

01099
2ij1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

HISTORIA, MITO Y DIALECTICA EN
TERRA NOSTRA

T E S I S

que para obtener el grado de

MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA MEXICANA)

presenta:



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES
MARIÁ EUGENIA MUDROVIC CACERES CANO

México D.F.

Noviembre de 1986

TESIS CON
BANDA DE ORDEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

SUMARIO

Introducción	1
<u>Capítulo I: Terra nostra y la nueva novela hispanoamericana</u>	7
i.1. La urgencia de un nuevo lenguaje	8
i.2. Novelas totales y no-causalidad	16
i.3. Utopías y ludismo	22
i.4. Proyecto y proyección de <u>Terra nostra</u>	30
Notas	39
<u>Capítulo II: Estructura tríptica de Terra nostra</u>	41
ii.I. <u>El Viejo Mundo</u>	46
1. Los órdenes del deseo	46
2. Texto único, poder divino	49
3. La rebelión del cuerpo	53
4. La Historia cancelada	57
Notas	63
ii.II. <u>El nuevo mundo</u>	65
1. La utopía profanada	67
2. El poder del deseo	78
3. El peregrino, héroe solar	85
4. El Mito o la fatalidad	92
Notas	98
ii.III. <u>El otro mundo</u>	100
1. Los creadores del desorden	102
2. Los espacios simultáneos	110
3. En pos del paraíso perdido	120
4. Dialéctica de la liberación	126
Notas	133
<u>Capítulo III: Terra nostra y la desmesura barroca</u>	135
iii.1. Barroco y <u>Terra nostra</u>	136

iii.2. Condensación sincrónica y parodia	147
iii.3. Narradores, caos e ironía	157
iii.4. Escritura, lectura y novela	163

Notas	170
-------	-----

Epílogo	173
---------	-----

Bibliografía	176
--------------	-----

INTRODUCCION:

Podría decirse que T.N. es una de esas novelas que permite muchas definiciones sin llegar a reducirse a ninguna. Frente a su identidad tantálica, no se dejan de ensayar sin embargo, aproximaciones más o menos felices aunque casi siempre tentativas. Es que todo lector en el fondo parece respetar o más bien sucumbir a la apertura deliberada que se practica en el texto. Estructurada a partir de una dialéctica de lo inaccesible, la novela es en sí misma, una indagación desmedida que rechaza las cancelaciones. Hacer preguntas, no contestarlas es, según Fuentes, esa función permanentemente transgresora a la que debe tender todo arte.

Por ello, T/N/ se escribe como una forma de búsqueda constante y nunca del todo cumplida. Búsqueda del lenguaje que lo es también del tiempo del lenguaje y de la necesidad casi derivada de anular sus determinaciones. El intento se convierte en proyección de un deseo utópico y T.N., en indagación lúdica de esta misma imposibilidad. Una indagación total -acaso por desesperanzada- que se antoja antecedente o quizá consecuencia del intento, también estético, por descifrar los elementos de nuestra realidad cultural. Texto y contexto en T.N., parecen conjugar razones y vacíos, posibilidades y fracasos a partir de una alquimia paralela del discurso. Así, la realidad y el modo posible de ella alimentan la tensión de un mismo tejido convergente y divergente, contradicción pero también complemento. Si Rousseau afirmó la pertinencia de escribir una historia de la libertad o la esclavitud

vitud estudiando el desarrollo de las lenguas, T.N. persiste en una urgencia comparable. Bajo la práctica de un discurso de rupturas se alude necesariamente a las rupturas de nuestro código cultural y la lectura sincrónica o diacrónica de la historia, los mitos y las utopías se combinan hasta provocar una escritura en conflicto con su propia naturaleza. Es el texto provocando al contexto en respuesta mordás de un discurso que sólo puede pensarse a partir de su relación intrínseca con la realidad. Se trata de un conflicto irreductible, por ello aparece trasladado bajo la forma de una refutación irresuelta de tiempos, ideas y palabras, en una lucha constante y desigual entre sus órdenes.

Pero acudir ahora a conceptos como "lenguaje", "cultura" y "realidad" supone acaso pecar de cierta grandilocuencia. Sin embargo, creemos, es casi un pecado inevitable cuando el proyecto consiste en escribir una nota introductoria sobre T.N.

El presente trabajo tratará de analizar este sistema de complejidades y discursos implicados que es la novela de Carlos Fuentes. Un texto que por sus pulsiones, métodos y escritura puede emparentarse a la práctica narrativa que ha venido ejerciendo la novela latinoamericana contemporánea. T.N. es por ello, prolongación y desarrollo, particularizada sí, en tanto fenómeno concreto, pero prolongación al fin de un discurso que termina por abarcarla. La búsqueda utópica que la estructura, su lenguaje barroco, el ludismo y el problema del tiempo constituyen algunas de las coincidencias -nunca del todo arbitrarias- que permiten la filiación

contextual que se estudia en el Capítulo I.

La estructura tríptica -el tres es un número especialmente aliado a nuestra ideología¹- será el objeto del segundo capítulo. Respetando la división formal propuesta por Fuentes ("El Viejo Mundo", "El Nuevo Mundo" y "El otro Mundo") se analizará la articulación de los tres lenguajes que conforman el sustrato semántico de I.N. porque son ellos los que, en última instancia, relevan la sintaxis de las unidades básicas que provoca el sentido derivado del discurso. La historia, el mito y una dialéctica textual que pone en movimiento los órdenes virtualmente cerrados de las dos instancias previas, constituyen el ángulo de aproximación a estas tres partes. Y detrás de este intento - siempre hay un detrás como decía Cortázar- se develan los ecos de una declaración de Carlos Fuentes que fue en mucho, el punto motivador del análisis:

Salir de la historiografía, de la redacción de la historia para penetrar en la dialéctica que es hacer historia y hacerla con los mitos que nos dan los hilos de Ariadna de todo ese pasado utópico y épico para convertirlo en otra cosa.²

Descifrar entonces, cuál es ese otro tiempo y espacio que propone I.N., se convierte en el objetivo básico de esta segunda sección. Y esto, a partir de la de-codificación de los signos ideológicos, espaciales y temporales que organizan o desorganizan el sentido evasivo, deliberadamente paradójico de la novela.

El Capítulo III, "Terra nostra y la desmesura barroca";

es un capítulo de análisis formal que remite necesariamente a una ontología. Los recursos barrocos del texto son todos síntomas que delatan una relación conflictiva con el mundo y la realidad. Así, historia y discurso -en el sentido que Todorov dió a estos términos- se convierten en espejo de reclamadas deformaciones, porque, en un último análisis, las rupturas del lenguaje reflejan rupturas epistémicas mayores, es decir, esenciales. De donde surge que esa persistente falta de centro que el texto traslada a categorías como narración, escritura y lectura, constituye la respuesta estética de T.N. a la moral ex-céntrica que caracteriza la arqueología de nuestro tiempo.

El Epílogo más que una conclusión definitiva supone la concurrencia de una nueva indagación. Y es nueva no por inédita sino más bien por reiterada. Esto, porque en el fondo resulta injusto atribuir un solo sentido a una novela que prueba constantemente la paradoja y la apertura textual. "El concepto de texto definitivo -escribió un tanto sarcásticamente Borges- no corresponde sino a la religión o al cansancio". Y de ahí, el carácter inconcluso que también se ha pretendido infundir al trabajo.

Queda por hacer, sin embargo, una última observación. La transgresión de funciones que ejerce la novela para consigo misma también parece contaminar de transgresión toda aproximación crítica que de ella se deriva. Por la competencia de esta extraña homología, no se descarta finalmente que algunas de las interpretaciones futuras puedan resultar en todo o en

parte discutibles. Sin embargo, a partir de un discurso que no hace más que proponer sólo lecturas heréticas, la propia escritura transgresora de T.N. está enseñando que es el lector quien en última instancia, aparece autorizando los textos. Que sea esta legalidad entonces, la que justifique o perdone los posibles aciertos y las involuntarias desventuras del presente trabajo.

NOTAS:

1. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 104.
2. Entrevista a Carlos Fuentes por Emir Rodríguez Monegal, en "Carlos Fuentes. Situación del escritor en América Latina", Mundo Nuevo, I,1 (Julio 1966), pp.5-21, p.15.
3. Jorge Luis Borges, "Las versiones homéricas", en Discusión, Madrid, Alianza Emecé, 1976, p.90

CAPITULO I:

TERRA NOSTRA Y LA NUEVA NOVELA HISPANOAMERICANA

- I.1. La urgencia de un nuevo lenguaje
- I.2. Novelas totales y no-causalidad
- I.3. Utopías y ludismo
- I.4. Proyecto y proyección de Terra nostra

Notas

I. La urgencia de un nuevo lenguaje:

La actual narrativa latinoamericana delata la urgencia de recuperar todo el tiempo perdido. Después de casi cuatro siglos de "prehistoria", el escritor contemporáneo se enfrenta a la evidencia de la "falta de un lenguaje" y con radicalidad crítica emprende la tarea de revisar el pasado y los textos existentes sólo para confrontar la persistencia de un orden colonizado. Un orden que no hace más que ocultar todo el vacío cultural que nos precede. De ahí la urgencia, de ahí esa necesidad -diríase omnímoda- de "inventar" un idioma y de re-escribir lo postergado.

Hay radicalidad, tal vez extremismo en el intento; pero qué acto de fundación - podría argumentarse - no asume la responsabilidad del sacrificio?

Latinoamérica, continente de textos sagrados, padece una tradición fatal de contextos enajenados. Su historia aparece como la historia de las falsas disyuntivas y su destino, como un destino gastado por la elección reiterada de opciones enfermas. Con la conquista -y sólo para remitirnos a nuestro origen oficial- se impuso el orden lógico de Occidente al pensamiento mítico del indígena. Latinoamérica ha nacido al mundo bajo el signo de la pérdida sin renunciar enteramente a su conciencia. Y esta es la misma esquizofrenia que sobrevive en aquellas nunca del todo resueltas oposiciones de: civilización y barbarie, indigenismo y universalismo, desarrollo y subdesarrollo, arte puro y arte comprometido...

La conquista, empresa particularmente épica, terminó por infundir la convención también épica de sus exclusiones. Otra vez el texto imponiéndose a los contextos.

Sin embargo subrepticia a veces, abiertamente otras, existió -aún existe- otro texto que al ser fundante también nos contaminó con una imaginación insatisfecha. Es el texto del deseo utópico que genera contraverdades tan extremas como el concepto de "invención" en O'Gorman y alimenta también las repetidas exploraciones de los escritores actuales.

El nito como orden ancestral, la épica en el lenguaje de la imposición y la utopía, aquella aspiración irrenunciable: tres son los discursos que conviven en nuestro espacio cultural. Quetzalcoatl, Cortés, Godot, Cortés que usurpa la identidad de Quetzalcoatl, Quetzalcoatl que termina convirtiéndose en Godot, Latinoamérica especialmente dúctil en asumir todas las máscaras.

Queda en evidencia entonces, una impureza esencial que es el otro nombre de nuestra bastardía. Frente a ella, el escritor abandona la quimera de confrontarse a una realidad virgen o absoluta porque, dentro de su red conceptual, categorías como realidad o verdad, han pasado a tener igual grado de vigencia que aspiraciones tan caducas como buen salvaje o Mundo Nuevo. Mejor que nadie comprende que este continente -espacio que rechaza la exclusión épica, que encarna sin embargo una dimensión mítica y alberga inalterada la promesa utópica- es un espacio de coexistencias, de contratiempos y, sobre todo, de contrasentidos. De ahí que para nombrarlo apele a conceptualizaciones que tienden a desconocer los límites

exactos de lo objetivo. Expresiones como "real-maravilloso", "realismo mágico" o "neobarroco" no obedecen sino a esta misma necesidad conciliadora de abarcar los extremos imprecisos del contexto. Por primera vez, América Latina se enfrenta a sí misma para desconocerse en el espacio y los tiempos consignados en su historia, para evidenciar además, que un vacío paradójico está usurpando el lugar de su complejidad aún silenciada. En Latinoamérica, "todo está por decirse" porque todo en ella, clama ser verbalizado. Lo que urge ahora, es encontrar ese lenguaje íntimo o no, audaz e inclusivo, poético o descarnado con el que sea válido nombrarla. Y ésta es la búsqueda que asume la nueva narrativa.

Subyacente a esta creación o invención del lenguaje latinoamericano pueden detectarse tres tendencias o líneas constitutivas.

En un primer nivel de aproximación -y hay que aclarar que este orden no supone una jerarquía sino un grado cierto de evidencia-, la nueva novela aparece como exploración lingüística, como una indagación verbal que implica revisar y ensayar críticamente las posibilidades de la escritura con miras a lograr la máxima apertura o ambigüedad del discurso. Los intentos narrativos se convierten entonces en intentos por expresar lo imposible ya que imposible resulta al fin, el referente representado.

Será a partir de esta profusión y explosión -o explotación- del lenguaje de donde surja la segunda de las variables enunciadas. Porque detrás de toda novela que se inscriba dentro

de esta propuesta estética parece latir, velada o conscientemente, un impulso inevitable de profanación. Carlos Fuentes habla de la novela como "herejía"², Vargas Llosa del "deicidio" que supone todo acto de escritura mientras que Rodríguez Mongal se refiere al "parricidio"⁴ que oculta toda práctica discursiva. El ejercicio de la duda casi siempre deviene en ejercicio de rebeldía y no podría haber sido otro, el proceso que se generara en Latinoamérica, continente de prácticas y lenguajes impuestos que, por su ajenidad básica debieron primero ser sacralizados para poder luego sobrevivir pacientemente. Nuestra historia sólo fue la historia oficial, nuestro idioma, el del conquistador, la naturaleza latinoamericana nuestra enemiga... Y así podrían seguir enumerándose todos nuestros arquetipos culturales hasta configurar la sensación de aquel vacío y evidencia actuales a los que aludieramos previamente. La búsqueda de un lenguaje propio se impone entonces, como un proceso de construcción destructiva. Hay que desacralizar una identidad textual de siglos para poder aspirar a un dudoso reconocimiento. Y lo que importa señalar sobre todo es que donde se ha instalado la exclusión del dogma, cualquier cambio resulta finalmente, signo de buena salud.

De esta forma, la escritura como profanación no sólo se propone asaltar el idioma de lo instituido, persigue también atentar la sintaxis de aquella realidad que subyace en su retórica. "Nuestro lenguaje -escribe Fuentes- ha sido el producto de una conquista y de una colonización ininterrumpidas; conquista y colonización cuyo lenguaje revela un orden

jerárquico y opresor"⁵. Frente a la desposesión que es la marca del pasado -una desposesión legalizada por los textos mitificados del poder-, la etapa crítica de nuestra actualidad literaria se caracteriza por practicar un ejercicio casi metódico de apropiación. Se apropia de las crónicas y de la historiografía, de los mitos y la naturaleza, de todos los textos y contextos, hasta articular otras historias, otra realidad, otros mitos, esencialmente distintos de sus precedentes porque en ellos domina la radicalidad de la imaginación. Puede decirse que la nueva narrativa latinoamericana alimenta una aspiración tal vez inconfesa, hacia la "otredad". Como si la solidaridad de este solo espacio concentrara todas aquellas dimensiones vedadas por la realidad pero deseadas en la imaginación, el escritor latinoamericano intuye la dificultad que implica el acceso y, quizá por ello, no deja de ejercer una constante narrativa de ruptura. Asusado por la esperanza y auxiliado por la inmunidad que le otorga la práctica sistemática de la profanación, sólo parece buscar aquel salto posible que lo instale al fin, en ese territorio utópico, ese "kibbutz del deseo" como lo llamó Cortázar, donde la realidad esencial es idéntica a la realidad de su sueño.

Existe sin embargo, un peligro circular en todo esto. Combatando conscientemente la sacralidad de una tradición, esta búsqueda utópica del escritor podría hacerlo caer inconscientemente en una nueva mistificación. Pero la ironía, la parodia, el humor y sobre todo, la actitud crítica con que aborda la materia, lo resguardan del abuso. Puede decirse que apenas

en el Siglo XX, América Latina aprendió a reírse de sí misma, de sus aspiraciones o de los infinitos esperpentos generados por su historia no menos esperpéntica. Y en esto tuvo mucho que ver la nueva práctica narrativa. Sin duda, otro de sus signos saludables. Otra estrategia también que la profanación ejercita contra la sacralidad de un discurso, porque, como dice Baudelaire, los libros sagrados jamás osan reírse.

Pero detrás de la carcajada no sólo se averiguan los mecanismos de una demistificación sino aquellos que desencadenan a la rebelión más profunda. Estamos aludiendo ahora, al tercer estrato de implicaciones, donde toda novela que se constituya como indagación del lenguaje y que, por lo mismo, evidencie además, una aspiración desacralizante, puede a su vez considerarse una obra revolucionaria.

Escribir sobre América Latina, desde América Latina, para América Latina, ser testigo de América Latina en la acción o en el lenguaje significa ya, significará cada vez más, un hecho revolucionario. Nuestras sociedades no quieren testigos. No quieren críticos. Y el escritor, como cada revolucionario, es de algún modo eso: un hombre que ve, imagina y dice: un hombre que niega que vivimos en el mejor de los mundos?

En un continente vacío de funciones, todo acto de desorden, cualquier hecho disidente, fatalmente será tenido por revolucionario. Hay que aclarar entonces, que la palabra del escritor no se considera revolucionaria por defender una ideología determinada -no siempre lo hace, es más, la narrativa actual puede darse el lujo de proclamar su independencia frente a toda forma de procelitismo inmediato-, su palabra es revolucio-

naria, antes que nada, por ser una "palabra enemiga". Plenamente consciente de que su ámbito es el lenguaje -se podría hablar incluso de una profesionalización en este sentido-, al atacar las estructuras lingüísticas, el escritor latinoamericano está atacando a su vez, aquellos sistemas que éstas sustentan. Y la acción ilimitada que ejerce dentro del idioma se traduce en acción sin límites más allá del mismo.

En esta época de crisis de valores o de excentricidad radical en que nada finalmente parece ser centro de nada, cualquier punto de partida honesto que se adopte, asumirá cierto grado de escepticismo inevitable. Existe, diríase, una falta fundamental de respeto hacia todo objeto o sujeto susceptible de duda. De ahí, la cautela y la expectación permanentemente críticas que ejerce la narrativa. Pero de ahí también su despilfarro verbal y la omnivoracidad de su temática. Dueña de todos los tiempos y de todos los espacios porque en América Latina ningún tiempo ha sido plenamente cancelado, porque ha heredado además, la imposibilidad de sus espacios infinitos, la nueva novela debe probarse ante la falta de un lenguaje y el silencio histórico de siglos. Frente a semejante desafío, y evitando caer en la desnaturalización pasada que rechaza, prefiere la respuesta antidogmática, el ejercicio de la paradoja y la ambigüedad pródiga de la apertura. Resulta casi lógico que después de las exclusiones de tantos años, el lenguaje demande para sí la oxigenación de un discurso postergado. Y en esta urgente creación o descubrimiento, la plenitud barroca viene a reflejar el espíritu, la sensibilidad y la forma en que termina por reconocerse.

Arte mestizo y sincrético, de intensas polaridades, proliferación temeraria que es orgullo o arrogancia, horror al vacío, ludismo, rebeldía asimétrica y desenfadado, puede decirse junto a Lezama que el barroco es el arte propiamente latinoamericano de la contraconquista.⁸ Por él y con él, la novela actual es confrontación que en movimiento constante, en actitud constantemente disidente, persiste en liberar por la palabra. Y en un continente como el nuestro, donde la ruptura o el abismo siempre han usurpado el lugar de las coincidencias, donde se ha prolongado una distancia injusta entre realidad y deseo, literatura e imaginación, la nueva narrativa se convierte en inconfesado acto de fe. Escribir en América Latina es ahora un hecho estético que, por fin, convoca su contraparte indispensable de moral. Y decimos indispensable porque de la fusión tal vez se siga si no la liberación total, al menos la saludable coexistencia con la urgencia del presente.

"Para mí la ética -confirma Jorge Luis Borges- es muy importante, sobre todo en mi caso, el caso de un soñador que debe ser fiel, quizá no a sus ideas (...) sino a sus sueños. Debe soñar sinceramente porque la literatura es como un sueño dirigido".⁹

II. Novelas totales y no-causalidad:

Las agujas para el rayo de
nuestros palacios se hacen
de síntesis. Lezama Lima

Si cayéramos en la tentación de remontar el pensamiento de Occidente sobre el texto escrito, llegaríamos tal vez a verificar la persistencia de dos constantes que forman parte de un mismo problema: la fe en el poder de la palabra y la esperanza renovada que la humanidad ha albergado distintamente hacia el arte de las combinaciones.

Desde las literaturas anónimas hasta las obras actuales, de los libros sagrados a las manifestaciones míticas o épicas, líricas o novelescas, la palabra ha gozado de una fama quizá desproporcionada con respecto a la suerte corrida por otros entes concretos. Se le otorga poderes ~~poderes~~ mágicos o revolucionarios, alcances absolutos o desconfiadamente restringidos. Pero cada episteme necesita expedirse sobre ella y todo, por su condición acaso infinitamente proteica. Desde siempre la palabra no es sólo un cadena fónica y visible, invoca además otras realidades, tiene la posibilidad de transformar y transformarse. Hasta podría decirse que es el paso inicial que despierta un proceso insospechado de metamorfosis. Así, la tradición judeocristiana amparada en esta incertidumbre y respeto ancestrales o solamente dando crédito de ellos, pudo acuñar la metáfora no menos exitosa del "mundo como libro sagrado". Es la misma metáfora que luego en el principio de la modernidad, sobrevivirá revertida en aquella

otra concepción que considera al "libro como un mundo", aunque claro, ya no siempre sagrado. A pesar de la posible herejía que algunos espíritus suspicaces descubran en la inversión, lo que importa señalar es que este cambio marca la aparición de la novela como nuevo género literario. Fue largo y desigual el camino recorrido desde ese momento sin embargo, la novela nunca pudo liberarse enteramente del doble signo luciferiano de su origen: aquella vocación totalizante y esta actitud deicida que se sigue de la misma.

Paralela a esta evolución y no siempre desligada de ella, las expectativas cifradas en el ars combinatoria padecen un número similar de vicios y mistificaciones que la historia de la palabra primero o de la novela después. Desde los pitagóricos hasta los cabalistas, de los antiguos gramáticos a los estructuralistas de la actualidad, el arte de las relaciones y proporciones ha venido tentando al pensamiento con su promesa renovada del desciframiento. Y bajo esta misma premisa, aún se siguen ideando complejos sistemas basados en la combinación de elementos finitos tendientes a abarcar la infinitud del idioma, el mundo o los destinos. Es ésta la lección prolongada de Galileo, Ramón Lull, Leibniz o Chomsky pero también forma parte de la búsqueda de Cervantes, Mallarmé, Joyce o Borges. Porque hay un punto finalmente, en que ambas vertientes terminan siendo coincidentes. Ese punto donde puede localizarse una misma aspiración hacia el libro absoluto y universal -llámese Aleph, novela total, sistema geométrico o alfabeto hermético- un libro que contenga la

cifra de esta realidad de la que no nos resignamos a aceptar el aparente caos y la morbosa arbitrariedad de su naturaleza.¹⁰

Y en Latinoamérica, continente donde ese caos o esa arbitrariedad parecen gozar de lugar de residencia, la fusión de novela totalizante y arte combinatoria ha encontrado un terreno inmejorable. Tarde o temprano, nuestro discurso postergado llega a explotar -lo dijimos- y se convierte en saludable indagación barroca o libro-total y decidida. La proliferación entonces, pasa a ocupar el antiguo espacio del vacío mientras que la voracidad se manifiesta en tendencias enciclopédicas -es una de las formas de ser contemporáneos- que cristaliza en novelas también enciclopédicas: Yo el Supremo, Paradiso, Terra nostra... Voracidad que otras veces existe como tentación cíclica que bien podría también llamar se mítico-poética. Es el caso de Pedro Páramo o Cien años de Soledad... No falta tampoco la exploración puramente filosófica -ética o metafísica- de un Borges o un Cortázar, para apelar sólo a los ejemplos más concurridos. Semejante prodigalidad discursiva parece confirmar que la nueva narrativa no podría prosperar dignamente en otro espacio cultural que no fuera América Latina, allí donde todo clama ser verbalizado, donde sólo la "palabra enemiga" se convierte en prueba cierta de nuestra existencia.¹¹

Escribir en Latinoamérica siempre supone un acto profundo de refutación. Y si en un nivel general, esta operación puede enunciarse bajo la forma del antagonismo entre realidad y deseo, en otro nivel de análisis, asumirá las distintas manifestaciones de una negación al concepto lógico de causalidad.

Es evidente el repudio más o menos tácito y colectivo certificado en toda la narrativa hacia esta infeliz determinación de nuestro tiempo y espacio. Se percibe además como una forma de revancha y esto, a partir de la paradoja, la inversión, la anomalía o la práctica de una literatura fantástica que según Borges, es "la coronación o pesadilla de lo causal".¹² La muerte en Rulfo, no sigue a la vida sino convive con ella y antes bien, termina por precederla. La escritura del Supremo es la que funda la realidad y no la realidad a la escritura. Macondo y la confusa descendencia de los Buendía son proyecciones de una lectura circular y espesa. Mientras que las "arbitrariedades" geométricas de Borges compiten temerariamente con otras muchas arbitrariedades, filosóficas o reales, no menos temerarias.

Desde sus inicios la nueva narrativa no deja de expresar su independencia o impertinencia con respecto a lo real. De ahí su vocación totalizante y deificada. Al asumir la palabra en todo su valor re-presentativo, en toda su extensión sustituta, la novela funda un espacio total y propio donde la necesidad legal resulta sólo determinada por el universo de lo imaginario. De la liberación de la realidad se sigue la libertad de su discurso. Por ello, en un mayor o menor grado de complicidad o conciencia, toda la narrativa latinoamericana merece considerarse descendencia legítima de El Quijote. Y fuentes así lo ha confirmado al escribir que esta novela es:

... el modelo más vivo y urgente de nuestra propia literatura, pues como Cervantes, los escritores de hoy sólo

podemos serlo en una forma impura, paródica, mítica y documental a la vez, en la que la ficción al representarse, se convierte en la forma literaria más cercana a la verdad porque se libera de la pretensión de verdad y la más cercana a la realidad porque mina esa misma realidad con la burla ilusoria de un caballero que dice "créanme" y nadie le cree; "No me crean" y todos le creen.¹³

Y el sólo hecho de alimentar esta dialéctica paradójica obliga a la nueva novela a reformular sus procedimientos internos no a imitación de los mecanismos reales sino a partir de una legalidad propiamente imaginaria. Ya se ha señalado la refutación del concepto lógico de causalidad como una evidencia de esta ruptura, se tratará ahora de revisar tres derivaciones del mismo efecto: su consecuencia sobre la elección de la materia, el espacio-tiempo discursivos y los personajes de la narración.

Si el sometimiento a la causalidad genera una literatura respetuosa de conceptos como unidad interna, verosimilitud y coherencia psicológica o social, exactamente en el extremo opuesto ha de ubicarse la nueva narrativa que por todo discurso no hace más que ejercer una práctica deliberada de la ambigüedad, la simultaneidad de planos y la multiplicación de identidades. Auxiliada por la contaminación e interferencia de otras dimensiones textuales, por la confusión onírica o los reflejos especulares, la novela actual postula el vértigo alucinado de la no-causalidad legando a su vez el desdramatamiento en el lector o segundo demiurgo. Si la causalidad supone concentración y unidad, su negación deviene proliferación multiplicada. Se entiende ahora por qué, la violación

sistemática de este orden excluyente ha llegado a ser el problema central de la nueva estética.

Al revisar los ensayos de los escritores latinoamericanos -casi todos pertenecen al grupo de críticos que T.S. Eliot llamaba "practicantes"- puede surgir con mayor evidencia una misma preocupación por teorizar sobre esa forma poética de la no-causalidad detrás de la que todos adivinan la liberación del discurso. Severo Sarduy la llama condensación sincrónica,¹⁴ mientras que Fuentes, por su parte, la intuye como un molde generativo de metamorfosis.¹⁵ Para Borges, esa linealidad de lo sucesivo no es sino una invención arbitraria del pensamiento y frente a ella opone el "orden más lúcido y atávico" de la causalidad mágica o ficcional.¹⁶ A su vez en Carpentier, es el sincretismo cultural de nuestro barroco el que nos libera literariamente de esta determinación que en tanto categoría de la realidad debe por ello, ser excluida del imaginario.¹⁷ Pero entre todos, quizá haya sido Lezama Lima quien, a partir de la elaboración de su teoría de los análogos metafóricos, se ha ocupado con mayor puntualidad y extensión de este mismo problema compartido.

En su ensayo "Mitos y cansancio clásico",¹⁸ propone la sorpresa de la imaginación, de la magia o de la memoria como única operación poética capaz de engendrar un "nuevo y más grave causalismo, en que se supera la subordinación de antecedente y derivado, para hacer de las secuencias dos factores de creación, unidos por un complemento aparentemente inesperado, pero que les otorga ese contrapunto donde las entidades ad-

quieren su vida o se deshacen en un polvo arenoso, inconse-
cuente y baldío¹⁹ frente a la extensión más o menos indife-
renciada de todas las instancias culturales o naturales, el
escritor ha de provocar un espacio de tensión entre la imago
y su capacidad metafórica creando un enlace sorpresivo o au-
daz aunque vivo y resonante de prolongaciones verbales. "To-
do -escribe Lezama- tendrá que ser reconstruido, invencionado
de nuevo y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofre-
cerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido.
La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansan-
cios y terrores".²⁰

En un siglo XX fatigado de tendencias pesimistas y opcio-
nes agotadas, la novela latinoamericana es capaz de hacer
alarde de una vitalidad acaso ilimitada. Pero no se trata
de escapismos o de falsas aproximaciones estetizantes. Diríase
más bien que la nueva narrativa se ha apropiado por fin, del
ámbito imaginario que le corresponde y desde allí no deja de
provocar la memoria de una palabra exhausta de tanta retórica.
Todos los textos y contextos ahora le pertenecen y es por ello
que, a partir de la producción de novelas totales y de la prác-
tica de un ars combinatoria esencialmente metafórica puede y
debe ejercer una poética de síntesis que en su caso, lo es
también de la totalidad.

III. Utopías y ludismo:

No hay otros paraísos que los
paraísos perdidos. J.L. Borges

"¿Que es en el fondo -se lee en Rayuela- esa historia de

encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van...) Paraiso perdido, perdido por buscarte, VO, sin luz para siempre... Y dale con las islas..."²¹ Hay, detrás de esta Morelliana, una confesión de mea culpa y el antecedente convierte a Ravuela en un acto completo de reincidencia dolosa. Novela de utopías transferidas, la peregrinación de Horacio Oliveira repite el periplo más o menos metafísico, más o menos frustrado de tantas otras novelas latinoamericanas. Porque si como se dijera, la nueva narrativa manifiesta un grado sospechoso de cohesión al compartir varias coincidencias textuales, el "complejo de Arcadia" pasa a engrosar las filas de elementos comunes y a lo mejor, llega a ser uno de sus rasgos más significativos. Pedro Páramo, Los pasos perdidos, Cien años de Soledad, Paradiso, Terra nostra... la utopía vuelve a escribirse una y otra vez. Pero hay que aclarar sin embargo, que no importa cuántas veces sea recuperada por la escritura, en todas parece seguirse el mismo proceso dialéctico de una traición. Deseo que es búsqueda utópica que es motivo de un desplazamiento que es encuentro con el objeto que es negación del deseo. Como unidas al revés, la nueva novela se regodea al convertir todo paraíso posible en una realidad infernal. Cuando los fundadores de Macondo, guiados por José Arcadio Buendía, emprenden el viaje hacia la tierra prometida, el narrador acota: "Los hombres de la expedición se sintieron abrumados por sus re-

cuernos más antiguos en aquel paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original".²² Inversamente al deseo que impulsa la peregrinación, el paraíso no supone una liberación de la memoria sino una reconcentración morbosa de todos los tiempos. Y de igual manera que el personaje de Los pasos perdidos así, los fundadores de Macondo parecen verificar que lejos de suprimir la conciencia histórica, el origen resulta exacerbarla. Una misma dialéctica irónica: la posesión del objeto del deseo sólo puede pensarse a partir de su degradación necesaria. Paraíso perdido, perdido por buscarte, como dice la canción citada por Cortázar.

La nueva novela no deja de poner en evidencia una desconfianza elemental hacia cualquier impulso utópico sin embargo, tampoco parece dispuesta a abandonar la insistencia por representarlo. Podrían ensayarse razones suficientes para explicar la anormalidad. Podría apelarse, por ejemplo, a un criterio histórico según el cual la narrativa persistiría en prolongar, a través de su discurso, aquella misma utopía traicionada que fue el origen de América Latina. O también sería válido suponer que la obsesión actual encuentra sus raíces en una larga tradición no siempre literaria que parte de La República de Platón y que, a modo de idea arquetípica, nunca ha sido del todo olvidada. Vendrían también al caso, las no siempre despreciables deducciones psicoanalíticas y en este sentido, la búsqueda utópica de la novela latinoamericana podría interpretarse como una forma de pulsión primaria, una recuperación sustituta del útero materno. Por otra

parte y desde un punto de vista cristiano, no dudaría en encontrarse también, cierta evidencia de culpa y todo, a cuenta del pecado original. Sin embargo, creemos, todas estas teorías no podrían explicar enteramente ese camino utópico en el que reincide la nueva narrativa. Partiendo de la conciencia plena que la novela tiene de sí como escritura, esa burla sarcástica que sigue a toda utopía representada parece responder más bien, a un mecanismo de superación crítica que surge de la palabra frente a las posibilidades de la palabra misma. "Cuidémonos de las palabras demasiado hermosas -dice Esteban en El siglo de las luces-; de los Mundos Mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras".²³ El escritor latinoamericano conoce los riesgos por eso abandona la inocencia aunque no renuncia a su nostalgia. Y detrás de esta desconfianza esencial aparece encubriendo la anacronía de su deseo: el acto de nombrar la totalidad como aquella primera vez de los comienzos. Pero a cada intento por restituir el dominio de la palabra original le sigue el reconocimiento inconciliable de que el lenguaje es una puntualidad precedida de infinitas anterioridades. Determinado por la palabra, no puede sin embargo, remontar una historicidad que le es esencialmente ajena. Una y otra vez, el origen se niega a su experiencia. De ahí que apele a la utopía, de ahí también que sin renunciar a la nostalgia, exacerbe paradójicamente la actitud crítica o el embate irónico.

Imposibilidad y búsqueda, la novela actual es consciente sin embargo, de que sólo a partir de este ejercicio reincidente, podrá integrarse a la contemporaneidad. Ya lo ha dicho

Foucault, en esa misma preocupación por el retorno al origen aparece prolongada la "conciencia de finitud" que marca la urgencia del pensamiento moderno:

el hombre-sólo se descubre ligado a una historicidad ya hecha:(...) cuando trata de definirse como ser vivo, sólo lo descubre su propio comienzo sobre el fondo de una vida que se inició mucho antes que él; cuando trata de remontarse como ser que trabaja, sólo saca a luz las formas más rudimentarias en el interior de un tiempo y de un espacio humanos ya institucionalizados, ya dominados por la sociedad; y cuando trata de definir su esencia de sujeto parlante, más acá de cualquier lengua efectivamente constituida no encuentra jamás sino la posibilidad ya desplegada del lenguaje y no el balbuceo, la primera palabra a partir de la cual se hicieron posibles todas las lenguas y el lenguaje mismo. El hombre siempre puede pensar lo que para él es válido como origen sólo sobre un fondo de algo ya iniciado. 24

Y frente a esta paradoja, la nueva novela reacciona bajo la forma no menos paradójica de la utopía traicionada. Si todo esfuerzo por apresar lo originario -llámese éste, lenguaje primero, identidad, o destino- supone la negación persistente de sí mismo, evitando caer en la inconsecuencia, la escritura terminará por adoptar una actitud lúdica y barroca. Burlesca y sarcástica al fin, que no deja de ser por ello también, una expresión de dolor ante la denegación del deseo. Proliferan así, los dobles y los reflejos, las repeticiones o confusiones, las parodias, los ritos y las ceremonias. Por una alquimia casi morbosa a toda búsqueda del paraíso perdido le sigue, el encuentro inevitable con un infierno recuperado. La nueva narrativa parece deleitarse en el vértigo de un

ciclaje perverso (Borges, García Márquez, Rulfo...) Y no deja tampoco de insistir en una misma ley de irónicas simetrías que impide a todo el mundo -personajes, palabras y lectores- confrontarse a la demanda tal vez pretenciosa de una esencialidad original. Aspirar al origen supone (y esto ya lo propuso Foucault) la conciencia de nuestra propia temporalidad a partir de la cual resulta evidente la historicidad extraña, anterior e inacible de los objetos, las palabras y las actitudes que nos determinan. La existencia se percibe entonces, como una forma de destiempo o un contratiempo y, el origen, como un punto imposible de recuperar. Desde esta perspectiva, es casi banalidad decirlo, tiempo y "paraíso" resultan experiencias contradictorias. Categoría eternamente conflictiva, otra vez el tiempo aparece interfiriendo en el orden primordial de las aspiraciones humanas. Pero si en el pensamiento filosófico aún sigue generando especulaciones todavía irresueltas, puede decirse que en literatura, ha sufrido derrotas acaso inapelables. La nueva novela recurre al juego, un juego escriturario de repeticiones que al abolir la competencia del tiempo lineal, hace posible la recuperación del origen. Sin embargo, esta actitud lúdica dista bastante de practicar también la inocencia. Más cerca de la perversidad infantil que de su inocencia, cualquier paraíso recuperado por la escritura, será antes que nada un paraíso contaminado. Venganza de la imaginación frente a la imposibilidad de lo real, todo intento utópico aparecerá inevitablemente matizado por su contraparte grotesca o paródica, absurda o risible...

Podría aventurarse que gran parte de las novelas latinoamericanas no son sino metáforas descomunales de la pérdida. Epicas utópicas casi todas, ninguna logra llegar sin embargo, a la lejana Itaca, ni al lecho de roble de alguna paciente Penélope, ningún Eneas concreta el reencuentro con su padre en los Avernos que sí, en cambio, proliferan en proporción desventajosa a las Beatrices piadosas y angelicales... Epicas utópicas que para el caso, bien podrían denominarse también infernales, claro que en este punto, resulta necesario aclarar que se trata de infiernos de la escritura cuya única puerta aérea sea quizá, el gozoso placer que deviene de la dificultad ¹⁵ o de la no menos tortuosa motivación que convocan en cuanto realidades sustitutas y laberínticas. Epicas utópicas finalmente, no descienden tanto de la ilustre tradición grecolatina como del exilio del Cid o la derrota heroica del Quijote. "Peregrinaciones inconclusas", las llama Fuentes, diríase que prolongan también aquella búsqueda descarnada de las novelas picarescas. Desde Bernal Díaz hasta Primero Sueño, desde el Periquillo Sarniento a Pedro Páramo, Cien años de soledad o Rayuela, la narrativa repite una y otra vez el periplo frustrado de buscones empedernidos tratando de sobrevivir en un contexto de deformaciones. Porque todas son al fin, novelas donde ni siquiera la caída parece gozar de tragicidad catártica o merecida trascendencia. Ni Kafka ni Melville sino Kafka y Melville trasmutados por la alquimia de un "acá" que en irónica determinación geográfica o metafísica recibimos a través de la tradición quijotesca. Here-

dera de bacín y no de yelmo, Latinoamérica termina por asociar heroicidad y grotesco, lucidez con locura y destino a la derrota. Don Quijote, caballero nominal que funda la realidad con la sola competencia de palabras imaginadas, se convierte en el modelo intransferible de esta estética nuestra de la desmesura. Un modelo que nace de lecturas, que actúa invocando una ética caballeresca y que se despliega en un amor invencionado. Dialéctica moral o inmoral de la palabra, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha transfiere su código utópico a la narrativa latinoamericana porque en América Latina, como en el libro de Cervantes, la escritura y la utopía están contaminadas de la misma ambigüedad o ironía que la ética del amor y el objeto del deseo. La analogía ya es imposible, desde El Quijote la realidad se ha multiplicado en versiones acaso indescifrables aunque siempre susceptibles de nuevas prolongaciones. Todo parece gozar de una naturaleza manímoda. La escritura afirma y niega al mismo tiempo, la utopía es tierra prometida e infierno sin redención, el amor mueve a la creación del deseo que al poseerse termina en destrucción inevitable, los hombres y mujeres proliferan en pensamientos, acciones y pasiones contradictorias, andróginos de la culpa y del castigo son sus propias víctimas y verdugos de sí mismos. Sofía, la Maga, Susana San Juan, Celestina pero también el Supremo, José Arcadio Buendía y Pedro Páramo. La novela latinoamericana ejerce una práctica de extraña homeopatía. A través de una escritura torturante nos instala en un espacio total y pródigo de irradiaciones pecando de una hybris desmesurada que lejos de recucitar en movimiento trágico

co se queda en el gesto irónico de quien ofrece un regalo envenenado : Pharmakon (droga/veneno) y Pharmakós (remedio/chivo expiatorio).

Conato de tragedia, conato de épica o conato de utopía, la nueva narrativa sigue desconfiando de "los Mundos Mejores creados por las palabras". Sin embargo es justamente en este punto donde puede concentrarse todo su valor contestatario. Consciente de las posibilidades e imposibilidades de la escritura, casi, diríase, a pesar de estas mismas limitaciones, Latinoamérica no deja de producir una narrativa de ruptura: son discursos de la contrariedad que se regodean en refutar la historia a partir del contratiempo histórico, que construyen una realidad con los elementos de la contra-realidad y que al lenguaje de las restricciones oponen el contra-lenguaje de la imaginación. Novelas matemáticamente imposibles casi todas resultan verdaderas inutilidades.²⁶ Pero que el "fracaso estruendoso" se convierta en cachetada al homo faber es después de todo, el gran objetivo que persigue este juego barroco del desperdicio y del placer en la transgresión irreverente.

IV. Proyecto y proyección de Terra nostra:

Decir que la "búsqueda de la identidad" es el gran tema de Carlos Fuentes, resulta fácil y a la vez cierto aunque no deja de ser por ello insuficiente. Desde Gúiraldes a Rómulo Gallegos, desde Miguel Angel Asturias, pasando por Samuel Ramos hasta Octavio Paz y Alejo Carpentier, la indagación sobre el ser latinoamericano se ha prolongado, diversificado e incluso,

institucionalizado en la temática de nuestro arte y filosofías. Existen las búsquedas tópicas pero también aquellas tipificadas y la diferencia se percibe en lo que va de la urgencia auténtica a una tradición sencillamente heredada. Las actitudes hacia el problema han ido sin embargo variando, tal vez porque en el fondo, las preguntas tampoco fueron las mismas. Se trató de descifrar, por ejemplo, qué es o qué puede ser, promete ser y quiere ser, la evasiva identidad latinoamericana sólo para caer una y otra vez en el pesimismo, la esperanza desmedida o el mestizaje inabarcable. A casi un siglo, la búsqueda sigue aún vigente pero lejos ya de la mística proyectiva de la novela realista y liberal de los inicios, puede decirse que la narrativa contemporánea parece inclinarse hacia la revisión del pasado, mítico o inmediato, histórico o imaginario. Procesos de desconstrucción motivados por una nostalgia, las novelas actuales bien pueden aclarar la indagación por el ser latinoamericano, pero antes que nada son intentos dirigidos a responder aquella pregunta de Zavalita en Conversación en la Catedral que también se formula en Terra nostra: "¿a qué hora se jodió la América Española?" (T/N.765). La búsqueda de la identidad aparece transformada entonces, en búsqueda de aquella zona sagrada anterior al pecado original. Tan ardua la una como la otra, ambas resultan igualmente utópicas, porque si la búsqueda de la identidad conduce a la certificación de diferencias proliferantes, la búsqueda del primer error o de la inocencia perdida remitirá a un retroceso en relevos acaso ilimitado.

En la narrativa de Carlos Fuentes, esta tensión entre extremos parece resolverse bajo la forma de una dialéctica irónica. Conscientes de la presencia del deseo -circunstancial a veces, siempre termina siendo un deseo esencial por definitivo- sus personajes deben enfrentarse a la evidencia anacrónica es decir, a la imposible temporalidad o a la prohibición histórica que supone la posesión del objeto del deseo. Cada novela entonces se escribe como una peregrinación que, por la interferencia de esta anacronía entre deseo y objeto, resulta ser casi siempre una peregrinación frustrada. Pero -y esto es importante señalar- se trata de peregrinaciones que,

por lo mismo, sólo pueden cumplirse en tanto impliquen una violación sistemática de tiempos y tabúes. En La muerte de Artemio Cruz, el presente agonizante interroga al ex-burócrata, amante, adolescente y revolucionario del pasado para verificar solamente una dispersión indescifrable de imágenes que no llegan a penetrar la conciencia de finalidad que demanda la muerte. En Zona sagrada, el impulso incestuoso sólo se completa en la reversión irónica de sí mismo cuando la oposición Claudia/Mito resulta desintegrarse en travestismo mordáz, transgresión psíquica y corporal del propio objeto del deseo. Mientras que en Aura, es la pasión amorosa la que en una búsqueda alucinada por fundirse con el deleite insoportable de la muerte, apenas logra enfrentarse a la imagen tanto más grotesca y desolada que le devuelve la vejez de su objeto.

Cada novela es un nuevo sarcasmo, el eros verbal de Fuentes lejos de motivar el ascenso al mundo platónico de las ideas arquetípicas o al ámbito ya no tan pretencioso de la satis-

facción gozosa por terrenal, antes bien, parece auspiciar un descenso forzoso al espacio más o menos infernal que representa el objeto revertido de la búsqueda. El deseo delata una insuficiencia y, a su vez, es signo de una pérdida o ausencia. La nostalgia mueve entonces la aspiración que, a través de la memoria, la imaginación o un desciframiento no menos torturante, reclama la posesión final de su objeto. Pero el término de todo decurso siempre surge de la confrontación con un objeto negado, degradado o invertido. Así, las novelas de Fuentes parecen cumplir un mismo proceso de condena en tanto que existe una posibilidad cierta de redención sólo si se apela al sacrificio. Como en algunos cuentos de Borges, también los destinos de sus personajes son destinos inconclusos o no-ciudadanos, frustrantes e indescados. Y el grotesco que casi siempre acompaña la evidencia, se transforma en entrega revertida de nostalgia: nuevo encuentro duplicado con la pérdida.

Diríase que las novelas siguen un rito de maldición o la ceremonia de una profecía. Pero si la geometría de una fatalidad necesaria parece dominar el nivel de lo real, la palabra, el sueño y la memoria son los elementos a través de los cuales puede accederse a una posible dimensión liberadora, y si no, al menos a la oxigenación que concede la expansión de los límites. Las respuestas de Carlos Fuentes no se generan enteramente en el plano de la historia, es preciso desentrañar además, la red de combinaciones que re-escrive a partir de los discursos. Porque en sus narraciones,

historia y discurso son finalmente, dos sistemas de relaciones que nunca coinciden. En pugna constante e irresuelta, las palabras no dejan de desarticular la credibilidad de los hechos y las acciones desmerecen el alcance del deseo. No hay en suma, ni neutralidad ni descanso. Los personajes son tan carnales como textuales, dependientes tanto de la necesidad de sus excrescencias como de la libertad sustitutiva de las palabras. De ahí la ambigüedad y la apertura, de ahí también la ironía y el juego.

Por eso, hablar de la búsqueda de la identidad como del gran tema de Fuentes, es a la vez cierto, peligroso e insuficiente. Es cierto si se somete sus novelas a un proceso de alegorización, si a cada personaje se refiere un valor cultural que permita estructurar luego el sentido total o fragmentario de una época histórica, una tara colectiva o una evidencia etnológica. Desde este punto de vista, La muerte de Artemio Cruz podría interpretarse como la revolución traicionada, Aura y "Chac Mool" como los signos de un pasado inconcluso que reclama eternamente nuevas reencarnaciones, mientras que Cambio de piel, T.N. y Una familia lejana ficcionalizarían los efectos varios de una herencia europea también variada. Aquí las definiciones son posibles pero todas ellas destilan cierto halo de injusticia.

Como el modelo ideal en Cortázar, el paraíso perdido en Carpentier y García Márquez o la negación de la historia en Roa Bastos, la búsqueda de la identidad en Fuentes es un temático que por su necesaria imposibilidad ha degenerado en utopía. No se renuncia a él por una forma de extraña fidelidad

a la nostalgia, sin embargo, no deja tampoco de ser motivo para el juego barroco y las indagaciones verbales. Así pues, la identidad buscada lejos de recalar en la feliz coincidencia de lo Mismo parece dispersarse ilimitadamente en lo Otro, un fuera de sí siempre distinto de sí mismo. Y el centro hacia el que converge en tanto propuesta utópica, sólo logra realizarse plenamente en el descentramiento o la desposesión. Mundos narrativos voluntariamente caóticos, las novelas de Fuentes son, antes que nada, espacios pródigos para el artificio, la ambigüedad y las exploraciones léxicas y semánticas, históricas o míticas. Desde este punto de vista entonces, toda su producción podría inscribirse sin duda, dentro de una búsqueda más generalizada, aquella aspiración compartida por la nueva narrativa latinoamericana: aspiración de crear un lenguaje a partir de sus propias leyes internas, aspiración a tentar la utopía con la inmunidad que resulta de la profanación o el juego y aspiración de escribir novelas totales donde "total" ha de entenderse en el sentido que Vargas Llosa da al término, como una categoría de encuentros inclusivos, fusiones entre objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla.

Considerada en este contexto, T.N. deja de ser una novela de excepción. Sin embargo y a más de diez años de su publicación, la crítica aún parece evitarla, resistirse o rechazarla. Puede decirse que es una de las pocas novelas de Fuentes a la que se le ha negado la procreación textual a través de la exé-

gesis. Los motivos parecen sobrar pero a simple vista diríase que el argumento más concurrido es el de su dificultad. Una larga dificultad de casi 800 páginas. Claro que en este mundo de valores desnaturalizados, lo que para algunos es causa de vituperio, para otros lo será de fascinación o desafío. Y es en todo sintomático que hayan sido escritores los que salieron en vehemente defensa de T.N. Novela enojosa, el estilo de T.N. angustia y repele, atrae y repugna sin dejar de sugestionar a un lector que cae en sus trampas, se recupera luego para volver a caer nuevamente y no llegará nunca a saber si su liberación es total o un acto desesperado de autoengaño. Elena Poniatowska habla de la imposibilidad de cualquier intento de "desfuentización"²⁷ y Juan Goytisolo apela al término "lector fanático de T.N."²⁸ mientras que José Joaquín Blanco, ejerciendo una crítica no tan positiva como las anteriores, también alude a la calidad "devota" de los lectores de Fuentes.²⁹

Pero vaya ahora a modo de preludeo a estas páginas sobre T.N., el juicio de Alejo Carpentier, porque en él, ellas encuentran justificación, motivo y un hilo, sin duda unilateral, de creída complicidad:

En cuanto a T.N. de Carlos Fuentes, veo en esta novela de una difícil lectura, una grandiosa empresa de anexión de los factores determinantes, clásicos y modernos, de la cultura hispánica de todos los tiempos, por un autor latinoamericano. Ningún autor español se ha atrevido, hasta ahora, a realizar un tan monumental trabajo de compactación de todos los componentes de la cultura que engendró la nuestra -aunque aquí, vista desde América.

Posición crítica, posición analítica, violación de arcanos, bucco de profundidad, aglutinación, por encima del tiempo y del espacio, de todos los elementos fundamentales de la hispanidad (de la verdadera hispanidad...): tal es la empresa monumental lograda por Carlos Fuentes en T.N.³⁰

Y T.N. puede escribir este sentido aludido de hispanidad porque antes que nada, se reconoce como un texto generado por otros textos, un libro que se propone a sí mismo como articulación de una serie de lecturas provenientes de todo nuestro discurso cultural. A partir de esta propuesta, la gramática narrativa de la novela se estructura a través de un intenso, tal vez nunca del todo cifrado, proceso de de-codificación y re-codificación de signos históricos, míticos y literarios de distinta procedencia. Verdadero-sistemático "saqueo" textual; sin embargo T.N. responde a esa oscura ley genética de los libros según la cual la escritura se reproduce obedeciendo a un erotismo inconstante. Porque como Borges o Italo Calvino, también Fuentes parece repetir: "Quizá no somos nosotros los que escribimos los libros, sino los libros los que nos escriben a nosotros".³¹ Pierre Menard, autor de El Quijote, autor de Borges también lo es sin duda, de la escritura cervantinamente borgiana de T.N.

Lecturas y dobles, espejos y reflejos, palabras y paradojas gozan en T.N. de la misma naturaleza abominable que aquel herejarca de Uqbar había reconocido en la procreación. Si para Mallarmé, escribir era un juego insensato, para Artaud una cochina y para Bataille la única forma de aniquilar la escritura, en T.N. escribir es un acto condenatorio pero para-

dóxicamente, es sólo a través de la palabra que puede accederse a aquella zona sagrada anterior al pecado original. Entonces sobreviene el silencio porque, en una última lectura, el pecado que condena no es otro que el ejercicio de la palabra reincidente. Dialéctica irónica de la utopía, como los adamas, heroes del medioevo que pretendieron exorcizar el pecado de la carne a través de la celebración ritual del placer del cuerpo y así, acceder al reino de los cielos, Carlos Fuentes practica el exceso verbal, una erótica de la palabra con la esperanza o la fe de que quizás a la explosión pueda seguirle ese espacio neutro en que sólo prospera el silencio.

T.N. es consumo excesivo y gasto improductivo: una ofrenda ofensiva por ostentatoria que espera recibir como única respuesta válida a su transgresión, el don último de la nada. Potlatch incontestable que la economía barroca del sacrificio inmola para que la destrucción final opere a su vez, en consagración definitiva.

NOTAS:

1. Cfr. Alejo Carpentier "La problemática de la novela latinoamericana" en Ensayos, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1984, pp. 7-29.
2. Cfr. Carlos Fuentes La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1974 y Cervantes o la crítica de la lectura, México, Joaquín Mortiz, 1976. Passim'
3. Mario Vargas Llosa García Márquez: la historia de un deicidio. ver Cap. II "El novelista y sus demonios" pp. 85 y ss.
4. Amir Rodríguez Monegal, "Borges y Derrida: Boticarios" en Revista de la Universidad Nacional de México, Nov.-Dic. 1985 Nrs. 418-419, pp. 6-12.
5. Carlos Fuentes, La nueva novela..., ed. cit., p. 31.
6. Carlos Fuentes, "La risa en un continente triste", en Clarín Cultura y Nación, Buenos Aires, Jueves 15 de setiembre de 1983, p. 4.
7. Carlos Fuentes, La nueva novela..., ed. cit., p. 95.
8. José Ibezama Lima, La expresión americana, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 47.
9. Jorge Luis Borges, "La escritura y el sueño", Conferencia dictada durante el congreso internacional La deuxième renaissance. La finance et la science, celebrado del 3 al 5 de noviembre de 1984. Reproducida en La Gaceta del Fondo de Cultura Económico, Núm. 175, Julio 1985 pp. 2 - 3.
10. Michel Foucault, Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI 1981, p. 297.
11. Cfr. Carlos Fuentes, La nueva novela..., ed. cit., p. 65.
12. Jorge Luis Borges, "El arte narrativo y la magia" en Discusión, Madrid, Alianza Emecé, 1976, p. 78.
13. Carlos Fuentes, "Una literatura urgente" ponencia enviada por Carlos Fuentes al Primer Congreso de escritores en lengua castellana celebrado en Las Palmas del 1 al 10 de junio de 1979 y publicada en El viejo topo, Nr. 35, agosto 1979, pp. 36-39, p. 36.
14. Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco" en César Fernández Moreno (Coord.), América Latina en su literatura, México

Siglo XXI Editores, 1982, pp.167-184.

15. Carlos Fuentes, Cervantes o..., ed.cit.
16. Jorge Luis Borges, "El arte narrativo y la magia", ed.cit.
17. Alejo Carpentier, Ensayos, ed.cit.
18. José Lezama Lima, "Mitos y cansancio clásico" en La expresión Americana, ed.cit., pp.9-41.
19. José Lezama Lima, op.cit. p.25.
20. José Lezama Lima, op.cit. p.20.
21. Julio Cortázar, Rayuela, Buenos Aires, Ed.Sudamericana, 1972, Cap.71, p.432.
22. Gabriel García Márquez, Cien años de soledad, Bogotá, Ed. La Oveja Negra, 1967, p.15.
23. Alejo Carpentier, El siglo de las luces, Madrid, Bruynera,1976.
24. Michel Foucault, Las palabras y las cosas, ed.cit., p.321.
25. José Lezama Lima escribe: "Sólo lo difícil es estimulante". La estética barroca de la dificultad cuenta ya una larga tradición que va desde Gracián a nuestro días.
26. En "Pierre Menard, autor del Quijote", Borges escribió: "no hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil".
27. Elena Poniatowska, "Carlos Fuentes; si tuviera cuatro vidas, cuatro vidas serían para ti" en, ¡Ay vida, no me me-reces!, México, Joaquín Mortiz, 1986, p.38.
28. Juan Goytisolo, "Terra nostra", en Disidencias, Barcelona, Seix Barral, 1978, pp.221-256, pp.224.
29. José Joaquín Blanco, "Más allá de la lectura, las intenciones monumentales", Suplemento Literario de Siempre, México 1976, pp.IX, XVI, p.IX.
30. Alejo Carpentier, "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo", en : Ensayos, ed.cit., p.155.
31. Italo Calvino, "El libro, los libros", en Diálogos 1985, Vol.21, Nr.3, pp.16-21, p.18.

CAPITULO II :

ESTRUCTURA TRIPTICA DE TERRA NOSTRA

Introducción

1. El Viejo Mundo

- 1.1. Los órdenes del deseo
- 1.2. Texto único, poder divino
- 1.3. La rebelión del cuerpo
- 1.4. La Historia cancelada

Notas

Escribir sobre Terra Nostra no deja de ser un desafío -aunque nunca tan temerario y menos aún tan largamente criticado- como el hecho mismo de escribir la propia novela. Fue Camus, en boca de uno de sus personajes, que dijo: Lo difícil no es continuar la transgresión sino el acto fundante de haberla iniciado. Que este parlamento me lave entonces, de cualquier culpa posible...

Sería interesante indagar más bien -y esto a nivel puramente introspectivo- por qué surge esta necesidad de justificación previa más allá de la razón subjetiva que impulsa todo análisis textual, razón, por otra parte, casi siempre suficiente. Tal vez la respuesta deba encaminarse por el lado de la desmesura -soberbia fastuosa para muchos, "majestuosa locura", para otros- que implica un proyecto estético de las dimensiones de T.N. La ambición de Fuentes no conoce límites, temáticos o formales, lingüísticos o narrativos porque, como escribe Oviedo, "lo que la novela quiere ser es, sencillamente, todo: una suma de mitos humanos, una reescritura de la historia, una interpretación de España, una reflexión americana, un ensayo disidente sobre la función de la religión, el arte y la literatura en el destino humano, una propuesta utópica, un collage de otras obras, un tratado de erudición, una novela de aventuras, un nuevo diálogo de la lengua, un examen del pasado, una predicción del futuro y (no por último) un inmenso poema erótico. Teóricamente, T.N. es una novela imposible".²

Y como en toda empresa que aspira a lograr el absoluto, resuena inevitable el eco luciferiano. Dueño de un proyecto utópico, Carlos Fuentes lo realiza aún a riesgo -y probablemente consciente- de fracasar en el intento. Víctima y verdugo de su propia ambición se somete al torturante itinerario al que sus personajes están condenados, a sabidas tal vez, de que la única salvación posible no es otra que la que surge del sacrificio. Como Felipe Montero, Guillermo Nervo o Artemio Cruz, es ahora Fuentes quien, ante la conciencia del deseo repite la búsqueda alucinante del objeto desiendo sin otra posibilidad final que la frustración o la reversión en un nuevo deseo. La distancia que va de esta propuesta -aquí, solamente sugerida- a la inclusión del propio Fuentes como personaje novelasco, es el tiempo que separa T/N. de Una familia lejana. Parecería que para Carlos Fuentes, coincidiendo en esto con Barthes, la novela no es el ámbito de lo bello sino el espacio donde el deseo lucha por revertirse en deseo satisfecho. Habría que agregar además, que en la narrativa del mexicano, el deseo que pone en movimiento la materia discursiva no se da sino en el ámbito de lo prohibido. El deseo se vuelve entonces desafío, rebeldía, y la novela, transgresión. T.N. duplica este esquema porque la búsqueda utópica no sólo se registra a nivel de la historia sino que motiva también, el desarrollo del discurso: así, ^{de} uno de los muchos escritores que habitan este "infierno" narrativo y que bien podría identificarse con el propio Fuentes, se lee lo siguiente: "Se remontó al origen, condenado a escribir sus propias

aventuras una y otra vez, creer que ha terminado el libro sólo para empezarlo de nuevo, relatarlo todo desde otro punto de vista, de acuerdo con una posibilidad imprevista, en otros tiempos, en otros espacios, aspirando siempre y para siempre a lo imposible: una narración perfectamente simultánea ^③(p.558).

T.N. podría definirse entonces, como la crítica misma de su signo de origen. Nacida del deseo utópico de vencer el determinismo lineal de la escritura y la lectura, la sola existencia como obra literaria implica la negación de su aspiración. En este punto, muchos estarían tentados de argumentar que, consciente de la imposibilidad del proyecto, Carlos Fuentes bien hubiera podido ahorrar, las casi 800 páginas que no hacen sino poner en evidencia tal fracaso..... Sin embargo, T.N. -permítaseme asumir la defensa- es por ello, ironía trágica y además, apoteosis estética. Ironía trágica por la hybris de su error desmedido y apoteosis estética porque como toda obra de arte, es una construcción inútil -acaso, doblemente inútil-, reivindicación de la escritura lúdica que tiende a satisfacer el placer de la imaginación sin otro objeto que la imaginación misma.

Si, como Borges, reconocemos dos clases de libros, aquellos en los que el todo subsiste independiente de cada una de las partes que lo componen y otros, donde cada una de las partes constituye y estructura el valor del todo, podría decirse que T.N. pertenece a esta segunda categoría.

Los tres mundos en que se divide la macroestructura de

la novela se sostienen y aún se justifican por los fragmentos discursivos que articulados como unidades narrativamente independientes van conformando la sintaxis del conjunto. Paradójicamente a la resolución de la historia, es la multiplicidad la que surge como evidencia frente a la unidad final. Con esta certeza y amparada además, por la legalidad del pensamiento de Karel Kosic para quien "La totalidad dialéctica comprende la creación del conjunto y de la unidad, de las contradicciones y su génesis. Y sólo por la interacción de las partes se elabora la totalidad"; la integración significativa de T.N. surgirá del análisis previo de las tres partes constitutivas.

Respetando la división formal propuesta por Carlos Fuentes, se rastrearán las unidades básicas que construyen el sentido ideológico de cada uno de los mundos novelados (Viejo Mundo, Nuevo Mundo y Otro Mundo). Simultáneamente será articulada la sintaxis resultante sobre parámetros espacio/temporales (España/la historia, América/el mito, T.N./la dialéctica) y esta sintaxis permitirá finalmente, integrar una de las interpretaciones posibles de T.N.

En este punto surge otra observación necesaria: Tratándose de una novela intencionalmente abierta, sería vana pretensión suponer que una lectura puede agotar las posibilidades del texto. Toda interpretación implica una elección y por lo tanto, una pérdida que no deja de ser también síntoma de libertad frente al texto. Desarrollando entonces, una hipótesis que no es ^{la} única, ni exclusiva o la definitiva, por que como dice Carlos Fuentes: "Nadie tiene derecho a poseer la verdad".

1. EL VIEJO MUNDO

España, la España de los Habsburgo, es el espacio que concentra la materia narrativa de esta Primera Parte. La historia, sucesión de hechos que progresan irreversiblemente desde un origen hacia un final, conforma el eje temporal estructurante. Y Felipe II, el Señor, es el personaje central, metonímico.

1.1. Los órdenes del deseo:

"Construir en la tierra una segunda naturaleza que disuelva la antinomia CIELO-INFIERNO" tal parece el imperativo sobre el cual el Señor se afana en delinear su destino manifiesto. Sin embargo, peligro amenazante de sí mismo, la fe monolítica en la que quiere y necesita creer para justificar su proyecto trascendente se fragmenta irónica, dividida entre la duda, la razón exterior y el misterio irresuelto. Fuentes, una vez más, repite en Felipe la dinámica del deseo frustrado. Partidario de la inmovilidad que surge de un dualismo maniqueo, el poder del Señor se declara impotente frente a una realidad estructurada sobre tres niveles, número simbólico del movimiento en la novela. Porque tres son en efecto, los órdenes entre los que se reparten sus obsesiones reiteradas.

En lo religioso, el Señor aspira a lograr la GLORIA ETERNA, y es en torno a este deseo vehemente que hará depender el resto de su cosmos circunstancial. Como Defensor Fides, combatirá a herejes y utopistas, expulsará a moros y judíos. Sin embargo, no son éstas, las amenazas reales que fragmentan su unidad religiosa sino las propias dudas de su

espíritu indagador y los misterios indescifrables que se suceden en El Escorial los que terminan por socavar este código de certezas al que se aferra neciamente a pesar de las evidencias.

En lo que respecta al nivel político, todo su poder soberano se concentrará en congelar el orden circundante y el deseo se hace explícito bajo la forma de un MUNDO INMOVIL:

“Todas las cosas y las palabras poseen un lugar establecido, una función precisa y una correspondencia exacta en el universo cristiano. Todas las palabras significan lo que contienen y contienen lo que significan” (678).

Dentro de esta visión escolástica del universo donde Dios legitima el dominio real, el texto también pasa a ser un signo sacralizado. Así, Dios, el Rey y el logocentrismo terminan por definir la dimensión exacta del poder establecido. Sin embargo, víctima de una dialéctica irónica, Felipe II verá ensancharse la España que ordenara petrificar dentro de los muros de su mausoleo y el texto -antes único- se multiplicará profanando la sacralidad de su sabiduría.

Finalmente, una enfermiza voluntad de muerte es la que el Señor evidencia en el nivel ontológico y su aspiración queda formulada como un deseo de VIDA BREVE. Símbolo que, por hiperbólico llega a ser incluso grotesco, este monarca necrófilo es la encarnación misma del “vivir desviviéndose hispánico”.

Mira cómo cierra sus puertas, expulsa al judío, persigue al moro, se esconde en un mausoleo y de allí gobierna con los nombres de la muerte: pureza de la fe, limpieza de la sangre, horror del cuerpo, prohibición del pensamiento, exterminio de lo incómprensible (p.568).

(Si fuera lícito hacer -y esto va entre paréntesis- una estadística de tópicos en T.N., el primer lugar lo ocuparía sin duda, la muerte. La pestilencia a carne, uñas y pelos quemados que inaugura la atmósfera olfativa de la novela se prolonga intermitentemente hasta las páginas finales conformando el olor al que puede asociarse T.N. Y si de asociaciones se trata, el emblema que la definiría es el mausoleo de El Escorial o, una pira funeraria...).

Puede decirse, sin riesgo a caer en apreciaciones hiperbólicas que los Habsburgo reinan para y por la muerte y con ella también, dice la Dama Loca: "No hay trueque posible. Le regalo a España lo que España no puede ofrecirme: la imagen de la muerte como un lujo inagotable y devorador. Dénnos sus vidas, sus escasos tesoros, sus brazos, sus sueños, sus sudores y su honra para mantener vivo nuestro panteón. Nada puede mellar, pobrecito de Ud., el poder que se levanta sobre el sinsentido de la muerte, pues para los hombres sólo la muerte, fatal certeza, tiene sentido, y sólo la inmortalidad, improbable ilusión, sería locura (p.79).

Es tal el valor trastocado que Felipe otorga a la muerte que, deseos y aspiraciones, festejos y deudas, ofrendas, pruebas o castigos... todo acto que de él provenga o hacia él se dirija, implica un intercambio de cadáveres -o, en el mejor de los casos sólo alguna parte de ellos-. Así, tres crímenes pagarán la deuda por la descendencia y el poder: Con la "victoria" de Flandes, el Señor certifica su fidelidad al padre divino, con la masacre del Alcázar logra la confianza de su padre carnal y recibe a Isabel como esposa, con la matanza de

los comuneros se reafirma definitivamente como representante de Dios en la tierra. DIOS PADRE/ REY PADRE ; FE Y PODER; Continuidad pero también inversión. Padre putañero/hijo impotente, pecador/penitente, activo/contemplativo. Los rasgos genéticos -sífilis, hemofilia y prognatismo- se transmiten acentuados en el heredero y los caracterológicos, invertidos. Si en el aspecto físico el Señor delata los rasgos paternos de la descendencia Habsburgo, en lo psicológico es a la Vama Loca a quien habrá que identificarlo.

Resumiendo entonces, lo que hasta acá queda dicho, puede ensayarse ahora, el siguiente cuadro de correspondencias:

ORDEN	USEO	EXPRESION	LERTIFICACION	EJECUCION
Religioso	"Gloria eterna"	Dogma	Padre divino	Flandes
Político	"Mundo inmóvil"	Logocentrismo	YO ←	Escoria
Ontológico	"Vida breve"	Muerte	Padre carnal	Alcázar

1.2. Texto único, poder divino:

Si tuviera que conceptualizarse la visión del mundo que define y define Felipe, diríase que se trata de una visión escolástica del universo. Palabras y cosas, voluntades y destinos, manifiestan en última instancia, la expresión y el reflejo de Dios, "causa primera, eficiente, final y reparadora de cuanto existe"⁴. En este orden jerárquico basado en un juego de semejanzas y analogías -fue en la época ficcionalizada por Fuentes cuando se recuperan categorías como macrocosmos y microcosmos- toda posible ambigüedad queda desplaza

da por una realidad unitaria y unívoca que no admite sino la sola lectura del verbo divino. La creación y más que ella, el lenguaje articulado de sus criaturas pasa a ser el lugar de las revelaciones, el espacio en el que la verdad es enunciada. Se comprende entonces -y esto a partir del mismo sistema de analogías dominante- el privilegio que gozó la escritura por sobre la palabra hablada. Refiriéndose a este período histórico apunta Foucault: "El lenguaje tiene, de ahora en adelante, la naturaleza de ser escrito. Los sonidos de la voz sólo son una traducción transitoria y precaria. Lo que Dios ha depositado en el mundo son las palabras escritas; Adán, al imponer sus primeros nombres a los animales, no hizo más que leer estas marcas visibles y silenciosas; la Ley fue confiada a las Tablas, no a la memoria de los hombres; y la verdadera Palabra hay que encontrarla en un libro"⁵.

A la luz de estas consideraciones teóricas se torna comprensible -o al menos históricamente fundamentada- la obsesión que el Señor manifiesta tanto por la palabra escrita como por su correlato, la lectura de(1/los) texto(s) existente(s). Sin embargo, dicha obsesión no puede ser cabalmente entendida en tanto no se la vincule a la voluntad de poder que la sostiene. Si el texto precede a la realidad, la realidad -conforme una legalidad basada en el principio de semejanza- deberá repetir lo consignado en el papel. Poseer el texto implicará entonces, poseer también la verdad única, de donde surge la correlación necesaria entre poder y saber: a quien se apodera del texto, la verdad le será revelada y con ella, el dominio sobre la realidad. En un mundo concebido sobre la correspondencia exacta con el orden divino, texto, revelación, poder y realidad no pueden ser sino uno y lo mismo -esencia sagrada al ca

bo: tal la premisa necesaria sobre lo que se fundamenta el circuito.

Imagina por un instante, Guzmán, que todos pudiesen ofrecer sus plurales y contradictorias versiones de lo ocurrido y aun de lo no ocurrido (...)

-Habría demasiadas verdades. Los reinos serían ingobernables.

-No, algo peor: si todos pudiesen escribir a su manera el mismo texto, el texto ya no sería único; entonces ya no sería secreto y luego...

-Ya no sería sagrado.

-Cierto, así sería Guzmán; y tú tendrías razón, los reinos serían ingobernables, pues, ¿en qué se funda un gobierno sino en la unidad del poder? y semejante poder unitario, ¿en qué se funda sino en el privilegio de poseer el texto único, escrito, norma incambiable que supera y se impone a la confusa proliferación de la costumbre? (...)

-En que la ley que el príncipe invoca dice ser reflejo de la inmutable ley divina, Señor (p.194)

Caballero de la fe o nuevo Don Quijote -aunque la meta no es ya la imaginación justiciera sino el poder onnipotente-, Felipe se aferra a su código de certidumbres e intenta materializar la fe del texto único en una realidad que lejos de la sumisión, se rebela múltiple y ambigua. Podría decirse -siguiendo el paralelo con el personaje de Cervantes- que en el Señor la aspiración real por derecho divino es tan utópica como la autorreconocida hidalguía de Alonso Quijano. Sin embargo, es la defensa de esos códigos anacrónicos los que les otorgan identidad tanto a uno como a otro personaje: "Los súbditos, haciendo, están; el príncipe, haciendo, es" (p.194), confirma el Señor en un pasaje.

Consecuente con su fe en la posesión del texto único y, por lo

tanto, de la verdad revelada, el Señor impondrá a la realidad su propia lectura del mundo: Bajo la sintaxis de El Escorial confía congelar los límites de España, consagrar su poder a la muerte y hacer de la Tierra un Infierno. Cree en el poder de la palabra escrita más allá de toda evidencia y por ello, decreta la inexistencia del Nuevo Mundo. Piensa que escribir sus deseos implica realizarlos y "vive" entonces, a través de un testamento. Física y simbólicamente, se empeña en reescribir el mundo a la medida de un proyecto necrófilo pero la realidad, multiplicando sus posibilidades no prueba más que su anacronía:

-La gente ha inventado su propio mundo, sin cadáveres, sin pecados, sin tormentos... hay nuevos poderes levantados no sobre la sangre, sino sobre el comercio de la sal, el cuero, el vino...

- Mi poder es de origen divino.

- Hay una divinidad mayor, con su perdón, Señor y se llama dinero (p.319)

La vieja relación parece invertirse, el referente adquiere independencia con respecto al signo y con esta liberación se disuelven los lazos de poder. Bajo el nuevo orden, la certeza del texto único se fragmenta en la ambigüedad de la duda o en la lógica de la razón, y este es un cambio que llega con el Renacimiento. A partir de este momento "las semejanzas y los signos -escribe Foucault- han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan llevan a la visión y al delirio ... la escritura y las cosas ya no se asemejan"¹.

Víctima de una ironía trágica, Felipe -como tantos otros personajes de Fuentes- ve concretar su destino en el signo del de-

seo invertido. Aquella búsqueda por una vida breve, un mundo in-
móvil y una gloria eterna, traspasará su sentido en una realidad
de eterna agonía, movimiento incenante y de un horror infinito.

El Señor, lector de sinonimias, es derrotado por el orden de
lo mismo pero también, por el orden de lo otro. Las palabras y
las cosas antes coincidentes, probarán que existen otros textos
-los tres manuscritos-, que las cosas tienen otro, muchos senti-
dos. -el cuadro de Orvieta, la escalera, el espejo, la imprenta-
que la realidad ha multiplicado su perspectiva y los lectores,
sus puntos de vista. Con la crítica a la concepción logocéntrica,
la realidad divina se desmembra en un haz de posibilidades,
ya no verticales, ahora el cielo se desploma sobre los hombres.
"Hemos perdido a nuestro padre pero no nos hemos encontrado a
nosotros mismos", dice Fuentes.

Y detrás de esta conversión o inversión, Erasmo delata su pre-
sencia: nada es lo que parece ser, todo tiene por lo menos dos
lecturas, la razón absoluta es también una locura.

1.3. La rebelión del cuerpo:

Pero en la mente del Señor, nada burla tan abiertamente sus aspi-
raciones celestiales como la presencia y los apetitos de su pro-
pio cuerpo. Signo y símbolo de la naturaleza animal que lo habi-
ta, el cuerpo, en proporción análoga a herejes y utopistas, será
mortificado, castrado, en nombre de su proyecto transcendente de
muerte y gloria eterna. Sin embargo, ese mismo cuerpo, negado o
sublimado, castigado y ofendido por la inexistencia a la que ha
sido condenado, seguirá escribiendo el discurso contestatario de
la vida y su rebelión se manifiesta a través de la tentación car-

nal, el frío o el dolor, los excrementos y, también, con la inmovilidad: "Tú (Inés)... tú eres el pecado sin remisión, el pecado que no puede ser perdonado ni por el crimen, ni por el poder, ni por la devoción, ni por el amor, ni por el orgullo, ni por la blasfemia, ni por la muerte; matarte, sojuzgar te, rezarte, enaltecerte, insultarte, matarte: todo es inútil; te he amado cara a cara, como es nefanda costumbre de humanos pues las bestias, más sabias, no se miran en los ojos al fornicar"(p. 264).

Pero no es la tentación de la carne sino el excremento contra el que Felipe deberá entablar la lucha definitiva por la negación del cuerpo. Encarnación o prolongación de aquella realidad que sentencia "inter urinas et faeces nascimur", el Señor la confirma: "La excrecencia me invade por todas partes, Guzmán, al nacer en letrina flamenco, en el altar de mis victorias, ahora mismo, en este altar construido para ejercer los horrores del cuerpo humano y condenarlos a muerte, vuelvo a oler los orines de estas hermanas, la excrecencia humana es una marea que acabará por ahogarme (p.173)(El subrayado es nuestro).

Resulta sintomático que cada vez que Felipe cree lograr una victoria o alcanzar la realización de uno de sus principios, el excremento corona su obra -campo éste, fecundo sin duda, para el análisis psicoanalítico-. Descartando convenientemente el nacimiento que además de inconsciente parecería que no reúne las condiciones de particularidad del caso aunque no por ello deja de ser menos simbólico, las heces rodean su "victoria" en el altar de Flandes, el día de su cumpleaños, la cripta del panteón escorialense, y el lecho de muerte: nacimiento, religión, fini-

tud y muerte, cada una de sus instancias "vitales" culmina en la inmundicia. Frente a la represión y la muerte, el cuerpo, objeto reprimido, activa su mecanismo más efectivo porque, contra él nada podrá la asepsia de las abstracciones que se le oponen.

Analizando precisamente, el valor y las connotaciones psico-sociales de las excrecencias corporales, Larry Grimes sostiene que las mismas "forman una categoría de suma ambigüedad; son productos del cuerpo que se separan y expelen al mundo exterior. Puesto que tienen las características tanto de A (es decir, yo, lo mío), como de B (no yo, ajeno), las expresiones referentes a estas sustancias forman parte de la categoría mediadora C y son objeto de una fuerte interdicción tabú. Lo mismo con la actividad erótica y los órganos sexuales, que representan una zona de confluencia y confusión por contacto directo de dos entes físicos" (9). Los deshechos fisiológicos y el contacto físico son, en efecto, aquellas posibilidades del cuerpo que Felipe reprime en nombre de los absolutos de una fe trascendente. Pero si entre realidad y deseo sólo se extiende el ámbito de la frustración, el excremento entonces, deberá asumirse como un nuevo reflejo irónico de la realidad frente a la verdad única y, por ello mismo mutilante, que el Señor impone a través de su poder. En este contexto, también será la revelación de Eros o la negación declarada: respuesta del cuerpo humillado a un proceso epojenador que lo sublima.

Para la teoría psicoanalítica, el excremento tiene tres posibles interpretaciones que se relacionan e implican mutuamente. En la primera de ellas, se asocia el excremento al deseo narcisista,

en la segunda, lo excremental es manifestación de la voluntad de poder y, en la última, todo objeto cultural no corporal resulta ser sublimación de las heces -el dinero es, en este último caso, el ejemplo más citado-. De todas ellas, acaso sea la primera la que ofrezca mayores posibilidades interpretativas a los fines de nuestro análisis, -resulta casi una obviedad certificar la presencia de la voluntad de poder en la novela y aún el dinero como sublimación del excremento, véase para ello el episodio "Victoria"-. Según, entonces, uno de los sentidos psicoanalíticos posibles, el excremento guarda estrechos vínculos con la proyección narcisista de convertirse en padre de sí mismo, con el deseo de autonomía e inmortalidad. Y esta proyección en un nivel " más profundo es el resultado de la incapacidad para aceptar la muerte que es también la incapacidad para vivir".⁽¹⁰⁾ Si esta afirmación fuera transferida al caso de Señor, se invertirían los valores propuestos a nivel discursivo. Ya no continuación del padre sino acto autofundante de sí mismo, Felipe no gobernaría para la muerte sino para la inmortalidad. Inmortalidad, autogénesis, padre de sí mismo: la identificación FELIPE/DIOS surge inevitable. Interpretación ésta última que, lejos de excluir lo hasta aquí apuntado, enriquece la lectura del personaje sumando nuevas posibilidades a lo ya expresado.

1.4. LA HISTORIA CANCELADA:

A lo largo de las 350 páginas de esta Primera Parte, Carlos Fuentes reconstruye un orden determinado de seres y cosas sólo para ponerlo en crisis y operar luego su negación. No se percibe la dimensión "parricida" del intento sino cuando se comprende que la ficción se reescribe sobre la historia misma de España "nombre -según Fuentes- de nuestro terrible padre"¹¹. 'El viejo mundo' es entonces, la indagación cruel pero necesaria de un origen conflictivo sin el que sería imposible reconocer nuestra herencia aunque no sea sino para rechazarla después.

A pesar de los anacronismos y las violaciones a la historiografía, Fuentes articula la semblanza de una España -legítimamente prolongada en la figura de Felipe, el Sr.- sobre la FE en un proyecto trascendente y el SACRIFICIO de la vida y el cuerpo como precio a un paraíso todavía inconquistado. Se trata del orden de una España medieval y escolástica que "se manifiesta a través de una heráldica verbal, ajena a toda idea de transformación"¹². Sin embargo, ni la Fe, ni el sacrificio ni la perspectiva jerárquica y unitaria podrían realmente comprenderse sin la concepción del tiempo deificado que se inicia con la tradición judeo-cristiana.

La historia entendida como línea recta que va desde la caída inicial hasta la Redención final, surge con el monoteísmo para el que, caída inicial, redención final o encarnación, son hechos únicos y por lo mismo, definitivos, irreversibles,

[es decir,

históricos. Antes de la revelación de la "Ley" a Moisés, en un cierto lugar y en una fecha determinada, la forma del futuro no era histórica sino mítica, el tiempo acaecía fuera del tiempo y era actualizado no por individuos sino por arquetipos. El cristianismo hizo descender el futuro, lo instaló en la tierra y le fijó una fecha: lo transformó en historia:

¿Por qué, entre centenares de Jesuses, centenares de Judas, centenares de Pilatos, escogimos sólo a tres de ellos para fundar la historia de nuestra sacra Fe? (p.199)

Refiriéndose precisamente al sacrificio de Isaac, Mircea Eliade sostiene que "el acto religioso de Abraham inaugura una nueva dimensión religiosa: Dios se revela como personal, como una existencia 'totalmente distinta' que ordena, gratifica, pide, sin ninguna justificación racional (es decir, general y previsible) y para quien todo es posible. Esa nueva dimensión religiosa hace posible la "fe" en el sentido judeocristiano¹³. Y mientras esa Fe se mantenga, todo acto -independientemente de lo absurdo que parezca- será justificado por y en nombre de la voluntad divina. Siendo Dios único, la historia será también una, el tiempo único y progresivo, el mundo sólo será en tanto lectura del logos divino y todo acontecimiento, valor o designio, deberá necesariamente remitirse al referente primero y autosuficiente. Frente a la concepción mítica, esencialmente antihistórica y arquetípica, el monoteísmo propuso la valoración escatológica del

tiempo y el modelo divino de lo creado: la eternidad como una promesa abstracta al sufrimiento real y la jerarquía ascendente como lectura de un mundo humanamente inteligible. Se comprende entonces por qué, categorías como semejanza o analogía, macrocosmos y microcosmos, legalizaron la dinámica de la hermenéutica cristiana. "En Occidente -escribe Octavio Paz- el tiempo rectilíneo postuló la identidad y la homogeneidad; por lo primero, negó que el hombre es pluralidad: Un yo que es siempre otro, un disemejante semejante que nunca conocemos enteramente y que es nuestro yo mismo; por lo segundo, exterminó o negó a los otros... El tiempo rectilíneo intentó anular las diferencias, suprimir la alteridad"¹⁴. Y dentro de lo otro se condenó al cuerpo, lo distinto-antagónico del alma, porque con el cristianismo los instintos descendieron del cielo al infierno, las otroras divinidades fueron confiscadas del Olimpo y confinadas al submundo de lo pecaminoso... a la celebración del rito pagano, sucedió el tiempo de la sublimación y de la autorrepresión, de la vida como tributo a la muerte y de las aspiraciones abstractas como deseos de "Gloria eterna", "Mundo inmóvil" y "Vida breve".

Ludovico es el maestro, enseña que la verdadera historia será vivir y glorificar esos instantes temporales y no, como hasta ahora, sacrificarlos a un futuro ilusorio, inalcanzable y devorador, pues cada vez que el futuro se vuelve instante lo repudiamos en nombre del porvenir que anhelamos y jamás tendremos (p.202)

Esta es, en cierta forma, la respuesta de Carlos Fuentes al proceso de deificación del tiempo que ha operado el cristianismo en el pensamiento occidental. Es una respuesta posible a la angustia generada por el concepto de historia como sucesión de acontecimientos irreversibles pero también imprevisibles que deben seguirse a cambio de la siempre postergada "catástrofe final (que) pondrá término a la historia y reintegrará, por tanto, al hombre a la eternidad y la beatitud⁴⁵." Pero Fuentes, -que paradójicamente aunque con sentido invertido- también parece desear la gloria eterna que aspira el Señor, en él transcendente, en Fuentes, presente, no se conforma con la sola fuerza del horror o del deseo sino que expone la falacia del tiempo lineal al que considera si no cancelado, al menos sofocado de muerte con la llegada del Renacimiento primero y el Barroco después. Porque el Siglo XVII no sólo implica la ruptura de las analogías sino también el ingreso de lo múltiple y lo ambiguo. La subjetividad del hombre barroco penetra el mundo, desaloja la visión unívoca sustentada por la jerarquía divina del arriba y el abajo y fragmenta la correspondencia entre palabras y cosas, realidad y deseo, historia e intrahistoria. Alejado de Dios, su inseguridad se duplica: el sentido del mundo desciende a la tierra y la realidad además de multiplicarse se revuelve opaca o rebelde pero nunca más inocente. La pérdida del centro divino conlleva la pérdida del sentido de salvación del que antes fuera tiempo deificado, el hombre suma pérdida con pérdida pero del desgarrón -para utilizar el término de Dámaso

Alonso- no surge la libertad sino la angustia: o asume la muerte como continuidad y la vida como un absurdo, o se aliena en la necesidad del misterio trascendente:

Tú, que nos has hecho el favor de mantenernos ignorantes de lo que habrá de acaecernos, reservándote esa sabiduría sin la cual no serías Dios. Y reservándonos, a nosotros sólo la certeza de la muerte, pero no el cuándo ni el cómo ni el por qué ni el para qué (p. 158)

Fuentes, -y en esto, creemos, sigue a Nietzsche- piensa que la liberación de la historia solo se sigue de la reversión del sentimiento de culpa sobre el que se funda el cristianismo y, por extensión, también nuestra civilización occidental. Ambos -Fuentes y Nietzsche- proponen "romper la tiranía del llegar a ser sobre el ser (...)" (porque) en tanto exista el fluir del tiempo incontenido e inconquistado -pérdida sin sentido, el doloroso "era" que nunca será otra vez-, el ser contiene la semilla de la destrucción que convierte el mal en bien y viceversa. El hombre llegará a sí mismo sólo cuando la trascendencia haya sido conquistada -cuando la eternidad haya llegado a ser presente en el aquí y ahora"⁶.

Y es el aquí y el ahora precisamente, esencia y existencia coincidentes en un tiempo actual, vivo y presente, el que inaugura la herejía que es Terra Nostra:

El lugar es aquí,
El tiempo es ahora,
Ahora y aquí
aquí y ahora

y también la cancela pero no ya como herejía sino como utopía, porque Fuentes bien podría repetir junto a Stephen Dedalus: "History is a nightmare from which I am trying to awake".

De este lado de la historia está la culpa y la muerte; del otro, la libertad y la vida, Fuentes denuncia el engaño que estrangula la libertad posible del hombre: el diálogo entre Dios y el mundo empezó a silenciarse con el Renacimiento, así -parece argumentar Fuentes- si la historia lineal deja de tener sustento epistemológico, ¿por qué seguir entonces, traicionando nuestra esperanza utópica?:

Del sacrificio humano nacieron los antiguos dioses y su historia divina. Del sacrificio divino nacería la historia humana/"(p.210)

Mientras el esfuerzo utópico clama por cumplirse, la poesía, el cuerpo y la rebelión compensan en Terra Nostra, el sacrificio humano que se prolonga indebidamente en nombre de una libertad que espera irrumpir en el otro lado de la historia.

NOTAS:

1. Albert Camus: El malentendido, cito de memoria.
2. Oviedo, José M. "Fuentes: Sinfonía del nuevo mundo" Hispanamérica 6, no. 16 (1977), 19-32, p.19
3. Fuentes, Carlos: Terra Nostra, Barcelona, Seix Barral, 1975
Las citas que siguen pertenecen a esta edición.
4. Fuentes, Carlos: Cervantes o la crítica de la lectura. México Joaquín Mortiz, 1976, p. 19.
5. Foucault, Michel: Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI 1981, p. 46
6. Foucault, Michel: Op.Cit. pp. 46/47.
7. Foucault, Michel: Op.Cit. pp.54/55.
8. Fuentes, Carlos: Cervantes..., ed.cit. p.51.
9. Grimes, Larry: "El tabú lingüístico: eufemismo, disfemismo e injuria en México", citado por Goytisolo, J: "Quevedo: la obsesión excremental" en Disidencias, Barcelona, Seix Barral, 1977, p.120.
10. Brown, Norman: Eros y Tánatos, México, Joaquín Mortiz, 1980

15. Eliade. Op. Cit., p.116.

16. Marcuse, Herbert. Eros y civilización, México, Joaquín Mortiz, 1985, p.132.

II.2. El Nuevo Mundo

- 2.1. La utopía profanada
- 2.2. El poder del deseo
- 2.3. El peregrino, héroe solar
- 2.4. El Mito o la fatalidad

Notas

2. EL NUEVO MUNDO

Si de lógica causal se trata, no resulta por demás extraño que al Viejo Mundo le siga esta segunda parte titulada Nuevo Mundo. La confrontación, o mejor, esta prolongación léxica pareciera basarse en el desarrollo temporal de los hechos pero lo que importa señalar es que la equivalencia Viejo/Nuevo funda además criterios ontológicos no del todo evidentes y menos aún justificables. No se trata acá de desconocer a España como "padre" -si algo define a I.N., es esa especie de telemaquia alucinante que la estructura-, Fuentes propone más bien completar una categoría que a través de los años sólo se ha entendido en su relación con un referente fatalmente arbitrario, como azarosa resulta al cabo, cualquier paternidad. Se trata simplemente de una "ética semántica", aunque hablar de moral no convenga a la lingüística resulta urgente sin embargo, para aliviar nuestra susceptibilidad de hispanoamericanos. Porque América Latina queda definida por lo secundario: una geografía sobrehumana y una conquista que no deja de parecernos un malentendido; nacidos al mundo Occ. por error, renace la urgencia de justificar nuestro reclamo, o de anunciar nuestro desconcierto.

Monotemático o consecuente, tal vez simplemente barroco, Carlos Fuentes trata una vez más de constituir o verbalizar una identidad -la categoría virtualmente vacía del Nuevo Mundo- hasta ahora diferida por las mentiras y profanaciones de una historia ajena frente a la cual es imposible cualquier anagnórisis.

México, un laberinto sagrado poblado por fantasmas ilegibles donde todo es posible, es el espacio del discurso narrativo de esta Segunda Parte. El mito, repetición cíclica de arquetipos que se yuxtaponen hasta configurar el eterno presente del rito, conforma la sintaxis temporal. Y el joven Peregrino, es el personaje solar, héroe itinerante de esta travesía iniciática.

2.1. LA UTOPIA PROFANADA

En Fuentes, la categoría vacía del Nuevo Mundo se convierte en categoría del vacío y el relato del peregrino queda entonces enunciado como la narración de una ausencia, o la experiencia de una pérdida.

Exiliado del mundo y prologado por un pasado virgen de recuerdos, el joven sin nombre y sin tiempo, irá cumpliendo sucesiva y simultáneamente, todos aquellos destinos que aún permanecen inconclusos. Utopista o redentor, destrucción encarnada y pecador caído, este usurpador de identidades recibirá de Pedro un nombre exacto, Joven Caco, nombre puntual y a un tiempo simbólico. Sin embargo, habrá que aclarar también que este mecanismo de usurpación no parece responder a la simple intromisión o a los arrebatos desleales; el peregrino tiene tanta sed de identidad como hambre de encarnación los deseos que él usurpa. El azar se confunde entonces, con la necesidad y el malentendido unas veces, la paradoja otras muchas, legalizan la dinámica de la búsqueda.

Con la convicción de embarcarse a la nada, "fatal destino

hacia el inmóvil Mar de los Sargazos"(363), el viaje que se inicia en "un paraje solitario de la costa", los conducirá a una tierra mítica donde el todo se desintegra diariamente y la nada renace en su lugar: espacio de fugaz y tenso equilibrio formado por lo mínimo -el día y la noche-, o por lo esencial -la vida y la muerte-. Lugar donde los vacíos sólo parecen completarse debidamente en la pérdida porque en este dualismo petrificado todo comienzo no es más que anuncio del fin venidero. Y finalmente cuando el círculo se cierra sobre su propia fatalidad, el Nuevo Mundo aparece congelado bajo la forma impura de una enorme metáfora de la desposesión:

Mundo fatal, mundo nuevo, donde mi incomprendible presencia de hombre sólo era comprendida en razón de fuerzas sobrenaturales: el terror de la noche sería aplastado para siempre entre las dos mitades perfectas de la luz; la bondad del día sería aplastada para siempre entre las dos mitades perfectas de la sombra. No había otra salida final para este mundo nuevo, Sr. y sus pobladores estaban dispuestos a honrar por igual a la luz si triunfaba, o a la tiniebla, si vencía.(445/6)

Si la repetición y lo efímero dominan, el eje temporal, la peregrinación y el viaje organizan el desplazamiento espacial: "El Nuevo Mundo" se inicia con una partida y termina con la llegada al mismo punto de origen. Si a esto se suma el carácter desconocido que asume el destino del viaje y la finalidad cognoscitiva que se le otorga ("acepto, viejo, este viaje a la muerte. Quizás en ella se resuelvan mis pobres enigmas y mi destino sea resolverlos muriendo y al morir, saber"

(360), resulta entonces, casi redundante concluir que se trata de una aventura iniciática. Fuentes no es en esto inocente y la materia narrativa sigue con cuidadosa subordinación las distintas secuencias transitadas por milenarios héroes míticos. A partir de esta certeza, el desciframiento de los personajes podrá ser así, referido a funciones y tipologías precisas dentro del circuito que ha dado en llamarse "monomito"¹.

Toda partida iniciática implica una ruptura con el orden cotidiano y la transferencia del centro espiritual del héroe a una zona desconocida y lejana, "lugar -lo describe Campbell- de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles"². La reacción del héroe a este primer llamado presenta, según las tradiciones, distintas variantes y no parece arbitrario -a partir de algunas de estas resoluciones- asociar al viejo y benévolo Pedro con la figura del heraldo y auxiliar tenaz que asegura la partida de un héroe incrédulo aunque dividido: "sentí -relata el peregrino- que luchaban en mí pecho dos principios. Uno me impulsaba a sobrevivir a toda costa. Otro, me exigía la loca aventura en pos de lo desconocido. Entre ambos principios, reinaba la resignación"(360). Dueño y defensor de un sueño utópico, el viejo enfrenta viaje y ruptura como un acto de fe y en él, arrastra también al peregrino anónimo aún paralizado.

Del otro lado del mar, Pedro proyecta una orilla de libertad y paz, "tierra nueva" y alivio, los signos de un deseo postergado. Frente a esta esperanza de poder nombrar y al

nombrar, aspirar, el peregrino sólo opone su horror y a par tir de él puede adivinarse el deseo de un futuro sin olvido, es decir, una identidad que lo nombre y que al nombrarlo, lo funde. Pedro huye de la muerte y del poder arbitrario, el peregrino sólo del olvido, pero ambos, unen deseo y horror a un mismo objetivo compartido: huir de la desposesión que significa el Viejo Mundo.

El cruce de las aguas que conducirá a la otra orilla es una imagen recurrente en toda la mitología iniciática. En un sentido general, los dos mundos representan el cielo y la tierra que, si antes constitufan un único dominio, luego fueron separados con la manifestación cuyo signo es asimila do al mar que se extiende entre ellos. En cuanto a su senti do restringido, las dos orillas refieren distintos estados de conciencia que guardan una relación homóloga a la de cie lo y tierra.³ Se comprende entonces, y siempre que se trate de este nivel de referencia, el carácter "peligroso" que asume dicho tránsito cuya aventura culminante queda simbolizada con el cruce del umbral. Esta instancia no sólo marca el fi nal de la Partida y el comienzo de la Iniciación, también instala al héroe capaz de superarla, en la región de lo des conocido, zona donde las fuerzas aparecen excesivamente mag nificadas.

Todos los símbolos que la experiencia mítica ha ido asimil ando a la etapa precedente quedan registrados en el texto de Fuentes. Imágenes de muerte y renacimiento, encuentran equivalente -a veces, en forma pura, otras modificados por el sintagma- en esta parte que Ramón Xirau considera uno de

los "submovimientos más hermosos de la novela" / La sola mención de los títulos que encabezan los primeros fragmentos ("Reloj de agua", "Vorágine nocturna", "Más allá", "Regreso a la vida") resultaría tal vez suficiente para demostrar la conciencia de este ciclo. Pero esta primera evidencia queda a su vez reforzada por la presencia del arca y la ballena, dos imágenes que la tradición ha instituido como símbolos propios del umbral que custodia la zona sagrada debido a la identificación que surge en los episodios de Noé y Jonás con las ideas de muerte iniciática y resurrección a una nueva instancia del ser. Sin embargo, habrá que reconocer que el leviatán de T/N no repite fielmente a su arquetipo, prelude más bien el momento próximo de "muerte", transfiriendo a las aguas su función de caverna iniciática. Al respecto, el texto dice lo siguiente:

Vientre de vidrio y penacho de fósforo, las armadas de enormes olas se devoraban entre sí sólo para renacer acrecentadas (363).

y es en este pasaje donde creemos reconocer una alusión directa a la ballena como símbolo del vientre cósmico y al fuego de Jonás, imagen de la resurrección consecuente. Fuentes desmembra la función simbólica (vientre/muerte/renacimiento) del referente primero (ballena) e inserta un segundo referente (vorágine) al cual atribuye el comportamiento arquetípico del miembro desplazado. La operación no parece desdibujar el sentido total del símbolo ya que el referente originario introduce la modificación del nuevo signo y la asociación con el arquetipo se sigue casi automáticamente.

Pero lo que ofrece mayores posibilidades a nivel es-
tivo resulta sin duda, la relación que se establece a través
de la tradición islámica entre la ballena y la letra nûn del
alfabeto árabe y hebreo⁵, ya que en ella parecen sintetizarse
todos los valores de este conjunto simbólico.

el sentido de "nacimiento" -refiere Guénon-, en la Cábala
hebrea especialmente, se vincula con la letra nûn y debe
entenderse en sentido espiritual, como "nuevo nacimiento",
es decir, como una regeneración del ser individual o cósmico.
Es lo que indica muy netamente la forma de la letra
nûn: esta letra está constituida por la mitad inferior de
una circunferencia y por un punto que es el centro de ella.
Ahora bien, la circunferencia inferior es también la figura
del arca que flota sobre las aguas y el punto que se
encuentra en su interior representa el (...) "núcleo" in-
destructible que escapa a todas las disoluciones exterior-
res. (...) Cabe notar también que la semicircunferencia,
con su convexidad vuelta hacia abajo, es uno de los equi-
valentes esquemáticos de la copa; como ésta, tiene, pues,
en cierto modo el sentido de una "matriz".⁶

No podría asegurar si se trata de una alucinada proyección
de mi parte o de equivalencias intencionales de Fuentes, lo
cierto es que la cita sugiere tentadoras expansiones al texto.
De acuerdo entonces, a las homologías propuestas por Guénon,
la secuencia que cumple el peregrino podría quedar enunciada
con los signos del siguiente sintagma:

SIGNO	ARQUETIPO	FUNCION	SIMBOLO
Barca	Arca	Transporta al héroe	Puente
Ballena	Pez	Anuncia ciclo rege- nerador	Heraldo
Vorágine	Caverna Iniciática	Muerte simbólica	Matriz
Timón	Fuego Liberador	Resurrección simbólica	Nueva Vida

Certificando la conclusión del ciclo, la barca a la que se le otorga el valor inicial de puente y cuyo signo, como se viera, remite a la letra nún (semicircunferencia inferior con un punto central), aparece simbólicamente invertida durante la fase final de la vorágine: "Abrí por última vez los ojos, atados el viaje y yo a la rueda del timón. Vi la quilla volteada de nuestra barca en el corazón del remolino; no escuché más!.. (372). Con esto, el círculo se cierra y la figura que sugiere la perfección del circuito se prolonga y refuerza en la metonimia misma de la barca: el timón que salvará a los viajeros conduciéndolos al renacimiento.

Y el renacer en T/N. se asume como un renacer al espacio del conocimiento. Digo espacio y no tiempo, o mejor, un tiempo espacializado porque en el Nuevo Mundo, la realidad tiene la dimensión que le otorga el cuerpo, individual o cósmico, igual da ya que en una zona sagrada, toda medida no puede ser sino la marca de la divinidad.

Por eso el primer contacto del peregrino con la contrarrealidad que sigue a la muerte es una prolongación intensificada de los sentidos o los instintos, una aproximación fisiológica a una geografía también fisiológica. Al fin, comunión íntima de lo mismo. A partir entonces, de esta espacialización de la naturaleza, el naufrago redescubre lo esencial pero también tiene acceso a lo eterno: al blanco y al negro, al frío y al calor, felicidad y terror, sueño-hambre-sed y muerte, las perlas y la podredumbre, riqueza y soledad.

Será justamente esta capacidad de corporizar lo esencial la

que permite al peregrino acceder a estados absolutos. Sin embargo, su mismo cuerpo sensibilizado le niega asimismo, la posibilidad de permanencia condenándolo al fugaz goce del momento o al terror infinito del instante. Este error, regalo o maldición, es el que regirá su paso por el Nuevo Mundo convirtiendo cada aventura en manifestación de un instinto -primario o divino- aunque siempre extremo. Profunda experiencia del exceso que al alcanzar el horror de los límites se resuelve simplemente en la nada.

Frente a la vivencia espacializada que representa el peregrino, Fuentes opone la utopía de Pedro que funciona como la negación misma del espacio. U Topos: no hay tal lugar. Su esencia se define por el deseo que es sed de encarnación siempre incumplida. La utopía sólo se realiza en la virtualidad de la promesa o la esperanza, nunca en su actualización puntual. Y ésta parece ser precisamente, la culpa que Pedro deberá expiar con la muerte: al cumplir su deseo utópico en el Nuevo Mundo lo traiciona y ante la evidencia, se niega luego a sobrevivir en la derrota. Profanación es el nombre de su doble pecado: profanación del deseo y profanación de la tierra. Pedro huye de la muerte en el poder arbitrario y trasladada su utopía al Nuevo Mundo, espacio sagrado y por lo tanto, prohibido. Huye del determinismo histórico y se instala en el eterno presente del mito donde el yo es nosotros y toda proyección no puede ser sino repetición del arquetipo. Necio o simplemente enajenado por la urgencia del deseo, en lugar de un rito de comunión, el viejo celebra un rito de

dominación. Contrariamente a la espavada práctica integradora, ejecuta una confirmación egotista, expansión de su yo en la posesión de "un pedazo de tierra". Y en una zona sagrada este acto autofundante sólo puede tener el sentido posible de la profanación que en contrapartida, exige ser castigada con la disolución del yo usurpador en la muerte.

Ironía en un destino trágico o tragedia irónica del destino, el fin de Pedro refleja el contrario exacto del deseo proyectado. Signo invertido de Jonás, si el fuego restituye el profeta a la vida, al viejo lo condena simplemente a la muerte. La llama, símbolo universal de vida, lo será ahora también de la muerte: dualidad incesante que instituye la ley desconocida de este mundo nuevo.

Pero las equivalencias bíblicas no terminan en este punto y la relación Pedro/Dios, surge evidente de la realidad explícita del texto:

Vi de este modo, en los trabajos que el viejo hacía en esta tierra, una decisión serena pero urgente de levantar una nueva vida a partir de la nada y de darle nombre y utilidad, lugar y destino, a todo. Como Dios el padre, el viejo de cabeza aborregada y velludas espaldas canas presidía la jornada de la Creación ... (379)

Con caña, lodo, conchas y ramas, y con piedras a la usanza de martillos y espinas haciendo las veces de clavos, el Padre de la Creación renovada levantaba una casa... (380)

... al pasar seis noches exactamente contadas con otras tantas perlas que fui reuniendo para marcar el paso del tiempo, Pedro había terminado su casa y sólo entonces habló, alejándose de ella hasta llegar a la orilla del mar.

Desde allí vimos el nuevo espacio arrebatado a la selva, desbrozado al límite de la arona, ceñido y cercado y techado:— Ahora ningún señor podrá arrebatarme el fruto de mi trabajo, incendiar mi hogar, violar a mis mujeres o matar a mis hijos. Ahora soy libre. Gané. (380)

Resulta obvio que el término de enlace entre Pedro y Jeio-
vá es el acto de creación. Sin embargo, la simetría entre am-
bos, no es exacta ya que el viejo al ser sacrificado, en cier-
ta medida también encarna a Jesucristo. Habrá que considerar
además un tercer elemento para que el conjunto despliegue
todo su valor interpretativo. Se trata del valor de la uto-
pía, que dentro de la tradición judeocristiana puede ser asi-
milado a la promesa del paraíso después de la muerte. Queda
aún por considerar un último referente, tal vez éste no tan
evidente. Pedro, traidor del deseo y profanador de una tierra
sacralizada, también es Adán, la criatura caída.

Asumiendo entonces, que el viejo repite el ciclo judeo-
cristiano de CREACION-CAIDA-REDENCION (donde creación es la
especialización de un deseo utópico, caída, una forma de pro-
fanación y redención, un sacrificio), cabe preguntarnos ahora
si el génesis de éste, nuestro mundo, se debió asimismo a una
utopía o si la utopía fue necesaria para sufrir a éste, nues-
tro mundo? En otras palabras, qué fue primero ¿el huevo o la
gallina? ¿utopía o creación? Si los ápmos señalan la primera
teoría como la acertada, vemos al creador transitar la misma
fatal suerte del viejo Pedro. Dueño de un deseo, Dios habría
traicionado su libertad con el mundo manifestado. Y la crea-
ción entonces, no sería otra cosa que un acto divino de auto

profanación, realidad insuficiente de un deseo sagrado. Y en esta secuencia, creación y caída serían dos tiempos de un mismo movimiento. Por otra parte, el sacrificio de Cristo, reincidente encarnación del Padre, marcaría el error de lo manifestado devolviendo al deseo su perdido carácter utópico al liberarlo de la determinación espacial.

Si, en cambio, la intuición se inclina hacia la segunda propuesta, el destino de Pedro ya no sería equivalente al ciclo judeocristiano, resulta ser más bien, su infeliz consecuencia. La creación hizo posible la caída y ésta última significó la muerte. El mundo entonces, no sólo encarna en un espacio, también está condenado en el tiempo. Y una forma especial de condena resulta sin duda, la historia, flujo de tiempo irreversible. Con la crucifixión de Cristo, la utopía se convierte en promesa trascendente: estado edénico donde se niega por igual tanto el tiempo como el espacio. Así, este paraíso después de la muerte podría ser interpretado a modo de cura al desconcielo de la historia. Pero magra compensación en verdad, de ello resulta, se proyecta nuestro deseo utópico en un futuro igualmente incierto y al proyectarlo queda fatalmente limitado: sólo Un paraíso nos es permitido y éste, no antes de sufrir la necesaria condena de la historia.

Con el relato de Pedro que también es el relato utópico del hombre -¿latinoamericano solamente?-, Fuentes da por inaugurado el discurso narrativo del Nuevo Mundo. Y como no podía ser de otra manera, son el vacío o la ausencia o la traición los que abren, lo dijimos, esta enorme metáfora de la deg

posesión.

2.2. EL PODER DEL DESEO

El destino aún incumplido del peregrino no podría ser cabalmente interpretado sin apelar al elemento "económico" que rige lo sagrado del Nuevo Mundo. Aunque este acto de incorporar dos términos tan distantes a una asociación sin prejuicios resulte tal vez paradójico en una sociedad como la nuestra donde divinidad es trascendencia inmaculada y economía el signo de materialidad manchada, no parece serlo sin embargo, en estas tierras míticas en las que el intercambio y, más que nada, la comunión entre los distintos órdenes es lo que funda toda relación posible:

aquí todo era un trueque de vida por muerte y muerte por vida, cambio de miradas, de objetos, de existencias, de memorias, sin cesar, y con el propósito de aplacar una furia anunciada, aplazar la siguiente amenaza, sacrificar una cosa para salvar a las demás, sentirse en deuda con cuanto existe y dedicar vida y muerte a una perpetua devoción renovadora (403).

Y los valores ortodoxos o al menos vigentes, sufren con esto, una nueva inversión, porque en el Nuevo Mundo la adquisición ya no mantiene nuestro mismo orden de dependencia con respecto a la producción, aquí, la necesidad de adquirir sólo puede ser antecedida -o precedida- por una forma de pérdida. De donde, la nueva vida es siempre deuda de una muerte anterior como el día lo es de la noche o el hombre de los dioses.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

La pérdida y la destrucción se convierten entonces, en la moneda corriente de este tipo de intercambio que, por sus características especiales ha de ser identificado al potlatch.⁸ El poder irrefutable de la destrucción, la adquisición en la pérdida, el insulto de la desposesión son en efecto, algunos de los principios que regulan su mecanismo económico -presen-tes todos además, en el camino iniciático del peregrino. Al respecto es Bataille quien, con mayor precisión, refiere que el potlatch:

Excluye toda clase de regateo y, por regla general, está constituido por una donación considerable de riquezas ofrecidas ostensiblemente con objeto de humillar, de desafiar y de "obligar" a un rival. El valor del intercambio del don resulta del hecho de que el donador para borrar la humillación y recoger el reto, debe satisfacer la obligación contratada por él cuando lo aceptó, respondiendo posteriormente con una donación más importante, es decir, corresponder con usura.

Pero el don no es la única forma del potlatch; es igualmente posible desafiar a sus rivales con destrucciones espectaculares de riqueza. Es por medio de esta última forma que el potlatch se parece al sacrificio religioso, ya que las destrucciones son teóricamente ofrecidas a unos antepasados míticos de los donadores.⁹

Se entiede entonces, por qué, detrás del sentido paradójico de la Segunda Parte, domina la estructura no menos paradójica del potlatch, esta forma de intercambio donde el poder de adquisición guarda relación proporcional con el poder de la pérdida. Así, el peregrino, dueño sólo de una desposesión insultante, contestará al don de la identidad ausente con el

que el Nuevo Mundo lo desafía. A lo largo de este intenso rito consumatorio, el deseo instintivo se revierte guía en el desciframiento del YO, porque "¿Quién soy?" es precisamente el enigma. De esta manera, si el ser del naufrago es puro deseo, es decir, aspiración de encarnar en el otro, la pregunta por el yo se convierte entonces, en la búsqueda del otro, en expansión de los límites, continuidad, al fin, con el todo. "Yo era él", "Ella era otra", son ahora las respuestas. Y es la soberanía del deseo, que busca la consumación del goce en la negación de sí mismo, la que, en efecto, defiende al peregrino de las provocaciones del donante oponiendo el vacío del yo, al poder desafiante de la gloria, la riqueza o de la muerte. Humano, demasiado humano -como diría Nietzsche-, la violencia de la "carne" lo incorpora a la "violencia impersonal de lo sagrado" y con ella sobreviene el potlatch incontestable: la anagnórisis como instancia intolerable del secreto. Porque "el último problema del saber es el mismo que el de la consumación. Nadie puede al mismo tiempo conocer y no ser destruido; nadie puede al mismo tiempo, consumir la riqueza y acrecentarla"¹⁰.

De tal forma, la revelación para el peregrino significa también su condena. Los cinco días que recuerda son sólo una parte mínima de su destino, un doble lo complementa y al completarlo lo niega aunque con ello también lo justifica. De ser un hombre sin recuerdos, el Nuevo Mundo no sólo le otorga un destino, duplica además su memoria: una memoria será la del pasado como Quetzalcoált y otra, como Cortés, la memo

ria del futuro. El horror a la caída persigue su presente, idéntico horror ahora hacia la muerte, lo precede condenando el porvenir. Y en esta suerte, el peregrino encuentra un destino paralelo en Felipe, el Señor, porque a ambos, idéntica maldición los condena a repetir un futuro recordado que niega los espacios a deseos o utopías y sustrae todo tiempo a la promesa.

En este punto -y parte de lo que sigue, adelantamos, deberá leerse entre paréntesis- surge una nueva proyección acaso, lúdica sino perversa, porque si el discurso narrativo de la novela se escribe o inscribe en 1999, cabe entonces preguntarse ¿no nos hereda también I/N/ la maldición de una memoria futura esta vez a nosotros, lectores de los 80'? Ya no se trata del azogue triangular o la escalera de 33 escalones que condenó a la nada los deseos trascendentes del Sr., tampoco es la vara humeante de Tezcatlipoca que acosó al naufrago con un futuro de conquistas sanguinarias y muertes colectivas, ahora es el texto mismo; T.N., un manuscrito que nos llega del futuro convirtiéndose en profecía condenada, en estafa de deseos y utopías, libertades o placeres. ¿Es acaso la "parte maldita", el exceso improductivo del que habla Bataille¹¹ que al ser por nosotros consumido a nosotros nos arrastra asimismo al sacrificio?

Entonces, porque no queremos repetir junto al peregrino: "Esto ya lo viví antes... esto ya lo sabía... esto lo viví por segunda vez... esto ya me pasó hace mucho tiempo" (382) y a modo, por lo tanto, de potlatch agonístico, asumimos la profecía de T.N. como un pasado vivido pero olvidado devolviendo

el desafío de la condena futura que nos dona, a un tiempo de-
finitivamente cancelado. A la memoria le imponemos el alivio
del olvido, al futuro lo exorcizamos en la inmovilidad del
pasado y declaramos al texto construcción exclusiva de la ima-
ginación. A pesar de que Fuentes se afana en repetir que "la
novela pasa en el futuro",¹² nuestro mecanismo -¿inocente?- de
lectores remite su historia a un pasado que confiamos irrepe-
tible. Irónicamente el texto nos devuelve un reflejo sarcásti-
co en el destino de Felipe, el Sr. Tal vez un pecado comparti-
do -si se trata, claro esté, de asumir el proceso bajo de pro-
yección de una culpa-, acaso sea la imaginación infinita que
albergamos del futuro.

Pero todo esto sin duda, forma parte de otra "historia",
aquella que se inscribe a nivel semiótico y que queda fundada
en las posibles relaciones que se establecen entre AUTOR-TEXTO
Y LECTOR. Se trata entonces, de una historia bastante más per-
sonal y resulta ser, por ello mismo, harina de otro costal.

Volviendo ahora a lo inmediato de la materia y a modo de
conclusión parcial de lo mismo, podría afirmarse que, el via-
je iniciático del peregrino parece quedar formulado a partir
de la yuxtaposición de elementos o sistemas provenientes de
distintos órdenes que en una visión de conjunto otorgan rea-
lidad a la contrarrealidad mítica del Nuevo Mundo. De esta
manera creemos reconocer la competencia de, por lo menos,
cuatro órdenes que estructuran la sintaxis de la secuencia.

El primero podría provisionalmente ser enunciado como el
orden del yo y digo provisionalmente porque a través de una

dinámica del deseo -y en este caso habrá que agregar, se trata de un deseo instintivo-, el yo del peregrino trasciende los límites de su individualidad aspirando a fundirse con el otro. El hecho de ser un deseo instintivo determina además, la naturaleza primaria o esencial de todo el movimiento (vida/muerte, bien/mal, amor/odio, luz/sombra). Así, a la pregunta por el yo, será el otro, categoría elemental que rige la dinámica igualmente elemental del instinto, el que legitime la respuesta, respuesta que, por otra parte y en base a lo ya dicho, tendrá un valor arquetípico.

El segundo orden podría formar parte del tercero constituyendo entonces, ya no un nivel separado sino más bien un movimiento paralelo de lo mismo. Me refiero a los órdenes temporal y espacial que, como se expresara anteriormente, en la realidad del Nuevo Mundo parecen coincidir bajo la dimensión de un único tiempo espacializado. De esta forma, durante las cinco jornadas de la aventura, el día y la noche, el arriba y el abajo, resultan medidas homologables: a la luz corresponde siempre la katábasis del héroe y a la sombra, su proceso inverso, el descenso o anábasis.

El último de los órdenes queda enunciado bajo la forma del potlatch que, como se viera, pertenece también al ámbito de lo sagrado.

De acuerdo a esto entonces, podría ensayarse el siguiente cuadro de núcleos significativos que resume en cierta forma, la secuencia iniciática del Peregrino en el Nuevo Mundo:

JORNADA	ARQUETIPO	PRUEBA	POTLATCH	
			Donante	Donador
1a. Jornada	. EL Hijo	Iniciación	Comida albergue	→ beso
	. El Redentor	Renacimiento	Protección Sacrificio	← Sol
2a. Jornada	. El Bien	Apoteosis ⊕	Excremento Oro	→ Desprecio
	. El Doble	Lucha con Hno.	Corazón P / R / G*	→ Deseo
3a. Jornada	. El Mal	Apoteosis ⊖	1 año: placer 1 muerte puntual	→ Azar
	. El creador	Robo del elixir	avance de muerte	→ Vida a los ← 20 jóvenes
4a. Jornada	. El Incestuoso	Microgamia	Deseo transferido al futuro	→ Transgresión
	. El Asesino	Sacrificio del Hermano	memoria del futuro	→ Muerte
5a. Jornada	. El Sabio	Anagnórisis	Conocimiento	→ Soledad
	. El viajero	Regreso	Libertad	→ Ausencia

* P / R / G : Poder, Riqueza y Gloria

Fuentes asimila todas y cada una de las etapas míticas del viaje iniciático pero el Nuevo Mundo lejos de convertirse en un canto de celebración conciliadora, se revierte en metáfora de la pérdida, en un viaje de dolor intolerable. El paso del peregrino hacia el conocimiento queda sembrado de despojos y sólo la violencia de la orfandad dará la medida exacta de su logro:

Sentíame empobrecido y solo: Todo lo había perdido, la amistad del viejo Pedro, la fraternidad del pueblo de la selva, el amor de la señora de las mariposas; nada

había ganado, sino lo que quería olvidar: el sacrificio y la opresión encarnados dentro de la señora humicante que dentro de mí existía, y que quizás, realmente no asesinó con mis tijeras (492).

La asociación con Bataille surge inevitable: "Nadie puede al mismo tiempo conocer y no ser destruido". Y en Fuentes, la revelación adopta la forma del sacrificio porque sólo se logra la consagración a partir de la perfección insoportable de la muerte. Experiencia del vacío finalmente, el mundo del mito en T/N. es también, en esencia, el mundo propio de la paradoja, y ambos se constituyen solamente en el esplendor infinito del sarcasmo.

2.3. EL PEREGRINO: HEROE SOLAR

Serpiente emplumada y Espejo humicante, Quetzalcoatl/Texga tlipoca, una misma dimensión en su doble manifestación: tal resulta en efecto, la revelación imposible a la que es condenado el peregrino del Nuevo Mundo. No hay creador, parece concluir el sentido del texto, sin destructor que lo justifique, ni luz sin la sombra que la nombre:

Lado a lado, iluminándose y oscureciéndose al mismo tiempo blanco el blanco porque el contraste del negro se lo permite, y negro el negro porque alumbra su negrura el blanco (372).

Sin embargo y a pesar de la presencia de una dualidad apa-

rentemente inconciliable, existe en el texto una voluntad unificadora a partir de lo que podría denominarse su proyección cosmogónica. Porque antes que cualquier divinidad puntual o justamente por la conjunción misma de todas ellas, el peregrino encarna la manifestación propia del héroe solar. Los indicios textuales auxiliados por referentes mitológicos, símbolos universales o desplazamientos arquetípicos se irán sucediendo en el discurso hasta confirmar la identidad celeste del personaje anónimo:

Había mirado día tras día ese sol de verano y sólo me daba cuenta de lo que me estaba diciendo: seguíamos por día y noche su ruta. El sol era nuestra guía, imán más poderoso que el de cualquier brújula... Nuestro camino obedecía el suyo, nuestra nave era la sierva suya del astro. (458)

-Digo que no recuerdo otra cosa más que un peregrinar sin fin. Créeme, viejo.

-Peregrino, pues, te llamaré. (459)

Según refiere Mircea Eliade,¹³ una función por esencia ambivalente domina la totalidad del simbolismo solar. Eternamente igual a sí mismo, el astro no sólo representa al hierofante iniciático durante su curso diurno, también encarna las valencias nocturnas del psicopompo "asesino"/ Se entiende entonces, el dualismo permanente que rige el destino del peregrino, como redentor o destructor, y que domina su curso igualmente doble de ascensos y descensos. En este contexto, las armas del personaje -espejo y tijeras- adquieren sentido sólo al ser consideradas en toda la dimensión de su proyección dual. Como elemento arquetípico, el espejo "simboliza el mundo, el campo

reflejada. Allí -confirma Campbell- la divinidad se complace en contemplar su propia gloria y este placer en sí mismo la induce al acto de manifestación o 'creación'¹⁴. Pero la creación no puede concebirse sin el concurso simultáneo de la muerte porque el mundo como tal no es otra cosa que la imagen misma del cambio. Y es esta doble valencia del espejo, la que legitima precisamente el episodio del anciano de las perlas. Al don de la memoria, el peregrino responde con el reflejo especular de una vejez ignorada consumando así, el trueque acaso desproporcionado pero igualmente necesario: el pasado olvidado por un presente desconocido, la muerte del viejo por la vida del joven.

Las tijeras mantienen la misma dualidad arquetípica y como arma simbólica de dos filos podría ser asimilada asimismo al rayo solar, "representante de un doble poder, de producción y destrucción"¹⁵. De esta manera las tijeras del peregrino infligen muerte y al mater consagran a un tiempo la continuidad de la vida (recuérdase por ejemplo, el episodio de las tortugas en la orilla del más allá). Sin embargo, en otra de sus posibilidades simbólicas el rayo también representa el Verbo o la Palabra, conservando en esta función la misma doble valencia. Una cita del Génesis sintetiza al efecto, este símbolo solar en sus distintas proyecciones:

Y tenía en su diestra siete estrellas: y de su boca salía una espada aguda de dos filos. Y su rostro era como el sol cuando resplandece en su fuerza. (I.16)

Y con este mismo valor genésico las tijeras reemplazan a la palabra ignorada cuando el peregrino es atacado por los

hombres de la selva.

Finalmente, todo el simbolismo de las armas que hasta aquí se ha venido analizando, resulta ciertamente explícito en el texto, cuando, después de matar al anciano de la memoria, el peregrino refiere: "En mis manos pusieron las tijeras. Yo no me desprendía del arma del crimen: mis espejos. Mi cruz y mi orbe"(405).

Pero no sólo el simbolismo de las armas confirma la identidad solar del personaje, cada una de las jornadas iniciáticas puede leerse además como el rito de una consagración o repetición de su doble tránsito por la tierra. Así, la inmolación del pueblo de la selva parece remitir al autosacrificio de Quetzalcóatl-Nanauatzin y la ofrenda adrea-excrementicia del rey gordo podría interpretarse como un reflejo quiásmico del astro o como un simple fetiche solar. De manera análoga, los sacrificios humanos en la pirámide deben asociarse a la generación del alimento celeste, garantía de la salud cósmica y el descenso del peregrino a los infiernos queda sin duda, asimilado a la anábasis del Quetzalcóatl creador de los hombres mientras que el pecado carnal que comete en el episodio siguiente, repite la caída de la Serpiente Emplumada según aparece referida en los Anales de Cuauhtitlan.

Sin embargo y contrariamente a lo que con naturalidad podría especularse no es la oposición complementaria Quetzalcóatl/Tezcatlipoca, Sol diurno el primero, Sol terrestre, hermano y enemigo, el segundo, la que legitima la identidad solar y definitiva del Peregrino. Es a la mujer, a la madre, amante y hermana, a la que está destinada la consagración fi

nal del héroe. Porque si él encarna el sol, la dama de las mariposas en sus múltiples manifestaciones -ya se trate de Xochiquetzal o de Tlazoltéotl, de la Señora de Mictlán o de una bruja innominada- será la que, con un carácter lunar, otorgue al astro su verdadera dimensión cósmica. Frente al eternamente igual a sí mismo, la luna nace, crece, decrece y desaparece. "Igual que el hombre -escribe Eliade- la luna posee una historia patética pues su decrepitud, como la del hombre, termina con la muerte"¹⁶ Y es por ello que mide con su ciclo el tiempo vivo de los seres y las cosas. "La heterogeneidad de las fórmulas que expresan ese devenir -continua Eliade- es sólo aparente. La luna 'reparte', 'hila', 'mide'; o bien alimenta, fecunda, bendice; o recibe las almas de los muertos, inicia y purifica -puesto que está viva, y por consiguiente en eterno devenir rítmico".¹⁷

Se entiende entonces, que sólo la naturaleza lunar de la Señora de las mariposas podría explicar sus manifestaciones aparentemente contradictorias: amante en el templo le otorga al peregrino los 5 días de su destino terrestre, madre piadosa y protectora en la cesa del arco iris lo alimenta e inicia, diosa de la inmundicia purificadora en la pirámide, lo repugna y aleja, Señora de la muerte en el infierno lo obsesiona y persigue, madre, hermana y amante en México lo introduce al pecado, al crimen y a la muerte.

Y todo el simbolismo lunar de la Señora de las mariposas aparecerá concentrado en el hilo de araña y en la máscara de plumas, ruta y mapa que hacia ella conducen. Así mientras el primer símbolo manifiesta claras alusiones al devenir tempo-

ral, la máscara representa más bien, su negación absoluta. Formada por plumas cuyos colores pueden ser asimilados a los colores de los puntos cardinales, su centro irradia un nido de hormigas muertas. Si se acepta como legítima la sustitución hormigas por arañas, puede concluirse entonces, que la máscara aparece como signo de un espacio sin tiempo o del espacio de la eternidad:

Cree en mis palabras. Este es el verdadero mapa de la tierra nueva. No el que dibujan los navegantes o los viajeros que se internen en las montañas. No el que conduce a los lugares visibles, sino el que te conducirá, un día, de regreso a mí... a lo invisible... (471)

Obviamente la unión del sol y la luna no puede realizarse mientras el hilo de araña, el devenir de lo vivo y lo terrestre, sea el elemento conector entre ambos. Es por ello que el tiempo del peregrino ya no coincide con el de su amante, el sol es eterno, la luna decrece y muere. Así, la promesa de unión queda diferida para un futuro en el cual la máscara, símbolo de eternidad, sea una ruta posible y con ello, la utopía -"la tierra nueva" de la Señora de las mariposas- encontrará un lugar en el espacio que sólo podrá culminar en un tiempo sin tiempo, es decir, en el puro tiempo cósmico.

En este punto sólo cabe citar a Mircea Eliade porque junto al investigador rumano también Fuentes parece concluir que:

La integración del hombre en el cosmos sólo puede realizarse, evidentemente, si logra armonizarse con los dos ritmos astrales, 'unificando' a la luna y al sol en su propio cuerpo neumático. La 'purificación' de los dos centros de energía sacrocósmica, que son la luna y

El sol, tiene por finalidad (...) su reintegración en la unidad primordial, indiferenciada y todavía no fragmentada por el acto de creación cósmica, lo cual se traduce por una trascendencia del cosmos.¹⁸

2.4. EL MITO O LA FATALIDAD:

El peregrino, parábola de la humanidad como ella, se remonta también al mito o al origen -al mito del origen- para interrogarlo sobre una identidad perdida que supone además la unidad a priori de su esencia. Pero búsqueda, peregrinación y desenciframiento se revuelven igualmente en la paradoja final que concentra la respuesta. Porque el origen no lo remonta a la unidad deseada sino a la disolución eterna de los contrarios. El vacío que se sigue del viaje se completa en una fatalidad dual y la incompreensión de la anagnórisis acentúa la desposesión que implica el (re)conocimiento:

- Sólo has matado, una vez más, a tu hermano enemigo. El que lucha contigo. El que lucha dentro de tí. Ese gemelo oscuro renacerá en tí y seguirás combatiéndolo. Y renacerá aquí. Volveremos a sufrir bajo su yugo. Volveremos a esperar que regreses a matarlo de nuevo.
- Señor: me hablas de una fatalidad sin fin, circular y eterna ;Nunca se resolverá con el triunfo definitivo de uno de los dos: mi doble o yo?
- Nunca. Porque lo que tú representas sólo vivirá si es negado, agredido, secuestrado... (483)

Repetición incesante de un tiempo arquetípico, la dimensión temporal del "Nuevo Mundo" se inscribe dentro del eterno retorno del mito. El peregrino "muere" y renace durante 5 jornadas -que es el número del movimiento¹⁹, y 5 x 2 -que es la cantidad de preguntas a las que tiene derecho, una cada día, una por noche- sumarán 10 -que es la cifra de la totalidad-: movimiento total entonces, simétrico como su signo y por ello mismo, circular en su propia fatalidad. Sin embargo,

la "recuperación periódica del illud tempus de los comienzos"²⁰ lejos de significar el alivio ante la cancelación del tiempo irreversible de la historia, en el peregrino se presenta más bien como el signo de su nueva condena. La historia en el Viejo Mundo, el mito en el Nuevo Mundo, el texto indaga y del mismo texto resulta la negación tanto de la línea imprevisible como de la repetición eterna del regreso: ambas dimensiones, mito e historia, aparecen entonces rechazadas porque se constituyen en tiempos igualmente inapelables. Uno y otra no parecen sino acentuar el determinismo de la necesidad -causal en la historia, primordial en el mito-, determinismo que Fuentes se obstina en desconocer como el principio de un tiempo que nos sea propio.

El horror con el que el peregrino, hombre deificado por el rito, asume la verdad de la revelación pone de manifiesto su signo de origen. Porque la distancia que separa la risa de los dioses y el horror silente del personaje es la misma distancia que separa al creador de su criatura. El esfuerzo humano por disolver los límites en la renovación y anular con ello, la condena del tiempo, se antoja entonces insuficiente ya que, tarde o temprano, el tiempo profano de la duración terminará por irrumpir en la reversión que implica la sacralidad del mito. Al tiempo de los hombres, parecería concluir Fuentes- no le es dado usurpar una temporalidad que no le pertenece a no ser que lo intente a partir del acto lúdico, aunque igualmente efímero que significa toda fiesta ritual.

Sin embargo habrá que convenir asimismo que el peregrino

no sólo usurpa una identidad mítica, también da forma al deseo:

Pues mis dos deseos soberanos -regresar con Pedro a la playa feliz del mundo nuevo, regresar con la mujer de las mariposas a la noche feliz de mi pasión- cosa imposible eran, miré de nuevo alrededor de este aposento de las riquezas (467).

Y ambos deseos podrían quedar enunciados bajo la forma común de la utopía: paraíso de un espacio perdido el de Pedro/Padre, paraíso de un tiempo pasado, el de la Primera mujer/Señora de las mariposas. Ambos además, susceptibles de ser concentrados en la imagen de la Terra Mater ("nos reuniremos, como te lo prometí, con nuestra madre la tierra. Seremos uno con ella y soportaremos todas las batallas de la historia, la victoria de su derrota y la derrota de los victoriosos" (485)). Nacido de una pérdida, el deseo queda definido por la nostalgia así como por la aspiración hacia un objeto que aparece bajo la forma de un imposible. Ahora, si a esta equivalencia simbólica -Sra de las mariposas/Terra Mater/deseo utópico- se le suma México, siendo el elemento lunar el conector en la cadena de asociaciones, ("México... si este era el nombre de la tierra del amo o del dios, ese nombre significaba a la vez varias cosas: ombligo, y muerte, y luna; y ombligo, díjeme, es vida y muerte muerte, y luna doble cara, creciente y menguante, de la vida y de la muerte" (437)), se intuye entonces, el valor total que adopta la proyección de la serie. Sustentando la tesis de Edmundo O'Gorman según la cual América antes de ser descubierta fue inventada por la necesidad de un deseo utópico,²⁴ Fuentes no sólo traza el origen de nuestra utopía

fundadora, también la prolonga en la traición de su destino: "Eternamente dual, la cultura latinoamericana propone sus imágenes conflictivas como verdades absolutas. Nostalgia del buen salvaje y escatología del hombre revolucionario: Godot-Quetzalcoatl debe regresar a vengar la muerte de Atahualpa-Cuauthémoc-Adán".²² Y en T/N, lo que debió culminar -modo temporal éste, por esencia utópico-,

en hierogamia sagrada, en consustanciación epotéotica del sujeto que desea con el objeto del deseo -tierra y proyección-, queda degradado hasta el límite del sarcasmo. Si el sólo peso de la confesión del peregrino termina por desintegrar la decrepitud grotesca de la malograda Sra de las mariposas, cabe preguntar entonces ¿ Fue el Nuevo Mundo, una tierra-Tlalzolteolt para el Viejo Mundo, espacio devorador de inmundicias y excrementos que lo purificó aún a expensas de sí mismo? Y si se aceptara como cierta dicha especulación, el Nuevo Mundo aparecería además no sólo como necesidad de un deseo utópico, también sería el espacio moral para una redención posible.

Si en el Viejo Mundo la utopía milenarista fue derrotada por la mentira del poder histórico -el Sr. conduce con el engaño a herejes y utopistas hasta el alcázar de la muerte-, en el Nuevo Mundo es traicionada por el determinismo de la promesa mítica (Pedro no era esperado por el orden sagrado que profana su presencia y su fuego primigenio). El espejo que Fuentes nos muestra refleja un vacío en el futuro, y un vacío en el origen: "La nada del Mundo Latinoamericano moderno confrontada con la nada antes de ser o tener nada".²³ Ni el tiempo de la historia ni el eterno retorno del mito,

ni el Viejo Mundo ni el Nuevo Mundo, porque ambos -parece concluir Fuentes- son tiempos igualmente ajenos como ficticios, porque en ambos espacios progresa la desposesión. Sólo en el deseo resulta legitimarse la verdadera dimensión temporal del hombre -"tiempo que es reflejo del deseo"²⁴, escribe Fuentes-, sólo de la utopía surgirá entonces, la identidad, nuestra posible identidad ahora perdida.

El peregrino relata su viaje mítico por el Nuevo Mundo desde la realidad histórica del Viejo Mundo y al contar la aventura, el presente eterno del origen queda instantáneamente capturado en el pasado de una historia irrecuperable. Al ser narrado, el mito se convierte en espacio épico: el tiempo histórico congela al origen y el mito se revierte en mistificación, pasado muerto imposible de ser recordado y, por lo tanto, imposible también de cualquier reconocimiento.

Mentira de la historia / promesa profanada del mito: las palabras y las cosas ya no guardan la antigua analogía y el mundo sacralizado interrumpió su diálogo con el cielo. Sin embargo, mentira o promesa, parecen reservar un espacio para la redención de nuestro tiempo propio. Representación de la representación tanto la historia como el mito nos remiten al lenguaje. Se entiende entonces por qué el mito antecede a la palabra: mito entonces lenguaje, mito luego lenguaje, mito padre del lenguaje. Representación ritual en el mito, recreación poética en la palabra; al Nuevo Mundo le sigue el Otro Mundo porque del mito se sigue el lenguaje. Cadena, T.M., de profanaciones, ultrajes y herencias . El Viejo Mundo profa-

nando al Nuevo Mundo que ultraja a su vez en la utopía, ahora el lenguaje hereda profanaciones y ultrajes, pero también aspiraciones, provocaciones o desafíos. Porque el éxodo aún se prolonga y la promesa de un espacio para la utopía aún tiene un tiempo para encarnar:

Que nadie te engañe, antiguo hermano, hijo reciente.
la libertad fue la orilla que el hombre primero pisó.
Paraiso fue el nombre de esa libertad. La perdimos palmo a palmo. La ganaremos palmo a palmo. Que nadie te engañe, hijo, hermano. Nunca volverás a esa orilla. Nunca más habrá una libertad absoluta, anterior a la primera muerte. Pero habrá una libertad a pesar de la muerte. puede ser nombrada. Y cantada. Y amada. Y soñada. Y deseada ... (485)

NOTAS:

1. Campbell, Joseph: El héroe de las mil caras. Fondo de Cultura Económica, México, 1984. p. 35
2. Campbell, Joseph: Op.Cit., p.60.
3. Guénon, René: Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada. EUDEBA, Buenos Aires, 1976. p.337.
4. Ramón Xirau:
5. Guénon, René: Op.Cit. p. 136
6. Guénon, René: Op.Cit. p. 137
7. Campbell, Joseph: Op.Cit. p. 225
8. Bataille, Georges: La parte maldita. Edhasa, Barcelona, 1974 p. 33.
9. Bataille, Georges: Op.Cit. p. 34.
10. Bataille, Georges: Op.Lit. p.117
11. Bataille, Georges, Op.Cit. passim.
12. Codou, Gardelo: "Terra Nostra e la crítica de los cielos. Entrevista a Carlos Fuentes" en: The American hispanist, III, No.24 '(1978) pp.8-10, p.9

13. Eliade, Mircea: Tratado de historia de las religiones.
Era, México, 1984, p.135
14. Campbell, Joseph: Op.Cit. p196
15. Guénon, René: Op.Cit. p. 159
16. Eliade, Mircea: Op.Cit. p. 150
17. Eliade, Mircea: Op.Cit. p. 170
18. Eliade, Mircea: Op. Cit. p. 172
19. Sejourné, Laurette: Fensamiento y religión en el México antiguo, México, Lecturas Mexicanas, 30,1984.
p.103.
20. Eliade, Mircea: Mito y realidad, Barcelona, Labor/Punto
Omega, 1983, p.177.
21. D'Gorman, Edmundo: La invención de América, México, Fondo
de Cultura Económica, Tierra Firme, 1977.
22. Fuentes, Carlos: La nueva novela hispanoamericana, México
Joaquín Mortiz, 1974,p.68.
23. Fuentes, Carlos, Op.Cit., p.71.
24. Fuentes, Carlos, Op.Cit., p.67.

II.3. El Otro Mundo

- 3.1. Los creadores del desorden
- 3.2. Los espacios simultáneos
- 3.3. En pos del paraíso perdido
- 3.4. Dialéctica de la liberación

Notas

3. EL OTRO MUNDO

"No hay palabra -dice el viejo de la Sinagoga- que no esté cargada de olvidos y memorias, teñida de ilusiones y fracasos; y sin embargo, no hay palabra que no sea portadora de una inminente renovación" (T.N.545). Y la palabra OTRO, tal vez en mayor medida que otras muchas, despierta al infinito este poder convocante de los espectros. Es la "temporalidad" de Heidegger, la "otredad" de Machado, "lo impensado" de Foucault, el deseo en Bataille, "lo otro-sagrado" de Otto. Nombra a un tiempo, el espacio de la nostalgia y la dirección de una aspiración, espacio y dirección que pueden asociarse a los conceptos coincidentes de ausencia e inminencia aludidos por Fuentes. Porque al tratarse de un estado de tensión, toda vivencia con "la alteridad" implica un cambio de signo que en la mayoría de los casos aparece bajo la forma de un proceso revolucionario: es el salto, la discontinuidad, la conciencia de finitud... otra vez, el peso del umbral y por lo tanto, la muerte simbólica del YO que avanza hacia la "esencial heterogeneidad del ser", como la llamó Antonio Machado.

El Otro Mundo repite en todo, las tensiones propias de una experiencia con el abismo. Habiendo cesado la identidad con todos los mundos posibles -léase: la historia/España/el padre impotente y el mito/América/la redención traicionada- sólo la vivencia del vacío que le sigue a la renuncia, hace posible esta metáfora del salto. El tercer mundo de T.N. es una invención del deseo, el espacio virtual de la utopía.

Y como en Carlos Fuentes "decir es desear"(p.617), será por

la palabra como se acceda al ámbito de una libertad aspirada que de definirse, sólo podría quedar enunciada en tanto búsqueda de la simultaneidad de tiempos y espacios.

La novela, un "hadit" cervantino generado y generador de textos y contextos, es el espacio de la ambigüedad que legitima el discurso narrativo de esta Tercera Parte. La imaginación dialéctica, juego infinito de reflejos, virtualidades y representaciones, legaliza la posible lectura a nivel temporal. Y el seductor, la maga y el loco -sea éste, poeta o demente- son los portadores del signo de libertad, heraldos que marcan el camino hacia el Otro Mundo.

3.1. Los creadores del desorden:

"Vendrá el día que en el espejo no te reconocerás" (T.N.705, de la Celestina): Sentencia insultante para una España que, mutilada y mutilante en su puerilidad de ortodoxia católica, se ve prolongada en la imagen de un libertino, un loco y una bruja. Lo otro, lo mínimo, desplaza lo constante y característico. Triunfo de la verdad del papel sobre una realidad fundada en la ausencia, porque el texto pasa a ser un pretexto del deseo, transgresión del interdicto.

El derroche exultante del placer de Don Juan, la imaginación quijotesca y la perversión de la vieja Celestina, es la

"parte maldita" que no puede hallar respuesta en una España paralizada para mejor reconocerse en sí misma. Y a pesar de que la piedra o la muerte terminan por inmovilizar a estos "creadores del desorden"¹ no logran sin embargo, silenciarlos, y su función contestataria sigue encarnando en la historia, el mito o la literatura: "perdida España, impotente España, tu grandeza es la del hoyo que más crece mientras más se cava" (712).

Los orificios que se cuelean en la estructura monolítica de España, signos de apertura en T.N., son la medida de su salvación porque a la hora de las confrontaciones, la verdad sólo encuentra el grado posible de la redención a través de la mentira (T.N. 672)².

De esta forma, es únicamente en el espacio de la imaginación donde Carlos Fuentes opera el reencuentro con el padre. Negado en el orden de la historia, expulsado de la esperanza mítica, nuestro origen sólo adquiere una dimensión cierta en el espesor de la escritura heredada. Y en esta elección se reconoce un signo de rebeldía: Se prefigura la mandrágora a la momia de retazos reales o las lágrimas de los cadalsos al olor de clavo, pimienta y alcíbar. Si se acepta que toda elección delata antes que una afirmación, la evidencia de una negación, puede entenderse por qué T.N. es una forma de exorcismo al "horror supremo delirante -estoy citando a Fuentes- que merece el poder de nacer de un cuerpo muerto"³. Frente a la imagen del padre que nos devuelve el espejo tampoco nosotros nos reconoce-

mos y -conscientes del recurso- apelamos a la fuerza contras- tante de la distorsión.

Paradójicamente entonces -y ésto es lo importante-, de la tensión generada por el encuentro (España frente a España, España frente a la América Española, España frente a la otra España), la resultante que propone "El otro mundo" se niega a resolverse en tragedia. Pero Fuentes no hace sino conti- nuar una herencia porque la península hispánica, a pesar de la certificación que ofrece una larga relación de desastres reales, tampoco elige proyectarse en la fatalidad trágica de su historia, prefiere más bien, reconocerse en una parodia de la imaginación vencida (El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha), en una comedia de las pasiones inútiles (La Celestina) y en la risa blasfema del libertino de Tirso:

El arte da vida a lo que la historia ha asesinado.
El arte da voz a lo que la historia ha negado, si-
lenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de
manos de las mentiras de la historia.⁴

De ahí, la dialéctica que legaliza la temporalidad de T.N. delata ser, no tanto un artificio estético, sino más bien una demanda -¿necesidad?- ontológica. A la pregunta "¿eres tú realmente?", todos podríamos responder junto a Celestina: "Soy y no soy". El conflicto, imposible de ser resuelto en un sólo nivel, aparece estructurado sobre tres órdenes del ser, a partir de los cuales también se explica la elección del hidalgo manchego, la tercera de Toledo y el seductor sevillano como imágenes de una herencia hispánica que reco-

noce si no su origen si su expresión en la inteligencia judía que rige La Celestina⁵, en la sensualidad frabe de Don Juan y en el sueño utópico que domina El Quijote.

Nos estamos refiriendo a los órdenes del PODER, el DESEO y el SABER. Donde poder es voluntad, deseo imaginación y saber nombra una forma del entendimiento. Ordenes de una misma identidad que España fragmenta y que al fragmentar, nos transmite definitivamente disgregada, condenándonos a la dispersión y a la esquizofrenia. Cualquier intento por establecer las analogías perdidas o restituir las coincidencias de aquella identidad como un todo, estará destinado al fracaso que se cuele por el abismo abierto entre los órdenes. Intento derrotado pero nunca destruido. Es la derrota primera que sufren don Quijote, don Juan y la Celestina, pero también el logro último de todos en la figura andrógina que cierra T.N.

Y todo esto porque en lucha permanente con un saber que ha disociado las palabras de las cosas, el deseo de su objeto, siempre estarán el poeta, la maga y el loco tratando "de oír el 'otro lenguaje' sin palabras ni discursos, de la semejanza, (...) borrando del lenguaje la distinción de los signos"⁶. Lista de marginados luminosos propuesta por Foucault a la que ya Bataille habfa agregado el libertino.

Todo lo imaginó pero nada pudo ni entendió el Caballero de la Triste Figura. Todo lo pudo pero en nada creyó don Juan Tenorio.⁷ Todo lo deseó la primera Celestina, todo lo supo la segunda y todo lo pudo la vieja trotaconventos. Derroche de

imaginación heroica, desmesura hedonista, desperdicio de sabiduría diabólica, paradójicamente España, como los hombres huecos de T.S.Eliot, no termina en una explosión sino en un gemido. En estas experiencias del desorden, Carlos Fuentes reconoce el signo propio de nuestra identidad fragmentada y en sus fracasos, la marca de una utopía inconclusa: ellas dan voz a lo que pudo ser, a la otra España, la heterogénea/explosiva.

Pero si tres son los órdenes del ser que se cumplen alternativa y simultáneamente en T.N. hasta configurar la ilusión de una totalidad ganada a esta dispersión, también son tres, los órdenes que se reconocen a nivel existencial. Ordenes que, combinados con los anteriores, significan la profundidad ambigua que destila la novela. El primero es el orden de "lo real", sintagma de hechos que constituyen la cadena de lo vivido. "Otro" es el orden de "lo imaginario", allí donde se inscribe lo virtual y lo onírico. Y el tercer nivel es el orden de "lo narrado" que en tensión dialéctica con la realidad y el sueño, construye el espacio de lo imaginado. Estos tres niveles aparecen enunciados en "Los soñadores y el ciego" y distintamente actualizados en la escritura "cervantina" del texto. Y digo cervantina porque también Fuentes como Cervantes, condena a sus personajes a repetir la triple odisea quijotesca: una lectura de lo "realmente" vivido, otra de lo que "sueña" el sueño de la vida y por último, la que duplica la lectura de los sueños y de la propia vida. Combinatoria acaso infinita de relatos, es por ello que los desti

nos de T.N. no se agotan ni en el tiempo ni en sus proyecciones: "Una vida no basta, se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad. Toda identidad se nutre de otras" (p.619).

Con un cierto grado de violencia hacia la ambigüedad deliberada que propone la multiplicación de la materia narrativa, tal vez sea posible ordenar estas pro-creaciones textuales e intertextuales. Cada personaje presenta varias resoluciones y cada una de ellas parece representar las necesidades-reflejo del plano existencial con el que el personaje está interactuando. Una vez identificados los distintos destinos, se procederá a ubicarlos en el nivel analítico correspondiente para luego acceder a una lectura en profundidad.

El cuadro de relaciones resultantes podría quedar esquematizado de la siguiente manera:

Ambito de la Realidad	Ambito de la Imaginación	
"Lo real"	"Lo onírico"	"Lo narrado"
BOBO .sueño físico	PEREGRINO .sueño utópico	DON QUIJOTE .sueño heroico
1era. CELESTINA .sabiduría instintiva. .cuerpo violado por el poder animal del Señor don Felipe	2da. CELESTINA .sabidur. primordial .cuerpo poseído por el poder infernal del Diablo	MADRE CELESTINA .sabiduría práctica .cuerpo corroído por el tiempo y el cambio
JUAN .libertino narcisista.	HERESIARCA .libertino milenarista y por lo tanto, utópico	DON JUAN .libertino blasfemo y ateo
NECESIDAD	CAMINOS DE LA LIBERTAD	

Si se asume que tanto el plano onírico como el de la narración constituyen dos aspectos de la imaginación -conciente en el segundo, inconsciente en el primero-, de ello podrá seguirse además que ambos niveles nombran también dos formas posibles de la libertad. Utópica, incontaminada, puro deseo es la libertad que expresa la dimensión onírica mientras que en el nivel de lo narrado, el deseo se abre a la perversión por la perspectiva crítica que genera la realidad cuestionada. Es allí donde la utopía se revierte, convertida en parodia o letanía, poesía o blasfemia.

Sin embargo, el mayor grado de confrontación surge con el paso al nivel de "lo real" que es el dominio de la necesidad histórica y que, en T.N., está representado por la España monolítica y claustrofóbica de Felipe. Es tal la violencia que implica el cruce de órdenes que, en el texto, aparece registrada como una forma de muerte (Véase "El sueño circular" y "El Cabo de los Desastres"). Pero más sugerente aún es la asociación que se establece a nivel simbólico con el elemento agua. Desde la dimensión imaginaria, los hermanos usurpadores son arrojados al Cabo de los Desastres para ingresar a la historia y este viaje por las aguas repite en todo aquel otro tránsito mítico de las almas por la laguna Estigia y el río Leteo. Vida (Historia) como Olvido: desposesión del origen verdadero, donde el signo de la libertad imaginaria se disgrega en el esfuerzo por la supervivencia. España transforma la locura luminosa del Quijote en el sueño inerte de un alienado, su acción heroica en inmovilidad grotesca. Encarcela la herejía utópica de don Juan en un refle-

jo infinito de sí mismo. En el narcisista España aniquila al libertino. Y prostituye la sabiduría diabólica de Celestina reduciéndola a la vileza del comercio de alcobas. Es que España, parece concluir Fuentes, dividida entre el ser y su existencia, entre el deseo y su objeto -la "España invertebrada" de Ortega y Gasset- sueña su propia utopía, vive sólo la muerte, su inercia, y se narra, explosiva, en una burla, una ironía y una blasfemia: "Mucho oprobio contiene esta tierra, y una sola grandeza: creer en los sueños; Gran locura, Toribio; -Enorme gloria, Julián..."(517).

Pero en este desencuentro no hay sin embargo, vencedores ni vencidos. La literatura requiere del sueño y de la confrontación, la historia de sus fantasmas y deseos. Muerto Quijano le sobrevive el Quijote. Dulcinea como signo se impone al referente Dulcinea-labradora. Don Juan convertido en piedra es inmovilidad pero también monumento. A la hora del "juicio", Felipe no elige repetir el pasado sino cumplir la utopía, la voluntad de poder ha dado paso a la demanda del deseo: "Ha muerto, te digo. Le sobreviven mi ciencia, tu literatura y este arte"(758).

Así, colado a través de los orificios, símbolos -lo dijimos- de apertura en T.N., el Otro Mundo, lo heterogéneo, permanece a pesar de y por sobre todo. Su imagen es el mito prometeico porque el Peregrino, personaje de lo onírico, Quetzalcoatl del Nuevo Mundo, es también el Cervantes-Prometeo del nivel de lo real. El mito resucita en utopía y la utopía revive en escritura.

3.2. Los espacios simultáneos:

"Todo hombre vivo -dice Tiberio- tiene 30 fantasmas a sus espaldas"(699). Sin embargo en T.N., no son los fantasmas precisamente, aquellos personajes difíciles de visualizar sino más bien, los hombres vivos. Como en el cuadro de "La Restauración", la novela de Fuentes es "una sucesión de fantasmas superpuestos unos a otros (donde) las figuras re flejan varias veces sus propios espectros"(727). Pero no sólo las cosas -habría que agregar- tienen aquí una doble dimensión espectral, también las palabras son ellas, más sus evocaciones pasadas y sus proyecciones futuras. Ecos y reflejos, espejos y espejismos: nada muere verdaderamente en este espacio de confluencias, nada en él parece nacer tampoco, todo, en cambio, diríase dispuesto a resurgir.

Tal vez esto explique por qué Renacimiento fue el primero de los títulos pensados para T.N. A pesar de desbordar en muertes, este signo, más que otros o de igual manera que otros signos del discurso, no refiere un hecho cancelado por estar definitivamente concluido. El texto registra más bien, un constante, acaso grotesco, renacimiento de todo: Renace el virgo, renace el supliciado en mandrágora, el descuartizado en papel, el excremento restaura en oro -o viceversa-, la herejía en utopía, los reyes bien muertos resurgen en momia de reyes, las palabras en otras-distintas palabras, el libro, los textos en otros textos, los cuadros en otros cua

dros... continua alquimia de metamorfosis inevitables que parece responder a la demanda omnívora que impone lo virtual sobre lo real.

No habrá en la historia -dice Valerio Camilo a Ludovico- naciones más necesitadas de una segunda oportunidad para ser lo que no fueron, que éstas que hablan y hablarán tu lengua; ni pueblos que durante tanto tiempo almacenen las posibilidades de lo que pudieron ser si no hubiesen sacrificado la razón misma de su ser: la impureza, la mezcla de todas las sangres, todas las creencias...(568)

Y con la palabra "almacener" se da una dimensión cierta a la coexistencia de aquellos "treinta fantasmas" heredados a los que aludía Tiberio César. España, Nondum: eternas vísperas.

Otra vez, una propuesta estética de Fuentes - la búsqueda de efectos simultáneos en la escritura- se fundamenta en lo esencial y no en lo accesorio. La carga "ontológica" a la que nos condena un "padre castrador" queda definida por la negación antes que por la satisfacción y sólo a través de la fantasía podrá salvarse la frontera entre lo real mutilante y lo deseado no cumplido. Como la monja seducida por el libertino, también nosotros podríamos decir "Lo peor de todo es que mi imaginación ha quedado insatisfecha. No debió morir así don Juan... Quizás en otra vida"(535). Verdaderos descendientes de don Quijote, la imaginación -nuestra enfermedad necesaria- es también la medida de nuestra supervivencia. Y en el nivel de esta realidad, concederemos a la herejía -etimológicamente escoger- el espacio debido que le negó la historia.

Son varios los recursos a los que apela Carlos Fuentes para lograr ese efecto de simultaneidades que aparece como reflejo discursivo de herencias históricas negadas pero vivas que reclaman por ello, la urgencia de una expresión. En este sentido, el texto parece responder a la demanda a través de un juego dialéctico que implica el concurso de la imaginación en relación directa con el cuerpo. De la primera tensión (ojos/imaginación) resultará el ámbito de la mirada que concentra aquellas experiencias de T.N. relacionadas con los cuadros y los espejos. Una segunda dimensión (manos/imaginación) puede reconocer a la palabra como referente inmediato debajo de cuyo dominio deberá agruparse el Teatro de la Memoria y los tres manuscritos. La última (sexo/imaginación) es la dimensión erótica que en sus distintas manifestaciones también genera un punto -si no el más importante al menos el culminante- de convivencia indistinguible con la otredad.

Especios y manuscritos, cuadros y teatro de la memoria, constituyen espacios simultáneos donde concentración y expansión, génesis y apocalipsis, se implican mutuamente y al hacerlo, no surge de ello la exclusión, sino la coexistencia. Son ámbitos que suponen la totalidad. Y la totalidad encarna en revelación que, consecuente con la visión generadora, no será una revelación absoluta sino, y ante todo, una confrontación con el absoluto que radica en lo heterogéneo. Del encuentro no resulta entonces, una única respuesta, el contacto con el todo no resuelve los enigmas, los arroja multiplicados.

Y es ésta la impotencia que experimenta el Señor, buscador de una verdad excluyente, frente al "cuadro presumiblemente traído de Orvieta" (véase "Todos mis pecados" y "El primer Testamento"). Es también su desesperación frente a las imágenes que le devuelve el espejo durante la travesía de los treinta y tres escalones ("Hay un reloj que no suena" y "Vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil"). O la blasfemia final al contemplar el tríptico flamenco de Jerónimo Bosch:

-Oh Dios mfo, oh dios, ohdios, ohdiosoh, gritó el Señor. ¿es éste el fin del mundo? ¿es éste el principio del mundo?, ¿es el principio del mundo el fin de mi mundo?(633)

En T.N. estos espacios de lo múltiple son también los espacios de impugnación a la historia que es lo mismo decir, impuganci3n a una ortodoxia excluyente. Enfrentados a su propio reflejo especular/espectral, las palabras y las cosas sólo lograrán reconocerse si se apropian de las ausencias que regresa el azogue. Otra vez los fantasmas -como en el Teatro de la Memoria- dominan el orden de lo real.

"Nihil potest homo inteligrere sine phantasmate: Nada puede entender el hombre sin las imágenes y las imágenes son fantasmas" (561), lee Ludovico en la "fortaleza de papel" de Valerio Camillo. Y su teatro, triple representación de todo lo existente, es acaso en mayor medida que otros espacios simultáneos, el lugar donde encarnan los silencios y las posibilidades abortadas de los tiempos.

Construido sobre fundamentos cabalísticos, el monumento renacentista de Camillo es un verdadero mandala de imaginación cósmica. A través de la combinatoria mágica de figuras

situaciones y de órdenes diversos convoca el lenguaje de la armonía universal; ⁸ discurso del cual el hombre, único espectador y por lo tanto, actor único de la representación, será a un tiempo, sujeto de la enunciación y objeto del enunciado. El teatro remite entonces, a aquel ámbito donde aspiración y deseo se transfiguran en la identidad que deviene de la coincidencia. Arrojado del paraíso, el hombre del Renacimiento ha encontrado una fórmula posible para restituir el espacio perdido. Y este es -creemos- el sentido en que habrá que entender las palabras de Ludovico cuando llama "Teatro de la eternidad" a la invención del veneciano. Búsqueda atemporal por ubicua y reiterada, el paraíso recuperado de Valerio Camillo materializa finalmente, aquella exclamación gozosa del Asclepio, presente también en T.N., con su carga inevitable de "herejía": "Oh, que gran milagro es el hombre, un ser digno de reverencia y honor! Pues penetra la naturaleza del dios, como si él mismo fuese un dios; pero reconoce a la raza de los demonios, pues sabe que de ellos desciende"(620)/

Y si el Teatro de la memoria da voz al hombre divino, los manuscritos de T.N. registran inversamente, toda la perversión del hombre en su caída. Escrito en tiempos de Tiberio César, el primero refleja en todo y en parte al segundo, el de la "España invertida"(siempre que éste sea identificado a la "crónica fiel de los últimos años del reinado y la vida del Señor, don Felipe"(674)) y este segundo queda representado en el tercer manuscrito, el de la resistencia en la selva veracruzana. Tiempos diversos convocados por espacios narrativos

coincidentes, los tres manuscritos relatan una historia que termina siendo la misma: El "sueño enfermo" (541) que imagina su propia culminación en la muerte. Pero -y éste es un gran pero- la cadena de "inconsecuencias" que propone la novela parece aún prolongarse si se piensa que a cada una de estas muertes podemos remitir legítimamente, cada uno de nuestros posibles orígenes. Otra vez es Fuentes dando nombre al horror que produce la sola idea de nacer de un cuerpo muerto.⁹

Así, el "Manuscrito de un estoico" que, parafraseando al cronista don Miguel podría describirse como la crónica infiel de los últimos años del reinado y la vida de Tiberio César, es también la narración de nuestro origen cristiano, el punto que marca un inicio en la historia. En este contexto, la cruz pasa a ser el signo de "los esclavos, la rebelión de un vagabundo judío" (698) y, por lo tanto, la señal de una libertad posible. Pero la historia que se encarga de revertir en burla todo deseo, transformará esta cruz de la liberación en cruz de la muerte. La alquimia se opera en lo que va del primer manuscrito a la crónica que nos narra la España necrófila de Felipe, el Señor. Y a esta serie de metamorfosis se suma aún la resolución que presenta "La restauración", donde la señal de la cruz aparece convertida en blasfemia: "levantas el puño para maldecirlos una vez más: esa es tu oración cotidiana, tu signo de la cruz: gringos hijos de la chingada" (725).

Lo que fuera marca de libertad queda ahora definido por un signo sincrónico en el que converge toda la historia de un error trágico: MALDICION como síntesis de MAL-DECIR-LA-MUERTE-DE-NUESTRA-LIBERTAD-PRIMERA.

Cada manuscrito puede leerse entonces, como la certificación de una profecía expresada en el pasado de otro manuscrito que, por antecederle, lo está determinando en su destino. De ello resulta que sólo la dinámica de una fatalidad irónica parece dominar la historia y a ella -o con ella- también a nosotros nos condena.

Así la España de Felipe, mutilante en su propia inmovilidad, cumplirá en todo aquella profecía lanzada por Tiberio César en los inicios del tiempo:

Dispérsense como ceniza, viento, polvo, el poder y la unidad de Roma... No nos vencerá lo importante, ni los alemanes, ni los partos ni los dacios que hoy hostigan nuestras marcas, ni las disidencias internas (...) nada de esto, sino una triste filosofía judaica de la pesividad y la esperanza en el reino de los cielos... ¿imaginas un triunfo mayor de mi imaginación, imaginas algo más ridículo, Teodoro, que el triunfo del más oscuro de los redentores hebreos y de la señal derivada del potro de su tormento?(698/9)

A la peor lectura que pudo hacerse del cristianismo, a ésa fuimos condenados. Su agente: la España que asesinó el signo de una libertad posible al ofrecerle la muerte como reflejo. Sin embargo, a esta condena aún le sigue otra, la expresada en el testamento de Felipe y que cumple su tiempo profético en el espacio cerrado de la selva veracruzana. Un espacio poblado de voces-ecos de otras voces, personajes que continúan a otros personajes del pasado, fantasmas que se convierten en PHANTOMS de la USAF, cuadros donde T.H. se representa a sí misma... Todo en "La restauración" es parodia de un referente previo y en esto se reconoce el poder de una herencia que an-

tes que nada, es una maldición:

Esto les heredo -dicte Felipe-: un futuro de resurrecciones que sólo podrá entrecerse en las olvidadas pausas, en los orificios del tiempo, en los oscuros minutos vacíos durante los cuales el propio pasado trató de imaginar el futuro(599)

Pero "La restauración" presenta una diferencia significativa con relación a los manuscritos que la preceden. El objeto de su narración aparece transferido, ya no se trata de un Tiberio o un Felipe, nombres de mutilación y esterilidad histórica, sino de un "tú" con un brazo amputado que lucha por una libertad improbable. Importa entonces, señalar que en esto puede leerse un síntoma de buena salud que prolonge su signo en la profecía que nos hereda:

Vida instantánea, todos mis tiempos son uno, mi pasado ahorita, mi futuro ahorita, mi presente ahorita, ni desidia, ni nostalgia, ni ilusión, ni fatalidad: pueblo de todas las historias, sólo reclamo, con fuerza, con ternura, con crueldad, con compasión, con fraternidad, con vida y muerte que todo suceda, instantáneamente, hoy: mi historia ni ayer ni mañana, quiero que hoy sea mi eterno tiempo, hoy, hoy, hoy, hoy quiero el amor y la fiesta, la soledad y la comunión, el paraíso y el infierno, la vida y la muerte hoy, ni una máscara más, acéptenme como soy (737).

Un tiempo sin historia, un eterno tiempo que es el tiempo del instante en donde todas las contradicciones conviven sin negarse: tal es la demanda del deseo que surge de "La restauración". Pero, si se sigue la dinámica de transferencias temporales que en T.M. aparece legalizada a través del sistema de profecías de los manuscritos, cabe preguntarse entonces, cuál

es el espacio que hereda esta posibilidad incumplida. Todo parece indicar que "La restauración" comparte un tiempo contemporáneo al tiempo apocalíptico que encuadra la novela. Todo además, hace suponer que la connotación "renacimiento" implícita en la palabra "restauración", bien puede asociarse también al génesis del Otro Mundo que, después de la conflagración, sobreviene en las páginas finales del texto. De esto entonces, parece lícito inferir que el reclamo utópico del luchador mexicano cumple su dimensión profética en tanto herencia que encarna en el espacio narrativo de T.N.-¿el cuarto manuscrito? ¿el otro manuscrito?.

Pero un génesis que implica el tiempo eterno del instante, ha de estar necesariamente precedido por la superación de todo aquello que lo niega. Esta exigencia, que a lo largo de la novela se desarrolla de una manera más o menos aritmética, domina en cambio totalmente los últimos capítulos, donde el pasado como suma de tiempos y lenguajes condenados será "vengado" en nombre de una nueva instancia.

"Te preguntas -dice el narrador de la Restauración- si es posible fusilar a un fantasma"(739), en todo caso -parece responder Fuentes- bien vale intentar el esfuerzo. Y todo el rito de exequias que le sigue no sólo referirá la muerte e inmolación de Felipe, el Señor, sino también la muerte e inmolación del tiempo lineal-deificado que él representa. Son éstas, finalmente, las exequias de la historia.

El largo, "carnivalesco" y polifónico requiem final parece concluir con la caída de las máscaras -"ni una máscara más",

había profetizado el mexicano- caída que prelude la realización del tiempo del deseo.

Experiencia pura de lo simultáneo, fusión indisoluble con la otredad, en el lenguaje del andrógino queda reescrito el nuevo Génesis del Otro Mundo:

me fecundo a mí mismo, misma, tendremos un hijo, después una hija, se amarán, se fecundarán, tendrán hijos, y esos hijos los suyos y los nietos bisnietos, hueso de mis huesos, carne de mi carne y vendrán a ser los dos una sola carne, parirás con dolor a los hijos, por tí será bendita la tierra, te dará espinas y frutos, con la sonrisa en el rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado, ya que polvo eres y al polvo volverás, sin pecado, con placer. (783)

Gen.3:15"Y enemistad pondré entre tí y la mujer y entre tu simiente y la simiente suya.

Gen.3:16"A la mujer dijo: Multiplicaré en gran manera tus dolores y tus preñeces; con dolor parirás los hijos.

Gen.3:17"Y al hombre dijo: Maldita será la tierra por amor de tí, con dolor comerás de ella todos los días de tu vida.

Gen.3:18"Espinosa y cardos te producirá y comerás hierba del campo

Gen.3:19"En el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra; porque de ella fuiste tomado: pues polvo eres y al polvo serás tornado.

De manera análoga a la búsqueda escénica del Teatro de la Memoria, la escritura que propone T.N. restituye al hombre "el paraíso perdido" inscribiéndolo, al mismo tiempo en un diálogo con la totalidad. Al reescribir lo que fuera desobediencia como elección, lo otro como lo mismo, el pecado como placer, la muerte como instancia natural, T.N. crea a través de la palabra, el espacio posible, es decir, humano, que corrige el error original de su libertad. La ruptura con un len

guaje que refiere sin nombrar, que se escribe sin criticarse, que es sintagma sin ser paradigma, será la operación a partir de la cual el deseo descubra su espacio y el hombre, su poder genésico. Porque como dice Foucault "Dios es quizá menos un más allá del saber que un cierto más acá de nuestras frases"¹⁰. O también especula Nietzsche: "Temo que no nos desembarazaremos de Dios nunca pues aún creemos en la gramática"¹¹. A lo que el Fuentes de T.N. muy probablemente agregaría: por la palabra accederemos al reino de los cielos.

3.3. En pos del paraíso perdido :

Dos momentos de lo mismo -el regreso al origen y la conquista de nuestra libertad enajenada- nombran un tópico que, por constante en toda la novela, puede registrarse tanto en su historia como en su discurso. Así, el sueño de Alejandría, la profecía joaquinita de Spalato o el Teatro de la Memoria¹² de Valerio Camillo no hacen sino soñar, creer y representar la imaginación reiterada de los inicios. El ascenso por la escalera de los treinta y tres escalones es el viaje regresivo a un futuro donde disolución y comienzo se confunden y el confundirse, renacen identificados. Después de confrontar se con la totalidad, el cuadro de El Bosco revelará el paisaje primordial de una creación perfecta por estar aún deshabitada. En las imágenes de Roma, España y EE.UU, los tres manuscritos repiten en todo su grotesco e ironía, nuestros tres posibles orígenes. Búsqueda obsesiva o insistencia necesaria

de una imaginación insatisfecha, el paraíso de los comienzos parece ser finalmente, el referente mediato o inmediato de casi todas las experiencias de T.N.

Y, aunque trastrocado por el orden de lo real, también resulta serlo del destino de los hermanos usurpadores. Procedentes de la dimensión imaginaria, los bastardos son arrojados a la historia y caen atrepados por ella. En el tránsito, la aspiración al origen sufre las determinaciones de la realidad quedando reducida a la búsqueda del padre, una forma posible del origen aunque obviamente, una forma mínima del mismo. De la confrontación surgirá el reconocimiento que, en el texto, presenta distintos niveles de continuidad. El "Señor llamado el Hermoso" revivirá como encarnación física en la figura del Príncipe Bobo, como prolongación exótica en don Juan (p.665) y como sustitución utópica en la imagen de Pedro, durante el sueño mítico del Peregrino. Pero si en T.N. sólo el odio da la medida del amor (p.648, 732), entonces la transgresión, la ruptura o el parricidio serán la prueba cierta que legitima estos encuentros. Continuación "formal" del padre, las acciones del Bobo son, sin embargo, el contrasentido del orden que el padre representa. Contrasentido en la liberación de moros y judíos, en la democratización del poder real (p.626) y en la condena final a una segunda muerte que es el efecto del sueño elegido. También en el libertino, el signo de la herencia será el mismo signo del arma parricida ya que cumple el error -no ya trágico sino más bien irónico- del hijo amante de la madre. El destino del don Juan

de I.N. no se prolonga en el padre sino en Edipo, su asesino. Dialéctica similar opera el Peregrino que habiendo perdido en sueños el padre sustituto, con su relato utópico negará en la vigilia los deseos inmóviles del padre carnal. Y en el triple rechazo del Bobo, el seductor y el utopista no ha de leerse el signo de una traición sino la fidelidad a un origen que ha sido usurpado y transvestido por el orden de lo real. La transgresión delata entonces, la medida de un engaño, la marca de un discurso invertido donde los bastardos serán ahora los hijos legítimos y padre putativo el otrora padre putaño.

Como expresiones de la imaginación, productos de una escritura, Carlos Fuentes transfiere en los hermanos el mismo destino trasgresor que frente a la realidad histórica, reconoce en la función contestataria del arte. Todos los escritores que transitan I.N. serán "almas de cera" -que según Frances Yates equivale a decir "almas de papel"¹³-; almas torturadas entre Scyle y Caribdis, el monstruo de la imaginación y la realidad igualmente monstruosa de la naturaleza (p.558). Todos serán a un tiempo Prometeo pero también Marte (p.570), dios mitológico de la liberación el primero y de la guerra el segundo. Son, al fin, escritores desgarrados por dos órdenes ancestralmente inconciliables y como marca de esta lucha, también para ellos eterna, portan la seña de un brazo amputado que es una forma de ofrenda a esa libertad a la que tienden:

Descontento, aspirarás a la simultaneidad de tiempos,

espacios, hechos (...) tú (...) has decidido sufrir, volando en pos de lo imposible, con las alas de tu única libertad, que es la de tu pluma, aunque atado al suelo por las cadenas de la maldita realidad que todo lo aprisiona, reduce, enflaca y aplana (659/660)

LIBERTAD/REALIDAD: en esta antinomia que define el ser de la escritura se adivinan, contenidas, las otras tantas oposiciones que se registran al nivel de la historia.

T.N.: movimiento dialéctico en búsqueda constante de un punto o territorio donde los contrarios se resuelvan.

T.N.: exploración insistente de lo estético como punto o territorio de este encuentro. Todo en ella, parece indicar que sólo por el arte podrá accederse a ese espacio donde renace, se expresa, representa y concreta aquella libertad, placer, deseo o multiplicidad que aparecen eternamente negados por la realidad. "En algo menos que aire se convertiría la tierra -dice Julián- si no fuese, constantemente, pensada, soñada, cantada, escrita, esculpida y pintada"(p.660). Porque sólo la imaginación parece restituir el paraíso perdido y es a partir de esta misma imaginación transmutada que el arte puede proyectar una dimensión cicrta al deseo utópico del hombre.

Utopía, libertad del origen, de la palabra. Si en el texto, la tierra -esa meseta árida y estéril donde sólo un mausoleo crece debidamente- es el signo al que se asocia la realidad más todos los aspectos limitantes que la completan, en el agua se concentra el símbolo inverso de su apertura, el ámbito infinito de la imaginación:

Agua, amor por agua; mares, océanos, ríos, velámenes y gobernales, brea y lejanas golondrinas, remos y anclas, navegad, navegad -desea Isabel- lejos de aquí, a los lugares del placer... aquí el placer es el mal, nacen los fantasmas en la bruma y en la sombra, tierras del sol, donde el placer es el bien, a ellas quiero ir (...), ¿quién me embargará? Mijaíl, al sur a Andalucía, a Cádiz, partamos, amémonos en el mar, nunca debiste venir aquí, debiste quedarte cerca del mar, amor por agua... (498)

El mago era de papel. Siempre fue de papel: héroe o autor de papel (...). Cuando lo mataron y lo arrojaron al mar, volvió a ser papel. Volvió a vivir. (558)

el milenio, en la tierra de las eternas vísperas, España, Vésperes, Hesperia, tierra de Venus, doble de sí misma, en angustiosa en interminable búsqueda de su otra faz, España, ahora corres de regreso a ese mar bienhechor, tu corazón te dice que ese mar te salvará (654)

aquella lejana tarde en la playa, el mar abierto ante sus miradas, la verdadera fuente de juventud, el mar, le dió la espalda, regresó a la meseta perdida y árida, en ella construyó un palacio, monasterio y cementerios reales (754)

Así, al caer a las aguas del Sena, Polo Febo ingresa a la dimensión omnívora de la imaginación, a una realidad de papel que, a lo largo de la novela y a través de un proceso tortuoso de confrontaciones no hará más que transformar las imposibilidades del referente en posibilidades del discurso, la utopía renacentista en topía de la escritura.

Y en este nivel de lectura, la máscara de "alas de plumas y patas de insecto" (719), podría interpretarse como el signo

probable de toda escritura que, en lucha constante entre la imaginación ("alas de plumas") y la realidad ("patas de insecto"), es capaz no obstante, de fundar el espacio de la libertad, un espacio utópico que nos vuelve a remitir al mapa del "Nuevo Mundo". Pero los reflejos especulares no parecen concluir todavía porque si se considera que la realidad de las palabras es también agua, las asociaciones pueden prolongarse aún en la misteriosa carta fenicia que describe "la comunicación secreta de todas las aguas (...):atl, raíz de agua, Atlas, Atlántida, Atlántico, Quetzalcóatl, la serpiente emplumada que regresa por las rutas de las grandes aguas"(770), este mapa -homólogo entonces al primero- será también otra forma posible de nombrar el proyecto estético de I.N., visto ahora en toda su dimensión prometeica: Un mismo deseo de libertad coincidente parece convivir en la palabra colectiva (agua/libros) que, a pesar de los tiempos y los espacios, revive en la lectura simultánea de una cultura.

Nueva fundación del origen, I.N. -lo dijimos- crea la utopía a partir de la escritura, exorcizando en el placer del exceso, la larga cadena de contradicciones que la estructuran. Otra vez la transgresión precediendo una nueva inversión del discurso: "La conquista de la libertad no puede hacerse por caminos de la ley, de libertate nunc agitur quam cui procurant nullas adiunt leges"(636). Palabras que circulan impresas de mano en mano operando "La rebelión" contra el poder logocéntrico de España. La imprente, primer paso hacia la profanación definitiva del texto sagrado, hace de la

escritura una experiencia colectiva y luego el Barroco, paso postrero en el mismo proceso de desacralización, termina por desarticlar la palabra de su referencia con un contexto real, manteniendo en la oposición, el único diálogo posible.

Como Schiller, Fourier o Bataille -para mencionar sólo algunos-, también Fuentes encuentra en el placer el fundamento necesario de su proyecto utópico; el placer del exceso, habría que agregar, porque como dice Marcuse: "Sólo un orden de abundancia es compatible con la libertad".¹⁵

Novela hidrópica del deseo, T.N. como el Señor en los últimos días de su agonía, también padece "una implacable sed, afligida pasión, pues con ninguna cosa cobra más fuerzas la hidropesía que con lo que más se apetece que es el agua"(742). Y, recordemos, el agua en la novela es el signo de la libertad, la palabra y el placer. O del placer en la libertad de la palabra.

3.4. Dialéctica de la liberación:

Pero la verdadera dimensión utópica de T.N. no se completa sólo con el placer. El exceso del cuerpo discursivo que es derroche de un lenguaje privado de lenguaje, nombra la primera pero no la última instancia del movimiento que culmina con la reescritura del Génesis. El placer del juego (la "Su perjodo" de Buendía, Oliveira, Santiago Zavalita, Esteban y Sofía) aparece aún determinado porque no tiene poder sobre el tiempo. ("refugiados como todos los demás y preguntándo-

se como todos los demás (...), ¿a qué hora se jodió la América Española? (765)). El pasado es todavía el tiempo del desencuentro y frente a él, el presente sólo se proyecta bajo la forma de un enigma, "vivimos dentro de un espectro roto" (765), dice Polo Febo. Hasta que ese pasado sea reconocido no ya como opresión sino más bien como coexistencia, el presente no podrá acceder a la liberación del tiempo que es el "aquí y ahora" al que se aspira.

Asumiendo la demanda, T.N. ejecuta este rito de recuperación catártica a través de un movimiento dialéctico que implica la confrontación de un pasado indeseado con un pasado silenciado, un discurso de la negación frente al discurso de la imaginación. Y como en Hegel o Freud, Nietzsche o Proust, también en T.N. será la memoria el signo posible de la liberación:

Dejar de recordar. Temo a la memoria sucesiva porque significa duplicar el dolor del tiempo. Vivirlo todo, amigo. Recordarlo todo. Mas una cosa es vivir recordando todo y otra recordar viviéndolo todo ¿Cuál camino escogerás para completar esta novella que hoy te entrego? Te miro aquí, junto a mí, adivino del tiempo, del pasado, del presente y del futuro, y miro cómo me miras, reprochándome los cabos sueltos de esta narración mientras yo te pido que me agradezcas el olvido en que he dejado tantos gestos no cumplidos, tantas palabras no dichas... Pero veo que mi sabia advertencia no sacia tu sed de adivinanza: te preguntas, ¿cuál será el futuro del pasado? (660)

Y en oposición a ese "vivir recordando todo" que es la marca de nuestro exilio temporal, T.N. propone el "recordar viviéndolo todo" en tanto liberación discursiva de una memoria que

hace estallar las mentiras o imposibilidades acumuladas en la historia. El conocimiento da lugar al reconocimiento y los impulsos silenciados por el lenguaje de la normatividad se volverán entonces, coexistentes a nuestras aspiraciones del presente: descendientes, prolongaciones legítimas, todos, de un loco luminoso, una bruja diabólica y de un derroche libertino. Personajes de la imaginación, caminos de la libertad o agentes del placer, ellos definen nuestro referente mucho antes de que el psicoanálisis enunciara la relación intrínseca que guardan la fantasía, el inconsciente y la libido con aquel sueño arquetípico que ya don Quijote añorara como "dichosa edad y siglos dichosos". Sólo a partir de las respuestas de una imaginación contestataria parece entonces, posible, dominar el tiempo y permitir así, el con-secuente reencuentro con el "paraíso". Porque en relación dialéctica con el discurso histórico -que es lo mismo a decir, en actitud crítica frente a él-, el arte mantiene siempre vivo el recuerdo incumplido de lo que puede ser:

Reducir la imaginación a la esclavitud -escribirá André Breton- significa violar todo lo que uno encuentra en su ser más interior de justicia suprema. Sólo la imaginación me dice lo que puede ser.*

Y fuentes se pliega en todo a esa esperanza o fuerza revolucionaria que ya los surrealistas habían atribuido a la poesía. Ante la pretensión ontológica que se arroja el lenguaje de la historia, el poder ser de la literatura aparece legitimando la dimensión de un discurso que, en el fin de sí como goce y placer, reconoce el fin y la aspiración del hom-

bre mismo en tanto recreación constante del paraíso perdido. ("Quisiste la verdad -dice Julián al Cronista- ahora sálvala por la mentira...(672)).

Como la momia de retazos reales de la reina Isabel, Fuentes construye en T.N. su propia momia aunque ahora de aquellos retazos literarios que constituyen la experiencia de nuestra memoria cultural. Como Isabel también él, al coronarla, la revive. Y como el rey sustituto a Felipe, rey nominal, así el discurso de la imaginación parece interrogar al de la historia con el mismo lacónico: "¿Qué quiere ese fantasmón?"(713).

Momia revivida o memoria presente, en T.N. Fernando de Rojas coexiste con retazos de Kafka, Sor Juana con Pound, Góngora y Carpentier, Bernal Díaz del Castillo con Cortázar, Fray Joseph de Sigüenza y Cervantes...: al lenguaje de una historia exhausta se opone un lenguaje también exhausto aunque no ya de muertes sino exhausto de reclamar, nombrando, el espacio de la utopía.

Pero la liberación total del tiempo no se cumple enteramente en la reconciliación del presente con el pasado. Aún es necesario que a este reconocimiento le siga una proyección en el futuro. Así, el tiempo en T.N. prueba ser la "sombra que camina hacia su fin caminando hacia su origen"(...) porque el "porvenir es idéntico al origen"(672): Dominando el pasado, la recherche du temps perdu ha permitido acceder a la liberación del futuro.

Es este momento de coexistencia de tiempos y espacios -espacio del no-tiempo, es decir, de la eternidad- el que se logra en la síntesis final que inaugura el nuevo origen.

Porque el coito de Celestina y Polo Febo es una cópula de tiempos. Y en esta fusión temporal, T.N. refleja de sí misma, la totalidad de su aspiración nigromántica:

Quieres disipar las brumas de la vertiginosa necromancia que te asalta y te arrebeta todo sentido de equilibrio interno o externo; la mujer huele a clavo, pimienta y acíbar. (780)

Nigromancia: "arte vano y supersticioso de adivinar lo futuro evocando a los muertos". Y en T.N., Celestina, "momia" de reencarnaciones literarias también encarnará al agente de esta alquimia temporal. Porque para Carlos Fuentes, antes que nada, ella es "la introductora: de la carne en la carne, del pensamiento en el pensamiento, de la fantasía en la razón, de lo ajeno en lo propio, de lo prohibido en lo consagrado, de lo olvidado en lo providencial, del sueño en la vigilia, del pasado en el presente"¹⁷. "Imagen del origen"¹⁸ y personaje lunar, Celestina se unirá a Polo Febo, manco y héroe solar, encarnación a su vez, de encarnaciones, también él, como ella, afiliado al mundo de lo imaginario. (En el poema "Cino" de Ezra Pound, Polo Phoibee es el sol a quien el poeta prefiere cantarle: "I have sung women in three cities/But it is all one./I will sing of the sun"¹⁹). Polo entonces, que se inscribe en el presente, será como tal, el portador de una memoria de sincronías. Capaz de inventariar todos los objetos que ocupan su cuarto parisino, no parece recordar sin embargo, aquellos paradigmas que los relacionan: "Has perdido las cuentas. Desconoces tu edad. Te sientes muy viejo. Pero lo que ves de tí mismo ... es

joven*(763).

Así, el espectro de todos los tiempos que logra conquistar la intemporalidad no surgirá sino hasta su fusión con Celestina, la fundadora, dueña de la memoria y el pasado. Pasado que es, precisamente, el tiempo verbal que domina la primera etapa de la transmisión para luego dejar paso a un presente intemporal prolongado en el éxtasis que se proyecta hacia el futuro: "el beso es la medida del tiempo, un minuto que es un siglo, un instante que es una época, interminable beso, fugaz beso, los labios tatuados, la lengua larga y angosta, el paladar rebosante de un dulce placer, recuerdas, recuerdas ... (778).

A partir de la redención del pasado con la búsqueda del tiempo perdido y a través de la coexistencia de tiempos en un presente intemporal que concreta el erotismo, I.N. logra crear finalmente, el espacio de una utopía, entendida ésta como la conquista del tiempo por el placer. Sin embargo no habrá que detenerse todavía porque la utopía que concreta I.N. es, sobre todo, una utopía generada por la escritura.

En el capítulo final, Carlos Fuentes propone una narración ambigua, en la que sujeto y objeto se confunden en la estructura alternante que domina la segunda persona discursiva. Confusión que se acentúa con la cópula de Polo Febo -encarnación del escritor, él mismo, además, criatura poética- y Celestina, la "fundadora", personaje doblemente ficticio que aparece como candidata oficial a ser la narradora total del relato, aunque también podría afirmarse lo contrario. Cuando ambos -y con ellos el discurso- se fusionan en

un ser andrógino, autogénésico, entonces, T.N. cesa de escribirse porque en este punto, comienza a ser interpretada por este autor/narrador/personaje/referencia, que es a la vez, todo y lo mismo. En el proceso alquímico, la obra de arte se trasmuta en vida, realidad actual, y la escritura da lugar a la utopía del origen.

Frente al tiempo histórico de la culpa y a la promesa imposible del mito, T.N. propone un tiempo en el que, imaginación y memoria -o una memoria de la imaginación- fundan, a través de la dialéctica del erotismo, el espacio utópico de las coexistencias. Aquel punto del espíritu que buscaron los surrealistas donde "la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente"²⁰.

Cabe, por último preguntar: ¿acaso T.N. propone un tiempo moral -el del deber ser? ¿O sería tal vez lícito definirlo como un tiempo erótico -el que se desea y que al desearse se imagina? Tiempo moral o tiempo erótico, ambos en todo caso, parecen nombrar dos aspectos de un mismo tiempo, ése que, a través del deseo o la palabra, el hombre aspira siempre a conquistar. Ni el tiempo metafísico de la historia ni el tiempo sagrado del mito sino un tiempo ontológico donde el ser comulga con la trascendencia, y el placer de los sueños, el cuerpo o los sentidos se convierten en la medida exacta de su redención.

NOTAS:

1. Carlos Fuentes. Tiempo Mexicano. México, Joaquín Mortiz, p.50
2. Pensamiento que proviene de Dostoyevsky, F., "La mentira, necesaria para la verdad. Mentira sobre mentira engendra verdad. ¿Será verdad eso?", Diario de un escritor, Vol.III de Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1968, págs. 1365-68.
3. "Carlos Fuentes at UCLA", en Mester, 9:1 (1982), pp.3-15, p.7.
4. Carlos Fuentes. Cervantes o la crítica de la lectura. México, Joaquín Mortiz, 1976, p.82.
5. Carlos Fuentes. Cervantes..., ed.cit., p.52.
6. Michel Foucault. Las palabras y las cosas. México, Siglo XXI 1981, p.56.
7. Julia Kristeva, "Don Juan o la pasión por el poder", en Plural, 2da. Época, Vol.XIV-XI, No.167, Agosto 1985, pp.6-11, p.7.
8. Frances A. Yates. El arte de la memoria, Madrid, Taurus, 1974. p.185 t p.199.
9. "Carlos Fuentes at UCLA", op.cit., p.7.
10. Michel Foucault, op.cit. pp.291/292.
11. Citado en Michel Foucault, op.cit., p.292.
12. Frances A. Yates. op.cit. p.176.
13. Frances A. Yates: op.cit. p.52.
14. Carlos Fuentes, Cervantes... ed.cit., p. 106.
15. Herbert Marcuse. Eros y civilización, México, Joaquín Mortiz, 1985. p.203.

16. André Breton.

17. Carlos Fuentes. Cervantes... ed.cit.,p51.

18. Carlos Fuentes: Cervantes... ed.cit., p.51.

19. Ezra Pound. Selected Poems, New York, New Directions, 1957.
p. 2.

20. André Breton. Antología (1913-1966). Selección y prólogo
de Marguerite Bonnet, Trad. Tomás Segovia, México,
Siglo XXI, "Segundo Manifiesto" p.80.

CAPITULO III:

TERRA NOSTRA Y LA DESMESURA BARROCA

III.1. Barroco y Terra nostra

III.2. Condensación sincrónica y parodia

III.3. Narradores, caos e ironía

III.4. Escritura, lectura y novela

Notas

1. Barroco y Terra Nostra:

Si se repasaran ahora las distintas unidades significativas que articulan el sentido de T.N., podría seguirse de ello, una definición polifónica del concepto barroco tal y como ha sido entendido en una larga historia por aprehender su esencia. Barroco en T.N. como nostalgia del paraíso perdido¹ (Eugenio d'Ors). Barroco, T.N. y la búsqueda de una libertad posible² (Pierre Charpentrat). Barroco de T.N. en la voluntad estética que aspira a nombrar una realidad ética (Hatzfeld)³. Barroco en el derroche escritural de T.N. al servicio de lo reprimido (Severo Sarduy)⁴. Y España, finalmente, la España de T.N., "país barroco por predestinación"⁵, surgiendo como el espacio que legitima, promoviendo, esta proliferación en paradigma.

Concluir luego que T.N. es una novela barroca parecería casi una tautología, sin embargo, el abuso o mal uso que ha venido sufriendo el concepto Barroco obliga a un mayor grado de especificación, sobre todo si se considera que el texto no sólo lo permite sino que resulta en parte exigirlo.

Estructurada a partir de la yuxtaposición de signos que remiten a otros signos, de sintagmas que se reflejan en otros sintagmas, la totalidad que es T.N. aparece configurando un mecanismo significativo que termina por designarse a sí mismo. Porque en un último nivel de lectura, el lenguaje de la novela se revierte metalenguaje cuando al mostrar "su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras",⁶ asume una

actitud crítica frente a las posibilidades e imposibilidades de su discurso. Escritura que al escribirse está escribiendo una estética cuyo sentido descansa en la relación que guarda el mensaje consigo mismo:

una nueva floración de un nuevo arte, que derrote para siempre la fijeza del icono que refleja la verdad revelada una sola vez y para siempre, y en cambio revele un nuevo conocimiento que se despliegue en todos los sentidos y para goce de todos los sentidos, un encuentro circular de lo que ellos saben y de lo que yo sé, un arte mestizo, templos levantados a imagen y semejanza del paraíso que todos encerramos en nuestros sueños: libérense el color y la forma (...) imágenes, sí, del paraíso común a ellos y a mí, catedrales para el futuro, anónima semilla de rebelión, imaginación renovadora, aspiración constante e incumplida... (662)

Ambigüedad y erotismo lúdico, búsqueda del origen en la realidad onírica, libertad y revolución, deseo e imaginación: el texto reformula las categorías barrocas bajo la forma de pautas internas que presentan distintos grados de resolución según aparezcan proyectadas en el nivel de la historia o del discurso. Porque a pesar del aparente caos generado por T.N., a pesar de sus "cabos sueltos" o de la tensión entre secreto y mentira que estructura su escritura, puede descifrarse sin embargo, una cierta coherencia -aunque paradójica en su ambivalencia- entre sintaxis y sentido, contenido y expresión. En efecto, Carlos Fuentes parece definir el discurso literario a partir de los cortes epistémicos que sucesivamente se fueron -e irán- registrando en el discurso, esta vez

histórico, de nuestro pensamiento occidental. Cada ruptura implica una pérdida, una desposesión y un consecuente cambio de actitud frente al signo lingüístico que nombra la nueva realidad derivada. A mayor progreso en el tiempo le sigue una menor certidumbre en las relaciones básicas del signo. A mayor desposesión, mayor será también la proliferación -antes unívoca- de los significados: la nada y el todo, la vida y la muerte se confunden e igualan en este discurso barroco de los espacios indiferenciados. Pero hay que aclarar que lo que acá se presenta en la linealidad de una evolución, Carlos Fuentes lo propone como manifestaciones simultáneas. Auxiliado por el recurso de los manuscritos, Fuentes presenta las tres rupturas que conviven en T/N. como la lectura de tres aspectos de una misma realidad ya que, esencialmente, todos los manuscritos son intercambiables y cada uno contiene, anuncia o concreta el discurso alternante de los otros.

Esquemmatizando entonces, la relación intrínseca que se verifica entre historia y escritura, podría formalizarse el siguiente cuadro de correspondencias:

CORTES EPISTEMICOS	ORTODOXIAS	DESPOSESION DESCENTRAMIENTO	DISCURSO BARROCO (Sgte)	BUSQUEDA BARROCA (Sgdo)
CRISTIANISMO (i mss.)	IMPERIALISMO	espacio verdad	ambigüedad	Paraiso Perdido
CONTRARREFORMA (ii mss.)	LOGOCENTRISMO	identidad yo	desyoización	Yo/Todos (Lo Ot)
APOCALIPSIS (iii mss)	HISTORICISMO	tiempo economía	derroche lúdico	Liberación

Así, junto a Severo Sarduy,⁷ también Fuentes parece afirmar que el barroco es la forma de una "retombée" discursiva de ciertas instancias o modelos del pensamiento occidental. Pero si en Sarduy, el lenguaje refracta en figuras retóricas las geometrías de las distintas concepciones cosmológicas, el discurso en Fuentes asumirá la sintaxis enigmática que refleja al hombre desposeído de su centro. Sin embargo los posibles acercamientos con otros escritores neobarrocos no terminan en Severo Sarduy ya que, como la escritura de Lezama Lima, también la de Carlos Fuentes se propone reproducir una realidad sustituta, paralela. Si contranatural en Lezama, escribir será en cambio, un contratiempo para Carlos Fuentes aunque bien podría Fuentes identificarse con el proceso que se describe en Las eras imaginarias:

no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, "como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza"; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida, de esa manera frente al determinismo de la naturaleza el hombre responde con el total arbitrio de la imagen.⁸

Pero todavía hay más. En ambos escritores -nueva coincidencia-, la palabra aparece como el único ámbito capaz de operar la alquimia de la resurrección. La palabra finalmente, usurpando con derecho el espacio de una metafísica vacía. Y en este punto, todo parece indicar que la serie de asociaciones nos remite casi necesariamente a los conceptos de "milagro" o fe, aludidos y, más aún, exigidos por Alejo Carpentier en su percepción de lo real-maravilloso?⁹

Sarduy, Lezama, Carpentier, Fuentes... analogías que los reúnen sin dejar de desconocer las características que los particularizan. Estas aproximaciones no se proponen sin embargo, señalar el barroco como una simple elección estética en la que coinciden unas cuantas personalidades de nuestro tiempo. Se trata más bien de reconocer en él un síntoma que como tal, resulta en cierta forma ineludible. Llámese barroco, neobarroco, real maravilloso y aún surrealismo, en este tratamiento del lenguaje subyace una percepción total del hombre en su relación conflictiva con el mundo. Resulta ser, diríase, una consecuencia obligatoria de la "arqueología" de nuestra época, porque, según certifica Foucault, "toda la curiosidad de nuestro pensamiento se aloja ahora en la pregunta: ¿Qué es el lenguaje, cómo rodearlo para hacerlo aparecer en sí mismo y en su plenitud? (...) Pero el status de su investigación y de todas las preguntas que la diversifican no está perfectamente claro. (...) El reencontrar en un espacio único el gran juego del lenguaje, podría formar muy bien a la vez un lazo decisivo hacia una forma de pensamiento del todo nueva o encerrar en sí mismo un modo de saber constituido en el siglo precedente".¹⁰

Ubicar T.N. -para circunscribirnos sólo a la novela que nos ocupa- dentro de esta búsqueda que podría definirse como una reescritura total del pensamiento, no parece desde luego arbitrario. Novela omnívora, ambigua y desbordada también ella, como el mundo que representa, no propone la certidum-

bre de ningún centro declarado. Articulada sobre la yuxtaposición de movimientos dialécticos, los núcleos virtuales que temporalmente ocupan su discurso se suceden unos a otros en un movimiento evasivo que termina por dibujar la parábola o elipsis de una "vigilada simetría al vecío".¹¹ Y esta instantaneidad de la irresolución, trasciende toda la estética -y por qué no, también la ética- que se formula en sus páginas. Así, realidad especular que se refleja duplicada de un nivel a otro, todos los personajes mantendrán una relación conflictiva con la "verdad" de sus historias, de la misma forma que los narradores con la objetividad de sus discursos y los lectores con el sentido "final" que puedan atribuirle al mensaje. Agonistas todos, detrás de esta agonía en relevos se descubre finalmente, la dimensión barroca de una enorme-gozosa irrisión. En este mundo de proliferaciones sin centro, todos aquellos que aspiren al acto soberbio de poseer la verdad -Felipe es el modelo-, serán condenados sin remisión: "Pobre Señor. Como la puta de Babilonia, en su frente leo la palabra: Misterio" (p.757).

La única afirmación resueltamente innegable que el texto parece arrojar -y esto no a priori sino después de una operación de desciframiento previo-, es la certidumbre en la imposibilidad de una verdad única. El concepto de verdad -que en teoría lingüística sería equivalente al de un signo transparente que supone la relación unilateral entre significado y significante (logos y sentido)-, aparece constantemente cuestionado por la denegación lúdica del discurso.

La repetición de nuevas formulaciones a un mismo hecho, la polarización instantánea que generan los sintagmas, el uso insistente de la paradoja léxica y semántica, los cambios de puntos de vista en una misma secuencia, la proliferación radial de una escritura elíptica, el valor relativo que adquieren los signos en la cadena fónica y los referentes en la secuencia significativa, son algunos de los recursos que tienden a anular la competencia de lo unívoco -verdad, logos centrismo, lectura única- certificando la dinámica de lo que, en el nivel del metatexto, ha de ser interpretado como fundamento de la obra abierta: "el mundo -dice Valerio Camillo- es imperfecto cuando creemos que nada falta en él; el mundo es perfecto cuando sabemos que algo faltará siempre en él" (p.565). Y esta frase que en el nivel de la enunciación se presenta como una sentencia afirmativa esconde sin embargo, en el nivel del enunciado, toda la ambivalencia de su sentido paradójico. Valga entonces como ejemplo de la ambigüedad discursiva a la que hicimos referencia más arriba.

Así, la concentración léxica que tiende inversamente a la progresión exultante de significados, no hace sino ahondar la densidad enigmática de la escritura; densidad que a partir del privilegio otorgado a la palabra y al silencio -ambos igualmente radiales- surge como principio de la propuesta estética contenida en T.N. De ahí entonces que, en la construcción narrativa de la novela, se le asigne un valor incuestionable al "secreto", a la "mentira" y a los "cabos sueltos":

Agradece, te digo, los cabos sueltos; acepta la verdad dicha por la Dama Loca: todo ser tiene el derecho de llevarse un secreto a la tumba; todo narrador se reserva la facultad de no aclarar los misterios, para que no dejen de serlo; y al que no le guste, que reclame su dinero... (p.660) (El subrayado es nuestro)

Carlos Fuentes, siguiendo en esto a Cervantes, sólo se permite colocar la "verdad" en boca de un loco. Otra vez la paradoja. Y como al autor de El Quijote, lo que también le importa a Fuentes es articular un discurso donde no sólo lo denotado adquiriera valor de signo sino también apelar al alcance ilimitado que pueda derivarse de las sugerencias por omisión. ✓ Esto a partir de la elipsis de signos o sintagmas -técnica de enmascaramiento propiamente barroca- que, al provocar vacíos voluntarios en la cadena significativa llevan a la lectura activa del texto, a la participación de un lector incontrolable:

Y así, en esta segunda parte -se lee en El Quijote- no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece y aún éstos limitadamente y con so las las palabras que bastan a declararles; y, pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar el universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir.¹²

Prolongación del discurso de Cervantes en Fuentes, prolongación del vacío en el sentido... la evasión y la fuga ocupan el lugar de una verdad que ha sido destronada del universo

barroco. Dos veces en T.N. se hace referencia explícita a la existencia de un centro. Una, España-El Escorial se inscribe en el nivel de la historia, otra, París-la última ciudad parece remitirnos al nivel del metatexto. Y como la doble certificación de una ausencia, ambos centros no hacen sino repetirse en un contrasentido. Vacío ocupado por retazos grotescos de Santos y reyes, por voces fragmentadas de fantasmas que entonan un requiem infinito, el mausoleo de Felipe, el Señor, termina por significar la disgregación y la muerte, respuesta barroca, en última instancia, al logocentrismo y a la fe en una verdad única. París luego, asumirá el lugar dejado por esta renuncia porque, como se lee en T.N.: "París era el punto exacto del equilibrio moral, sexual e intelectual entre los dos mundos que nos desgarraron" (p.765). Pero ese 'centro' que es París, es un centro de espejos o sea, la multiplicación de la imagen, el reflejo de una nueva evasión.

Hay, detrás de cada azogue, una inversión mágica o una posibilidad alquímica. En la imagen que refractan, las cosas se transmutan en su apariencia que es el artificio, la ficción de las sustancias. Es allí entonces, donde las cosas se convierten en otras cosas. Existe una sustitución, una transferencia sutil y muchas veces ignorada en esta operación alquímica del espejo que resulta en todo asimilable a la experiencia escritural porque, de manera análoga al azogue, también el papel transforma la realidad en metáfora y en ella, la naturaleza aparece duplicada en un universo sustituto

-aquel al que aludía Lezama-, el universo barroco del simulacro.

Y en esta economía de la proliferación fugitiva donde el sentido se desplaza indefinidamente y la apariencia resulta más verosímil que la esencia, conceptos como verdad y realidad, objetividad o identidad se disgregan con su impertinencia. Dependientes necesariamente de un centro referencial no pueden sobrevivir a la contradanza barroca del encubrimiento, que es lo mismo a decir, al pensamiento contemporáneo de nuestro ser exiliado y descentrado. Porque, en la intuición básica de la época, mundo caótico y en crisis (crítico de sí mismo), la verdad ya no encuentra palabras que la nombren, la realidad no tiene espejo en donde reflejarse, la objetividad historia en la cual reconocerse ni la identidad un yo central que la justifique.

Así, en T.N., el espejo, el papel y las aguas -imagen condensada-sincrética de las anteriores-, se convierten en signos de una sustitución y el mundo barroco en el que ella se resuelve, aparece nombrado sólo por la evasión que el azogue, las palabras o la imaginación pueden designar debidamente. En este sentido entonces, creemos reconocer en la 'ubicación' adoptada por Julián la perspectiva metonímica, la mise en abime del punto de vista que propone la novela:

Sólo yo -relata Julián al Cronista- conozco el pasaje que conduce al muro donde cuelga el mapa ocre del rey, y en los ojos del Neptuno que lo adorna horadé hoyos paramis orejas y para mi mirada. (p.657)

Haciendo abstracción por el momento de la inocente pretensión de omniscencia que destila la confesión y detrás de la que -como se verá- se esconde una nueva irrisión barroca, la cita describe sin embargo, la prolongación casi infinita de canales que subyacen en toda percepción de lo real: Un laberinto secreto que/ desemboca en un muro que/ sostiene un mapa en el que/ se practican dos orificios que/ coinciden con los ojos representados de un Neptuno; todo, para poder aprehender lo que/ se considera la realidad objetivada. Interminable odisea del espíritu, el tránsito que recorre Julián es la alegoría de la mirada transferida. Los ojos, los oídos -orificios en sí distorsionantes- deberán sortear sucesivos obstáculos materializados en instancias del acceso. Un agujero que conduce a otro que se conecta con otro que desemboca en otro que... Cabe preguntarse si por una irónica ley de movimiento continuo no habría que agujerear también lo que se tiene por realidad para que revele su naturaleza última de tránsito. Ya lo habían sugerido Platón en el mito de la caverna, Calderón a través de Segismundo, Shakespeare en Hamlet, Borges en sus sueños y los espejos... Cabe preguntarse ahora si el primer muro semántico con el que se enfrenta la mirada de Julián no es la metáfora inicial y definitiva de una realidad de suyo evasiva y por lo tanto, imposible. Cabe otra vez preguntarse si los dos orificios primeros, también ellos semánticos, que debe practicar en los ojos de Neptuno no son también el símbolo de nuestra única posibilidad cognoscitiva: Neptuno-mar-agua-imaginación: "Nihil potest

homo intelligere sine phantasmate. Nada puede entender el hombre sin las imágenes y las imágenes son fantasmas" (p.561). Por eso el discurso barroco de T.N. -como antes el pensamiento de Pascal o la imaginería manierista de Lezama-, abandona la realidad como instancia final de una búsqueda asumiendo en la imaginación de la palabra toda su dimensión sustituta. Así, cuando la alquimia del verbo completa el nombre total del deseo, la utopía ocupa el lugar de las cosas. Y la escritura de T.N. cesa entonces de escribirse porque con la recuperación del paraíso perdido, la función representativa del lenguaje acaba de alcanzar el último de los objetivos posibles.

2. Condensación sincrónica y parodia:

Habría que convenir que en una propuesta estética de las dimensiones de T.N., los peligros son infinitos como infinita resulta en última instancia, la materia narrativa que aspira connotar. Si se intentara delimitar su objeto, muy aceptablemente podría decirse que T.N. es la expresión de nuestra cultura occidental, aunque un concepto tan poco preciso nos obligará a una nueva redefinición. (Exégesis de exégesis, el desciframiento siempre multiplicable que procrea la lectura es un ejemplo más del procedimiento barroco del encubrimiento). Auxiliados en este paso por Alejo Carpentier, junto a él puede afirmarse que cultura es "el acto

pio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás".¹⁹

Y en esta definición se reconoce, inconfundible, la gramática transformacional que reescribe el discurso cultural de T.N.. Texto generado por otros textos, la novela de Carlos Fuentes pone en evidencia un complejo mecanismo de decodificación y re-codificación de signos históricos, literarios y míticos en un nuevo contexto que sintagmatiza todos los paradigmas de nuestra cultura hispánica. A partir de la búsqueda y selección de constantes reveladoras en el nivel de una diacronía imposible de ser abarcada en su totalidad, Carlos Fuentes resume todos los elementos significativos por un procedimiento de condensación sincrónica hasta connotar un haz de sentidos, sugeridos algunos, omitidos otros, explicitados aquellos que puedan considerarse matrices en el discurso. La transgresión en este proceso escritural no sólo es válida sino que resulta casi indispensable. Se violan cronologías, parentescos y consecuencias lógicas, todo para revelar otra realidad, distinta de la histórica o mítica pero que, en su proliferación semántica sin embargo las contiene a ambas. Nuevamente, escritura barroca que se apropia libremente de textos y contextos con la impertinencia lúdica de quien no reconoce ni límites textuales ni espacios sagrados.

Tal vez en este procedimiento de condensación que Severo Sarduy describe como "permutación, espejeo, fusión, intercambio entre elementos"¹⁴, pueda reconocerse el recurso básico que permite a Fuentes 'asir' una materia que de otra forma resultaría inabarcable. Así, T.N., discurso que nombra una cultura, adopta en su expresión el mismo mecanismo estructurante del referente denotado, siempre, claro, que se acepte la definición que Carpentier ha dado del fenómeno cultural. Pero aún hay más. T.N. no sólo es reflejo de una unidad más vasta que aparece en ella explícitamente figurada, sino también repite el juego formal propuesto por núcleos menores contenidos en su discurso. Porque desde la perspectiva en profundidad que André Gide denominara mise en abyme, la gramática que articula el Teatro de la Memoria de Valerio Camillo, por ejemplo, parece proyectarse en la gramática paralela que codifica la materia narrativa de T.N.:

Tres cuerpos y un ojo; un cuerpo y tres almas. Y en medio de estos polos, todas las combinaciones posibles de los siete astros y las siete situaciones. Bien ha escrito Hermes Trismegisto que quien sepa unirse a esta diversidad de lo Único será también divino y conocerá todo el pasado, el presente y el futuro, y todas las cosas que contienen el cielo y la tierra. (p.565)

"Diversidad de lo Único", por esa competencia hiperbólica de la técnica de condensación, todo en T.N., termina siendo uno, pero lejos de significar una reducción unívoca, la unidad a la que se llega sugiere la convergencia instantánea de lo

múltiple. Como en el Teatro de la Memoria, también en su espacio las figuras, los tiempos y las geografías se yuxtaponen, coincidentes, en la sincronía de un discurso que convoca a la simultaneidad como percepción última de lo eterno.

Si a partir de la importancia concedida a esta mecánica integradora se intentara ahora deserticular los términos constitutivos de T/N,, podría ensayarse una clasificación de los mismos en: 1) signos temporales, 2) signos espaciales y 3) personajes-máscara.

1. Signos temporales: A pesar de la relación conflictiva que se establece con el tiempo puntual o histórico, T.N. adopta sin embargo, 3 años-claves en torno de los cuales estructura su sentido. Pero no hay que darle a estas fechas valores absolutos, más bien se deben interpretar como ejes temporales que al aludir a hechos de una densidad lo suficientemente general y decisiva para nuestra cultura, son por ello mismo, susceptibles de concentrar una cadena de asociaciones paralelas. La unidad -como se dijera- aparece proyectada en toda su diversidad. Fuentes elige sobre este esquema tres momentos radiales-coincidentes y lo coincidente parece ser el correlato necesario del discurso- resulta finalmente intercambiable. Con ello se está asegurando entonces, la movilidad de un texto que sólo aparentemente podría verse amenazado por la puntualidad de las fechas que propone:

La historia fue la misma: tragedia entonces y farsa ahora, farsa primero y tragedia después... todo fue una mentira, se repitieron los mismos crímenes, los mismos errores,

las mismas omisiones que en otra cualquiera de las fechas
verídicas de esa cronología lineal, implacable, agotable:
1492, 1591, 1598. (p.779)

1492: año en que se decreta la expulsión de los judíos y se
"inventa" -siguiendo el pensamiento de Edmundo O'Gorman- el
continente americano. Sentido que subyace en la elección:
España suicida la esencia de una herencia múltiple y trai-
cional, su deseo utópico convirtiéndolo en pérdida y vacío.

1521: Se sofoca la rebelión de las comunidades de Villalar
considerada la primera revolución moderna en la península
y posiblemente, en Europa¹⁵, y se somete definitivamente la
Gran Tenochtitlan. Sentido derivado: Al negar las disiden-
cias democráticas y la otredad del Nuevo Mundo, España pro-
longa políticamente la clausura que antes impusiera a su
espíritu.

1598: Muere Felipe II, símbolo del poder divino y de la ob-
sesión necrofilica. Sentido posible: España termina por co-
ronar la muerte con muerte y el círculo se cierra condenan-
do futuras redenciones.

Pero estos tres años-claves cuyos sentidos derivados
desbordan la reducción del hecho histórico, nombran funda-
mentalmente distintas instancias de lo que puede considerarse
se una misma ruptura epistémica. Porque en función de la
derrota y la claustrofobia que implican sus discursos, los
momentos seleccionados certifican antes que nada, los suce-
sivos descentramientos que ha venido sufriendo la historia
de la cultura hispánica. Descentramiento, derrota o exilio

históricos que encuentran en la literatura, la única forma de reacción válida. Es, al fin, la respuesta que concentran las páginas contestatarias de La Celestina, El Quijote y Don Juan: Respuesta a la expulsión de los judíos en el libro de Fernando de Rojas, ese "monumento literario de la diáspora de 1492"¹⁶/ Respuesta a la traición del deseo utópico en El Quijote. Respuesta del placer a la voluntad de muerte en el mito de don Juan. A través del contrapunto en los discursos, se refuerza entonces, aquella convicción que antes señaláramos, según la cual el barroco no es tanto una simple elección sino más bien una imposición que se asume frente a la realidad hostil de una época.

2. Signos espaciales: Si en T.N. las referencias temporales generan relaciones de signos intercambiables de modo análogo, sus espacios sincronizan los sentidos irradiados del discurso, confiriéndoles la posibilidad de la repetición: "Los tiempos mudan de espacio, se juntan o superponen. Podemos viajar de un tiempo a otro, Celestina, sin mudar de espacio"(p.540) Explotando lo que puede considerarse el ámbito espacial de la técnica de condensación, Carlos Fuentes yuxtapone distintos componentes significativos en un mismo espacio semántico hasta conformar el mensaje cultural que se propone transmitir. Es el mecanismo de integración que subyace, por ejemplo, en la ecuación Escorial-Valle de los Caídos. Cuando Felipe asciende por tercera vez los treinta y tres escalones (pp.760-764), este ascenso además de implicar un tránsito temporal, lo instalará en el monumento franquista de Santa Cruz. Fuen-

tes está superponiendo dos significantes distintos aunque equiparables espacialmente -ambos se reparten la geografía castellana-, alejados temporalmente -por cuatro siglos de historia-, pero semánticamente paralelos al ser los dos términos, símbolos de la permanencia absolutista:

La Historia fue la misma, su eje la necrópolis, su raíz la locura, su resultado el crimen, su salvación... unas cuantas hermosas construcciones (p.779)

Es además, el mismo procedimiento que articula la condensación Pirámide azteca-Tlatelolco, ecuación a la que, por compartir igual significado aunque distintos medios geográficos, también pueden agregarse el Alcázar del Señor y la villa hereje de Flandes.

Sin embargo estos ejemplos no dejan de ser núcleos espaciales menores y en la secuencia más vasta del discurso, aparecen generados por los tres grandes espacios que estructuran I.N.: España, América, París. Espacios que, por otra parte, se relacionan entre sí por medio del efecto reflejo o especular que es otra forma posible de la condensación: América, realidad duplicada de España, es su doble y su encarnación: "mi nombre en el mundo nuevo -dice el Peregrino- era el nombre del viejo mundo. Quetzalcoatl, Venus, Hesperia, España. Dos estrellas que son la misma, alba y crepúsculo, misteriosa unión, enigma indescifrible, mas cifra de dos cuerpos, de dos tierras, de un terrible encuentro"(p.494). Y a su vez, España-América, ambas aparecen contenidas a un tiempo en París, la ciudad-espejo por excelencia.

Ultimo término de la cadena refleja, París, es el espacio

único y múltiple que concentra todos los reflejos, en el que confluye principio y fin de T.N.. Especie de Aleph, la "última ciudad" restituye la sincronía de personajes y tiempos, espacios y escrituras en un mismo ámbito: el cuarto del Hotel du Pont Royal y en un momento preciso: el último día de 1999. Y con esta yuxtaposición final, el discurso de T.N. se prepara a concretar la percepción simultánea a la que aspira en tanto síntesis utópica y revolucionaria de la escritura.

3. Personajes-máscara: La misma alternancia de signos que se registra en relación a las referencias temporales y espaciales, puede verificarse también con respecto a los personajes. A través de la técnica de condensación que en este nivel aparece asimilada a un proceso acaso infinito de metamorfosis, los actantes dejan de ser personajes en el sentido aristotélico del término para convertirse en máscaras de múltiples rostros, en fantasmas de otros fantasmas: "una vida no basta -repite indefinidamente el texto- se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad" (p. 659).

A partir de una dialéctica de lo inaccesible que no hace sino poner en tela de juicio el concepto unívoco de identidad, la memoria y el olvido dejan al descubierto rostros borrados del pasado o re-escriben, sobre un conjunto constante de rasgos estructurales, otros rostros provenientes del futuro. Toda "persona" es siempre otra que antes ha sido y que volverá a ser, cada uno es ese uno y muchos a la vez porque todos son parte de una unidad que constantemente proli

fera en la diversidad. Otra vez, la falta de centro que caracteriza al barroco, trasciende en un discurso que elude toda relación directa a un yo plenamente establecido. Otra vez, el horror barroco al vacío procrea realidades tantálicas donde los personajes son Proteos que suponen la totalidad de sus referencias. Porque el Yo-tú-él al que, en última instancia, todos están condenados es una forma más de denegar lúdicamente la pretensión irrisoria que se esconde detrás del hecho de afirmar una identidad imposible de sustentar.

Y reforzando este mecanismo, la parodia -que en T.N. es parodia de la historia, el mito y la literatura- aparece legalizando la dinámica de un discurso donde la desacralización resulta ser el único punto de referencia. Así, de manera análoga a las historias de Isabel o Celestina, Guzmán o fray Julián... la dimensión escritural de T.N. también puede medirse en términos de una profanación. Profanación no ya de cadáveres o dinero, poderes e intimidades, sino más bien de textos y contextos, palabras y valores, T.N. monta un espectáculo mayúsculo donde cualquier alusión alcanza a un tiempo la tensión máxima de su culminación y el punto mínimo de la irrisión. Es que en todo mecanismo paródico subyace finalmente, la necesaria puesta en evidencia de aquellos resortes falsos o arbitrarios que aparecen articulando el código aludido. Ya Bakhtine lo había formulado al enunciar la forma simultánea de coronación y destronamiento que implica toda parodia. Ahora y desde

un punto de vista derivado también Severo Sarduy la describe como aquellas "variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra (...) enseña, deforma, duplica, invierte, desnuda o sobrecarga para llenar todo el vacío, todo el * espacio -infinito- disponible".¹⁷ De esta forma Fuentes, aliando parodia y metamorfosis, no sólo proyecta lecturas y asociaciones que rebasan el ámbito textual de T.N., sino también genera prolongaciones en cadena dentro de su mismo discurso. Así, Don Quijote es el utopista y el bobo que en una juventud dudosa fue además don Juan; pero también y no por último, se identifica con Miguel de Cervantes que a su vez, hacia el final de la obra, aparece condensado en la figura sincrónica de Polo Febo, autor, personaje, narrador y lector del texto que lo designa. La Dama Loca será sucesiva y simultáneamente Juana, Mariana, Carlota. El Señor, encarnación de Tiberio, comparte un destino paralelo, complementario, con Guzmán y ambos terminan siendo proyecciones anacrónicas de Tezcatlipoca, Cortés y Francisco Franco. En Pedro, por su parte, confluyen las identidades de Tomás Moro, Erasmo y el Padre de las Casas. Mientras que Celestina representa la máxima explosión significativa de las metamorfosis ya que, sin excluirse, en ella conviven las realidades más distantes y paradójicas: es niña virginal y vieja diabólica, redentora y carnalidad pecadora, Señora de las Mariposas y reina del inframundo, bruja alcahueta y conocedora de los secretos primordiales... Signo femenino por excelencia, Celestina transita y consagra los dos mundos

posibles, el de la realidad más puntual y el de la magia más inasible. Se entiende entonces, por qué Fuentes transfiere en ella la operación alquímica que cierra las páginas de T.N. En el andrógino resultante ha de leerse la síntesis última de todas las metamorfosis, pero además, una parodia barroca "irreverente" al inicio del libro de los libros: el Génesis bíblico. Casi se diría que no puede ser de otra manera, T.N., texto generado por otros textos, parodia interminable de nuestra cultura, termina en la irrisión hiperbólica del comienzo, en la profanación que del origen propone el libro sagrado. Serpiente que se muerde la cola, también el texto describe el circuito de esta figura propiamente barroca y como su objeto, también él, goza de una doble-evasiva naturaleza ya que la búsqueda utópica que lo trasciende, se resuelve finalmente en enunciación paródica de sí misma.

Así, en este nivel de análisis, el discurso de T.N. no sólo demuestra ser parodia de la arqueología cultural de occidente sino, antes que nada, resulta parodia de su propio discurso. Y detrás de esta ironía crítica se descubre, inconfundible, el mecanismo de carnevalización al que aludía Bakhtine, aquella coronación simultánea al destronamiento que el barroco-impecable hereda en su literatura.

3. Narradores, caos e ironía:

En el discurso narrativo de T.N. donde los narradores

parecen multiplicarse caóticamente, donde proliferan nuevas reformulaciones a un mismo episodio, donde siempre existe una narración que niega a la precedente o contiene una contradicción con respecto a la consecuente, en este tipo de discurso donde todo resulta encubrir o contaminar el desciframiento lógico de la sintaxis, es difícil y acaso imposible, poder establecer una jerarquía de lo narrado. Deliberadamente el texto elude las diferencias entre los niveles narrativos impidiendo, por lo tanto, que se confieran niveles jerárquicos de credibilidad a los distintos relatos. En T.N. no existe una voz narrativa que demuestre conocer más que las otras. No hay tampoco un narrador que pueda erogarse el completo derecho de ejercer un control sobre lo narrado. Todo en ella, parece dispuesto a evadir ese centro de emisión que ocupa el narrador privilegiado.

Sin embargo y paradójicamente, varios de sus personajes proclaman poseer la verdad de la historia, pero dentro del sintagma, la misma confrontación de las declaraciones las torna inválidas, simple petulancia o imperdonable coquetería que termina por fortalecer nuestra convicción de un centro inexistente. Puede verificarse acá también, la dinámica de inversiones que propone la novela en tantos otros niveles: el conocimiento absoluto aparece reducido y desacreditado por su implícita aspiración ilimitada. Así, en un momento de la narración que tampoco es el único aunque sí el que concentra mayor carga de omnisciencia, Celestina se autodeclara narradora total de T.N.:

Todo lo sé; ésta es mi historia; yo la estoy contando, desde el principio: yo la conozco en su totalidad, de cabo a rabo, hermoso y desolado joven, yo sé lo que el Señor sólo imagina, lo que la Señora teme, lo que Guzmán intuye... (p.257).

Pero, de acuerdo al mecanismo de inversiones y contradicciones que estructura T.N. donde nada puede ser definitivo, tampoco esta instancia discursiva ha de tenerse por concluyente. Es lo que se deduce de "Confesiones de un confesor" cuando fray Julián descarta a Celestina como narradora proclamando su privilegio "absoluto" sobre la narración:

Hasta aquí, le dijo Julián al Cronista, lo que yo sé. Y nadie sabe lo que yo sé, ni sabe más que yo. He sido el confesor de todos; no creas sino en mi versión de los hechos; elimina a todos los demás narradores posibles, Celestina ha creído saberlo todo y contarlo todo, porque sus labios heredaron la memoria y creen transmitirla. Pero ella no escuchó la confesión cotidiana del Señor (...). Y yo escuché, además, las confesiones de la Dama Loca, las de las monjas, y las de las fregonas; las del bobo y la enana... (p.657)

Sin embargo, en la misma declaración de onnisciencia está implícita la visión limitada -los "cabos sueltos"- que el propio Julián reconoce a su versión de los hechos (p.667). Un personaje que desacredita a otro que termina desacreditándose a sí mismo: evasión del centro, transferencia acaso infinita del relato que obliga al lector de T.N. a abandonar, por pueril, la búsqueda de un narrador privilegiado. Y es a esta renuncia justamente a la que alude el correlato metatextual de las palabras del Cronista, personaje en el que

Julian releva a su vez, la supuesta totalidad de la historia:

Quería ser fiel testigo. Mas desde el momento en que me senté a escribir la parte final de este hadit, mi imaginación intrusa se presentó a desviar los fidedignos propósitos de mi crónica. Primero escribí estas palabras: 'Todo es posible'. En seguida, al lado, éstas: 'Todo está en duda'(p.673)/.

Con esta aseveración, el Cronista destruye definitivamente nuestra esperanza de acceder a un relato objetivo que nombra además, la esperanza análoga de aspirar al texto único. En la medida que el discurso certifique la apertura implícita en la duda, el receptor deberá practicar, en una medida proporcional, la lectura abierta que el texto le demanda. Toda dependencia supone cierto grado de participación y toda participación significa una forma de compromiso. Este parece ser el circuito que recorre la cadena discursiva de T.N. al involucrar dentro de sí y de un modo necesario, al lector 'real' de la novela. Sin embargo, el medio de lograr tal incorporación resulta a veces 'desleal' si no abiertamente agresivo. A través de un ejercicio casi sistemático de transgresión extatextual, el discurso aparece constantemente provocando, insultando, la economía lógica que domina la mente especulativa del lector. De un modo similar al periplo que transita Felipe -nuestro doble reflejo en el nivel de la historia-, el lector, para poder sobrevivir a T.N., se ve obligado a escoger nuevos códigos. Así, el cambio que opera la escena simbólica de la escalera en el destino de el Señor, puede leerse también como la reversión análoga-paralela que el

discurso exige en la actitud del lector hacia el texto. Porque, tanto para Felipe como para el lector, el ascenso de los treinta y tres escalones implica dejar atrás el espacio cerrado del mausoleo (texto único-lectura unívoca) y acceder a la apertura implícita en la mutación interminable (obra abierta-lectura inacabada).

Otra vez la irrisión, la burla barroca frente a lo establecido constituye la única respuesta válida de T.N. Después de proponer una historia estructurada a partir de convenciones literarias que tradicionalmente conducen a la revelación del o los enigmas, la novela se niega luego a resolver aquellos misterios que el mismo texto "prometiera" descifrar. Esta inconsecuencia delata la voluntad deliberada de vaciar dichas fórmulas de sus viejas funciones discursivas. Pero el mayor alcance de la transgresión apunta, sin embargo, al cambio derivado -la herejía- que el mecanismo produce en un lector acomodado a la ortodoxia de la lectura de esquemas. Novela de herejes y herejías, el propio discurso de T.N. comparte su esencia con la blasfemia. Carlos Fuentes apela entre otros, al recurso de los manuscritos, a la técnica del relato dentro del relato, a la proliferación de narradores conscientes de su función discursiva... pero todos estos recursos lejos de procurar -como en la tradición literaria- el desciframiento del texto, aparecen articulados sólo para negarlo después. Es que la función del arte, para Fuentes, consiste finalmente en "hacer preguntas, no contestarlas".

Asumir entonces, que el texto tenga un sólo sentido impli

cará traicionar su proyecto estético. Decir, por el contrario, que T.N. es una obra abierta resulta en este punto, nueva banalidad. Porque la apertura deliberada de su discurso delata, antes que nada, el síntoma de una crisis, crisis de nuestra cultura, crisis en el acto de escribir el lenguaje de esa cultura y crisis en el acto consecuente de su lectura.

T.N. surge como un inmenso "espectro roto" (p.765) que da nombre a la crisis extendida de nuestra identidad.

Se entiende entonces, por qué, tanto su historia como su discurso se estructuran a partir de un movimiento dialéctico entre lo accesible y lo inaccesible, entre lo grotesco y lo trágico. Obsesionada barrocamente por una excentricidad también barroca, T.N. no puede dejar de escribirse sino en términos límites o esencias contradictorias. Y esto, porque en última instancia, no puede renunciar tampoco a esa actitud crítica y profanadora que la ironía permite, expresa y concentra a través de su lenguaje. No parece arbitrario aludir ahora a esta percepción irónica que subyace en el doble signo o sentido de T.N., sobre todo si se tiene presente la definición que del término propone Muecke:

Ironic literature... is literature in which there is a constant dialectic interplay of objectivity and subjectivity, freedom and necessity, the appearance of life and the reality of art, the author immanent in every part of his work as its objective 'presenter'.¹⁹

Como Cortázar, Manuel Puig, ROa Bastos, o García Márquez, también Fuentes adopta la ironía semántica y léxica como una forma posible de nombrar el desorden, la inanidad o la gra-

²⁰tuidad de nuestra identidad latinoamericana. Todo parece indicar que en este barroco o neobarroco que elude sistemáticamente emitir juicios categóricos sobre la realidad dada o creada, la ironía se ha vuelto un recurso casi inevitable. La vía es el juego, un juego que raya en "erotismo lingüístico"; su objeto son las cosas, las palabras y aquellos valores ilusoriamente tenidos por sagrados, mientras que la víctima -y aquí su total desmesura- es la comunicación en un nivel que supera el discurso y llega a cuestionar el acto mismo de la escritura en su relación correlativa con la lectura.

De esta forma, una de las definiciones, tal vez la más persistente, que T.N. propone de sí misma como aspiración ubicua y simultánea, parece concentrar el máximo grado de ironía -¿trágica? ¿grotesca?- en un proceso escritural que se jacta abiertamente frente a lo imposible. Víctima y verdugo de su propio proyecto, Carlos Fuentes es consciente de los peligros que implica el esfuerzo sin embargo, explora posibilidades, transgrede historias o literaturas y juega contra las reglas del discurso hasta configurar la propuesta estética, esencialmente indagatoria, que formula en T/N.

4. Escritura, lectura y novela:

En este punto del análisis puede darse por comprobado que T.N. representa, antes que nada, la negación de univocidad en todos aquellos conceptos que la suponen: Negación

de una verdad única (con sus correlatos de conocimiento objetivo, historia y signo transparente), negación de la identidad (todos los personajes, tiempos y espacios siempre remiten a otros personajes, otros tiempos y otros espacios) y negación de una lectura unívoca (estructurada a partir de la evasión deliberada, cada uno de sus lectores potencia una nueva interpretación, una prolongación de sí en otro discurso). Asimismo se ha podido demostrar también que todas estas negaciones son, a su vez, irradiaciones, cuestionamientos derivados de una ruptura epistémica mayor, evidencia excéntrica del pensamiento que en su expresión artística se llama barroco. Pero nada se ha dicho hasta el momento de una categoría que también resultaría afectada por este haz de efectos simultáneos. Nos estamos refiriendo al concepto de autor en su rol de sujeto-productor del discurso.

Algunos críticos de T.N. sostienen que Carlos Fuentes ejerce una excesiva paternidad sobre el texto confrontando, obstruyendo o manipulando arbitrariamente la materia narrativa y con ella, la voluntad de un lector que al no encontrar satisfacción a sus demandas lógicas, se siente traicionado o estafado por ambos, autor y texto. Ante ellos, T.N. aparece como un capricho retórico y contradictorio, un error o un fracaso, y Fuentes, como el Dios o padre todopoderoso que practica un reinado tan o más despótico que la monarquía designada de Felipe, el Señor. Acto seguido, tachan al texto de ilegible e impenetrable y a Fuentes, de

petulante o soberbio.²² Tratando de exorcizar ambas desmesuras, el "terrorismo crítico" o la simple reducción hechan mano pronta a lo que Juan Goytisolo llama "la imagen-espectáculo" de una obra.²³ Auxiliados por la dificultad inherente al texto, descartan de I.N. justamente aquello que la define y defiende. Son éstos los riesgos que se corren pero también son los riesgos de los que fácilmente se sobrevive.

Evitando caer en un procedimiento similar, habrá que convenir sin embargo, que algunas de estas observaciones -aunque no todas- se acercan eludiendo, el propósito que creemos descubrir en el discurso. Por ejemplo, Joaquín José Blanco luego de afirmar que Carlos Fuentes en I.N. es "el despótico dictador de sus criaturas"²⁴ no se evade de incurrir en cierta forma de contradicción al apuntar seguidamente que "no inventa en el sentido tradicional de la palabra: compila, reúne datos en una narración totalizante".²⁵ Si bien no estamos de acuerdo con la primera aseveración en cambio, compartimos plenamente la segunda. Todos los personajes de I.N. son recuperaciones de otros discursos en la historia, el mito o la literatura, todas las situaciones que allí se plantean pueden reconocerse además, en antecedentes más o menos seguros, asimismo, todos los recursos que despliega ya fueron practicados profusamente en otros textos. Obviamente I.N. no pretende la gloria de una creación ex nihilo. Lejos de la aspirada originalidad perseguida por los románticos, la novela se presenta como un palimpsesto de re-escrituras que apelan inevitablemente pero

también conscientemente, a la referencia básica del discurso cultural de occidente:

Dejaré abierto un libro donde el lector se sabrá leído y el autor se sabrá escrito. (p.674)

La frase del cronista propone una nueva concepción escritural a partir de la cual I.N. se ubica en las antípodas de la tradición literaria que arranca con los románticos. Antes que autor/creador al escritor se le demanda ser un lector y a su discurso, una reescritura de todas aquellas lecturas realizadas. Otra vez aquí, pueden reconocerse los ecos de Cervantes, traductor de Cide Hamete quien se presenta a su vez, como lector/escritor de los libros de caballería que parodia en El Quijote. Es que, ante la certidumbre de una realidad inasible en términos de objetividad, el acto de desciframiento implícito en toda lectura se ha convertido en la actitud esencial que define al sujeto cognoscente. Así, con una leve alteración al razonamiento aristotélico, también I.N. parecería proclamar "Todo hombre es lector, el escritor es hombre, por lo tanto el escritor es lector", en donde resulta casi tautológico agregar que la escritura surge entonces, como acto derivado de un cúmulo de lecturas previas.

Esta propuesta no es sin embargo, original de Fuentes. Conocida técnicamente como desvoización de la escritura puede remontarse hasta Cervantes, se hace en cambio, explícita en Mallarmé y diríase que se concreta abiertamente en algunos textos de Joyce y Borges, Roa Bastos o Rulfo...

Habiendo sido conceptualizada por Hélele Cixous, también Roland Barthes en su ensayo "The death of the author", escribe al respecto lo siguiente:

for Mallarmé, for us too, it is language which speaks, not the author; to write is, through a prerequisite impersonality (not at all to be confused with the castrating objectivity of the realist novelist) to reach that point where only language acts, 'performs' and not 'me'. In this performance, the text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.²⁶

Y detrás de esta voluntad por desacreditar al yo como sujeto-productor del discurso, se descubre la misma actitud generalizada que alimenta la 'arqueología' de nuestra época y las propuestas barrocas que la expresan. Porque la inversión o irradiación evasiva a la que aludía Barthes también refleja la falta de un centro que persistentemente aparece traducida en tantos otros niveles del texto de Fuentes. Negación simultánea y reiterada de la unidad que implican conceptos como verdad, identidad y lectura unívoca, ahora T.N. también transgrede la categoría del autor en tanto centro único y privilegiado de la emisión del discurso. Así, la novela lejos de certificar la sola presencia de un creador nos confronta con ecos sucesivos e intermitentes que provienen de otros, muchos autores. En T.N. Carlos Fuentes establece un diálogo abierto con sus lecturas de Kafka y Cortés, Cervantes, Sor Juana, Bernal Díaz y Tirso, Borges y Carpentier, Fernando de Rojas, Giordano Bruno y Cortázar, Tomás Moro y Erasmo... Pero más allá de este

diálogo cuya estructura dialéctica entre yo-tú-nosotros termina por desdibujar la autoridad de Fuentes sobre este patrimonio cultural que le pertenece en la misma medida que deja de pertenecerle, se adivina el diálogo igualmente abierto con el propio lector de T.N. Y este diálogo que potencialmente es tan infinito como infinitas resultan al fin las presencias de su discurso intertextual, aparece certificando la última instancia posible en la movilidad de la novela: la apertura que ofrece todo lector participante.

Es el desafío que presupone T.N., un caosmos²⁷ discursivo que, reescrito a partir de lecturas prudentes o desvergonzadas, exactas e irreverentes, demanda de su lector igual grado de impiedad y rebeldía. Porque en un punto, al menos, habrá absoluto consenso. Nadie puede mantenerse indiferente frente a la agresión que ejerce su discurso. Por ello T.N. sólo puede generar lectores fanáticos o detractores igualmente fanatizados en el rechazo. Bien lo entendió Juan Goytisolo al encarar su lúcida y no menos vehemente defensa de la novela.

De esta forma, la lectura en T.N. se revela como una instancia imprescindible. Acto fundante del proceso escritural es también la operación que la prolonga en el más allá inabarcable de sus páginas. Sólo por la lectura, parece concluir T.N., podrá accederse al espacio abierto que promete un lector proteico, entendiéndose éste en su doble función de lector-escritor y lector-participante en la re-escritura activa del texto. Y a este mismo diálogo interminable está apelando, en última instancia, la estructura abierta de su

discurso donde principio y fin resultan intercambiables. La historia empieza con un fin apocalíptico y termina, paradójicamente, en el génesis del inicio. Es que todo en T.N., resulta impulsar al libre ejercicio de una lectura abierta y, por lo tanto, deceptiva: desde la condensación de personajes, tiempos y espacios, hasta los narradores en relevo, desde el ludismo lingüístico hasta la ironía desproporcionada, desde la proliferación contradictoria de sentidos hasta la paradoja implícita en su narración enmarcada, allí, donde el principio es fin y el fin, principio... Por eso, siempre que se trate de una obra como T.N., una obra que, para completar su sentido o su desorden demande la competencia activa y extratextual de un lector imprescindible, parece en todo caso pertinente citar aquella frase: "Un libro ni empieza ni termina; a lo más, hace como si..." que tan bien, diríase, capta la evasiva-imposible identidad de su discurso.

NOTAS:

1. Eugenio d'Ors, Lo barroco, Madrid, Aguilar, 1964.
2. Pierre Charpentrat, Le mirage baroque, Paris, Minuit, 1967. citado por Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno (Coord.), América Latina en su literatura, México, Siglo Veintiuno Editores, 1982, pp.167-184.
3. Hatzfeld, Helmut A., Estudios sobre el Barroco, Madrid, Gredos, 1966 (Biblioteca Romántica Hispánica, 2. Estudios y ensayos, 73).
4. Severo Sarduy, Barroco, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1974.
5. Helmut Hatzfeld, op.cit.
6. Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", ed.cit., p.176.
7. Severo Sarduy, Barroco, ed.cit., passim.
8. José Lezama Lima, Las eras imaginarias, Madrid, Ed.Fundamentos, 1971, p.178.
9. Alejo Carpentier, "De lo real maravilloso americano", en: Ensayos, La Habana, Ed.Letras Cubanas, 1984, pp.68-79.
10. Michel Foucault, Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI, 1981, pp.298-299.
11. Severo Sarduy, Barroco, ed.cit., p.63.
12. Miguel de Cervantes Saavedra, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, Vol.II, Barcelona, Ed.Juventud, 1969, p.849.
13. Alejo Carpentier, Ensayos, ed.cit., p.156.
14. Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", ed.cit., 173.

15. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, México, Joaquín Mortiz, 1976, p.56.
16. Carlos Fuentes, Cervantes..., ed.cit., p.52.
17. Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", ed.cit., p. 176.
18. Severo Sarduy, Barroco, ed.cit., p.18.
19. Muecke, Donald, Irony, Norfolk, Great Britain, Methuen, 1970, p.78.
20. En Rayuela se lee: "Morelli (...) más bien parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad"(Cap.109) Julio Cortázar, Rayuela, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1972, p.533.
21. Lucille Kerr, "The paradox of power and mystery: Carlos Fuentes' Terra nostra", en PMLA, 1980, Vol. 95, Jan. pp.91-102.
22. José Joaquín Blanco, "Más allá de la lectura, las intenciones monumentales", Suplemento literario de Siempre, México, 1976, pp.IX, XVI.
23. Juan Goytisolo, "Terra nostra", en Disidencias, Barcelona, Seix Barral, 1978, pp.221-256.
24. José Joaquín Blanco, "más allá ...", p.XV.
25. Jospe Joaquín Blanco, "Más allá... , p. XVI.
26. Roland Barthes, "The death of the author", en Image, Music, Text. New York, Hill and Wang, 1977, pp.142-148.

27.-Carlos Fuentes, Cervantes..., ed.cit., p.105.

EPILOGO:

Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalar que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable. Julio Cortázar, Rayuela.

Cumpliendo un proceso casi irritante de confrontaciones y despojamientos sucesivos, T.N. ejerce una violencia prolongada, coherente con su propia inconsecuencia que persiste en el fin último de alcanzar esa zona neutra donde las diferencias terminan por borrarse. La indagación se sabe, sin embargo utópica, y para evitar caer en falsas mistificaciones, el discurso asume la búsqueda como juego barroco del exceso, la irrisión y los extremos.

Necesidad vs. Libertad, realidad en contradicción con el deseo, todo parece condenado a practicar una lucha esencial de impugnaciones que marca el ritmo transgresor de la estructura. Novela teleológica, el logos al que tiende comparte el dilogismo mordás de su escatología: es a un tiempo, metafísica y excremento, porque a partir del manejo irreverente de funciones, de una geometría invertida y acaso diabólica, el texto logra articular finalmente, la tensión de su sentido paradójico.

Nada goza de unidad, todo, al contrario, está regido por un movimiento irresuelto que evade las definiciones. El pecado que es liberación, la libertad condena, la condena se transforma en consagración y la consagración supone el acto último del despojamiento. Hay una proliferación sin centro -físico o moral- y frente a ella, una aspiración virtualmente imposible: encon-

trar ese espacio de intersección estable, aquella puntualidad de un inicio que contrarrestare el exceso de las procreaciones.

Y en T.N., esta búsqueda de la cesura original se re-escribe en búsqueda del padre "verdadero". Telemaquía recurrente, la novela de Fuentes es búsqueda del padre histórico/España, búsqueda del padre divino/Dios, búsqueda del padre mítico/Quetzalcoatl, búsqueda del padre imaginario/Don Quijote...

Pero cada encuentro, lejos de asegurar el reconocimiento en la identidad o la recuperación del paraíso perdido, se invierte en ruptura extrema y criminal. El encuentro con el padre termina en inevitable parricidio, nueva evasión del centro que es certificación del vacío. Telémaco es Edipo: el hijo pero el hijo asesino e incestuoso.

Constante proceso de autoflagelación y exceso condenatorio, sin embargo, la extrema transgresión homicida que ejecuta el discurso textual tiene lugar en la inmolación de su propia escritura. "El único medio de pagar la falta de escribir -decía Bataille- es aniquilar lo que se escribe". "La identidad -dice Sábato- da un efecto cero". Y en el "paraíso" final de T.N. se confunden frío y silencio con un origen que es identidad porque además, es también sacrificio.

Nuevo parricidio, esta vez contra el dios nominal, la escritura se convierte en víctima del proceso indagatorio que ella misma propicia. Es por ello, nueva Torre de Babel que, posterior al castigo y auxiliada en la dispersión que es la marca del error ancestral, reincide sin embargo en el pecado deicida, sólo para comprobar que el objeto último de la subversión

supone su propia condena:

Gen.11:4. "Y dijeron: vamos , edifiquémonos una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo y hagámonos un nombre...

En T.N., parodia barroca de "las escrituras" y paradoja des- medida de sí misma, la utopía puede al fin encarnar en el espacio. Pero, como bien lo intuyó antes Cortázar, todo es a costa de una "resta implacable," aunque no siempre sospechada.

BIBLIOGRAFIA

a) Obras de Carlos Fuentes:

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, Ediciones Era, 1962.

Cantar de Ciegos, México, Joaquín Mortiz, 1964.

Cambio de piel, México, Joaquín mortiz, 1967.

Zona sagrada, México, Siglo XXI, 1967.

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

Cumpleaños, México, Joaquín Mortiz, 1969.

La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1969.

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

Todos los gatos son pardos, México, Siglo XXI, 1970.

El tuerto es rey, México, Joaquín Mortiz, 1970.

Tiempo mexicano, México, Joaquín Mortiz, 1970.

Cervantes o la crítica de la lectura, México, Joaquín Mortiz, 1970.

Terra nostra, Barcelona, Seix Barral, 1975.

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

Una familia lejana, México, Ediciones Era, 1980.

Aqua quemada, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

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

b) Selección de entrevistas a Carlos Fuentes:

Carballo, Emmanuel, "Carlos Fuentes", en: Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. México, Empresas Editoriales, 1965, pp.427-448.

"Carlos Fuentes at UCLA" en: Master, 9:1 (1982), pp.3-15.

Coddou, Marcelo, "Terra nostra o la crítica de los cielos", en: American Hispanist 3, No.24 (1978), pp.8-10.

Doezma, Herman P. "An interview with Carlos Fuentes", en: Modern Fiction Studies 18, iv (Winter 1972-73), pp. 491-503.

Janes, Regina, "No more interviews: A conversation with Carlos Fuentes", en: Salmagundi, 43 (Winter 1979), pp. 87-95.

Mc.Shane, Frank, "A talk with Carlos Fuentes", en: New York Times Book Review, 7 (Nov. 1976), p.50.

Rodríguez Monegal, Emir, "Carlos Fuentes", en: El arte de narrar: Diálogos. Caracas, Monte Avila, 1968, pp.113-46.

"Carlos Fuentes. Situación del escritor en América Latina", en: Mundo Nuevo, I, 1 (Julio 1966) pp.5-21.

Sosnowski, Saúl, "Entrevista a Carlos Fuentes", en: Hispanamérica, 9:27 (1980) , pp.69-97.

Tittler, Jonathan, "Carlos Fuentes", Discritics, September 1980, pp.46-56.

Torres Fierro, Danubio, "Carlos Fuentes: Miradas al mundo actual" en: Vuelta 43, (1980), pp. 41-44.

c) Selección de estudios sobre Carlos Fuentes:

- Alazraki, Jaime, "Terra nostra: Coming to Grips with History" en World Literature Today, LVII (Autumn 1983) pp. 551-558.
- Avellaneda, Andrés, "Mito y negación de la historia en Zona Sagrada" en: Cuadernos Americanos, 175 (1971) pp. 239-248.
- Befumo Boschi, Liliana y Calabresi, Elisa, Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro Editor, 1974.
- Brody, Robert y Rossman, Charles (Ed.), Carlos Fuentes, A Critical View, Austin, University of Texas Press, 1982.
- Brushwood, John S. "Sobre el referente y la transformación narrativa en las novelas de Carlos Fuentes y Gustavo Sainz", en: Revista Iberoamericana 116-117 (Jul-Dic 1981) pp. 49-54.
- Durán, Gloria, La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes, México, UNAM, 1976.
- Durán, Manuel, "Carlos Fuentes", en: Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Salvador Elizondo, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.
- Faris, Wendy, Carlos Fuentes, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1983.
- Fernandez Muñoz, María T., "El lenguaje profanado: Terra nostra de Carlos Fuentes" en: Cuadernos Hispanoamericanos, 359 (1980), pp. 419-428.
- Fogelquist, James D. "Tiempo y mito en Cambio de piel" en:

Cuadernos Americanos, 231 (1980); pp. 96-107.

García de Aldridge, Adriana, "La dialéctica contemporánea: 'tiempo propio-tiempo total' en Cumpleaños" en: Revista Iberoamericana 108-109 (Jul-Dic. 1979) pp. 513-36.

García Gutierrez, Georgina, Los disfraces: La obra mestiza de Carlos Fuentes, México, El Colegio de México, 1981.

Gertel, Zumilda, "Semiótica, historia y ficción en Terra nostra" en: Revista Iberoamericana 116-117 (Julio-Diciembre 1981), pp. 63-72.

González, Eduardo, "Fuentes' Terra nostra" en: Salmagundi, 41 (1978), pp. 148-152.

González Echevarría, Roberto, "Terra nostra: Teoría y práctica" en: Revista Iberoamericana 116-117 (Jul-Dic. 1981) pp. 289-98.

Goytisolo, Juan, "Terra nostra" en: Disidencias, Barcelona, Seix Barral, 1978.

Guzmán, Daniel, Carlos Fuentes, New York, Twayne, 1972.

Gyurko, Lanin A. "El yo y su imagen en Cambio de piel" en: Revista Iberoamericana 76-77 (jul-dic. 1981) pp. 689-709

Josephs, Allen, "The end of Terra nostra" en: World Literature Today, LVII (Autumn 1983) pp. 563-67.

Kerr, Lucille, "The paradox of power and mystery: Carlos Fuentes' Terra nostra" en: PMLA 95, i (1980) pp. 91-102.

Knight, Thomas y Werner, Flora, "'Timeliness' in Carlos Fuentes' Cambio de Piel" en: Latin American Literary Review 4, vii (Fall-Winter 1975), pp. 23-30.

Lóvy, Isaac Jack y Loveluck, Juan (Editores), Simposio Carlos Fuentes, Actas, Hispanic Studies No. 2 University of South Carolina, 1978.

- Mac Adam, Alfred, "Carlos Fuentes: The burden of History" en: World Literature Today, LVII (Autumn 1983) pp. 558-63.
- Oviedo, José Miguel, "Fuentes: Sinfonía del nuevo mundo", en: Hispanamérica 6, No. 16 (1977), pp. 19-32.
- Paley Francescato, Marta, "Distant Relations: Chronicle of various close readings" en: World Literature Today LVII (Autumn 1983) pp. 590-95.
- Poniatowska, Elena, ¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo y la literatura de la onda, México, Joaquín Mortiz, 1986.
- Sainz, Gustavo, "Carlos Fuentes: A permanent Bedazzlement" en: World Literature Today, LVII (Autumn 1983) pp. 568-72.
- Sayers Peden, Margaret, "Voice as a function of vision: the voice of the teller" en: World Literature Today LVII (Autumn 1983) pp. 572-78.
- Stoopan, María, La muerte de Artemio Cruz: Una novela de denuncia y traición, México, UNAM, 1982.
- Tittler, Jonathan, "Cambio de zona/Piel sagrada": Transfiguration in Carlos Fuentes" en: World Literature Today, LVII (Autumn 1983) pp. 585-90.
- Williams, Shirley, "prisoners of the past: Three Fuentes' short stories from Los días enmascarados" en: Journal of Spanish Studies, Twentieth Century 6 i (1978) pp. 39-52.
- "The search for the past: The role of Aztec Mythology in La región más transparente" en: Estudios Ibero-Americanos 2, i (1976), pp. 25-30.
- Wood, Michael, "The New World and the Old Novel" en: INTI 5-6 (Spring - Fall 1977) pp. 109-112.

d) Otras obras consultadas:

Bachelard, Gaston, El aire y los sueños, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

La poética del espacio, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural del relato" en: Comunicaciones No. 3, Análisis Estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

El grado cero de la escritura, México, Siglo XXI, 1973.

s/z, México, Siglo XXI, 1980.

Benítez, Fernando, La ruta de Hernán Cortés, México, F/C/E/1964.

Benveniste, Emile. Problemas de lingüística general, México Siglo XXI, 1971.

Bajtín, M.M. Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI, 1985.

Bataille, Georges, El erotismo, Barcelona, Taurus Ediciones, 1979.

La literatura y el mal, Madrid, Taurus Ed., 1977.

La parte maldita, Barcelona, Edhasa, 1974.

Borges, Jorge Luis, Obras Completas, Emecé, Buenos Aires, 1974.

Breton, André, Antología (1913-1966), Selección y Prólogo de Marguerite Bonnet, Trad, Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1983.

Brown, Norman, Eros y tánatos, México, Joaquín Mortiz, 1980.

Caillois, Roger, El hombre y lo sagrado, México, Fondo de

Cultura Económica, 1984.

Campbell, Joseph, El héroe de las mil caras, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Carpentier, Alejo, Ensayos, La Habana, Editorial Letras Cubanas 1984.

Cassirer, Ernest, Mito y lenguaje, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1973.

Caso, Alfonso, El pueblo del Sol, México, Lecturas Mexicanas 10, 1983.

Castro, Américo, España en su historia, Buenos Aires, Losada, 194
La realidad histórica de España, México, Porrúa, 1973.

Cohn, Norman, En pos del milenio, Madrid, Alianza Universidad 1983.

Collingwood, R.G. La idea de la Historia, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

Eliade, Mircea, El mito del eterno retorno, Buenos Aires, Emécé, 1952.

Mitos, Sueños y misterios, Buenos Aires, Cfa. General Fabril Editora, 1969,

Mito y realidad, Barcelona, Labor, 1983.

Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Labor, 1983.

Tratado de Historia de las religiones, México, Ediciones Era, 1984.

Bernández, Sergio, El amor condenado y otros ensayos, México, Unam, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1981.

Foucault, Michel, Las palabras y las cosas, México, Siglos XXI, 1975.

- Greimas, A.J. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico" en: Comunicaciones No. 3, Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Guénon, René, Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada, Buenos Aires, EUDEBA, 1963.
- Moro, Tomás, Campanella, Tomasso, Bacon, Francis, Utopías del Renacimiento. Estudio preliminar de Eugenio Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Lévi-Strauss, Claude, Antropología estructural, México, Siglo XXI, 1983.
- León-Portilla, Miguel, La filosofía Nahuatl, México, UNAM, 1983.
- Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista. Introducción, selección y notas, Miguel León-Portilla, México, UNAM, 1984.
- Lezama Lima, José, La expresión americana, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- Las eros imaginarias, Madrid, Ed. Fundamentos, 1971.
- Marcuse, Herbert, Eros y civilización, México, Joaquín Mortiz, 1985.
- O'Gorman, Edmundo, La invención de América, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Ortega y Gasset, José, Obras completas, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- Paz, Octavio, El arco y la lira, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Los signos en rotación y otros ensayos, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- El laberinto de la soledad, México, F.C.E., 1972.

Sábato, Ernesto, Uno y el universo, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1974.

El escritor y sus fantasmas, Barcelona, Seix Barral, 198

Sarduy, Severo, Barroco, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1974.

"El barroco y el neobarroco" en: César Fernández Moreno América Latina en su literatura, México, Siglo XXI, 1982 pp. 167-184.

Séjourné, Laurette, Pensamiento y religión en el México antiguo, México, Lecturas Mexicanas No. 30, 1984.

El universo de Quetzalcóatl, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Todorov, Tzvetan, "Las categorías del relato literario" en: Comunicaciones No. 3, Análisis estructural del relato Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1970.

Vargas Llosa, Mario. García Márquez: La historia de un deicidio.

Yates, Frances, El arte de la memoria, Barcelona, Taurus, 1979.