín?»— pregunta Felipe. «¿Cuál jardín, señor Montero? En esta casa no hay jardín. Perdimos el jardín cuando construyeron alrededor de la casa En esta casa sólo hay el patio oscuro por donde entró usted. Allí mi sobrina cultiva plantas de sombra» (202) —le responde la anciana.

Trabajando en este ambiente oscuro y a partir de la lectura de las memorias del general, Felipe piensa erróneamente que comprende a la anciana y la situación de Aura:

Sabes, al cerrar de nuevo el folio, que por eso vive Aura en esta casa: para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida. Aura, encerrada, como un espejo, un icono más de ese muro religioso, cuajado de milagros, corazones preservados, demonios y santos imaginados. (207)

A estas alturas de la lectura, ni Felipe ni el lector sospechan que Aura es una creación de Consuelo. Por eso, Felipe concluye que debe tratar de escaparse con Aura. Sin embargo, Felipe supedita la fuga a la conclusión de la escritura de las memorias: «Cuando termine el trabajo, entonces sí» (213), porque sólo con lo que gane con la escritura de las memorias del general podrá completar su proyecto historiográfico.

Desde sus primeros cuentos, publicados en *Los días enmascarados*, y sobre todo desde su novela *La región más transparente*, Fuentes ha estudiado la vigencia de la mitología indígena dentro de la realidad mexicana. Para esto, sus esfuerzos se han inspirado en algunas ideas de Octavio Paz, expresadas principalmente en *El laberinto de la soledad* (1950). En estas obras, Fuentes explora la posibilidad de

una reconquista del espacio psíquico mexicano a tal punto que los valores de las culturas prehispánicas inciden considerablemente en la historia del país. Aunque con una intensidad menos explícita que en las obras anteriormente mencionadas, la vigencia de estos valores en el México contemporáneo figura también en *Aura*, y son el comportamiento de Consuelo y la historia de su vida los elementos que mejor la evocan. La acción sucede enteramente en su casa, situada en el centro de la ciudad de México, asiento de la antigua capital del imperio azteca, Tenochtitlán. Consuelo sobrevive al general Llorente, con quien se casó cuando ella tenía apenas quince años y se la llevó a París, al exilio. En París, el viejo tenía a Consuelo como lo que ella era para él: su muñeca de ojos verdes. Así como los aztecas sostuvieron su imperio apoyándose en el sacrificio humano, Consuelo, para aguantar su relación con el viejo, recurre, en París, al sacrificio de animales (206) y continúa con estas ceremonias en México para crear su doble joven, Aura, y así poder controlar al joven historiador para quizá vengarse del general, puesto que de ella depende la escritura de las memorias. Un indicio de este poder insidioso es la doble dependencia del joven historiador en Consuelo para realizar los dos objetivos más importantes de su vida: la unión amorosa con Aura, y el proyecto historiográfico, que espera realizar con los ahorros del salario que le paga la viuda.

La presencia de mitos indígenas en la novela ha producido interpretaciones contradictorias. Por ejemplo, Francisco Javier Ordiz

asocia las prácticas de Consuelo con el rito de la llamada "Misa Negra" que describe Jules Michelet en su obra y que en *Aura* se halla reflejado punto por punto (112). De acuerdo con Susan Frenk, el ascenso de los 22 escalones que Felipe hace al penetrar la casa de Consuelo evoca las ceremonias de sacrificio al dios Tezcatlipoca de la mitología azteca (264). Existe también una referencia que no figura explícitamente en el texto pero sí hace pensar en los valores prehispánicos y ésta es la presencia nunca declarada de Benito Juárez, el único presidente de inequívoca ascendencia indígena en la historia de México, y que procuró la derrota de la ambición imperial francesa. Además, la casa de la calle Donceles, un espacio aparentemente controlado por la viuda del general, es de hecho un punto importante de reflexión para comprender una realidad que parece haber desaparecido, pero cuyo vigor e influencia sobre el mexicano es todavía importante.

Las alusiones a la insuficiencia de los métodos tradicionales de indagación histórica en *Aura* son abundantes. El más obvio es quizá la falta de respeto que Felipe Montero expresa sobre las memorias del general, puesto que éstas están llenas de detalles y fechas que para el joven historiador son (a lo mejor) inútiles para comprender la realidad de la cual el general Llorente es sólo una parte. Por cierto, la lectura de «esas hojas amarillas» le han llevado a sacar conclusiones totalmente erróneas: por ejemplo, suponer que *Aura* y Consuelo son dos personas diferentes. No obstante, la alusión más importante a la insatisfacción de

Montero con los métodos tradicionales de indagar el pasado se halla en su ambicioso proyecto historiográfico con el que se propone interpretar de una nueva forma la conquista americana y los movimientos literarios y humanistas del Siglo de Oro.

En «On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*», Fuentes atribuye a Felipe Montero la paternidad de *Terra nostra*. Aunque la publicación de *Terra nostra* es ya suficiente para que el lector de ambas novelas concluya que el joven historiador logró realizar su proyecto, la prueba más convincente podría consistir en saber si la experiencia en la casa de la calle Donceles cambió su plan inicial, y cuáles fueron los rasgos más importantes de este cambio. Aunque será difícil responder a estas preguntas, *Aura*, como una reflexión sobre la representación histórica y la indagación del pasado, ofrece algunas pistas para detectar los rasgos que fueron incorporados, tanto dentro del vasto proyecto del joven historiador, como dentro de la novela, *Terra nostra*.

Para comenzar, el epígrafe de *Aura* procedente de *La sorcière*, del historiador francés Jules Michelet, ha suscitado divergentes opiniones sobre el origen de esta novela (Alazraki, Frenk, Ordiz, Hart, Lourdes Rojas). La mayoría de los críticos han tratado de establecer si la obra de Michelet constituyó para Fuentes una fuente que va más allá de las pocas palabras del epígrafe, puesto que, en ambos casos, la tarea del historiador es ya, en sí, una reflexión sobre los métodos tradicionales de

la historiografía. Lionel Gossman asegura, por ejemplo, que entre las obras históricas que él conoce, la que decididamente rompe con el código de la historiografía es esta obra de Michelet que apareció hace ya más de cien años. Sin embargo, subraya Gossman:

the historians who have recuperated Michelet from the domain of literature, to which he had been banished by their positivist predecessors, have been attentive above all to the range of questions he asked of the past, to his acute sense of richness of historical phenomena. They have hardly commented at all on the peculiar features of a text of unusual density and complexity, in which the account of events is shot through with lyrical and confessional writings, and fiction is so intimately interwoven with traditional historical narrative, that the reader is disoriented and made uncertain as to what is history and what is dream or poetic effusion, what is narrative of past events (*histoire*) and what belongs to the time of writing or enunciating and to the subject of the enunciation. (253)

Aunque esta descripción de la obra de Michelet podría utilizarse también para describir el proyecto de Felipe Montero, responde sobre todo a algunos aspectos de *Terra nostra*. La experiencia de Montero en la casa de la calle Donceles consiste en la penetración dentro de un

espacio aparentemente cerrado, pero de hecho determinado por una serie de dobles —Consuelo-Aura, Llorente-Montero, pasado-presente, mito-historia y sobre todo historia-ficción— que le obliga al joven historiador a romper con las certidumbres de la historiografía convencional. Principalmente, el tiempo deja de ser la medida estable que él creía que era:

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar en las manos ese polvo sin cuerpo. (215)

La intuición que el tiempo es una medida inestable también revela la relatividad del concepto de sujeto, un planteamiento que se lleva a cabo en *Aura* a través de tres procesos: el de la magia, el de las tensiones sociales y el de la escritura y lectura. El texto atribuye un poder a los rituales que realiza Consuelo para crear su doble, la joven Aura, de quien se enamora Felipe. Aunque las prácticas ritualísticas de Consuelo se puedan asociar —como lo apunta Ordiz (112)— a la llamada "Misa Negra" que describe Michelet, debe tenerse presente también la

oposición en la mitología azteca entre el dios Quezalcoatl, que favorecía el sacrificio de animales y condenaba el de seres humanos, y Huitzilopochtli, que exigía la sangre humana. Así, la presencia del sacrificio en el texto evoca de algún modo una faceta endémica dentro de la identidad cultural azteca, que se ha tratado de erradicar desde ya antes de la conquista española de México. Además, los rituales de Consuelo, asimilados a la práctica de las brujas europeas, se pueden interpretar como el producto de un proceso de transculturación. Aunque de la infancia de Consuelo no se sabe absolutamente nada, sólo que fue obligada a casarse con el general cuando tenía quince años y que inmediatamente fue llevada a París, Felipe Montero descubre en las memorias del general que las prácticas del sacrificio de Consuelo datan casi de su llegada a París: «un día la encontró [el general], abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato, y no supo llamarle la atención porque le pareció que *tu faisais ça d'une façon si innocent, par pur enfantillage*» (206). Desde la Conquista española, los sobrevivientes de las culturas prehispánicas incorporaron sus mitos a las prácticas religiosas cristianas (véase Paz *El laberinto de la soledad* 76-80). Frente a la nueva conquista que representa la aventura francesa en México, Consuelo parece reproducir esta tenaz resistencia, que continúa en París. Esta lucha, sin embargo, es lo que más ha fragmentado la identidad del mexicano. Así, la viuda del general es también un sujeto fragmentado por una doble identidad cultural: la vieja afrancesada que recibe a Felipe hablándole en francés, y la

mexicana que lo engaña recurriendo a la práctica del sacrificio.

Felipe, por su parte, sufre un proceso de desdoblamiento a través de la escritura y la lectura. De acuerdo con las instrucciones que recibe de la viuda para escribir las memorias, él debía redactarlas «en el estilo» de su esposo, para lo cual le bastaría «ordenar y leer los papeles para sentirse fascinado por esa prosa» (194). De hecho, en este proceso de escritura, parece que Felipe, con la práctica propia a su profesión, va creando también, poco a poco, otra identidad del general, y por eso, al final de las memorias, Felipe concluye que él es el doble del general:

No habrá más. Allí terminan las memorias del general
Llorente: "*Consuelo, le démon aussi était un ange, avant.*"

Y detrás de la última hoja, los retratos.... Verás en la tercera foto a Aura, a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... eres tú. (215)

Este proceso de desdoblamiento que sufre Felipe evoca el problema difícil que conlleva toda misión historiográfica. Al construir textualmente su relato, el historiador hace imposible la separación entre él, como sujeto examinador, y el objeto examinado, porque la

reconstrucción del pasado se realiza desde un tiempo preciso: el presente del historiador; por lo tanto, esta condición es un constante factor de mediación en el proceso de configurar el pasado. Al final de *Aura*, cuando Felipe ha terminado las memorias del general, y concluye que él es el doble del difunto marido de Consuelo, se alude al hecho de que todo relato historiográfico es en fin de cuentas sólo una especie de doble de la visión del historiador. Por esta razón, en *Terra nostra*, la deconstrucción de las categorías de sujeto, de narrador y de tiempo adquiere una dimensión aún más compleja, con una noción intertemporal del tiempo, que integra el pasado, el presente y el futuro, creando un espacio hermenéutico más abierto que integra muchas posibilidades de interpretación.

En *Aura*, Fuentes revela la relación temporal entre el pasado, representado por el general Llorente y Consuelo, y el presente, representado por el joven historiador. Aunque esta novela también incorpora el futuro, sólo se hace —como lo afirma Fernando Rojas— para sustituir a veces el imperativo o para simbolizar el futuro inmediato (861), y no como un elemento para examinar el pasado. En cambio, el futuro se convierte en *Terra nostra* en un componente esencial del proyecto historiográfico de Fuentes.

No obstante, el concepto del doble, tan importante para comprender *Aura*, se incorpora también y es necesario para entender

algunos aspectos de *Terra nostra* porque, como lo apunta Margaret Sayers Peden, en esta novela «the doubling of characters expands to the doubling of worlds. The Old World is projected onto the New, and reflected in a distorted mirror image in the Next World. Power, politics, religion, cosmic visions that seem to belong in one world appear in barely altered form in another» («Forking Paths» 161).

La utilización del doble en la composición de *Aura* crea también la simultaneidad tanto de los espacios como de los tiempos. Como apuntan Emilio Bejel y Elizabethann Baudin, la dualidad *Aura/Consuelo*, produce una simultaneidad espacio-temporal ya que ambas actúan en el mismo espacio y el mismo tiempo, a pesar de que provienen de diferentes lugares y épocas: *Aura* es del siglo XIX, de la época del imperio de Maximiliano y de los años de exilio de la viuda en París, y *Consuelo*, en la calle Donceles, es del México del siglo veinte (466). Aunque este afán de simultaneidad será llevado a un nivel todavía más complejo en *Terra nostra*, ya en *Aura* afecta no sólo las nociones de tiempo y de espacio, sino también la de sujeto. Así, la experiencia que pasa Felipe Montero en la casa de la calle Donceles al confrontar el desdoblamiento de *Consuelo* en *Aura*, la repetirá el lector de *Terra nostra* de una forma ampliada, puesto que el sujeto pasa de ser una composición de dobles a la de aún más personajes que cambian constantemente.

Resumen de *Terra nostra*

Un breve resumen de *Terra nostra* se hace necesario como punto de partida, debido esencialmente a la extensión y a la compleja estructura de la obra. En su disposición física, *Terra nostra* se presenta dividida en tres partes: «El Viejo Mundo», «El Nuevo Mundo» y «El Otro Mundo». Dos fechas particularmente sugestivas del mismo año marcan el principio y el fin de la novela: el 14 de julio y el 31 de diciembre de 1999. Entre estas dos fechas del futuro —la primera edición de *Terra nostra* se publicó en 1975— se configuran distintos periodos del pasado. La primera parte reconstruye el siglo XVI. A través de una representación a la vez verídica y ficticia del ambiente social y religioso del cerrado espacio de la monarquía española durante el reinado de Felipe II, se destaca con particular interés las campañas que este rey emprendió contra herejes, judíos y moriscos. Se agrega también el proceso de construcción del palacio-mausoleo de El Escorial, el cual, en sí, se convierte dentro de la novela en la metáfora *par excellence* del encerramiento político de la España de los siglos XVI y XVII.

La primera parte se divide en 59 fragmentos, y a lo largo de éstos adquieren realidad textual los diferentes personajes de la novela. Se inicia con el sueño de un peregrino, Polo Febo, que en fin de cuentas será la novela. Este sueño está mediado a su vez por la narración de

varios soñadores que dan cuerpo a una serie de relatos en los cuales se entrecruzan diversos conceptos sobre la historiografía. Una lista exhaustiva de los personajes que integran este proceso sería definitivamente demasiado extensa, puesto que Fuentes incluye aproximadamente noventa (véase apéndice I). Cabe destacar, sin embargo, algunos de los más importantes por dos razones: por ser algunos capitales dentro de la trama de la novela, y otros por ser esenciales para analizar la representación histórica que se emprende.

Así, el texto permite una división de los personajes en dos categorías: un primer grupo de índole política o literaria que integra a Felipe II y a Miguel de Cervantes, para mencionar sólo a dos de los más importantes. La presencia de Cervantes como personaje en la novela no es explícita; sin embargo, éste es de primordial importancia para comprender la estrategia de escritura de Fuentes y la posición privilegiada que goza el autor del *Quijote*, a quien estudia también Fuentes en *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976). La segunda categoría abarca personajes literarios del llamado Siglo de Oro de España (Don Juan, Don Quijote, Celestina) y de algunas de las obras más conocidas de la literatura hispanoamericana del siglo XX: Horacio Oliveira (de *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar); el coronel Aureliano Buendía (de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez); Esteban y Sofía (de *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier). En

tercer lugar, se hallan personajes propios de la creación de Fuentes para esta novela: Ludovico, el Viejo de las Memorias, la Señora de las Mariposas, y los tres Soñadores.

Determinar la procedencia y la función de cualquier personaje de *Terra nostra* requiere, no obstante, sortear enormes dificultades, ya que cada uno de ellos goza de una gran movilidad tanto dentro de la historia de la literatura hispánica como dentro de los tiempos y espacios que delimitan la novela. Es decir, un solo personaje de *Terra nostra* puede evocar simultáneamente —a través de una incesante referencia intertextual— diferentes figuras de otras obras literarias o históricas presentes en el texto de Fuentes o, por otro lado, encarnar otros personajes en diversas partes de la novela.

En «El Nuevo Mundo», la segunda parte de la obra, el peregrino sueña que hace un viaje a América en la víspera del descubrimiento europeo de este continente, y este peregrinaje —reminiscente del recorrido de Hernán Cortés durante la conquista de México— evoca la oposición entre la empresa europea de conquista y la realidad americana. Fuentes incorpora así su reflexión sobre el impacto que han tenido las ideas de algunos pensadores idealistas europeos —Tomás Moro, por ejemplo— en el desarrollo histórico de Hispanoamérica. Éste es un tema que él ha tratado más ampliamente en otras obras, por

ejemplo, en *Valiente mundo nuevo* (1990) y *The Buried Mirror* (1992).

En oposición a la aspiración utópica de los pensadores idealistas europeos, se narra en la tercera parte, «El Otro Mundo», la dura realidad que significó el descubrimiento de América y su posterior conquista y colonización. Se integra de este modo la relación que Fuentes establece entre utopía y épica: «One way of seeing Latin American history, then, is as a pilgrimage from a founding utopia to a cruel epic that degrades utopia if the mythic imagination does not intervene so as to interrupt the onslaught of fatality and seek to recover the possibilities of freedom» (*Myself with Others* 190). En esta parte también se integran los principales mitos fundacionales de la cultura mexicana, sobre todo el regreso del dios de la civilización, Quetzalcóatl, y su lucha contra el dios del sacrificio y de la guerra, Huitzilopochtli.

En «El Otro Mundo», se representan algunos acontecimientos que, de acuerdo con Fuentes, son importantes para comprender la cultura hispánica: la conquista del Nuevo Mundo, la revuelta de las comunidades de Castilla de principios del siglo XVI, y la muerte de Felipe II. En esta parte, el tiempo se reviste también de una dimensión mucho más densa: la novela se remonta a los orígenes del cristianismo, y se ofrece una interpretación de la estructura autoritaria del poder del

imperio romano como origen del autoritarismo en la sociedad española del Siglo de Oro y durante la guerra civil de España (1936-39).

Este es un breve resumen de una lectura a todas luces lineal de *Terra nostra*. La obra aspira, sin embargo, a una lectura simultánea, debido específicamente a su compleja composición intertextual, dando como resultado una obra caótica que suscita a veces interpretaciones incoherentes y contradictorias.

II

La intertextualidad:**una galería circular y especular de textos**

Deberían aliarse, en tu libro, lo real y lo virtual, lo que fue con lo que pudo ser, y lo que es con lo que puede ser. ¿Por qué habías de contarnos sólo lo que ya sabemos, sino revelarnos lo que aún ignoramos?, ¿por qué habías de describirnos sólo este tiempo y este espacio, sino todos los espacios invisibles que los nuestros contienen?, ¿por qué lo sucesivo, cuando tu pluma te ofrece la plenitud de lo simultáneo?... Descontento, aspirarás a la simultaneidad de tiempos, espacios, hechos...

Fray Julián, *Terra nostra* 779

Hijo de Sísifo, se remontó al origen, condenado a escribir sus propias aventuras una y otra vez, creer que ha terminado el libro sólo para empezarlo de vuelta, relatarlo todo desde otro punto de vista, de acuerdo con una posibilidad imprevista, en otros tiempos, en otros espacios, aspirando desde siempre y para siempre a lo imposible: una narración perfectamente simultánea.

La Gitana, *Terra nostra* 666

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

J.L. Borges, «El Aleph» 169

Para indagar y configurar textualmente el pasado, Carlos Fuentes lleva a cabo en *Terra nostra* una doble ruptura: con el *telos* de la historiografía contemporánea, por un lado, y con el concepto de novela histórica, por el otro. Fuentes deconstruye el propósito que desde Aristóteles la historiografía ha aspirado conquistar, es decir, representar objetiva o exactamente lo que pasó. Para Fuentes, la

historia debe contener tanto lo que pasó como lo susceptible de haber pasado, tanto lo real como lo virtual. Aspira, asimismo, a integrar — dentro del mismo espacio narrativo y de manera simultánea— diferentes tiempos, espacios, hechos y conceptos, tanto de tiempo como de historia.

La noción de novela histórica de Georg Lukács ya buscaba resolver algunas de las oposiciones aristotélicas entre historia y ficción. Aristóteles consideraba que, por ser el arte más filosófico y profundo que la historia, debía por lo tanto expresar sobre todo lo universal, y la historia, en cambio, sólo lo particular (*Poetics* 53). Apoyándose en el modelo de novela realista de Sir Walter Scott, Lukács propone que este género debe integrar simultáneamente lo universal y lo particular. Así, en el concepto de novela histórica de Lukács, los héroes deben encarnar los principios universales que se atribuyen a la naturaleza humana, vista, sin embargo, inseparablemente vinculada con lo particular de los cambios, coyunturas y épocas históricas (19-20). Aunque la precisión de los acontecimientos del pasado tiene una importancia muy relativa para Lukács, éstos sirven definitivamente para hacer clara la necesidad histórica y para que el novelista restablezca fielmente en los personajes la psicología de la época y no caiga en un proceso de escritura que lleve a su modernización (59-60).

En *Terra nostra*, los personajes no sirven para resolver la oposición entre lo particular y lo universal, sino más bien para deconstruir la diferencia entre historia y ficción. Más que revelar fielmente la psicología de la época, los personajes establecen una serie de relaciones con discursos contemporáneos del escritor, asimismo como con los del pasado abordados en la novela. Así, Felipe II es reconstruido a partir de la relación que establece con importantes figuras literarias del llamado Siglo de Oro español: Don Juan, Don Quijote y Celestina. Los discursos que se integran a partir de este proceso son, a su vez, sometidos a un análisis basado en preceptos e ideologías críticos más recientes. En este sentido, hay en *Terra nostra* lo que Lukács llamaría una modernización, no sólo de los personajes sino también de los discursos a través de los cuales se construyen.

Desde que apareció la obra de Lukács a finales de los años treinta, el concepto de "novela histórica" efectivamente no ha dejado de evolucionar. En uno de los estudio más recientes y quizá el más completo sobre la novela histórica hispanoamericana (*Latin America's New Historical Novel*), Seymour Menton observa que este género cambia sustancialmente a partir de *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier. Contrariamente a su predecesora, más inclinada a seguir un molde romántico, "the New Historical Novel" se diferencia, de acuerdo con Menton, porque integra seis importantes características,

entre las cuales se destaca la idea del escritor argentino, Jorge Luis Borges, sobre la imposibilidad de representar la realidad y el pasado. Las novelas de este nuevo tipo incorporan también algunos conceptos del círculo de Mijail Bajtin: la dialogía (contradictorias versiones de los hechos y de distintas visiones del mundo), la heteroglosia (el conjunto de discursos y formas de lenguajes que existen en una cultura determinada) y la noción de lo carnavalesco que, para Menton, se expresa en esta clase de novelas sobre todo «in their humorous exaggerations and . . . emphasis on bodily functions, from sex to elimination» (24). Todas estas características colocan las nuevas novelas muy lejos de la definición de Lukács, que propugnaba sobre todo una visión marxista de la historia, el principio de ser objetivo y auténtico en la reconstrucción del pasado y la reivindicación de un valor epistemológico de la representación histórico-literaria (*Historical Novel* 55-65).

A todas luces, la "nueva novela histórica" hispanoamericana, con su manifiesta postura cuestionando la posibilidad de representar auténtica y objetivamente el pasado, responde a las inquietudes y discursos de este fin de siglo. Como apunta Alun Munslow, estamos viviendo en una era se define «predominantly in terms of an ironic consciousness, and heavily influenced by the profusion and confusion of structuralistic, post-structuralistic, symbolic and anthropological

models of the relationship between explanation and theory» (17). Por eso, aun los más fervientes partidarios de los paradigmas tradicionales de la historiografía se preguntan ocasionalmente «how can the reality of the past can be known to us —or more precisely, how accurate can be its representation as a narrative?» (17).

Menton clasifica *Terra Nostra* como una «New Historical Novel», pero a veces —y con mucha razón— parece vacilar, de modo que la coloca dentro de los límites del género:

Although I have chosen the 1979 date as the starting point for the flourishing of the New Historical Novel in order to highlight Alejo Carpentier's contribution, two other outstanding novels that meet all the criteria were actually published a few years earlier: Augusto Roa Bastos's *Yo el Supremo* (1974) and . . . *Terra Nostra* (1975). (22)

En verdad, sugiere Menton, las novelas de Fuentes y Roa Bastos deberían llamarse paradigmáticas, ya que representan los dos extremos opuestos del espectro de la nueva novela histórica: «from history dominated to fiction dominant» (15). Más adelante define la obra de Fuentes como una novela «much more fanciful and pseudo-historical» (25). Así, estas dos novelas no encajan perfectamente en la

definición de Menton porque la obra de Roa Bastos contiene un alto grado de «historicity» en oposición a la predominante presencia de la ficción en *Terra nostra*.

Aunque *Terra nostra* incorpora la dialogía, la heteroglosia y lo carnavalesco de la novela histórica contemporánea, el afán de Fuentes para lograr la simultaneidad en la escritura hace aún más complejo su proyecto y es quizá el aspecto que la hace distinguirse tanto de la novela de Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo* como de las novelas de Alejo Carpentier. La escritura perfectamente simultánea es, por supuesto, imposible. Fuentes cree, sin embargo, que la novela es un instrumento capaz de vencer, de cierto modo, la resistencia lineal del lenguaje. Para realizar su proyecto historiográfico y novelístico, Fuentes construye un cronotopo literario, es decir, el *locus* donde «Spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history» (Bajtín *Dialogic Imagination* 85). Para llevar a cabo este proyecto, Fuentes establece un estrecho vínculo entre cuatro conceptos: intertextualidad, historia, novela y simultaneidad. Aunque todos estos conceptos no son originales en la obra de Fuentes, puesto que casi todos los escritores contemporáneos echan mano de ellos, lo que distingue a *Terra nostra* —aún de otras novelas de Fuentes— es la función que la escritura

simultánea adquiere como factor estructurante en la composición intertextual de la novela. Así, la simultaneidad goza también de un valor ideológico puesto que hace la lectura de la historia no solamente un compuesto plural de discursos y perspectivas sino que asimismo es casi imposible establecer una jerarquía de valores de los diferentes conceptos, nociones y discursos que la novela incorpora. Esto se explica en gran medida gracias a la composición intertextual de la novela que tampoco es fácil de describir.

Aunque, desde que fue acuñado el concepto de intertextualidad por Julia Kristeva en la década de los sesenta, numerosos estudiosos han debatido tanto su utilización ideológica como su definición teórica, sugiriendo una variedad de intenciones (Angenot), la intertextualidad de *Terra nostra* se vincula sobre todo con el fenómeno de la simultaneidad y la imagen de los espejos para crear, dentro de la novela, un espacio hermenéutico, un cronotopo que revele diferentes indicadores temporales y espaciales del pasado. En las últimas páginas, por ejemplo, Fuentes hace hablar a tres personajes de la ficción hispanoamericana:

El argentino Oliveira te lo advirtió: ninguno [de los espejos] refleja el espacio del lugar de donde estás. . . .
Ninguno refleja tu rostro. Los tocas; no los miras, no te

miras. . . . Buendía, el colombiano, te lo advirtió al llegar a Francia: París parece mucho más grande de lo que realmente es a causa de la infinita cantidad de espejos que duplican su espacio verdadero.

Tardíamente, el viejo Pierre Menard propuso que se dotara a bestias, hombres y naciones de un surtido de espejos capaz de reproducir infinitamente sus figuras y las ajenas, sus territorios y los ajenos, a fin de apaciguar para siempre las imperativas ilusiones de una destructiva ambición de poseer. (901)

Presentar el texto como espejo tanto de la realidad física como de la intelectual no es una novedad de *Terra nostra*. En efecto, García Márquez construye Macondo, la ciudad de *Cien años de soledad*, como una ciudad de espejos : «José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas con paredes de espejos» (31). En *Terra nostra* no sólo abundan espejos, como objetos físicos, sino también figuras que, como en el caso de Macondo, son efectivamente verdaderas galerías de espejos: Felipe constantemente recurre a un espejo para proyectarse en otros espacios y tiempos : «Mira mi espejo Guzmán, dijo el Señor, y el espacio del espejo comenzó a transformarse, a percutir de cielo en cielo, como un tambor que a cada golpe de las manos descubre un velo anterior, y otro anterior a

éste, y en cada espacio revelado por las disueltas capas de azogue deja escuchar una nueva voz» (263). El espejo tiene en este caso la función de multiplicar los espacios y los tiempos. Felipe logra ver el reflejo de diferentes épocas a través del espejo, el tiempo en el que él vive se hace múltiple para abarcar tanto el pasado como el futuro. Asimismo, la historia se ve como un teatro de espejos : «si sólo pudieras mirarte en un espejo y saber que te verás a ti mismo, no a otros hombres, otras mujeres, otros niños, inmóviles o agitados, repitiendo siempre las mismas escenas en el teatro de los espejos» (906). Raymond Leslie Williams afirma que la visión de la historia como espejo es una de las ideas más sobresalientes y más consistentes en la novela: «Throughout the novel, historical characters and events resemble or are identical to other characters and events. Moreover, the history that precedes the twentieth century mirrors that of previous centuries; the history of the New World mirrors that of the Old World» (86). Otra imagen que conlleva este movimiento diacrónico y espacial es la cárcel de espejos donde la novicia Inés (que más tarde, en el Nuevo Mundo, se transformará en Sor Juana Inés de la Cruz) y Don Juan están «unidos para siempre en perversa ley de amor» (831).

Debido a este leitmotiv, *Terra nostra* puede describirse analógicamente como una galería circular y especular de textos, tanto de ficción como historiográficos, que da forma al principal concepto

que habita esta novela: la simultaneidad. Esta galería especular de textos multiplica las perspectivas, explorando los significados, conceptos, discursos, tiempos y espacios integrados en la novela, casi tal como lo sugiere Borges en *Siete noches*: «Recuerdo haber visto en la casa de Dora de Alvear, en Belgrano, una habitación circular cuyas paredes y puertas eran de espejo, de modo que quien entraba en esa habitación estaba en el centro de un laberinto realmente infinito» (44). Esta aspiración por la simultaneidad conlleva en sí misma un nuevo modo de ver la realidad que es esencial para comprender el proyecto historiográfico y novelístico de Fuentes, y son varios los novelistas que comparten esta preocupación. Por ejemplo, para Dostoyevski: «to get one's bearing on the world meant to conceive all its contents as simultaneous, and to guess at their interrelationships in the cross-section of a single moment» (Bajtín *Problems* 28, énfasis en el original). Este impulso le llevó a Dostoyevski a representar el mundo circundante como si todo sucediera sólo en el espacio y no en el tiempo, puesto que éste impide la representación simultánea (Bajtín *Problems* 28).

Aunque la idea de una galería circular y especular de textos encierra también las funciones ontológicas que desde el inicio del concepto de intertextualidad se le han atribuido —una crítica del sujeto-autor como propietario del *Logos* y una crítica de todo texto

concebido como unidad autónoma, cerrada y autosuficiente (Angenot 131-32)—, conviene destacar que en *Terra nostra* se aspira primordialmente a hacer resaltar la aspiración a la simultaneidad como posibilidad de escritura y lectura porque así se puede organizar de otra forma el estudio y representación del pasado. En este sentido, la novela de Fuentes va más allá del mero palimpsesto que se destaca por mostrar «sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence» (Genette 556). En *Terra nostra*, no se detecta una jerarquización de los textos que incorpora.

En el fondo, Fuentes se empeña en superar lo que él denomina el «determinismo del acto de leer y escribir, para configurar un hecho simultáneo» (Entrevista con Coddou 9). Para realizar su potencial, la escritura exige la simultaneidad también en la lectura. Esta es la otra paradoja de *Terra nostra*: el escritor y el lector están unidos por el doble desafío de llevar a cabo una escritura y lectura simultánea dentro de las leyes de lo sucesivo del lenguaje, el cual es incapaz de representar simultáneamente los múltiples aspectos de cualquier contexto real o imaginario. No obstante, el desafío de lectura simultánea se convierte a su vez en uno de los aportes más importantes del proyecto de *Terra nostra* puesto que exige del lector una nueva visión de abordar la historia como configuración textual y

como proceso para indagar el pasado.

Aunque Borges no trabajó el género novelístico como medio de expresión, alude al vínculo entre novela y escritura simultánea en su cuento «El jardín de los senderos que se bifurcan»:

Me detuve, como es natural, en la frase: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan.* Casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta — simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también se proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. (*Ficciones* 111-12)

Si Borges deja sólo insinuado el proyecto de una novela simultánea, Fuentes definitivamente ha pretendido realizarlo. Aunque Roberto González Echevarría observa también las afinidades entre este cuento

de Borges y el proyecto de Fuentes, él postula que Fuentes las esconde, con el propósito de hacer más difícil el trabajo al lector, con el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo («*Terra Nostra: Theory and Practice*» 142). De hecho, tal como lo reproduce Fuentes en *Terra nostra*, el proyecto de Camillo tiene mucha semejanza con la propuesta de Borges. De acuerdo con Giulio Camillo, en su teatro los papeles se invierten y sólo hay un espectador que ocupa el escenario. La representación tiene lugar en el auditorio, como lo describe el narrador:

El auditorio tenía siete gradas . . . pero en vez de asientos, Ludovico miró una sucesión de rejas labradas . . . la filigrana de las figuras en las rejas era casi etérea, de modo que cada figura parecía superponerse a las que le seguían o precedían; el conjunto daba la impresión de un hemicírculo de biombos de seda transparente; Ludovico se sintió incapaz de comprender el sentido de esta vasta escenografía invertida, en la que los decorados eran los espectadores y el espectador, actor único del teatro. (673)

La presencia de Borges es a la vez más explícita y más compleja de lo que González Echevarría sugiere. Además de mencionar a Pierre Menard en las últimas páginas de la novela, en el segmento «Los tres

soñadores y el ciego», de la tercera parte, «El Otro Mundo», Fuentes integra otro cuento, «Las ruinas circulares», en el que el personaje, soñando, crea a otro, así como la historia que define su vida. Al final de este cuento, el personaje de Borges descubre que él mismo es el producto del sueño de otro, alguien simultáneamente está soñándolo. Borges establece de esta forma un valor epistemológico a este procedimiento, puesto que el lector también comprende el estrecho vínculo que existe entre el sueño del Soñador y la lectura que corresponde, en última instancia, al sueño del lector al emprender la interpretación del texto que tiene en sus manos. Por esta razón, el principio epistemológico que Ludovico emplea en el teatro de la Memoria no explica satisfactoriamente la composición de *Terra nostra*. Aunque, así como lo esperaba Guilio Camillo, el lector debe entrar en un proceso particularmente activo de interpretación para comprender la impresionante cantidad de imágenes que solicitan su atención, la novela es, de hecho, un verdadero círculo de textos que se relacionan —como quedará mejor explicado en el capítulo VI— siguiendo el principio de «Las ruinas circulares». Así, el afán de simultaneidad también afecta —como lo veremos en el siguiente capítulo— otro aspecto importante de la novela: la noción de tiempo, puesto que se deconstruye la visión lineal y cronológica para hacer coexistir diferentes tiempos y épocas, y Fuentes se apoya en la configuración circular y especular de textos para incluirlos.

III

Intertemporalidad: las huellas del tiempo

Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle.

Paul Ricoeur *Temps et récit* 1, 17

Hay [en *Terra nostra*] una confluencia de mitos del mundo oriental, del mundo mediterráneo, del mundo americano, que acaban por configurar, yo creo —era mi intención—, un tiempo que no es ninguno de esos tiempos, que no es ni el tiempo puramente original, ni el tiempo circular, ni el tiempo en espiral, ni mucho menos el tiempo lineal, sino que acaban por configurar una especie de *Mandala* que contiene todas estas posibilidades y todas las orientaciones posibles en el espacio. Porque hay una reunión de todos los tiempos y los espacios. Es decir es una aspiración a la simultaneidad.

Carlos Fuentes en Coddou : entrevista 9

It is perhaps a common and recurrent claim among philosophers and others who think about time that there is something wrong with "our ordinary concept of time." The fault may be diagnosed in different, even incompatible ways. There are those who think that the linear representation of time is responsible for its mistaken assimilation to space. There are those who argue that the metaphorical comparison of time with a river is responsible for the illusion that time "flows." There are those who think that our very possession of namelike words for "past," "present," and "future" erroneously leads us to suppose that these each in some sense still or already exist, like distant parts of space.

David Wood *The Deconstruction of Time* 1

Quizá nadie ha realizado un trabajo tan exhaustivo, como lo ha hecho Paul Ricoeur, en torno al tiempo y su relación con los relatos de historia y de ficción. En su obra, *Temps et récit*, Ricoeur establece una oposición primordial entre el valor epistemológico de la representación que manifiestan estas dos formas de relato, y que Fuentes trata

efectivamente de resolver en *Terra nostra*. De acuerdo con Ricoeur, el relato de ficción siempre configura una experiencia irreal del tiempo, puesto que nada lo obliga a establecer un vínculo con el tiempo cronológico del mundo. Aun en aquellos casos cuando el relato de ficción incorpora con suficiente precisión el tiempo cronológico —en la novela histórica, por ejemplo— sería un grave error concluir, según Ricoeur, que los acontecimientos debidamente referidos a fechas determinadas tendrían el poder de confinar «le temps de la fiction dans l'espace de gravitation du temps historique» (3:233). Para Ricoeur, siempre sucede lo contrario en la obra literaria: el tiempo del relato de ficción neutraliza a su homólogo histórico. Así, los acontecimientos reconfigurados en los relatos literarios son incapaces de representar el pasado puesto que los narradores y los héroes son ficticios y todas las referencias a los eventos históricos reales están desprovistos de la función de representar el pasado ya que están alineados en el campo irreal de los acontecimientos ficticios (3: 233). Es preciso añadir, sin embargo, que Ricoeur no descarta de ninguna manera la capacidad de la que goza la literatura para indagar el pasado, sino que más bien sólo subraya la diferencia epistemológica que mantienen estos dos tipos de relato en la representación del pasado. De hecho, Ricoeur atribuye también mucha importancia a la literatura dentro de la recuperación del pasado porque «in the historical past, there is what is implicit, what is inchoate; in particular, there are those history has forgotten, the victims

of history: it is to them that we are indebted ... and there are also those impeded possibilities, all that in history was inhibited, massacred. Here one sees how fiction comes to history's aid» (Wood, *On Ricoeur* 187).

Más allá de este importante, pero indudablemente secundario, papel que Ricoeur otorga a la literatura, la aspiración de Fuentes consiste en realidad en deshacer la oposición entre los tiempos de los relatos histórico y de ficción. Para llevar a cabo dicho propósito, en un primer nivel, Fuentes deconstruye el concepto mismo de cronología en *Terra nostra*, estableciendo, paradójicamente, relaciones no lineales dentro del mismo tiempo lineal del mundo. De esta forma, cada momento en el texto se constituye como intertemporal; es decir, cada instante forma parte de una cadena de relaciones con otros instantes tanto del pasado como del futuro. En efecto, al realizar este proceso de temporalización, cada momento se convierte en espectro (o huella) de otros tiempos: «¿Entonces vivo en una época que es la mía, o sólo soy el espectro de otra época, pasada o futura?» —se pregunta Ludovico— «Las tres cosas», le responde su interlocutor (651).

Fuentes cuestiona dos aspectos esenciales del relato histórico: el valor epistemológico del tiempo cronológico como fundamento de la representación del pasado, y por otra parte, el valor de la narración teleológica. Para Fuentes, la relación entre el tiempo cronológico del

mundo y la historia requiere una configuración textual a todas luces más compleja. Al hacer este cuestionamiento, Fuentes aspira a abordar de otras formas el tiempo y la historia, y para ello echa mano del potencial que tiene el relato de ficción para explorar las múltiples posibilidades que existen entre el tiempo cronológico del mundo y la historia, y que escapan a la configuración textual tal como la construye el relato historiográfico.¹ Aunque el tiempo cronológico del mundo pueda fluir linealmente en *Terra nostra*, la evolución de las sociedades se desarrolla, en realidad, de múltiples formas y con diferentes ritmos dentro de ese fluir temporal. Esta aproximación a la relación entre el tiempo y el desarrollo de las culturas también la encuentra Lionel Gossman en ciertas visiones de la historiografía contemporánea:

time is no longer assumed to be a uniform medium in which historical events occur or historical phenomena have their existence, and which in itself establishes a continuity among these diverse phenomena, but seems rather to be multiform, constituted differently by the phenomena placed in series.

(245)

¹ Ricoeur sostiene que el relato de ficción tiene como contrapartida positiva, respecto al relato histórico, la libertad de indagar los recursos del tiempo fenomenológico que son inexplorados o inhibidos por el relato histórico, debido precisamente a la necesidad del último de siempre referirse al tiempo cronológico del mundo (3:230-31).

Gossman se refiere sobre todo a la noción de Fernand Braudel quien había ya revelado —en los años cuarenta— un aspecto de esta complejidad entre el tiempo cronológico del mundo y la historia, diferenciando tres ritmos del tiempo dentro de su configuración historiográfica. De acuerdo con Braudel, la historia se puede extender desde una manifestación de «courte durée» hasta una de «longue durée». La primera es la historia de los individuos: «une histoire à oscillations brèves, rapides, nerveuses» (12); la segunda, es «une histoire quasi immobile, celle de l'homme dans ses rapports avec le milieu qui l'entoure, une histoire lente à couler et à se transformer» (11). De todas formas, esta visión guarda todavía la linealidad que Fuentes deconstruye en su novela y que critica en su ensayo «Tiempo y espacio de la novela» de *Valiente mundo nuevo* (1990):

tiempo y espacio son conceptos relativos y creaciones del lenguaje. Que así como hay muchos tiempos y espacios, hay muchos lenguajes para nombrarlos . . . la literatura es la forma potencial donde tiempos y espacios se dan cita imaginaria, se conocen y se recrean. Variedad de tiempos —divergentes, convergentes, paralelos—; variedad de espacios —Tlön, Uqbar, Orbis Tertius—; variedad de culturas —azteca, quechua, grecorromana, medieval, renacentista—; y variedad de lenguajes para representar la variedad misma de

tiempos, espacios y culturas. (46)

En un segundo nivel, *Terra nostra* integra la pluralidad y la simultaneidad para establecer una relación aún más compleja entre el tiempo cronológico del mundo y la historia. Se estructuran estos dos tiempos en lo que Fuentes denomina una «mandala» (Coddou: entrevista 9), que se podría resumir simplemente como una incorporación simultánea en el espacio narrativo de un número importante de épocas y conceptos del tiempo. En este sentido, *Terra nostra* se distingue de los proyectos de los escritores modernistas anglosajones, quienes también atacaron la validez del tiempo cronológico, buscando describir una dimensión más completa del tiempo, pero indagando esencialmente sólo lo que Paul Ricoeur llamaría las diferentes facetas fenomenológicas del tiempo, tal como lo hizo Joyce —de acuerdo con Milan Kundera (15)— en *Ulises*, al representar lo inaccesible del momento presente. Teniendo presente el nivel de experimentación con el concepto de tiempo que llevan a cabo escritores como Joseph Conrad, James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Thomas Wolfe y William Faulkner, Ricoeur advierte que en estos escritores el juego con el concepto de tiempo, en sí mismo, puede convertirse en el verdadero desafío [«Il est vrai que, dans cette expérimentation, le jeu peut devenir l'enjeu lui-même» (2: 151)]. *Terra nostra* toma sus distancias con este tipo de experimentación con el concepto de tiempo que marcó a los escritores sobre todo anglosajones

porque la novela de Fuentes no sólo explora los aspectos dejados de lado por el relato histórico sino que también sondea el impacto que los diferentes conceptos de tiempo tienen en la organización y destino de las culturas. Así, desde la visión cíclica de tiempo con la cual vivían las culturas mesoamericanas y que determinaba muchos aspectos de la vida cotidiana hasta la idea lineal que ha regido preponderantemente el pensamiento occidental se hallan representadas en este afán de simultaneidad que caracteriza el proyecto de Fuentes. Por esta razón, Fuentes se distingue de Joyce porque si bien es cierto que para comprender *Finnegans Wake* es necesario entender el concepto cíclico de historia de Giambattista Vico, Joyce no le otorgaba mucha importancia a las ideas del humanista italiano: «I would not pay overmuch attention to these theories, beyond using them for all they are worth» (carta a Harriet Weaver, cit. Frye 5). Así, las ideas de Vico para Joyce valen más por sus posibilidades estéticas que epistemológicas. Como veremos en el siguiente capítulo, Fuentes, por el contrario, considera más seriamente a Vico. Además, *Terra nostra* aspira a construir un nuevo concepto cronológico del tiempo, integrando pasado, presente y futuro de una nueva forma.

Desde las primeras páginas de su novela, Fuentes hace alusión a la simultaneidad nombrando a Ezra Pound, el poeta «que jamás aceptó un pasado que no alimentara al presente o un presente que no

comprendiese el pasado» (69). Con el peregrino Polo Febo, cuyo nombre viene del poema «Cino» de Pound, la primera constante que el lector descubre es que el presente no existe como categoría independiente en *Terra nostra*, sino que halla su expresión sólo como una huella del pasado y del futuro. De hecho, todo instante del pasado o del futuro se debe explicar con la relación dialéctica entre las dos categorías del tiempo lineal, dando forma así a una circularidad temporal para cada instante: pasado—presente—futuro—pasado...

Las palabras de Celestina al final del segmento inicial de la novela sugieren cómo la disposición del tiempo del relato aspira a subvertir la linealidad: «Este es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed. Otneuc im se etse» (79). Para comprender la homología de las dos frases, se debe realizar una lectura palíndrica de la segunda. Así, Celestina advierte, que para entender la narración, es necesario considerar posibilidades no unidireccionales de lectura. De este modo, una noción intertemporal del tiempo transforma las cronologías en una multiplicación acumulativa de épocas y fechas en *Terra nostra*. En muchos casos, las secuencias lineales se interrelacionan entre sí simultáneamente; en otras ocasiones forman una espiral o ciclo. Por ejemplo, el período que se extiende en la novela del 14 de julio al 31 de diciembre de 1999 es una alusión simultánea al futuro —el fin del segundo milenio de la era cristiana— y al pasado,

puesto que el 14 de julio evoca el día de la toma de la Bastilla, que fue el acontecimiento catalizador de la Revolución Francesa, punto culminante y sangriento del llamado siglo de las luces europeo.² El mes de julio es asimismo una especie de mantra o aleph histórico de París (o «Paname» en la expresión popular): «En París todo sucede en julio, siempre... se pueden amontonar las hojas de calendario de todos los julios pasados y no se perdería un solo gesto, una sola palabra, un solo trazo del verdadero rostro de Paname» (70).

La coexistencia de esta multiplicidad de tiempos simultáneos la construye Fuentes utilizando varios artificios. El espejo con el que constante y literalmente conversa Felipe subraya, por ejemplo, el fluir del tiempo del relato de una forma no unidireccional al desplazar al personaje tanto hacia el pasado como hacia el futuro: «mira mi espejo, Guzmán, míralo si tienes ojos para ver y que su movedizo azogue nos transporte a esa tarde calurosa de la primavera levantina [el día de la condena de Jesucristo por Poncio Pilatos], penetra estas brumas de cristal y no mires en ellas tu propio rostro reflejado» (264). En las últimas páginas de la novela, y ya muerto, Felipe sube los treinta y tres

² De acuerdo con Dragan Klaic, la Revolución Francesa fue un evento verdaderamente apocalíptico, puesto que ésta «was stunning for presenting a truly secularized projection of the human future, despite its religion of the Supreme Being. The revolution was millenarian with its "clean slate" policy of abolishing the insignia of the old regime, its radical measures in the realms of individual and collective life, and its reordering of the state structure, school, family and commune, law, and, finally, the flow of time itself and the system of counting it (through the reform of the calendar)» (32).

escalones de El Escorial (892-900), terminando este ascenso siglos más tarde en el monumento del Valle de los Caídos dedicado a los muertos del bando "nacional" de la Guerra Civil española (1936-39).

El personaje de Felipe se construye siguiendo este principio intertemporal y la novela hace una clara transgresión de los datos históricos para establecer vínculos entre diferentes momentos de la historia de España, alterando las fechas de los acontecimientos. Por ejemplo, el aplastamiento de la rebelión de los comuneros de Castilla en 1525 aparece en la novela como una acción que Felipe ordena antes de su muerte y que se asocia con la derrota del gobierno republicano en 1939, puesto que, para Fuentes, tanto el movimiento republicano como el de los comuneros representan oportunidades perdidas de una democratización de las estructuras políticas españolas. En este sentido, se recoge el análisis de José Antonio Maravall, para quien la derrota de los comuneros significó "un golpe feroz" contra las fuerzas que deseaban una España «moderna, democrática, pluralista y tolerante» (cit. en Fuentes *Cervantes* 59). Así, el reinado de El Señor en la novela, aunque representa el gobierno de Felipe II, no respeta la cronología de los años de este rey, porque sirve para representar más bien el encerramiento ideológico y católico de España. Por esta razón, la relación que se hace entre El Escorial y el Valle de los Caídos figura una visión absolutista y excluyente, tanto del poder como de la fe a lo largo de los siglos. La

relación entre los momentos que representan Felipe y Franco en la historia de España queda ilustrada, por lo tanto, en el texto con estas palabras:

España revivió para escoger de nuevo . . . su eje la necrópolis, su raíz la locura, su resultado el crimen. . . . La historia fue la misma: tragedia entonces y farsa ahora, farsa primero y tragedia después, ya no sabes . . . las mismas locuras, las mismas omisiones que en otra cualquiera de las fechas verídicas de esa cronología lineal, implacable, agotable: 1492, 1521, 1598. (917-18)

Se puede, por supuesto, considerar la asociación entre Felipe y Franco como la imagen recurrente del dictador en el mundo hispánico. Para Fuentes, sin embargo, la cronología compuesta por los años 1492 (año de la reconquista de Granada, de la expulsión de los judíos de España y del descubrimiento de América), 1521 (año de la conquista de Tenochtitlán por Hernán Cortés y del levantamiento de las comunidades de Castilla) y 1598 (año de la muerte de Felipe II) goza de un valor ontológico particularmente importante, porque durante este período se formó o se consolidó una serie de discursos cuya continuidad ha sido significativa y formativa para la cultura hispánica.³

³ De acuerdo con el análisis que hace Foucault, en toda formación discursiva existe una ecuación entre dos variables: el poder y el conocimiento:

De esta forma, el esfuerzo de reconfiguración del tiempo en *Terra nostra* apunta, en último análisis, a la creación de "otro tiempo" que transforme la utopía tantas veces buscada en el espacio, y que tanto ha marcado la historia de Hispanoamérica, en una utopía figurada en el tiempo, porque como aconseja fray Julián al Cronista: «¿No hay tal lugar? No, mi amigo, no lo hay, si lo buscas en el espacio. Búscalo, mejor, en el tiempo. . . . Mis manos blancas y esas manos morenas yuxtapondrán los espacios simultáneos del viejo y del nuevo mundos para crear la promesa de otro tiempo» (782). Para realizar esta búsqueda en el tiempo, Fuentes recurre, sin embargo, a un espacio: el espacio de la novela. Fuentes aspira efectivamente a imaginar otra forma de indagar la relación entre los conceptos de tiempo y de relato histórico-novelístico, postulando una relación que sea múltiple, simultánea e intertemporal para hacer, en última instancia, una configuración textual del pasado que integre también otra visión del futuro. David Wood propone que se considere el futuro como un acontecimiento que abre posibilidades, «a continuous Apocalypse, or revelation. The future opens on to what is other» (382). En *Terra nostra* la visión del futuro abarca esta triple función: es apocalipsis en el sentido de crisis; es una apertura hacia el otro; y, en última instancia,

«power and knowledge directly imply one another . . . there is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations» (*Discipline* 27).

es una posibilidad o revelación. Como ya ha quedado indicado, el 14 de julio determina un momento escatológico en el texto, aludiendo al ocaso de la ilustración europea que, en un cierto momento, representaba otro futuro para la cultura hispánica. Así, en los momentos pasados se encuentran, según Fuentes, unas posibilidades políticas y culturales que pudieron realizarse o que sólo quedaron imaginadas:

futuro de resurrecciones, que sólo podrá entreverse en las olvidadas pausas, en los orificios del tiempo, en los oscuros minutos vacíos durante los cuales el propio pasado trató de imaginar al futuro, un retorno ciego, pertinaz y doloroso a la imaginación del futuro en el pasado como único futuro posible de esta raza y de esta tierra, las de España y todos los pueblos que de España descendan. (778-79)

IV

**Interdiscursividad:
La composición interdiscursiva de la historia**

Had Pyrrhus not fallen by a beldam's hand in Argos or Julius Caesar not been knifed to death. They are not to be thought away. Time has branded them and fettered they are lodged in the room of the infinite possibilities they have ousted. But can those have been possible seeing that they never were? Or was that only possible which came to pass? Weave, weaver of the wind.

James Joyce *Ulysses* 21

Cuando su padre le comunicó su alarma por haber olvidado hasta los hechos más impresionantes de su niñez, Aureliano le explicó su método, y José Arcadio Buendía lo puso en práctica en toda la casa y más tarde lo impuso a todo el pueblo. Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: *mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola*. Fue al corral y marcó los animales y las plantas... Poco a poco, estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad.

Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* 55

Podría parecer que el concepto de historia en *Terra nostra* es ecléctico, pero en realidad es un planteamiento interdiscursivo con el que Fuentes subvierte uno de los principios fundamentales de la historiografía positivista: la aspiración a alcanzar un método de indagar

objetivamente el pasado, siguiendo las pautas de un concepto científico, racional y cronológico de los acontecimientos porque «such order is the most "natural" and most "logical," the one "in which we are sure that the facts occurred"» (Carrad 11).

En *Terra nostra*, la configuración de los acontecimientos es, en cambio, fragmentada, múltiple y mediada simultáneamente por diferentes discursos sobre la historia porque, para Fuentes, la reconstrucción del pasado debe representar también posibilidades que sólo fueron imaginadas puesto que tratar de recuperar únicamente lo que pasó, además de ser imposible, es insuficiente. La novela incorpora por lo tanto nociones de índole estructuralista y postestructuralista para criticar la supuesta capacidad del historiador de reconstruir exacta y objetivamente el pasado a partir de cierta prueba documental de los hechos. Por eso, el texto es también una reflexión sobre la naturaleza de lo que constituye en sí el concepto de historia, convirtiendo de este modo la tarea del historiador en una empresa más bien inestable. El secretario del emperador Tiberio, Teodoro, y otros personajes de la novela, demuestran que el concepto de historia, como representación del pasado, es elusivo, y los hechos, por muy rigurosa que sea su disposición, no se separan claramente de la ficción. Teodoro piensa, por ejemplo, que la historia verdadera quizá no es «la historia de hechos o indagación de principios, sino farsa de espectros, ilusión

que procrea ilusiones, espejismo que cree en su propia sustancia» (829).

En efecto, se ha debatido en las últimas décadas la naturaleza de la historia y los métodos de representar el pasado. En los años cincuenta, Claude Lévi-Strauss había avanzado la noción del carácter mítico del relato historiográfico, cuestionando su valor epistemológico, así como la importancia de la forma narrativa en toda configuración textual :

The "overall coherence" of any given "series" of historical facts is the coherence of story, but this coherence is achieved only by a tailoring of the "facts" to the requirements of the story form. And thus Lévi-Strauss concludes: "In spite of the worthy and indispensable efforts to bring another moment in history alive and to possess it, a clairvoyant history should admit that it never completely escapes from the nature of myth." (Cit. White 91)

Así, la función de mediación que la narración tiene en todo relato historiográfico permite hablar —de acuerdo con White— de la narrativa historiográfica «as an extended metaphor» porque como estructura simbólica, «the historical narrative does not *reproduce* the events it describes; it tells us in what direction to think about the events and charges our thought about the events with different emotional valences»

(91). En este sentido, las palabras de Teodoro no hacen más que subrayar la condición mítica y textual de la historia, es decir, una «ilusión que procrea ilusiones» (826). Obviamente, *Terra nostra* no estaría fuera del alcance de esta crítica. Así, se puede considerar también la novela como un proyecto que sólo «cree en su propia sustancia», que es definitivamente el lenguaje. Contemplada así, la novela podría vincularse con los planteamientos más radicales del postestructuralismo, emblemático por el pensamiento de Jacques Derrida, quien ataca sistemáticamente la noción de «presencia» de una interpretación estable en todo texto. No obstante, según Carl Gutiérrez, la reflexión de Derrida en torno a la historia no debe asociarse con la recepción que el filósofo francés ha tenido en Norteamérica como «a proponent of an ahistorical, endless deferral of meaning» (264), porque para Derrida «the writing of history is inextricably bound up with the narrative's systematic exclusion or incorporation of contestatory voices, and with its strategic reinforcement of a particular voice within the text». En este sentido, sugiere Gutiérrez, el proyecto de Derrida «seems wholly consonant with *Terra Nostra's* use of voices in its rethinking of models of time» (263). Si bien se desestabiliza el concepto de historia en *Terra nostra*, este proceso se lleva a cabo construyendo a la vez una noción de historia que abra las posibilidades de la escritura en torno al pasado tanto buscando nuevos modelos del concepto de tiempo como del proceso de narración de los acontecimientos. Por eso, a pesar de las

constantes alusiones que problematizan el concepto de historia en *Terra nostra*, las intenciones de Fuentes coinciden más bien con las conclusiones de Hayden White, quien afirma que «even if we cannot achieve a properly scientific knowledge of human nature, we can achieve another kind of knowledge about it, the kind of knowledge which literature and art in general give us in easily recognizable examples» (*Tropics* 23). Por esta razón, historia y literatura se funden en *Terra nostra* a través de una representación de los hechos que pueden descifrarse sólo si se consideran los discursos a los que Fuentes recurre. En este sentido, la novela se articula con el principio que se denomina, en este trabajo, como «interdiscursividad», que consiste esencialmente en la referencia a múltiples narraciones y conceptos del pasado y del tiempo. En las páginas que siguen, se examina primero los discursos provenientes de la filosofía de la historia que recupera la novela, y luego las reflexiones de reconocidas obras literarias con las que *Terra nostra* establece un diálogo. Aunque el examen de las siguientes dos secciones se hace separadamente —por un lado, examinando los conceptos provenientes de filósofos de la historia y, de otra parte, de ideas abordadas en obras literarias—, el propósito consiste ante todo en señalar el estrecho vínculo interdiscursivo que existe en *Terra nostra* entre la ficción y la historia.

IMAGEN VERSUS CONCEPTO

Desde la recuperación que Joyce hizo de las ideas de Giambattista Vico en sus novelas, sobre todo en *Finnegans Wake*, la obra de Vico se ha asociado principalmente con una noción cíclica de la historia. *Terra nostra* incorpora, sin embargo, otra idea más original de Vico, que consiste en que el conocimiento se puede producir a partir de la imagen y no necesariamente sólo desde una categoría racional. De acuerdo con Donald P. Verene, en la filosofía de Vico la imagen ocupa un lugar más importante que el concepto, presentando así una crítica del método cartesiano que descansa en la razón y la lógica como fundamento de la epistemología (*Vico's Science* 30)¹. Para Vico, la memoria y la imaginación proporcionan una perspectiva interna, «an internal relation to the thing known» (*Vico's Science* 20). La preeminencia de la razón —a la que también se opuso Erasmo— constituye el enfoque de uno de los ataques que Vico lanza en contra del sistema cartesiano. Una afinidad natural le lleva a Fuentes a interesarse en Vico, porque éste fue capaz de ver que el conocimiento se origina directamente en la imagen. Por el contrario, «in their drive from the perceptual given to the concept, non-Vichian views of knowledge regard image only as that which readies the

¹ Verene sostiene que la idea de que la historia se desarrolla en ciclos no es ni la más importante ni la más original de las ideas de Vico, puesto que Platón había elaborado un sistema parecido (*Vico and Joyce* 225). White también confirma esta apreciación, agregando que el sistema de Vico no es ni más ni menos original que los formulados por Aristóteles, Santo Tomás de Aquino o más recientemente por Montesquieu, Hegel, Marx, Spengler o Toynbee (*Tropics* 208-09).

perception for the concept» (*Vico's Science* 81). Así, las imágenes de los mitos y del arte que sí desarrollan sus propias realidades directamente a partir de la percepción se presentan «to such epistemologies as a world outside the concept» (*Vico's Science* 81). Esta noción de Vico constituye una clave importante dentro de una serie de discursos que revelan, en *Terra nostra*, otras posibilidades de indagar el pasado.

Terra Nostra es una obra en la que la imagen adquiere efectivamente un lugar destacado. Como se anuncia desde la primera página, la novela es un sueño «de puras imágenes». Así, se construye y deconstruye con imágenes la obsesión de Felipe de ordenar el espacio político y cultural de España, imponiendo la ortodoxia cristiana. El cuadro de Orvieto ocupa un lugar importante en este proceso porque subvierte la visión unívoca a la que Felipe aspira tan tenazmente y que le es inaccesible, porque, como este cuadro, la realidad que le parece única, es de hecho múltiple.

El «Teatro de la memoria» de Giulio Camillo (Valerio Camillo en la novela) también evoca el lugar importante de la imagen dentro de *Terra nostra*. Al descubrir el invento de este humanista del Renacimiento, Ludovico aprende que «nada puede entender el hombre sin las imágenes» (669). Verene señala una semejanza entre Vico y Camillo, porque Vico también atribuía una importancia al arte de la memoria por

ser éste «the art of recovery; it recalls a capacity of the mind that has been left behind in Western philosophy» (*Vico's Science* 33). Por eso, Fuentes, sin duda, estaría de acuerdo con la apreciación de Verene para quien Vico proporciona una posibilidad de indagar el pasado epistemológicamente de una nueva forma:

not simply by siding with the wisdom of Homer against the rational wisdom of Plato, but by interpreting the wisdom of Homer in a new way. This interpretation is centered in Vico's theory of poetic wisdom, *sapienza poetica*, through which we come to a new understanding of the image and the rational idea. (Verene *Vico's Science* 34-35).

Esta exploración se lleva a cabo en *Terra nostra* a través de una compleja, consciente y sistemática fusión de textos de diversa indole. Por esta razón, Fuentes incorpora la noción de historia manejada por Américo Castro, aunque se problematiza la indivisibilidad que Castro plantea entre la literatura de una época y la época de esa literatura. De acuerdo con Castro, sin la luz que arrojan la literatura y el arte, la «dimensión historiable» —«a period's worthiness of an historian's attention»— no puede ser determinada (cit. Gilman 6-8). Aunque Fuentes no pretende estudiar la identidad de una nación y su pueblo, sino más bien indagar el pasado más ampliamente, tanto Castro como

Vico coinciden en el proyecto de Fuentes. Como observa Lois Parkinson Zamora : «In Vico's investigation and presentation of the "poetic" origins of human history and its privileging of fictional texts . . . Fuentes finds support for his belief that history can—and must—be written by novelists» («Usable Past» 15). De este modo, en vez de privilegiar una relación dialéctica entre estructuras literarias y económicas, como propone, por ejemplo, el análisis marxista, *Terra nostra* es quizá la primera novela hispanoamericana que se centra en la condición indisoluble entre literatura, historia y sociedad, puesto que ninguna novela en Hispanoamérica ha recuperado y unido con tanta ambición obras y personajes tanto históricos como de ficción para indagar el pasado de la cultura hispánica. Ni siquiera *Cien años de soledad*, que muchos consideran como una verdadera crónica de la historia americana, está movida por este impulso de fundir el patrimonio cultural e histórico para representar el pasado. Por eso, en *Terra nostra* los personajes y las obras literarios son indispensables tanto para indagar y configurar el pasado, como para comprender sus diferentes figuras históricas. Don Juan, Celestina y Don Quijote invaden no sólo sus respectivos tiempos y espacios históricos, sino también los tiempos y espacios ajenos. De este modo, la relación entre Don Quijote y Felipe configura una de las imágenes más poderosas de la novela porque Fuentes integra el análisis que Michel Foucault hace del *Quijote* en *Les Mots et les choses* para establecer una relación paradójica —a la vez

simétrica y asimétrica— entre el Caballero de la Triste Figura y Felipe. Se puede así interpretar con esta imagen algunos aspectos de la formación del poder político de la España de los siglos XVI y XVII.

Foucault considera que las aventuras de Don Quijote representan la frontera entre «the old interplay between resemblance and signs and contain the beginnings of new relations» (46); Don Quijote «reads the world in order to prove his books» (47). En este sentido, la novela de Cervantes constituye una especie de «negativo» del Renacimiento porque en esa época «writing has ceased to be the prose of the world» (47). Por eso Fuentes hace figurar a Don Quijote en *Terra nostra* como el «hidalgo manchego que sigue adhiriéndose a los códigos de la certidumbre» (794). Sus aventuras son, sin embargo, un fracaso porque a este caballero «no le quedará más remedio que comprobar su propia existencia, no en la lectura única que le dio vida, sino en las lecturas múltiples que se la quitaron en la realidad pero se la otorgaron para siempre en el libro y sólo en el libro» (795). De esta forma, como literatura —como libro de múltiples lecturas— *Don Quijote* triunfa y entra victorioso en la modernidad porque, según Fuentes, Don Quijote se convierte en el primer héroe moderno debido a que es «escudriñado desde múltiples puntos de vista, leído y obligado a leerse, asimilado a los propios lectores que lo leen y, como ellos, obligado a crear en la imaginación a "Don Quijote"» (*Cervantes* 77).

En *Terra nostra*, el Cronista es simultáneamente el autor de *Don Quijote* y de la historia de Felipe: «Fundado en estos principios, lector, escribí, paralelamente, esta crónica de los últimos años del reinado y la vida del Señor Don Felipe» (795). Por ello, El Señor se empeña, como Don Quijote, «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» (*Cervantes* 73). En lugar de libros de caballerías, Don Felipe lee la Sagrada Escritura, principalmente el Nuevo Testamento, como la narrativa o el metadiscurso, en términos de Lyotard, que explica la evolución de la historia y que debe servir para construir la nación española y el futuro. Con esta asociación en *Terra nostra* entre Don Quijote y Don Felipe, Fuentes retrata el momento histórico de la España de Felipe II porque como afirma Lois Parkinson Zamora, el monarca de *Terra nostra*

lives in a dream whose illusory fabric keeps tearing. He burns heretics, but it is often as problematic to tell a heretic from a saint as to tell a windmill from a giant. . . . Both Felipe and Don Quixote are made to assume the anxieties of the age, when for the first time identity and truth and history became matters of opinion and narrative invention. (*Writing*

the Apocalypse 157)

Sin embargo, la simetría entre Felipe y el caballero de la Mancha se desvanece si se comparan las muertes y las herencias que estas dos figuras dejan a la posteridad. El legado de Felipe lo representa mejor el palacio-mausoleo de El Escorial, cuya construcción el monarca dirige. Contrariamente al espacio abierto que constituye la novela de Cervantes, El Escorial representa un espacio política y religiosamente cerrado que aspira contener la España deseada por Felipe. Es así una visión única y católica del pueblo español. El Escorial no es sólo la tumba de los antepasados de Felipe, sino también un conjunto de valores e instituciones cristianos. En la descripción que Fuentes hace de Felipe se destacan el fervor religioso, el apoyo que se otorga a la Contrarreforma, a la Inquisición y a la implementación final, durante su reinado, de los estatutos de limpieza de sangre. El personaje evocado por Fuentes se aferra obsesivamente a la lectura excluyente de la biblia, hasta en los últimos momentos de su vida, totalmente en oposición al personaje de Cervantes, quien recupera la razón, después de haber hecho participar a todos en su locura, negando la lectura unívoca de los libros de caballerías. En este sentido, don Quijote se convierte en una contrafigura no sólo del caballero andante medieval, sino también de la figura del dictador, del tirano y del rey déspota que El Señor encarna en la novela. Con su locura, el personaje de Cervantes aspira a imponer su

lectura de los libros de caballerías a la realidad, pero de hecho, con sus aventuras, revela que la realidad es mucho más compleja y fragmentada que la interpretación que él hace de sus libros. Felipe configura la imagen del dictador en tanto que existe una asociación explícita con el general Francisco Franco y el emperador romano Tiberio. Fuentes le atribuye además acciones represivas que no fueron realizadas por él, por ejemplo, la derrota de los comuneros de Castilla, que fue llevada a cabo durante los primeros años del reinado de su padre, Carlos V.

La biografía de Felipe II también se transgrede con el propósito de representar una figura "genealógica" (en el sentido en que Foucault elabora este concepto a partir de Nietzsche) del dictador vinculada más bien a valores de una época y no a circunstancias singulares y personales de este personaje de la historia de España. Para Foucault, el método "genealógico" busca ante todo «to record the singularity of events outside any monotonous finality» (cit. Dreyfus y Robinow 106). Por lo tanto, como apuntan Dreyfus y Robinow, el método de Foucault «seeks out discontinuities where others found continuous development. It finds recurrences and play where others found progress and seriousness» (106). Con las transgresiones que se hacen a la biografía de Felipe II, el texto vincula los valores y discursos del tiempo de Felipe II (1557-98) con un proceso que, aunque a todas luces empieza antes, se consolidó a partir de la victoria de los Reyes Católicos en Granada,

en 1492. Por eso, el Felipe de la novela figura como hijo de Juana la Loca, quien fue, en realidad su abuela. Al prescindir así de Carlos V, se establecen lazos más estrechos con los Reyes Católicos. Se acentúa así también la diferencia entre Felipe II y su padre, ya que a Felipe II se le considera el más español de los Habsburgo, y Carlos —quien asumió la corona en 1516 sin saber el castellano— el más europeo de los reyes españoles. Por lo tanto, Felipe en *Terra nostra* asume la identidad colectiva de una época. Como muchos críticos efectivamente lo han notado (Ordiz, Márquez Rodríguez, R.L. Williams), se puede explicar esta deformación o consciente manipulación de los datos históricos, considerando al personaje de Fuentes como una síntesis de los reyes de España desde 1492, puesto que como lo observa Ludovico: «Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad» (734).

Para comprender mejor la representación genealógica de Felipe en *Terra nostra*, y la interpretación que Fuentes hace de algunos aspectos del Siglo de Oro, es indispensable tener en cuenta cómo ésta integra la visión del proceso de formación de la nación española proyectada por Américo Castro. Éste otorga una importancia primordial a la lucha de los cristianos por alcanzar la hegemonía, algo que logran definitivamente a partir de 1492, con la derrota de los musulmanes en Granada y con la expulsión de los judíos del nuevo territorio unificado.

Así, Castro ordena en tres épocas la historia de lo que se conoce hoy como España: «1) la época de las tres castas armonizadas (hasta fines del siglo XIV); 2) la de la fractura de aquella armonía (hasta el siglo XVII, periodo que incluye también la expulsión de los moriscos entre 1609-13); 3) la época del absoluto predominio de la casta cristiana (desde el siglo XVII hasta hoy)» (cit. Araya 71). De acuerdo con Castro, para imponer su poder después de 1492, la casta cristiana llevó a cabo una campaña primordialmente contra los conversos de origen judío sospechosos de alterar la nueva fe, a la cual se habían adherido de la noche a la mañana, con elementos de su religión recién perdida. Así, lo que se conoce como Siglo de Oro es en realidad una «edad conflictiva» caracterizada por la continuación de la lucha entre castas, y a la Contrarreforma religiosa debe llamársele «Contrajudería» en España, porque fue de esta forma cómo se manifestó la intolerancia religiosa bajo los Reyes Católicos y sus descendientes (cit. Araya 72).

El grupo cristiano formuló, por lo tanto, un discurso que se apoyó fundamentalmente en tres ejes: la Inquisición, la limpieza de sangre y la Contrarreforma. De este modo, se impuso, entre otras cosas, una lectura exclusivista de la biblia, y sobre todo del Nuevo Testamento, que se veía como la única manera de excluir la influencia de las otras castas en la ideología del nuevo Estado. Si se considera a la luz del análisis de Foucault sobre los cambios epistémicos que ocurren en el

pensamiento occidental a partir del Renacimiento, la hegemonía de los cristianos tuvo una profunda incidencia en la evolución de la cultura hispánica porque este nuevo poder absoluto se convirtió en un obstáculo importante contra el desarrollo de nuevos discursos y cerró el paso a nuevas formas de organización y ejercicio del poder.

Así, la oposición que construye Fuentes entre Felipe y Don Quijote evoca también una división más profunda entre las aspiraciones de Felipe por el absolutismo y la ruptura que Foucault describe entre lenguaje y realidad como signo de los cambios que se inician en el Renacimiento. Para Foucault, la historia no se realiza a través de una continuidad progresiva con el fin de llevar a la humanidad hacia lo mejor sino, en cambio, a través de la aparición de lo que él denomina *epistemes*: «the total set of relations that unite, at a given period, the discursive practices that give rise to epistemological figures, sciences, and possibly formalized systems; the way in which, in each of these discursive formations, the transitions to epistemologization, scientificity, and formalizations are situated and operate» (*Archaeology* 191). Estas rupturas epistémicas se ven comprometidas, caen definitivamente en una especie de letargo, debido a la necesidad que se consolida en aquella época (1492-1598) de someter la realidad de España a un discurso absolutista con el fin de alcanzar la hegemonía política y social, como lo pretende hacer El Señor en la novela de

Fuentes.

La oposición entre don Quijote y Felipe revela por lo menos dos planos de interpretación. Primero, a la luz de las consideraciones tanto culturales y económicas asociadas con el análisis de Castro, la novela alude a la excepcional pérdida cultural que para España significó el poder absoluto de los cristianos, una pérdida que se refleja en el contraste entre la arquitectura lúgubre del mausoleo de El Escorial y la luminosidad del palacio mudéjar de la Alhambra en Granada. Por otra parte, se oponen las obsesiones sexuales reprimidas de Santa Teresa de Jesús, o la piadosa vida del mismo Felipe, y la sensualidad del *Libro de buen amor* que Fuentes atribuye a la tradición árabe de la península. Retomando la división étnica que Castro proyecta sobre la actividad productiva —en la que los moros son artesanos y agricultores, los judíos administradores, comerciantes e intelectuales, y los cristianos labriegos y militares— la novela recoge la idea del estancamiento económico e intelectual que sufrió España tras la expulsión de los judíos y moros, al resaltar la singular incapacidad que mostró España de producir riqueza y pensamiento crítico y filosófico a pesar de la posición única que gozaba en términos económicos a raíz de la enorme cantidad de oro y bienes que le procuraron las colonias americanas. En efecto, la hegemonía cristiana ha afectado incluso la historiografía, según Castro: «El deseo de hacer preponderar a los hispano-cristianos

sobre los hebreos y los musulmanes es visible todavía hoy en las concepciones y enfoques de la historia usual, interesada en hacer olvidar las circunstancias determinantes de la peculiar forma de la historia española. . . . Quiero decir que la historia escrita por los españoles ha sido sometida a un estatuto de "limpieza de sangre"» (*Edad conflictiva* 99).

El transcurso del Renacimiento y, más tarde, de los profundos cambios que ocurrieron durante la Ilustración europea constituyen efectivamente el centro de un debate dentro de la historiografía del mundo hispánico. Castro sostiene que a España hay que separarla del resto de Europa puesto que la prolongada necesidad del grupo cristiano de conquistar su hegemonía dio como resultado una cultura encerrada que combatió también el pensamiento racional. Esta falta provocó, de acuerdo con Castro, «el retroceso cultural de los españoles desde mediados del siglo XVI», un fenómeno que «no se debe a ninguna Contrarreforma ni a la fobia anticientífica de Felipe II, sino simplemente al terror a ser tomado por judío» (*Edad conflictiva* 105). Octavio Paz explica también la «excentricidad» del atraso de España, sugiriendo que desde el siglo XVII este país «se encierra más y más en sí mism[o] y que ese aislamiento se transforma paulatinamente en petrificación. Ni la acción de una pequeña élite de intelectuales nutridos por la cultura francesa del siglo XVIII ni los sacudimientos revolucionarios del siglo

XIX lograron transformarla» (*Hijos* 120).

Estas explicaciones se integran en *Terra nostra* por medio de la metáfora del encerramiento y aislamiento que constituye la construcción de El Escorial. Se presenta, por lo tanto, un discurso cuyas repercusiones van más allá de la consolidación de un control absoluto de los cristianos. Se descubre, más bien, la formalización —en términos de Foucault— de un concepto de poder y organización social. La univocidad a la que aspira Felipe en la novela constituye uno de los factores más importantes en la emergencia del tirano o dictador, una figura muy generalizada dentro de la historia y la literatura hispánicas de ambos lados del Atlántico. Si la figura del dictador no es exactamente una creación cultural de esta época —puesto que también se asocia a Felipe con Tiberio en la novela— la lucha absolutista de los cristianos constituye un factor de fortalecimiento de esta tendencia.

En realidad, desde Domingo Faustino Sarmiento se ha visto a los gobiernos hispanoamericanos surgidos de las guerras de Independencia como una suerte de «ejecutores testamentarios» de Felipe II. Es un régimen que Octavio Paz define como un «absolutismo sin monarca pero con reyezuelos, los señores presidentes» (*Hijos* 124). Si bien es cierto que Felipe representa la imagen del poder absoluto en la novela de Fuentes, y que éste evoca la imagen del monarca autoritario asociada

con Felipe II, el personaje de *Terra nostra* es en realidad aún más complejo porque figura además no sólo como el símbolo del poder absoluto sino también como una víctima atrapada en una red de valores y corrientes que se originan mucho antes de su nacimiento y que se consolidan definitivamente a partir de 1492. Por ello, la biografía compuesta de *El Señor* subraya más que otra cosa la formalización de un concepto del ejercicio del poder y de la organización social.

Si en la España del Siglo de Oro se echó mano sobre todo de un discurso religioso cerrado, en Hispanoamérica los discursos que han servido para ejercer el poder han tomado diferentes formas: desde las ideas de la ilustración francesa, durante las guerras de Independencia, y del positivismo, a finales del siglo XIX, hasta la narrativa marxista o las preceptivas de un capitalismo conservador en el siglo XX. Así, se puede decir que en ambos lados del Atlántico la lucha por el poder político se ha caracterizado por una lucha contra toda forma de oposición o disidencia.

En *Terra nostra*, al señalarse esta característica se subraya sobre todo en una descripción «genealógica», puesto que Fuentes se opone a encontrar continuidades que denoten un progreso cronológico en la historia. De la misma manera que Foucault (Dreyfus y Rabinow 106), Fuentes no busca ni esencias fijas, ni leyes que expliquen el pasado, ni

finalidades metafísicas porque pone en duda su existencia. Tampoco, el pasado se indaga con el propósito nostálgico de recuperar las pérdidas que sufrió la cultura hispánica durante el Siglo de Oro —un sólido Renacimiento, un verdadero movimiento de ilustración y muchos aspectos de la modernidad— porque, como se verá a continuación, hay mucho que cuestionar, según Fuentes, en los conceptos de ilustración y modernidad manejados por los historiadores del pensamiento.

LA HISTORIA ENTRE PESADILLA Y DESPERTAR

Sin establecer una jerarquía epistemológica se lleva a cabo en *Terra nostra* una fusión de literatura, historiografía y filosofía de la historia. Así, los discursos que tratan de explicar el desarrollo de las sociedades, como los ya aludidos de Foucault y Castro, se reúnen con ideas y conceptos que se originan en obras de ficción. Sin negar el valor y la necesidad de ambas corrientes, Fuentes muestra, al fusionarlas, la conciencia de que todo discurso es hasta cierto punto sólo una metáfora para explicar el pasado. Por ello, *Terra nostra* incorpora —otra metáfora— una noción generalmente atribuida a James Joyce, que la historia es una pesadilla de la que la humanidad quizá nunca podrá despertarse. Umberto Eco asegura en efecto que *Finnegans Wake* debía ser el sueño de Finn, dormido en las orillas del Liffey; él debía reconstruir, bajo una forma onírica la historia pasada, presente y futura

de Irlanda («devait être le rêve de Finn endormi sur les bords de la Liffey; il devait reprendre, sous une forme onirique, toute l'histoire passée, présente et future de l'Irlande») (*L'oeuvre ouverte* 258)². *Terra nostra* empieza asimismo con Polo Febo que sueña, al borde de un río (el Sena), un sueño que se convertirá en la novela que, a su vez, representa la historia pasada, presente y futura, no sólo de un país, sino de la cultura hispánica.

Este reflejo de la obra de Joyce absorbe simultáneamente otras imágenes de *Rayuela*, de *La Celestina*, y de *Cien años de soledad*. La pareja Polo Febo y Celestina evoca de hecho con relativa nitidez a tres principales personajes de la novela de Cortázar: Oliveira y sus dos amores, la Maga y Talita. Polo Febo, haciendo una parodia de la vida de Oliveira, recorre las calles de París y se encuentra con Celestina en el mismo Pont des Arts en el que Oliveira y la Maga se reunían con frecuencia. En el último capítulo de *Terra nostra* («La última ciudad»), la evocación de Oliveira y Talita —el doble de la Maga— es asimismo explícita. Aunque en una ciudad diferente, Polo Febo está encerrado en el último piso del hotel Port Royal en circunstancias parecidas a las del encierro de Oliveira en el hospital donde trabaja en Buenos Aires.

² Las páginas de *Cervantes o la crítica de la lectura* (95-110) en las que se aborda esta novela del escritor irlandés sugieren que Eco ha sido un intermediario muy importante en la interpretación de Fuentes.

Celestina sube a buscarlo, un acto también reminiscente de la visita que hace Talita en busca de Oliveira en uno de los capítulos finales de la obra de Cortázar. La incorporación de la obra del escritor argentino se realiza a través de una parodia tanto de la rebelión intelectual sin dirección de Oliveira —que con sus amigos cuestiona los fundamentos culturales de la civilización occidental—, así como de la historia romántica entre éste y sus dos amores, la Maga y Talita. Polo Febo es de hecho una contrafigura de Oliveira, un peregrino en un océano de signos quien no se tortura intelectualmente, mostrando así cierto fatalismo, puesto que sólo sigue los pasos de lo que en efecto es el sueño de otros. Por eso, la unión amorosa al final de la novela se realiza cuando Polo Febo sigue casi inconscientemente las instrucciones de Celestina.

Las diferencias entre las experiencias de Polo Febo y Oliveira son también importantes y significativas, puesto que *Terra nostra* incorpora otros textos de ficción para aumentarlas. En medio del apocalipsis que vive París, el encierro de Polo Febo es reminiscente de las últimas páginas de *Cien años de soledad*, en las que se describe la angustia del último de los Buendía, quien, encerrado en un cuarto descifrando los documentos del gitano Melquiades, descubre que éstos cuentan la historia de los últimos cien años de su estirpe. Aunque vive una situación análoga, Polo Febo nunca logra, en cambio, saber si los

documentos y mapas que posee son ficciones, documentos sin ningún valor referencial o sólo parte de su sueño. Contrariamente a García Márquez, Fuentes acentúa la ambigüedad del fin de su novela, evocando, en efecto, un paradigma descrito por Northrop Frye en relación a la obra de Joyce:

A dream ends by waking up, but although there are various intimations of an awakening throughout the book [*Finnegans Wake*], especially in the final chapter, the dream of human history is an unending dream in which all attempts to wake up continue to be baffled, as Finn was at the beginning. (8)

El último párrafo de *Terra nostra* sugiere vagamente la posibilidad de que Polo Febo consiga despertarse de su sueño, pero no se puede determinar si este despertar es a la vez el comienzo de un futuro que encierre un nuevo porvenir.

La intertextualidad de *Terra Nostra* yuxtapone a Joyce, Cortázar y García Márquez de modo que las ideas de Joyce sobre la historia confrontan las de Cortázar, quien la concibe, en cambio, como una entidad menos categórica y menos cíclica. En efecto, Oliveira rechaza «el punto de civilización al que él ha llegado», dentro de la civilización judeo-cristiana, porque presiente que hubo, en alguna parte o en algún

momento, «una especie de equivocación». Así, según él, es necesario «o bien desandar caminos para volver a partir con posibilidades de no equivocarse, o bien llegar a una especie de explosión total» (Cortázar en entrevista con García Flores 706). Para Cortázar, este momento de equivocación lo representa la victoria del racionalismo, que finalmente estableció el imperio del *cogito* cartesiano sobre otras formas (poética y mágica) de examinar y explicar la realidad. Oliveira se rebela contra esta asimilación mecánica entre lógica e inteligencia, como ya antes lo habían hecho los surrealistas y las vanguardias europeas, porque, paradójicamente —puesto que necesita una prueba—, no le parece posible que haya sido claramente «probado que los principios lógicos son carne y uña con nuestra inteligencia» (*Rayuela* 141).

Fuentes incorpora y asimismo modifica estas ideas para proponer que el punto de equivocación fue cuando España se apartó de la filosofía del humanista cristiano, Erasmo de Rotterdam. Según Fuentes, Erasmo fue el artífice del «elogio de una locura que relativiza los pretendidos absolutos» tanto de la Edad Media como de la Moderna: «al Medievo, le arrebató Erasmo la certeza de las verdades inmutables y de los dogmas impuestos; a la modernidad, le reduce a proporción irónica el absoluto de la razón y el imperio del yo» (*Terra nostra* 912). De esta forma, la cultura hispánica perdió una magnífica oportunidad cuando el pensamiento de Erasmo fue pasado por lo que Fuentes denomina «la

criba española,» dando como resultado «una rebelión espiritual que termina por alimentar lo mismo que decía combatir; el honor, la jerarquía, el desplante del hidalgo, el solipsismo del místico y la esperanza de un déspota ilustrado» (913). En efecto, sólo así se puede explicar la profunda nostalgia que Polo Febo siente al final de la novela: «Piensas con tristeza que el erasmismo pudo ser la piedra de toque de tu propia cultura hispanoamericana» (912).

En contraste con Cortázar, quien sugiere la posibilidad de una «explosión total para, de allí, iniciar otro camino», Fuentes cree que el futuro o el inicio de otro camino sólo puede imaginarse en el pasado, sobre todo en la inagotable fuente que para él representa la literatura hispánica. No creyendo en ningún proyecto de naturaleza milenarista o escatológico, Ludovico le comunica esta idea a Felipe:

LUDOVICO. Ya no, Felipe. Abri los ojos para leer lo único que se salvó de nuestro tiempo.

FELIPE. El milenio... dijiste que esperabas el milenio para abrir los ojos...

LUDOVICO. Fui más modesto, mi amigo. Los abrí para leer tres libros: el de la trotaconventos, el del caballero de la triste figura y el del burlador Don Juan. Créeme, Felipe, sólo allí, en los tres libros, encontré de verdad el destino

de nuestra historia. (880)

Para Fuentes, toda búsqueda de una ruptura total con el pasado conlleva el riesgo de caer en lo que han caído algunos de los proyectos utópicos —tanto religiosos como políticos— medievales, renacentistas o modernos. En *Terra nostra* se integra, de esta forma, una noción tomada de *The Pursuit of the Millennium*, de Norman Cohn, a quien Fuentes expresa su deuda en la página de «Reconocimientos». Cohn propone que los movimientos —tanto de carácter revolucionario como religioso— que aspiran «to shatter and renew the world» (307) —tal como se manifestaron, por ejemplo, el nazismo y el comunismo en el siglo veinte— comparten el sentimiento escatológico de las sectas medievales sobre la total destrucción del mundo para dar paso a su completa renovación. Fuentes piensa, en cambio, que la renovación de la cultura hispánica debe integrar sobre todo el pensamiento de Erasmo que, según Fuentes, se encuentra mejor expresado en la obra de Cervantes:

El contenido social, ético y político de *Don Quijote* es obvio en [la] reunión del amor y la justicia. El mito de la Edad de Oro es su centro ideal: una utopía de la fraternidad, la igualdad y el placer. La utopía ha de realizarse, no en la tormenta nihilista que, cada vez, nos obliga a partir de cero, sino en

una fusión de los valores que nos vienen del pasado con los valores que somos capaces de crear en el presente.
(*Cervantes* 91)

Aunque esta posibilidad de renovación existe en *Terra nostra*, el texto también encierra la sombría idea de Joyce sobre la historia como pesadilla. La unión andrógina que realizan en el último capítulo Celestina y Polo Febo insinúa así no sólo un sueño que no se deja resolver, sino también el camino de la utopía que Fuentes descubre en Cervantes: la unión de lo mejor tanto del pasado (representado por Celestina) y el futuro (representado por el peregrino). En términos culturales, la unión llamaría a la mezcla entre lo mejor de ambos lados del Atlántico como punto de partida para la renovación de la cultura hispánica. Si, para responder a la preocupación de Cortázar, Fuentes propone como punto de arranque la distancia crítica de Erasmo en cuanto al dominio de la razón, cabe destacar que la imagen pesimista de Joyce nunca abandona el texto, puesto que, según Fuentes, nada asegura que después «de veinte siglos de pétreo sueño» la humanidad no vuelva a despertar sólo para revivir la misma pesadilla (*Cervantes* 102).

Por esta razón, el fin de *Terra nostra* es particularmente ambiguo. Simbólicamente, se puede interpretar la unión andrógina entre

Celestina y Polo Febo como la apertura hacia un nuevo futuro. En efecto, después de una difícil y lúcida búsqueda desde el pasado, Celestina encuentra a Polo Febo en los últimos minutos del milenio y le pide —como en un rito sagrado— que se unan erótica y poéticamente, recitando un poema de Dante: «ed eran due in uno, uno in due.» Queda, sin embargo, la aterradora ambigüedad de saber la verdadera identidad de estos personajes: ¿Es Celestina representante del fin de una época más o menos tolerante, en la que coexistieron las culturas cristiana, musulmana y judía, o es ella la agente y colaboradora de Felipe, tal como aparece en los últimos capítulos de la novela? Dentro de la historia de la literatura española, el personaje de medianera tiene efectivamente dos figuras paradigmáticas: Trotaconventos, del *Libro de buen amor*, que se muestra más inclinada a la sensualidad como profesional en tanto que hace el amor prohibido socialmente posible, y Celestina —a la que la avaricia la lleva a la muerte— quien representa más bien el naciente egoísmo capitalista.

La incorporación de diferentes textos, que puede parecer ecléctica, señala en la novela más bien la tensión de todo discurso que trate de representar el pasado, tanto desde su lado metafórico-historiográfico, como del metafórico-literario. Si *Terra nostra* muestra esta condición también reivindica las posibilidades de esas metáforas —imágenes—

cuya importancia Vico vio muy bien. Por eso, también es necesaria la recuperación que Fuentes hace de algunas ideas de Borges, como se verá en el siguiente capítulo.

V

Borges en *Terra nostra*: un modelo hermenéutico para armar

Me detuve, como es natural, en la frase: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*. Casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría.

J. L. Borges «El jardín de senderos que se bifurcan» 111.

What I mean to suggest is that the difference between following a story and *having followed* a story is more than the incidental difference between present experience and past experience. Anticipation and retrospection are not simply different attitudes or vantage points which may be taken (or must be taken) toward the same event or course of events My thesis is that the difference is crucial as well for cognition: at least in the case of human actions and changes, to know an event by retrospection is categorically, not incidentally, different from knowing it by prediction or anticipation.

Louis Mink *Historical Understanding* 48

History is not a text, not a narrative, but ... as an absent cause, it is inaccessible to us except in textual form, and ... our approach to it and to the Real itself necessarily passes through its prior textualization, its narrativization in the political unconscious.

Fredric Jameson *The Political Unconscious* 35

En muchas de sus obras, Borges reflexiona profundamente sobre la mediación que el lenguaje ejerce, tanto en la representación histórica como en los modelos filosóficos, para explicar la realidad y el mundo. La intervención de Pierre Menard —el protagonista de uno de los cuentos más célebres de Borges— en *Terra nostra*, así como la alusión directa o

indirecta al escritor argentino en otras obras de Fuentes, nos instan por lo tanto a preguntar: ¿hasta qué punto se manifiesta la influencia de las nociones de historia y escritura de Borges en la obra de Fuentes, y cómo se traduce esta influencia en *Terra Nostra*?

En la época escéptica en que vivimos, caracterizada por el ataque contra los grandes metadiscursos porque se les sospecha de crear interpretaciones coherentes pero a todas luces cerradas y por lo tanto limitadas del pasado, la tarea de la representación histórica se ha hecho más difícil. Así, una de las ideas más innovadoras del New Historicism (NH) insta a que se indague el pasado a partir de los detalles a veces insólitos de la historia, o lo que H. Aram Veesser denomina «NH commitments to local knowledge, accidental contingency» (9), para no sucumbir en una interpretación que cierre el paso a otras explicaciones. De acuerdo con Veesser, se debe establecer, en cambio, una interpretación en la que «*each unique detail, episode, or essay comes to represent, duplicate, stand in for much more than its insignificant self*» (Veesser 4). Aunque Veesser advierte que, al aproximarse de esta forma a los documentos, se corre el riesgo de construir una relación a veces arbitraria entre texto y contexto (4-7), este principio puede, sin embargo, ser muy útil para estudiar el pasado. Es de esta forma que opera *Terra nostra*: buscando también lo significativo en lo aparentemente sin valor, pero valiéndose de una noción que Borges esboza en el ensayo «El pudor de la historia», de *Otras inquisiciones*

(1952). Para Borges, la historia es «pudorosa» y «sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas» (132). Teniendo presente esta noción, Teodoro, el secretario del emperador romano Tiberio que figura como uno de los historiadores en la novela, descubre una fecha aparentemente anodina:

Nada más oscuro he podido encontrar en mis papeles o en los nichos más hondos de mi memoria. . . . Considera mi método: primero pensé en algo que nadie jamás había pensado; es decir, pensé lo imposible, lo que ignoraba, a partir de tu propia premisa: encontrar el testimonio más desconocido de una rebelión individual surgida de la muchedumbre. Repasé la historia de Roma; está demasiado documentada. Luego revisé la de las provincias, una por una, hasta llegar a una de las más pobres, apartadas e insignificantes, la Judea. Examinando su historia, encontré un hecho reciente (y por ello desconocido, pues sólo lo antiguo tiene tiempo de ser memorable) que me llamó la atención. (*Terra nostra* 818-19)

Lo que llama la atención de Teodoro es la crucifixión de Jesús, un evento que, según Teodoro, explica muchos de los problemas del imperio romano porque «fue la última instancia de equilibrio entre el poder romano y los colaboradores hebreos» (821). La crucifixión y los

treinta y tres años de la vida de Jesús ocupan a la vez una posición singularmente clave en la estructura de la novela. Felipe, que supervisa la construcción de El Escorial, está obsesionado, por ejemplo, con la escalera de 33 gradas, cuyas propiedades sobrenaturales le permiten desplazarse tanto a través del tiempo como del espacio. La estructura narrativa de los sueños de los tres soñadores también integra esta cifra :

SOÑADOR. Cada uno será soñado treinta y tres días y medio por los otros dos.

LUDOVICO. ¿Qué cifra es esa?

SOÑADOR. La cifra de la dispersión. El número sagrado de los años de Cristo en la tierra. (683)

Aunque en la novela los años de la vida de Jesucristo revelan aspectos determinantes de la historia hispánica —como, por ejemplo, el intento de Felipe de construir su reino aferrándose a un precepto de historia estrechamente asociado con un ejercicio sectario de la religión cristiana— *Terra nostra* no recupera este símbolo como un elemento que explique coherentemente el pasado porque la novela también evoca constantemente la idea de que todo intento de representar el pasado crea sus propios momentos de indeterminabilidad. Así, la historia que escribe Teodoro, contenida en tres botellas verdes que se lanzan al mar y llegan a manos de Felipe quince siglos más tarde, revelan sólo en parte lo que el monarca quiere saber: las historias de su propia vida y la

de su pueblo. El manuscrito que se halla en éstas narra la historia del emperador romano Tiberio, así como la de la cultura hispánica, pero ni Felipe, que antes de morir logra leer el documento encerrado en dos botellas, ni el lector descubren el contenido de la tercera, postergando indefinidamente una explicación completa de la historia de Teodoro. Fuentes en *Terra nostra*, por lo tanto, crea un momento paradójico: a la vez de revelación y de encubrimiento. Por esta razón, Lucille Kerr critica a Fuentes porque éste ejerce la autoridad del escritor en forma absoluta para esconder el conocimiento del misterio que encierra la novela (98).

No obstante, el misterio de la tercera botella puede interpretarse como una alusión a la imposibilidad de comprender completamente el pasado porque su recuperación pasa por un complejo proceso de mediación. Desde la primera página se sabe, por ejemplo, que *Terra nostra* es «un sueño de puras imágenes» narrado por alguien que reflexiona en nombre del soñador, Polo Febo. Por lo tanto, desde el inicio de la novela hacemos frente a la mediación del lenguaje como instrumento de interpretación, así como a la mediación aclaratoria del historiador, el Cronista de la novela. En *Terra Nostra*, la historia se construye como un sueño, no tanto para evocar la irrealidad de la experiencia onírica, sino más bien para subrayar el papel indispensable que el lenguaje ocupa en la reconstrucción del pasado.

Se ataca en *Terra Nostra* la autoridad del narrador. La multiplicación

del origen y de las perspectivas de las narraciones problematiza la función explicativa del Cronista. De esta forma, a pesar de que a partir de una lectura lineal se puede discernir un esquema relativamente simple en el que el Cronista es el narrador principal que recoge las narraciones de Celestina y de fray Julián, esta estructura es sólo aparente, porque los principios de intertextualidad e intertemporalidad afectan la identidad de todos los personajes. Se constata así que Polo Febo es y no es el Cronista, quien es y no es Don Juan; éste es y no es Polo Febo; El Cronista es y no es Teodoro; Celestina es y no es Celestina; El Señor es y no es Felipe II... La ambigüedad depende primordialmente del lugar y del tiempo que cada ser ocupa dentro del texto, dentro de la historia. El papel diegético del narrador se fragmenta no sólo porque hay más de un narrador, sino también porque cada narrador identificable hace referencia e incorpora a otros personajes. Se logra consecuentemente integrar diferentes discursos del poder, diferentes textos y contextos, dando como resultado una narración mediada por una estructura múltiple, y sobre todo fragmentada, en la que cada narrador hace referencia a complejos discursos históricos y literarios dentro de la cultura hispánica. Aunque el pasado permanezca quizá inaccesible en su totalidad, se sugiere que una forma más idónea de indagarlo y representarlo es a todas luces posible. El resultado es una nueva forma de leer y escribir la historia.

La división aparente de *Terra nostra* en tres partes sugiere un camino ordenado y lineal que encierra una interpretación lógica y,

efectivamente, es así como la han leído los críticos, puesto que, ni en sus entrevistas, ni en el ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura*, Fuentes menciona una organización epistemológica diferente del texto. Existe, sin embargo, una estructura más discreta, y a la vez más compleja, que permite una relectura más abierta y, por lo tanto, más propicia para la comprensión de que la indagación del pasado es después de todo un proceso de negociación entre una pluralidad de interpretaciones.

La lectura a la que se alude arriba comienza con el segmento llamado «Los soñadores y el ciego» (681-86), perteneciente a la última parte de la novela, porque en éste se establece una compleja relación entre el sueño, el tiempo, la historia y la narración mediada por un motivo usado por Borges en «Las ruinas circulares», en el que un soñador crea, soñando, a otro soñador y la correspondiente historia y personajes que lo acompañan, sólo para darse cuenta al final que él mismo está siendo soñado por otro. Transformando un poco esta idea, uno de los tres soñadores que Ludovico custodia explica : «Cada uno será soñado treinta y tres días y medio por los otros dos. . . . y así, será soñado por sesenta y siete días. Pero el soñado vivirá un tiempo equivalente» (683). Se hace referencia, de este modo, a la aspiración de producir una narración múltiple y hasta cierto punto infinita y, por lo tanto, indefinidamente abierta, según la descripción que hace uno de los tres soñadores:

Pues cada uno contará lo que soñó de los otros dos, más lo que los otros dos soñaron de él, más lo que en realidad vivió soñando; y luego cada uno deberá contarle a los otros dos lo que soñó que soñaba al ser soñado; y cada uno lo que soñó al soñar lo que el otro soñado al ser soñado por él; y luego lo que cada uno soñó soñando que soñaba al ser soñado; y luego lo que los otros dos soñaron soñando que el tercero soñó soñando que soñaba al ser soñado; y luego....

LUDOVICO. Y será eso, la narración, no el sueño, lo infinito.
(683-84)

El esquema que se describe en este segmento es uno de los principios que estructuran la novela. De este modo, el lector puede construir su propia lectura a partir de la sospecha que todos los personajes de *Terra nostra* son en realidad soñadores y soñados, narradores y narrados, narradores y narratarios o personajes de sueños de uno o diferentes sueños. Se comienza a sospechar, en otras palabras, que todas las historias en la novela están confusamente entrelazadas por este mecanismo narrativo.

La confusión de las historias se debe a la compleja y siempre incierta identidad de los personajes que crea este esquema de sueños de los tres soñadores. Éstos, por ejemplo, se identifican en la lista que

encabeza la novela como: «El Peregrino, hijo de Felipe, El Hermoso, y Celestina»; «Don Juan, hijo de Felipe, El Hermoso, e Isabel, La Señora»; y «El Príncipe Idiota, hijo de Felipe, El Hermoso, y loba», pero al mismo tiempo se les describe como hijos de Ludovico. Conforme se avanza en la lectura, la identidad de éstos se confunde aún más, integrándose a la de los otros personajes hasta el punto que es difícil determinar a ciencia cierta sus orígenes y las diferencias que los separan, como lo constata Ludovico:

Es más: el tiempo en vez de acentuar los rasgos individuales, subrayaba los parecidos. Ya no sabía cuál era cuál, uno hijo de padre y madre desconocidos, raptado una noche del alcázar del Señor llamado El Hermoso; otro, sí, hijo de Celestina e incierto padre: ¿el propio Señor que la tomó para sí la noche de la boda en la troje, mientras Felipe miraba la escena?, ¿los tres comerciantes premiosos que la violaron sucesivamente en el bosque?, ¿el príncipe Felipe, el propio Ludovico, que se alternaron el cuerpo de Celestina en la alcoba del alcázar sangriento y a veces la gozaron al mismo tiempo?; el tercero, sí, éste seguro, por ser el más fantástico, hijo del Señor muerto y una loba: eso lo mandó decir Celestina en labios de Simón; pero la muchacha estaba medio loca y su palabra no era de fiar. (681)

Este diseño de múltiples sueños entre soñadores y soñados nos invita a

organizar la novela y sus personajes partiendo de la movilidad de identidades. Por ejemplo, Polo Febo puede encarnar la identidad de los tres soñadores, dependiendo del lugar y del tiempo en que se encuentre, porque su sueño comparte claramente la base temporal de treinta y tres días y medio que sirve para estructurar el sueño de los tres soñadores. Por eso, Polo Febo se pasea en París repitiendo «que las aguas del Sena hirviesen pudo haber sido, treinta y tres días y media jornada antes, una milagrosa calamidad» (53), «pasaron treinta y tres días y medio durante los cuales, aparentemente, el Arco del Triunfo se convirtió en arena y la Torre Eiffel en jardín zoológico» (54) y «El hecho singular que vivía la conserje se había repetido demasiadas veces durante los treinta y tres días y medio» (57). Consecuentemente, Polo Febo es un soñador que a la vez está siendo soñado por otro; es uno de los tres soñadores o quizá sólo un personaje del sueño de uno de ellos. Epistemológicamente, esto significa que se puede conocer la relación de las diferentes historias teniendo presente que cada una de ellas es a la vez la fuente y el resultado de un sueño; se crea así una relación simultánea entre causa y efecto. De esta manera, el cuento de Celestina que inicia el segmento «A los pies del Señor», de la primera parte, es a la vez el sueño de Polo Febo; en ambos relatos, sin embargo, Polo Febo se transforma en el Peregrino, después de caer del Pont des Arts.

Además del esquema de los tres soñadores, hay en la novela otro principio que incide en la composición múltiple de los personajes y de

sus narraciones. Ludovico cree casi como un axioma que se necesitan «múltiples existencias para integrar una personalidad» (685), principio que explica porque en la novela varios personajes son al mismo tiempo otros. Por ejemplo, el personaje de Don Juan es también Don Quijote, cuando el caballero andante era joven. La idea de la composición plural del sujeto no es una innovación de Fuentes, puesto que Borges ya la había elaborado como parte de su teoría pœtica (Gertel 59). A todas luces, no es una coincidencia que Ludovico haga alusión a esta idea en el segmento «Los soñadores y el ciego».

Así, brindando la oportunidad para que el lector participe más activamente en la disposición del texto para su lectura, *Terra nostra* continúa un proceso que Cortázar hizo muy célebre con *Rayuela*, es decir, abrir el espacio hermenéutico que existe entre el lector, el texto y el autor, comprendido en lo que Umberto Eco ha llamado el *intentio auctoris*, el *intentio operis* y el *intentio lectoris* (*Limites* 31). La propuesta de Cortázar consistió en ofrecerle al lector por lo menos dos formas de abordar su novela: primero, el modo tradicional que va del capítulo 1 hasta el 56, y, segundo, saltando capítulos de acuerdo con una lista que el escritor argentino proporciona en un tablero de instrucciones. De este modo, se readecúa el papel del lector proponiendo una lectura que subvierte el proceso tradicional (líneal) de la escritura y la lectura.

En *Terra nostra* no existe ningún tablero de instrucciones que

oriente otra forma de lectura que no sea la vía lineal y lógica, es decir, de la primera hasta la última página. Sólo después de haber realizado una lectura completa del texto, el lector puede seguir el complejo principio señalado en el segmento «Los soñadores y el ciego». Efectivamente, el lector de *Terra nostra* experimenta lo que le ocurre al personaje de Borges que, sólo después de «la relectura general de la obra», confirma la teoría de novela caótica propuesta por Ts'ui Pên («Jardín» 111).

Si, desde un punto de vista literario, esta lectura quizá no denote una revolución en el papel que se le otorga al lector, la fragmentación emprendida en *Terra nostra* subvierte la idea de que se puede lograr una interpretación estable que explique lo que pasó o lo que pudo haber pasado. Para comenzar, sin embargo, el lector debe cuestionar sus propios hábitos, muy arraigados, de lectura. En vez de esperar una interpretación o explicación coherente, bien formulada y autorizada por el historiador, deberá construirla por sí mismo, con sus propias interpretaciones (es éste el misterio de la tercera botella). En este sentido, esta forma de escribir constituye un ataque contra el lugar muy bien determinado y limitado que el relato historiográfico le otorga al lector ya que, según Michel de Certeau, este último: «is itself a social practice which establishes a well-determined place for readers by redistributing the space of symbolic references and by thus impressing a "lesson" upon them; it is didactic and magisterial» (87).

En *Terra nostra*, Fuentes se muestra consciente del debate en torno a la escritura historiográfica, que se divide fundamentalmente en dos posiciones. Algunos filósofos, como Hayden White y Louis Mink, consideran que no existe ninguna correspondencia entre la narración y la vida, y que de hecho lo único que hacemos es contar nuestras existencias en forma de historias, sin vivirlas necesariamente de esta manera. Consecuentemente, para White existen varias formas de narrar nuestras vidas y el pasado, puesto que las historias las inventamos. En cambio, otros filósofos, como Paul Ricoeur y W. B. Gallie, sostienen que «there is a basic continuity or correspondence between history as it is lived (the past) and history as it is written (narrated)» (Munslow 10-11). En efecto, la relación fenomenológica que Ricoeur establece entre narración y tiempo está basada en el carácter temporal de la experiencia humana. Para Ricoeur: «le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle» (1: 17). No obstante, en las dos posiciones, la narración juega un papel intrínseco al configurar el relato, y la forma en la que el historiador articula su relato tiene un impacto importante en el conocimiento que pueda producir del pasado: «we have to recognize that history in all its forms, even the least concerned with events of the most structuralist or quantitative, belongs to the genre of narration» (Chartier 174).

Como es de esperarse, *Terra nostra* no prescinde de la narración; se establece, sin embargo, una relación extremadamente fragmentada entre hechos y narración, con lo que el texto aspira a crear una reconstrucción más bien simultánea del pasado. Para ilustrar cómo funciona este proceso, se analizan a continuación los sueños de algunos de los personajes más importantes y los segmentos en los que figuran. Se han escogido estos personajes y los segmentos en los que figuran porque éstos permiten desprender de la novela otras interpretaciones además de las ya estudiadas en los capítulos anteriores y mostrar así las posibilidades del texto. No obstante, según los intereses y conocimientos del lector, la serie de combinaciones entre los diferentes segmentos puede aumentar significativamente el número de interpretaciones.

Don Juan, Celestina y la rebelión moderna

El Viejo Mundo:

- Carne, esferas, ojos grises junto al Sena (53-79)
- ¿Quién eres? (111-16)
- El beso del paje (161-62)
- Prisionero de amor (223-36)

El Otro Mundo:

- Celestina y Ludovico (625-26)
- Adentro del molino (687)
- Dulcinea (692-94)
- Los galeotes (696-97)
- La Madre Celestina (704-07)

Como en la obra de Fernando de Rojas, Celestina asume el papel de medianera en *Terra nostra*. Cuando encuentra a Polo Febo en el Pont des Arts, en París, en el año 1999, después de una búsqueda que se origina en el siglo XV, Celestina establece un puente entre el pasado y el futuro. Ella es también el lazo entre la historia y la ficción puesto que ella es quien, por excelencia, coexiste tanto con los personajes históricos (Felipe II) como con los de ficción (Don Juan y Don Quijote). Su objetivo principal en la novela es, sin embargo, buscar, a través del tiempo y del espacio, a Don Juan, con quien ha fijado una cita al final del segundo milenio de la era cristiana. Esta tarea es difícil para Celestina porque él se asemeja, según Isabel, esposa del rey Felipe, a

«las arenas de la costa . . . un blanco papel sobre el cual nada podría escribirse, pues todo signo sería borrado inmediatamente por las olas y el viento, por otras pisadas» (225). La misión de este encuentro es, sin embargo, la clave de la ambigüedad que encarna Celestina porque es así que se posibilita o se impide, en el futuro de Polo Febo, la rebelión contra todo dogma. En el ensayo *Tiempo mexicano*, Fuentes analiza las figuras de Don Juan, Don Quijote y Celestina, y cuyas ideas están integradas en la novela. De acuerdo con Fuentes, Don Juan y Don Quijote son paradójicamente «los primeros dos grandes personajes de la modernidad europea». Pero mientras Don Juan, con su emblemático y blasfémico «Tan largo me lo fiáis», representa la primera rebelión moderna contra la dominación religiosa, Don Quijote subraya el regreso de la fe medieval y, de hecho, sus aventuras anacrónicas simbolizan la domesticación vacía y estéril de la revuelta contra el dogma (*Tiempo mexicano* 46). De esta forma figuran Don Juan y Don Quijote en el texto. Por ejemplo, en la primera parte, en el segmento «Prisionero de amor» (223-36), en el que Isabel describe su frustración con el reino que ha construido Felipe porque es un lugar en el que «la alegría que hace nacer en los cuerpos un pecado . . . se le condenaba a perecer en hondas mazmorras, se le oponían murallas de granito y se sometía el simple deleite corporal a las contriciones del ayuno, la flagelación» (225), Don Juan figura como un deseo liberador para Isabel. Ella primero lo desea y luego lo sueña —«Perdón, Juan, perdón; Juan, no sabía que te habría de soñar y, soñándote, encontrarte...» (230), para

satisfacer la sensualidad que no encuentra en Felipe. Don Juan, figura emblemática de la liberación sexual, surge en la novela como un deseo del oscurantismo y a la vez es engañado por las mujeres porque, para Fuentes, son las «muy altas señoras de corte y alcoba [que] defraudan el realismo del sevillano» (*Tiempo mexicano* 48).

Para ilustrar la relación dialéctica entre Don Quijote y Don Juan, se asocia Dulcinea con las amantes traicionadas por el Burlador de Sevilla. Así, en la escena que describe el encuentro entre Don Quijote y Dulcinea, el cansado caballero andante trata de explicarle a la dama de sus sueños que él tiene un origen más glorioso y que ambos comparten esa historia:

Dulcinea, ¿te recuerdas a Don Juan, tu joven amante?, míralo ahora, a ti regreso, con bacín por yelmo, quebrada espada y flaco rocín, a tu tumba regreso, dijo el viejo abriendo los brazos como para abarcar la reverberante extensión del llano granítico, regresé convencido, la salvaría del encantamiento de la muerte y la piedra, yo era otra vez el joven Don Juan, no el viejo Don Alonso en quien me convertí para huir de la justicia, imploré ante su tumba, mas no fue la efigie de la doncella la que se movió, sino la estatua del padre, tizona en mano, quien me habló. (693)

Para Fuentes, «la misión eterna de Celestina es degradar la visión de Don Quijote y Don Juan» (*Tiempo mexicano* 51), y por eso el Don Quijote de *Terra nostra* le atribuye la razón del fracaso de su juventud a Celestina, puesto que él tampoco pudo escapar a las astutas estrategias de la vieja medianera, como se lo explica «el apaleado caballero» a su amigo Sancho Panza, cuando éste trata de hacer pasar a Celestina por Dulcinea:

¿Así te burlas de mí, amigo? ¿Tan sandío me crees que no vea ante mí a esta vieja bruja, alcahueta Joven fui, aunque no lo creas, y mi virtud perdí a manos de esta misma vieja falsa . . . que prometiéndome introducirme en la alcoba de mi amada, me adormeció con filtros de amor en la suya y tomóme para sí . . . a otro, por más dinero, entregaste a mi amada Dulcinea Y tú, escudero, ¿por qué te empeñas en darme gato por liebre, y en traerme con nombre de princesa a fregonas, putas y troteras? ¿Crees que no sé ver? ¿Crees que no conozco la realidad de las cosas? Los molinos son gigantes. Mas Celestina no es Dulcinea.
(643)

En consecuencia, la escena final de la novela, la unión andrógina entre Polo Febo-Don Juan y Celestina arroja la incertidumbre de saber si sólo se trata de otra estrategia de la medianera para hacer sucumbir de

nuevo la rebelión contra el dogma, que tanto necesita Polo Febo, puesto que, en efecto, está viviendo en medio de una ciudad asediada tanto por los dogmas religiosos del pasado como por los creados por la razón y la modernidad. Para Fuentes Celestina no es definitivamente un personaje subversivo porque aunque viole el orden con sus pícaras estrategias nunca lo pone verdaderamente en duda (*Tiempo mexicano* 51). Por lo tanto, el comportamiento pasivo de Polo Febo con ella bien podría insinuar una repetición de la domesticación de la rebeldía que emblematisa Don Juan; el texto, sin embargo, ofrece también un ataque contra las ideas imperantes en el siglo veinte.

El sueño de Polo Febo: el fin de las narrativas modernas

El Viejo Mundo:

- Carnes, esferas, ojos grises junto al Sena (54-79)

El Otro Mundo:

- La última ciudad (900-22)

Los dos segmentos, el primero y el último de la novela, que describen a Polo Febo en París abarcan un flujo de símbolos alterados, descompuestos y caóticos. Durante treinta y tres días y medio, Polo Febo observa la transformación de la ciudad de París y especialmente los símbolos que representan su modernidad:

Pasaron treinta y tres días y medio durante los cuales, aparentemente, el Arco del Triunfo se convirtió en arena y la Torre Eiffel en jardín zoológico. (54)

Al público le divirtió que la oxidada traba de la Exposición Universal sirviese como columpio de monos, rampa de leones, guarida de osos. (55)

De hecho, no son sólo los símbolos físicos de la modernidad los que

están sucumbiendo en este sueño apocalíptico, sino también las narrativas características de la época moderna y sobre todo la idea positivista del progreso: «Todo lo que había significado progreso cien años antes, ahora dejaba de funcionar con eficacia y prontitud» (58). Aun la confianza cartesiana en la razón parece esfumarse en medio del caos: «*Quod est demonstratum*: Polo Cartesiano. La reflexión ni lo alentó ni lo desanimó» (69). El mito de la ciencia que trabaja en aras del progreso ordenado de la humanidad se desvanece ante la revelación que éste ha sido un instrumento del poder, del dinero y del sistema patriarcal:

La peste medieval no distinguió entre hombre y mujer, joven y viejo, rico y pobre. La plaga moderna fue programada: se salvaron, en nuevas ciudades esterilizadas bajo campana de plástico, algunos millonarios, muchos burócratas, un puñado de técnicos y científicos y las escasas mujeres necesarias para satisfacer a los elegidos. (909)

La ciudad que simboliza la «fuente de toda sabiduría» (909) se ve así acosada por todas las fuerzas que creyó haber vencido: las herejías y la religión. París es asaltada con venganza por el pasado, incluso por las ideas apocalípticas que obsesionaron a muchos durante la Edad Media. Estas se presentan, sin embargo, bajo el signo de la ciencia, como también se hacía en la Alemania de Hitler: «París, al principio,

aceptó las recomendaciones del consejo mundial de despoblación. La necesaria muerte sería, en lo posible, natural, aunque se dejaba a la idiosincrasia de cada nación encontrar soluciones particulares» (909). Este es el fracaso de la modernidad: el racionalismo y la ciencia no le han dado a la humanidad la llave para escapar del lado más oscuro y más absurdo de su comportamiento y, por el contrario, han contribuido a llevarla a un nivel inimaginablemente fatal.

En Hispanoamérica, los logros de la llamada generación del "boom" parecen también sufrir con nostalgia la muerte de un pasado glorioso pero quizá sin mayor trascendencia. Polo Febo recuerda las reuniones de varios personajes de esta literatura —Oliveira, de *Rayuela*, de Cortázar; Cuba Vanegas, de *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante; Santiago Zavalita, de *Conversación en la Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa; Aureliano Buendía, de *Cien años de soledad*, de García Márquez— que se dedican a un juego inútil de oprobios y denuncias:

Qué lejanas las veladas en el piso más alto de la vieja casa de la rue Savoie, cuando se reunían todos a beber el amargo mate preparado por Oliveira . . . mientras jugaban a la Superjoda, una partida de naipes competitiva en la que ganaba el que reuniera la mayor cantidad de oprobios y derrotas y horrores. Crímenes, Tiranos, Imperialismos e

Injusticias: tales eran los cuatro palos de esta baraja. (902)

Estas palabras por irónicas que parezcan, sin embargo, cuestionan el poder que toda literatura pueda tener para cambiar la realidad de una nación. De este modo, el sueño de Polo Febo en París problematiza los símbolos de la modernidad sin excluir el movimiento literario en el que Fuentes y *Terra nostra* participan. La fuerza de este cuestionamiento, sobre todo de la generación del "boom," adquiere mayor fuerza si se toma en cuenta que el papel de Fuentes, como afirma Martín, en la difusión de los logros de esta generación ha sido crucial en los últimos treinta años (260).

El sueño estructuralista de Ludovico

El Otro Mundo:

- El primer niño (626-27)
- El segundo niño (631-32)
- El número tres (637-38)
- Dos hablan de tres (639-41)
- Espectro del tiempo (650-51)
- Los soñadores y el ciego (681-86)

En todos estos fragmentos se subraya la importancia del número tres en la percepción y organización social de los pueblos, bajo la luz de dos fuentes: el misticismo hebreo y el análisis mitológico de George Dumézil, cuya influencia Fuentes expone en el ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura* (104-05). El lugar singular que ocupa en *Terra nostra* la importancia del tres ayuda a comprender mejor la lucha de Ludovico contra una tendencia que busca la unidad a toda costa, y cuyo mejor representante es el monarca Felipe. Esta lucha ha pasado primero por la reducción de una sociedad tripartita, compuesta por las culturas judía, musulmana y cristiana. Además de evocar las circunstancias del conflicto entre las tres culturas que explican, según Américo Castro, la particularidad histórica de España en el contexto europeo, los esfuerzos de Ludovico por combatir el absolutismo de Felipe revelan otra causa

para explicar esta singularidad, puesto que se incorpora en la novela la idea de que la conquista de la unidad por los cristianos españoles también rompió el equilibrio de otra estructura tripartita que George Dumézil descubre en las culturas indo-europeas. De acuerdo con Dumézil, existe una relación directa entre las instituciones sociales y políticas, por un lado y, por otro, las místicas y religiosas. Esta relación se basó originalmente en tres componentes: uno mágico (el soberano), otro guerrero (el responsable de la defensa) y finalmente otro material (el productor de las necesidades de la vida). El legado de estas estructuras es todavía muy importante porque, como afirma C. Scott Littleton, «tripartition is still a factor as far as European (and American) thought is concerned» (231), como se observa, por ejemplo, en el método hegeliano de tesis, antítesis y síntesis; la evolución de salvaje a civilizado, pasando por bárbaro, de Lewis Henry Morgan; la ley de tres etapas del desarrollo social de Auguste Comte; y, sobre todo, la división en tres poderes —judicial, ejecutivo y legislativo— del sistema republicano, que ha sido tan importante en el desarrollo político de Occidente.

Por eso, en la novela es esencial el papel de Ludovico de protector celoso de los tres señores que, para Felipe, constituyen los permanentes usurpadores del poder, la amenaza que debe ser neutralizada, porque atentan, según él, contra la «aspiración a recuperar la unidad perfecta» (683) tan codiciada por el monarca. La

noción de la composición tripartita también recorre la noción tripartita del tiempo (compuesto del pasado, el presente y el futuro), en la organización de la novela en tres mundos («El Viejo Mundo», «El Nuevo Mundo» y «El Otro Mundo»), en las tres botellas verdes que contienen la historia de Teodoro, y en los tres libros, que según Ludovico, encierran el destino de la cultura hispánica: «el de la trotaconventos, el del caballero de la triste figura, y el del burlador Don Juan» (880).

La oposición entre lo tripartito y la unidad a veces asume la forma de un combate entre dos fuerzas, por ejemplo, el de "las dos Españas," que con tanta crueldad se manifestó durante la Guerra Civil de 1936-39 entre republicanos y nacionales. Las interminables contiendas entre liberales y conservadores del siglo pasado, cuya esterilidad ha quedado magistralmente representada por García Márquez, en *Cien años de soledad*, serían también una muestra muy clara de esta obsesión, así como lo son las feroces batallas entre movimientos guerrilleros de izquierda, por un lado, y militares de derecha, por otro, durante la segunda mitad del siglo veinte. La obsesión por ejercer el poder en forma absoluta ha subvertido el equilibrio entre los tres poderes del sistema republicano.

Terra nostra sugiere asimismo que las civilizaciones mesoamericanas, principalmente la azteca, se constituyeron también por medio de una lucha por la unidad. En el sueño del Peregrino, que

todos escuchan al final de la primera parte, y que consiste en la narración de su viaje al Nuevo Mundo, se describe por ejemplo una sociedad en la que la rivalidad entre Quetzalcóatl y Huitzilopochtli —los dioses de la civilización y de la guerra y el sacrificio, respectivamente— ocupa un lugar importante en la fundación de la civilización azteca. Aunque existen diversas versiones del mito de Quetzalcóatl, Fuentes integra en su novela, de acuerdo con Santiago Juan Navarro, la historia del mito recuperada por Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de Nueva España* (1547-85). En esta versión, Quetzalcóatl es destronado con un astuto plan que le obliga a abandonar el poder y emprender el destierro, dando paso así a la coronación de Huitzilopochtli y el establecimiento del imperio azteca. Como resultado, la sociedad azteca vivía en un perpetuo estado de temor ante el regreso del legítimo soberano.

El sueño de fray Julián: la novela y la teoría de Velázquez

El Viejo Mundo:

- Todos mis pecados (140-58)
- El primer testamento (256-86)
- El Cronista (308-26)
- Miradas (421-37)

El Otro Mundo:

- Confesiones de un Confesor (776-94)

En los segmentos mencionados arriba del «Viejo Mundo» ocupa un lugar importante la relación que se establece entre observador, Felipe, y observado, el cuadro de Orvieta. En éstos se describe a la vez la obsesión del rey de descifrar el contenido de la pintura así como también los principios teóricos de la obra de fray Julián que aspiran a establecer una nueva relación entre cuadro y observador. En el segmento «Confesiones de un confesor», de «El Otro Mundo», se revela, sobre todo, la doble función de fray Julián: la de pintor del cuadro y la de narrador en la novela, así como también se describe la relación entre él y el Cronista, escritor de la historia de Felipe, puesto que el cuadro de Orvieta es en muchos sentidos una sinécdoque de la novela. Este cuadro está ubicado en la capilla del palacio-mausoleo de El Escorial, uno de los lugares más visitados por Felipe. A pesar de los esfuerzos

por descifrar su mensaje, el soberano nunca logra saber quién es su autor porque fray Julián, «con la ayuda del Cronista, hizo creer al Señor que provenía de Orvieto» (422). La obra pictórica es de hecho una reflexión sobre la representación artística, y las teorías de fray Julián se confunden con las de la novela en su totalidad. Los principios que guían a fray Julián para pintar el cuadro consisten en un complejo juego de miradas con el propósito de abrir el espacio de la pintura para incluir la reciprocidad entre observador y observado, tal como lo hace Diego Velázquez en *Las Meninas*. Como apunta Foucault:

The painter's gaze, addressed to the void confronting him outside the picture, accepts as many models as there are spectators; in this precise but neutral place, the observer and the observed take part in a ceaseless exchange. No gaze is stable, or rather, in the neutral furrow of the gaze piercing at the right angle through the canvas, subject and objects, the spectator and the model, reverse their role to infinity.

(*The Order of Things* 4-5)

El proyecto de fray Julián busca establecer esta misma relación entre observador y observado. Aunque se insiste en la importancia de la mirada —«Ciegos: pinto para mirar, miro para pintar, miro lo que pinto y lo que pinto, al ser pintado, me mira a mí y termina por mirarlos a ustedes que me miran al mirar mi pintura» (424)— su función es más

bien crítica porque se equiparan las estructuras formales de la novela (*Terra nostra*) y el cuadro (de Orvieto) cuyos autores aspiran a crear un espacio donde el centro esté en todas partes para que se abra el espacio aún más allá del objeto que sirve para su transmisión (el cuadro o la novela misma): «miren mis figuras fuera del cuadro que provisionalmente las fija» (425). No es una coincidencia fortuita que se llame «Miradas» el segmento que cierra la primera parte de la novela, y que toma lugar en la capilla subterránea, donde todos acuden convocados por Felipe. En realidad, en este fragmento se integra una serie de interpretaciones del cuadro de Orvieto —realizadas por Don Juan, La Madre Milagros, fray Julián— que revelan las profundas contradicciones de la época. Así, la interpretación de la Madre Milagros evoca el misticismo religioso exacerbado con obsesiones sexuales, alusión sin duda a la pasión mística de Santa Teresa de Jesús, muy admirada y respetada en su época por Felipe II (Parker 78-79). Al mirar el cuadro, Don Juan se compara con el Cristo representado por fray Julián y se ve como una figura libertadora que se burla de la represión sexual que impera en la Corte. El pintor, por su parte, hace mofa de la impotencia de Felipe de comprender la perspectiva múltiple del cuadro.

Para crear algunos de los personajes de la novela, Fuentes se ha inspirado en el cuadro de Velázquez. Por ejemplo, la enana Barbarica, fiel acompañante de la Dama Loca, madre de Felipe, se inspira en Maribárbola, la enana de *Las Meninas*, y el mastín Bocanegra, que

acompaña y que constantemente figura echado a los pies de Felipe, es reminiscente del perro de la pintura de Velázquez (véase apéndice II). No obstante, en *Terra nostra*, más que hacer un tributo a Velázquez, se trata sobre todo de recuperar el complejo principio de la perspectiva. Esta pintura ha llamado la atención de los críticos por la ubicuidad que crea de los ángulos de visión; así, aunque Velázquez figura en el centro y en el acto de pintar, éste no constituye el foco principal puesto que la composición hace imposible un ángulo privilegiado, ya que no pueden ser ni el rey Felipe IV y la reina Mariana, porque figuran sólo reflejados en un oscuro espejo al fondo del cuadro; ni la Infanta Margarita, única heredera del trono de Felipe IV, y que aparece iluminada y rodeada de atenciones en el centro. De esta forma, Velázquez fragmenta no sólo la perspectiva visual de la pintura, sino también la del sujeto de la obra de arte.

El cuadro de fray Julián recurre a este proceso de fragmentación del sujeto de la pintura, provocando una serie de interpretaciones sobre su contenido, porque, a pesar de que se lo describe como una escena en una plaza italiana contemporánea de la época de Felipe, en la que Jesús figura acompañado de varios jóvenes desnudos que muestran sólo la espalda a los espectadores, no hay en el texto una descripción completa. En la novela se representa más bien en detalle el esfuerzo que Felipe realiza para descubrir su mensaje; le llegan constantemente, sin embargo, interpretaciones heterodoxas, hechas por el Cronista, que le

complican y desestabilizan su ambición. Estas explicaciones son, de hecho, dogmas de la fe cristiana y las herejías que éstos han provocado a lo largo de los siglos. Algunas de éstas son las que Luis Buñuel trata en *La Vía Láctea*, de la que Fuentes parece haberse inspirado para abordar este tema. Aunque Fuentes interpretó la película, de acuerdo con Buñuel, como una obra «combativa y antirreligiosa» (238), en la novela se utiliza el tema de las herejías más bien para atacar la visión religiosa, ortodoxa y excluyente de Felipe.

En la película de Buñuel, dos peregrinos modernos, Pierre y Jean, inician en París su peregrinación a Santiago de Compostela. En el transcurso del viaje, los peregrinos encuentran una serie de personajes y son testigos de varios acontecimientos y milagros. Aunque Jean-Claude Carrière, co-autor del guión, afirma que deliberadamente se ha eliminado el tiempo y el espacio (9), éstos existen más bien como dos conceptos fluidos; así, los dos peregrinos se cruzan con personajes de diferentes épocas y lugares. Por lo tanto, el viaje de Pierre y Jean es también una peregrinación a través del tiempo. El motivo articulador de la película son las herejías que han surgido en torno a los seis grandes misterios de la religión católica: el de la doble naturaleza de Cristo (hombre-Dios), la Santa Trinidad (tres en uno), la inmaculada concepción de la Virgen María, la Eucaristía (pan y cuerpo de Cristo), la libertad del hombre, el libre albedrío y el origen del Mal (Carrière 12).

De igual manera, al tratar de descubrir el misterio del cuadro de Orvieto, Felipe se desplaza en el tiempo hasta los días de Jesús durante el imperio romano, y los misterios de la religión católica se suceden uno tras otro. Así, por ejemplo, el cuadro parece transportar a El Señor al momento cuando Jesús realiza el milagro de la eucaristía o de la transubstanciación del pan y el vino en cuerpo y sangre de Cristo: «*El Cuadro*: Mientras comían, Jesús tomó pan, lo bendijo, lo partió y, dándoselo a los discípulos, dijo: Este es mi cuerpo, que es entregado por vosotros; haced esto en memoria mía» (150). Como en la película, las interpretaciones del cuadro de Orvieto no sólo incorporan pasajes de la vida de Jesús que evocan los misterios de la religión católica, sino también otros aspectos de los Evangelios. Así, por ejemplo, algunos pasajes del Evangelio de San Mateo (10: 34-36), en los que se explica la misión de Jesús, se reproducen en ambas obras: «No he venido a la tierra para traer la paz, ¡sino la espada!» (*La Vía Láctea* 146). A menos que Fuentes haya incorporado otra versión de las muchas traducciones de las Sagradas Escrituras, en la novela se deforman ligeramente estas palabras [«No penséis que he venido a poner paz en la tierra; no vine a poner paz, sino espada» (147)], quizá intencionalmente para hacer corresponder esta descripción con la misión de que El Señor de *Terra nostra* se inviste para combatir despiadadamente las herejías representadas en el cuadro, y a judíos y moriscos en nombre de la religión católica.

De esta forma, Felipe como observador del cuadro de Orvieto —el que está de hecho construido con palabras, puesto que esto es lo único que el lector tiene en sus manos, ya que no hay ninguna imagen en el texto—, es también el objeto de la representación. Así, cuadro y novela coinciden en este proceso de representación.

La historia como tragedia y farsa

El Viejo Mundo:

- A los pies del Señor (79-98)
- Victoria (98-111)
- Los obreros (135-40)
- El Señor visita sus tierras (165-66)
- Jus prima noctis (170)
- Celestina (173)

El Otro Mundo:

- Los rumores (600-25)
- La rebelión (749-76)
- Los treinta y tres escalones (892-900)
- La última ciudad (900-22)

De acuerdo con White, los historiadores utilizan una o varias modalidades —romance, comedia, tragedia, sátira— para escribir sus relatos y así hacer familiares acontecimientos que de otra forma podrían parecer totalmente incomprensibles (*Tropics* 70). Así, de acuerdo con White, los intentos para explicar la Revolución francesa de Burke, Michelet y Tocqueville, se han codificado como una especie de drama «that we can recognize as Satirical [Burke], Romantic [Michelet], and tragic [Tocqueville]» (97). En *Terra nostra*, se recurre a la tragedia y al motivo del sueño para evocar el significado de la sublevación de las Comunidades de Castilla y la Guerra Civil española, entretejiendo estos dos eventos con la trama de una de las obras teatrales más importantes del Siglo de Oro, *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, para indicar que la historia se repite, primero como tragedia y luego como farsa. Se retoma

así el análisis que Marx hace de la situación de Louis Bonaparte, y al que Fuentes alude en varios de sus ensayos (véase «El otro K» xxvii). En este análisis Marx afirma que «Hegel remarks somewhere that all great world-historical facts and personages occur, as it were, twice. He has forgotten to add: the first as tragedy, the second as farse» (cit. Zamora *Writing Apocalypse* 170).

En *Terra nostra* hay, de hecho, varios elementos que hacen pensar en la obra de Lope de Vega. Por ejemplo, los segmentos «A los pies del Señor» y «Victoria», de «El Viejo Mundo», en los que se describe la campaña y la victoria de Felipe contra herejes, judíos y moriscos, son reminiscentes de las primeras páginas de *Fuenteovejuna*, puesto que en éstas también se alude a las contiendas de los Reyes Católicos contra los simpatizantes de la reina de Portugal que amenazaban la sucesión de la corona española. El segmento «El Señor visita sus tierras» trae a la memoria la escena de *Fuenteovejuna* en la que el Comendador de Calatrava abusa de los habitantes de su comunidad, y el segmento «Jus prima noctis» incorpora la escena en la que el Comendador trata de violar a una campesina en la víspera de su boda, pero es impedido por su prometido, desencadenando así la furia del noble. En *Terra nostra*, la violación se lleva a cabo por Felipe El Hermoso, el padre de Felipe, y la víctima es Celestina, una noche antes de su boda con Simón. El levantamiento de un pueblo de Castilla en 1476, que inspiró a Lope de Vega, es ocupado en la novela por la rebelión de los comuneros de

Castilla, en 1521, y que se describe en el segmento «La Rebelión», del «Otro Mundo». Al final de la obra de Lope de Vega, los monarcas hacen frente a la disyuntiva de matar a todo el pueblo, o recurrir al indulto colectivo, y optan por el perdón. Como acertadamente señala William R. Blue, la obra «ends with a "resolution" that is a postponement or deferral of a resolution thereby raising more questions than it answers» (296). En la novela, sin embargo, este dilema ya no se presenta y así en el segmento «Los treinta y tres escalones» se constata la repetición de la represión al describir el ascenso de Felipe por los escalones que lo llevan a la época de la dictadura de Franco.

En *Terra nostra* se presenta explícitamente un ataque contra la monarquía. Después de la caída de Polo Febo del Pont des Arts, Celestina comienza su cuento en el que se aspira, como la comunidad de Fuenteovejuna, a conjurar las amenazas del poder arbitrario, cuyas víctimas en la novela son herejes, moros y judíos. En la historia que cuenta Celestina, el lector puede transformar metonímicamente el pueblo de Fuente Ovejuna en toda España, y al Comendador de la Orden de Calatrava en el padre de Felipe, Felipe El Hermoso.

Para Fuentes la historia de España ha sido definida por esta contienda entre un poder arbitrario y las fuerzas que tratan de eliminarlo tal como se repite en la Guerra Civil española de 1936-39. En la novela, sin embargo, no hay indulto colectivo: los comuneros de

Castilla son aniquilados y, con ellos, la posibilidad de reformar la monarquía de España. Se sugiere también en el segmento «La Rebelión» que la figura del tirano, Felipe, es en realidad un prisionero de un proceso histórico que él ha heredado y en el que es sólo un eslabón y una víctima del poder (766). La contienda entre las fuerzas de la libertad y la represión se convierte, al fin y al cabo, en una farsa debido a su inútil repetición a lo largo de los siglos, como lo explica Polo Febo al final de la novela: «La historia fue la misma: tragedia entonces y farsa ahora, farsa primero y tragedia después, ya no sabes....» (918).

....Utopía

El Viejo Mundo:

- La nave (175-76)
- La ciudad del sol (176-77)
- El sueño de Pedro (177-80)
- El sueño de Celestina (180-81)
- El sueño de Simón (182-84)
- El sueño de Ludovico (184-86)
- Nowhere (187)
- Miradas (421-37)

El Mundo Nuevo

Los diferentes sueños que generan los «Tres soñadores» y la compleja relación que se establece entre sueño, narración, historia y tiempo, abren inmensamente el espacio hermenéutico entre el autor, el texto y el lector. Aunque no se niega del todo la división de tres mundos con la que Fuentes presenta la novela, este proceso narrativo nos invita a buscar nuevas relaciones entre las partes. «El Mundo Nuevo» abarca, por lo tanto, no sólo el sueño utópico del peregrino figurado en «El Mundo Viejo», sino también el sueño más bien apocalíptico de Teodoro, el secretario de César Tiberio, que Felipe lee en el documento contenido en las tres botellas verdes de «El Otro Mundo». De esta forma, se representa la historia de Hispanoamérica bajo la luz de cómo Europa ha concebido el Nuevo Mundo: entre utopía, por un lado, y fuente de riquezas, por el otro. El análisis de esta dualidad está presente en

varios ensayos de Fuentes. Según él, la imaginación renacentista utópica europea, mejor ilustrada por la obra *Utopía* (1516) de Tomás Moro, vio al Nuevo Mundo como «the happy place, a restored Golden Age, where man lives in accordance with the laws of nature» (*Buried Mirror* 124-25). En efecto, en su primer viaje, Cristóbal Colón describe las tierras descubiertas en términos edénicos. Los misioneros, sobre todo los primeros 'Doce Apóstoles' de la orden franciscana (1524), y más tarde el dominico Vasco de Quiroga, llegaron también al Nuevo Mundo creyendo que podían, en palabras de Fuentes, «transformar la utopía en historia» (*Valiente Mundo* 64). Pero paradójicamente, continúa Fuentes retomando la idea de Edmundo O'Gorman, «la búsqueda de Utopía se presenta siempre como la búsqueda de un lugar y no de un tiempo: la idea misma de Utopía en América parece marcada por el hambre de espacio propia del Renacimiento» (68). La cara opuesta de la búsqueda de la utopía, la noción de América como la fuente de insólitas riquezas, la representan mejor —a veces hasta llegar al extremo de la locura— las ideas quiméricas que inspiraron muchas de las aventuras de los conquistadores. Por ejemplo, la expedición en busca de El Dorado (1560) de Lope de Aguirre, que se rebeló contra Felipe II y trató de fundar un reino independiente en el río Amazonas, después de haber asesinado a los líderes y a todos «who seemed to oppose his madness», incluyendo a su hija (*Buried Mirror* 129).

De acuerdo con Fuentes, si en el siglo XVI el pensamiento de

Maquiavelo vence al de Moro, «acaparando la racionalidad como proyecto pragmático del Estado»; el de Felipe II vence al de ambos, «identificando la razón del imperio español con el del proyecto divino» (*Tiempo mexicano* 30). Por eso, en los segmentos citados, de «El Viejo Mundo», que describen los diferentes sueños utópicos que los personajes piensan realizar «en un tiempo y espacio distantes» (187), estas aspiraciones están amenazadas por Felipe, ya que contradice sus proyectos: «Ven: la utopía no está en el futuro; no está en otro lugar. El tiempo de la utopía es ahora. El lugar de la utopía es aquí» (187). Así, en el segmento «Aquí y ahora», se describe irónicamente la utopía cristiana que desea Felipe:

El propio Felipe se puso a la cabeza de la muchedumbre y gritó:

«¡Jerusalén está cerca!»

Y la muchedumbre gritó y se marchó detrás de él, le siguió más allá de las murallas de la ciudad, hacia los campos; y a su paso, las ordas quemaron y allanaron los campos y un leproso dijo acercando los brazos llagados a las negras humaredas de ese día:

«Se avecina el tiempo de la Parusía. Cristo regresa por segunda vez a la Tierra. Quemén. Allanen Que el tiempo nuevo nos encuentre desnudos sobre una tierra yerma. Amén.» (189).

VI

***Una familia lejana* y la fascinación de la burguesía
mexicana con Francia**

Aunque *Una familia lejana* (1980) es una novela menos compleja que *Terra nostra* porque se aleja considerablemente de ésta tanto temáticamente como por el reducido número de páginas, se continúa, sin embargo, mostrando en esta novela el afán de Fuentes por explorar otras formas para reflexionar sobre la indagación y la representación del pasado. No sería aventurado afirmar, empero, que el proceso de escritura de su proyecto más ambicioso, *Terra nostra*, haya tenido un efecto directo y más crítico en Fuentes para escribir *Una familia lejana* cinco años después, sobre todo si se considera el cuestionamiento que hace el escritor en esta obra posterior sobre las posibilidades como novelista para reflexionar sobre el pasado. Esta es un regreso, casi treinta años después, a las preocupaciones que se delinean en *Aura*. Porque como apunta Lanin A. Gyurko, *Una familia lejana* puede considerarse como una «*Aura* mayor» puesto que Fuentes expande en ella a un plano más amplio sus preocupaciones «with self and double, reality and the supernatural, free will and fate, as well as the complex

interrelationships among historical, psychic, and cyclical time» («Identity and the Double» 55). De hecho, en *Aura*, el concepto del doble aparece de una manera nítida; en *Una familia lejana*, se integra dentro de una relación complementaria con el concepto del Otro. A través de las memorias del general Llorente, su vínculo con Consuelo y la alusión a la derrota de la ambición imperial francesa en México, el problema de las relaciones entre México y Francia queda sólo insinuado en *Aura*. En *Una familia lejana*, la influencia de Francia, sobre todo en la burguesía mexicana, constituye el núcleo y abre puertas a una indagación más amplia de la historiografía en general.

El narrador principal de *Una familia lejana* es Branly, un viejo conde francés, que trata de explicar a "Carlos Fuentes" el perplejo misterio de la vida de su amigo mexicano, el arqueólogo Hugo Heredia, quien es la fuente original de lo que el conde narra. La narración consiste en la descripción de varios aspectos, algunos trágicos y otros que desafían la comprensión racional, de la familia Heredia, que Branly conoció durante uno de sus viajes a México. En la vida del arqueólogo, Francia juega un papel decisivo como fuerza de mediación tanto por su amistad con Branly como por su matrimonio con Lucie, una mujer de origen francés. Aunque metonímicamente, *Una familia lejana* indaga algunos de los aspectos más importantes, y a veces paradójicos, de la influencia francesa en la burguesía mexicana, se analiza en este capítulo el cuestionamiento que, desde una perspectiva reflexiva, abre

también la novela al esfuerzo histórico-novelístico de Fuentes.

La familia de Hugo Heredia está compuesta por dos pares de oposiciones y simetrías: Lucie, la madre francesa, y el hijo Antonio, de un lado, y el padre y Víctor, el otro hijo de la pareja, del otro. A pesar de haber nacido en México, Lucie sigue considerándose francesa y por eso trata con cierta condescendencia a su marido. De acuerdo con Heredia, lo primero que Lucie le hizo notar fue que el conocimiento del arqueólogo sobre México «estaba jalonado» por un extraño amor a Francia que «supuestamente salva a los latinoamericanos de la vieja subordinación hispánica y de la nueva subordinación anglosajona». Por lo tanto, Francia era, para Heredia, como una «protección segura y anhelada» (163). Sin duda, Lucie representa (metafóricamente) esta seguridad dentro de la pareja, puesto que ella fue la que completó la formación y enriqueció la cultura del arqueólogo al advertirle que la «razón francesa es un buen correctivo del delirio latinoamericano» (163). Lo mismo sucede en el plano nacional. A través de ella, Heredia descubre el papel importante que Francia ha tenido en la formación de México. Lucie no cesa de recordarle que México hizo «una revolución de independencia» porque algunos hombres habían leído a Rousseau y Voltaire, que tuvo una «contrarrevolución ilustrada» porque otros habían leído a Comte, y que la revolución de principios de 1910-17 fue «intelectualmente inflamada por Bergson» (163). Lucie tiene una influencia decisiva en la empresa arqueológica de su marido puesto

que, aunque aprueba las interpretaciones que éste formula, ella tiene un punto de vista muy crítico de su trabajo, gracias a su convicción de que los esfuerzos de Heredia tienen, de cierta manera, poca utilidad para explicar la compleja realidad cultural mexicana:

Lucie aplaudía *la buena lección* de las piedras, como ella la bautizó: el sentido del pasado, la obstinada renuncia a sacrificarlo, a exiliarlo del presente que deja de ser comprensible sin su segunda dimensión, el pasado en el presente. Digo que esto la deleitaba. No así lo que acabó por llamar *la mala lección* de las piedras: la convicción de que pertenecíamos a una casta superior, dueña de privilegios innatos y digna, por lo tanto, de reclamar una autoridad que nos había sido usurpada por un mundo advenedizo. (164)

La familia de los Heredia incorpora en cierta medida la crítica de Lucie: Antonio, su hijo preferido, y Víctor, el favorito de Hugo, encarnan dos perspectivas que explican el pasado de la nación mexicana. Después de un esfuerzo por establecer un contacto más estrecho con Antonio, el arqueólogo descubre que su hijo «sólo admiraba y admitía la belleza muda del pasado; no la voz de su cruel poder ni sus prolongaciones en el presente» (166). Antonio vive el pasado indígena de México mediado efectivamente por el discurso europeo, y principalmente francés, del «buen salvaje», transmitido por su

madre y presente en muchas de las visiones sociales, artísticas y literarias indigenistas que echaron raíces en México, sobre todo, a partir de la Revolución mexicana de principios del siglo veinte. Víctor, en cambio, considera el pasado indígena como un objeto que hay que domar y de hecho así se comporta: «logró colocarse las gafas, abofetear al criado indígena de la casa de Jean, arrojarlo al piso y arrancarse el cinturón para azotarlo como un pequeño señor feudal, dueño de vidas y haciendas» (22).

Los dos hijos y el arqueólogo representan la paradoja del criollo que, distanciándose de la realidad de la colonia española, funda la república amparándose de ideas tomadas de la revolución francesa, y más tarde, en el siglo veinte, se aferra finalmente al pasado indígena de México para tratar de reafirmar su identidad. Como arqueólogo nacido en los años treinta, Hugo Heredia evoca el esplendor de la arqueología y la antropología mexicanas, hecho posible por la creación tras la revolución de 1910-17 de instituciones dedicadas al estudio del pasado prehispánico. De acuerdo con Heredia, sus conocimientos y su perspectiva son el legado de un largo proceso durante el cual «los falsos hidalgos, los criollos enervados y sin duda los mestizos resentidos de eso que fue la Nueva España» debieron «reconocer que los fundamentos de esta tierra, su realización más profunda, su identidad, insignia y nobleza imborrables están en las viejas piedras toltecas, aztecas y mayas» (162). Se explica así la paradójica y tal vez ilusoria victoria de

las ideologías europeas.

Tras la muerte de Lucie y Antonio en un accidente de avión, el arqueólogo trata inútilmente de educar a Víctor «para soñar con un país ideal gobernado por una verdadera aristocracia que disciplinase por igual a la masa degenerada por el vicio y por la explotación y a los vulgares y rapaces explotadores de nuestro país» (172). El padre constata el fracaso de su empresa porque Víctor sólo aprende, en cambio, «los usos del poder arbitrario», olvidándose de «la memoria de la unidad del tiempo» y que la autoridad humana debería servir «a la memoria de las civilizaciones, el sentido de nuestra presencia al sentido de cuanto nos precedió» (175). A pesar de los esfuerzos del padre, Víctor no trasciende las raíces y el determinismo de lo que es su propia familia lejana:

Heredia es el nombre de muchos patriarcas, jueces y carceleros del nuevo mundo hispánico que al cabo sobrevivimos tres siglos porque hicimos creer a esa multitud de seres en andrajos que gracias a nosotros, a nuestra protección paternal y a nuestra consolación religiosa, ellos también seguían vivos. (161)

Aunque Víctor acompaña a su padre en todas sus expediciones arqueológicas, el hijo también le obliga a confrontar otra visión del

pasado mexicano al proponerle que entre en contacto con sus homónimos (los demás "Heredias") en cada ciudad que visitan. Lo que encuentran constantemente es el doble de Víctor, una imagen especular que defrauda los deseos del padre porque, como lo constata Víctor, de este juego sólo surgen voces vinculadas con el pasado colonial: «¿Te has fijado, papá? Siempre nos contestan puros viejos» (179). Este juego es, por lo tanto, una realidad que finalmente contradice los valores democráticos que Hugo ha querido inculcar en su hijo. En efecto, es durante una entrevista con uno de estos "Víctor Heredia" en Monterrey que el padre siente que ha perdido irremediablemente a su hijo. Este desencuentro se refleja en el contexto de la siguiente descripción más bien metafórica: «La ciudad no me inspira confianza; hay en ella demasiada indiferencia hacia su propia fealdad, como si Monterrey estuviese allí por un descuido divino, pasajeramente, mientras su grotesca oligarquía hace dinero y se lo lleva al cielo» (179). En el diálogo que sigue, se nota la inclusión y la exclusión simultáneas — el Heredia de Monterrey al hablarle al padre o al hijo «excluía al otro, no sólo del discurso, sino de la presencia» (181)— una circunstancia que provoca un fuerte sentimiento de angustia y pérdida en el padre, Hugo: «¿Qué se dijeron Víctor y su viejo homónimo sin que yo pudiese oírles? ¿Qué pacto concluyeron, Branly?. . . Pero mi intuición me dice que en esos momentos Víctor dejó de ser mío, pasó a manos de "Heredia"» (181).

La pérdida de Víctor está vinculada decisivamente con un fracaso más profundo por parte de su padre como arqueólogo: sus esfuerzos por recuperar el pasado, y sobre todo el legado prehispánico, han sido primordialmente una empresa patética y utilitaria porque sólo ha servido para inventar una incierta grandeza de la burguesía, lo que constituye asimismo la paradoja que lo define: «un criollo, en busca de su grandeza perdida, sólo podía hallarla entre los monumentos del pasado de mis víctimas» (162).

Esta crítica del proyecto europeísta también incluye, hasta cierto punto, el programa novelístico de Fuentes y su preocupación con el pasado porque se basa en nociones europeas. Por eso, el final de la novela revela una transformación similar a la que sufre Felipe Montero cuando, en las últimas páginas de *Aura*, se da cuenta de que es el doble del general Llorente, el objeto de su investigación. En *Una familia lejana* una voz le revela al interlocutor de Branly, Fuentes, la identidad que él ignora y que explica el significado final de su intervención en la novela: «Heredia. Tú eres Heredia» (213-14). De este modo, se lanza la interrogante de si Fuentes, no sólo en *Una familia lejana* sino también en sus obras precedentes, no se ha equivocado, como su doble, Heredia, en el estudio del pasado, sobre todo, el de las culturas prehispánicas, explotándolo para construir su grandeza y celebridad como escritor. De hecho, fueron obras en las que el pasado indígena juega un papel decisivo en la tensión narrativa, obras como *La región más transparente*

y *Los días enmascarados*, que lo hicieron nacional e internacionalmente conocido. Además, la obra de Fuentes, sobre todo, en las novelas producidas antes de *Terra nostra*, se puede comparar a la empresa arqueológica de Hugo Heredia, puesto que una de sus principales obsesiones ha sido desenterrar, en un principio, auxiliándose de ideas de Octavio Paz, los mitos prehispánicos y su influencia nefasta en el mexicano actual. Así, en novelas como *La región más transparente*, *Zona sagrada*, *La cabeza de la hidra*, y el cuento «Chac Mool», el papel ritual del sacrificio azteca se considera casi como una parte de la identidad del mexicano. Con este ojo crítico hacia el trabajo de Hugo Heredia, Fuentes estaría quizá haciendo una (auto) advertencia en tanto que la utilización de lo indígena, como se realizó —crítica o favorablemente— tras la revolución de 1910-17 y en muchas novelas hispanoamericanas, es un aspecto más complejo de lo que los discursos literarios o políticos lo dejan suponer.

En este sentido, la idea del arte de narrar que el conde Branly describe como «un desesperado intento por restablecer la analogía sin sacrificar la diferenciación», tal como lo han hecho Cervantes, Balzac, Dostoievsky y Proust (191), se refiere asimismo al principio de *Una familia lejana*. Ésta no busca lazos metafóricos con el pasado, sino más bien cuestionar el propio programa novelístico porque todo proceso narrativo encierra en sí sus propios misterios, como apunta Branly: «muchas veces le he dicho a usted que no podía anticiparle los hechos

de esta narración aunque la hubiese vivido, porque una cosa era vivirla y otra narrarla» (155). Así, *Una familia lejana* continúa la reflexión de Fuentes en torno a la representación historiográfica y específicamente, sobre la separación que White y Mink, entre otros teóricos, sugieren que existe entre historia y vida. Aunque esta diferencia es lo que Branly descubre y lo que, después de todo, él trata de explicarle a su interlocutor, Carlos Fuentes, subrayando cómo la historia de lo que vivió con su amigo mexicano se hace indescifrable porque a veces no puede determinar dónde comienza o termina lo vivido y lo narrado, el conde no deja de refugiarse en el único lugar en el que se siente seguro, el racionalismo.

Así, durante la visita de los Heredia a París, el conde conduce a Victor a Enghien-les-Bains para visitar a su homónimo en el 54 Clos des Renards. Un accidente los obliga a permanecer en la casa. Durante la estadía, el conde descubre que tiene algo que ver con el anfitrión a pesar de que en muchos sentidos sus personalidades son opuestas, el "Heredia" francés (cuyo apellido siempre se presenta entre comillas en el texto), figura, de hecho, como su otro. De acuerdo con "Heredia," cuando el padre de Branly era «un capitán del ejército francés de México», se acostó con su madre en un burdel de Cuernavaca. Además de reprocharle esto como si el conde fuera responsable de los actos de su padre, "Heredia" le reprocha también su indiferencia, cuando en su infancia el conde ignoró una solicitud de amistad que "Heredia" habría

realizado mientras «esperaba a que su padre indiano regresase de rehacer la fortuna en Cuba y en México» y miraba pasar a los «niños normales [que] salían de la escuela a jugar en el Parc Monceau» (137). El conde duda porque la narración de "Heredia" no coincide con la biografía de su padre, ya que, según Branly, éste «no alcanzó a ir a la expedición mexicana; no había nacido, sólo nació en 1870» (139). Para comprender la diferencia entre las dos versiones, el texto ofrece como posibilidad una filiación generacional que no tiene necesariamente que «ver con su cronología pedestre» (139). "Heredia" se transforma, en efecto, en una "genealogía," en el sentido que Foucault asigna al término, por ser el mismo hombre que le había aparecido al padre, el arqueólogo, Hugo, en Caracas y Monterrey, y por ser además, «el confuso vástago de muchos lugares más que de tiempo alguno, este hombre cargado de historias inconclusas porque él mismo no tenía fechas ni orígenes» (145).

Branly no puede, sin embargo, captar ni comprender esta dimensión de la historia de los Heredia porque ésta, como la especificidad prehispánica que explora el arqueólogo, se muestra elusiva tanto espacial como temporalmente para el racionalismo. Como lo explica Hugo Heredia, el tiempo y el espacio son relativos en esa región del mundo tan apartada de Europa, un fenómeno que él ilustra con la siguiente metáfora: «las formas del valle que se extienden frente a las ruinas de Xochicalco se alejan y se acercan según el capricho de la luz y

la velocidad de las nubes; se puede, ilusoriamente, tocar el fondo del barranco, como si el abismo se levantase de un prolongado sueño geológico» (13). Para acentuar la singularidad cultural prehispánica, Heredia agrega irónicamente que las culturas indígenas poseían «el único Edén imaginado subterráneamente, allí donde Orfeo, Dante y Sartre, por igual, han reservado sitio al infierno» (13).

Al entrar en contacto con la historia de los Heredia, Branly no comprende los «cálculos del desorden infinito de las edades» que afectan la vida de esta familia y que atentan constantemente contra su «racionalidad cronológica» (145). Por eso, Branly trata inútilmente de disipar esta incomprensión, refugiándose en «la perfecta simetría del jardín francés, el espacio claro e inteligente donde la naturaleza era domada por la exactitud geométrica de arbustos, céspedes, pensamientos, alcachofas y urnas de piedra» (145). Así, se retrata la oposición de dos paradigmas intelectualmente incompatibles.

Irónicamente, a través del relato de Branly, Fuentes descubre a su doble, Hugo Heredia, y a través de los deficientes esfuerzos que el arqueólogo emblematisa, también se da cuenta de los límites de su propio proyecto; asimismo, se revela que la incomprensión de Branly corresponde también a la miopía de la burguesía francófila de México.

Conclusión

Terra nostra es una obra ambiciosa no sólo por el impresionante volumen de material histórico y literario que incorpora, sino también por la doble ruptura que se plantea con los conceptos contemporáneos de historiografía y de novela histórica. La constante reflexión que se lleva a cabo sobre la realidad histórica constituye asimismo un elemento clave en este proyecto. Éste no niega, sin embargo, la pertinencia de las investigaciones historiográficas, puesto que *Terra nostra* reposa sobre un significativo conjunto de obras tanto de historiadores "antihistóricos," como Hayden White denomina a Foucault («Foucault Decoded» *Tropics of Discourse* 234), así como investigadores más tradicionales, que figuran también en la bibliografía de *Cervantes o la crítica de la lectura*, y cuyos trabajos han sido muy útiles, por ejemplo, para reconstruir la biografía de Felipe II y de la historia del Siglo de Oro español.

No obstante, es claro que, para Fuentes, los métodos de la historiografía son insuficientes para indagar el pasado y que solamente la novela ofrece un espacio singular no sólo para la experimentación literaria sino también para concebir otras formas de interpretar, leer y escribir la historia. Por eso, para subvertir el carácter textual y lineal

del relato historiográfico, *Terra nostra* integra una configuración intertextual diferente, que hemos llamado galería circular y especular de textos.

Según Fuentes, la historiografía deja también relativamente de lado el concepto de tiempo, sin concederle la importancia que merece. Así, se cuestiona profundamente el valor epistemológico de la cronología como referente fundamental y casi exclusivo, proponiendo en su lugar una noción que hemos definido como intertemporal. Fuentes indaga diferentes conceptos del tiempo, visiones imaginarias o míticas —sobre todo circulares— cuya influencia sigue presente en las sociedades. Se deconstruyen los modelos lineales, transformando el vínculo cronológico entre el pasado, el presente y el futuro, para evitar el absolutismo del paradigma lineal en la interpretación histórica.

Esta forma multifacética de concebir el tiempo revela asimismo una postura ideológica de Fuentes. Así, no se trata ni de un tradicionalista que considere nostálgicamente el pasado como el mejor de los tiempos, ni mucho menos de un revolucionario que pretenda negar su importancia. De hecho, Fuentes se acerca más a una visión utópica parecida a la que propone Ricoeur, quien, de acuerdo con Richard Kearney, rechaza la tendencia «to dismiss tradition as something complete in itself and impervious to change, on the contrary he urges us to reopen the past so as to reanimate its still

unaccomplished potentialities» (57). Fuentes también se opone a la dicotomía que se crea al considerar el futuro como algo completamente abierto y nuevo, y el pasado como un tiempo cerrado y muerto. Para Fuentes, es una enfermedad de la modernidad concebirse original y siempre nueva: «"Originality" is the sickness of a modernity that wishes to see itself as something new, always new, in order continually to witness its own birth. In so doing, modernity is that fashionable illusion which only speaks to death» («On Reading and Writing Myself» 534). Así, para Fuentes, el futuro que no integre creativamente al pasado está condenado al fracaso.

Ricoeur propone una relación dialéctica entre «ideology as a symbolic confirmation of the past, and utopia as a symbolic opening towards the future» (cit. Kearney 65). Para explorar esta visión del tiempo en el espacio y los tiempos de la novela, Fuentes recurre al pensamiento de Vico, de Erasmo y de Borges. Esta influencia se revela con claridad en «Borges in Action», un ensayo que ha pasado a formar parte de su colección *Myself with Others* (1988), y que tiene la peculiar característica de ser una narración (la única de esta antología) en forma de cuento. Los personajes son tres —Erasmo, Borges y Fuentes— los cuales se proyectan sobre un trasfondo tejido de varios cuentos de Borges: «El Aleph», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «El jardín de los senderos que se bifurcan», «Pierre Menard, autor del Quijote» y «El idioma analítico de John Wilkins». La obra más conocida de Erasmo,

Elogio de la locura, es también de una notable importancia porque, para Fuentes, en ella se presenta la primera crítica lúcida del *cogito* cartesiano.

Los cuentos aludidos de Borges tratan sobre todo los problemas del lenguaje, la representación, la lectura, la escritura, el tiempo y el espacio. El ficticio encuentro entre Borges y Erasmo ocurre en la ciudad de México, en una vieja casa de la Avenida Amsterdam. Erasmo está a punto de quemar un libro aparentemente en blanco: «look at it yourself. The book is blank. It is a blind book, don't you see?» (143), y Borges le pide a Fuentes que lo rescate del fuego. Una vez en las manos de Borges, el libro se empieza a llenar de palabras, primero con una versión de «El Aleph», luego con el pasaje de «El idioma analítico de John Wilkins», que inspiró a Foucault a escribir *Les Mots et les choses*, y más tarde con fragmentos de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Este juego de alusiones literarias continúa cuando Borges insta a Fuentes y a Erasmo a acompañarle a un lugar que se asemeja a una combinación entre un espejo y una biblioteca (143). Reclamando el reconocimiento de ser el originador de esta idea, Erasmo protesta: «I know this! Why, I almost invented the theory of the illusion of appearance, I was so intent on finding irony behind the dogmas of faith and reason: everything has to be dual, various, different, and now this upstart comes and . . . » (150). Así, la ilusión de las apariencias, señalada por Erasmo, y tan perfectamente ilustrada por Cervantes en el *Quijote*, se

completa a través de Borges y su reflexión irónica sobre la mediación que el lenguaje ejerce en todo proceso de representación.

Las culturas se crean contando su pasado, afirma Ricoeur. El problema, por lo tanto, es cómo contar este pasado con historias que pueden ser «perverted, usually by monopolistic elites, into mystificatory discourses that serve to uncritically vindicate the established political power» (Ricoeur, cit. Kearney 65). El doble proyecto de Fuentes aspira a crear un espacio textual en el que puedan coexistir tanto la ironía, el escepticismo, y una reflexión sobre el contenido lingüístico de toda representación de la realidad, así como una crítica irónica de los dogmas y contra toda certidumbre. Este es el fundamento ideológico del proyecto utópico de Fuentes. Así, si las culturas se crean contando el pasado, éstas deben buscar las mejores formas de representación. Por eso, Fuentes se ve, no como innovador, sino más bien como continuador de una tradición que en la cultura hispánica se mostró durante la Contrarreforma, cuando *Don Quijote* y *Las Meninas*, además de subvertir la visión única que exigía la época, nos enseñaron, respectivamente, a leer y a ver de una nueva forma (*Buried Mirror* 182). Por esta razón, si el pasado se puede explicar, este proceso debe necesariamente ser múltiple, y como toda historia del pasado sólo se puede elaborar con estrategias textuales, Fuentes recurre, sobre todo en *Terra nostra*, a la fragmentación interdiscursiva, intertemporal y simultánea.

La narración constituye así un elemento esencial dentro de toda representación textual, literaria o historiográfica. Roland Barthes la equipara incluso con la vida misma y ve en ella algo «international, transhistorical, transcultural» (cit. White, *Content* 1). Por esta razón, los historiadores debaten mucho sobre el valor epistemológico y la legitimidad de la narrativa en la representación histórica. De acuerdo con Alun Munslow, cuatro son los principales argumentos en torno al incierto valor de la narración. Están primero el grupo de los que se oponen a considerarla como intrínsecamente necesaria a la representación histórica, aunque no niegan que ésta debe ser un elemento del estudio de la historia. El segundo grupo lo forman filósofos que sí ven un fuerte vínculo entre «the past as lived, and history as written». En el tercer grupo, figuran los historiadores que reivindican las posibilidades de representación del lenguaje y que no aceptan que éste «must always fail the correspondence test» con la realidad histórica. Finalmente, la narración se presenta, según algunos, «as the essential but largely misunderstood feature of historical explanation —a misunderstanding that among many other things permits history a claim to a spurious epistemological legitimacy through its favorite metaphor of objectivity» (Munslow 68).

En ninguna de estas aproximaciones se problematiza el concepto mismo de narración. En todos los casos, es corriente pensar en

términos lineales de un principio, un desarrollo y un fin, y con una configuración cronológica del tiempo. En *Terra nostra*, sin embargo, Fuentes presenta una narrativa deconstruida, excesivamente problematizada, una narración del pasado que es más bien un intrincado e incompleto rompecabezas. Lucille Kerr y Roberto González Echevarría son los que quizá mejor han señalado la paradoja que resulta de este procedimiento. Aunque con una interpretación más bien lineal y unívoca, basada en lo que ella llama «the problematics of absolute authority» (91), Kerr señala que uno de los principales riesgos de la estrategia narrativa de Fuentes es que «the narrative web of *Terra nostra* engages the reader in the complicated activity of trying to unravel and order its multitude threads at the same time that it thwarts such an effort» (93). Con mucha razón ella observa que no hay en la novela «a single perspective from which an order can be given and answers found to the mysteries of narration in Fuentes' novel» (96). Por lo tanto, Kerr afirma que Fuentes «betrays himself while striving to create a simultaneous and perpetually multiple text that would contradict El Señor's linear and univocal reality» (100), y que el escritor mantiene su proyecto sólo a través de un ejercicio de poder sobre el lector, con estrategias textuales que esconden el conocimiento y el desenlace que revelen las soluciones del misterio de la historia.

González Echevarría llega a conclusiones similares partiendo también de una lectura lineal y unívoca, basada sobre todo en el

estudio de la teoría que Fuentes expone en su ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura* y cómo ésta se pone en práctica en la novela. En términos similares a las dificultades que Kerr encuentra, González Echevarría considera que la novela posee dos momentos claves: uno marcado por «a display of knowledge and "readability"» («Theory and Pactice» 138), que estaría compuesto por la repetición de viejas ideas sobre la cultura y la historia de España, tal como éstas han sido vehiculizadas por la llamada Generación del 98 y Américo Castro, entre otros. Además, según González Echevarría, la novela repite, unifica y reduce la historia de España y Latinoamérica a un conjunto de figuras históricas y literarias del período que se extiende de 1492 hasta 1598 (138). El otro momento, el de «illegibility», consiste, de acuerdo con González Echevarría, en el conflicto entre la generosidad que Fuentes anuncia en su ensayo y la práctica que establece en la novela. Como Kerr, González Echevarría considera a Fuentes esencialmente como otro Felipe II que esconde, como los dictadores, la información para mantener el poder: «The Encyclopedia/Señor, The Master of Bibliographies, The Master Scriptor encrypts in writing, preserving rather than sharing» (140).

De este modo el propósito de abrir lo que en este trabajo hemos denominado un espacio hermenéutico entre el autor, el texto y el lector, y posibilitar múltiples lecturas, es un pretexto nada más para desplegar el poder absoluto del escritor. Esto confirmaría el segundo principio del

New Historicism: «that every act of unmasking, critique, and opposition uses the tools it condemns and risks falling prey to the practices it exposes» (Veese 2). Se desencadenan, por lo tanto, dos preguntas importantes sobre los límites de la narración histórica. Primero, ¿hasta qué punto es el esfuerzo de desafiar los hábitos del lector un elemento que sólo convierte el texto en algo hermético e indescifrable? Gerald Martin afirma, con esto en mente, que la novela de Fuentes es en realidad un texto tan patriarcal que se le podría llamar «more of a *Cosa Nostra*, in which the whole of Latin American history and contemporary reality are seen as little more than a space with which Fuentes and his cronies are entitled to do as they literarily pleased» (262). Por otra parte, se puede preguntar hasta qué punto la tendencia opuesta de abrir sin medida el texto corre el riesgo del que habla Ricoeur:

A l'inverse d'un lecteur menacé d'ennui par une oeuvre trop didactique, dont les instructions ne laissent place à aucune activité créatrice, le lecteur moderne risque de ployer sous le faix d'une tâche impossible, lorsqu'il lui est demandé de suppléer à la carence de lisibilité machinée par l'auteur. La lecture devient ce pique-nique où l'auteur apporte les mots et le lecteur la signification. (3: 307-08)

En una obra de naturaleza puramente literaria, cuyo propósito sea solamente el placer estético, el riesgo que describe Ricoeur no tendría

consecuencias muy importantes. *Terra nostra* busca, sin embargo, provocar una reflexión sobre la historia de la cultura hispánica. En este sentido, una relación fructuosa entre el lector y *Terra nostra* es necesaria para realizar el propósito del texto.

La relación entre vida y narración se problematiza también en otro nivel sorprendente. Los personajes, tanto históricos como literarios, son sometidos a un proceso de deconstrucción tal que se deslizan en una especie de desierto textual que amenaza su consistencia humana al convertirlos en figuras más bien múltiples. Celestina asume, por ejemplo, las imágenes de la Trotaconventos (de *El libro de buen amor*), y de su homónimo de la obra de Fernando de Rojas, sin dejar de evocar al mismo tiempo a la Maga y su doble, Talita, de la obra de Cortázar. Pero en el fondo, el personaje de *Terra nostra* no posee la consistencia humana ni literaria de estos modelos. Esta característica, sin embargo, podría provocar un efecto positivo de distanciamiento, algo parecido al propósito que Bertold Brecht siempre buscó en su teatro; es decir, evitar que el espectador-lector caiga hipnotizado con los personajes, identificándose emocionalmente demasiado con ellos, y por lo tanto olvide los objetivos más importantes de la obra.

No obstante, esta deconstrucción del sujeto choca con los hábitos del lector que le instan a buscar una consistencia humana semejante a la suya. En este sentido, los personajes de *Terra nostra* recuerdan a

ciertos protagonistas de las historias fantásticas de Borges, que son más bien símbolos idóneos para la reflexión metafísica o filosófica que aspira desencadenar el escritor argentino. Tal vez ésta haya sido la intención de Fuentes: crear personajes que inspiren la reflexión histórica, y no necesariamente el placer estético, porque como apunta Carl Gutiérrez «Fuentes plays out a dialogue between rival voices of time in the novel by creating characters which double as desiring individuals and as mouthpieces for particular dogmas of temporality» (258).

La solución de estas paradojas sobrepasa en muchos sentidos el proyecto de Fuentes porque si la narración y la temporalidad están más estrechamente vinculados como lo afirma, por ejemplo, Paul Ricoeur, la desnaturalización a la que el proceso narrativo es sometido en *Terra nostra*, no hace de esta novela una contribución para comprender mejor el pasado; por el contrario, su estructura narrativa complicaría inútilmente la comprensión de la temporalidad y consecuentemente la reconstrucción textual del pasado. Por otro lado, si como afirma White y Mink, la narración no es un valor intrínseco de la temporalidad del pasado, la novela de Fuentes ofrece un lugar en el que la problematización de la narración abre otros espacios diferentes a los que establece el esquema narrativo tradicional. Por lo tanto, *Terra nostra* es un texto que no sólo deconstruye ciertos principios de la historiografía y de novela histórica sino que también aspira a construir nuevos espacios para la indagación del pasado. En este sentido, el

potencial más grande que ofrece la obra es quizá la integración de la creación cultural de ambos lados del Atlántico, no sólo como símbolos de cultura portadores de un incierto valor epistemológico sino, sobre todo, como una fuente importante de técnicas para la representación. Para configurar su novela, Fuentes se inspira en los principios de representación que siguen cautivando a los estudiosos de *Las Meninas* de Velázquez, pasando por los principios de escritura de Cervantes y las técnicas de Borges. Por supuesto, estas tres figuras no son la única fuente de inspiración del escritor. Sin embargo, estos tres autores representan quizá paradigmáticamente los principios integrados en la novela. El cuadro de Velázquez fascina por su esfuerzo de desplazar el centro de visión hacia todas partes para establecer una nueva relación visual entre el espectador y el pintor. La ilusión de las apariencias que comenta Erasmo, y la crítica de la lectura que Cervantes incorpora magistralmente en el *Quijote*, también son elementos esenciales para la representación del pasado en la novela de Fuentes. Finalmente, para representar la historia en *Terra nostra* han sido de importancia capital las siguientes ideas de Borges: 1) la noción de novela simultánea; 2) el poder de mediación del lenguaje en toda configuración textual de la realidad; y 3) la característica que señala Mattei Calinescu en relación a la narrativa de Borges que exige del lector un esfuerzo interpretativo particularmente riguroso y que hace necesaria la relectura para encontrar los diferentes significados de su escritura densamente intertextual (4).

En toda indagación del pasado, la representación fidedigna es un problema cuya solución la historiografía moderna todavía no ha podido encontrar, como lo testimonia el debate entre narrativistas y anti-narrativistas. En *The Content of the Form*, White estudia cómo la "forma" narrativa es de hecho una parte importante del contenido y del conocimiento que el historiador cree encontrar en los documentos y huellas del pasado. Desde una perspectiva, por supuesto, literaria, Fuentes explora este mismo problema e incorpora la idea que las diferentes técnicas narrativas pueden abrir nuevos espacios a la representación histórica, sea ésta de carácter literario o historiográfico. Para Fuentes, la narración es un elemento esencial para representar el pasado; sin embargo, hay que valerse de los mejores instrumentos narratológicos que la literatura ha descubierto o inventado.

En el campo de la historiografía comienza a aparecer un movimiento que se orienta en esta dirección. Desde que White empezó a señalar la importancia de la escritura y la imposibilidad de construir un instrumento textual científico para la representación del pasado, varios son los historiadores que han sugerido la idea de considerar más a fondo las virtudes narrativas de las obras de ficción. Lionel Gossman se queja de que no exista en la profesión un Kafka o un Joyce que haya renovado la escritura historiográfica. Con mucha más cautela, Peter Burke concede que, sin llegar al extremo de tratar de imitar a los

escritores que han provocado una revolución en la ficción del siglo veinte, hay que reconocer la deficiencia de las formas actuales de escritura: «The point of looking for new literary forms is surely the awareness that the old forms are inadequate for one's purposes» (239).

A lo largo de su prolífica producción literaria, la constante búsqueda de nuevas formas ha sido quizá una de las preocupaciones más importantes de Fuentes. Hemos visto en el presente trabajo cómo el escritor mexicano recurre en *Aura* y *Una familia lejana* a los conceptos del doble y del otro para reflexionar sobre la relación entre historia y ficción, así como sobre la influencia paradójica de Francia en la burguesía mexicana. A partir del análisis de estas obras, se puede concluir que *Terra nostra* es indudablemente el punto de llegada y el inicio de otra etapa para el escritor mexicano. Gerald Martin, Roberto González Echevarría y Alejo Carpentier definen este momento en relación a las obras de la generación del «boom» y de las novelas del llamado «post-boom». Para Martin, «it is arguable that [Fuentes] is the vertebral figure within the entire "boom" of the Latin American novel, that he began it with *Where the Air is Clear* in 1958, the first truly professional urban-based novel, and ended it with *Terra nostra*» (260). Para González Echevarría,

Terra Nostra ends where the most radical new Latin American fiction begins, calling attention to a curious phenomenon in

the history of the Latin American novel: that the established novelists who rose to fame during the Boom have become epigones of the younger group whose most important figures are Severo Sarduy and Manuel Puig. (143)

En términos más positivos, Alejo Carpentier también observó la importancia de esta novela: «Considero que su *Terra nostra* es un libro difícil de leer, de una calidad prodigiosa que habrá de marcar una fecha capital en los anales de la literatura latinoamericana contemporánea» (cit. Márquez Rodríguez 185).

Explicar la ruptura iniciada por *Terra nostra* es definitivamente una empresa que no deja de presentar importantes riesgos y que no es el objeto de este estudio. Podría ser útil, sin embargo, comprender el lugar de esta novela dentro de la obra de Fuentes. A partir de *Terra nostra*, parece que Fuentes regresa (o continúa) a escribir novelas de dimensiones menos ambiciosas, más similares a las que la precedieron. Son un claro testimonio de este importante cambio *Una familia lejana*, publicada cinco años más tarde, y otras obras más recientes, como *La campaña* (1990), en la que se explora la independencia de las colonias americanas, y *El naranjo* (1991), una colección de pequeñas historias relacionadas con la conquista de México. Quizá sólo *Cristóbal nonato* (1987) podría acercarse a la ambición de producir una «Ulyssean novel» (Martin 260) que Fuentes expresa en *Terra nostra*

Tal vez Fuentes haya finalmente encontrado un camino más seguro para reconciliar esta necesidad y hacer así esta paradoja menos evidente. A partir de 1981, Fuentes comienza a ordenar la totalidad de su producción en catorce ciclos. Muchos de estos ciclos son ocupados sólo por una obra (*Terra nostra*, toma, por ejemplo, el título de «Tiempo de fundaciones»). Esta clasificación comenzó a aparecer con la publicación de *Cristóbal nonato* y hoy constituye una parte en cada nueva edición de sus obras. De acuerdo con Fuentes, este ordenamiento retroactivo de su obra de ficción no está todavía fijo y las novelas podrán cambiar de lugar «like a constellation of mobile stars, changing places» (Williams 147). Este esfuerzo de Fuentes aspira a darle una visión más compleja de su obra y nos inspira a releer sus novelas en busca de nuevas interpretaciones. Después de todo, éste sea quizá el proyecto más ambicioso del escritor. En Hispanoamérica no existe otro escritor con una visión cíclica de la totalidad de su obra tanto de la ya terminada como de la nonata, la que figura todavía como proyecto.

Apéndice I

Lista de personajes de *Terra nostra*, tal como aparece en la edición de Javier Ordiz. Madrid : Espasa-Calpe, 1995.

LOS BASTARDOS

(Los hijos de Ludovico)

- El Peregrino, hijo de Felipe, El Hermoso, y Celestina
- Don Juan, hijo de Felipe, El Hermoso, e Isabel, La Señora
- El Príncipe Idiota, hijo de Felipe, El Hermoso, y la loba

LOS SOÑADORES

- Ludovico, estudiante de teología, natural de Calanda
- Pedro, campesino y minero
- Simón, monje
- Celestina, campesina, bruja y trotera
- Mijail-Ben-Sama, andariego
- Don Quijote de la Mancha, caballero errante
- Sancho Panza, su escudero

LOS OBREROS

- Jerónimo, herrero y esposo de Celestina
- Martín, hijo de siervos de Navarra
- Nuño, hijo de áscaris de la frontera morisca
- Catilión, pícaro de Valladolid

LOS MEDITERRÁNEOS

- Tiberio César, segundo emperador romano de la línea de los Augustos
- Teodoro de Gándara, su secretario y cronista
 - Fabiano
 - Gayo
 - Persio Compañeros sexuales de César Tiberio
 - Cintio
 - Lesbia
- Poncio Pilato, procurador de Judea
- El Nazir, profeta menor hebreo
- Celemente, esclavo
- El Fantasma de Agripa Póstumo
- El Doctor Judío de la Sinagoga de Toledo

- El Escriba de Alejandría
- El Mago de Spalato
- La Gitana de Spalato
- Donno Velerio Camillo, humanista veneciano

LOS FLAMENGOS

- La Haya del monasterio de las las beguinas de Brujas
- La Hermana Catarina, bagarda poseída
- Hyeronimus Bosch, pintor y adherente a la secta adamita
- El Duque de Brabante

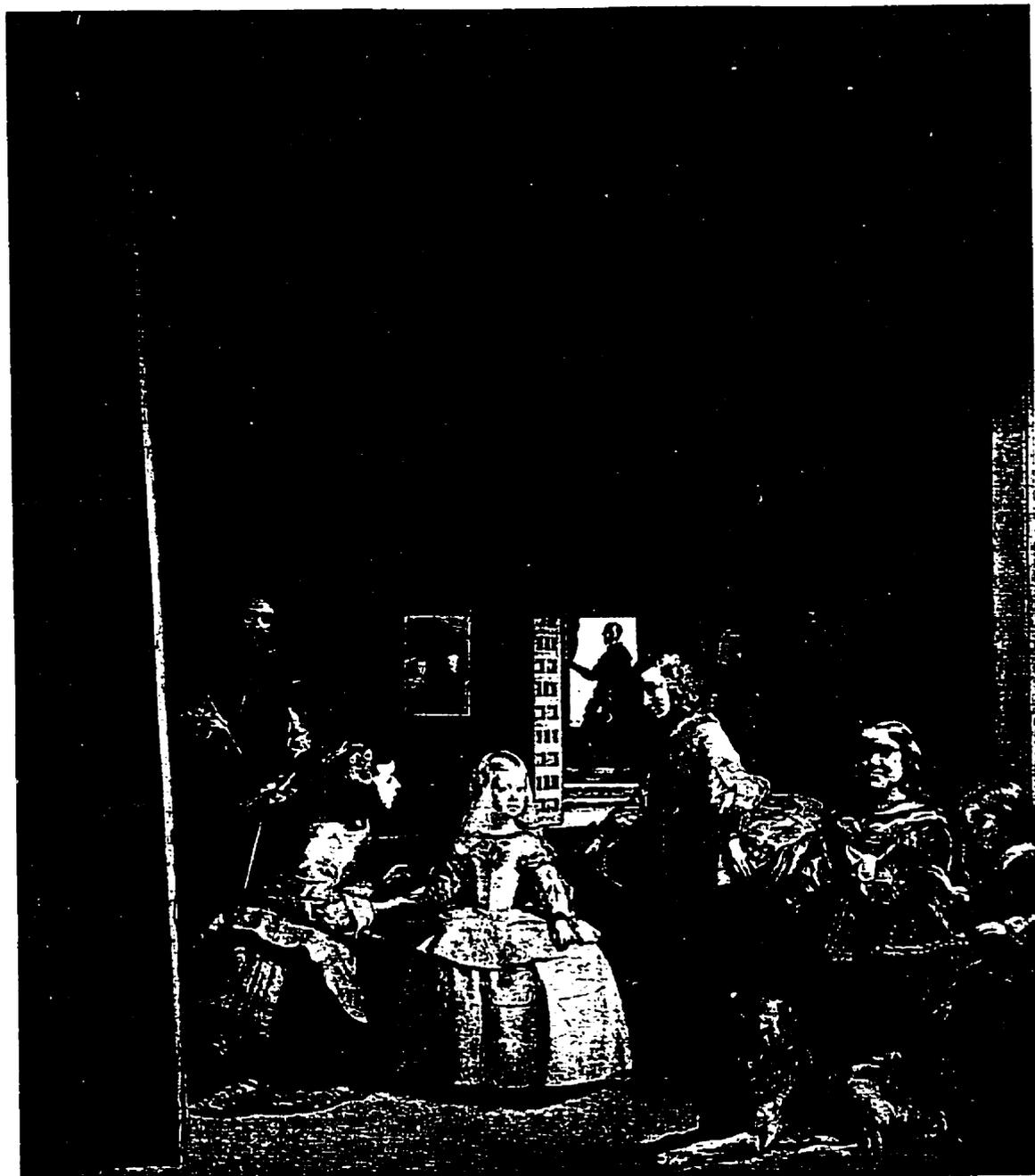
LOS INDIOS

- El Viejo de las Memorias
- La Señora de las Mariposas
- El Cacique Gordo
- Los Blancos Señores del Infierno
- El Señor de la Gran Voz

LOS PARISINOS

- Polo Febo, hombre sandwich
- Celestina, pintora callejera
- Ludovico, flagelante
- Simón, monje jefe de los penitentes
- Mme. Zaharia, conserje
- Rafael de Valentín, noble empobrecido
- Violetta Gautier, cortesana tísica
- Javert, inspector de policía
- Jean Valjean, antiguo presidiario
- Oliveira, exiliado argentino
- Buendía, coronel colombiano
- Santiago Zavala, periodista peruano
- Esteban y Sofía, primos cubanos
- Humberto, sordomudo chileno
- Cuba Vanegas, cantante de boleros cubana
- La Valkiria, benefactora lituana

Apéndice II



Las Meninas (Harris 173)

Bibliografía

OBRAS DE CARLOS FUENTES

Ficción

Los días enmascarados. México: Los Presentes, 1954

La región más transparente. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

Las buenas conciencias . México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

La muerte de Artemio Cruz. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Aura. México: Era, 1962. [Edición utilizada: Jean P. Borel. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990. 189-217.]

Cantar de ciegos. México: Joaquín Mortiz, 1964.

Cambio de piel. México: Joaquín Mortiz, 1967.

Zona sagrada. México: Siglo XXI, 1967.

Cumpleaños. México: Joaquín Mortiz, 1969.

El tuerto es rey México: Joaquín Mortiz, 1970.

Todos los gatos son pardos. México: Joaquín Mortiz, 1970.

Cuerpos y ofrendas. Madrid: Alianza Editodial, 1972.

Terra nostra. México: Joaquín Mortiz, 1975. [Edición utilizada : Javier Ordiz, 2 tomos. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.]

La cabeza de la hidra. Barcelona: Argos, 1978.

Una familia lejana. México: Era, 1980.

Agua quemada. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Orquídeas a la luz de la luna. Barcelona: Seix Barral, 1982.

Gringo viejo. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Cristóbal nonato. México: Fondo de Cultura Económica, 1987

La campaña. Madrid: Mondadori, 1990.

Constancia y otras novelas para vírgenes. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

El naranjo o los círculos del tiempo. Madrid: Alfaguara, 1993.

Diana o la cazadora solitaria. Madrid: Alfaguara, 1994.

Ensayos y artículos (utilizados y consultados)

París la revolución de mayo. México: Era, 1968.

El mundo de José Luis Cuevas. México: Galería de Arte Misrachi, 1969.

Casa con dos puertas. México: Joaquín Mortiz, 1970.

La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1971.

Los reinos originarios: Teatro hispanoamericano. Barcelona: Seix Barral, 1971.

Tiempo mexicano. México: Joaquín Mortiz, 1971.

«Discurso inaugural.» En Lévy y Loveluck 1978: 3-19.

«El otro K.» Prólogo. *La vida está en otra parte*, de Milan Kundera. Trad. Fernando de Valenzuela. Barcelona: Seix Barral, 1979. ix-xxxiii.

«Writing in Time.» *Democracy* 2.1 (1982) : 62-69.

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

«On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*.» *World Literature Today* 57.4 (1983): 531- 39.

Latin America at War with the Past. Montreal: CBC Enterprises, 1985.

«The Novel Always Says: The World is Unfinished.» *New York Times Book Review* Mar. 31 1985: 25.

- «Remember the Future.» *The New Salmagundi Reader*. Eds. Robert Boyers et al. Syracuse: Syracuse UP, 1996. 32-51.
- «When Don Quijote Left his Village, the Modern World Began.» *New York Times Book Review* 23 Marzo 1986: 15.
- «The United States and Latin American.» *Center Magazine* 20 (1987): 4-19.
- Myself with Others: Selected Essays*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1988
- «Sacred Truth, Novelistic Truths.» *Harper's* May 1989: 17-18.
- «Goya and the Spirit of Revolution.» *Art News* Jan. 1989: 43-7.
- Valiente mundo nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. [También, Madrid: Mondadori, 1990].
- «Latin America's Alternative: An Ibero-American Federation.» *New Perspectives Quarterly* Winter 1991: 15-17.
- El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- The Buried Mirror*. Boston: Houghton Mifflin Company: 1992.
- Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar Nuevo Siglo, 1994.

Entrevistas (utilizadas y consultadas)

- Anadón, José. «Entrevista con Carlos Fuentes.» *Revista Iberoamericana* 49.123-24 (1983): 621-30.
- Baxandal, Lee. «An Interview with Carlos Fuentes.» *Studies on the Left* 3.1 (1962): 48-56.
- Carballo, Enmanuel. «Carlos Fuentes.» *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965. 427-48.
- Castillo, Debra A.. «Travails with Time: An Interview with Carlos Fuentes.» En *Review of Contemporary Fiction* 156-67.

- Coddou, Marcelo. «Carlos Fuentes o la crítica de los cielos: Entrevista con Carlos Fuentes.» *American Hispanist* 3.24 (1978): 8-10.
- Cortínez, Verónica. «Carlos Fuentes y su segunda patria.» *Hispania* 74.1 (1990): 131-33.
- Doezema, Herman P. «An Interview with Carlos Fuentes.» *Modern Fiction Studies* 18.4 (1972-73): 491-503.
- Fortson, James. *Perspectivas mexicanas desde París: Un diálogo con Carlos Fuentes*. México: Corporación Editorial, 1973.
- Fuentes, Sylvia. «Estos fueron los palacios.» *Espejo de escritores: Entrevistas con Borges, Cortázar, Fuentes, Goytisolo, Onetti, Puig, Rama, Rulfo, Sánchez, Rulfo, Vargas Llosa*. Ed. Reina Roffe. Hanover: Ediciones del Norte, 1985. 87-95.
- Janes, Regina. «No More Interviews: A conversation with Carlos Fuentes.» *Salmagundi* 43 (1979): 87-95.
- Middleton, David. «An Interview with Carlos Fuentes.» *Southern Review* 22.2 (1986): 85-97.
- Ortega, Julio. «Carlos Fuentes: Para recuperar la tradición de la Mancha.» *Revista Iberoamericana* 55.146-47 (1989): 637-54.
- Rodríguez Monegal, Emir. «Carlos Fuentes.» En *Giacoman* 23-66.
- Sosnowski, Saúl. «Entrevista a Carlos Fuentes.» *Hispanamérica* 9.27 (1980): 69-97.
- Tittler, Jonathan. «Interview: Carlos Fuentes.» *Diacritics* 10.3 (1982): 45-56.
- Torres Fierro, Danubio. «La fortaleza latinoamericana: conversación con Carlos Fuentes.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 510 (1982): 104-07.
- Ullán, José Miguel. «Carlos Fuentes: salto mortal hacia el mañana.» En *Giacoman* 327-44
- Wiess, Jason. «An Interview with Carlos Fuentes.» *Kenyon Review* 5.4 (1983): 105-18.
- Williams, Raymond L. «La Edad del Tiempo: An Interview with Carlos Fuentes.» En *Williams* 147-54.

OBRAS SOBRE FUENTES

Alazraki, Jaime. «*Terra Nostra: Coming to Grips with History.*» En *World Literature Today* 551-58.

---. «Theme and System in Carlos Fuentes' *Aura.*» En Brody y Rossman 95-105.

Brakel, Arthur. «Oral and Written, High and Low: Grotesque Polyphony and Carlos Fuentes' *Aura.*» *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 6-7 (1995): 139-67.

Befumo Boschi, Lialiana, y Elisa Calabrase. *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes.* Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.

Bejel, Emilio, y Elizabethann Baudin. «*Aura de Fuentes: la liberación de los espacios simultáneos.*» *Hispanic Review* 46 (1978): 465-73.

Brody, Robert, y Charles Rossman, eds. *Carlos Fuentes: A Critical View.* Austin: The University of Texas Press, 1982.

Bushwood, John, S. «Sobre el referente y la transformación narrativa en las novelas de Carlos Fuentes y Gustavo Sainz.» *Revista Iberoamericana* 47.116-17 (1981): 49-54.

Callan, Richard. «The Jungian Basis of Carlos Fuentes' *Aura.*» *Kentucky Romance Quarterly* 18 (1971): 65-75.

Camacho Gingerich, Alina. «La historia como ruptura trágica y fusión erótica en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes.» *Inti* 28 (Fall 1988): 59-66

Collette, Marianella. «La fase del espejo, lo simbólico y lo imaginario en la novela *Aura*, de Carlos Fuentes.» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.2 (1995): 281-98.

Covo, Jacqueline. *Le personnage de 'El Señor' en Terra Nostra de Carlos Fuentes.* Toulouse: PU de Mirail, 1994.

Davis, Mary, E.. «On Becoming Velázquez: Carlos Fuentes' *The Hydra Head.*» En Brody y Rossman 146-55.

- Dauster, Frank. *The Wounded Vision: Aura, Zona sagrada, and Cumpleaños*. Austin: University of Texas Press, 1982.
- Durán, Gloria. «*Terra Nostra* and the Adrogyne.» En Hernández 169-81.
- Echegoyen, Regina. «La función intertextual de la crónicas en *Terra nostra*.» *Cuadernos Americanos* 6.3 (1992): 108-14.
- Echevarría, Arturo. «Presencias y reconocimientos de América y Europa en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes.» *La Torre* 9 (1995): 383-405.
- Faris, Wendy B.. «"Desyoización": Joyce/Cixous/Fuentes and the Multivocal Text.» *Latin American Literary Review* 9.19 (1981): 31-39.
- . «The Return of the Past: Chiasmus in the Texts of Carlos Fuentes.» En *World Literature Today* 578-584.
- Francescato, Martha Paley. «*Distant Relations*: Chronicle of Various Close Readings.» En *World Literature Today* 590-94.
- Frenk, Susan F. «Rewriting History: Carlos Fuentes' *Aura*.» *Forum for Modern Languages Studies* 30.3 (1994): 256-76.
- García Núñez, Fernando. «La poética narrativa de Carlos Fuentes.» *Bulletin Hispanique* 94.1 (1992): 263-91.
- Gass, Joanne. «History: An Escorial: Carlos Fuentes' *Terra Nostra*.» *South Eastern Latin Americanist* 37.3 (1994): 23-28.
- Giacoman, Helmy, ed.. *Homenaje a Carlos Fuentes*. Madrid: Las Américas, 1971.
- Glantz, Margo. «Fantasmas y jardines: *Una familia lejana*.» *Revista Iberoamericana* 48.118-19 (1982): 397-404.
- González Boixo, José, ed. «Introducción». *La muerte de Artemio de Artemio Cruz*. Madrid: Cátedra, 1995. 10-107.
- González Echevarría, Roberto. «*Terra Nostra*: Theory and Practice.» En Brody y Rossman 132-45.
- Gutiérrez, Carl. «Provisional Historicity: Reading through *Terra Nostra*.» *Review of Contemporary Fiction* 8.2 (1988): 257-65.
- Gyurko, Lanin A.. «Identity and the Double in Fuentes' *Una familia*

- lejana.» *Ibero-Amerikanisches Archiv* 9.1 (1983): 15-58.
- . «Myth and Mythification in Fuentes' *Aura* and Wilder's *Sunset Boulevard*.» *Hispanic Journal* 7.1 (1985): 91-113.
- Hart, Patricia. «Nuevas fuentes sobre Carlos Fuentes: Un antepasado sorprendente de *Aura*.» *Chasqui* 16.2-3 (1987): 37-49.
- Helmuth, Chelene. *The Postmodern Fuentes*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997.
- Helsper, Norma. «*Terra Nostra*: A Historical Novel of Our Times.» *La Chispa '82*. Harry Kirby, ed. Louisiana: Baton Rouge, 1984.
- Hernández, Ana María, ed. *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*. Madrid: Pliegos, 1988.
- Huerta, Teresa. «La reformulación del tiempo en *Aura* de Carlos Fuentes.» *Romance Languages Annual* 1 (1989): 474-77.
- Ibsen, Kristine. «"El Teatro de la Memoria": Transtextuality and the Activation of the Reader in Fuentes' *Terra Nostra*.» *Revista Hispánica Moderna* 48 (1994): 109-22.
- Josephs, Allen. «The End of *Terra Nostra*.» En *World Literature Today* 563-67.
- Kadir, Djelal. «Culpable inocencia y profeta del pasado.» *Revista Iberoamericana* 116-17 (1981): 51-61.
- Kerr, Lucille. «The Paradox of Power and Mystery: Carlos Fuentes' *Terra Nostra*.» *PMLA* 91.1 (1980): 91-102.
- Leal, Luis. «History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes.» En Brody y Rossman 3-17.
- Lévy, Isaac, y Juan Loveluck, eds. *Simposio Carlos Fuentes. Actas*. Columbia: U of South Carolina P, 1978.
- Mac Adam, Alfred J.. «Carlos Fuentes: The Burden of History.» En *World Literature Today* 558-63.
- Márquez Rodríguez, Alexis. «Aproximación preliminar a *Terra Nostra*: la ficción como reinterpretación de la historia.» En Hernández 183-92.
- Navarro, Santiago Juan. «Sobre dioses, héroes y novelistas: la

reinención de Quetzalcóatl y la reescritura de la conquista en 'El mundo nuevo' de Carlos Fuentes» *Revista Iberoamericana* 62.174 (1996): 103-28.

Ordiz, Francisco Javier. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León, 1987.

Otero, José. «La estética del doble en *Aura*, de Carlos Fuentes.» *Explicación de Textos Literarios* 5.2 (1976): 181-89.

Oviedo, José Miguel. «Sinfonía del nuevo mundo.» *Hispanamérica* 16 (1977): 19-32.

Parsons, Robert A.. «Mirror Symbolism in Carlos Fuentes' *Terra Nostra*.» *College Language Association Journal* 31.1 (1987) :77-86.

---. «The Allegorical Dimension of Carlos Fuentes' *Terra Nostra*.» *Hispanic Journal* 17.2 (1986): 93-99.

Peden, Margaret Sayers. «Forking Paths, Infinite Novels, Ultimate Narrators». En Brody y Rossman 156-72.

---, «*Terra Nostra*: Fact and Fiction». *American Hispanist* 1.1 (1975): 4-6.

Price, David Walter. «Heresiarchs of History: Carlos Fuentes, Michel Tournier, and Salman Rushdie.» Diss. Emory University, 1992.

Ramirez, Aida Elsa. *Una familia lejana*: Exorcismo de la herencia y conciencia de culpa: Nostalgia en la naturaleza y el tiempo.» *Revista de Estudios Hispánicos* 8 (1981): 35-40.

Review of Contemporary Fiction (Especial Carlos Fuentes) 8.2 (1988).

Rodrigo Suro, Joaquín. «La huella de Américo Castro en *Terra Nostra*.» *Américo Castro: The Impact of his Thought*. Eds. Ronald E. Surtz y Daniel Testa Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1988. 259-66.

Rojas, Lourdes. «En torno al epígrafe de Michelet en *Aura*.» En Hernández 69-80.

Rojas, Nelson. «Time and Tense in Carlos Fuentes' *Aura*.» *Hispania* 61 (1978): 859-64.

Ruffinelli, Jorge. «Las ciudades perdidas de Carlos Fuentes.» *Texto Crítico* 10:28 (1984): 114-21

- Saenz, Pilar G.. «Mito y semiótica en *Una familia lejana*, de Carlos Fuentes.» *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Miguel A. Garrido Gallardo, ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986. 656-63.
- Siemens, William, L. «Celestina as Terra Nostra.» *Mester* 11.2 (1982): 57-66.
- Soto-Duggan, Livia. «*Terra Nostra*: memoria e imaginación.» En Lévy y Loveluck 161-73.
- Swietlicki, Catherine. «*Terra Nostra*: Carlos Fuentes' Kabbalistic World.» *Symposium* 35.2 (1981): 155-67.
- . «Doubling, Reincarnation, and Cosmic Order in *Terra Nostra*.» *Hispanófila* 79 (1983): 93-104.
- Tittler, Jonathan. «*Terra nostra*: de siglos dorados y leyendas negras» En Hernández 193-202.
- Vargas, Lucila. «Memorias de *Una familia lejana* de Carlos Fuentes.» *Dactylus* 6 (1986): 8-11.
- Van Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Nashville: Vanderbilt UP, 1998.
- Viqueira, Ileana. «*Aura*: Estructura mítico-simbólica.» *Revista de Estudios Hispánicos* 8 (1981): 25-33.
- Williams, Raymond, L. *The Writings of Carlos Fuentes*. Austin: U of Texas P, 1996.
- . «Carlos Fuentes's Construction of History: From "Tantalo"'s to *Terra Nostra*.» *Princeton University Library Chronicle* 57 (1996): 415-34.
- Williams, Shirley. «Polo Febo as Quetzalcoatl: Myth Structuring of *Terra Nostra*.» *Centennial Review* 30.2 (1986) :228-37.
- World Literature Today* (Especial Carlos Fuentes) 57.4 (1983).
- Zamora, Lois Parkinson. «"A Garden Inclosed: "Fuentes' *Aura*, Hawthorne's and Paz's "Rappaccini's Daughter," and Uyeda's *Ugetsu Monogatari*."» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8.3 (1984): 321-33.

- . «Magic Realism and Fantastic History: Carlos Fuentes' *Terra Nostra* and Giambattista Vico's *The New Science*. *Review of Contemporary Fiction* 249-56

OBRAS DE REFERENCIA GENERAL

- Alazraki, Jaime. *Versiones. Inversiones. Reversiones*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
- . *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Gredos, 1983.
- Alter, Robert. *Partial Magic : The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: U of California P, 1975.
- Angenot, Marc. «L'intertextualité »: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel.» *Revue des sciences humaines* 189 (1983): 121-33.
- Araya, Guillermo. *Evolución del pensamiento histórico de Américo Castro*. Madrid: Taurus, 1969.
- Aristóteles. *Poetics* [fragmentos]. *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Javanovich, 1971. 48-66.
- Ascencio, Eugenio. *La España imaginada de Américo Castro*. Barcelona: Ediciones El Albir, 1976.
- Attridge, Derek, Geoff Bennington, and Robert Young. *Post-structuralism and the Question of History*. Cambridge: New York, 1987.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. y ed. de Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- . *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist; trad. Caryl Emerson. Austin: U of Texas P, 1981.
- Balaguer Perigüel, Emilio. «Ciencia e ilustración: la incorporación a la revolución científica.» *La ilustración española*. Ed. A. Alberola y E. La Parra. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1986.
- Bennett, Andrew, ed. *Readers and Reading*. London: Longman, 1995.

- Bloom, Harold, ed. *Gabriel García Márquez*. New York: Chelsea House Publishers, 1989.
- Blue, William R. «The Politics of Lope's *Fuenteovejuna*.» *Hispanic Review* 59 (1991): 295-315.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza/Emecé, 1992.
- . *EL Aleph*. Madrid : Alianza/Emecé, 1988.
- . «El pudor de la historia». *Otras inquisiciones. Obras completas*. Vol II. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989. 10-153
- . *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Braudel, Fernand. *Ecrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1969.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janes, 1982.
- . *La Vía Láctea*. Trad. Begoña Alonso. México: Era, 1978.
- Burke, Peter. *New Perspectives on Historical Writing*. Pennsylvania: The Pennsylvania UP, 1991.
- Cabeza de Vaca, Alvar Núñez. *Naufragios y comentarios*. Ed. Roberto Ferrando. Madrid: Historia 16, 1985.
- Calinescu, Matei. *Rereading*. New Haven: Yale UP, 1993.
- Carpentier, Alejo. «Prólogo.» *Obras Completas. El reino de este mundo y Los pasos perdidos*. Vol II. México: Siglo Veintiuno, 1987. 13-18.
- Carrad, Philippe. *Poetics of the New History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.
- Carrière, Jean-Claude. Prológo. «Sobre *La Vía Láctea*.» *Vía Láctea* 7-13
- Castro, Américo. *De la edad conflictiva*. 2a. ed., aumentada y corregida. Madrid: Taurus, 1961.
- . *La realidad histórica de España*. México: Editorial Porrúa, 1962.
- Certeau, Michel de. *The Writing of History*. Trad. Tom Conley. New York: Columbia UP, 1988.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Martín de

- Riquer, ed. 2 Vols.. Barcelona : Editorial Juventud, 1985.
- Chartier, Roger. «L'histoire, ou le passé composé»: History between Narrative and Knowledge.» *Actes/Proceedings of the 18th International Congress of Historical Sciences 27 August- 3 September*. Montreal: CISH95, 1995.
- Cohn, Norman R. F.. *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Messianism in Medieval and Reformation Europe and its Bearing on Modern Totalitarian Movements*. New York: Harper, 1961.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Eds. Julio Ortega; S. Yurkievich. Madrid: Archivos, 1991.
- Currie, Mark, ed.. *Metafiction*. New York : Longman, 1995.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Miguel León-Portilla. Madrid: Historia 16, 1988.
- Dreyfus, Hubert, y Paul Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- Dumézil, George. *Mythe et épopée*. Paris: Gallimard, 1968.
- Eco, Umberto. *L'oeuvre ouverte*. Paris: Seuil, 1965.
- . *Lector in fabula: Le rôle du lecteur*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1979.
- . *Les limites de l'interprétation*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1990.
- Ellman, Richard. *Ulysses on the Liffey*. New York: Oxford UP, 1972.
- Engelbert, Anne. *Macedonio Fernández and The Spanish American New Novel*. New York : A Center for Inter-American Relations Book, 1978.
- Ermarth, Elizabeth Deeds. *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Failhall, James. *James Joyce and the Question of History*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Fernando Rodríguez Lafuente. Madrid: Cátedra, 1995.

- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York, Vintage, 1973.
- . *The Archaeology of Knowledge*. Trad. A. M. Sheridan Smith. London: Routledge, 1994.
- . *Discipline and Punishment: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1979.
- Frye, Northrop. «Cycle and Apocalypse in *Finnegans Wake*». En Verene, *Vico and Joyce* 3-19.
- García Flores, Margarita. «Siete respuestas de Julio Cortázar.» Cortázar. *Rayuela*. Eds. Julio Ortega; S. Yurkievich. Madrid: Achivos, 1991. 706-710.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. México: Editorial Diana, 1986.
- . *La soledad de América. Brindis por la poesía*. Cali: Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Gertel, Zunilda. *Borges y su retorno a la poesía*. New York: University of Iowa y Las Americas Publishing Company, 1968.
- Gilman, Stephen. *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- González Echevarría, Roberto. «*Cien años de soledad*: The Novel as a Myth and Archive.» En Bloom.
- Gossman, Lionel. *Between History and Literature*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- Harmon, William. *Time in Ezra Pound's Work*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1977.
- Humphrey, Richard. *The Historical Novel as Philosophy of History*. London: Institute of Germanic Studies, 1986.
- Harris, Enriqueta. Velázquez. Oxford: Phaidon, 1982.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.

- Joyce, James. *Ulysses*. Ed. H.W. Gabler, et al. London: Penguin Books, 1986.
- . *Finnegans Wake*. New York: Viking Press, 1976.
- Kadir, Djelal. *The Other Writing: Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*. Indiana: Purdue UP, 1993.
- Kamen, Henry. *Felipe de España*. Trad. Patricia Escandón. España: Siglo Veintuno Editores, 1997.
- Kearney, Richard. «Between Tradition and Utopia.» En *Wood On Paul Ricoeur* 55-73
- Klaic, Dragan. *The Plot of the Future: Utopia and Dystopia in Modern Drama*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1991.
- Kristeva, Julia. «The Bounded Text.» En *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature And Art*. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1980. 36-63.
- Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.
- LaCapra, Dominick. *Rethinking Intellectual History, Texts, Contexts, Language*. Ithaca: Cornell UP, 1983.
- Littleton, C. Scott. *The New Comparative Mythologie: An Anthropological Assessment of the Theories of Georges Dumézil*. 3a. ed. Berkeley: U of California P, 1982.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Trad. Hannah and Stanley Mitchell. London: Merlin Press, 1962.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Martin, Gerald. *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. New York: Verso, 1989.
- Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1993.
- Mink, Louis O. *Historical Understanding*. Ithaca: Cornell UP, 1987.
- Moi, Toril, ed. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia UP, 1986.

- Molina, Tirso de. *El Burlador de Sevilla*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Mourre, Michel. *Dictionnaire d'histoire universelle*. Paris: Bordas, 1981.
- Munslow, Alun. *Deconstructing History*. New York: Routledge, 1997.
- Oliveros de Castro, María T. *Felipe II: estudio médico-histórico*. Madrid: Aguilar, 1956.
- Parker, Geoffrey. *Felipe II*. Trad. Ricardo de la Huerta Ozores. Madrid: Alianza, 1984.
- Pastor Bodmer, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. Hanover N.H.: Ediciones del Norte, 1988.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- . *Posdata*. México: Siglo Veintiuno, 1971.
- Rabasa, José. *Inventing America*. Norman: U of Oklahoma P, 1993.
- Reyes, Graciela, ed. *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: El Arquero, 1989.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. 3 vols. París: Seuil, 1983.
- . et al. «Discussion: Ricoeur on Narrative.» *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*. Ed. David Wood. London: Routledge, 1991. 160-187.
- Riffaterre, Michael. «Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive». En Worton y Still. 56-78.
- Rodríguez Lafuente, Fernando. «Introducción». Fernández Macedonio 11-129.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: Editorial Castalia, 1991.
- Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983.
- Sicroff, Albert. *Los estatutos de limpieza de sangre*. Madrid: Taurus, 1986.

Smith, Paul. *Discerning the Subject*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.

Tagliacozzo, Giorgio, y Donald P. Verene, eds. *Giambattista Vicos's Science of Humanity*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.

---, y Hayden White, eds. *Giambattista Vico: An International Symposium*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1969.

Thomas, Brook. *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*. Princeton: Princeton UP, 1991.

Veeser, H. Aram, ed. *The New Historicism: Reader*. New York: Routledge, 1989.

Verene, Donald P., ed. *Vico and Joyce*. New York: State U of New York P, 1987.

---. *Vico's Science of Imagination*. Ithaca: Cornell UP, 1981.

White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

---. *The Content of the Form: Narrative Discourses and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

Wood, David. *The Deconstruction of Time*. Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1989.

---, ed. *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*. London: Routledge, 1991

Worton, Michael, y Judith Still, eds. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester UP, 1990.

Zamora, Lois Parkinson. *Writing the Apocalypse: Historical Visions in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

---. «The Usable Past: The Idea of History in Modern U.S. and Latin American Fiction.» *Do the Americas Have a Common Literature?* Ed. Gustavo Pérez Firmat. Durham: Duke UP, 1990. 7- 41.