

01086⁶
Zeje.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA CARNAVALIZACION DEL LENGUAJE EN
CRISTOBAL NONATO

T E S I S

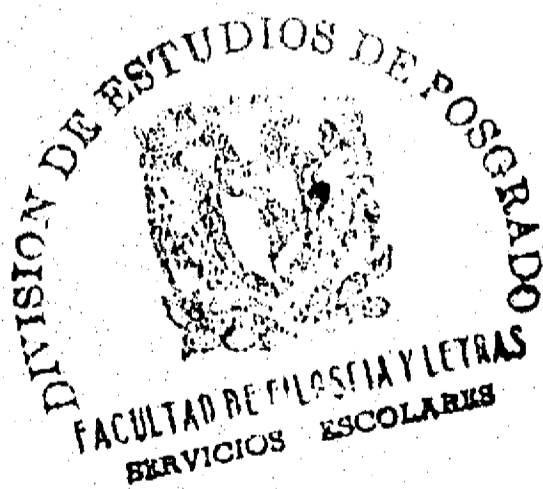
QUE PARA OBTENER EN GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

P R E S E N T A :

TAE JUNG / KIM PARK

Directora de la tesis: Françoise perus



MEXICO, D.F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1994

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

Agradezco a la UNAM el esfuerzo dedicado a mi persona durante una década.

Muchas gracias a mis padres por su apoyo incondicional.

Quiero manifestar mi gratitud a mis compañeros mexicanos, que con su cariño lograron que mi estancia en México fuera realmente hermosa.

Mi agradecimiento para Macrina, mi esposa, por su gran apoyo, su confianza y la paciencia que me tuvo para la realización de este trabajo, también a mis hijitas Borah y Arah, por su existencia, que da una razón a mi vida.

Le agradezco mucho a mi maestra Françoise Perus por su complicidad y amor.

LA CARNAVALIZACION
DEL LENGUAJE
EN *CRISTOBAL NONATO*

TAE JUNG KIM PARK

INDICE.

INTRODUCCION.

I. LA MODERNIDAD..... 8

1.1. UNOS ASPECTOS DE LA MODERNIDAD.

1.2. EL MAPA DE LA MODERNIDAD.

1.3. LA POSTMODERNIDAD.

1.3.1. El neo-conservadurismo.

1.3.2. El reformista.

1.3.3. Los postmodernistas

1.3.4. La postmodernidad como diálogo.

1.4. LA RECAPITULACION.

II. LO CARNAVALESCO..... 33

2.1. EL CARNAVAL

2.1.1. Las categorías del carnaval.

2.1.2. Las acciones carnavalescas.

2.2. LA LITERATURA CARNAVALIZADA.

2.2.1. El diálogo socrático y la sátira menipea.

2.2.2. La forma de la anatomía.

2.2.3. La metaficción.

2.3. LA VISION DEL LENGUAJE DE BAJTIN.

2.3.1. De la lingüística a la translingüística.

2.3.2. El dialogismo basado en el plurilingüismo.

2.3.3. Tres aspectos del fenómeno en la presentación del discurso.

2.3.3.1. La hibridación intencional y consciente en el caso de su propia objetivización.

2.3.3.2. La iluminación recíproca, internamente dialogizada.

2.3.3.2.1. La estilización.

2.3.3.2.2. La parodia.

2.3.3.2.3. La variación.

3.4. LA NOVELA POTENCIAL.

III. LA CARNAVALIZACION DEL LENGUAJE... 88

3.1. EL SISTEMA DE LA ESCRITURA.

3.1.1. La acumulación.

3.1.2. La discontinuidad.

3.2. LA NOVELA CONSCIENTE DE SI MISMA.

(La metaficción: la ficción sobre la ficción)

3.2.1. La hipertextualidad.

3.2.2. La exposición de la hipertextualidad.

3.2.3. La crítica de la convención y su re-creación.

3.3. LA PARODIA (Crítica y Creación).

3.3.1. El desenmascaramiento.

3.3.2. La tipificación de los personajes.

- 3.3.3. La heteroglosia.
- 3.3.4. El realismo grotesco.

IV. LA ESTRUCTURA MITICA..... 158

4.1. EL MITO Y LA LITERATURA.

4.2. LA ESTRUCTURA DUAL PARALELA.

4.3. LA CIRCULARIDAD.

4.4. EL APOCALIPSIS.

4.4.1. El apocalipsis escatológico.

4.4.1.1. El mito de la regeneración.

4.4.1.2. ¿*Cristóbal Nonato* es una novela profética?

4.4.2. La revelación.

4.5. LA NOVELA COMO SIMBOLO.

CONCLUSION..... 206

BIBLIOGRAFIA.

Como dijo Carlos Fuentes, la necesidad de inventar un nuevo lenguaje no es sino el retorno o la recuperación de un potencial lenguaje metafórico. En este fin de siglo, llamado de la postmodernidad y aparejado con la experiencia de un cambio epistemológico, respecto al espacio temporal (simultáneo y multidimensional), estamos experimentando el agotamiento de los metarrelatos de la modernidad ilustrada. La incredulidad hacia los metarrelatos es sustituida por la credulidad hacia los multirrelatos, que se legitiman por sus juegos propios.

Transpuesta a la novela, la visión carnavalesca ha transformado el concepto tempo-espacial (cronotópico) de la novela. Nuevamente la novela reviste la estructura mítica: el tiempo no es irreversible sino recuperable y repetible. De este modo, la novela potencial explora la existencia del hombre y descansa en un mundo imaginativo. La novela potencial puede engendrar la pluralidad de significados por medio de la carnavalización del lenguaje, y critica y, a la vez, re-crea la convención literaria desde el interior de la tradición literaria, mediante el acto de la lectura.

La novela de Carlos Fuentes escapa a las categorías homogéneas y abstractas de la modernidad y vive la vida concreta y flexible de los individuos. El lenguaje carnavalizado de *Cristóbal Nonato* recupera el saber mítico y la función simbólica (el poder metafórico del lenguaje) con el fin de quebrar la correspondencia entre el significante y el significado. *Cristóbal Nonato* muestra también el regreso al origen del lenguaje (el retorno al mito) por la carnavalización del lenguaje. Pero, este retorno al mito no es intacto, sino que está marcado por la experiencia de que la reflexión sobre la novela pasó alguna vez por el mito. En este sentido, *Cristóbal Nonato* es una metaficción que explora la naturaleza ontológica de la novela, y al mismo tiempo es una voz crítica a México enmascarado y una voz apocalíptica -por decirlo así, utópica hacia un nuevo México.

La novela *Cristóbal Nonato* es la máxima realización de la estética novelesca buscada por Fuentes dentro de la innovación de la tradición, y que constituye al mismo tiempo el vislumbrar de una nueva forma de novelar en esta era de pluralidades. Lo que se necesita en esta era postmoderna, es precisamente la desmitificación de la desmitificación.

INTRODUCCION.

Parece que nos toca un tiempo incierto, indefinido y un corte epistemológico fundamental. Por esta razón, experimentamos un debate tan ferviente sobre la modernidad y la postmodernidad. Sus puntos divergentes son sumamente variables tales como el neo-conservador (Daniel Bell), el reformista (Jürgen Habermas), el postmodernista (J.F. Lyotard) etc.. Todos tienen razón en un punto pero no son suficientes y además, por lo menos los mismos fenómenos evidencian los diferentes puntos de vista sobre el mundo actual. Así no tenemos nada seguro y cierto respecto a la visión del mundo. La modernidad, desde su inicio en el siglo XVIII (siglo de las Luces, de la Ilustración, o de la Razón), se identificó con el cambio, concibió a la crítica como el instrumento del cambio e identificó a ambos con el progreso. La modernidad nunca es idéntica a sí misma: siempre es otra. Así la modernidad se proyectó hacia el futuro perfecto teniendo un concepto lineal del tiempo. Pero ese tiempo del futuro no nos garantiza nada de la felicidad y nos hace dudar de este futuro utópico. Entonces ¿dónde estamos? ¿Estamos en la modernidad o en la postmodernidad? ¿La modernidad se acabó y la postmodernidad

es la superación de la modernidad? De ninguna manera. Porque la modernidad y la postmodernidad son sistemas de conocimiento del mundo y visiones del mundo. No lo son de substancias sino de sistemas epistemológicos. Por esta razón, no debe confundirse la modernidad con la modernización. En este sentido vale la pena discutir el problema de la modernidad y la postmodernidad en la América Latina aunque sea considerada como un continente subdesarrollado. Desde luego, ahora, experimentamos un cambio radical del concepto de tiempo y espacio. Es decir, la simultaneidad y la multidimensionalidad. Porque la modernidad se proyectó hacia el futuro perfecto en el tiempo lineal, mientras que la postmodernidad consagra al presente como tiempo convergente, y es la presencia en el presente. Es decir, nuestro tiempo no es regresivo ni progresivo: es tiempo convergente; es un presente y la presencia en el presente. Es un tiempo vivo, no petrificado. Al cambiar nuestro concepto del tiempo espacial (cronotopía), también cambia la percepción de la realidad. Ahora percibimos la realidad como presencia, donde se fusionan el pasado y el futuro con la lectura hermenéutica así como el 'mundo del carnaval' de la ambivalencia. En el mundo carnaval, nada está aislado, todo está unido. Es la presencia. El carnaval es un mundo al revés y todas las cosas del carnaval, de orígenes heterogéneas, se hacen ambivalentes. En este mundo, nada está petrificado sino que todo se halla en constante cambio y en jocosa relatividad y se

encuentra en contacto libre y familiar por la aniquilación de la distancia. No hay centro porque hay muchos centros. Esta vida tan intensiva y la cosmovisión del carnaval influyeron mucho en la literatura, sobre todo, en la novela.

Porque la novela, desde el punto de vista del género, es un producto natural del plurilingüismo y del dialogismo. La novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado, y está construida por dos fuerzas del lenguaje: la centrífuga y la centrípeta. Y uno de sus rasgos sobresalientes es la autocrítica (la conciencia de sí misma). Debido a estas características, el estudio de la novela es similar al de los lenguajes vivos y jóvenes, y su región es como de plaza del carnaval: es el conjunto de la heterogeneidad de los lenguajes en su interacción unos con otros y con el mundo. Por consiguiente, el lenguaje de la novela toma del carnaval la fuerza vivificante y transformadora, y se convierte en la carnavalización del lenguaje. La carnavalización del lenguaje quiere decir la percepción carnavalesca del mundo por medio del lenguaje 'expresivo' (para lograr una plenitud semántica). Porque la percepción de la realidad sólo se lleva a cabo por la red del lenguaje, y el lenguaje es en su esencia una operación poética que consiste en ver al mundo como un tejido de símbolos y de relaciones entre esos símbolos. Por eso, la invención del lenguaje consiste en crear otra realidad, y esa otra realidad sólo se manifiesta por la metáfora (la transferencia semántica). De

esta manera, a una realidad estandarizada hecha por un lenguaje petrificado y unitario se le contraponen las otras realidades escondidas o ignoradas. Por lo tanto, con su apertura semántica (plurisignificado) y vivacidad en su plenitud, el lenguaje carnavalizado es un símbolo, ya que ambos apuntan no sólo a la comunicación sino también a aquello que está más allá de la comunicación (lo perceptible pero irrepresentable) que no se puede expresar sino mediante el lenguaje. Según afirma Bajtín, "el significado se realiza sólo en el proceso de la comprensión activa y responsiva. El significado no reside en la palabra o en el alma del hablante o en la del oyente. El significado es el efecto de la interacción entre el hablante y el oyente producida por medio de la materia de un particular sonido complejo."¹ De hecho, la novela siempre dialoga con el otro: con el lector (comunicación), consigo mismo (*metafiction*), con la obra preexistente (palimpsesto- hipertextualidad, parodia, travestimiento, pastiche). Todos estos aspectos son incompresibles si no se considera la bivocalidad de la palabra que se vuelve rediviva a través de la percepción carnavalesca del mundo.

Así en esta línea fundamentalmente bajtiniana, el propósito de este trabajo es investigar la explosión del lenguaje en las obras de Carlos Fuentes, especialmente en *Cristóbal Nonato*.

¹Mijaíl Bajtín, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976, p. 129.

Cristóbal Nonato es una novela en que el autor deja al lenguaje petrificado revivir en su plenitud: simultaneidad, yuxtaposición libre, neologismo, parodia, realismo grotesco, autoconsciencia de la palabra, heteroglosia, pluralidad etc.. Todos estos elementos sólo pueden emanar del lenguaje carnavalizado. *Cristóbal Nonato* es una 'plaza de carnaval' donde las palabras juegan. Es una novela realizada en el plano de la invención del lenguaje, la cual consiste en la creación de otra realidad. Por lo tanto se recupera "la tradición de la Mancha" -la realidad como la creación verbal. De esta manera, Fuentes rechaza el metarrelato que pretende ser la única autoridad y acoge los multirrelatos que garantizan la pluralidad. Pero esa pluralidad debe activar las diferencias y ser obediente, a la vez, al principio universal de la integración y la diferenciación (*oneness* y *otherness*).

Fuentes, hablando de la cronotopía, afirma que el espacio y el tiempo son lenguaje; ellos son nombres en un sistema descriptivo abierto y relativo. Así el lenguaje reúne los diferentes tiempos y espacios. Los 500 años de la historia se funden en la contemporaneidad.

Por eso mi trabajo se dirigirá a dar razón de que *Cristóbal Nonato* abriría un nuevo horizonte para la novela en la era postmoderna, y la forma carnavalizada de la literatura sería nuevamente una de las formas de la nueva estética en este fin de siglo. En este sentido, el trabajo se intitularía como *LA*

CARNAVALIZACION DEL LENGUAJE EN CRISTOBAL NONATO.

El lenguaje es la única vía cognitiva del mundo porque somos seres dentro del lenguaje, y en consecuencia, la realidad está hecha de nombres. Por eso, la realidad está en la estructura mental de cada individuo. O sea, no existe una realidad sino múltiples realidades. Aquí precisamente, es desde la percepción carnavalesca del mundo ofrecería otro fundamento, la de una visión tolerante y ambivalente en el cual las realidades pueden coexistir y que permite la construcción de un mundo plural.

El trabajo se llevará a cabo adoptando la forma de una pirámide inversa, y consta de cuatro capítulos salvo las partes de la introducción y la conclusión: en el 1º capítulo se discutirá ampliamente la cuestión de la modernidad y la postmodernidad y la respectiva posición del dialogismo bajtiniano. En el 2º capítulo, dentro de esta perspectiva, el concepto del carnaval y su influencia en la literatura, especialmente, en la novela. En la postura postmoderna heterogénea y pluralista, la carnavalización de la literatura se impuso con la condición dialógica del lenguaje. Es la liberación del lenguaje que permite a ésta recobrar su original ambivalencia en el texto literario: la explosión del lenguaje por su expansión centrífuga y su propio autocontrol en el nivel estético por la concentración centrípeta. En este sentido, se verá cómo Carlos Fuentes, como lector de Bajtín y como metaficcionalista, expresa su visión novelesca. En el 3º capítulo, analizaré el proceso de la carnavalización del

lenguaje con el enfoque bajtiniano y metaficcional como la liberación del lenguaje en *Cristóbal Nonato*, y por último, en el 4° capítulo, intentaré ver cómo este lenguaje carnavalizado juega con la construcción de la estructura mítica de la novela, *Cristóbal Nonato*. El lenguaje carnavalizado es el de la potencialidad semántica por la fuerza centrífuga y así cómo logra su cualidad de símbolo, puesto que el símbolo es autorreferencial y polisémico.

I. LA MODERNIDAD.

1.1. UNOS ASPECTOS DE LA MODERNIDAD.

Estamos viendo que este fin de siglo XX se convirtió en una arena de lucha de ideas para la legitimación de un mundo en transición. En este fin de siglo, se cuestiona mucho el logro y la pérdida de la "modernidad" que había sido la corona del sistema epistemológico, o del *metarrelato*,¹ de los últimos tres siglos.

La realidad, aparentemente sólida e infranqueable dentro del sistema teológico jerárquico de la Edad Media, al empezar la crítica de la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la historia, la economía y la política, dejó de ser la misma y se convirtió en una realidad mutante. En los grandes sistemas metafísicos que elabora la modernidad en sus inicios, la razón aparece como un principio suficiente: idéntica a sí misma, nada la funda sino ella misma y, por tanto, es el fundamento del mundo. Pero esos sistemas no tardan en ser sustituidos por otros en los que la razón es crítica. La razón deja de ser creadora de

¹El Metarrelato, o Gran relato: las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria. Jean-françois Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1992, p.31.

sistemas, y consume su autodestrucción. Es un camino en continuo hacerse y deshacerse. "Nada es permanente: la razón se identifica con la sucesión y con la alteridad. La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo."² Muchos opinan de su comienzo. La mayoría está de acuerdo con el siglo XVIII, porque es el heredero de los cambios e innovaciones, y tiene muchos rasgos nuestros. En el siglo XVIII la razón llevó a cabo la crítica del mundo y de sí misma y engendró su propia destrucción como principio. La razón dejó de ser la Casa de la Idea y se convirtió en un camino. Y, de esa manera, la crítica encarnó en la historia: las revoluciones y las utopías. Por consiguiente, el eje de nuestro tiempo se trasladó al futuro - la emancipación de toda la humanidad. Así la modernidad se identificó con el cambio, concibió a la crítica como el instrumento del cambio e identificó a ambos con el progreso. Por lo tanto, la modernidad del cambio resultó lo transitorio, lo fugaz, y lo efímero y, de esta manera, se volvió amenazante o irrisoria, inconsistente o fantástica.

La sociedad moderna es inseparable del proceso de secularización, y por su fuerza secularizadora y destructora,

²Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 3ª Ed., 1981, pp.49-50.

'todo lo sólido se desvaneció en el aire' y nos liberó de todo sistema de valores, de toda institución. Pero si ninguna sociedad puede prescindir de un núcleo ideológico prescrito, capaz de legitimar las instituciones, ¿cómo solucionar el problema de la legitimación? También, en el campo estético, el culto a lo nuevo perdió paulatinamente su fuerza de negación y cayó en repeticiones rituales- lo nuevo y siempre lo mismo. De esta manera, parece que la estética moderna del cambio ya no es la fuerza de la creación. El futuro ya está aquí. ¿Qué podemos esperar de un mundo en el que ya ha ocurrido todo y ninguna utopía o razón queda por venir? Entonces, ¿qué es lo que logramos y perdimos en la modernidad? Las respuestas posibles serían múltiples. Por eso, trataremos de dibujar un mapa de la trayectoria de la modernidad y sus posibles consecuencias.

1.2. EL MAPA DE LA MODERNIDAD.

El punto de vista nuestro se centrará en el posible fin de la modernidad.

Según Octavio Paz,³ el término equívoco y provisional 'moderno' aparecía y reaparecía precisamente en aquellos

³Hay tantas modernidades como épocas históricas. No obstante, ninguna sociedad ni época alguna se ha llamado a sí misma *moderna*-salvo la nuestra. Si la modernidad una simple consecuencia del paso del tiempo, escoger como nombre la palabra *moderno* es resignarse

períodos en los que se formaba en Europa la conciencia de una nueva época gracias a una religión renovada con los antiguos,⁴ y siempre que se consideraba a la Antigüedad como un modelo a recuperar mediante alguna forma de imitación. Pero precisamente con los ideales de la Ilustración francesa, esta fascinación por los antiguos, se sustituyó por la fe, inspirada por la ciencia moderna, en el progreso infinito del conocimiento y en el avance infinito hacia mejoramientos sociales y morales. De esta manera, el rasgo distintivo de lo moderno es lo 'nuevo', y al situarse lo nuevo en el futuro (del concepto temporal lineal), lo nuevo siempre necesita sustituirse por algo nuevo. Este culto a lo nuevo pronto se convirtió en 'la tradición de la ruptura': "La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*."⁵

La modernidad con el enfoque totalmente antropocéntrico, arrogante, totalizador,⁶ se fundamenta en dos conceptos básicos:

de antemano a perder pronto su nombre. ¿Cómo se llamará en el futuro la época moderna?..."

Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op., cit., p.41.

⁴cfr., Jürgen Habermas, "Modernidad versus postmodernidad" en *Modernidad y postmodernidad*, Josep Picó, (comp.), Alianza, Madrid, p.98.

⁵Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op., cit., p.18.

⁶Carlos Fuentes critica este concepto del antropocentrismo junto con el geocentrismo. Mientras que la destrucción del geocentrismo abrió la era de la modernidad, el antropocentrismo ocupó el centro

la razón crítica y la secularización. La crítica de la religión en el siglo XVIII apuntó a la verdad revelada y la escritura inmutable y a la institución humana. La filosofía destruyó la imagen del Dios cristiano, no la idea de Dios. La filosofía fue anticristiana y deísta: Dios dejó de ser una persona y se convirtió en un concepto. Los filósofos creyeron descubrir un orden secreto del universo. El movimiento del universo estaba inspirado por un fin y un propósito. El universo estaba movido por un designio racional, que era igualmente un designio moral. La religión natural sustituyó a la religión revelada, apoyada por la idea del orden y la idea de la causalidad. El universo es un orden inteligente y dotado de un propósito evidente. Del mundo ptolemaico al galileico. El centro del mundo no es de Dios sino del hombre. El cambio de sistema epistemológico, como consecuencia, trajo un cambio de concepto acerca del espacio-tiempo. Octavio Paz dice, "el tiempo finito del cristianismo, con un principio y un fin, se vuelve el tiempo casi infinito de la evolución natural y de la historia abierto hacia el futuro".⁷ Como es sabido, la modernidad construyó la verdad exclusiva y

de la era moderna. Sin embargo, la destrucción de este antropocentrismo también era inevitable para que el hombre no se quedara sólo en el mundo. Fuentes dice; "La revolución copernicana destruyó la ilusión geocéntrica. La revolución einsteiniana ha destruido la ilusión antropocéntrica. La primera preparó el descubrimiento de un nuevo espacio *excéntrico*: América. La segunda, el descubrimiento del espacio total: el infinito sin centro." p.255 en *Casa con dos puertas*, Joaquín Mortiz, México, 1970.

⁷Octavio Paz, *La otra voz*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p.34.

la Historia única (europea) por medio de la homogeneización y la centralización. Además, en el tumulto del Estado, los proyectos de la modernidad fueron reforzados aún más por la centralización⁸ y el orden del Estado.

Dentro de esta modernidad, algunos analizaron los fenómenos de la modernidad con una inteligencia crítica aguda. Max Weber analizó el proceso de la racionalización-instituciones y mostró que la racionalización de la sociedad conduciría a un aprisionamiento progresivo del hombre moderno en un sistema deshumanizado, en un crecimiento irreversible de la reificación. En cambio, Nietzsche, criticando los errores de la metafísica, desconfió de las visiones globales del mundo y negó el reconocimiento de una racionalidad histórica. Nietzsche deconstruye el sistema metafísico, revelando su enmascaramiento.

La literatura moderna es una literatura crítica. Es decir, es una apasionada negación de la modernidad. Los valores artísticos se separaron de los valores religiosos. La literatura conquistó su autonomía y concibió al arte como objeto: crítica del mundo (la sociedad burguesa y sus valores), y, conjuntamente, crítica de la literatura (el lenguaje y sus

⁸"El lenguaje único es expresión de las fuerzas de unificación y centralización ideológico-literarias concretas que se desarrollan en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social y cultural" Mijaíl Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p.89.

significados). De ambas maneras la literatura se niega y, al negarse, afirma-confirma su modernidad.⁹ De esta manera, la literatura moderna es el hijo rebelde, pero dentro de la modernidad. Pero ahora su estética del cambio ya no aporta ninguna novedad sino simplemente repeticiones rituales y fórmulas vacías. Llegó al "fin de la estética fundada en el culto al cambio y la ruptura". Así dice Octavio Paz.

La modernidad, sostenida por la universalidad de la naturaleza humana- cuyo verdadero rostro es el eurocentrismo¹⁰- y el racionalismo, excluyeron la diversidad y la potencialidad de las culturas creadas por los hombres en diversos momentos históricos, pasados y presentes. David Hume decía que "nuestras facultades racionales, nuestros gustos y sentimientos, son perfectamente uniformes e invariables".¹¹ Como resultado de esta actitud, despojado de su obscuro ser concreto, indefinible e incalculable, el moderno hombre abstracto redujo al mundo a una dimensión plana y horizontal por el proceso de la homogeneización de la racionalidad. De esta manera, dejaron de

⁹Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op.,cit., pp.56-57.

¹⁰Fuentes comentó respecto a la supuesta universalidad, que es realmente una particularidad. Dice, "La universalidad que protagonizaba es particularizada por quienes reclaman esa universalidad a partir de la conciencia impuesta por la injusticia económica, racial y cultural de Occidente".

"La violenta identidad de José Luis Cuevas" en *Casa con dos puertas*, Joaquín Mortiz, México, 1970, p.263.

¹¹Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, F.C.E., México, 1993, p.19.

tener relevancia la visión vertical y la otredad¹². Todo lo que escapaba a la ley de la causalidad fué considerado como desórdenes y errores, y entre otras cosas, la imaginación fue expulsada de la ciencia moderna.¹³ Sin embargo, la fe en el futuro feliz y la razón crítica, que fue la mayor dinámica constructora de la modernidad, adorada como diosa, se petrificó y se convirtió en razón instrumental.¹⁴ Además, después de haber

¹²La otredad es percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte." Octavio Paz, *El arco y la lira*, F.C.E., México, p.266.

¹³El cartesianismo asegura el triunfo de la iconoclastia, el triunfo del signo sobre el símbolo. Todos los cartesianos rechazan la imaginación, así como también la sensación, como inductora de errores. Es verdad que para Descartes sólo el universo material se reduce a un algoritmo matemático, gracias a la famosa analogía funcional: el mundo físico no es sino figura y movimiento, vale decir, *res extensa*; además, toda figura geométrica *no es sino una ecuación* algebraica. De esta manera, el símbolo se desvaloriza en la corriente científica surgida del cartesianismo. Con Descartes, el simbolismo pierde de vigencia en la filosofía. En el siglo XVIII se insinúa una reacción contra el cartesianismo. Pero esta reacción sólo está inspirada en el empirismo escolástico, tanto en Leibniz como en Newton. Todo el saber de los últimos dos siglos se resumirá en un método de análisis y de medición matemática, producido por un deseo de enumeración de la observación en el cual desembocará la ciencia histórica. Así se inaugura la era de la explicación científicista que en el siglo XIX, bajo las precisiones de la historia y su filosofía, se transformará en *positivismo*. No sólo el mundo es pasible de exploración científica, sino que la investigación científica es la única con derecho al título desapasionado de conocimiento.

cfr., Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, B.A..

¹⁴Según la perspectiva de Max Weber sobre la racionalización, el crecimiento de la razón instrumental no conduce a una realización concreta de la libertad universal sino a la creación de una jaula de hierro de racionalidad burocrática de la cual nadie puede escapar. Así Max Weber diagnosticó la paradoja de la racionalización que

experimentado el holocausto de dos Guerras Mundiales en nombre de la emancipación de la humanidad, todo el proyecto de la modernidad se obscureció totalmente. Hoy en día, por la tecnología de la información, tenemos conciencia del cambio radical del tiempo y de la historia en comparación con la época moderna: vivimos la yuxtaposición y la simultaneidad en un espacio temporal multidimensional. La tecnología de la información ha producido fundamentalmente dos cosas: tiende a reducir los acontecimientos al plano de la simultaneidad y tiende a informar sobre todos los hechos, eliminando las selecciones que conformaban la historia como un tejido unitario en el cual podía imaginarse un desarrollo y un progreso. La pluralidad de las historias, sin alguna historia privilegiada. Una selección libre sin la selección ya hecha.

Ya no es posible aguantar la levedad del ser abstracto en nombre de la humanidad. Ya no es posible la división entre el sujeto y el objeto. Somos el (inter)sujeto y, a la vez, el objeto. Y la ilusión y la disolución del yo. Esta experiencia del cambio del espacio-tiempo traerá otro sistema del conocimiento del mundo. Es el fin de la modernidad. Como todas las cosas en el mundo orgánico, la modernidad nació con su propia muerte. El principio de la polaridad-ambivalencia venció finalmente a una modernidad coja. "Recuperar la vida concreta significa reunir la

conlleva emancipación y reificación al mismo tiempo. Para salir de esta paradoja, Habermas habla de la razón comunicativa.

pareja vida-muerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos."¹⁵ Esta frase de Octavio Paz, nos ofrece una posible búsqueda en este momento de transición. Una vida total. Entonces, ¿cómo nombraremos este momento de transición? La postmodernidad o el punto de convergencia.

1.3. LA POSTMODERNIDAD.

En el apartado anterior, tratamos de dibujar un mapa de la modernidad. Cada quien con su enfoque, las reacciones ante la crisis de la modernidad podrían ser múltiples. Pero, por interés, ahora, sólo nos detendremos en cuatro puntos de vista de interés para nuestro trabajo. De hecho, una de las características de la postmodernidad es que no permite hacer un mapa totalizador por la indeterminación. También, quiero aclarar que tomo con ciertas reservas el término de "postmodernidad": a) en un sentido amplio, que abarca el campo social, filosófico y cultural (*postmodernism*). b) y de acuerdo con Octavio Paz, como punto de convergencia:

¹⁵Octavio Paz, *El arco y la lira*, F.C.E., México, 3ªEd., 1972, p.270.

La visión del ahora como centro de convergencia de los tiempos...el pasado y el futuro se vuelven dimensiones del presente, ambos son presencias y están presentes en el ahora...El ahora nos muestra que el fin no es distinto o contrario al comienzo, sino que es su complemento, su inseparable mitad. Vivir en el ahora es vivir cara a la muerte.¹⁶

En el ámbito literario algunos, como Octavio Paz,¹⁷ o Carlos Fuentes¹⁸ entre muchos, consideran que la modernidad ya terminó. Más radicalmente, para el filósofo Jean-Francois Lyotard el proyecto moderno (de realización de la universalidad)

¹⁶Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op.cit., pp.220-221.

Como el término 'modernidad', Paz cuestiona la denominación de 'postmodernidad'. La lamenta, primero, por su sentido implicado de la concepción lineal del tiempo y su identificación con la crítica, el cambio y el futuro, y por segundo, la imposición de la palabra inglesa, 'modernism' en un término ya establecido, 'modernismo'. Es una muestra de la arrogancia cultural, el etnocentrismo y la insensibilidad histórica. cfr. En *La otra voz*, pp.51-52

¹⁷Hoy asistimos al crepúsculo de la estética del cambio(...)No es el fin del arte: es el fin de la idea de arte moderno. O sea: el fin de la estética fundada en el culto al cambio y la ruptura.

Octavio Paz, *La otra voz*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p.51.

¹⁸Carlos Fuentes externa lo siguiente: "el proyecto estético de la modernidad está en ruinas; ya no existe un movimiento sino obras individuales; y la vanguardia ha muerto." Y después él pregunta, "¿cómo aceptar la diversidad y mutación del mundo sin perder la capacidad mental para la unidad y la analogía? ¿cómo mantener los valores de la tradición a fin de asegurar la continuidad de la creación? ¿cómo proyectar los valores de la nueva creación en la tradición a fin de no perder el valor de lo nuevo, vaciándolo de memoria?" Este trabajo, precisamente, se dedicará a estas preguntas. Carlos fuentes, en la sección cultural de *La Jornada*. México, 15 de mayo, 1993.

no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, "liquidado".¹⁹ En cambio, Jürgen Habermas considera la actitud que abandona el enfoque teórico como la *neoconservadora*, porque ya no emplea las nociones que han sido utilizadas para justificar las diversas reformas que han marcado la historia de las democracias occidentales desde la Ilustración, y que todavía se utilizan para criticar las instituciones socioeconómicas de los dos mundos, el libre y el comunista. Así Habermas sigue conservando un punto de vista 'universalista' y argumenta *la modernidad, un proyecto incompleto*. Pero, entre los neoconservadores, como Daniel Bell y los críticos franceses a los que impugna Habermas, hay una diferencia. Ambos están de acuerdo con el rechazo del concepto universalista de la modernidad, pero Daniel Bell encuentra la solución religiosa de la crisis de la modernidad en la pre-modernidad, o sea, en el pasado, mientras que los críticos franceses buscan en la postmodernidad, en el futuro.

Por sus tendencias podemos clasificar estas polémicas, de la siguiente manera:

¹⁹J.F. Lyotard, *La posmodernidad*, op., cit., p.30.

1.3.1.1. El neo-conservadurismo.

Daniel Bell dice que la cultura postmoderna es incompatible con los principios morales de una conducta de la vida racional y propositiva y atribuye la mayor responsabilidad a la disolución de la ética protestante. Bell atribuye el peso de la responsabilidad a la disolución de la ética protestante, y por tanto al paso del individualismo competitivo al individualismo hedonista. La sociedad moderna creía en el futuro de la ciencia y la técnica; en la sociedad se disuelven la confianza y la fe en el futuro, ya nadie cree en el porvenir de la revolución y el progreso, la gente desea vivir el aquí y ahora buscando la calidad de la vida y la cultura personalizada. La moral puritana, que estaba en el bien de la comunidad, cede el paso a los valores hedonistas, y el individuo se entrega al consumo, al tiempo libre y a las actividades que le producen placer. El narcisismo y el hedonismo individuales predominan en la actividad social. Esta tendencia ha generado una atomización y fragmentación de la vida como totalidad. Así la realización plena del individuo coincide con la fugacidad, al incorporarse al proceso de la moda por medio de la publicidad. De esta manera, la postmodernidad es la continuidad del "*modernism*" al prolongar y generalizar una de sus tendencias constitutivas: el proceso de personalización. Debido a las separaciones de la sociedad actual entre el orden económico, jerárquico (el principio de la eficacia y la igualdad)

y el orden hedonista, Bell proclama que la modernidad como razón ilustrada ha muerto, que el hedonismo ha provocado una crisis cultural que puede desembocar en el hundimiento de las instituciones liberales. Para salir de este problema, Bell busca el restablecimiento de la religiosidad. Así los neoconservadores abogan por el retorno a la religión para contrarrestar a la decadencia moral producida por las contradicciones de la modernidad capitalista.

1.3.1.2. El reformista.

Jürgen Habermas argumenta en su artículo, *Modernidad, un proyecto incompleto*²⁰ que el proyecto de la modernidad todavía no ha sido realizado. Dentro de la tradición de la modernidad (en este caso, el reformista), cree que se puede superar la aporía entre modernidad instrumental y modernidad estética antimoderna, es decir, la ideología del refugio reaccionario del Lebenswelt en la esfera estética por medio de la razón comunicativa.²¹ Habermas se empeña en defender la idea de la modernidad diciendo que la postmodernidad es un callejón sin

²⁰J. Habermas, 'Modernidad, un proyecto incompleto' en *El debate, modernidad/posmodernidad*, Puntosur, Buenos Aires, 1989, pp.131-144.

²¹Thomas MaCarthy, 'Reflexiones sobre la racionalización en la Teoría de la Acción Comunicativa' en *Habermas y la modernidad*, Rei, México, 1993, pp.277-304.

salida político-cultural en espera de la corrección del proyecto de la modernidad. Desde el punto de vista de J.F. Lyotard, Habermas está ofreciendo un metarrelato más, mientras que Habermas piensa que si abandonamos la idea del mejor argumento como opuesto al argumento que convence a una cierta audiencia en un momento dado, sólo tendremos un cierto criticismo social dependiente de un contexto. Se plantea, de esta manera, un estándar para explicar la corrupción de todos los estándares razonables. Podemos ver claramente un intento de mantener un relato legitimador en su argumento. A este respecto, Richard Rorty opina que tal metarrelato es innecesario.

Lo que se necesita es algo intelectual que sea análogo a la virtud cívica- la tolerancia, la ironía y la voluntad para permitir que las esferas de la cultura florezcan sin preocuparse demasiado de su fundamento común, su unificación, los ideales intrínsecos que sugieren, o qué imagen del hombre presuponen.²²

²²Richard Rorty, 'Habermas y Lyotard sobre la posmodernidad' en *Habermas y la modernidad*, op.cit., p.266.

1.3.1.3. Los postmodernistas.

J.F.Lyotard, J.Baudrillard, y J.Derrida rehuyen todos los metarrelatos emancipadores, y los sustituyen por una multiplicidad de juegos de lenguaje aprestándose a deconstruir la lógica modernizadora. Es un movimiento de destrucción o de deconstrucción del cogito cartesiano, de la racionalidad totalizante, que ya había empezado con el arte moderno. Lyotard soluciona el problema de la legitimación después de la desaparición de las narraciones que cuestionó Habermas, apoyándose en que "la legitimidad está asegurada por la potencia del dispositivo narrativo."²³ Ciertamente, se nota que Lyotard se aprovechó del concepto de la autonomía de la estructura artística (o del texto) y que comparte con el criticismo posempírico de Mary Hesse, quien afirma que "el lenguaje de la ciencia teórica es irreductiblemente metafórico e informalizable, y que la lógica de la ciencia es una interpretación circular, una reinterpretación, y autocorrección de los datos en términos de la teoría, de la teoría en términos de datos."²⁴ Lyotard defiende el pluralismo irreductible de juegos de lenguaje y acentúa el irreductible carácter local de todos los discursos, acuerdos y legitimaciones. La justicia reside en reconocer a la pluralidad e

²³J.F.Lyotard, *La posmodernidad*, op.cit., p.44.

²⁴Recita de 'Habermas y Lyotard sobre la posmodernidad' de Richard Rorty. p.257.

irreducibilidad de los juegos de lenguaje entrelazados entre sí, su autonomía y su especificidad, en no tratar de reducirlos uno al otros. La incredulidad en los metarrelatos indica una actitud de rechazo de las tiranías de las totalidades. Para Lyotard, la postmodernidad no representa otra crisis dentro de la trayectoria de progresión, agotamiento y renovación que ha caracterizado la cultura moderna, sino una ruptura radical con un discurso absoluto, y el advenimiento de un tipo de sociedad totalmente nueva.

1.3.1.4. La postmodernidad como diálogo.

La naturaleza dialógica de la conciencia, la naturaleza dialógica de la misma vida humana. El *diálogo inconcluso* es la única forma adecuada de *expresión verbal* de una vida humana auténtica. La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc."²⁵

Desde luego, los tres puntos de vista mencionados arriba se apoyan el uno al otro. No obstante, me gustaría añadir otro

²⁵Mijaíl Bajtín, "Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski" en *Estética de la creación verbal*, SigloXXI, México, 2ª, 1985, p.334.

punto, - que, a mí, me parece más fundamental, por sentar una actitud convergente o de diálogo²⁶ entre la modernidad y la postmodernidad. Se centra en <<la ambivalencia y heterogeneidad>> basadas por la forma dialógica rechazando el cualquier intento de homogeneización.

Generalmente, el dialogismo se interesa por principio de <<dos en uno>> (la bivocalidad²⁷), *the mono-plot behind all plots (principle of polarity)*,²⁸ por la verdad como tolerancia.²⁹

A diferencia de las demás actitudes, esta actitud se concentra en la reconciliación de los contrarios sin aniquilarlos

²⁶Un término 'dialéctica' ha sido intencionalmente rechazado por mí. Porque la dialéctica establece la disolución de los contrarios. En cambio, el diálogo no rechaza las diferencias entre los contrarios sino se alimenta de ellas.

²⁷Término bajtiniano. Bajtín dice que la palabra bivocal sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes, y está siempre dialogizada internamente- un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes.

Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p.142.

²⁸Alan W.Watts, *The two hands of god. (The myths of polarity)*, George Braziller, New York, 1963.

"La visión polar, o la ambivalencia de la imagen implica una coincidencia o reconciliación de los opuestos que, en el mundo factual y práctico, parecerían imposibles o inmorales". Es una expansión de la conciencia por el reconocimiento de dos lados de uno. El toma el mito como la referencia de esta polaridad. Desde mi punto de vista, este aspecto del mito, es una clave para resolver el problema de la intolerancia de nuestra sociedad, y un carácter fundamental de las artes y la literatura como la tolerancia y el dialogismo: por un ejemplo, Don Quijote con un juego de dobles. Su implicación en la literatura, especialmente, la veremos más adelante.

²⁹No es la verdad exclusiva de un aspecto, sino la expansiva de *oneness and otherness*.

ni disolverlos. Es una actitud estética, en la que el juicio se apoya en el modo más primitivo de la experiencia, y para afirmar ésto, no preconditiona la negación exclusiva de aquello. En una palabra, es una actitud de aceptar, al mismo tiempo, el doble aspecto de contradicción-reconciliación de la vida. Lo que quiero decir es la perspectiva del mundo como '*becoming*' (devenir) -un mundo de constante cambio. En el mundo del 'devenir', no existen lo petrificado, ni lo aislado, ni lo definido. No hay lugar para la contradicción, porque sólo en un tiempo petrificado existiría tal contradicción, porque en un tiempo fluyente todo lo contradictorio se reconcilia. También es un mundo estético, donde se disuelve la frontera entre el sujeto observador (u observado) y el objeto observado (u observador).³⁰ También es un mundo de 'carnaval' en el sentido que le confirmó Bajtín, el de una fiesta del tiempo destructor y regenerador - la muerte y la resurrección. El carnaval trata de una percepción viva del mundo, dada por las formas concretas del acto ritual. Se puede decir que el mundo del 'carnaval' es una suspensión del mundo del 'ser' y una irrupción del mundo orgánico del 'devenir'. El carnaval no conoce la negación ni la afirmación absoluta. Por

³⁰Bajtín observa respecto al problema de forma y contenido lo siguiente: "el objeto estético no es una cosa; porque su forma(más exactamente, la forma del contenido, al ser el objeto estético un contenido que tiene forma), en la que yo me percibo sujeto activo, en la que entro como sujeto constitutivo necesario, no puede ser, lógicamente, la forma de una cosa, de un objeto." M.Bajtín, 'El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria' en *Teoría y estética de la novela*, op.cit., p.75.

lo mismo, no se puede considerar como casual la coincidencia entre la desaparición del carnaval y el apogeo de la modernidad. Por sus caracteres, el carnaval heterogéneo y la modernidad homogénea eran incompatibles. Así y con base lo que acabamos de sentar, es posible establecer una analogía entre el mundo del devenir y el mundo estético y del carnaval, por cuanto el significado se genera por la interacción entre los interlocutores. Por eso, y de modo analógico, diría yo que 'la carnavalización del lenguaje' permite recobrar todo lo que hemos perdido con la homogeneización del lenguaje en la modernidad. De hecho, un lenguaje tiene un significado- imagen múltiple: una constelación de significados. 'Una arena de lucha'- uno contra todos, todos contra uno. '¡Enorme masa siempre en movimiento!'

La perspectiva bajtiniana del lenguaje como interacción (o diálogo) de las fuerzas centrípetas y centrífugas³¹, generada por el plurilingüismo social resulta del bivocalismo de la palabra. Bajtín argumenta que este bivocalismo se presenta más claramente en la parodia y que se desarrolla en la novela ("género en proceso de formación").³² Porque "la novela se halla en contacto con los elementos del presente imperfecto, lo que impide que el género se petrifique. Dicho de otra manera,

³¹"junto a las fuerzas centrípetas actúan constantemente las fuerzas centrífugas de la lengua, a la vez que la centralización ideológico-verbal; con la unificación se desarrolla ininterrumpidamente el proceso de descentralización y separación." M.Bajtín, *Ibid.*, pp.89-90.

³²Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, op.cit., p.472

por medio de la carnavalización del lenguaje se realiza toda la potencialidad del lenguaje. Carlos Fuentes, lector de Bajtín, escribe que, "la novela nace cuando ya no nos entendemos porque el lenguaje ortodoxo se ha resquebrajado. Imponer un lenguaje unitario es matar a la novela, pero también es matar a la sociedad."³³

La postura de Bajtín -'todo dialoga con todo'- y su convicción -'lo interhumano es constitutivo de lo humano'-, nos hacen evitar la petrificación o el rigidez de la conciencia que hemos experimentado en la modernidad, y nos hacen ser tolerantes en vez de ser exclusivos, y ver sin modificación abstracta la ambivalencia de vida-muerte en vez de la unicidad,

El arte dialógico tiene acceso a un estado mítico, más allá de lo verdadero y lo falso, del bien y del mal. En lugar de lo absoluto, se halla una multiplicidad de puntos de vista: los de los personajes y del autor que les está asimilado; y no conocen ni privilegios ni jerarquía. Dentro de este campo de la convergencia, podemos hablar de Mircea Eliade, Mijail Bajtín, Northrop Frye, Paul Ricoeur, Octavio Paz, Carlos Fuentes, y muchos escritores contemporáneos, como García Márquez, Milán Kundera, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Lezama Lima, Julio Cortázar, T.S.Eliot, James Joyce, John Barth, etc. También, por los tiempos cambiantes de transición, similar al nuestro,

³³Carlos Fuentes, *La geografía de la novela*, op.cit., p.161.

Cervantes, Rabelais, Sterne, Diderot, quienes son miembros de la tradición de la 'Mancha',³⁴ definida por Carlos Fuentes. Por naturaleza, la mayoría de los artistas caben en este punto de vista por ser 'hijos rebeldes',³⁵ e incluso el propio carácter de las obras, puesto que todos los productos artísticos y literarios son por excelencia frutos del dialogismo³⁶. Bajtín constata que la literatura ha actuado siempre mediante la pluralidad de voces, presente en la conciencia de los locutores.

Mircea Eliade, cuyo trabajo contribuyó poderosamente a la destrucción de la verdad exclusiva del eurocentrismo, dice; "el encuentro implica el diálogo". La época moderna se caracteriza por la confrontación con el 'desconocido' o *outsiders* y sus mundos raros, exóticos, o arcaicos. Para los occidentales, los otros, no occidentales, y sus culturas, significaban los episodios infantiles y aberrantes de la Historia ejemplar del Hombre. Además, en el siglo XIX de la época moderna, el acercamiento al símbolo, al mito, o a la práctica arcaica como expresión de la situación existencial se veía absurdo. Para la modernidad, lo salvaje o la estupidez primordial solamente representaría una fase embrionaria y, por consiguiente, algo así como una fase a-

³⁴Por la intención de conseguir la ambivalencia del lenguaje y la realidad como creación verbal.

³⁵El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítica de sí mismo.

Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 3ª Ed., 1981, p.20.

³⁶En el sentido de que todos los tipos del arte y la literatura se dialogan entre sí dentro de su propia tradición.

cultural de la humanidad. Por esa actitud, típica de la modernidad, Eliade advirtió que la filosofía occidental corre el riesgo de tornarse 'provinciana'. El aislamiento es la muerte. Eliade trató de salir de la situación agonizante del mundo occidental por dos vías: el descubrimiento de la psicología profunda y el encuentro con las culturas no-occidentales. Porque "el descubrimiento de la psicología profunda hizo a los occidentales confrontarse con su propia historia secreta y embrionaria, y el encuentro con las culturas no-occidentales les forzaría a explorar profundamente la historia de la mente humana y tal vez, a concluir que los occidentales deben incorporar esta historia como una parte integral de su propio ser."³⁷ Así Eliade sentó un diálogo en el que no se da ninguna preeminencia ni al uno ni al otro, e inauguró un cambio de actitud del monopolio a la pluralidad.

³⁷Mircea Eliade, *The two and the one*, Harper and row, New York, 1965, p.14.

1.4. LA RECAPITULACION.

Ahora, recopilamos las características de la modernidad y postmodernidad que hemos analizado:

| <i>modernidad</i> | <i>postmodernidad</i> |
|-----------------------------------|--|
| homogeneidad (homogeneización) | heterogeneidad (carnavalización) |
| pluralidad a favor de unicidad | pluralidad |
| metarrelato | multirrelato |
| verdad exclusiva | verdad inclusiva, tolerante |
| futuro(lineal) | pasado(retrolineal)* presente(lineal) ahora(convergencia, espiral) |
| Historia | historias |
| Humanidad | individuos |

*Pasado: Neo-conservador.

Presente: 'Postmodernista'.³⁸

Como hemos visto, según el concepto del tiempo, varían los puntos de vista de los postmodernos. Los tiempos

³⁸Aunque los postmodernistas como Lyotard, Baudrillard rechazan un posible futuro más feliz, lo acogen en el presente como paraíso adelantado, o sea, el futuro yuxtapuesto al presente (el futuro abolido): todo del futuro ya realizado en el presente, aquí, ahora. Sin embargo, el concepto del tiempo de los postmodernistas sigue siendo lineal. Y, justamente, Daniel Bell critica al futuro yuxtapuesto al presente y lo califica como fenómeno del hedonismo.

simultáneos y los espacios yuxtapuestos muestran un modo de interrelaciones del tiempo-espacio. Por eso, voy a tomar el punto de vista del dialogismo, que considero como fundamento de la libertad en tensión con la necesidad.

II. LO CARNAVALESKO.¹

La resurrección de la literatura carnavalizada en el siglo XX se puede tomar como una evolución propia de la literatura - la liberación del canon convencional, petrificado e inerte, tal y como lo observó Bajtín, y paralelamente, como un resultado del fenómeno normal de la autorregulación² - el equilibrio entre la homogeneidad (la fuerza centrípeta) y la heterogeneidad (la fuerza centrífuga), por la decreciente modernidad homogénea y la creciente postmodernidad heterogénea. Porque el carnaval, como la fuerza viva- ambivalente, y la unitaria pero compleja - dos en uno, ofreció una visión dialógica (cosmológica) a la

¹En este capítulo, se enfocará cómo influyó el carnaval en la literatura y, finalmente, cómo se convirtió en la forma de la literatura. Sobre todo, en la forma novelesca. El análisis se apoyará en el de Bajtín.

²Hans-Georg Gadamer se acerca al punto de vista del dialogismo. La autorregulación es la característica del juego. Gadamer dice que la obra es entendida como proceso de construcción y reconstrucción continuas. La obra, producto del juego, deja siempre un espacio de juego que hay que rellenar, y esa posibilidad de rellenar nunca se acaba. Este juego no es sino la autorregulación. Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991. Al respecto, también, véase, Roman Ingarden, "Construcción y reconstrucción" en *En busca del texto, Teoría de la recepción literaria*, (Comp. Dietrich Rall), U.N.A.M., México, 1987.

literatura: la percepción carnavalesca del mundo es la condición y esencia humanas ambivalentes.

2.1. EL CARNAVAL.

Las festividades carnavalescas tienen una historia larga en la vida de los pueblos. El carnaval florece en la Antigüedad (las saturnales), persiste a través del Medioevo y del Renacimiento para agotarse durante el siglo XVII. Si bien los rituales carnavalescos perviven esporádicamente en el mundo occidental, se constituyen en su mayor parte en formas caducas, vacías de significación. Hasta la segunda mitad del siglo XVII, la gente participaba directamente de las acciones y de la percepción del mundo propios del carnaval, solía vivir en el carnaval. Por ello, la carnavalización era inmediata. Es decir, la fuente de la carnavalización fue el carnaval mismo. Pero, después de la segunda mitad del siglo XVII, el carnaval deja de ser casi por completo la fuente inmediata de la carnavalización, cediendo su lugar a la influencia de la literatura ya carnavalizada anteriormente; de este modo, la carnavalización llega a ser una tradición puramente literaria. Bajtín dice que "el carnaval es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores." "En él se vive la vida carnavalesca. Esta es una vida desviada de su curso normal, es, en cierta medida, la "vida al revés", el

"mundo al revés"³ En ese mundo al revés, parodia del orden creado por la razón ordenadora, la vida cotidiana es arrancada de su contexto organizador y transformadora en su antítesis. No es por accidente que la parodia, - la creación de un doble que destrona a su contraparte - sea el elemento axial del ritual carnavalesco.

2.1.1. Las categorías del carnaval.

Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan durante el carnaval.

Según Bajtín, las categorías de la percepción del mundo carnavalesca pueden enumerarse como sigue:

1) el contacto libre y familiar entre la gente (la aniquilación de la distancia): se elimina todo lo determinado por la desigualdad. Así en el mundo carnavalesco se elabora un nuevo modo de relaciones entre la gente.

2) la excentricidad (desde el punto de vista habitual): los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiestan y se expresan en una forma sensorialmente concreta.

³Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, F.C.E., México, 1986. pp.172-173.

3) las disparidades carnavalescas: el carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido.

4) la profanación: todo el sistema de rebajamientos y menguas carnavalescas, las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias carnavalescas de textos y sentencias.⁴

Todas estas categorías carnavalescas no son ideas abstractas sino pensamientos sensoriales concretos vividos como la vida misma. En el mundo del carnaval, todo entra en la relación y nada puede permanecer aislado. Así, el carnaval se caracteriza como funcional, no substancial. Por eso, el carnaval pudo ejercer una influencia en la formación del género de la literatura.

2.1.2. Las acciones carnavalescas.

Dentro de esas categorías, algunas acciones son sumamente importantes para mostrar la esencia del carnaval que existe en la transformación, la muerte-renacimiento, el tiempo destructivo

⁴cfr. *Ibid.*, pp.173-174.

y creativo. De ahí se puede observar que las imágenes carnavalescas son básicamente ambivalentes.

Las acciones carnavalescas, como la coronación burlesca y el siguiente destronamiento del rey del carnaval están caracterizadas por la ambivalencia. En una plaza carnavalesca, todos los heterogéneos se unen y viven. Coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. Así son todos los símbolos carnavalescos: la risa y el fuego que siempre incluyen la perspectiva de la negación (muerte) o su contrario. Todo posee su parodia, es decir, su aspecto irrisorio, puesto que todo renace y se renueva a través de la muerte. Aquí, Bajtín define su concepto de la parodia: "el parodiar significa crear un *doble destronador*, un mundo al revés. Por eso, es ambivalente."

2.2. LA LITERATURA CARNAVALIZADA.

Como hemos dicho en el capítulo anterior,⁵ la percepción carnavalesca es una manifestación del principio de la polaridad dialógica (dos en uno) y, por lo consiguiente, siempre ha sido

⁵Véase el inciso, 1.3.4.

una fuerza permanente, subversiva y, a la vez, constructora ante la rigidez homogeneizante. Por eso, la influencia del carnaval en la literatura es, de alguna manera, natural, puesto que la literatura es un 'hijo rebelde' de su propio mundo. "El carnaval había elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles, y este lenguaje se presta a una cierta transposición al lenguaje de imágenes artísticas que está emparentado con él por su carácter sensorial y concreto", esto es el lenguaje de la literatura.⁶ De esta manera, la carnavalización literaria es la transposición del carnaval al lenguaje de la literatura. Esta transposición a la literatura se realizó, especialmente, en el aspecto genérico literario: la novela y la novelización de otros géneros. Sobre todo, la línea dialógica del desarrollo de la prosa novelesca: la novela carnavalizada.

Desde luego, Bajtín habla de la cultura popular y la oficial. La literatura oficial y culta, generalmente, se fundamenta en un canon único establecido y, en cambio, la literatura popular en un canon abierto y flexible. El carnaval, por su carácter heterogéneo, se relaciona inmanentemente con la literatura popular. La cultura carnavalesca transforma y destruye los valores ya establecidos de la ideología dominante de una época por el lenguaje y la forma de la cultura popular.

⁶Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op.cit., p.172.

Se puede decir (con ciertas reservas, por supuesto) que el hombre medieval vivía dos vidas: una era oficial, monolíticamente seria y sombría, subordinada a un estricto orden jerárquico, llena de miedo, dogmatismo, veneración y piedad; otra era la de plaza carnavalesca, una vida libre, plena de risa ambivalente, de sacrilegios, de profanaciones de todo lo sagrado, de rebajamientos y obscenidades que provienen del contacto familiar con todo y con todos.⁷

Esta cultura popular y cómica se expresa, por 1) los ritos y espectáculos de la forma carnavalesca, 2) las obras cómicas verbales y 3) el discurso familiar de la plaza pública. De estas formas, Bajtín tiene un interés especial por el género cómico-serio, porque él concentra y revela todas las características de la cultura popular y cómica.

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de la liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto.⁸

⁷*Ibid*, p.182.

⁸Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987, p.15.

De esta manera, por los caracteres ambivalentes, el género cómico-serio tiene un vínculo directo con las formas del folklore carnavalesco, y este género se muestra primeramente en la literatura carnavalizada. Entonces, vamos a ver los rasgos genéricos externos del dominio de lo cómico-serio, como resultado de la influencia transformadora de la percepción carnavalesca del mundo:

1) Una nueva actitud hacia la realidad: la actualidad viva y cotidiana. El objeto de una representación seria se da sin distanciamiento, aparece a nivel de la actualidad, en la zona del contacto inmediato e incluso groseramente familiar con los coetáneos vivos.

2) Los géneros cómicos-serios no se apoyan en la tradición ni se consagran por ella sino que se fundamentan conscientemente en la experiencia y en la libre invención: la actitud crítica de la tradición. Por consiguiente, aparece la imagen libre basada en la experiencia y en la libre invención.

3) Una deliberada heterogeneidad de estilos y de voces niega la unidad del estilo. De esta manera, todos los géneros se caracterizan por la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, y utilizan los géneros intercalados. También junto

con la palabra que representa, aparece la palabra representada: el discurso bivocal.⁹

Estas características comunes de los géneros cómicos-serios son muy importantes para el desarrollo posterior de uno de los géneros novelescos, más concretamente el de la novela carnavalizada.¹⁰ Sobre todo, dentro de los dos géneros de esta línea, el diálogo socrático y la sátira menipea son cruciales para formar la novela carnavalizada (la novela dialógica¹¹). Carlos Fuentes, por su parte, habla de dos grandes tradiciones en la novela occidental. "Una es la tradición de la Mancha, que es la tradición quijotesca, consciente de sí misma, en la que la novela hace notar que es la construcción verbal, donde los personajes son nombres, donde todo es una creación verbal; y ésta es la

⁹*cf.*, Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, op.cit., pp.152-154.

¹⁰Bajtín dice que el género novelesco tiene tres raíces: la epopeya, la retórica y el carnaval. Respectivamente, la épica de la epopeya, la retórica de la retórica y la carnavalizada del carnaval. M.Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, op.cit., p.154.

Al respecto, Northrop Frye, hablando de la forma de ficción de prosa (*prose fiction*), rechaza la identificación entre la novela y la ficción y adopta que la novela es una de las formas de la ficción. Las formas de la ficción son: la novela, el romance, la confesión y la anatomía. Aquí, por el momento, nada más hablamos de las similitudes entre la novela carnavalizada y la ficción de prosa de la forma de la anatomía, puesto que la forma de la anatomía es la de la sátira menipea y de las compilaciones enciclopédicas.

¹¹Todas las novelas son los productos naturales del dialogismo, en la medida de que la prosa novelesca es constituye con la estratificación interna, el plurilingüismo social y la plurifonía individual de la lengua. Pero, aquí la novela dialógica se empleó para distinguirse de la novela 'monológica'.

novela potencial que va de Cervantes a Diderot." Y hay otra tradición que Fuentes llama de la tradición de Waterloo, " que es la novela napoleónica, que nace de la figura de Napoleón, en la que la acción en la historia es lo que cuenta, el individuo afirmándose en la acción histórica, reflejando la realidad."¹² Lamentando la pérdida de la tradición de la Mancha, Fuentes trata de recuperarla. Esta tradición cervantina se opacó paulatinamente por el desarrollo de la sociedad moderna que pretendió la homogeneización. Si el problema de todas las formas de la novela reside en las disparidades entre las estructuras de la imaginación y las cosas como están, el enfoque de la novela que explora esta tensión debe darse con base en las operaciones de la imaginación, en las materiales literarios y lingüísticos, con las cuales la imaginación construye sus mundos ambiguos. y por eso, la crisis de la literatura tradicional, culta y oficial, está bien reflejada en la aparición de la novela como género nuevo¹³ cuando empezó a abrirse una brecha en la identidad entre el signo y el referente. En cambio, la novela del siglo XIX no abandona completamente la tensión entre la estructura imaginativa y la realidad 'objetiva', se desplaza desde cómo se forma el mundo en torno de la conciencia hasta cómo la

¹²Julio Ortega, "Carlos Fuentes: Para recuperar la tradición de la Mancha" *Entrevista*.

¹³Aunque el origen de la novela pueda remontarse hasta el género cómico-serio de la Antigüedad, sin duda alguna, no puede negarse que la novela se surgió y desarrolló plenamente en la modernidad.

conciencia entra en conflicto con el mundo en tanto que medio ambiente objetivo. Así, la novela realista del siglo XIX se centró en la participación en la sociedad histórica y se sirvió de la información en una época de expansión de la audiencia masiva y de publicación de serie. De esta manera, el deseo realista de registrar las oscilaciones minuciosas y los efectos del cambio histórico hizo a los novelistas alejarse de la exploración de la ficción como artificio. En una palabra, el envolvimiento imaginativo con la historia es la causa principal del eclipse casi total de la novela consciente de sí mismo durante el siglo XIX.¹⁴

Hemos dicho que el carnaval ha tenido influencia en la novela dialógica, y la tradición cervantina de esta línea se perdió por la fuerza homogeneizante-lineal de la historia de la época moderna. Sin embargo, en el género cómico-serio, influenciado por la visión ambivalente carnavalesca, se puede buscar las características mayores de la novela de la tradición de la Mancha o la novela carnavalizada, y creo que estas características del género cómico-serio discutidas por Bajtín son sumamente importantes para entrar al mundo carnavalesco de *Cristóbal Nonato*, la novela de Carlos Fuentes.

2.2.1. El diálogo socrático y La sátira menipea.

¹⁴cfr. Robert Alter, *Partial Magic; The novel as a Self-Conscious Genre*, Univ. of California, Berkeley and Los Angeles, 1975.

Bajtín dice que "el diálogo socrático no es un género retórico."¹⁵ Este género tiene una base popular carnavalesca y está compuesto por la percepción carnavalesca del mundo. Originalmente, el diálogo socrático tiene el carácter de memorias. Pero, "la actitud libre y creativa hacia el material salva el género de sus limitaciones históricas y memorísticas conservando en él tan sólo el mismo método socrático del descubrimiento dialógico de la verdad y la forma externa de un diálogo escrito enmarcado en un relato."¹⁶ En términos generales, el diálogo socrático se caracteriza por su búsqueda de la verdad de manera dialógica, rechazando el monologismo de la verdad ya establecida. Pero este género no existió durante mucho tiempo, y de su desintegración surgió el género de la sátira menipea. Sin duda alguna, este género tiene raíces directas en el folklore carnavalesco. Su influencia persiste en toda la literatura. Bajtín habla así de su importancia:

Este género carnavalesco, flexible y cambiante como Proteo, capaz de penetrar en otros géneros, tuvo enorme y aún no apreciada importancia en el desarrollo de las literaturas europeas, llegó a ser uno de los primeros portadores y conductores de la percepción

¹⁵Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op.cit., p.154.

¹⁶*Ibid.*, p.155.

carnavalesca del mundo en la literatura, incluso hasta nuestro días.¹⁷

Ahora, vamos a ver las características de la sátira menipea. Porque en *Cristóbal nonato*, fácilmente, se rastrean los rasgos fundamentales de este género, que posteriormente influyó en la novela consciente de sí misma.

- 1) El aumento del elemento de la risa ambivalente.
- 2) La excepcional libertad de la invención temática y filosófica: libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de la verosimilitud externa.
- 3) La situación excepcional: lo fantástico sirve no para encarnar positivamente la verdad sino buscarla y provocarla y, para ponerla a prueba. La fantasía adquiere el carácter de una aventura que se somete a la función ideológica de provocar y poner a prueba la verdad.
- 4) La combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y de un elemento místico-religioso con un naturalismo de bajos fondos sumamente extremo y grosero.
- 5) La audacia de la fantasía y la invención se conjugan en la menipea con un universalismo filosófico excepcional y con una capacidad externa de contemplación del mundo: las últimas cuestiones con tendencia ética y práctica. A la

¹⁷*Ibid.*, p.160.

sátira menipea la caracteriza la síncretis (confrontación) de las últimas cuestiones del mundo desnudas.

6) Una estructura en tres planos: la acción y las síncretis dialógicas se trasladan de la tierra al cielo (Olimpo) y a los infiernos. Los diálogos en umbral y de los muertos en la representación del infierno influyeron en la estructura del misterio medieval y en su representación.

7) Un tipo específico de fantasía experimental totalmente ajeno a la epopeya y la tragedia antigua: la observación desde un punto de vista inusitado.

8) La experimentación psicológico-moral: el carácter inconcluso del hombre y su no coincidencia consigo mismo: desdoblamiento de la personalidad (doble).

9) Las escenas de escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y operaciones inoportunos: la profanación de lo sagrado.

10) La menipea está llena de oxímoros y de marcados contrastes: la búsqueda de transiciones y cambios, altos y bajos, subidas y caídas, aproximaciones inesperadas entre cosas alejadas y desunidas, toda clase de desigualdades.

11) La utopía social en forma de sueños o de viajes a países desconocidos.

12) El amplio uso de géneros intercalados.

13) La presencia de los géneros intercalados refuerza la pluralidad de estilos y tonos de la menipea.

14) El carácter de actualidad más cercana.¹⁸

Estas son las características de la sátira menipea. La sátira menipea tiene la capacidad de penetrar en los géneros mayores transformándolos en cierta medida. Mejor dicho, influyó en la actitud ante el lenguaje: el texto literario no está tejido de un solo lenguaje, sino de múltiples lenguajes. De esta manera, se puede decir que las características más generales de la literatura carnavalizada son: 1) la elección de un tema o referente contemporáneo 2) la tendencia a la libre experimentación y 3) la mezcla de estilos, de géneros, de voces. En *Cristóbal nonato*, las peculiaridades de este género se encuentran muy claramente en su lenguaje carnavalizado, por cuanto todo lo establecido y lo petrificado entra en un mundo vivificante y se convierte en lo vivo por el lenguaje carnavalizado.

2.2.2. La forma de la anatomía.

Northrop Frye analiza las formas continuas específicas (la ficción en prosa) en su libro, *Anatomía de la crítica* (1957), teniendo la postura de que cada obra literaria se relaciona con toda la tradición (convención) literaria por medio del

¹⁸*cf.*, *Ibid.*, pp.160-167.

arquetipo¹⁹. Encontramos que su punto de vista de la forma de la anatomía de la ficción en prosa coincide con la sátira menipea analizada por Bajtín. Según Frye, la sátira menipea, es decir la anatomía, ha construido una de las cuatro formas de la ficción en prosa, junto con el romance, la novela y la confesión. Por lo tanto, hay que distinguir cuatro formas de la ficción en prosa. Al asignar el término ficción al género de la palabra escrita en que la prosa tiende a convertirse en el ritmo predominante, y al identificarse la novela y la ficción por una convención literaria, la ficción suele identificarse con la novela. Hablando de la dificultad de la identificación entre novela y ficción, Frye observa que algunos libros como *Trsitram Shandy*, *Gulliver's Travels* y *Sartor Resatus*, etc., no han podido ser clasificados. Porque estrictamente dicho, ellos no son novelas ni ficciones. Ellos están entre la non-ficción y la literatura. Por eso, Frye propone pensar en la novela, no como en la ficción, sino como en una forma de la ficción. Así, habla de las cuatro formas de la ficción: el romance, la novela, la confesión y la anatomía.

La novela tiende a ser extrovertida y personal; su interés principal reside en el personaje humano tal como ella se manifiesta en la sociedad. El romance tiende a ser introvertido y personal: trata igualmente acerca de los

¹⁹Según Frye, el arquetipo es un símbolo transmisible dentro de la literatura y hace función de interconexión entre las obras literarias.

personajes, pero de modo más subjetivo. (Subjetivo se refiere aquí al tratamiento, no al tópico. Los personajes del romance son heroicos y, por consiguiente, inescrutables; el novelista goza de mayor libertad para penetrar en las mentes de sus personajes porque él es más objetivo.) La confesión es también introvertida, pero intelectualizada en el contenido. Nuestro próximo paso evidentemente para descubrir una cuarta forma de la ficción que sea a la vez extrovertida e intelectual.²⁰

Northrop Frye, como la cuarta forma de la ficción, toma la sátira menipea. La sátira menipea pretende ser el fárrago enciclopédico y la recopilación enciclopédica. Respecto a sus particularidades y diferencias, N. Frye dice que la sátira menipea reside en el juego libre de la fantasía intelectual y del género de la observación humorística que produce la caricatura y proporciona una visión del mundo en términos de un único patrón (*pattern*) intelectual. Por eso, se interesa más por las actitudes mentales y los conflictos de ideas que por las personas en sí y los conflictos de caracteres. El satírico menipeo, que trata de los problemas y las actitudes intelectuales, muestra su exuberancia de modo intelectual, acumulando una enorme cantidad de erudición en torno a su tema, y abrumando a los pedantes objetos de sus ataques con avalanchas de sus propias jergas.

²⁰Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, *op.cit.*, p.408.

La sátira menipea trata menos acerca de las personas en cuanto son personas que de sus actitudes mentales. Los pedantes, los fanáticos, los maniáticos, los advenedizos, los virtuosos en algún arte, los entusiastas, los profesionales ávidos e incompetentes de todo género, se manejan en términos dictados por el modo que tienen de enfocar la vida con respecto a sus ocupaciones a diferencia de su comportamiento social. Así, la sátira menipea se parece a la confesión por su capacidad para manipular ideas y teorías abstractas, y difiere de la novela en su caracterización, que es más bien estilizada que naturalista, y presenta a las personas como portavoces de las ideas que representan.²¹

Frye denomina esta cuarta forma de la ficción como la anatomía. Pero Frye dice que es rara la concentración exclusiva de una forma de las cuatro formas mencionadas. Siempre se combinan entre sí aunque una de ellas predomine. Ahora vamos a ver las características de la forma de la anatomía de la ficción: la narrativa digresiva, los catálogos, la estilización del carácter según el humor, el viaje maravilloso, las discusiones del tipo simposium y la mofa constante de los filósofos y críticos pedantes.²² La realización más clara de la forma de la anatomía se puede observar en *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, *Don Quijote* de Cervantes y *Tristram shandy* de Lawrence Sterne.

²¹*Ibid.*, pp.409-410.

²²cfr. *Ibid.*, p.312.

Estas obras manifiestan la incapacidad o la insuficiencia del lenguaje para captar las realidades del mundo mutante y, como su resultado, se dedican a la construcción verbal como otra realidad autosuficiente. Pero, paradójicamente, esta actitud trae la creencia en la potencialidad del lenguaje (capacidad del lenguaje) porque este lenguaje literario puede considerarse como símbolo sostenido por su ambivalencia: la autosuficiencia y sus irreductibles referencialidades. Como dijimos antes, esta perspectiva del lenguaje ha venido desarrollándose desde la Antigüedad en la literatura carnavalizada. El lenguaje carnavalizado no es sino el lenguaje en 'la arena de la lucha' (palabra bivocal) y de esta manera se acerca al símbolo (plurisignificado). Porque el lenguaje poético, por su apertura, tiende a la plenitud semántica más que a las cuestiones económicas semánticas, al fenómeno de la plurisignificación.

La forma de la anatomía y la novela carnavalizada tienen la misma fuente: la sátira menipea. Ambas comparten la misma actitud sobre el lenguaje: tomando la perspectiva del lenguaje como un modelo del mundo, se muestran las múltiples realidades posibles de los lenguajes estratificados socialmente (plurilingüismo y heteroglosia) por medio de la profanación del lenguaje estandarizado. Es una visión epistemológica, que consiste en considerar la verdad como devenir (*becoming*), y no como ser.

2.2.3. La metaficción.

Como hemos dicho, la tradición de la novela carnavalizada se eclipsó durante la época moderna. Pero la novela carnavalizada resucitó, regresando como novela consciente de sí misma en la literatura moderna (*the modern literature*, a finales del siglo XIX y principios del XX) y en la postmoderna (después de los 60s, especialmente, en la literatura norteamericana). Porque tanto la novela carnavalizada como la novela consciente de sí misma tratan de la visión del lenguaje. Según la perspectiva del lenguaje, la novela moderna y la postmoderna pueden caracterizarse como el rechazo del lenguaje neutral de los novelistas realistas. La visión realista del lenguaje se caracteriza por la transparencia del medio lingüístico y por consiguiente por el lazo directo y natural entre el signo (lenguaje) y el referente (mundo), y por la ilusión real de la realidad (verosimilitud). Los modernistas, con todas las formas, desafiaron a esta visión como tal, pero trataron deliberadamente del perjuicio del referente, enfatizando la opacidad de este medio y la autosuficiencia del sistema de la significación (autonomía del texto). Los postmodernistas vuelven extrañas las visiones de la transparencia del realismo y la respuesta reflexiva del modernismo (*modernism*), reteniendo las dos visiones. Esto es la ambivalencia del lenguaje caracterizada por su poder de destrucción y construcción inmediata, típicamente carnavalesca.

El manejo de la parodia como crítica y creatividad es la evidencia más clara de la visión del lenguaje novelesco de la escritura postmoderna.²³

Los novelistas de estos fenómenos literarios postmodernos manifestaron mucho interés por conocer mejor el problema teórico en la construcción de la ficción. Como consecuencia, sus novelas han tenido una tendencia a encarnar las dimensiones autorreflexivas y la incertidumbre formal. Estos novelistas pueden ser denominados como los novelistas metaficcionales, puesto que todos exploran una teoría de la ficción a través de la práctica de escribir la ficción. La novela es un género en proceso de formación. O sea, desafía la definición. Su inestabilidad es parte de su definición: el lenguaje de ficción se funde con las inestabilidades del mundo real. Según Patricia Waugh, la metaficción ostenta, exagera y expone el fundamento de esta inestabilidad: el hecho de que la novela se construya mediante asimilaciones continuas de la forma histórica cotidiana de la comunicación. Ahí no hay un lenguaje privilegiado de la ficción. Hay todos los tipos de lenguaje. Estos lenguajes compiten por privilegio. Se cuestionan y relativizan entre sí. Por eso, el lenguaje de la ficción se caracteriza por la

²³Los escritores norteamericanos como John Barth, Robert Coover, Ronald Sukenik, Raymond Federman, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, son indudablemente teóricos y practicantes. Casi todos comparten la opinión de Wallace Stevens: la literatura crea la realidad.

autorreflexividad (*self-consciousness*), y esto es la tendencia o la función inherente a todas las novelas.

Metaficción es un término que se atribuye a la escritura ficcional que pone la atención autoconsciente y sistemática en su estatuto como artificio para cuestionar las relaciones entre la ficción y la realidad. Al hacer una crítica de sus propios métodos de la construcción, tales escrituras no solamente examinan la estructura fundamental de la narrativa ficcional, sino que exploran la eventual ficcionalidad del mundo fuera del texto ficcional literario.²⁴

En la metaficción, el lector debe darse cuenta de que el significado se construye primariamente a través de las relaciones internas verbales, y la novela metaficcional revela y expone al lector el proceso de construcción, por lo cual un lector activo debe dejar de lado o suspender la ilusión realista para ser copartícipe de la creación imaginativa de la realidad. Así la metaficción exige la participación activa del lector, con lo cual la novela se convierte en una celebración de la imaginación creativa: es una auténtica fabulación. Además, el escritor metaficcional está consciente de que la composición de la novela no es diferente a la composición o la construcción de la

²⁴Patricia Waugh, *Metafiction, The theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, New York, 1984, p.2.

realidad, y pone más atención en la escritura. Reflexionando sobre su propia escritura, la novela metaficcional se vuelve consciente de que ella es sólo un juego de espejos, del sistema de signos y del producto hipertextual,²⁵ situándola en la tradición literaria.²⁶ Toda la obra literaria aparece en un universo poblado de obras y vinculada con ellas, en la medida que las prolonga o las modifica. Así todas las obras preexistentes (hipotexto) son indispensables para generar las obras posteriores (hipertexto), estableciendo una relación dialógica recíproca entre ambas.²⁷ Muy acertadamente había notado Victor Shklovski, uno de los formalistas rusos, que todo el trabajo del artista reside en los "nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal y consiste mucho más en

²⁵Es un término de Gerard Genette. La hipertextualidad es un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido todas las obras son hipertextuales. En este sentido, la hipertextualidad no es sino un término estrictamente aplicado al fenómeno literario del dialogismo bajtiano.

²⁶Como es sabido, N. Frye mantiene la visión dialógica de que una obra literaria siempre entra en toda la tradición literaria.

²⁷Respecto a la relación recíproca entre el hipotexto y hipertexto, Juan Goýtisoló dice, "el influjo entre obras de cronología distinta sería no unilateral sino recíproco y la obra posterior podría inyectar a su vez nueva savia en la trampa de las obras que la preceden, establecer un diálogo con ellas, extraerlas de su primitiva cadena significativa y vincularlas, más allá de sus propios límites, en un nuevo texto general, común y más limpio."

Juan Goytisoló, "A propósito de *Aura* y *Cumpleaños*", en *Obras Completas de Carlos Fuentes*, Aguilar, México, 1992.

la disposición de las imágenes que en su creación."²⁸ Porque dentro de la tradición literaria las imágenes ya están dadas y los lenguajes están saturados ideológicamente. Al considerarse la novela como construcción puramente verbal, deja de ser un reflejo de la realidad representada, y al situarse la literatura dentro del 'orden de la palabra'²⁹, se vuelve difícil mantener la relación con el referente (realidad exterior). Por consiguiente, el personaje no es un simulacro de ser viviente, es un ser imaginario, un ego experimental. Lo novelesco de la novela no es lo que cuenta la novela, sino el lenguaje de la novela. Lo que ha rechazado es la idea del personaje como fabricación de un modelo real colocado en la novela en el vértice del lector y la realidad; el texto le ha conferido al personaje su especificidad más exacta: el personaje es materia lingüística. No es el personaje psicológico sino el personaje lingüístico, cuyo perfil mutable se disuelve en el murmullo mismo de la escritura.³⁰ La metaficción se convierte en una constante interrogación sin

²⁸Victor Shklovski, "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Compilación de Tzvetan Todorov, SigloXXI, México, 5ªEd. 1987.p.56.

²⁹Cuando veamos toda la literatura como la tradición o la convención, a la cual todo el acto de la escritura debe entrarse. El orden de la palabra de Frye puede entenderse como la convención literaria. En este sentido, podemos ver una relación analógica con el género discursivo de Bajtín. Porque los dos funcionan como una capa superior para evitar el 'anarquismo verbal' tanto en la actividad literaria como en la lingüística.

³⁰El *Nouveau Roman* criticó la idea tradicional de personaje: ni profundidad psicológica, ni verosimilitud humanística, ni apariencia de realidad, ni personaje que parezca de carne y hueso.

llegar a la última contestación,³¹ desplegándose en los juegos de la palabra. Así en la novela metaficcional, el novelista es parte de la ficción, el lector participa de la generación textual (es co-autor): parte de la ficción; el lenguaje es, en sí mismo, significante funcional.

Puesto que el objetivo de la metaficción se concentra fundamentalmente en la liberación de toda la convención literaria, pero no solamente en la destrucción sino también en la creación, se puede considerar la metaficción como una función transformada del lenguaje carnavalizado. Porque el lenguaje carnavalizado significa la liberación del lenguaje desde su restricción y la aprehensión ambivalente del lenguaje (canonización y reacentuación). Dicho de otra manera, es la crítica del lenguaje petrificado, establecido, canonizado, rígido, cerrado y muerto y, a la vez, la creación de un lenguaje vivo, abierto, flexible. La perspectiva destructiva-creativa del lenguaje carnavalizado se manifiesta con rigor en el lenguaje metaficcional, el que se caracteriza por el juego entre el convencionalismo y la experimentación. La parodia

³¹Milán Kundera define la novela como una larga interrogación poética sobre la existencia. El hombre es el ser-en-el-mundo, y por consiguiente el hombre no se relaciona con el mundo como el sujeto con el objeto. "El hombre y el mundo están ligados como el caracol y su concha: el mundo forma parte del hombre, es su dimensión y, a medida que cambia el mundo, la existencia (*in-der-Welt-sein*) también cambia."

Milán Kundera, "Diálogo sobre el arte de la novela", en *El arte de la novela, op.cit.*, p.40.

metaficcional, por su ambivalencia crítica y creativa, posee el doble filo. La parodia, en tanto que estrategia literaria, se construye para destruir las normas que han sido convencionalizado. Como analizó Bajtín, la parodia es el lenguaje más carnavalizado porque es una palabra bivocal de orientación múltiple. Respecto a la palabra bivocal, Bajtín dice: la palabra bivocal sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa en un tiempo dos intenciones diferentes, y por eso, está siempre dialogizada internamente. La palabra bivocal quiere decir el diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguaje. La palabra parodiada llega a ser arena de lucha entre dos voces. Por eso, en la parodia es imposible una fusión de voces, y las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad. "Las palabras ajenas (discurso del otro, o discurso referido) introducidas en nuestro discurso ineludiblemente se revisten de una nueva comprensión que es la nuestra y de una nueva valoración, es decir, se vuelven bivocales."³² Entonces, en la medida que la parodia es el lenguaje más carnavalizado y la novela es el género más representativo del plurilingüismo, la metaficción caracterizado por la parodia se encuentra en el linaje directo de la novela carnavalizada y de la sátira menipea.

³²Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op.cit., p.272.

Así la metaficción , de alguna manera, ha regresado al mundo de *Don Quijote* y *Tristram Shandy*, donde se cuestionó el problema ontológico. La novela, en tanto que modelo de ese mundo, fundamentado en la relatividad y ambigüedad de las cosas humanas, es incompatible con el universo totalitario y homogéneo. Porque la Verdad totalitaria excluye la relatividad, la duda, la interrogación y nunca puede coincidir con lo que es la esencia de la novela. Por ello, la novela es, por excelencia, un género en proceso de formación y un género inacabado. La metaficción ostenta, exagera y expone los fundamentos de esta inestabilidad: la novela está construida por la asimilación continua de las formas históricas cotidianas de la comunicación. Esta posición intensificada de la metaficción también señala que la función del lenguaje está en construir y mantener nuestro sentido de la realidad cotidiana,³³ y por consiguiente la metaficción resulta una 'plaza carnavalesca' donde se yuxtaponen libremente todos los elementos heterogéneos. También la libre construcción de la realidad se manifiesta en la metaficción, porque la realidad está hecha de los tejidos de las metáforas. Al ser nombrado, el mundo 'virgen' (la naturaleza) toma la forma humana y se incorpora en nuestro mundo semántico. Es decir, el mundo comienza por ser un conjunto de nombres: el mundo es el

³³La realidad cotidiana, en el sentido que en la realidad cotidiana, no hay un lenguaje privilegiado. Es decir, todos los tipos del lenguaje se competen por su privilegio, y cada lenguaje se cuestiona y relaciona uno al otro en la realidad cotidiana.

mundo de nombres. En este sentido, se puede decir que la visión novelesca del realismo, que pretendió una descripción o una copia de lo 'real', e intentó dar el efecto de la verosimilitud³⁴, ya no es sostenible. Parece que los novelistas del 'realismo' pensaron en una realidad única ya hecha, por lo cual mostraban una visión ingenua del lenguaje: un lenguaje neutral -un medio transparente con el que ellos podrían describir exactamente sus alrededores. Dicho de otra manera, el lenguaje refleja pasivamente el mundo coherente, significado y objetivo.³⁵ Pero,

³⁴Precisamos el concepto de la verosimilitud. Lo que criticamos es la novela decimonónica "realista" que descansaba en la adecuación de la obra de ficción con el referente (la realidad extralingüística), y aspiraba a reproducir la realidad de la manera más fiel posible: la evocación de referentes posibles que se presentan como "efecto de realidad" y que se deben a que el discurso literario se apega a unos cánones -admitidos por el escritor y sus lectores- que determinan la configuración de su estructura. Por lo tanto, dése cuenta que no rechazamos cualquier efecto de verosimilitud. Porque la verosimilitud es una ilusión de coherencia real o de verdad lógica producida por una obra, inclusive, fantástica. Dicha ilusión proviene de la conformidad de la estructura con las convenciones características de un género en una época, sin necesidad de guardar correspondencia con situaciones y datos de la realidad extralingüística. La obra de ficción obedece a convenciones distintas de las de la realidad *in vivo* y *hace parecer verdadero*. En ella no se persigue la adecuación con el referente sino la adhesión del destinatario para que acepte algo como verdadero al percibirlo. Así la verosimilitud resulta de la relación entre la obra y lo que el lector cree que es verdadero.

³⁵La teoría de la mecánica cuántica (la dualidad entre ondas y partículas) de la física moderna que introduce un elemento inevitable de la incapacidad de predicción, una aleatoriedad en la ciencia y el principio de incertidumbre de Heisenberg muestran la imposibilidad de la descripción objetiva del mundo, porque el observador siempre cambia el observado. En cierta manera, la metaficción se apoya en estas versiones.

el lenguaje no refleja a la realidad sino que la crea (reflejo y refracción). Todas las realidades son recreadas³⁶ y múltiples, puesto que la realidad está construida conforme a la estructura mental de cada individuo y cada realidad es la única estructura imaginativa de cada experimentador. Por eso, la concepción de la verdad y de la realidad únicas deben rechazarse y hay que aceptar la pluri-realidad y la pluri-verdad o la verdad inclusiva. La realidad no es algo que es simplemente dado. La realidad está fabricada. Inventar y asignar los nombres es la regla principal del lenguaje metaficcional. La literatura es sinónimo de artificio. La novela es la construcción verbal: todo cabe en la novela pero la novela no es nada y no va a ninguna parte, como se ha practicado magistralmente en *Don Quijote*, y *Tristram Shandy*. Desde luego, este lenguaje 'parcialmente mágico', cuestionándose a sí mismo, expone su propio vacío como construcción arbitraria o convencional: invocación y crítica, conjuración y prueba radical. Porque en la novela, "el lenguaje no sólo sirve para representar, sino también de objeto de la representación. La palabra novelesca es siempre autocrítica."³⁷

cfr. Stephen W. Hawking, *Historia del tiempo, Del big bang a los agujeros negros*, Alianza, Madrid, 1990.

³⁶El famoso aforismo de Kant, "el ojo inocente es ciego, y la mente virgen, hueca. Analizando el concepto de la representación, Nelson Goodman libera la representación de la relación por la semejanza (hasta el grado de la copia) y la considera como relación simbólica, relativa y variable. Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Seix barral, Barcelona, 1976.

³⁷Mijaíl Bajtín, "De la prehistoria de la palabra novelesca" en *Teoría y estética de la novela*, op.cit., p.419.

Esta novela consciente de sí misma que viene de la sátira menipea y la novela carnavalizada siempre surgió más activamente en los tiempos de transición por la incapacidad del lenguaje homogéneo y petrificado ante la realidad mutable y heterogénea y por la conciencia de ser prisionero del lenguaje y de la imposibilidad del escape. Pero, la novela consciente de sí misma está consciente de que esta incapacidad del lenguaje sólo puede superarse por el lenguaje mismo. La superación del lenguaje por el lenguaje quiere decir mantener la potencialidad del plurisignificado producida por la tensión entre el aspecto simbólico y el fenomenológico, que es la fuente dialógica del lenguaje. O sea, la recuperación de la conciencia de que lo pescado por la red del lenguaje puede evocar lo no pescado, lo que hace posible la carnavalización del lenguaje.

2.3. LA VISION DEL LENGUAJE EN BAJTIN.

La aportación de Bajtín a la lingüística y a la teoría literaria es sumamente grande por su amplia y profunda investigación sobre la vida real y viva del hombre. El siempre pretendió acercarse al fenómeno real, vivo y concreto de ser humano y sus cosas. Por eso, tal vez, su trabajo nunca fue ordenado y acabado finalmente por su natural carácter de hombre: incertidumbre, pluralidad e inconclusividad. El punto de

la vista bajtiniano del lenguaje siempre está basado en el dialogismo, y por ello, todo el fenómeno lingüístico sufre un proceso de transformación: 'el proceso de canonización y el de reacentuación'.

2.3.1. De la lingüística a la translingüística.

Para investigar la palabra, Bajtín propone el estudio de la palabra viva, que no es la lengua en tanto que objeto específico de la lingüística, obtenido mediante una abstracción legítima y necesaria de algunos aspectos de la vida concreta de la palabra, sino la 'lengua en su plenitud, completa y viva, de la translingüística, entendiéndolo por ésta el estudio de los aspectos de la vida de las palabras.

Entonces, ¿por qué la translingüística? En la lingüística clásica de Saussure, la cual Bajtín califica como objetivismo abstracto,³⁸ la lengua se distingue del lenguaje: éste es la facultad común a todos los hombres, aquélla es un producto social de la facultad de lengua. O sea la lengua existe en la colectividad bajo la forma de una suma de acuñaciones depositadas en cada cerebro. Y luego, al separar la lengua (langue) del habla (parole), se separa a la vez lo que es social

³⁸Véase, Mijail Bajtín (Valentín N. Voloshinov), *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.

de lo que es individual. El habla es un acto individual de voluntad y de inteligencia. Saussure, al privilegiar el estudio sincrónico de la lengua, convierte al habla en un fenómeno secundario respecto de la lengua. Saussure estableció la lingüística abstracta y delimitó el del estudio lingüístico, así, a la frase o a la oración. Por eso, su principal estudio se dedicó a la fonética, la fonología, y la morfosintáxis. Desde luego en el nivel de la lengua. Por eso, el objeto de la lingüística está constituido por la lengua y sus divisiones (fonemas, morfemas, proposiciones, etc), mientras que el de la translingüística es el discurso, representado por el enunciado, el discurso en su totalidad concreta y viva.

Sin embargo, en la vida real de la palabra, el lenguaje sólo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes. La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la vida de la palabra. Por supuesto, la lingüística conoce la forma composicional del discurso dialógico y estudia sus particularidades sintácticas y léxico-semánticas, pero lo hace como fenómenos puramente lingüísticos, es decir, en el plano de la lengua, y puede no referirse en absoluto a la especificidad de las relaciones dialógicas entre réplicas. Sólo en la translingüística, se puede estudiar las relaciones dialógicas entre los enunciados, esto es los fenómenos reales y concretos de la vida real del lenguaje. Las relaciones lógicas y temático-semánticas, para ser dialógicas, deben encarnarse, han de formar

parte de otra esfera de ser, llegar a ser discurso, esto es, enunciado, y tener un autor, o un emisor cuya posición exprese este enunciado. En este sentido, todo enunciado posee un autor, a quien percibimos en él como tal, y la reacción dialógica personifica todo enunciado al que reacciona. Por eso, el enunciado, a diferencia de la oración, tiene contacto con el enunciador y el objeto del enunciado, y establece las relaciones dialógicas con los enunciados producidos antes.

La realidad del discurso, que se establece por las interrelaciones entre el enunciador y el oyente, no existe antes de ocurrir el enunciado. Por esta razón, para Bajtín, la lengua (langue) es nada más que un código y el contacto no debe aislarse como uno entre otros factores del modelo de comunicación, como en Jakobson. Por cuanto, para Bajtín, el enunciado mismo es un contacto, no debe aislarse. De manera que el modelo de la comunicación en Bajtín puede compararse con el de Jakobson de la siguiente manera:

Modelo de comunicación.

| | | | | | |
|----------|---------------|--------|--------|-----------------|----------|
| | <u>Bajtín</u> | | | <u>Jakobson</u> | |
| | objeto | | | contexto | |
| hablante | enunciado | oyente | emisor | mensaje | receptor |
| | intertexto | | | contacto | |
| | lengua | | | código | |

En la lingüística, se empieza por las palabras y reglas gramaticales, y se termina con las oraciones. En la translingüística, se comienza por las oraciones y el contexto de la enunciación y se obtienen los enunciados. Por este carácter del enunciado, las relaciones dialógicas penetran en el interior de los enunciados, incluso en las palabras ajenas, o en el enunciado ajeno de voz extraña. De esta manera, en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la auténtica vida de la palabra, el papel de la palabra bivocal es más importante. Esta palabra bivocal, a la que la lingüística saussuriana le da poca importancia, es el objeto principal del estudio de la translingüística.

2.3.2. El dialogismo basado en la plurilingüismo.

Como hemos visto antes, el enunciado se produce por el incesante diálogo, y como es sabido, este dialogismo se realiza diariamente en nuestra comunidad social. El lenguaje como factor constitutivo del enunciado está en el plurilingüismo porque el lenguaje, como medio vivo, concreto, en el que vive la conciencia del artista de la palabra, nunca es único; como la sociedad dinámica y cambiante, el lenguaje también es vivo y no es muerto: siempre cambia y cobra otro significado en las diferentes situaciones. El lenguaje sufre varios tipos de

estratificación, de modo que el lenguaje es diverso en cada momento de su existencia histórica, y estos estratos del plurilingüismo se cruzan entre sí de manera variada, formando nuevos lenguajes socialmente típicos. Por eso, como resultado del trabajo de tales fuerzas estratificadoras no quedan en el lenguaje palabras y formas neutras, que no sean de nadie. El lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino opciones plurilingües y concretas acerca del mundo. En esencia, para la conciencia individual, el lenguaje como realidad social-ideológica³⁹ viva, como opción plurilingüe, se halla en la frontera entre lo propio y lo ajeno. La palabra del lenguaje es una palabra semi-ajena. La palabra nunca es neutral e impersonal, sino está ideológicamente saturada y a la vez al servicio de unas intenciones ajenas. Es decir, todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones de alguien. Desde luego, estas palabras entran en relaciones dialógicas interna y externamente. Por eso, la conciencia lingüística socio-ideológica habla en el plurilingüismo, y, de ninguna manera, en un lenguaje único, incontestable.

El prosista-novelistas admite en su obra el plurifonismo y el plurilingüismo del lenguaje literario y extraliterario, y dispone

³⁹Para Bajtin, la idea o la ideología no designa a un tipo de ideología sociológica, sino a una capacidad del pensamiento del hombre y su mensaje, en el sentido amplio. Puesto que todas las palabras, ideológicamente saturadas, posean un sentido, tendrían la ideologización. En este sentido no hay la palabra neutral, carente del sentido.

todas esas palabras y formas a distancias diversas respecto del núcleo semántico último de su obra, de su propio centro intencional. La plurifonía y el plurilingüismo penetran en la novela, y en ella se organizan en un sistema artístico armonioso.

El plurilingüismo social, la concepción de la diversidad de los lenguajes del mundo y de la sociedad que instrumenta el tema novelesco, se incorporan a la novela, o bien como estilizaciones impersonales cargadas de imágenes de los hablantes, de los lenguajes de los géneros y las profesiones, y de otros lenguajes sociales, o bien como imágenes realizadas del autor convencional, de los narradores, y por último, de los personajes. El novelista no conoce un lenguaje único, ingenuo, indiscutible e incontestable. La lengua le es dada al novelista estratificada y plurilingüe. El principal objeto especificador del género novelesco, el que crea su originalidad estilística es; 1) el hablante y su palabra, 2) la acción y el acto del héroe. Si el objeto del género novelesco es el hablante y su palabra, que pretende significación social y difusión en tanto que lenguaje especial del plurilingüismo, el problema central de la estilística novelesca puede ser planteado como el problema de la representación artística del lenguaje, el problema de la imagen del lenguaje. Por eso, se puede observar que el habla ajena introducida en un contexto, sea cual sea la exactitud de su transmisión, se ve sometida siempre a determinadas modificaciones semánticas. Así, se puede decir que el argumento

novelesco sirve como representación de los hablantes y de sus universos ideológicos.

2.3.3. Tres aspectos del fenómeno en la representación del discurso.

En *La palabra en la novela*, Bajtín trata de clasificar todas las formas de la representación del discurso según tres aspectos:

1) Hay variación en el lugar donde el discurso del otro puede encontrarse: puede ser el objeto del que hablamos o el destinatario (oyente) hacia el cual orientamos el comentario.

2) El discurso del otro puede ser evocado, especialmente en la novela, en varias formas diferentes: a) el discurso no realizado por el actual narrador: parodia, estilización, ironía. b) la representación del narrador en una situación del tipo oral y escrito. c) el estilo directo y zonas de los personajes.⁴⁰ d) los géneros intercalados.

⁴⁰Esas zonas están formadas por los semidiscursos de los héroes, las diferentes formas de transmisión disimulada de la palabra ajena, las palabras y palabritas dispersas del discurso ajeno. La zona es el sector de la acción de la voz del héroe, que se une de una u otra manera a la voz del autor.

M. Bajtín, 'La palabra en la novela' en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p.133.

3) Se puede variar el grado de presencia de discurso del otro. a) la presencia total, o diálogo explícito. b) la hibridación: estilo indirecto libre. c) el discurso del otro evocado en la mente sin la corroboración material: parodia, estilización y variación.

Para Bajtín, la hibridación es muy importante para la construcción de la imagen de un lenguaje. Por consiguiente, todos los procedimientos de creación de la imagen del lenguaje en la novela pueden ser incluidos en tres categorías principales:

- 1) la hibridación,
- 2) la correlación dialógica de los lenguajes,
- 3) los diálogos puros.⁴¹

Bajtín pone el énfasis en la hibridación y explica su variedad, por cuanto toda novela, en su conjunto, es una construcción híbrida desde el punto de vista del lenguaje y de la conciencia lingüística realizada en él.

⁴¹*cfr.*, Mijail Bajtín, "La palabra en la novela" en *Teoría y estética de la novela*, *op.cit.*, p.174 y ss.

2.3.3.1. Hibridación intencional y consciente en el caso de su propia objetivización (una mezcla directa de dos lenguajes en el marco del mismo enunciado).

La hibridación es sumamente importante en la novela en tanto que un género inacabado y de palabra bivocal. Bajtín dice que la hibridación es "la mezcla de dos lenguajes sociales en el marco de un mismo enunciado; es el encuentro en la pista de ese enunciado de dos conciencias lingüísticas separada por la época o por la diferenciación social." En la hibridación hay dos tipos: 1) *la hibridación no intencionada*, que es una de las principales modalidades de la conciencia histórica y del proceso de formación de los lenguajes. Es un fenómeno natural del plurilingüismo. 2) *el híbrido lingüístico intencional y consciente*, que es la imagen artística del lenguaje: en ella existen obligatoriamente dos conciencias lingüísticas: la representada y la que representa. En el híbrido intencional y consciente, se mezclan dos conciencias lingüísticas individuales. En la realización del híbrido artístico intencional y consciente, participan dos conciencias, dos voluntades, dos voces y, por consiguiente, dos acentos (palabra bivocal). Pero, en el híbrido literario novelesco, que construye la imagen del lenguaje, el aspecto individual está ligado al aspecto lingüístico-social; es decir, el híbrido novelesco no solamente es bivocal y biacentuado, sino también bilingüe. Por eso, el híbrido literario intencional no es un híbrido semántico abstracto, lógico, sino un

híbrido semántico concreto, social. Yuxtaponiendo dos puntos de vista, el híbrido semántico intencional dialoga. El híbrido novelesco se caracteriza por la unión, en un solo enunciado, de dos enunciados socialmente diferentes. El híbrido novelesco es un sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico; un sistema que tiene como objetivo iluminar un lenguaje con la ayuda de otro lenguaje, modelar la imagen viva del otro lenguaje. Sin embargo, en el caso de la hibridación, el lenguaje que ilumina se objetiviza él mismo, convirtiéndose en imagen.

2.3.3.2. La iluminación recíproca, internamente dialogizada.

En el enunciado está actualizando un sólo lenguaje, pero presentado bajo la luz de otro lenguaje. Ese segundo lenguaje no se actualiza y permanece fuera del enunciado. Es un fenómeno artístico discursivo de la palabra bivocal, y allí podemos ver la estilización, la parodia y la variación. Estas son del orden de la translingüística, y se caracterizan por un rasgo común: la palabra de doble orientación: como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como otra palabra, hacia el discurso ajeno. Todos estos pertenecen a la palabra bivocal del tercer tipo de discurso, que Bajtín divide en tres:

1° tipo de discurso: discurso orientado directamente hacia su objeto en tanto que expresión de la última instancia interpretativa del hablante.

2° tipo de discurso: discurso objetivado (discurso de un personaje representado)

3° tipo de discurso: discurso orientado hacia el discurso ajeno (palabra bivocal).

a) palabra bivocal de una sola orientación:
la estilización.

b) palabra bivocal de orientación múltiple:
la parodia.

c) subtipo activo (palabra ajena reflejada):
la polémica interna oculta.

Todorov presentó un diagrama simple de la tipología del discurso representado de la siguiente manera:⁴²

| | | | |
|-----------------------|---------------------------|--------|----------------------------|
| | univocal (estilo directo) | | |
| discurso representado | | pasivo | convergente (estilización) |
| | bivocal | | divergente (parodia) |
| | | activo | polémica oculta o pública. |

⁴²Todorov, *Mikhail Bakhtin, The Dialogical Principle*, Uni. of Minnesota, Minneapolis, 1984, p.70. (versión de Wlad Godzich)

2.3.3.2.1. La estilización.

Es la forma más característica y clara de la iluminación internamente dialogizada de los lenguajes. Toda estilización auténtica significa una representación artística del estilo lingüístico ajeno. En ella están presentes, obligatoriamente, las dos conciencias lingüísticas individualizadas: la que representa (la conciencia lingüística del estilista) y la representada (la que se está estilizando). Un estilizador aprovecha la palabra ajena como tal y con ello le confiere un ligero matiz de objetivación, pero esta palabra no llega a ser objeto. Por eso una cierta sombra de objetivación cae sobre éste, a consecuencia de lo cual se vuelve convencional. La palabra convencional siempre es bivocal. Este significado inicial, directo y no convencional, ahora sirve a otros propósitos que se posesionan de la palabra y la hacen convencional. O sea, la estilización representa el estilo ajeno en el sentido de sus propios propósitos artísticos tan sólo volviéndolos convencionales. En otra palabra, al disminuir el grado de objetivación, tienden a la fusión de voces, vale decir, al primer tipo de discurso. Aparte de la estilización, hay el relato del narrador, el discurso no objetivado del personaje, portador parcial de las opiniones del autor y el relato en primera persona (la *Icherzählung*). El relato del narrador, al refractar en sí la concepción del autor se mantiene en tonos y entonaciones

que realmente le son propios. La concepción del autor utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones.

2.3.3.2.2. La parodia.

En el otro tipo de iluminación recíproca, intrínsecamente dialogizada, de los lenguajes, las intenciones del lenguaje que representa no coinciden con las intenciones del lenguaje representado, se le oponen, no representan el universo objetual real con la ayuda del lenguaje representado, como punto de vista producido, sino por medio de su desenmascaramiento y destrucción. Se trata de la estilización paródica. Igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización, introduce en esta palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. Por este modo, la palabra se convierte en la lucha de dos voces, por lo cual en la parodia es imposible la fusión de voces como puede suceder en la estilización en el relato del narrador. Por eso, la palpabilidad de la palabra ajena en la parodia debe ser ostensible y marcada. Por medio del estilo paródico, o de la palabra bivocal, la novela logra verdaderamente la carnavalización, porque la acción carnavalesca principal es la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval.

En la literatura popular, caracterizada por el plurilingüismo como diversidad de lenguas y lenguajes,⁴³ el papel de la parodia es sumamente importante por ser bivocal. La literatura carnavalizada se caracteriza por su negación de la unidad del estilo, adoptando el discurso bivocal. De ahí, todos los géneros cómico-serios (sobre todo, el género de la sátira menipea y la literatura carnavalizada) y el realismo grotesco tienen un carácter ambivalente, y todas las imágenes del carnaval son dobles. Por eso, la parodia es un elemento imprescindible de la sátira menipea y, en general, de todos los géneros carnavalizados. La parodia es orgánicamente ajena a los géneros puros (la epopeya, la tragedia) y por el contrario, es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados. También al discurso de la parodia le es análoga toda utilización irónica y en general ambivalente de la palabra ajena, porque también en estos casos la palabra ajena se aprovecha para transmitir propósitos

⁴³Según Bajtín, hay dos líneas estilísticas en la novela. La característica principal de la novela de la primera línea estilística "estriba en la experiencia de un lenguaje único y de un estilo único; el plurilingüismo queda fuera de la novela, pero la determina en cuanto trasfondo dialógico con el que está relacionado, polémica y apologéticamente, el lenguaje y el universo de la novela. La segunda líneas, a la que pertenecen las mejores representaciones del género novelesco (sus variedades y algunas obras aisladas), introduce el plurilingüismo social en la estructura de la novela, orquestando su sentido por mediación de aquél, y renunciando con frecuencia al discurso directo y puro del autor." Bajtín, "La palabra en la novela" en *Teoría y estética de la novela*, p.190.

que le son hostiles. En el caso del discurso cotidiano se ve muy claramente este fenómeno.

(...) la palabra del otro siempre suena en nuestros labios como algo ajeno a nosotros, a menudo con una entonación burlona, exagerada, con mofa. (Leo Spitzer).⁴⁴

Así las palabras ajenas introducidas en nuestro discurso ineludiblemente se revisten de una nueva comprensión que es la nuestra y de una nueva valoración, es decir, se vuelven bivocales.

2.3.3.2.3. La variación.

El otro tipo de iluminación recíproca, el más próximo a la estilización, es la variación. La palabra ajena queda fuera del discurso del autor, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella. Aquí la palabra ajena no se reproduce con una interpretación nueva sino que actúa, influye o de alguna manera determina la palabra del autor permaneciendo fuera de ella. Así es la palabra en una polémica oculta y en la mayor parte de las réplicas del diálogo.

⁴⁴Citado por Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, *op.cit.* p.272.

En la polémica oculta, la palabra ajena es rechazada y este rechazo determina la palabra del autor en la misma medida en que lo hace el mismo tema, lo cual cambia radicalmente la semántica de la palabra: junto con el significado objetual aparece otro significado orientado hacia la palabra ajena. En el caso de la polémica implícita, le es tan importante al discurso literario como formadora de estilo, ya que toda palabra literaria percibe a su destinatario, lector, oyente y crítico, y refleja en sí sus objeciones, valoraciones, puntos de vista anticipados, y en todo estilo hay un elemento de polémica interna.

En el caso de la réplica de diálogo, cada una de sus palabras dirigida hacia su objeto reacciona al mismo tiempo a la palabra ajena, contestándola y anticipándola; el momento de respuesta y anticipación penetra profundamente en el interior de la palabra dialógicamente intensa. Así, el discurso ajeno actúa desde el exterior; son posibles las formas más diversas de correlación con la palabra ajena y diferentes grados de su influencia deformadora.

De esta manera, en los discursos de orientación diferenciada la disminución de la objetivación, y el correspondiente aumento de la actividad de los propósitos de la palabra ajena, lleva a una dialogización interna de la palabra. Entonces la palabra entra intensamente en el dialogismo, y este discurso no es solamente bivocal sino también biacentuado. Esta

dialogización interna está relacionada con la disminución de la objetivación.⁴⁵

Al hablar así acerca de la dialogización de la palabra y el significado de una palabra por la interacción entre los interlocutores, Bajtín, a diferencia de sus colegas coetáneos, previó los resultados actuales de los pragmatistas de la lingüística y de los postmodernistas, y fue uno de los pioneros de la pluralidad de la cultura.

En este sentido, es innegable que el lenguaje carnavalizado, es decir, el bivocalismo recuperado, es el atributo del lenguaje mismo por cuanto el lenguaje se vive en el dialogismo (entre el lenguaje estratificado y plurilingüe), y de este modo, resulta garante de la pluralidad. El lenguaje refleja, refracta y crea activamente la realidad y la novela se alimenta de este lenguaje. Bajtín dice de la novela:

El prosista-novelistas admite en su obra el plurifonismo y el plurilingüismo del lenguaje literario y el extraliterario (...) El prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir al segundo amo.⁴⁶

⁴⁵cfr. Se aclara que todo el contenido del subcapítulo 3.3. se tomó resumidamente del M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, y *Problemas de la poética de Dostoievski*.

⁴⁶Mijaíl Bajtín, "La palabra en la novela" en *Teoría y estética de la novela*, *op. cit.*, p. 112 y 116.

Por eso, al definir lo característico de la novela, Bajtín afirma que "la plurifonía y el plurilingüismo penetran en la novela, y en ella se organizan en un sistema artístico armonioso. En esto reside la característica específica del género novelesco."⁴⁷ De esta manera, precisa Bajtín, "el desarrollo de la novela reside en la profundización de la dialogización, en la ampliación y refinamiento de la misma."⁴⁸ "El lenguaje es históricamente real como proceso de formación plurilingüe que está lleno de lenguajes futuros y pasados." y "la auténtica imagen del lenguaje tiene siempre contornos dialógicos bivocales y bilingües."⁴⁹ Por eso, la novela, por su propio concepto del lenguaje dialógico, es la expresión de la conciencia lingüística galileica que rechaza el absolutismo de la lengua unitaria y única y supone la descentralización semántico-verbal del universo ideológico.

3.4. LA NOVELA POTENCIAL.

Hemos dicho, en el capítulo primero, que la modernidad como el sistema epistemológico ya terminó y consecuentemente, la estética moderna fundada en el culto al cambio y la ruptura

⁴⁷*Ibid.*, p.116.

⁴⁸*Ibid.*, p.117.

⁴⁹*Ibid.*, p.173 y 174.

llegó a su fin. Ciertamente, aunque la modernidad, generalmente, pretendió la homogeneidad, no se puede negar que la época moderna fue el momento de los encuentros con los otros y sus reconocimientos. Pero, como hemos dicho, esa modernidad no conocía la verdadera actitud del dialogismo.⁵⁰ El centro siempre quiso reinar ante todas las periferias y pretendió homogeneizarlas. La verdadera actitud dialógica es, como la perspectiva bajtiana, "un cierto ligero desequilibrio" entre los contrarios, que permite un constante movimiento. La perspectiva dialógica de Bajtín está en la interacción de los contrarios sin buscar la fusión dialéctica.⁵¹ Es una interrogación que no busca respuesta:

junto a las fuerzas centrípetas actúan constantemente las fuerzas centrífugas de la lengua, a la vez que la centralización ideológico-verbal; con la unificación se desarrolla ininterrumpidamente el proceso de descentralización y separación (...) Cada enunciado está implicado en el lenguaje único (en las fuerzas y en las tendencias centrípetas) y, al mismo tiempo, en el plurilingüismo social e

⁵⁰Como dijimos en el capítulo primero, tómesese en cuenta que el dialogismo es un sistema epistemológico.

⁵¹Este dialogismo, que Bajtín logró fundamentalmente por la investigación del lenguaje, se parece al dualismo oriental (*Iching*) representado por la armonía entre el *yin* y el *yang* como principios del universo. Como es sabido, ellos no son conceptos semánticos sino signos semióticos.

histórico (en las fuerzas centrífugas, estratificadoras).⁵²

Si la actitud postmoderna consiste en el rechazo del lenguaje del significado único y en la acepción del lenguaje del plurisignificado, y si Bajtín habla del dialogismo como base constructora fundamental del lenguaje, el lenguaje carnavalizado puede contener las dos condiciones: el lenguaje como dialogismo interno y el carnaval como dialogismo externo. Tal lenguaje carnavalizado potencializa la novela, donde todo es posible y nada es nuevo: la novela potencial, porque es el anuncio y la garantía de una historia potencial, de una vida potencial de la presencia humana inacabada, expresándose mediante el lenguaje narrado; por ello, también la novela es y sigue siendo agente de la libertad y la diferencia. Ahora, novelar es fabular. "La novela se ofrece como hecho perpetuamente potencial, inconcluso: la novela como posibilidad pero también como inminencia: la novela como creadora de la realidad."⁵³ La definición de la novela ha sido el interés mayor de Carlos Fuentes, aunque suena paradójico, puesto que la novela niega la definición. Mejor dicho, Fuentes ha explorado una nueva forma de narrar. A lo largo de sus escritos se ha mostrado su ferviente indagación del

⁵²Mijaíl Bajtín, "La palabra en la novela" en *Teoría y estética de la novela*, op.cit., p.90.

⁵³Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, op.cit. p.19.

lenguaje novelesco. Nuevamente en el reciente libro, *Geografía de la novela*, Fuentes habla de novela potencial, de la ampliación técnica, de una voluntad de apertura, y de una conciencia de la relación entre creación y tradición. Estos puntos son por entero los frutos de la lectura de Bajtín (el lenguaje carnavalizado, y la cronotopía) y constituyen las bases fundamentales de la elaboración novelesca del propio Fuentes. Como explica éste, la ampliación técnica trata de los lenguajes conflictivos bajtinianos:

la novela es, será y deberá ser uno de esos lenguajes. Pero sobre todo, deberá ser la arena donde todos ellos pueden darse cita. La novela no sólo como encuentro de personajes, sino como encuentro de lenguajes, de tiempos históricos distantes y de civilizaciones que, de otra manera, no tendrán oportunidad de relaciones.⁵⁴

Respecto al segundo punto, Bajtín habla de la inconclusividad y contemporaneidad de la novela. Fuentes, bien consciente de eso, habla de la voluntad de apertura hacia el futuro.

⁵⁴*Ibid.*, pp.26-27.

la novela siempre se ha dirigido al porvenir (...) la novela de mundos que se están haciendo o por hacerse. La novela es la voz de un nuevo mundo en proceso de crearse. Esta noción dinámica de la novela es, por otra parte, idéntica a la naturaleza incompleta del género (...) la novela nos dice que aun *no somos*. Estamos *siendo*." ⁵⁵

El tercer punto trata de la relación dialógica de la literatura. Por ello, Fuentes habla de la apertura hacia el pasado. Este punto está relacionado con el anterior, puesto que no hay futuro vivo con un pasado muerto. Es una actitud de rechazo del tiempo lineal de la modernidad y de aceptación del tiempo espiral de Giambattista Vico: " la historia no es un progreso ininterrumpido, sino un movimiento en espiral, en el que los progresos alternan con factores recurrentes, muchos de ellos negativamente regresivos: *corsi e ricorsi* (cursos y recursos)." ⁵⁶ Vico, como crítico del racionalismo abstracto y homogéneo, tuvo una visión relativista y pluralista, y fue dialogista en el sentido que hemos empleado (el dialogismo como el sistema del conocimiento). Basado en Vico, Fuentes habla de la hipertextualidad de la literatura.

⁵⁵*Ibid.*, p.27.

⁵⁶cfr., Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, *op.cit.*

La literatura es un acontecimiento continuo en el que el pasado y el presente son constantemente modificados mediante interferencias mutuas (...). La continuidad de la novela depende en su receptividad y ésta es obra de las interpretaciones que sufre, de la influencia que ejerce y del movimiento que genera y al que se ajusta. Pero lo es, sobre todo, de su apertura simultánea hacia el futuro y el pasado a través de la imaginación verbal.⁵⁷

Esa novela potencial⁵⁸ no examina la realidad sino la existencia. Y la existencia no es lo que ha ocurrido, sino el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz. Por eso, el novelista es un explorador de la existencia. Con esta visión estética, Fuentes se arriesga a explorar las posibilidades de la novela con la convicción de que la misión del novelista consiste en extender los límites de lo real, creando más realidad con la imaginación, dándonos a entender que no habrá más realidad humana si no la crea, también, la imaginación humana.

⁵⁷Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, op.cit., p.28.

⁵⁸En la entrevista con Julio Ortega, Fuentes se autocalifica como escritor de la novela potencial. La novela potencial es una recuperación de la tradición cervantina, consciente de sí misma, en la que la novela hace notar que es novela, donde los personajes son nombres, donde todo es una creación verbal.

Julio Ortega, *Entrevista con Carlos Fuentes*, "Carlos Fuentes: para recuperar la tradición de la Mancha".

Si la realidad se ha vuelto plurívoca, la literatura la reflejará sólo en la medida en que obligue a la propia realidad a someterse a lecturas divergentes y a visiones desde perspectivas variables. Pues precisamente en nombre de la polivalencia de lo real, la literatura crea lo real, añade a lo real, deja de ser correspondencia verbal de verdades incommovibles o anteriores a ella. Nueva realidad de papel, la literatura dice las cosas del mundo pero es *ella misma una nueva cosa* en el mundo.⁵⁹

La exploración de Fuentes sobre las posibilidades de la novela se ha puesto de manifiesto en su larga trayectoria novelesca y ensayística.⁶⁰ Pero, en *Cristóbal Nonato*, se puede observar la máxima realización del lenguaje carnavalizado. En la

⁵⁹Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Joaquín Mortiz, México, 1976, p.93.

⁶⁰Sobre todo, en *la nueva novela hispanoamericana*(1969), Fuentes sentencia la muerte de la forma burguesa del género narrativo y advierte la nacimiento de una nueva estética basada en un nuevo lenguaje, que es el lenguaje de la ambigüedad y de la pluralidad de significados de la constelaciones de alusiones. Este nuevo lenguaje novelesco nace de la invención del lenguaje que no es un lenguaje secuestrado, marginal y desconocido que disfrazaba falsamente la realidad de América Latina. Por eso, inventar un lenguaje quiere decir todo lo que la historia ha callado y desenmascarar un falso lenguaje. Y después, en *Cervantes o la crítica de la lectura*(1976), el elemento de la autocritica dentro de la escritura ha sido revisado: crítica de la creación dentro de la creación: la novela consciente de sí misma. Por lo tanto, la visión de la realidad deja de ser única e impuesta jerárquicamente. Se escoge la realidad, se escogen las realidades. La novela es la construcción verbal. Así por la visión de la herejía, él plantea el lenguaje autorreflexivo y su potencialidad(las fuerzas centrífugas sobrepasan a las centripetas).

entrevista con Julio Ortega, Fuentes habla así de *Cristóbal Nonato*;

el lenguaje de *Cristóbal Nonato* es un intento de adaptarse a las mutaciones camaleónicas de una realidad que avanza con mucha más rapidez que la capacidad verbal para aprehenderla. En *Cristóbal Nonato* hay una acumulación de lenguajes, una búsqueda de conexiones con otros lenguajes, incluso extranjeros, una crítica del lenguaje propio, toda suerte de mutaciones carnavalescas del lenguaje, palabras *portmanteau* a la Joyce, la invención de lenguajes, la mezcla imposible del inglés y el azteca, o la mezcla de francés y español, una serie de acoplamientos monstruosos como puede ser el águila y el toro. ¡O el águila y la serpiente!⁶¹

La carnavalización del lenguaje es indispensable para que la novela se potencialice puesto que la novela es una construcción verbal. De esta manera, la novela potencial puede proclamar la universalidad de lo posible.

⁶¹Julio Ortega, *Entrevista*, p.640.

III. LA CARNAVALIZACION DEL LENGUAJE.

La explosión del lenguaje se realiza por la fuerza carnavalesca, cuya influencia ha sido enorme en el desarrollo de la novela carnavalizada. Como hemos visto en el capítulo II, el lenguaje obedece al doble juego de la fuerza centrípeta y la centrífuga. Considerado semánticamente, el lenguaje puede concebirse por los dos usos complementarios: para designar claramente a un significado como lenguaje lógico (signo) para la comunicación eficiente, y para expresar con la máxima plenitud semántica (símbolo). En una palabra, la economización semántica y la potencialidad semántica. El lenguaje literario tiende a llegar a las plenitudes semánticas más que a la cuestión económica del lenguaje descriptivo. En este sentido, el lenguaje literario se caracteriza como <<un lenguaje expresivo>>, un lenguaje que trata de superar la insuficiencia semántica del lenguaje lógico. Este lenguaje expresivo quiere llegar a las máximas significaciones intencionales, más allá de las propiedades del lenguaje convencional y formal. En este sentido, es un lenguaje trans-lógico, no non-lógico ni sub-lógico. La tensión entre <<un lenguaje expresivo>> y <<un steno-

lenguaje¹>> no es sino el dialogismo del lenguaje (el centrípeto y el centrífugo). Bajtín, por su parte, habla de la *palabra intrínsecamente convincente* y de la *palabra autoritaria*. Según Bajtín, la palabra autoritaria no tiene lugar en el género novelesco, porque la palabra novelesca se constituye a base del plurilingüismo social concreto. La palabra autoritaria sólo se transmite con su significado establecido. En cambio la palabra intrínsecamente convincente es una palabra bivocal. Así se rompe la cadena semántica del lenguaje lógico en la estructura artística. Por eso, el lenguaje poético está semánticamente abierto (plurisignificado). Pero, por los contextos externos (historia, ideología) e internos (canon literario, convención), el lenguaje literario sufre un proceso de petrificación. Por eso, se necesita una fuerza vitalizadora de este lenguaje literario petrificado para que el lenguaje literario tenga nuevamente el poder metafórico: *esto es aquello* (parcialmente mágico). Por la carnavalización del lenguaje, el lenguaje se escapa de la petrificación semántica y entra en la zona de contacto en desarrollo, no terminada o contemporaneizada (plurisignificado).

¹*The steno-language*, el lenguaje de sentido plano y denotación exacta como el lenguaje lógico.

Philip Wheelwright, *Burning Fountain* (1954), *Metaphor and Reality* (1962). En sus libros, él dice que en el uso del lenguaje, hay dos tipos de estrategia semántica: el steno-lenguaje (lenguaje cerrado) o el lenguaje tensivo o expresivo. Respectivamente, el steno-lenguaje para la comunicación de las masas, el lenguaje tensivo para la profundidad y plenitud semánticas asociativas: la metáfora.

Es un lenguaje inquieto, vivo y explosivo. El lenguaje carnavalizado es la reflexión sobre el lenguaje estandarizado, oficial, canonizado, muerto, y petrificado. Para lograr este lenguaje carnavalizado, Fuentes maneja varias técnicas en *Cristóbal Nonato*. En este capítulo vamos a hablar sobre los mecanismos que producen la carnavalización del lenguaje. El lenguaje carnavalizado es un lenguaje liberado de la cadena semántica ordinaria, por lo cual puede moldear libremente el universo semántico. Es decir, en el lenguaje carnavalizado la fuerza centrífuga del lenguaje ha sido más enfatizada, y, de esta manera, el lenguaje mismo se ha convertido en un protagonista de la obra literaria. Este lenguaje carnavalesco puede establecer las múltiples relaciones semánticas entre el significante y el significado, ya que la correspondencia encadenada entre ellos se quebró. Dicho de otra manera, ya no es el signo arbitrario saussuriano sino el signo motivado como símbolo. Esto es lo que garantiza la potencialidad semántica de un texto literario. Fuentes, por su parte, hablando del 'nuevo lenguaje', ha rechazado la función representativa del lenguaje. Porque la representación se legitima por un sujeto legitimador y este sujeto legitimador se justifica por un Metarrelato legitimador. Es un círculo cerrado que no admite al otro, así como en la novela monológica, donde una voz autorizada controla y por consiguiente no permite el plurilingüismo. Por esta razón,

Fuentes se ha abocado a cómo escribir una novela polifónica², donde se dialogan las varias voces.

Cristóbal Nonato, según Fuentes, es una novela de catástrofe, porque en ella destruye todo, ciudad, lenguaje, historia. Sin duda alguna, este catástrofe es una muerte para renacer de la visión carnavalesca. El discurso se quebranta como discurso de la ciudad en *Cristóbal Nonato*. Entonces, ¿cómo quebrantar el discurso narrativo? Así, Fuentes centra su interés en el problema de la escritura, o sea del lenguaje. O Fuentes dice que el lenguaje enmascarado (el lenguaje como signo: el significado ya establecido convencionalmente), ya no es factible en la novela potencial.³ Por eso, él ha buscado un nuevo lenguaje, que no es el del monolingüismo, sino el del plurilingüismo. Este nuevo lenguaje⁴ fuentesiano encaja perfectamente en el marco teórico bajtiniano. El lenguaje carnavalizado por su carácter ambivalente, se burla, se mofa del lenguaje oficial, culto, canonizado, homogeneizado y

²La novela polifónica en el sentido apropiada a Fuentes. No es el sentido que manejó Bajtín en las obras de Dostoievski como debates de las ideas. Sin embargo, la siguiente cita nos dice que Fuentes lo tomó de la lectura de Bajtín. "Bajtín distingue entre dos tipos de novela: la novela monológica, dominada por una sola voz, y la novela dialógica o polifónica, dominada por un diálogo con el mundo y por una palabra orientada hacia la palabra del otro." Carlos Fuentes, *Valiente Mundo Nuevo*, p.35.

³Sobre este concepto, ya habíamos discutido. Véase el capítulo 2.4.

⁴Durante la entrevista con Julio Ortega, Fuentes habla de la necesidad de un lenguaje que puede aprehender las mutaciones camaleónicas de una realidad, hablando de la insuficiencia del lenguaje.

estandarizado, y descubre su otro aspecto escondido. De esta manera, el lenguaje se escribe destruyéndose-creándose. Es una actitud típica de la escritura postmoderna. La posición del escritor postmodernista es dialógica, es decir, continúa la crítica modernista del arte tradicional mimético y comparte el compromiso modernista de la innovación, pero trata de conseguirlos a su propia manera. La novela postmoderna se establece como una escritura, es decir, se centra en su propia condición ontológica. Es una pregunta a su propia configuración lingüística desde el punto de vista del lenguaje de la novela.

En *Cristóbal Nonato*, el lenguaje carnavalizado, producido por la fuerza centrífuga, es ambivalente: destructiva-constructiva. *Cristóbal Nonato* es un texto postmoderno que destruye la imagen de una totalidad, y trata de dejarnos con una magnífica inquietud. Lo que muestra Fuentes en esta novela es que las tentativas a través del arte y de todas las expresiones socio-culturales por dar una imagen totalizadora de la realidad han terminado. Por eso, *Cristóbal Nonato* destruye toda la ambición totalizadora y así revela que el contacto con una realidad no es una realidad como tal, sino una imagen distorsionada por la selección premeditada de los enfoques paralizadores. Dicho otra vez, el lenguaje carnavalizado de C.N. abandona la ambición representativa, totalizadora de la realidad y muestra múltiples realidades fragmentadas que coexisten mutuamente. Dado que todos los lenguajes están

ideológicamente saturados, cuanto más fragmenta el lenguaje en la novela, tanto más se revelan las realidades.

3.1. EL SISTEMA DE LA ESCRITURA

Consciente de la insuficiencia del lenguaje convencional para una realidad en constante cambio, la novela postmoderna necesita de otro sistema de la escritura, que no es convencional. Hemos dicho que el lenguaje carnavalizado es un lenguaje liberado de todo el tipo de su institucionalización. Este lenguaje carnavalizado ya no es servidor del otro sino quiere ser dueño de sí mismo. De alguna manera, se puede decir que el autor no se sirve de él sino que lo sirve.

Para carnavalizar el lenguaje, es decir, separar el significante del significado convencional, como mecanismo, sobresalen dos sistemas de escritura: la acumulación y la discontinuidad en *Cristóbal Nonato*.

3.1.1. La acumulación.

La acumulación es en sí misma una característica del lenguaje literario que va en contra del fenómeno de la economía del lenguaje ordinario. El lenguaje acumulado tiene la finalidad

en sí mismo como juegos cuyo propósito no es la conducción de un mensaje sino su desperdicio en función del placer. Es un lenguaje barroco de la superabundancia y derroche según la definición de Severo Sarduy. "Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad - servir de vehículo a una información-, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasia y la pérdida parcial de su objeto."⁵ Por las repeticiones, la literatura se asimila al rito. La literatura como rito, es acumulativa, encadenativa, repetida y agotadora. Acumulativa, por incorporar otros textos al presente; encadenativa, por atar palabras a secuencias sin posibilidad del escape; repetitiva, por redundancia; agotadora por decir todo de algo.

El texto literario se escribe por unos juegos del lenguaje, producido por el automovimiento: encadenamiento acumulativo fonético o semántico sin importar la continuidad de la narrativa. Al yuxtaponer los significantes por la similitud fonética, de repente surge unos significados inusitados. Con un intento de agotar todos los posibles combinaciones temáticas en un campo dado (por la desconfianza en el lenguaje desgastado), las palabras se acumulan por medio de la repetición (del tipo metafórico o metonímico) o por el juego de palabra (armazón fonética).

⁵Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura*, UNESCO y Siglo XXI, México, 2ª 1974. p.181.

puede ser niña, a pesar de tu prepucilánime autor siciliano, acercando su mastrodón gesualdo a mi homérica ves pussy, giovanni, falacia! Emanuel Cunt, Cunning Linguist, Hard Times, Vulva Boatman, lecha cuntensada, Cherezada, tragarme las natas con las que haces tus hostias, reina mía, cómo le pondremos a la niña, eh!, por qué a fuerzas niño? eh?, le pondremos ISABEL a la niña, Isabel la Católica, Isabel la Catatónica, Isabel la Catártica, Isabel la Caótica, Isabel la Carbólica, Isabel la Retórica, Isabel la Plutónica, Isabel la Platónica, Isabel la Pletónica, Isabel la Esclerótica, Isabel la Babilónica, Isabel la Supersónica, Isabel la Neurótica, Isabel la Nostálgica, Isabel la Neurálgica, Isabel la Zoológica, Isabel la Botánica, Isabel la Metódica, Isabel la Alcojólica, Isabel la Flemática, Isabel la Famélica, Isabel la Hiperbólica, Isabel la Diabólica:

Reina Mía : dame América, dale Ameriquita a tu Angelito; déjame acercarme a tu Guanahaní, acariciarte el golfo de México, rascarte rico la delta del Mississippi, alborotarte la Fernandina, destaparte el tapón del Darién:

Dame América, Ángel : véngase mi Martín Fierro, aquí está su pampa mía, dame tu Veragua, ponme tu Maracaibo, arrímame tu Tabasco, clávame el Cayo Hueso, piden pan y les dan queso, riquirrán, riquirrán, fondea en mi puerto, rico, déjame ahí el gran caimán, hazme sentir en la española, Vene, Vene, Venezuela! y una mordidita en el pescuezo : Draculea, ay Santiago, ay Jardines de la Reina, ayayay Nombre de Dios :

Nhombre nos dé Dios : ERBMON, ERBMOH, nómbrale, ya salió, hierbabuena, semillita, el único entre millones, plateado y veloz, chinaco, espadachín, torero torerazo, escapado de la compañía millonaria de las legiones

cromosómicas, semillita, y mañana serán
hombres, gran producción luminosa y plateada,
espérame esperma, esparce espermanente, coño
sur⁶

los Estados Unidos perdieron su inocencia en
Veracruz (...) y lomos en las riberas del río
lento rodeado de tigres con ojos dorados de
luna en la eterna noche azul negra
en Veracruz
en vietnam
en Korea
en Hiroshima
en Dresden
en Santo Domingo
en Bluefields
en Managua
en Port-au-Prince
en Santiago de Cuba
en Manila
en Andersonville
en Little Big Horn
en Trípoli
y en Chapultepec
y en Chapultepec
y en Chapultepec
y en el Tajín
el barro roto
campanas de la luna
mago colibrí
faldas de serpiente
estrellas del sur
el tigre dijo: fuego en la mitad de la noche
el barro dijo: espejo de humo
yo dije rayado de voces: (p.529)

⁶Carlos Fuentes, *Cristóbal Nonato*, F.C.E., México, 1987, p.16.

Las próximas citas se refieren al mismo texto. Por lo tanto, sólo se
notará la página del texto al lado de la cita.

La primera cita muestra un sistema de acumulación realizado mediante juegos de palabras con el tema referentes al sexo femenino y por la yuxtaposición metafórica⁷; para connotar el significado de 'sexo femenino' traza alrededor de su significante (ausente) una enumeración. (emparejamientos bruscos y sorprendidos): por ejemplo, entre Emanuel/Cunt, Cunnig/Linguist, Hard/Times, Vulva/Boatman, por la composición de semas del sexo femenino, se logran irónicamente una pertinencia entre sí. También se encuentra con el encadenamiento apoyado en la secuencia del esdrújulo: "Neurótica, Pletónica"; hay repetición de "Isabel"; hay un intento de agotamiento del tema: empieza con el sexo, sigue con Isabel, y remata con las referencias a la geografía basándose en el juego infantil. La acumulación por agrupación heterogénea se presenta como una cadena abierta, y por lo tanto, puede cerrarse cuando se siente agotada la posibilidad de la exploración en torno al tema: las constelaciones semánticas. En cambio, la segunda es un encadenamiento del tipo metonímico, porque los lugares enumerados funcionan como predicativos del sujeto de los Estados Unidos, lo que se refiere a la intervención imperialista. La operación metonímica funciona

⁷Philip Wheelwright dice que en la metáfora hay dos formas: epífora y diáfora. La epífora es la transferencia semántica a través de la comparación y, en cambio, la diáfora es la creación de nuevo sentido por la yuxtaposición y la síntesis.

Philip Wheelwright, *Metaphor and reality*, Indiana Uni., Bloomington, 1962.

sintagmáticamente, descifrando el significado a la manera enumerativa sin límite. El lenguaje que habla del lenguaje, la superabundancia barroca es generada por el suplemento sinonímico. Así, por medio de la acumulación se trata de conseguir la compensación semántica de la insuficiencia del lenguaje canonizado.

También se muestra de modo irónico la resistencia del texto a la interpretación del lector. Al presentarle al lector un tema lo más detallado posible, le impide tener una visión globalizadora o totalizadora. Es una resistencia que presenta el mundo a la conciencia y ésta tratará de vencerla, interpretando y descifrando el mundo. Como los otros escritores postmodernistas, Fuentes se burla del proyecto utópico de la modernidad que creía que todo es posible con la razón matemática. J.F. Lyotard habla de la estética de lo postmoderno:

lo postmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable.⁸

⁸Jean-François Lyotard, *La posmodernidad*, Gedisa, Barcelona, p.25.

La técnica de la descripción detallada había sido practicado por los novelistas del 'Nouveau Roman'. Para los escritores postmodernos es común descalificar la ilusión de poder descifrar completamente el mundo, sea objetivo o subjetivo, que tuvieron los realistas y los modernistas. Por eso, paradójicamente,⁹ por presentarle al lector las descripciones más detalladas, o al agotar todas las posibilidades de un tema, sea por la acumulación o por la repetición, los escritores postmodernos, ostensiblemente o no, piden la participación del lector como co-autor, y a la vez, tratan de no dejar algún punto indeterminado para que lo llene el lector. De esta manera, los escritores postmodernos manifiestan una actitud ambivalente respecto de la tradición literaria. Por otra parte, ellos confirman la resistencia del mundo contra la interpretación,¹⁰

⁹Es una actitud totalmente ambivalente de los escritores postmodernistas. Porque ellos, también, dejan explícitamente un punto indeterminado para que lo llene libremente un lector.

¹⁰Respecto a este asunto, Susan Sontag observó en su libro *Contra la interpretación* (Seix Barral, 1969), que en el arte moderno hay una tendencia de evitar la interpretación. Para evitar una interpretación, el arte podría convertirse en parodia, o en abstracto, o en no-arte: por no tener el contenido puesto que la interpretación está ligada al contenido. Por eso, ella dijo que hay que poner más atención en la forma, como el arte del *camp* o del *happening*, del *Pop*. Ella quiso defender el arte ante la tiranía de la interpretación vaciando el contenido y dejando la forma esquelética. Pero, lo que dijimos ahora de '*contra la interpretación*' va en contra de lo que dijo ella. Aparte de la característica indisoluble entre el contenido y la forma, la forma : la forma del contenido; el contenido: el contenido de la forma. M. Bajtin, (p.24:1989). La nuestra posición no está en vaciar el contenido sino en que teniendo la forma del contenido hasta el exceso, al interpretador se le obliga a abandonar o dificultar un intento de globalizar lo que se presenta un texto. Así

descalificando irónicamente la estética moderna de "lo sublime, pero nostálgica"¹¹, que trataba de alegar lo impresentable.

La acumulación es un modelo muy consistente en *Cristóbal Nonato*. En un caso, una frase, "no le puedes ganar al sistema", se repite cien veces. Esta repetición, a pesar de su simple mecanismo, logra un significado de tono burlesco más que cualquier intento de explicar narrativamente un sistema político persistente y burocratizado. Es un derroche del lenguaje por juego puro que se consume en sí mismo: la artificialidad y el erotismo.¹² Con este tipo de escritura, Fuentes hace un juego ambivalente de la des-/confianza del lenguaje.

-La Sirena!
-La Serena!

de una manera paradójica, se le da una lección pedagógica (la humildad humana) que hay algo impresentable en el mundo.

¹¹J.F.Lyotard, *La posmodernidad*, op.cit., p.25.

¹²Octavio Paz analiza de una manera excelente las relaciones entre la sexualidad y el erotismo y el amor. Sobre todo, la relación entre la escritura postmoderna y el erotismo se ve claramente en la punto de vista de Paz. Paz dice, "La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por una operación complementaria.(...) El erotismo es sexualidad transferida: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación.(...) La metáfora sexual, a través de sus infinitas variaciones, dice siempre reproducción; la metáfora erótica, indiferente a la perpetuación de la vida, pone entre paréntesis a la reproducción.(...) En su raíz, el erotismo es sexo, naturaleza; por ser una creación y por sus funciones en la sociedad, es cultura.

Octavio Paz, *La llama doble, (amor y erotismo)*, Scix Barral, Barcelona, 1993, p10 y ss.

- Lazareno!
- Lazarillo!
- Lazareno!
- La cerilla!
- La ciruela!
- El ciruelo!
- El sir huelo!
- No, el sir Wells!
- Orson Hueles?
- All's hueles that ends hueles!
- Como dijese en waterlunática ocasión el Duque de Huelington.
- Huele tu materlú?
- Huele tu watergate!
- Watermock!
- Tostadas de patas!
- Eddy Pies!
- Eddy Poe!
- Oddy Shoes!
- Las Sirenas!
- Las Serenas!(pp.289-290)

En este caso, el encadenamiento descansa en una armazón fonética y toma la forma repetitiva del tipo del rondó. Este juego de palabra por la asimilación fonética muestra cómo se escribe un texto literario desafiando dos mecanismos que permiten organizar el lenguaje: la escritura metafórica o/y la metonímica.¹³

¹³Es un punto de vista de Roman Jakobson. El considera que existen dos mecanismos que permiten organizar el lenguaje: las relaciones de contigüidad desarrollan el discurso metonímico; las de similaridad, el metafórico. Ambos mecanismos son complementarios. Retomando este concepto jakobsoniano, David Lodge analiza los escritores modernos en *The Modes of Modern Writing*, Uni.of Chicago, Chicago, 1988.

- Who's got the air?
- Fred Astaire, monada.
- Who's got the marbles?
- Greta Garbles.
- Who set the table?
- Esther Fernández.(p.143)

(...)escuchaba a mi padre hablar de la suave patria, de la necesidad de un acto de limpia ejemplar, con la furia bíblica, ay Ba ay Ba ay Babilonia que marea, ay So ay So ay Sodomá con escocés, ay Go ay Go ay Cómorra con gonorrea, ay Ni ay Ni ay Ninivé que nada ve, ay Ba, ay Soda, Ay goma, ay Nini:(p.163)

-Y es usted miembro del PRI, tío Homero?, dijo mi madre sin mirarlo, sino mirando al mar, mira Homero, miramar, miramón, miromero, maromero oh mero oh mar oh mere oh merde Homère.(p171)

Cristóbal
 Cristóbal Crítico
 Criticristóbal
 Crisis Cristóbal
 Crimen Cristóbal
 Cristóbal Incriminado
 Cri Cri Cristóbal (p.542)

El texto literario puede escribirse en forma acumulada mediante la armazón fonética. Como hemos visto, este tipo de escritura genera el desbordamiento del lenguaje, y más

notablemente permite ver el uso literario del lenguaje, porque sólo en el texto literario, se permite la extravagancia del lenguaje. Es también una característica de la metaficción por su exposición ostensiva. Al hacer parecer que el texto se escribe sólo por la asociación acústica natural del puro significante, se logra un efecto de anulación del autor que controla la escritura. Así, el lenguaje se libera de la tiranía del autor omnipotente.¹⁴ Fuentes crea un nuevo modo de escribir retomando el legado del pasado (Vicente Huidobro, Cesar Vallejo, etc.). Lo que hace Fuentes es la innovación dentro de la tradición, liberando el lenguaje de su canon o carnavalizándolo para adaptarse a las mutaciones camaleónicas de realidad que avanza con mucho más rapidez que la capacidad verbal para aprehenderla.

3.1.2. La discontinuidad.

Lo que se espera de la escritura generalmente es la continuidad. La continuidad argumental (cronológica) era un factor importante en la novela decimonónica tradicional, a pesar

¹⁴En este punto, nos hace recordar el automatismo de André Breton. Pero, la liberación del lenguaje del autor controlador es por entero del producto del acto consciente por el mismo; en cambio, el automatismo de Breton pretendió lograr la liquidación del autor, es decir, la escritura del inconsciente. Así son totalmente diferentes. También marcan las actitudes diferentes entre el postmodernista y el surrealista.

del manejo de la anacronía. En los modernistas, el tiempo era simultáneo, en contra de la linealidad. Las escenas de la novela modernista se fragmentan e interiorizan hacia el mundo subyacente de un individuo: *stream of consciosness*. Por lo tanto, los tiempos se fusionan en el mundo de la conciencia. Así, el tiempo modernista se suspende en un instante para penetrar en la realidad o vislumbrar la visión totalizadora. De este modo, en la literatura modernista se conserva la continuidad en torno del tema en la medida en que todas las técnicas de los modernistas se dedican a analizar al hombre y el mundo.

En *Cristóbal Nonato*, se puede observar la actitud dialógica de dos tradiciones. El tiempo es espiral (un tiempo mixto que participa del lineal y del circular). En una parte, el tiempo narrativo es lineal. Desde el embarazo de Cristóbal hasta su nacimiento, el tiempo del progreso del embarazo no sufre la alteración regresiva. Sin embargo, en otra parte, la formación intelectual del embrión de Cristóbal entra al mundo del tiempo simultáneo y mítico, donde no puede existir lo contradictorio, que es un tiempo literario, porque todo es posible en la literatura, que es producto de la imaginación, ya que la contradicción sólo es posible dentro del concepto del tiempo lineal (causa-efecto). Incluso la matriz, donde reside el feto, Cristobalito, es un umbral del tiempo circular de la naturaleza, caracterizado por la muerte-renacimiento. En el mundo del carnaval, se suspende la causalidad y los tiempos conviven

simultáneamente. Así es el mundo de *Cristóbal Nonato*. Como las realidades caprichosas, su mundo está regido por la ley del azar¹⁵. En un mundo sin principio ni fin, todos los tiempos son continuaciones de otros tiempos suspendidos, y una continuación puede suspenderse para reanudarse la continuación suspendida. En este sentido, el mundo se manifiesta por una serie de continuidades discontinuas. El concepto de una única ley universal que preside todo el dominio de la realidad ya no es posible. Como dijimos anteriormente, un metarrelato que lo

¹⁵En al principio del siglo XIX de la causalidad necesaria, el azar era una mera palabra que no significaba nada, o bien se trataba de una idea del vulgo que designaba la suerte o hasta la falta de ley, de manera que debía quedar excluida del pensamiento de la gente ilustrada. Pero, el determinismo sufrió un proceso de erosión durante el siglo XIX y así quedó un espacio para dar cabida a las leyes autónomas del azar. C.S. Peirce rechazó la doctrina de la necesidad. Peirce creía en el azar absoluto y en un universo en el que las leyes de la naturaleza en el mejor de los casos son aproximadas y evolucionan según procesos fortuitos. El azar ya no era la esencia de la falta de ley sino que estaba en el centro de todas las leyes de la naturaleza y de toda inferencia inductiva racional. Su indeterminismo radical resulta menos chocante cuando se lo considera como un corolario del proceso de reducir el mundo también a probabilidades. Este ley del azar está reforzada cada vez más por la investigación física, y biológica. Sin embargo, esto no quiere decir que la ley del azar es universal, sino sólo en la cuestión de la pertinencia. Pero ciertamente, hoy en día, experimentamos una vida en el universo del azar. Las probabilidades y las estadísticas habían llegado a penetrar todos los aspectos de la vida. Peirce dijo, "El azar es lo primero, la ley es lo segundo y la tendencia a adquirir hábitos es lo tercero." Esto no significa que el azar quedara anulado por las leyes estadísticas. Lo que era primero, siempre será primero.

Mallarmé: "*Un golpe de dado jamás abolirá el azar*".

cfr., Ian Hacking, *La domesticación del azar, (La erosión del determinismo y el nacimiento de las ciencias del caos)*, Gedisa, Barcelona, 1991. pp. 285-306.

abarcará todo, lo vemos sólo en la cuestión de la pertinencia. Desde luego, esto no quiere decir que hay múltiples leyes generales. Lo que quiere decir es que cada uno de los multirrelatos sólo es válido en su ámbito de pertinencia.

Por eso, en *C.N.*, relato ficcional regido por el tiempo espiral de Vico, las continuidades de las escenas están frecuentemente suspendidas por los tiempos heterogéneos: "mi espiral vicohistóricaribonucleica." (p.279). Las múltiples realidades de los tiempos heterogéneos están yuxtapuestas simultáneamente. Por ejemplo, respecto a la causa de la muerte de Tomasito, se habla de varias maneras: "Todo ocurrió simultáneamente. Un evento se colocó no antes después sino al lado del otro, entre dos eventos".(p.248) Pero por la propia condición o restricción del lenguaje (el lenguaje se despliega cronológicamente), las escrituras de las diferentes eventos tienen que desplegarse sintagmáticamente y por ello resultan fragmentadas. Por ser unidimensional la narración, es imposible poner la vista multidimensional del Aleph en la narración. Por eso, la narración se fragmenta. La continuidad narrativa en *Cristóbal Nonato*, aparentemente lineal (desde el embarazo hasta el nacimiento) se interrumpe al azar constantemente por la digresión de tipo enciclopédico, por la exposición metaficcional.

Vamos a ver algunos ejemplos. Primero por la digresión, por la exhibición del conocimiento enciclopédico, se hace evidente en las siguientes citas:

Nada más dinámico que mi arte fetal, damas y cabas, pronto aparece un pie, y al mismo tiempo cinco condensaciones en la mano que van a ser mis huesos y mis dedos: pies y manos se alejan del tronco (pero yo no quiero huir; yo sólo quiero tocar); y las mejillas, la nariz, el labio superior se unen a la tarea: se me hunde la cavidad nasal para juntarse al desarrollo del paladar; mi cara empieza a tomar su forma; las células en los costados de mi tronco se ponen en movimiento en doce corrientes horizontales para formar mis costillas; las futuras células musculares emigran entre las costillas y bajo el pecho, los tejidos subcutáneos se extienden de atrás hacia adelante, las células de la capa externa de mi cuerpecito empiezan a formar la epidermis, el pelo, las glándulas del sudor y de la grasa: conocen sus mercedes una acción conjunta más perfecta que ésta, más exacta que las pataditas de las Rockettes, el vuelo hacia el sur de los patos del Canadá en Octubre, el arcoiris perfecto de las mariposas en los valles escondidos de Michoacán, el paso de ganso de la Wehrmacht o la puntería del general Rodolfo Fierro: la precisión de un batallón de paracaidistas, de un triple paso cardiaco, de un jardín de Le Nôtre, de una pirámide egipcia? (p.308)

(...) no hables mi amor, déjame imaginar tus chers rassés, tu ché arrasado, déjame vivir, Chère Sade, en el calendario febril de tus opep and one nights y tus ciento veinte cornada de sodoma y nadar en tu sudor de colores, tu cromohidrosis, déjame habitar tu maravillosa grupa de yegua árabe por sólo treinta segundos sobre *Tokio, toko* yo mi Ángeles divina tus nalgas que son todas las *nalgas* que te parieron mi amor, las *olas* traen *algas* a tus *nalgas*, bebo el vino de tus *nalglass*, oh tus nalgas mexicanas Ángeles mía de membrillo dulce olorosas a mango maduro y a huachinango fresco, tus

nalgas con historia, Ángeles, fenicias y febriles, romanas y rumberas, turcas y tuercas, nalgas castellanas y moriscas, rayadas de azteca, cordobesables, náhuatl nalgas, nalgas almohades y almohadas para mis nalgas, nalgas a caballo y a camello, cachetes del culo, segundo rostro, cómo dices que te llamas?, cómo le pondremos a los niños? qué dice la parte plutónica de tu libro platónico? tienes las palabras contadas, mi amor?(pp.14-15) (la cursiva mía)

Aquí, en la primera cita, el narrador se jacta de su conocimiento enciclopédico sobre el cuerpo humano. Se empieza la generación del los órganos corporales y se termina comparándolos con las cosas perfectas. La historia se suspende pero la novela sigue escribiéndose. Por su escritura acumulativa y la combinación entre la fantasía y lo natural, es una perfecta evidencia del género de la sátira menipea (y de la forma de la anatomía). Y por otra parte, es un estilo metaficcional con el comentario de la escritura propia ("conocen..."). En la segunda cita, aparte de la pompa del conocimiento enciclopédico del tipo de la sátira menipea, se pueden observar casi todos los tipos de mecanismos de la escritura que maneja Fuentes en esta novela. Parece que al narrador le interesa poco desarrollar la historia. Es decir, al suspender la historia, el narrador goza del juego de la digresión, y naturalmente muestra su interés por cómo escribir la novela. Desde luego, la historia está discontinuada o suspendida. Las técnicas manejadas en esta parte son;

-la acumulación por repetición rítmica de 'nalgas'.

-el encadenamiento por las asimilaciones fonéticas como 'algas'/'nalgas', 'Tokio'/'toko'(toco), 'nalga'/'alga'/'ola'/'nalglass'.

-la digresión: una vez, aprovechando la aparición casual (por asimilación fonética) de la palabra 'algas', por la asociación con el agua, hace una digresión correspondiente del tipo metonímico.¹⁶

"las *olas* traen *algas* a tus nalgas, *bebo* vino de tus nalglass".

-la parodia hipertextual: 'Chère Sade', por una parte, hipertextual por una alusión de Cherezade y el Marques de Sade, y por otra, paródico por su bivocalidad (por dos filos del erotismo: perverso y jovial).

-la profanación carnavalesca hipertextual de 'nalgas castellanas y moriscas, rayadas de azteca' de Ramón López Velarde, y de 'cachetes del culo' de 'cara y culo' de Octavio Paz,

¹⁶La digresión del tipo metonímico es desarrolla sintagmáticamente por la contigüidad.

Las citas son unos ejemplos de cómo novelar: todas las obras aparecen en un universo poblado de obras y sus vinculaciones con ellas (palimpsesto)./ la heteroglosia por el plurilingüismo social, e incluso por el neologismo, como 'nalglass': el anglatl./ el sistema de rebajamiento carnavalesco como de 'fenicias y febriles', 'romanas y rumberas', 'turcas y tuercas'.¹⁷

Así, las varias técnicas de la escritura, conjuntamente, carnavalizan el lenguaje para que el lenguaje recobre la condición original del lenguaje de bi-fuerza (la centrípeta y centrífuga). De esta manera, el lenguaje carnavalizado profana y seculariza todas las convenciones literarias, y las vitaliza. Es la visión ambivalente del carnaval, la de la muerte-renacimiento.

Segundo, la discontinuidad por la digresión del tipo de la exposición metaficcional (novela sobre novela):

Desde la tercera semana cuando se premió nacionalmente a la señora que devolvió la cartera de don Wigberto Garza Toledano oriundo/ *yo ya soy un embrión bien establecido bajo la superficie del útero, yo erosiono y crezco en búsqueda de mi alimento, yo expando la propia cavidad que me recibió, yo lleno los espacios vacíos creando mi propia cabeza y mi propia cola.*

pero ellos ponen todo esto en peligro trepando hasta el peñasco más alto(...) (p.246) (la cursiva mía)

¹⁷Respectivamente, se tratará más detalladamente en los siguientes capítulos.

Cada vez que la novela expone su condición novelesca con el uso de la cursiva, la trama narrativa se suspende. Como es sabido, en *C.N.* los varios relatos están entrettejidos: los relatos de generaciones de Cristóbal, novela y historia de México. Cada relato está regido por su pertinencia. Por eso, al yuxtaponerse los tres relatos, las tramas de cada relato se interfieren y se suspenden. En el tiempo lineal de la modernidad, la causalidad es la universalidad abstracta basada en la conexión necesaria. Pero, en el mundo novelesco del tiempo carnavalesco o sea, circular, tal causalidad no tiene ninguna cabida en la novela. Además, cuando admitimos la heterogeneidad del tiempo-espacio, la causalidad no es de substancia (no cambio) sino de evento (movimiento dinámico), y es la situación concreta del origen multifacético dependiente: conexiones múltiples de multi-causas y multi-efectos. Así en la novela carnavalizada, donde el tiempo es circular y heterogéneo, la causalidad de conexión necesaria se anula. El hilo narrativo de la génesis de 'Cristobalito' se desarrolla progresivamente con la génesis de la novela. Al mismo tiempo, dentro del tiempo de (re)generación, todos los tiempos se fusionan. Por lo tanto, el tiempo de *C.N.* es un círculo abierto o espiral: repetible, recuperable.

3.2. LA NOVELA CONSCIENTE DE SI MISMA. (LA METAFICCION: LA FICCION SOBRE LA FICCION)

Novela consciente de sí misma que rechaza la ilusión de ser simple reflejo de la realidad. Novela crítica moderna, que gana el derecho de criticar al mundo porque primero se critica a sí misma. Y novela de desplazamientos, en riesgo permanente, en la que ningún hallazgo es un refugio.¹⁸

La forma actual de la novela consciente de sí misma, por sí misma, no es nueva, ya que las novelas *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, y *Jacques, le fataliste*¹⁹ habían desarrollado plenamente.

¹⁸Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, op.cit., pp.64-65.

¹⁹Son las obras muy conocidas. pero, por la nuestra necesidad (para justificar nuestro trabajo actual), creemos que no es ocioso de recordar las características de la hipertextualidad. *Don Quijote* es una novela forjada y deducida de la materia activa de otros libros: La primera parte emana esencialmente de los libros leídos por Don Quijote; la segunda es, a su vez, emanación de la primera, pues no se limita a seguir narrando nuevos sucesos, sino que incorpora en la vida del personaje la conciencia de haber sido aquella ya narrada en un libro. El *Don Quijote* de la segunda parte se continúa así mismo y a la tradición literaria de Cide Hamete. En caso de Sterne, cuyo *Tristram Shandy* mantiene, en numerosas pasajes, un diálogo intertextual muy claro con *Don Quijote* (como de la carta de Mr. Shandy a Uncle Toby sobre el matrimonio) dado que Sterne se dirigía a un público que conocía al dedillo y admiraba la obra cervantina. En la novela de Diderot *Jacques, le fataliste*, aparece otra vez el discurso hipertextual (como de un episodio de la rodilla herida). cfr. Robert Alter, *Partial Magic*, op.,cit.,.

El resurgimiento de esta forma de la novela está muy relacionada con el cambio epistemológico, del que hemos hablado en los capítulos anteriores. De alguna manera, la novela consciente de sí misma es una evidencia de la obra abierta. Por las cualidades de la obra abierta (la apertura semántica), la posibilidad interpretativa de una obra no se agota, y así mismo se logra su contemporaneidad. Umberto Eco dice de la obra abierta: "la noción de obra abierta no posee valor axiológico. La apertura, entendida como fundamental ambigüedad del mensaje artístico, es una constante de toda obra en todo tiempo."²⁰ De hecho, toda la obra está abierta a la interpretación pragmática, en el sentido de que cada lector hace su propia lectura aunque esté bajo un contexto ideológico. Es decir, todo el texto artístico siempre posee la potencialidad semántica, y sólo por la lectura que hace cada lector en su contexto único, el texto se convierte en obra única. Así se establece la relación de texto-lector-obra, por lo cual la obra está siempre en movimiento, no petrificada.

es la primera vez que lo hacen, nunca antes y nunca después, me entienden bien sus mercedes benz? *Nunca seré repetido.* (p.308)

El arte es un evento continuo, o una continuidad que acontece. (p.425)

²⁰Umberto Eco, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 2ª Ed. 1985, p.37.

Así, la novela es un género inacabado y en proceso de formación. El concepto del dialogismo da una clave a la novela potencial fuentesiano. 'Cristobalito' (texto) necesita un 'Elector' (lector) como copartícipe indispensable para convertirse en una obra (la generación de una novela). Por eso, la novela se intituló *Cristóbal Nonato*. Sin la participación del lector, la novela nunca nace (nonato). *C.N.* ostenta sistemáticamente su propia condición de artificio.

Por eso necesito, Elector, tal enjambre de complicidades como las que he venido tejiendo a lo largo de mis nueve meses aquí enumerados. Tú sabes que no he narrado nada solo, porque tú has venido ayudándome desde la primera página.(...) Tú sabes, elector, que sin ti no me habría salido con la mía, que es comunicarles a los vivos mis pesadillas y mis sueños: ahora ya son *sus* pesadillas y *sus* sueños(...) ENTIENDE ELECTOR PORQUÉ YO CRISTÓBAL LO SÉ TODO Y TIEMPO PERDERLO TODO: Ah, elector, mi pacto contigo no es desinteresado, qué va: Te voy a necesitar más que nunca *después* (habrá un *después...?*), al nacer según dicen y llaman lo que me va a pasar, carajo, como si estuviera muerto ahora! (p.551)

Como la narrativa metaficcional, la novela reflexiona sobre sí misma. Esta autoconciencia de la novela se expone de una manera exagerada. Robert Alter dice; "La novela consciente de

sí misma es una novela que sistemáticamente hace alarde de su propia condición y, por hacerlo así, prueba la relación problemática entre el artificio que parece real y la realidad. Asimismo, insisto en la naturaleza ostensiva del artificio y en la operación sistemática de la ostentación."²¹

En *Cristóbal Nonato*, hay yuxtaposiciones de los varios niveles de símbolos: la generación de la novela está yuxtapuesta metafóricamente con la formación de 'Cristóbal', y la revisión metaficcional de novelar hace alusión a la vez, a la revisión de México.

3.2.1. La hipertextualidad: tradición y convención literarias.

La condición de la hipertextualidad se manifiesta más explícitamente en las escrituras postmodernas. Antes, en la escritura convencional, la escritura hipertextual se ha considerado no-original. Como es sabido, la literatura de Borges trata de la literatura, de temas ya tratados, de problemas ya muchas veces expuestos, de personas que son personajes. Sin embargo, Borges es original. La más importante originalidad de Borges, como dijo John Barth²², es haber levantado una obra

²¹Robert Alter, *The partial magic*, Univ. of California, 1975. pp.x-xi.

²²John Barth, "Literatura de Agotamiento"(1967) en *Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki(Ed.), Taurus, Madrid, 1976.

literaria de valor sobre un cuestionamiento corrosivo de la literatura: su meditación de la condición del palimpsesto. La literatura se refiere al mundo y también se refiere a la literatura. Así, la intertextualidad (más precisamente, la hipertextualidad) no es un rasgo de la literatura, sino una condición de todo texto. N. Frye dice de la condición hipertextual: "la alusión de la literatura es parte de su cualidad simbólica, su capacidad para absorber todo desde la vida natural y humana hacia su mismo cuerpo imaginativo."²³ En todo caso, la literatura es un resultado de la iterabilidad y un espejo de aumento de los procesos de iterabilidad que gobiernan todos los mecanismos lingüísticos.

pues igualito, escribió el gordito, busca una novela sus novelas, la ascendencia y la descendencia de su espermatozoide de tinta negra: *la novela tampoco es huérfana, no salió de la nada, necesita una tradición como el niño necesita una ascendencia familiar: nadie existe sin nada, no hay creación, no hay descendencia sin ascendencia: CRISTÓBAL NONATO busca sus novelas hermanas, amadas: (p.151.) (la cursiva es mía)*

Como se dice en la cita, la nueva novela, como el nuevo bebé, nace dentro de un orden de palabras ya existente y en el

²³Northrop Frye, *The educated imagination*, Indiana Univ., Bloomington, 1964, p.71.

que es típico de la estructura de novela con la que está vinculada. El nuevo bebé es su propia sociedad, que aparece una vez más como unidad individualizada, y la nueva novela tiene una relación semejante con su sociedad novelesca. La nueva novela manifiesta algo (*epifanía*) que ya estaba latente en el orden de las palabras. La novela sólo puede hacerse con otras novelas. Por eso, Frye decía que "la literatura se conforma a sí misma y no es conformada desde fuera: las formas de la literatura no pueden existir fuera de la literatura."²⁴ Como ha dicho acertadamente Shklovski al respecto, todo el trabajo del artista reside en los nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación. Por la nueva manera de la disposición y elaboración de los materiales ya dados, la obra artística ha confirmado su única existencia. Precisamente en este punto reside la originalidad de un escritor. Tomamos otra vez las palabras de Frye con respecto a la originalidad de un escritor:

La alusión en la literatura es significativa, porque se muestra todo lo que se han dicho, que en la literatura no lee sólo un poema o una novela uno tras otro, sino entra a un mundo completo de que toda la obra de la literatura toma parte.(...)Se piensa que un escritor original está inspirado directamente por la vida,

²⁴Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, op.cit., p.132.

y que sólo un escritor ordinario o derivado queda inspirado por los libros. Eso es absurdo. La única inspiración de mérito es una inspiración que clasifica la forma de lo que se escribe, y que viene probablemente de algo que ya tiene la forma literaria.²⁵

La novela consciente de sí, en sí misma no es nueva. Los trabajos de Cervantes o de Sterne ya habían mostrado el máximo grado de la seriedad de la auto-reflexividad.

Para Sterne, la literatura no imitaba la realidad, sino la desfiguraba, convertía cosas y sentimientos en un misterio bufo. Sterne rechazó la literatura como análisis psicológico, como discurso lineal, coherente y entendido, sustituto de acción para atacar los momentos de más aburrimiento existencial.

Ahora, los postmodernistas retoman la tradición suspendida y la desarrollan plenamente. Carlos Fuentes, en *Cristóbal Nonato*, revisa seriamente la condición ontológica de la novela: la de construcción verbal. Toda la obra literaria aparece en un universo poblado de obras, y su vinculación con ellas, en la medida en que las prolonga o las modifica, es más intensa que su relación con la realidad. Por lo tanto, el arte es como un juego de espejos, como una sucesión dialógica de formas, como una creación ininterrumpida. Considerada así, en la literatura no habría ya obras acabadas, autónomas, construidas de una vez

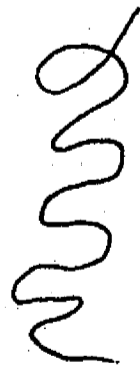
²⁵Northrop Frye, *The educated imagination, op.cit.*, pp.69-70.

para siempre. Justamente, en este sentido, 'Pierre Menard' es un autor original.

La metaficción (la ostentación y la exposición del mecanismo de escritura) y la hipertextualidad tienen que ver con la crítica de la convención literaria. Raymond Federman, en su artículo 'Imaginación como plagio' (*Plagiarism*)²⁶ habla de la condición de la hipertextualidad. Dice que la imaginación no inventa algo nuevo sino, simplemente, imita, copia, repite, prolifera; en una palabra, plagia lo que siempre había. Así que el plagio es la base para todas las obras del arte. Y por ello, se enfatiza la artificialidad de la novela, lo que significa la novela no es substancia sino evento. Así, la novela auto-confirma su naturaleza dinámica.

PRÓLOGO: YO SOY CREADO

Yo soy una persona que nadie conoce. En otras palabras: acabo de ser creado. Ella no lo sabe. Tampoco él. Aún no me nombran. Nadie conoce mi rostro. Cuál será mi sexo? Soy un nuevo ser en medio de cien millones de espermatozoides como éste:



²⁶Raymond Federman, 'Imagination as Plagiarism (an unfinished paper)' en *New Literary History*, vol.VII, N°3 Spring 1976, The Uni.of Virginia, Charlottesville, Virginia.

me engendró la imaginación primero, primero el lenguaje: me creó la serpiente negra, cromosómica, heráldica, culebra de tinta y voces, que todo lo concibe, única repetición delectable, único remache que no cansa: la conozco desde hace siglos, es siempre la misma y es siempre nueva, la sierpe de espermas espirales, el vículo de la historia, estrecha vía de la vicogénesis, vicaria civilización que Dios nos envidia: verga y leche, conducto y producto, mis padres y yo, serpiente y huevo). (p.150.)

Aquí, el bastón de *Tristram Shandy* se convierte en un modelo de espermatozoide. Los ecos de *Tristram Shandy* aparecen en todas partes: hay crucigramas, diagramas; la línea torcida del bastón; una página blanca para que el lector pueda escribir sus propias opiniones; hay escritura a dos columnas, escalonada o piramidal. Eso es la parodia bajtiniana (palabra bivocal con orientación múltiple) no es la fusión de dos voces sino su lucha. La figura de Sterne se acomoda en el contexto nuevo sin perder su resonancia. Es una actitud dialógica y se muestra la potencialidad del lenguaje carnavalizado en la novela. Toda la escritura es la re-escritura, pero es <<siempre la misma ('Biblioteca de Babel') y siempre nueva>> (diferencia cronotópica).²⁷

²⁷"La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió."(p.449, en *Jorge Luis Borges, Obras Completas*, Emecé,

Seguimos la exposición hipertextual en *C.N.* Los subtítulos de *C.N.* son tomados de la poesía, *La Suave Patria* de Ramón López Velarde: 'LA SUAVE PATRIA', 'Patria, tu mutilado territorio', 'Patria, tu superficie es el maíz', 'Tu respiración azul de incienso', 'Patria, sé siempre igual, fiel a tu espejo diario', 'Patria, sé siempre fiel a ti misma', 'tu verdad de pan bendito', 'Te amo no cual mito', 'Patria te doy de tu dicha la clave'. El poema, 'la suave patria' es un elogio a México. Pero en *C.N.* está totalmente parodiada. La palabra ajena introducida está orientada al sentido totalmente opuesto al suyo. Como ejemplos, la simple transcripción hipertextual (desplazamiento) puede generar múltiples significados inquietos: palabra bivocal de orientación múltiple.

Los nombres, las imágenes de los personajes, los argumentos retomados que tienen la resonancia hipertextual son abundantes. La condición ontológica de la ficción es una condición lingüística: 'Federico Robles Chacón' es el hijo de 'Federico Robles' y 'Hortencia Chacón' de *La Región Más Transparente*, y de la misma obra, la muerte de 'doña Lucha Plancarte' por el incendio tiene la imagen replicada (juego de

B.A. Arg., 1974). Es una parte del cuento, *Pierre Menard, El autor del Quijote*. Aquí se explica porqué Pierre Menard es un autor 'original'. Lo que hace él es repetir lo mismo, pero por la separación del tiempo-espacio (cronotopo), crea una obra nueva. En otras palabras, lo que hace Pierre Menard es confrontar un callejón sin salida y lo emplea contra sí mismo para conseguir una obra nueva. *cfr.*, John Barth, "Literatura del agotamiento", en *Jorge Luis Borges, op.cit.*.

plagio) de 'Norma Larragoiti'. El general 'Llorente' y su sobrina 'Aura' de *Aura*, 'Ada Ching' de *la viuda Ching, pirata* de J.L.Borges, 'Susana' de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, la historia del 'Hielo' de *Cien años de soledad* de García Márquez, y sin modificación, la caricaturización de los tíos, El lingüista, 'Homero Fagoaga' de la visión homogénea de 'Homero' y 'Hegel' y el indigenista 'Fernando Benítez' de la heterogénea, etc.

De esta manera, Fuentes confirma que los personajes de la novela son entes lingüísticos, novelescos, no de carne y hueso, y los conduce y permite sumergirse a los lectores en el mundo de la literatura como todo. No hay creación *ex nihilo*. En este sentido, la observación de T. S. Eliot acerca de que es más probable que un buen poeta robe antes que imite, ofrece una visión más equilibrada de la hipertextualidad, ya que indica que la novela se encuentra específicamente comprometida con otras novelas, no vagamente con abstracciones tales como la tradición o el estilo.

3.2.2. La Crítica de la Convención Literaria y su Re-creación.

La novela consciente de sí misma se convierte en una reflexión acerca de la convención literaria desafiándola. La crítica a la convención literaria es una actitud constante y repetida, desde los precursores de la novela consciente de sí

misma. La convención literaria cuestionada, por lo general, se asentó en la literatura decimonónica del 'realismo', que pretendía dar un mayor efecto de la verosimilitud. Este problema, que ya hemos discutido antes, en la novela "realista" consiste principalmente en la correspondencia entre la ficción narrativa y su referente extralingüístico. Este tipo de la verosimilitud queda anulado en el status autónomo de la ficción narrativa, en la medida en que "la ficción narrativa procede de una *epoché* del mundo ordinario, de la acción humana y de las descripciones de este mundo ordinario en el discurso ordinario."²⁸

En otras palabras, podemos hablar de la verosimilitud desde el punto de vista de la *pretensión referencial*²⁹ que tienen todos los relatos narrativos. Según Paul Ricoeur, la ficción narrativa (literatura) tiene la pretensión referencial a lo irreal. Pero lo irreal de la ficción no es la simple ausencia. Porque la nada de la ausencia sólo concierne a los modos de lo dado, la nada de lo irreal concierne al referente de la ficción. Por eso, las ficciones no se refieren a la realidad de manera reproductiva como ya dada, sino que se refieren a la realidad de manera productiva, como prescritas por ellas. En este sentido, una obra

²⁸Paul Ricoeur, "Para una teoría del discurso narrativo", en *Semiosis*, N°22-23, (enero-junio y julio-diciembre de 1989), Univ. Veracruzana, p.78.

²⁹Por la pretensión referencial entendemos la pretensión puesta sobre algo extralingüístico.

literaria no es una obra sin referencia, sino una obra con una referencia desdoblada, una obra cuya última referencia tiene por condición una suspensión de la referencia del lenguaje convencional. La pretensión referencial del relato de ficción no es otra que la pretensión de redescubrir la realidad según las estructuras simbólicas de la ficción. Así la pretensión referencial del relato de ficción (cuento, novela) es diferente de la del relato empírico (historia, biografía, autobiografía) que está ligada con la verdad, en sentido convencional (de acuerdo con las reglas de la evidencia).³⁰

Por consiguiente, justificamos el rechazo y la crítica que hace Fuentes hacia la novela "documental" y la de denuncia. La verosimilitud que pretendía la novela convencional se acercaba a la pretensión referencial del relato empírico. Ya que el texto literario es siempre metafórico en el sentido de que cuando es interpretado, se refieren al mundo como una metáfora total, no como un documento. Así, el proceso de la interpretación asume una brecha entre el texto y el mundo, entre el arte y la vida. En este sentido, el intento artístico de reducir esta brecha puede calificarse como una ilusión.³¹

³⁰*cfr.*, Paul Ricoeur, *op.cit.*, pp.69-90.

³¹Respecto a este problema, también observa Yuri Lotman como lo siguiente; "es preciso renunciar a la idea tradicional, según la cual el mundo de los *denotata* del sistema secundario es idéntico al mundo de los *denotata* del sistema primario. El sistema modelizador secundario de tipo artístico constituye su sistema de *denotata*, el cual no es una copia, sino un modelo del mundo de los *denotata* en el sentido lingüístico general.(p.64)(...)La idea de que la semejanza

Por eso, en *C.N.*, el convencionalismo se encuentra en proceso de transformación con las técnicas de la novela autoconsciente, metaficcional. La novela expone explícitamente la artificialidad de la realidad fictiva construida verbalmente, para que un lector lea la novela como novela, o sea, para que se dé cuenta de la condición ontológica de la novela. Y para negar la unidad del estilo de la novela realista, *C.N.*, novela carnavalizada, combina los estilos contrastantes violentamente - el ficticio obviamente y el real aparentemente (heterogeneidad de estilos y de voces); 1) introduciendo el autor y la autoridad en el texto;

CRISTÓBAL NONATO

por

Carlos Fuentes

(p.149)

2) exponiendo las convenciones, usándolas. Por ejemplo, los datos del cocinero MEDOC D'AUBUISSON son evidentemente ficticios. Los tiempos yuxtapuestos de esta escena anulan el

con la realidad no artística representa una virtud e incluso la condición del arte, canonizada por los gustos y las teorías del siglo XIX, es un fenómeno muy reciente en la historia del arte. En las primeras etapas es precisamente la <<desemejanza>>, la diferencia entre las esferas de lo cotidiano y lo artístico lo que hace percibir estéticamente el texto."(p.125)

Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1982.

tiempo sucesivo, y son del tiempo de <<eterno presente>>(supra). Pero el estilo de su narración es más tradicional en el sentido de que no hay ruptura de la contigüidad (metonímica).

MEDOC D'AUBUISSON, el cocinero de la familia López,(...)atribuida a los infantes de Tunera y las Abadesas de Orleáns (INFATUADOS), la organización de terror legitimista(...)Peleado por las burguesías del Perú, la Costa de Marfil, las islas Seychelles, el emirato de Abu Dhabi, y la República de México,(...)su tatarabuelo había sido cocinero de la Princesa Salm-Salm, amante de Maximiliano(...)así fuera trufa romana de estación u hormiga china de las tumbas de Qin Shi Huang (p.359)

Carlos Fuentes insistía desde temprano³² en la necesidad de la invención del nuevo lenguaje criticando la novela

³²*La nueva novela hispanoamericana* (1969) es un ensayo que pone de manifiesto la trayectoria novelística de Carlos Fuentes. "Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado. Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido. Esta resurrección del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que

documental y realista de denuncia. La novela *Cristóbal Nonato* expone su linaje genealógico al enlistarse en 'LOS HIJOS DE LA MANCHA', y no en 'LOS HIJOS DE WATERLOO'(pp.152-153). Porque Cervantes fue el iniciador de dos tradiciones de la novela; la de la yuxtaposición de la altisonante fantasía literaria con la sucia realidad actual al estilo 'realista', y la de la manipulación ostensible del artificio que construyó. De esta manera, *C.N.* pertenece a la novela que permite el plurilingüismo bajtiniano. Este nuevo lenguaje fuentesiano se manifiesta como un lenguaje carnavalizado:

Sí, PALABRAS, dijo ella, que creía en las palabras y no las gastaba y temía terriblemente estos carnavales verbales en los que la tenemos metidos toditos nosotros, pero con una buena intención, sabes mamá?, que es darle en un ídem a *todos los lenguajes oficiales, terminados, acabados, a todas las expresiones que pretenden al buen gusto, a toda la imagen verbal clásica*, en la madona, digo, a carcajada limpia, a leperada impura, a payasada impecable, para que sepan cuántos que *ya no hay nada estable, perenne, ni siquiera el encabronamiento español, todo mutable, mutante, imperfecto, inacabado*, madre, óyeme, ninguna prohibición, ninguna norma, la vida al revés, la vida travestida, sin más corona que un papel sobre dorado, déjame nacer riéndome, mamá, déjame burlarme, déjame vivir mi novela nonata como una vasta parodia sacra, una

hoy por hoy, es uno de los signos de salud de la novela latinoamericana." *La nueva novela hispanoamericana, op.cit., p.30.*

liturgia escandalosa, una diablería eucarística, un banquete, una jócua pascual, unión de cuerpo y alma, de cabeza y culo, de palabra y mierda, de fantasma y fornicio, mamacita, (pp.411-412) (la cursiva mía).

En este párrafo citado, la intención de la novela se expone claramente: el rechazo del monolingüismo y la bienvenida al plurilingüismo. El proyecto de un autor ya está revelado, sin que se haya buscado como la novela tradicional; la exposición del tema es típicamente una de las características de la sátira menipea. Se puede decir que el retorno al origen de la novela coincide con la reflexión acerca del origen de la modernidad. Es una crítica de la novela tradicional, y con esta misma crítica se construye la nueva novela potencial. Para que sea un texto la única obra en su género, y tenga la cualidad de la contemporaneidad por medio del acto de leer, la interrelación entre el autor-texto-lector es fundamental. Por eso, en *Cristóbal Nonato*, el autor convencional evoca explícitamente la participación del lector.

Vaya usted a saber, Elector! Y mejor déle vuelta a la hoja. (p.355)

Date cuenta de que tu lectura es nuestra compañía, nuestro único consuelo! Todo lo soportamos si tú nos tomas de las manos! No hay que ser! Sigue leyendo! (p.391)

y sólo te tengo a ti ELECTOR para terminar lo que intuyo afuera de mi cámara de ecos genéticos tú debes decirme por tiempo que/ (p.520)

Tú sabes que he narrado nada solo, porque tú has venido ayudándome desde la primera página. Tu meditación es mi salud; imagínate, sin ti, mi terror: (p.551)

Las citas son típicamente los elementos de la metaficción. Hasta deja una hoja blanca (p.122) a la disposición libre del lector. En una parte hay ruptura con la convención literaria, y en otra parte la convención se ofrece como materia prima para que siga escribiéndose la novela: escribiéndose, des-escribiéndose. Este acto ambivalente predomina en toda la estética narrativa de Carlos Fuentes. Suelen concederle a Fuentes la denominación de escritor experimental. La mayoría de sus novelas están clasificadas como novelas experimentales. Pero, como lo comprobamos, su ruptura radical con la convención se toca con la pura convención. Los extremos se tocan. La novela anti-convencional pronto se convierte a su vez en una convención que ha de ser explorada por eruditos audaces, acostumbrados a la desolación de los desiertos literarios. Así, la metaficción explícitamente pone al descubierto las convenciones del realismo. No ignora ni abandona. La convención realista ofrece

el control en el texto metaficcional, la norma o las bases contra el anarquismo textual mediante el experimentalismo puro. En este sentido, la metaficción no abandona el mundo real por el placer narcisista de la imaginación, sino que revisa la convención del realismo para descubrir -a través de su propia autorreflexión- una forma de ficción que es culturalmente relevante y comprensible para los lectores contemporáneos. ¿Esto no es la visión carnavalesca? La unión de los contrarios: Quetzalcoatl, Xipe Toltec, agua quemada.

La ruptura con la convención literaria de la novela decimonónica (también la convención era nueva en aquel entonces) por el regreso al origen de la novela autoconsciente del siglo XVI y XVII se desarrolla de varias maneras:

-por el manejo de las diferentes tipografías: la mezcla entre la mayúscula, minúscula y cursiva:

LA MADRE,
el dulce nombre donde la *biología* adquiere un
alma, donde la *naturaleza* se vuelve
trascendente
y donde el *sexo* se convierte en *historia*:
LA MAMACITA SANTA!!(P.42)

-por la disposición de la escritura:

1.-Eso.. hicimos.. con..nuestra..política..petr (p.36)

o
l
e
r
a...

2.-Qué estábamos F.U.B.A.R., no? dijo el Huérfano

u p e l e
c y l c
k o o
e n g
d d n

i
t
i
o
n??? (p.335)

3. COLÓN CRISTÓBAL
CRISTÓFORO
CHRISTOPHER COLUMBUS
COLOMBO
COLOMB CHRISTOPHE

4. mi cuerpo
es el sistema
con el que voy a contestarle
al mundo físico, le contestaré al mundo
creando al mundo, seré el autor de lo que me precede
contestándole, hagan lo que hagan ellos, se quieran o se
odien, se separen o se reúnan, yo tendré que responder con mi
cuerpo y mis palabras al mundo que ellos me están
creando, *cuidado!*, apenas aparezca yo
empezaré a crearles su mundo
a ellos (p.384)

al fin de la oración que deba llevarlos".³³ Así dice la gramática del español. Pero, se viola totalmente en *Cristóbal Nonato*.

-por la intromisión de otros géneros literarios y no literarios: el registro de la nota al pie borgiana, (p.450) y el uso del paréntesis:

1) para añadir la explicación: "un volumen de Alianza Editorial de Madrid (cuya adquisición era prohibitiva)" (p.343), "acompañado de mi madre (yo adentro), (p.343), Federico Robles Chacón (39 años).

2) para romper de repente el tono monótono: "miró don Homero hacia abajo pero con la mirada puesta en sus sueños,...ni siquiera vulgar barreño para fregar la losa (oh, don Homero quiso ardientemente salvar el desastre..." (p.190), "lo hizo gritar (bien gritito nuestro tío Fernando) (p.92).

³³*Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Real Academia Española, Escalpe-Calpe, Madrid, 1974, p.149.

3.3. LA PARODIA (Crítica y creación).

Se puede decir que *Cristóbal Nonato* es, estilísticamente, una copia libre de *Tristram Shandy*. *Cristóbal Nonato* es un producto del juego del plagio y la crítica de la convención literaria. Escribir literatura es citar el lenguaje y también citar lenguajes ya citados, y en la literatura se expone y analiza el proceso de intertextualidad. La crítica reconstruye, manipula, cita y re-cita el texto literario, diseñando una red de intertextualidades posibles, plausibles, para poner el texto estudiado en relación con otros y simultáneamente en relación con su comentario. En este sentido, el término *pastiche* de Frederic Jameson es inadecuado a nuestra perspectiva dialógica, ya que el *pastiche* es parodia neutral, o sea, la imitación indiferente. Pero, como hemos analizado, si adoptamos la posición de Jameson, se ve obligado a aceptar un estilo del lenguaje neutral (la palabra carece de la intención del autor), y lo deja solamente a la disposición unilateral del lector, lo que es totalmente inaceptable en nuestra línea dialógica. Por eso, como definió Bajtín la parodia como la palabra bivocal de orientación múltiple, vamos a tomar la parodia como una función ambivalente crítica y creativa.

Como hemos dicho en el 1º capítulo, sin duda alguna, la profanación o la secularización son los dos pivotes de la modernidad. Sin embargo, hemos visto que la secularización

constante conduciría a un mundo totalmente pulverizado, dominado sólo por la fuerza centrífuga, como la experiencia perpleja ante un cuadro vacío. Por eso, hay que recordar que el dialogismo que empleamos en este trabajo es una parte de la dualidad primordial en movimiento (*oneness y otherness*). Todo el acto de profanación por las fuerzas centrífugas en *Cristóbal Nonato* está controlado recíprocamente por una estructura artística como la fuerza centrípeta) porque sin ella es imposible la comunicación.³⁴ En este sentido la profanación no pierde su actitud ambivalente, y construye una plaza de carnaval en donde conviven los elementos heterogéneos. Así, la profanación consiste en una actitud ambivalente, lo mismo que la parodia. En el sentido amplio, todas las técnicas de la metaficción pueden considerarse como manifestaciones paródicas, porque ambas están basadas en la función crítica-creativa de algo ya establecido. La profanación carnavalesca hace descubrir los

³⁴Nuestro punto de vista de esta relación dialógica, fundamentalmente, está apoyado por Bajtin. Entre sus escritos, en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, él explica claramente del proceso generativo del significado. Hablando del tema (significación de un enunciado completo), "El tema es un complejo y dinámico sistema de signos que procura adecuarse a un instante dado del proceso generativo. El tema es la reacción de la conciencia en su proceso generativo al proceso generativo de la existencia. El significado es el aparato técnico para la realización del tema. Naturalmente, no puede trazarse ningún límite mecanicista absoluto entre tema y significado. No hay tema sin significado ni significado sin tema. *op., cit., p.126.*

caracteres en todo lo que tienen petrificado, rígido, enmascarado, elevado.

3.3.1. El desenmascaramiento.

Se puede decir que la misión de Fuentes es descubrir la cara verdadera detrás de la máscara. Fuentes escribe en *La nueva novela hispanoamericana*:

En América Latina, con gran anterioridad al invento de la televisión, la realidad ya estaba *disfrazada* por un *falso lenguaje*. (...) No es necesario hablar de México: el lenguaje de la revolución *disimula* las realidades de la contra-revolución. Pero en todos los casos, el origen de la *superchería* es el mismo: un concepto del mundo como orden vertical, jerárquico, de opciones y sanciones de tipo religioso trasladadas impunemente a la vida social e intelectual (...) dueños del *falso lenguaje* del subdesarrollo, somos también mimos del *falso lenguaje* del desarrollo.³⁵

³⁵Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, op.cit., pp.93-94.

Liberarse de ese falso lenguaje equivale a terminar con el orden vertical, jerárquico, opresor. Fuentes cree que "la novela es una manera de decir que los presupuestos con los cuales vivimos existen para ser negados, para ir más allá, y para decir que la realidad no es nunca lo que creemos que es. La realidad es la siguiente apuesta, el siguiente misterio de este personaje, de esta metáfora, de esta pintura."³⁶ El trabajo de desenmascarar la realidad disfrazada que empezó hace más o menos 20 años, ha llegado a la plenitud en *Cristóbal Nonato* con el lenguaje carnavalizado. Todos los lenguajes oficiales, rígidos y petrificados han sido criticados y a la vez han recobrado vida. Aniquiladas las jerarquías y las distancias entre los lenguajes heterogéneos, los lenguajes viven la fiesta popular, en donde lo alto, lo elevado, lo culto y lo rígido se han reunido sin máscaras. La escritura se convierte en la plaza pública donde se celebra el carnaval. Todos los tipos del lenguaje viven en un ambiente familiar, y en consecuencia, el lenguaje se convierte en una palabra internamente dialogada.

Madre antigua fue Nuestra Señora la Coatlicue,
la de la falda de serpientes(...)
Madre impura fue Nuestra Señora la Malinche,
la traidora amante del conquistador, la puta
madre del primer mexicano(...)

³⁶Carlos Fuentes, *Profecías y exorcismos*, en Entrevista con José María Marco, *Quimera*, México, N° 1, 1988.

Madre Pura fue nuestra Señora de Guadalupe, la redentora del indio humilde: de Babilonia a Belén con un ramo de rosas instantáneas, Nescaflores, señores: ya tenemos mamacita santa(...)

Madre revoltosa fue Nuestra Señora la Adelita, la mera madrina de la revolución(...)

y Madre secretas todas las mujeres de cuya imagen descendimos, pero que jamás pudimos tocar: ..María Antonieta(...)

y Madres supersecretas todas las gringas de nuestros sueños masturbadores, Lana, Marilyn y Eva,(...)ubérrima Mae West de la Gran Manzana(...)

NUESTRA SEÑORA MAMADOC(...)

Nuestra Señora la Madre Doctora de los Mexicanos. (pp.40-43)

Por medio de la profanación carnavalesca, el lenguaje elevado, enmascarado, se degrada, y se revela. El lenguaje petrificado muestra la cara enmascarada, que es sólo una de dos caras de la misma moneda (dos en uno). Ver la otra cara detrás de la máscara es una revelación del carácter ambivalente que ha sido escondido por una cara dominante. En la cita, todas las madres están muy elevadas por ser calificadas con la categorías de Madre, pero inmediatamente están profanadas por haber sido linajes directos de Mamadoc, quien es un símbolo nacional de México inventado por F. R. Chacón, mezclando todas las características de ellas. Pero, Mamadoc (mama ad hoc) tiene que andar descalza por ser patrona de los humildes y cosida la vagina para mantener a fuerza la Virginitad: "ella cosida para

siempre con brillantes afilados como dientes de tiburón, ella condenada para siempre a la Virginidad" (p.46), "ella con todo el poder aparente y ningún poder real" (p.46) Mamadoc, aparentemente respetada, es en realidad, una máscara obligada por el ajeno que disimula, esconde la identidad real. La máscara del cambio superficial de 'Mamadoc' es una parodia de la visión carnavalesca, en donde la máscara significa la metamorfosis. Así todas se han degradado, de lo sublime y de lo alto como 'Nuestra Señora', a lo más bajo, como 'la puta madre'. Así en un enunciado se mete dos voces en conflicto. De la misma manera, el acto de la escritura se convierte en la fiesta carnavalesca para permitir que el lenguaje se vista del plurisignificado estratificado por el plurilingüismo social, que es el carácter ambivalente dinámico (o por ponerse en una situación umbral) de la percepción carnavalesca. Mamadoc es una reina de carnaval que está condenada al destronamiento. La coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación. Se describe a 'Cristóbal Colón' como "Portador de Cristo y Paloma o sea las dos personas que faltan de Trinidad, el Hijo y el Espíritu Santo, Nuestro Descubridor, el santo que se mojó las patiuux para cruzar los mares." (p.85) Se describen a Cristóbal Colón sublimemente como santo, y después, de repente, como una forma del agregado, rematan ridículamente. La risa se genera cuando se rompe un orden usual de eventos. La risa generada por un

remate contradictorio hace libre y ligero todo lo pesado y lo serio. Así, se produce un efecto de rebajamiento. Esta risa carnavalesca tiene la función desenmascaradora de revelar el otro aspecto oculto, contradictorio, y hace jugar a ambos entre sí. El carnaval celebra el cambio mismo, el propio proceso de transformación y no el objeto del cambio. Este cambio está consagrado en nuestra novela, *Cristóbal Nonato*, que pretende ser una novela en movimiento. O sea, una novela nacida al terminar el acto de leer, pero que, al mismo tiempo, regresa inmediatamente a su condición nonata. Por este concepto mismo, escribir la novela nonata es un acto destructivo-constructivo y, naturalmente, un acto profano ante la novela monológica.

3.3.2. La tipificación de los personajes.

Todos los personajes que aparecen en la novela difieren del personaje de la novela tradicional. Como hemos dicho antes, son personajes de naturaleza lingüística, sin personalidad psicológica. Están tipificados por sus ideas, que es característica típica de la sátira menipea o la forma de la anatomía.³⁷ Son personajes de ideas. Pero debido a que no hay un debate de ideas entre ellos, se descarta la posibilidad de que sea una novela polifónica del tipo bajtiniano. Tal vez pueda calificarse como una novela polívoca, puesto que los personajes de *C.N.* son simplemente las voces. En *C.N.*, como en la sátira menipea, se trata más del carácter tipificado por el esquema mental que de la gente en sí. Lo que resalta en *C.N.* es la caracterización intertextual del personaje: Ángel lopezvelardiano, Homero Fagoaga por el Homero griego, Fernando Benítez por Fernando B., Federico Robles Chacón, Ulises López, Lucha Plancarte y Penny López de *La Región Más Transparente*, Deng Chopin, Ada Ching, etc.. Por consiguiente, los personajes están caricaturizados -sin tener fondo- por su idea, no por una experiencia vivida, y por lo tanto poseen una visión del mundo ya definida por el autor, puesto que la caricatura describe al personaje por su característica más

³⁷Véase el capítulo 2.2.2.

representable en término del tipo intelectual. De esta manera, resulta que ellos cuentan con el libre juego de la fantasía intelectual y una suerte de observación humorística que produce la caricatura. De cierta manera, todos los personajes de *C.N.* están encerrados con su visión. Pero el punto crucial es la transformación, es decir, la posibilidad de la metamorfosis. Dentro de la visión carnavalesca, todos están en el estado umbral. Por lo tanto, todos los personajes están clasificados por dos tipos: metamorfosis y no-metamorfosis, y dentro de la metamorfosis: superficial y profunda. El procedimiento está expuesto explícitamente a la vista del lector (la técnica metaficcional). Así no requiere de un trabajo extra por parte del lector para excavar los significados enterrados. Dicho en otras palabras, ya que el lector mismo es un generador del significado del texto, el significado ya está revelado al lector. Así, la novela potencial manifiesta la estética de la época postmoderna: el futuro ya ha llegado, todo ha llegado, todo está ya aquí.³⁸

³⁸Respecto a la estética postmoderna, ya hemos discutido en el 1º capítulo. Hemos dicho que la actitud del dialogismo establecería la estética postmoderna en base del pluralismo. Como estamos viendo, podríamos decir que la novela *Cristóbal Nonato* está manifiesta en el pluralismo autorreferencial y interreferencial. Específicamente, para dar entendida la característica autorreferencial de nuestra novela, consideramos que la opinión de Terry Eagleton es útil. T.Eagleton afirma que la estética del postmodernismo es una parodia de la antirrepresentacionalismo del vanguardismo: si el arte ya no refleja eso, no es porque busque cambiar el mundo más que imitarlo, sino porque en realidad allí ya no queda para ser reflexionado, ninguna realidad que no sea ella misma ya imagen, espectáculo, simulacro y ficción gratuita. Para el arte, reflejar la realidad supone no hacer

Por los grados de la metamorfosis, se pueden clasificar los personajes por los dos tipos.

El primer tipo atañe a los personajes en umbral. Más típicamente, Jipi Toltec, el desollado (el cambio de piel). Fernando Benítez (80 años) es el personaje ya con visión carnavalesca, el historiador de México escondido, el indigenista, el pluralista: "el misterio, la ambigüedad de esa tierra adentro de México, semilla de México, pero totalmente ajena a su México blanco..." (P.231). Sin duda alguna, Cristóbal Palomar (nonato)

intentaré descifrar el perenne misterio de los
nombres
lucharé sin descanso contra lo desconocido
mezclaré con irreverencia los lenguajes
interrogaré, hablaré de tú, imaginaré, conduciré
sólo para abrir
una nueva página
llamaré y contestaré sin tregua
ofreceré al mundo y a la gente otra imagen de sí
mismos
me transformaré siendo el mismo:

CRISTÓBAL NONATO
(pp.305-306)

más que de espejo de sí mismo, en una autorreferencia crítica, que es ciertamente una de las estructuras más secretas de la fetichización de la mercancía. *Modernidad y postmodernidad, op.cit. (New Left Review, N° 146)*

Ángel y Angeles, Matamoros Moreno, Colasa Sánchez y Concha Toro, los Four Jodiditos (Jipi Toltec, Huevo, Huérfano Huerta, niña Ba).

El segundo tipo abarca al reflejo en el espejo de los personajes del primer tipo, los personajes petrificados o cuya transformación es superficial (enmascarada): Homero, Capitolina y Farnesia Fagoaga, Federico Robles Chacón y Mamadoc, Ulises López, Lucha Plancarte y Penny López.

Vamos a hablar de los personajes más marcados, con sus dobles inversos: Matamoros Moreno // Mamadoc, Homero // Fernando, Colasa Sánchez // Penny López.

El resiste: su piel ha sido siempre la suya, no había nada detrás, nada más adentro. Sí: otro hombre sale de adentro de él pero el cuerpo resiste y la mente resiste todavía más; (...) No se dio cuenta de que el espíritu dentro de él también tenía un cuerpo (...) y lo más chistoso es que transformó todas las tensiones malas en tensiones buenas (...) Sólo una cosa permaneció idéntica: el espíritu se mueve gracias a la tensión ambiente: quiere la catástrofe. Matamoros Moreno dejó que el otro saliera para unirse a él en cuerpo y alma. Así nació el Ayatola Matamoros. (pp.466-467)

Matamoros Moreno se transforma en el Ayatola por su propia fuerza, o sea un cambio de afuera hacia adentro, mientras que

Mamadoc es de una transformación falsa impuesta por una fuerza ajena, es decir, una máscara puesta. Junto a Matamoros Moreno, Concha Toro se transmuta constantemente: María Inez(chile)→ Dolly Lama(Arg.)→ Concha Toro(Méx.), y ella representa, explícitamente, la visión carnavalesca de 'dos en uno'(ambivalencia relativa). Concha Toro y Matamoros Moreno son nombres de los símbolos compuestos por el oxímoron. La concha es el símbolo de la mujer, y en cambio, el toro, el del hombre. Respecto a Matamoros Moreno, el matar a moros significa la limpieza de la sangre, que es un intento de la homogeneización, mientras que el moreno es de la mezcla heterogénea. Los dos nombres se encajan perfectamente en la visión carnavalesca. En cambio, el nombre de Mamadoc es de la autorreferencia exclusiva, compuesto por mamá y *ad hoc* que significa 'a propósito': no hecho ya o aplicable a cualquier caso, sino hecho precisamente para el caso de que se trata. Del mismo tipo del oxímoron es 'Huérfano Huerta'. La otra pareja Colasa Sánchez y Penny López es un doble inverso reflejado en el espejo: Colasa Sánchez es la vagina indentada y, por ello, está condenada a ser virgen. Sin embargo, ella trata de superar la condición mitificada procurando la unión total con el amante. Como un doble inverso, Penny López mitificada se auto-condena a mantenerse intacta, sumergiéndose en el narcisismo: "Penny se olía a sí misma", "No soy para ti." Finalmente, el narcisismo de Penny termina desmitificado. ¡Lo rígido tenía que quebrarse!

3.3.3. La heteroglosia.

En el mundo del carnaval convive todo lo heterogéneo. Esta imagen transpuesta en la estructura de la novela se manifiesta en la heteroglosia, basada en el plurilingüismo social. Desde luego, el uso del lenguaje se lleva a cabo en forma de enunciados concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana, y estos enunciados, aunque cada uno de ellos es singular, pueden agruparse como los géneros discursivos, por sus tipos relativamente estables respecto a la especificidad de una esfera dada de comunicación. Naturalmente, estos géneros discursivos dialogan y estos géneros discursivos dialogados constituyen la base del fenómeno plurilingüe. Dado que la novela, en tanto género literario pero inacabado, es la organización de la plurifonía y del plurilingüismo en un sistema artístico, el plurilingüismo introducido en la novela está sometido a la elaboración artística.

El plurilingüismo introducido en la novela es el discurso ajeno en la lengua ajena y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso, en especial, bivocal(...) La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. Así es la palabra humorística, la irónica, la paródica, la palabra refractiva del narrador, del personaje; así es,

finalmente, la palabra del género intercalado; son todas ellas palabras bivocales, internamente dialogizadas, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes.³⁹

Los géneros discursivos registrados en *C.N.* destruyen una realidad homogénea, presentando las múltiples facetas de esa realidad.

Porque estoy contento!, grita mi padre y ella tira lejos el tomo verde publicado en 1921 por don José Vasconcelos (...) cómo le pondremos al niño?, por qué a fuerzas niño, carajo?, porque así dice el manifiesto del concurso:

SEPAN CUANTOS: El niño de sexo masculino que nazca precisamente a las 0:00 horas del día de octubre de 1992 y cuyo nombre de familia, aparte del nombre de pila (seguramente, lo estimamos bien, Cristóbal) más semejanzas..... De manera CIUDADANOS que si su apellido por pura casualidad es Colonia, Colombia, Columbiario, colombo, Colombiano o Columbus, para no hablar de Colón, Colombo, Colomba, o Palomo, Palomares, Palomar o Santospirito, e incluso, ya de perdida, Genovese (quién sabe? quizás ninguno de los anteriores y entonces A USTED YA SE LE HIZO) entonces óyeme MACHO MEXICANO, EMBARAZA A TU SEÑORA, PERO YA!

³⁹Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, op.cit., pp.141-142.

MAÑANA PUEDE SER DEMASIADO
TARDELAS LUNAS LUNERAS SON CADA
VEZ MÁS
CASCABELERAS
EL MOMENTO ES AHORA
ESTOS NUEVE MESES NUNCA
VOLVERÁN A OCURRIR

¡A procrear, pues, señoras y señores! ¡Su
placer es su deber y su deber es su libertad! ¡En
México todos somos libres y el que no quiera ser
libre será castigado! ¡Y confíen ustedes en sus
jueces! Alguna vez les hemos fallado?

y ella por lo menos en el carril de su conciencia ya no
opuso resistencia, ya no dijo qué tal si es niña?
(pp.13-14)

Vemos una combinación de los varios géneros del discurso:
el cotidiano, el popular, el oficial, el retórico, el coloquial y el
narrativo. Mezclando los lenguajes de origen heterogéneo sin
tomar en consideración sus jerarquías, la escritura se convierte
en una plaza pública de carnaval donde los lenguajes conviven
libres de sus máscaras. La carnavalización del lenguaje va más
lejos que el registro de los diferentes géneros discursivos.
Precisamente, los lenguajes se inventan libremente por sus
uniones de los dispares: anglatl, construido por la transcripción
fonética: Tugueder (*Together*), frigüeys (*Freeway*), por la
asimilación fonética: T. S. Elote (*T. S. Eliot*), Acapulcalipsis
(*Acapulco*), Makesicko (México), in-fancys (*infancia*) e por un
encuentro semántica entre los idiomas: Olivo Torcido (*Oliver*

Twist), Campo de cobre (*Coopperfield*), rascatonatiús (*rascacielos*), Señorita Mariposa (*Madame Butterfly*). Así, la heteroglosia llega hasta al neologismo denominado como 'anglatl'. Este anglatl es una destrucción y, a la vez, creación del lenguaje. Es una la heterogeneización del lenguaje, liberada del contexto original. Este anglatl es bivocal por tener dos voces en conflicto en una palabra. También, es una crítica del concepto lingüístico abstracto y prescriptivo. Hay una escena en donde Homero, el agilísimo gramático corrige la gramática de Huérfano Huerta, quien alude a la fuerza interna dialogada del lenguaje: Homero dice "Naranjas, peras e higos." El Huérfano Huerta dice "Naranjas, peras y higos."

Podemos decir que la heteroglosia es un intento de compensación de la insuficiencia del lenguaje canonizado y desgastado. En este sentido, se necesita la carnavalización del lenguaje por la fuerza centrífuga que procura recuperar la imagen del lenguaje, o sea la pluralidad de los significados, puesto que cada imagen contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos. Pero es cierto que, cuando se excede la fuerza centrífuga, el lenguaje pierde su función comunicativa primordial. Por esta razón, la pluralidad de los significados de un texto literario sólo es posible si se mantiene la tensión entre las dos fuerzas del lenguaje. En *C.N.*, hay escenas paródicas de la incomunicación provocada por el exceso de la heterogeneización semántica del

lenguaje. Homero pide un néctar a su mozo filipino, Tomasito, quien lo entiende por *necktire*. Entonces, Tomasito le pone al cuello (*neck*) de Homero un salvavidas de hule (*tire*, es una llanta). Es un episodio irónico que deja notar el riesgo que toma una escritura carnavalizada al extremo.

De esta manera, en *Cristóbal Nonato*, Fuentes cumple lo que en su obra ya es tradición y preocupación, desarrollar un discurso carnavalesco que se caracteriza por romper las leyes del lenguaje censurado haciendo de esa actitud una impugnación social y política.

3.3.4. El realismo grotesco.

En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*,⁴⁰ Bajtín habla del realismo grotesco. Naturalmente, el concepto de realismo grotesco tiene la característica de la ambivalencia. El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la trasferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Por eso, la degradación del realismo grotesco significa "entrar en comunión con la vida de la parte inferior del

⁴⁰Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987.

cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales."⁴¹ Para el realismo grotesco, lo inferior es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo. Así, desde el punto de vista del realismo grotesco, el cuerpo no es perfecto ni aislado sino un dialogante constante con el otro. Por eso, su principio material y corporal "se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo."⁴² Por esta razón, las partes del cuerpo que se unen con el mundo exterior toman importancia en el realismo grotesco, por ser situados en el umbral que es el eslabón donde el uno entra en el otro. Topográficamente, todo lo bajo del cuerpo, como el embarazo, el alumbramiento, el acto sexual es el lugar de la transformación: "da a luz, asegurando así la inmortalidad histórica relativa del género humano. Todas las ilusiones caducas y establecidas mueren a la vez que nace un provenir real",⁴³ escribe Bajtín sobre la imagen ambivalente de lo bajo material y corporal. La fuerza productiva de lo bajo corporal se

⁴¹*Ibid.*, p.25.

⁴²*Ibid.*, p.24.

⁴³*Ibid.*, p.341.

ve en la actitud del general Rigoberto Palomar, profanando el sacramento religioso:

Mas ocurrió que a mi general le bastó ver a las hermanitas y al cura con el Santísimo en alto, y al niño agitando el incensario como un balero, para recuperarse de su ataque, brincar sobre la cama, ladearse coquetamente el gorro frigio, levantarse el camión de dormir y mostrarles una verga bien tiesa a las señoritas Fagoaga, al niño y al cura(...) El general Rigoberto Palomar jamás volvió a tener un día de enfermedad después de ese. (p.79)

En el carnaval, todas las imágenes relativas a la reproducción (preñez, alumbramiento, virilidad) están relacionadas con el momento del devenir y del crecimiento, de la metamorfosis inacabada, de la muerte-renovación. Bajtín dice "con estas imágenes, escenas, obscenidades e imprecaciones afirmativas, el carnaval representa el drama de la inmortalidad e indestructibilidad del pueblo. En este universo, la sensación de la inmortalidad del pueblo se asocia a la relatividad del poder existente y de la verdad dominante."⁴⁴ Esa visión es manifiesta plenamente en *C.N.: La destrucción de Acapulco* (por los coyotes y las mareas de mierda), de la ciudad de México (la

⁴⁴*Ibid.*, p.230.

caída de la torre del Ángel), la mutilación territorial de México (Mexamérica) son una necesidad para renacer como un ave fénix inmortal. "México debe ahogarse en el océano de la confusión para renacer en la playa de la esperanza" (p.466). Ese renacimiento es previsto por las uniones de los contrarios.

El guía espiritual era el guía carnal, la revolución no exaltaba el espíritu a costa de la carne: el sexo era parte de la pasión y la esperanza de la revolución para todos en la que todos los deseos de los mexicanos perennemente frustrados iban a cumplirse gloriosamente: cogerse a la hija del patrón! chingarse a la princesita inalcanzable!(...) acercar de un golpe feroz y vibrante lo imposible a lo posible!(...) un pene para Penny!(p.467)

Matamoros Moreno, quien superó la dualidad antagónica por medio de la unión corporal y espiritual con Concha Toro, renace y se convierte en líder del pueblo.

A partir de ese orgasmo de adentro y de afuera, Matamoros Moreno pudo decir lo que quiso y convenció a todos los vagos (...) a todo el mundo lo supo convencer (...) y se fue a seguir a Ayatola. (p.465)

Es una transmutación: salir del mundo de la dualidad petrificada, regido por el principio de realidad social, al del mito de la unidad original. Ahí, no había separación entre yo y otro. Era una totalidad indiferenciada donde todo era posible potencialmente.⁴⁵ La imagen de 'la alegre tumba corporal' tiene esa potencialidad. El lenguaje transpuesto por esta imagen del realismo grotesco habla con el cuerpo, y así se convierte en un lenguaje sensible: los signos son cosas sensibles y obran sobre los sentidos concretos. El lenguaje sensible ya no es un conjunto de cosas abstractas y, sin dejar de ser signos, se animan, cobran cuerpo. Este lenguaje corporal es un lenguaje en movimiento: la continua rotación de las palabras, los insólitos juegos entre el sonido y el sentido, idioma en perpetua metamorfosis. Aquí, precisamente, no es posible que la novela, *Cristóbal Nonato* sea la manifestación del erotismo de este lenguaje corporal. En *Cristóbal Nonato*, el acto de escritura se fusiona con el feto creciente. Así, en la matriz se realizan todos los encuentros del feto, Cristobalito. La matriz es un lugar de 'iniciación' donde renace la otra vida. Por excelencia, la matriz es un microcosmos donde todo evoluciona y se transforma. Así como Cristobalito es el resultado dialogado de dos cadenas genéticas de Ángel y Angeles y la vida uterina, el acto de la escritura es un producto

⁴⁵En este sentido, el arte es el equivalente moderno del rito y la fiesta puesto que el arte desea una potencialidad de la totalidad indiferenciada como el cuerpo andrógino.

del diálogo hipertextual. Por esta analogía establecida entre ambos, el momento de la creación de Cristobalito también es el de la creación de la novela.

(...) ya salí doloroso y doliente desprendido para siempre de la única compañía que he conocido nunca: mis paquetes de células, (...) ay Dios!, voy corriendo afuera llorando, portado por la sangre y por los nervios de mi nuevo padre, (...) sacarme de quicio, arrancarme de cuajo, cortarme de raíz y eyacularme, expulsarme de la península, eyaculado y ella culeada, despedido (...)

AHÍ VOY YO

acompañado de la invencible jajá armada de mis mil millones de hermanos y hermanas, Cristobalitos y Isabelitas (E ISABELITAS, grita el tío Homero furibundo) a latigazos, (...) luchando río arriba en el desagüe Delagüera de mi madre, su salada mina (...) el laberinto de la soledad, ¡ay!, los veo morir como chinches porque se les acaba la gasolina, porque tienen dos cabezas y doce dedos, porque la cucaracha ya no puede caminar, mueren por millones a mi lado, mis hermanitos y hermanitas del alma, (...) (pp.17-18)

De esta manera, el acto de escribir está fusionado con el acto sexual, considerado subversivo no sólo por ser espontáneo y anárquico, sino por ser igualitario y genérico. Grotescamente dicho, la escritura es el sexo. *Cristóbal Nonato* sólo es posible

por la escritura dotada sexualmente: un estallido natural del lenguaje corporal.

Por otra parte, la co-existencia de lo contradictorio entre lo que es (un espermatozoide habla) y lo que debería ser (una descripción del coito), hace soltar una risa o una carcajada. La risa une a los distanciados y los hace convivir. Esta risa no es sino la risa popular ambivalente, que expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución, en el que están incluidos los que ríen. Octavio Paz dice, "La comicidad implica dos, el que mira y el mirado, en tanto que al reír a carcajadas la distinción se borra o al menos, se atenúa. La risotada no sólo suprime la dualidad sino que nos obliga a fundirnos con la risa general."⁴⁶ Lo mismo dice Bajtín. Para él la risa obscena y escatológica es una gran fuerza progresiva, la expresión de una ideología que se opone a los lenguajes oficiales y autoritarios dominantes. La risa carnavalesca, el irrumpir alegremente de todo lo prohibido o lo difamante o lo blasfemo dentro de los dominios purificados de la oficialidad, expresa una visión ambivalente de que toda muerte contiene dentro de sí el significado del renacer; todo nacimiento proviene de la misma región del cuerpo que lo excremental. Y lo excremental es en sí una fuente de regeneración:

⁴⁶Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, Joaquín Mortiz, México, 1978, p.14.

el blando metal del cuerpo, su ofrenda a los dioses: el oro de nuestro cuerpo, la mierda, como el oro es el excremento de los dioses, su excrecencia que hace nuestra riqueza.(P.233)

Esta visión excremental es una fuerza extraordinaria para subvertir lo perfecto exclusivo de lo higiénico-homogéneo. También es una actitud más clara del rechazo del tiempo lineal homogéneo y del relativismo plural.

IV. LA ESTRUCTURA MITICA.

Si consideramos el lenguaje carnavalizado como el símbolo, por su plurisignificado, *Cristóbal Nonato* es una novela-símbolo en el sentido de que el símbolo no es un signo arbitrario sino motivado, y anuncia otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional. La conquista de un lenguaje americano viene a significar el rechazo de la tradición racionalista europea y la instauración de una cosmovisión mítica. Un mito no está destinado a describir una situación específica, sino a contenerla de manera que no limite su significado a esa sola situación. Su verdad está dentro de su estructura, no fuera de ella. Es natural que *Cristóbal Nonato*, como novela-símbolo, tenga la estructura mítica, ya que el mito, como símbolo, tiene su lógica propia, una coherencia intrínseca que le permite ser verdadero en múltiples planos, por alejados que estén del plano en el que el mito se manifestó originalmente: la repetición y la variación¹ (*siempre lo*

¹Aquí, podemos apoyarnos en el trabajo de Lévi-Strauss sobre el mito. Comparando el mito y el lenguaje, él aisló una unidad llamada *mitema* que funciona como si fuera un fonema dentro de la fonología. Los *mitemas* son nudos o haces de relaciones míticas y operan en un nivel superior al puramente lingüístico. La estructura sintáctica es a la mítica lo que la fonología a la sintáctica. Las combinaciones de los *mitemas* deben producir mitos con la misma manera que los fonemas producen sílabas, morfemas, palabras y textos. Gracias a

mismo por la referencia transcendental y *siempre lo diferente* por la actualización ritual).

El mito ha ocupado constantemente el centro narrativo de Fuentes.² El afirmó que hoy "la novela es mito, lenguaje y estructura."³ y que "el mito es renovable; el lenguaje es el código dentro del cual tiene lugar la selección de las combinaciones posibles del discurso."⁴ Antes de ver la estructura mítica de C.N., vamos a ver brevemente la relación entre la literatura y el mito.

4.1. EL MITO Y LA LITERATURA.

Alan Watts define el mito como "*un complejo de relatos* (stories)- unos hechos sin duda, y unas fantasías- que, por varias razones, el ser humano considera como las demostraciones

los mitemas, los mitos son habla y lengua, tiempo irreversible(relato) y reversible(estructura), diacronía y sincronía.

cfr., Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México, 5ª, 1984.

Claude Lévi-Strauss, "The structural study of myth" en *Myth, A symposium*, Edición de Thomas A. Sebeok, Indiana Univ., Bloomington, 1958.

²Sobre la investigación del aspecto mítico de la narrativa fuentesiana, véase, Francisco Javier Ordiz, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, Univ. de León, León, España, 1987.

³Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, op.cit., p.20.

⁴*Ibid.*, p.22.

del significado interno del universo y de la vida humana."⁵ De acuerdo con A. Watts, -los mitos como relatos entrelazados (*interlocking stories*)-, Northrop Frye⁶ dice que todas las estructuras verbales deben estar ordenadas en secuencia. Para Frye, el mito significa *mythos*, trama, narración o el ordenamiento en secuencia de las palabras. "Dado que todas las estructuras verbales cuentan con cierto tipo de secuencia, todas las estructuras verbales son míticas en este sentido primario, lo que en realidad constituye una tautología."⁷ Entonces, el mito como la secuencia verbal, abarcaría todos los tipos de relatos. Por eso, Frye distingue, en sentido secundario, el mito entre los relatos (sobre todo, los cuentos folklóricos) por su característica sagrada, o sea el relato sagrado, que "transmite a una sociedad lo que es importante que ésta sepa, ya sea acerca de sus dioses, de su historia, de sus leyes o de su estructura social."⁸ Estos mitos secundarios poseen dos cualidades que no tienen los cuentos populares. Dichas cualidades provienen de su función social y de su autoridad, más que de su estructura. En primer lugar, una especie de canon los relaciona entre sí: un mito tiene lugar dentro de una mitología, de un grupo

⁵A.W. Watts, *Myth and Ritual in Christianity*, Vanguard, New York, 1954, p.7.

⁶Northrop Frye, *The Great Code*, Routledge & Kegan Paul, London, 1982. La versión española: *El Gran Código*, Gedisa, Barcelona, Traducción de Elizabeth Casals, 1988.

⁷*Ibid.*, *El Gran Código*, p.56.

⁸*Ibid.*, p.57.

interconectado de mitos.⁹ En segundo lugar, los mitos marcan un área específica de la cultura, y la separan de las demás. De esta manera, la mitología contribuye a crear una historia, una historia cultural.

En este sentido, Mircea Eliade considera el mito como la realidad cultural: "el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los *comienzos*. Los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. El mito se considera como una historia verdadera, puesto que se refiere siempre a *realidades*." Por eso, "la función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas." Y "la historia narrada por el mito constituye un conocimiento de orden esotérico no sólo porque es secreta y se transmite en el curso de una iniciación, sino también porque este conocimiento va acompañado de un poder mágico-religioso."¹⁰ Con estas características, podemos trazar la estructura de los mitos: la circularidad del tiempo (tiempo

⁹Octavio Paz observa de misma manera la producción entrelazados de los mitos al comentar el trabajo de Lévi-Strauss; "El sistema de simbolización se reproduce sin cesar. El mito engendra mitos: oposiciones, permutaciones, mediaciones y nuevas oposiciones. Cada solución es ligeramente distinta de la anterior, de modo que el mito crece como una espiral: la nueva versión lo modifica y, al mismo tiempo, lo repite." (p.38) en ...*el nuevo festín*...

¹⁰Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, Labor, Barcelona, 6ª Ed. 1985.

reversible, recuperable), la revelación como doble juego (ocultación y descubrimiento) y la visión polar, la ambivalencia de la imagen mitológica implica la coincidencia o reconciliación de los opuestos que, en un mundo real y práctico, parecería imposible o inmoral. En una palabra, el mito trata de las dualidades conflictivas de la vida y sus reconciliaciones. Lo que dice Eliade es que para muchas sociedades todo lo que sucede en el tiempo se considera una repetición de hechos arquetípicos míticos que se produjeron antes de que comenzara el tiempo (*in illo tempore, ab origine*). El mito es un relato sagrado y tiene una forma de pensamiento imaginativo y creativo y una estructura autónoma¹¹. Puesto que la literatura cumple la función de re-crear el uso metafórico del lenguaje, la literatura es descendiente directa de la mitología. Porque la mitología no es una respuesta directa al medio ambiente; forma parte del aislamiento imaginativo que nos separa de dicho medio, y el verdadero interés del mito es trazar una circunferencia alrededor de una comunidad humana y mirar hacia el interior de esa comunidad, no investigar los mecanismos de la naturaleza. Por eso, los mitos deben tomarse tanto simbólicamente como literalmente. Esto es una evidencia clara de que la literatura es

¹¹En el mito, no hay necesidad de ser plausible o lógico en motivación. Las cosas que ocurren son las cosas que ocurren sólo en los relatos; en un mundo literario autónomo (*in a self-contained literary world*).

parte integral e inevitable del desarrollo de todo mito.¹² Lo que significa es que las estructuras míticas continúan dando forma a las metáforas y a la retórica de las estructuras literarias posteriores. De esta manera, la mitología se fusiona con la literatura, y el mito, entonces, deviene el principio estructural de contar relatos (*story-telling*). Como un tipo de relato, el mito es una forma del arte verbal, y pertenece al mundo del arte. De esta manera, el mito aporta a la literatura la estructura imaginativa, como patrón literario: la estructura de las grandes formas literarias (*mythoi*, tramas pre-genéricas), como tragedia, comedia, romance y ironía.¹³ Con esto, podemos reafirmar nuestro punto de vista, consistente en que no hay nada nuevo en la literatura que no sea lo viejo renovado.

Richard Chase, afirma a su vez directamente que "la palabra mito significa relato (*story*): un mito es un cuento (*tale*), una narración, o un poema; el mito es literatura y debe considerarse como una creación estética de la imaginación

¹²En caso del poema épico, *Gilgamesh*, se muestra inextricable la relación de la literatura y el mito.

¹³Según Frye, el mito como *mythos*, o sea, la narrativa ofrece los cuatro patrones narrativos (los pre-géneros) de la literatura: tragedia (otoño), comedia (primavera), romance (verano) y ironía o sátira (invierno). Dado que el mito generalmente trata de la aventura de un héroe, los cuatro *mythoi* pueden verse como los cuatro aspectos de un mito central unificador: romance (*agon*, conflicto) - tragedia (*pathos*, catástrofe) - ironía (*sparagmos*, desmembramiento) - comedia (*anagnorisis*, reconocimiento).

cfr., Frye, *Anatomy of criticism*.

humana."¹⁴ En todo caso, el mito posee dos aspectos paralelos: como relato, es poético y se re-crea en la literatura; como relato con una función social específica, es un programa de acción para una sociedad específica. En ninguno de ambos casos se relaciona con lo real, sino con lo posible. La función de la literatura encaja perfectamente en ambos aspectos del mito, porque la función de ésta no es apartarse de lo real, sino ver la dimensión de lo posible en lo real.

4.2. LA ESTRUCTURA DUAL PARALELA.

El pensamiento humano, o sea la categoría primordial que domina el método de la percepción es uno y dos: uno es lo mismo (la totalidad indiferenciada), dos es lo diferente (el principio de la diferencia). Pero la percepción no es posible con uno, sino que empieza con dos, naturalmente en la base de uno. Esta dualidad fundamental complementaria de la percepción ha sido sostenida a lo largo de nuestro trabajo con base en la visión ambivalente carnavalesca. La imagen mítica implica que la vida y la muerte no son una alternativa sino alteraciones, polos de un solo proceso, que puede llamarse vida-muerte. El mito ofrece un pensamiento orgánico para poder superar el problema del

¹⁴Richard Chase, *Quest for myth*, Greenwood Press, New York, 1969, (1949), p.73.

pensamiento substancial. En el pensamiento occidental, uno y dos se consideraron *causa sui*, por lo cual se pensaron independientes, aislados, no-cambiantes y transcendentales: substancia/atributo, sujeto/predicado, dios/mundo, realidad/fenómeno, transcendencia/inmanencia, sujeto/objeto. La visión mítica los (la relación antitética) convierte en polos ambivalentes. En el mundo mítico, es decir, en la visión polar (orgánica y relativa), dos no es de *causa sui*, sino dialógica. Así la visión dialógica o sea <<dos en uno>> es equivalente a la imagen mítica y poética y a la actitud estética. Sin embargo, en *C.N.* se detecta una estructura dual paralela antitética, y lo que es, de acuerdo con Frye, un mundo indeseable, que es una imagen demoníaca¹⁵ (la parodia del romance) realizada en la ironía trágica con la forma U inversa.¹⁶

¹⁵La imagen demoníaca es una de las dos imágenes del mito no desplazadas: la apocalíptica y la demoníaca. Aparte de estos, hay tres imágenes desplazadas del mito entre ellas: imágenes análogas: la analogía de la inocencia (el modo narrativo del romance), la de la naturaleza y la razón (el mimético elevado), la de la experiencia (el mimético bajo o el realista).

cfr., N. Frye, *Anatomía de crítica*, pp. 175-209.

¹⁶Northrop Frye dice en *teoría de los modos narrativos* que en las ficciones la trama (*plot*) consiste en que alguien hace algo. Así, las ficciones pueden clasificarse de acuerdo con el poder de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo. (cinco modos ficcionales): el héroe del *mito*, el *romance*, *mimético elevado*, *mimético bajo* y *irónico*. También existe una distinción general entre las ficciones en que el héroe se aísla de su sociedad y las ficciones en que se incorpora a ella. Esta distinción se expresa por las palabras "trágico" y "cómico" cuando se refieren a *aspectos de la trama en general* y no simplemente a formas del drama. La ironía, como modo, nace del mimético bajo; toma la vida exactamente como la encuentra. Pero el ironista fabula sin sacar moralejas y no tiene

Entonces, la reaparición del mito en lo irónico es clara en C.N.: "El mito vive."(p.212), Colasa Sánchez, la vagina indentada.

La novela C.N. tiene una estructura paródica del mundo mítico que es deseable para nosotros. Porque, en término de narrativa, el mito es la limitación de acciones que ocurren a proximidad o en el límite concebible del deseo. El hecho de que el mito opere en el nivel cumbre del deseo humano no quiere decir que presente necesariamente a su mundo como alcanzado o alcanzable por los seres humanos. Así, el mundo de C.N. es un

más objetivo que su tópico. En la ficción irónica, la total objetividad y la supresión de cualesquiera juicios morales explícitos son elementos esenciales de su método. La <<ironía trágica>>, por lo tanto, se convierte simplemente en el estudio del aislamiento trágico en cuanto tal y, por consiguiente, su héroe no tiene necesariamente ninguna *harmatia* trágica u obsesión patética: es sólo alguien que se aísla de su sociedad. Así, el principio esencial de la ironía trágica consiste en que lo excepcional que pueda sucederle al héroe debe estar causalmente en desacuerdo con su carácter. De ahí, como la víctima típica de la tragedia, el *pharmakos* o chivo expiatorio. El *pharmakos* no es inocente ni culpable. Es inocente en el sentido de que lo que le acontece es mucho más grave que cualquier cosa que pudiera provocar lo que él haya hecho, como el escalador cuyo grito ocasiona una avalancha. Es culpable en el sentido de que es miembro de una sociedad culpable o habitante de un mundo en el que tales injusticias son parte inevitable de la existencia. Los dos hechos no llegan a juntarse; permanecen irónicamente aparte. *Lo incongruente* (ej. Cristo) y *lo inevitable* (ej. Adam), que se combinan en la tragedia, se separan en polos opuestos de ironía. Para nuestro interés, la circularidad de los modos ficcionales que Frye marca es importante: la ironía desciende del mimético bajo: comienza en el realismo y la observación desapasionada. Pero a medida que así lo hace, se desplaza lentamente hacia el mito y vuelven a aparecer en ella velados perfiles de ritos sacrificatorios y de dioses que mueren. Nuestro cinco modos giran evidentemente en círculo.

mito invertido y, por consiguiente, se encuentra en un contraste paralelo, sin posibilidades dialógicas. A grosso modo, se puede decir que toda la estructura de *C.N.* se contrasta o se yuxtapone paralelamente dentro del marco epistemológico de la modernidad *versus* la postmodernidad. Al ser realizada con la forma de la ironía, la novela, *C.N.* está manifiesta con las imágenes inversas del mito: la dualidad antitética en contra de la polaridad complementaria.

Puesto que el significado de la estructura se forma como resultado de una transcodificación recíproca de muchos sistemas-cadenas¹⁷, es importante establecer la equivalencia semántica¹⁸ de los elementos en distintos niveles. La estructura artística establece una situación de equivalencia entre los elementos diferentes en un nivel lingüístico. En *Cristóbal Nonato*, la estructura artística está constituida por la

¹⁷Según Lotman, el significado se forma 1)por medio de la transcodificación interna (en caso de la matemática y la música);

2)por medio de la transcodificación externa binaria(lenguas naturales) y la externa múltiple (sistemas modelizantes secundarios). Todos los tipos de formación de significados, naturalmente, están presentes en los sistemas modelizantes secundarios, manifestándose con mayor o menor grado de plenitud. *Ibid.*, pp.52-57.

¹⁸Según Yuri Lotman, la naturaleza de los significados reside en la estructura, cuyo significado se forma como resultado de una transcodificación recíproca de muchos sistemas-cadenas. La transcodificación se halla orgánicamente ligada al problema de la equivalencia, y la equivalencia de los elementos semánticos de la estructura artística no presupone ni una actitud similar hacia el *denotatum*, ni una identidad de relaciones respecto a los demás elementos del sistema semántico, ni una actitud similar hacia el contexto común. Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 2ª, 1982, p.62 y ss.

equivalencia (por la transcodificación recíproca) de las tres principales cadenas-estructuras semánticas; la equivalencia establecida entre la generación de la novela y *Cristobalito* y, la respectiva alusión a la de la historia de América (México). Cada estructura-cadena, por su parte, rige su eje paradigmático; la escritura, la postmodernidad, el lenguaje heterogéneo, la ciudad. Estas estructuras construyen la otra equivalencia semántica por la semejanza en un nivel superior. Y por la estructura dual de la novela, se construye, por decirlo así, la contra-equivalencia por la desemejanza; la modernidad, el lenguaje homogéneo, la novela monológica. Así, la novela *C.N.* está construida por una estructura dual con base en la transcodificación recíproca de muchos sistemas-cadenas, y principalmente por una transcodificación externa múltiple en la medida en que el significado surge de una nivelación de lo diferente, de la determinación de la equivalencia de varios sistemas semánticos distintos entre sí. La pluralidad de transcodificaciones permite construir un núcleo semántico común para varios sistemas, que se percibe como significado, la salida de los límites de las estructuras del signo al mundo del objeto.

En la novela, un campo semántico formado por las intersecciones entre la escritura y la vida uterina, alude, de un modo metafórico y analógico,¹⁹ a la formación de América y la

¹⁹Según Giambattista Vico, hay tres modos de la escritura: la poética, la heroica o noble y la vulgar. Siguiendo a Vico, N.Frye

dice, respectivamente: la jeroglífica, hierática y demótica. La fase jeroglífica, para Vico, es el uso "poético" del lenguaje: la fase hierática es principalmente alegórica, la fase demótica es descriptiva. La primera etapa del lenguaje, al estar basada en la metáfora (esto es aquello) es intrínsecamente "poética"; la segunda, a la que pertenece ya Platón, se transformó en dialéctica, en un mundo de pensamientos separados del mundo físico de la naturaleza (idea y fenómeno), y así se basa de la metonimia (esto emplaza a aquello). De ahí el procedimiento deductivo, sobre todo el silogismo. En el lenguaje metafórico, el concepto central que unifica el pensamiento y la imaginación humanos es el concepto de una pluralidad de dioses o personificaciones de la identidad entre la personalidad y la naturaleza. En este contexto, las palabras poseen fuerzas dinámicas: *magia verbal* en la etapa metafórica, que surgía de una energía en común entre las palabras y las cosas, aunque éstas estuvieran corporeizadas y controladas por las palabras. En el lenguaje metonímico, este concepto unificador se convierte en un "Dios" monoteísta, una realidad trascendente o Ser perfecto hacia la que apunta toda analogía verbal. En la etapa metonímica, este concepto de magia verbal se ve sublimado a una *cuasi-magia*, inherente al ordenamiento en secuencia verbal o lineal. Como hemos visto en el primero capítulo, la tercera etapa del lenguaje comienza alrededor del siglo XVI, acompañando ciertas tendencias del Renacimiento y la Reforma, y adquiere predominio cultural en el siglo XVIII. Aquí se encuentra una clara separación entre sujeto y objeto, en la cual el sujeto se expone, en la experiencia de los sentidos, al impacto de un mundo objetivo. Todos los procedimientos deductivos quedan subordinados cada vez más a un proceso primario inductivo, basado en hechos. Por eso, el criterio de la verdad se relaciona con la fuente externa de la descripción más que con la consistencia interna del argumento. La figura determinante es un tipo de simil: una estructura verbal verdadera es aquella que *se parece* a lo que describe. De este modo, el problema de la ilusión y la realidad se convierte en un tema central en la lengua de la tercera etapa. Así para el lenguaje descriptivo, la palabra no tiene poder más que por ser una palabra. Pero ya no es posible separar al observador de lo observado: el observador se había convertido en objeto observado después de Einstein y Heisenberg. Como lo sugirió Vico, no estamos experimentando un recurso (*ricorsi*) del ciclo del lenguaje. Además puesto que la función primordial de la literatura es la de ir recreando la primera etapa del lenguaje, metafórica, durante la dominación de las etapas posteriores, la liberación del lenguaje metafórico de la magia constituye una emancipación de ese lenguaje. Al ser la literatura como la estructura verbal hipotética, el sentido

vida fragmentaria de México y de las ciudades. La equivalencia entre ellos descansa en la relación entre el deseo y la imaginación. Fuentes sostiene:

todo descubrimiento es un deseo, y todo deseo, una necesidad. Inventamos lo que descubrimos; descubrimos lo que imaginamos. (...) El descubridor es el deseador, el memorioso, el nominador y el voceador. No sólo quiere descubrir la realidad; también quiere nombrarla, desearla, decirla y recordarla. A veces, todo ello se resume en otro propósito: imaginarla.²⁰

Fuentes dice que la literatura es un producto del deseo (futuro) y la memoria (pasado) porque tejen de la unión en <<aquí y ahora>> (presente) por medio de la imaginación verbal, por lo cual la novela se ofrece como hecho perpetuamente potencial, inconcluso: la novela como posibilidad, pero también como inminencia: la novela como creadora de realidad.

Nombre y Voz; Memoria y Deseo, según Fuentes, son los lazos de unión profunda entre los orígenes, los presentes y los porvenires del continente americano. Estas cuatro funciones

original de la magia verbal como la palabra del poder o "palabra autoritaria" desaparece. Sin embargo, la literatura conserva ese poder mágico verbal debido a la transferencia del nivel de la naturaleza al del lector o oyente. En este sentido, también hemos insistido en la función de la carnavalización del lenguaje como fuerza emancipadora. *cfr.* Northrop Frye, *El Gran Código*, *op.cit.*

²⁰Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, F.C.E., México, p.47.

siempre han formulado las mismas preguntas de la literatura iberoamericana, según un triple movimiento:

un movimiento de la utopía con que el viejo mundo soñó al nuevo mundo, a la épica que destruyó la ilusión utópica mediante la conquista, a la contraconquista que respondió tanto a la épica como a la utopía con una nueva civilización de mestizajes, barroca y sincrética, policultural y multirracial.²¹

Todas las narraciones de Fuentes giran en torno a este triple movimiento y estas cuatro funciones. Fuentes reafirma su convicción de esta manera:

Nombre y voz: no hay nada que identifique mejor a la escritura propia del continente iberoamericano. Nombre y voz: esto es lo que nuestra literatura ha sabido dar mejor que cualquier otro sistema de información, porque sus dos proyecciones han sido la memoria y el deseo. La certidumbre de que no hay presente vivo con el pasado muerto, o futuro vivo que no depende de la fuerza de nuestro deseo, hoy. El presente libro propone un encuentro entre nuestros movimientos de fundación- épica y mito; utopía y barroco- con las manifestaciones modernas de la narrativa hispanoamericana. Lo que hace mediante un entrelazamiento constante

²¹*Ibid.*, pp.27-28.

del movimiento con sus funciones: dar nombre y dar voz; recordar y desear.²²

Dado que la forma de la narrativa se da mediante el manejo del tiempo y el espacio, la 'cronotopía' bajtiniana es indispensable para la novela. Bajtín advierte que el proceso de asimilación de historia y literatura pasa por la definición de un tiempo y un espacio.

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa <<tiempo-espacio>>) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.(...)El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.²³

La cronotopía es el centro organizador de los eventos narrativos fundamentales de una novela. El cronotopo hace visible el tiempo en el espacio y permite la comunicación de los eventos: es el vehículo de la información narrativa. En nuestra novela, se plantean las mismas preguntas de la literatura iberoamericana:

²²*Ibid.*, p.29.

²³Mijaíl Bajtín, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en *Teoría y estética de la novela, op.,cit.*, pp.237-238.

Mi madre hace tres preguntas:
En qué país va a nacer el niño?
Cómo se va a llamar el niño?
Qué lengua va a hablar el niño?
Pero yo tengo mis propias preguntas, señores
electores.
Seré yo ese niño?
Cómo saberlo sin saber tres cosas:
Qué es mi tiempo? Qué es mi espacio? Y ahora,
cuál es mi circunstancia? (p.31)

Toda la novela trata de contestar a estas preguntas. *C.N.* es un producto del deseo lo mismo que de la utopía; *C.N.* es una épica parodiada; *C.N.* es una contraconquista con su propia forma de existencia. Cronotópicamente dicho, da forma a la narrativa; en *C.N.*, hay simultaneidad espacio-temporal y heteroglosia. No obstante, *C.N.*, por su forma de *mythos*, es una ironía trágica. De esta manera, predominan las imágenes demoníacas, y por ello, resulta que las dos estructuras corren paralelas sin posible reconciliación. Cada estructura está constituida por el eje paradigmático, en un sentido amplio, de la modernidad y la postmodernidad.

Veamos cómo se establece la respectiva equivalencia de cada estructura. Primero, la novela es un producto de la imaginación y del deseo, como fue el descubrimiento de América. América fue la invención imaginativa de los europeos,

como un deseo utópico. Segundo, dado que la novela es la construcción artificial y por excelencia el lugar de los lenguajes heterogéneos, se asemeja a las imágenes de la ciudad. La ciudad moderna es una construcción artificial y una conglomeración de los heterogéneos y, al parecer, sin control alguno.

El Bulevar cambiaba de lugar cada semana,(...) la cita capitalina, el lugar para ser visto y ver(...) no saber dónde era la cita, secreta como el lenguaje (los lenguaje nuevos) mutante cada día, cada hora, para permanecer inasible, incorruptible por escritor, orador, político o manipulador alguno. (p.326)

Por excelencia, la ciudad es una construcción artificial, que es la de la novela. La naturaleza de la novela consiste en ser una forma de las experiencias urbanas. La novela es el discurso de la ciudad y una forma de las relaciones humanas en la ciudad. La ciudad también es un espacio de democratización, de intercambio horizontal de la información, como lo es la misma novela. La ciudad es una estructura autónoma, pero basada en las infraestructuras dependientes. En nuestra novela, los camioneros que alimentan a la ciudad hacen alusión a la referencia extralingüística. También, una de las imágenes que tiene la ciudad es su movimiento o su constante transformación. Por eso, todas las escenas de la novela se desarrollan en las

ciudades, o en el desplazamiento de una ciudad a otra: la novela es un género inacabado o en proceso de formación. Todas las ciudades en la novela, México, Acapulco, Igualistlahuaca, Oaxaca, Veracruz proyectan una imagen de su transformación, ya sea de un estado conjuntivo o disyuntivo, narratológicamente hablando. De esta manera, se establece la equivalencia entre la ciudad y la novela.

la ciudad se vive moviéndose, la permanencia se ha vuelto secreta, sólo el movimiento es visible, (p.326).

Las ciudades "potemkin"²⁴ de México, Acapulco y Igualistlahuaca aluden simbólicamente a la novela polifónica²⁵ pero de la manera

²⁴De la película de Serguei M.Eisenstein, "*El acorazado Potemkin*" (1926) por su acentuación en el montaje de las atracciones: hechos, y no reflexiones o consecuencias de hechos; organización de los "materiales" que les conciernen, a fin de involucrar al espectador en un dialéctico juego emotivo e intelectual que lo lleve a participar en él, a partir de sensaciones intensas, avanzando a través de los hechos hacia la comprensión no de la realidad aparente, sino de sus modelos internos y fundamentales. *cfr.*, Goffredo Fofi, *la cultura del 900, (cine)*, Siglo XXI, México, 1985.

²⁵Este es no es lógicamente el concepto de novela polifónica que ha investigado Bajtín en el mundo novelesco de Dostoievski como el debate abierto e inconcluso entre los ideólogos (y inclusive el autor convencional). Pero, aquí los hemos visto obligados a emplear este término para facilitar nuestro trabajo porque Fuentes, en varias ocasiones, maneja el término de la novela polifónica, equivalente a la plurivocidad (heteroglosia) en nuestro juicio. "la novela monológica, dominada por una sola voz, y la novela dialógica o

paródica con sus imágenes demoníacas (makesicko city, Acapulipsis, Veracruz invadido por la tropa estadounidense): destrucciones, mutilaciones y desórdenes. También la formación de Mexamérica "por la desintegración de la Unión a favor de la libre expresión de las nuevas tendencias locales y centrífugas" (p.209) está defendiendo irónicamente el pluralismo.

Por otra parte, en *C.N.*, hay dos imágenes de la fiesta. La fiesta, como plaza pública, se presenta como una máxima fuerza heterogénea: la fiesta de Ada Ching, caracterizada por la unión de los heterogéneos (la escena del acto sexual entre Ada Ching y Deng, y de Homero humillado, homogeneidad degradada); y la fiesta de cumpleaños de Penny, que pretendió ser una reunión homogénea pero resultó ser parodiada por "el pastel de caca" (p.377) del servicio pastelero de TUGUEDER. Las dos fiestas se presentan como un doble inverso en el espejo y representan los aspectos ambivalentes de <<dos en uno>>, ya que en *C.N.* todo gira en torno de la polaridad: la ironía de la estructura dual. La negación de la cadena genética indígena de Cristóbal, México español ("no del pinche medio ambiente este donde me asfixio en la barraca familiar del Jipi Toltec" p.497), pero finalmente acepta su polaridad, al darse cuenta de la co-existencia de su

polifónica, dominada por un diálogo con el mundo y por una palabra orientada hacia la palabra del otro." (p.35, en *V.N.M.*). Fuentes adjudicó el término 'polifónico' para designar a la nueva forma de la novela. Por eso en el caso del uso de la novela polifónica, lo hacemos en el sentido fuentesiano.

otra mitad, México indígena, el niño ciego de los indígenas. La muerte del general, Rigoberto, por Jipi Toltec para que el pasado se fusione en el presente porque Rigoberto, general de la Revolución, vivía atrapado en el pasado. De esta manera, vamos a intentar establecer dos estructuras paralelas en *Cristóbal Nonato*:

| DUALIDAD ANTITETICA | POLARIDAD COMPLEMENTARIA |
|---|---|
| Modernidad: -tiempo lineal. -lenguaje homogéneo. -novela monológica. -brecha entre país legal y país real. | Postmodernidad: -tiempo cíclico, mítico, espiral, simultáneo. -lenguaje heterogéneo. -novela polifónica.(ciudad, fiesta). -América barroca. |
| Familias de Cristóbal: -Homero (lingüista homogéneo). -Capitolina y Farnesia (pasado estancado). -general Rigoberto (pasado abrumador), -Diego y Isabel Palomar, inventores de Taco Inconsumible (negación del ciclo) | -Angel (romancista conservador). -Angeles. -Cristóbal.(fusión de los tiempos). |
| -Federico Robles Chacón -Ulises López y Lucha Plancarte de López y Penny López. -Mamadoc. | -Los four Jodiditos. -Concha Toro. -Colasa Sánchez. -Matamoros Moreno. -Fernando Benítez. |

Esta estructura dual paralela es la parodia de la visión mítica (reconciliación de los opuestos), y está constituida en la forma de la ironía trágica: sacrificio o expulsión de un *pharmakos* (chivo expiatorio) o *sparagmos* (desaparición o desmembramiento). La muerte de Matamoros Moreno se encuentra en la figura trágica como *pharmakos* por lo incongruente en la ironía trágica, porque todo intento de culpar a una víctima otorga a dicha víctima algo de la dignidad de la inocencia, la de la víctima perfectamente inocente, a la que se excluye de la sociedad humana. La ironía²⁶ como modo nunca dice precisamente lo que significa (en este sentido incluye la parodia). Así, *C.N.* se manifiesta en la forma de la ironía (la estructura dual paralela), es decir, la forma inversa del mito (la polaridad). Pero, ¿esa muerte y destrucción no están indicando precisamente un posible retorno de la nueva vida (resurrección)? Dentro de la visión carnavalesca o mítica, hemos visto que nada es aislado.

²⁶El término ironía indica una técnica de parecer menos de lo que se es, que, en literatura, se convierte en una técnica de decir lo menos y de significar lo más posible o, de modo más general, en un patrón de palabras que se aparta de la afirmación directa o de su propio significado evidente.

4.3. LA CIRCULARIDAD.

La novela se actualiza por medio de la lectura de la misma manera de que el mito se actualiza mediante el ritual. El acto repetitivo de la lectura y el ritual son indispensables para que novela y mito adquieran nuevos significados. Más técnicamente dicho, la potencialidad semántica se actualiza por la celebración. La potencialidad y la actualización se alimentan recíprocamente una a la otra²⁷. También hemos visto que en la visión carnavalesca o mítica todo está regido por un ritmo cíclico de la naturaleza: invierno-primavera, muerte-renacimiento. Es decir, dentro del mundo mítico de la polaridad, los contrarios se complementan y los tiempos se fusionan.

Fuentes introduce el relato en un <<eterno presente²⁸>>

²⁷Sobre la interrelación entre el mito y el ritual, véase, Lord Raglan, "Myth and Ritual" en *Myth, A Symposium*, Sebeok(ed.).

Philip Wheelwright, *Burning Fountain*. pp.170-187.

²⁸Mircea Eliade dice que el tiempo mítico se restaura por medio de cualquier ritual, y por consiguiente por medio de cualquier gesto significativo. Esta periodicidad (la repetición del rito) significa "la utilización indefinida de un tiempo mítico *hecho presente*. Todos los rituales tienen la propiedad de suceder *ahora*, en *este instante*. El tiempo que presencié el acontecimiento conmemorado repetido por el ritual en cuestión se *hace presente*, es "re-presentado"(...) la pasión de Cristo, su muerte y resurrección no son simplemente conmemorados durante los oficios de la Semana Santa; suceden verdaderamente entonces ante los ojos de los fieles. Y un verdadero cristiano debe sentirse contemporáneo de esos acontecimientos *transhistóricos*, puesto que, al repetirse el tiempo teofánico, se vuelve presente. Así es el <<eterno presente>>. Puesto que la contemporaneidad de la novela se logra por medio de la lectura, se

que integra el pasado y el futuro. El tiempo mítico de Fuentes es sincrónico más que diacrónico, un medio que permite la recuperación de las épocas enterradas vivas por las sucesivas invasiones culturales y políticas, pero las que sobreviven bajo la superficie del presente. Las "realidades verdaderas" en el tiempo mítico se restauran, se hacen presentes por medio del ritual. Por medio del auto-sacrificio de Jipi Toltec, el tiempo mítico evocado regresa y rompe el tiempo sucesivo. La muerte no es fin sino un nuevo re-comienzo.

El Jipi se despelleja(...)ahora a la luz del fuego la piel entera se le desvanece, se pela el Jipi, hasta el músculo se le cae la piel a grandes trizas, como a un plátano el hueso blanco pero corrupto, agusanado:(...) ellos ya no ven, ya no saben, ya no imaginan si simultáneamente la nueva piel le retoña, sólo la calavera sonríe (p.507).

El ritual del sacrificio se necesita para evocar el tiempo mítico en el presente. El sacrificio repite el sacrificio inicial y coincide con él. La Creación del Caos en el tiempo mítico se experimenta para los iniciados en el ritual. Así el sacrificio de Jipi Toltec, Lucha Plancarte(en el fuego-purificador) y las destrucciones de

nota la relación íntima entre el mito y la literatura respecto al tiempo. Es un tiempo que irrumpe en la duración sucesiva.

cfr. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1972, p.350 y ss.

las ciudades. Todo el acto se repite en un círculo del *show* cósmico (la destrucción y la re-creación). El círculo es abierto, o sea, espiral.

por lo menos entonces, nada es lineal, gracias a Dios todos somos observadores circulares y espirales, es nuestro privilegio,(p.560)

Fuentes siente así la historia de México, y la latinoamericana, como unas series de rupturas y fragmentaciones discontinuadas, que en comparación con la continuidad cultural, sólo pueden integrarse en este eterno presente, por la visión temporal mítica repetitiva y sus consecuentes modos narrativos. El futuro de América Latina reside más en las memorias responsables de su propio pasado que en los sueños importados del progreso hacia el futuro. De esta manera, es claro que el objetivo artístico de Fuentes es la integración del pasado histórico y literario en el presente narrativo, lo que conlleva el rechazo de la historia lineal, secuencial a favor de una visión cíclica y sincrónica del tiempo. El pasado se integra en el presente, por medio del tiempo mítico, cíclico. No es la memoria que recuerda lo pasado sino el pasado que vuelve.

Vivimos hoy, Mañana tendremos una imagen de lo que fue el presente. No podemos ignorar esto, como no podemos ignorar que el pasado fue vivido, que el origen del pasado es el presente(...)Imaginar el pasado. Recordar el futuro. Un escritor conjuga los tiempos y las tensiones de la vida humana con medios verbales.²⁹

La circularidad del tiempo mítico en *C.N.* no es la mera repetibilidad (repetición sin fin) sino la forma en espiral: "mi espiral vicohistóricaribonucleica" (P.279). La visión histórica fuentesiana es la de la teoría de Vico del *corsi e ricorsi* que combina el progreso y el retroceso en su forma en espiral.

La forma circular también se manifiesta en el nivel estructural. En *C.N.*, el símbolo del espejo funciona de dos maneras: como función desenmascaradora y como reflejo invertido (doblemente invertido)³⁰. La función desenmascaradora del espejo para revelar el aspecto ambivalente es un steno-símbolo para los lectores de Fuentes. El espejo como la estructura dual en *C.N.* ha ofrecido un patrón estructural en varias ocasiones: las fiestas, como hemos visto antes. Otra vez, 'Pacífica', Nuevo Mundo del Nuevo Mundo, se imagina como una nueva utopía, en donde se concilian "el destino con la técnica,

²⁹*Ibid.*, p.17.

³⁰El espejo es icónico en su reflejo de la realidad. Pero evidentemente artificial por lo menos en tres aspectos: el espejo reduce tres dimensiones a la superficie plana de dos, hace doble la distancia y reduce aún el tamaño (la mitad del tamaño original), y más significativamente, el espejo invierte derecha e izquierda.

unir lo que sabemos espiritualmente con lo que sabemos técnicamente y hacer una vida nueva porque no controlamos la libertad pero sí dominamos la técnica"(p.546) Así como América fue inventada como utopía de Europa, 'Pacífica' se presenta como nueva utopía para el México destruido. Es un juego de espejo: en Acapulco, hacia Pacífica oriente con rumbo al occidente; en Sevilla, en busca del oriente, por el occidente de México. La misma estructura se repite. Pero, según el concepto de la dirección convencional (el centro del mundo es europeo), América se encuentra en el oeste de la Europa. En cambio, Pacífica se sitúa en el este a pesar de situarse al oeste de México. En una palabra, las dos estructuras se presentan reflejadas inversamente como doble invertido en el espejo. Es una circularidad repetida. En *C.N.*, Angel y Angeles rechazan la nueva utopía y prefieren quedarse en el México destruido. Se dicen: "vamos a terminar lo que hay que hacer aquí, vamos a hacer no la utopía sino la posibilidad, simplemente". Aquí se rompe un fatalismo circular. Es decir, el círculo se abre y se hace espiral (lineal+círculo). Lo que significa el rechazo de la utopía no es el rechazo de una posibilidad de un mundo mejor, sino el rechazo de la idea de que un mundo mejor puede lograrse en nombre del futuro desechando el pasado. Porque la utopía se sitúa en el futuro.

Angeles, Cristóbal, no quiero un mundo de progreso que nos capture entre el Norte y el Este y nos arrebate lo mejor del Occidente, pero tampoco quiero un mundo pacífico que no mereceremos mientras no resolvamos lo que ocurre acá adentro, nos dice mi padre,(...) vivan mis cadenas!(...)viva mi pasado! (p.555)

Ante los ojos del indigenista, Fernando, el rito del excremento (la mierda) que celebran los indígenas evocan la circularidad del tiempo y así el fin se une con el principio (el mito de la regeneración). Fuentes confirma de este modo la persistencia del México subyacente como mito vivo ante la negación del México blanco.

y primero todo el pueblo se hincó frente a ella (la montaña de la mierda) y nadie dijo nada, todos se tomaron de las manos y ahora, por primera vez en todo el día, cerraron los ojos y respiraron hondo: ni siquiera canturrearon, sólo respiraron rítmicamente, al unísono, aspiraron el olor de mierda, el más fuerte olor del cuerpo, pensó mi tío, el que más se impone y da fe de nuestra existencia física: el blando metal del cuerpo, su ofrenda a los dioses: el oro de nuestro cuerpo, la mierda, como el oro es el excremento de los dioses, su excrecencia que hace nuestra riqueza. (p.233)

En el tiempo mítico y cíclico, el principio y el fin nunca se separan de la misma manera que el pasado está unido al futuro.

Con la visión mítica del tiempo, la novela terminaría con la visión del re-comienzo (*la novela que se muerde la cola*).

La otra circularidad se manifiesta en la mitología de la memoria y el olvido. La novela *Cristóbal Nonato* termina con la palabra *olvido*.

nadie tiene más tiempo que nueve meses, todos morimos a los nueve meses de edad: lo demás es la muerte porque es el olvido(...)me estoy olvidando de todo lo que supe, la luz se esta apagando, lo supe todo aquí adentro, genes y hegeles, helatinas, mis antepasados vivieron nueve meses haciéndome compañía.(p.556)

A lo largo de la novela, al ser generado, Cristóbal, hereda toda la información de la cadena genética (la de ADN). Cristóbal es un personaje omnipotente, pero al acercarse al día del alumbramiento, su poder intelectual disminuye y desaparece. *Cristóbal Nonato* son esos nueve meses misteriosos en los que aprendemos todo lo que es necesario saber en el mundo. Como se explica en la última parte de la novela, metaficcionalmente, lo olvidamos cuando al nacer baja el ángel de la kábbala judía, con su espada flamígera, nos pega en la boca y nos condena al olvido y a aprender una parcela de la totalidad que entonces supimos. Toda la novela está construida con base en esta imagen.

Por otra parte, el "olvido" de Cristóbal es una pareja de la "memoria", el conocimiento perfecto en el mito de la polaridad. Según la mitología de la memoria (*anamnesis*) y el olvido (*amnesia*)³¹, al ser nacido, el hombre está condenado al "olvido" en contra de la condición de la "memoria" del Ser superior. Por eso, el hombre sabio trata de "despertarse" de este "sueño" para recordar lo que ha olvidado. Así el olvido se convierte en una condición para poder recuperar la memoria. Dado que la vida del hombre es de olvido y de sueño, sólo la muerte es la liberación de la obscuridad dominada por el olvido. Después de la muerte, el alma recobra la memoria, pero al re-encarnarse en la vida otra vez, queda arrojada de nuevo en el ciclo del devenir³². Pues, el olvido no simboliza ya la muerte, sino el retorno a la vida. Así el olvido y la memoria son una pareja andrógina y se complementan recíprocamente (el mito de la polaridad: yin-yang, Cielo-Tierra, etc.). Con esta base, la última palabra "olvido" de Cristóbal se descifra; el texto literario contiene toda la potencialidad semántica (la memoria), como el huevo cosmogónico. Al leerlo, esta potencialidad se actualiza o virtualiza concretamente (cronotópicamente), pero nunca se actualiza todo de una vez - un intento para recuperar una parcela de la memoria. Durante la lectura, es decir, sólo con la

³¹Cfr., Mircea Eliade, *Mito y realidad*, *op.cit.*, pp.122-146.

³²Se puede afirmar así que la dualidad platónica entre el mundo de ideas y de fenómenos como sombras de aquellas se basa en estos tipos de la mitología.

participación del lector, el texto se hace obra. Pero al terminar la lectura (la muerte sin el lector), la obra regresa de nuevo a la condición de texto (el olvido), como la vida condenada al olvido. Cada lectura empieza de nuevo. Así, el olvido es una condición indispensable para potencializar el mundo semántico de la novela. La novela, *C.N.* confía en la capacidad de la literatura para convocar la memoria y provocar el olvido. Esto la asemeja a un ritual. El niño naciente, Cristóbal, se integra en el mundo del olvido para poder recuperar la memoria del feto, Cristóbal nonato. Por lo tanto la novela nunca se agota:

la literatura no se agota en su contexto político e histórico, sino que abre constantemente nuevos horizontes de lectura para lectores inexistentes en el momento en el que la obra se escribió. De este modo, la literatura se escribe no sólo para el futuro, sino también para el pasado, al que revela hoy con una novedad distinta a la que tuvo ayer.³³

Entonces, todo lo que no está en el tiempo circular, mítico, no tiene cabida en el mundo de *Cristóbal*. El episodio más irónico se presenta como el "Taco inconsumible" de los Curies de Tlalpan, Diego e Isabel Palomar (los abuelos de Cristóbal). El "Taco inconsumible" rechaza el ritmo cíclico de la

³³Fuentes, *Valiente nuevo mundo*, *op.cit.*, p.289.

naturaleza. Por ello, los inventores tenían que desaparecer de la narración. Finalmente, la explosión del laboratorio privó de la vida a los abuelos de Cristóbal, que creían en "la ciencia con toda la novedad y furia de su emancipación liberal mexicana y su rechazo de las sombras inquisitoriales y gazmoñas del pasado" (p.64).

4.4. EL APOCALIPSIS.

El apocalipsis no es simplemente sinónimo de desastre, cataclismo o caos. De hecho, es un sinónimo de la revelación. Si bien es cierto que el agudo sentido de la interrupción y el desequilibrio de la historia social es parte constitutiva del pensamiento y de la narrativa apocalípticos, también lo es la convicción que la crisis histórica tiene un efecto de limpieza para un re-comienzo radical. Como dijo N. Frye en el *Gran Código*, y en *The Educated Imagination*, la Biblia ha sido, por lo menos, la fuente de la literatura occidental, estructural y temáticamente. Las fórmulas y las imágenes bíblicas están tejidas en la tela de las culturas y los lenguajes en los países occidentales y latinoamericanos, y rigen de modo esencial la articulación del pensamiento. Generalmente, los novelistas que hacen uso de los elementos apocalípticos son críticos de las prácticas políticas, sociales, espirituales, presentes, y las

funciones que las atribuyen buscar oponerse a dichas perspectivas y superarlas. Porque la visión apocalíptica trata de la transformación radical del mundo viejo en el nuevo.

Etimológicamente hablado, la palabra, "apocalipsis" se deriva de la palabra griega *apokálypsis*, que significa "la revelación, y posee un sentido metafórico de "des-cubrir" o de quitar el velo; de la misma manera, la palabra que significa "verdad", *aletheia*, comienza con la partícula negativa que sugiere que, originalmente, la verdad era considerada también como una especie de revelación, la eliminación de las cortinas del olvido en la mente."³⁴ El apocalipsis es escatológico por naturaleza; se relaciona con las cosas finales, con el final de la época presente y con la época que se inaugura. Entonces, podemos hablar de apocalipsis en dos sentidos: 1) en el escatológico, 2) en el de revelación.

4.4.1. El apocalipsis escatológico.

4.4.1.1. El mito de la regeneración.

La escatología se relaciona con los mitos del Fin del mundo, que conllevan la recreación de un Universo nuevo;

³⁴Northrop Frye, *El Gran Código*, *op., cit.*, p.162 y ss.

expresan la idea de la degradación progresiva del Cosmos, que requiere de destrucción y recreación periódicas; de aquellos mito de la catástrofe final, que será al mismo tiempo el signo anunciador de la inminente recreación del Mundo. Este proceso se lleva a cabo dentro del tiempo circular. Pero, como ya dijimos, el apocalipsis bíblico que funciona cronotópicamente en la literatura no tiene cabida en la narrativa fuentesiana. Porque dentro de la tradición judeocristiana, el tiempo no es ya el tiempo circular del *Eterno Retorno*, sino un tiempo lineal e irreversible. La escatología representa el triunfo de una Historia Sagrada: la restauración del Paraíso. Es un tiempo de juicio y selección. Y por la segunda venida de Cristo, el tiempo entrará en un tiempo eterno y ya no habrá más tiempo profano. Como hemos visto anteriormente, el tiempo mítico y circular de Fuentes descarta por completo la escatología bíblica. Sin embargo, no cabe duda de que Fuentes hace uso de las imágenes del apocalipsis bíblico para describir la catástrofe: Babilonia, Acapulcalipsis, la séptima copa, el número 666, la puta. El apocalipsis bíblico originalmente orienta hacia el optimismo, hacia una visión luminosa de la realización del compromiso de Dios con la salvación común y con la justicia. Esta visión bíblica está ironizada en *C.N.* Después de la muerte de Matamoros Moreno por mandato suyo, Robles Chacón delira dentro de una situación apocalíptica:

este es el apocalipsis trunco, a mí me tocó vivirlo por haberlo matado al santero ese, no hemos reunido a los ciento cuarenta y cuatro mil justos, señor perdóname(...)ni hemos salido de Babilonia que marea ni se ha llenado la séptima copa (que me sirvan las otras por Péndejol!) del vino de la venganza de Dios y en el cuero cabelludo de Matamoros Moreno cuando revisé cuidadosamente su cadáver no se leía el número 666 y no sé si hay una mujer en la selva, pero la puta de púrpura sí se apareció,... (p.551)

Como hemos visto en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, todas las escenas de desorden, de violación y de destrucción remiten a escenas escatológicas dentro de un tiempo circular. Hemos dicho en el capítulo anterior que la visión carnavalesca transforma el concepto del tiempo, y precisamente, este tiempo transformado señala al tiempo circular. Como todos los mitos escatológicos, la novela *Cristóbal Nonato* trata finalmente de la destrucción seguida por la recreación. El acto destructivo en *C.N.* es equivalente a un ritual que repite e imita el gesto o la acción de crear un Universo destruyendo el Caos *in illo tempore*, en el tiempo mítico. Por eso, las destrucciones son tan necesarias para que el Mundo Mítico Perfecto se restaure, se haga presente aquí y ahora, en el Nuevo Mundo que fue la utopía (en aquella ocasión, fue el desplazamiento temporal-lineal y espacio-horizontal: al futuro, y allá). De la misma manera, también podemos decir que la fuerza carnavalesca centrífuga, en

tanto que destrucción del lenguaje petrificado, se hace necesaria para que el lenguaje recobre el poder mítico metafórico (esto es aquello). La potencialidad de la novela queda garantizada paradójicamente por el caos provocado por las destrucciones, porque este caos es un caos primordial, anterior a las separaciones creadoras; un caos que esta vez se ha vuelto ordenado, sin haber perdido nada de su riqueza, ni haber roto nada de su unidad.

4.4.1.2. *¿Cristóbal Nonato es una novela profética?*

Al ser escrita en 1987 para el año escatológico de 1992, ¿se puede afirmar que la novela *C.N.* es una novela profética? Dentro del tiempo mítico, el pasado primordial es repetible y por consiguiente recuperable en el presente por el ritual, y repetible en el futuro. De esta manera, el futuro se vive en el presente con el pasado. Según Fuentes, en la literatura, "el pasado depende de nuestro recuerdo aquí y ahora, y el futuro, de nuestro deseo aquí y ahora. Memoria y deseo son imaginación presente. Este es el horizonte de la literatura."³⁵ También, la lectura como el ritual en relación con el mito, actualiza el texto literario. En este sentido, la predictibilidad de la literatura tal

³⁵Carlos Fuentes, *Valiente nuevo mundo, op.cit.*, p.49.

vez sea consustancial. La visión fuentesiana del tiempo mítico encaja perfectamente con el palabra "nostalgia del futuro", porque "el hombre es lanzado a una continua conquista proyectada siempre hacia un futuro nunca alcanzado y entonces se engendra la nostalgia profunda por un futuro que debe ser un permanente presente, enriquecido por un pasado todavía vivificante, en un encuentro que sólo habrá de cristalizar en el espacio sacralizado, en donde se celebre la Comunión y la Fiesta."³⁶ Y también, la comprensión (*understanding*) se realiza con la fusión de los tiempos en el acto hermenéutico, porque el significado se genera en el sistema del pasado de acuerdo con el modo de la participación del ser presente (*Dasein*) en el futuro. De este modo, Para Fuentes, el tiempo cíclico mítico es connatural al tiempo de la novela por su circularidad repetitiva (cada lectura empieza de nuevo), y al de la escritura en el sentido de que el acto de escritura siempre ahora (el cruce de la visión horizontal y la vertical).

Eliade analiza las actitudes destructivas de los artistas modernos hacia el universo artístico establecido por ellos. Dice que "han contribuido a la destrucción del Mundo (a la destrucción de su Mundo, de su Universo artístico) con el fin de

³⁶Tomada del título, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, es un excelente estudio mítico-simbólico de las tres novelas: *La muerte de Artemio Cruz*, *Zona sagrada*, *Cambio de Piel*, realizado por Liliana Berfumo Boshi y Elsa Calabrese. Fernando García Gamboa, B.A., 1974.

crear otro. Por su creación los artistas anticipan lo que sucederá en los demás sectores de la vida social y cultural."³⁷

Podemos afirmar entonces que C.N. tiene estas cualidades. Sin embargo, la palabra "profética" queda rechazada por una causa diferente. La causa es la siguiente: el apocalipsis se distingue de la profecía. El profeta ve el futuro como surgido del presente y exige de su lector actuar con base en lo ideal para realizarse en este mundo; el apocalíptico, en cambio, ve el futuro que destruye el presente, y este mundo es reemplazado por uno nuevo bajo la custodia de Dios.³⁸ En este sentido, se puede decir por toda razón que C.N. es una novela apocalíptica.

4.4.2. La revelación.

Lo que revela C.N. es la realidad mutante y su aspecto multivalente manifiesto en el principio <<dos en uno>>. Esto es lo que dijimos anteriormente con respecto al dialogismo que definimos como un nuevo *épisteme* para este tiempo nuestro de transición. En la edad moderna, el concepto del tiempo es lineal, y por ello este tiempo siempre nos ha lanzado hacia el futuro. Pero, actualmente, en este fin de siglo, denominado como la "era

³⁷Mircea Eliade, *Mito y realidad*, op.cit., p.79.

³⁸cfr., Lois Parkinson Zamora, *Writing the apocalypse*, Cambridge Univ., New York, 1989.

postmoderna", nuestro tiempo es otra vez espiral. Es un tiempo de "eterno retorno" del mito. Nuestra experiencia de alguna manera justifica el retorno del tiempo mítico circular: un mundo *in illo tempore* donde no había escisión entre el sujeto y el objeto. Lo que aprendimos de Vico, *corsi* y *ricorsi*, está realizándose en este tiempo nuestro de transición.

Cristóbal Nonato nos descubre y revela la realidad mítica subyacente bajo la superficie, la realidad que ignoraba la "*coincidentia oppositorum*". En este sentido, la función que atribuye Eliade al mito puede atribuirse también a nuestra novela.

El mito es un precedente y un ejemplo de las acciones humanas.

-relata lo que hicieron *in illo tempore* dioses o los seres míticos.

-revela una estructura de lo real inaccesible a la aprehensión empírico-racionalista: mito de polaridad (de la bi-unidad) y de la reintegración.

-descubre una región ontológica inaccesible a la experiencia lógica superficial.

-expresa plástica y dramáticamente lo que la metafísica y la teología definen dialécticamente.³⁹

³⁹Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, op.cit., pp.372-374.

Ahí justamente reside el interés de Carlos Fuentes manifiesto en *C.N.* Porque Fuentes trata de captar no solamente aquello que el hombre puede recibir de la forma empírica, sino también la realidad de su ser e identidad profundas, que abarcan desde los procesos inconscientes de la psique hasta los mitos del ámbito cultural del que forman parte y que siguen vivos aún en el pensamiento esencialmente analógico del hombre hispanoamericano de hoy. El empleo del mito supone también una forma de reacción contra el mundo "científico" que ha dominado la era moderna.

En *C.N.*, el principio de <<dos en uno>> constituye la base fundamental. En otras palabras, la *coincidentia oppositorum* (ambivalencia) construye el eje axiológico de la novela.

Hay que estar en la situación constante de diferencia en tensión con una semejanza. Somos reconocidos porque somos diferentes pero también porque somos semejantes. (p.506)

En toda la novela, la imagen andrógina teje el hilo argumental. Como analizamos en el subcapítulo "la estructura dual paralela", los dos factores divididos finalmente se unen o por lo menos aluden a esta unión. Por la estructura apocalíptica, en el final de la novela, el niño Cristóbal sigue acompañado de la niña Ba (invisible), de la misma manera en que la novela sigue

acompañada del lector virtual: "gestándose conmigo". El niño ciego de los indígenas que simboliza el México subyacente se revela como el gemelo de Cristóbal: "Mi semejante, mi hermano, helado él y ardiendo yo". En este caso, alude a la fusión entre dos culturas que están separadas.

el misterio, la ambigüedad de esta tierra adentro de México, semilla, pero tan totalmente ajena a su México blanco, de ojos azules...(p.231)

De la misma manera, Colasa Sánchez, el mito vivo de la vagina indentada, se enamora de Will Gingerich; el pasado vivo en el presente.

La otra orilla: Will Gingerich alargó la mano y tocó con los suyos los dedos de Colasa Sánchez.(...)El deseo es necesario y debe correr el riesgo de la transformación. Queremos lo que queremos no sólo para tenerlo, sino para cambiarlo a imagen de nuestro deseo: a nuestra imagen.(...) -Mi cuerpo es tuyo, dijo, libre al fin, la niña Colasa. (pp.530-531)

Y entre los miembros de los Four Jodiditos, el huérfano huerta, el niño perdido se convierte en el niño encontrado por haber encontrado a su hermano. El huevo y Jipi Toltec ya están revelados por sus propios nombres: el huevo como símbolo de la

regeneración; Jipi Toltec como dios de cambio de piel. Casi en el momento del nacimiento, el "temblor apocalíptico"(p.555) que siente Cristóbal resume todos los símbolos del aspecto ambivalente, por la alusión a la destrucción del viejo mundo y la re-creación del mundo nuevo. Aplazando la celebración del concurso, Cristóbal nunca nace (aún nonato), y de la misma manera, la novela nunca termina: "anunciando se aplaza la celebración..." (p.557)

un mundo injusto para soñar con que podemos cambiarlo, nosotros mismos, por otro mejor(...) envejezco yo, muero yo, dejo atrás para siempre mis antepasados, mi memoria, pero mi futuro imaginando aquí adentro también? De qué me agarro, Dios mío?, te invoco, sin reconocerte (por si las mouches) pero seré breve: Aquí te dejo este lugar, tú dirás si lo ocupas o no! (pp.559-560)

4.5. LA NOVELA COMO SIMBOLO.

Todo lo que hemos analizado en los subcapítulos anteriores, (palabras, enunciados, conjuntos de enunciado), no concierne al significado denotativo sino al connotativo (múltiples significados). Así, la novela nunca puede interpretarse de una vez para todas, sino que exige una lectura

nueva, lo mismo que el símbolo nunca queda explicado de una vez para siempre.

4.5.1. La definición del símbolo.

Como hemos dicho al principio de este capítulo, el mito, como símbolo, tiene su lógica propia, una coherencia intrínseca. Entonces, para ver qué quiere decir la novela en tanto que símbolo, primero y antes que nada nos acercaremos al símbolo. Según Frank Kermode⁴⁰, el símbolo participa de la realidad que él mismo hace inteligible, y posee un carácter ontológico pleno. También, de acuerdo con Philip Wheelwright, "el símbolo, generalmente, es un elemento relativamente estable y repetible de la experiencia perceptiva, que representa unos significados más amplios o una serie de significancia que no pueden captarse, o no plenamente, en la experiencia perceptiva misma."⁴¹ Así, el símbolo no es cualquier cosa que tiene un significado, sino que "lleva un significado oculto, o menos claro, o más trascendente, aparte del significado superficial."⁴² En una palabra, el símbolo cuyo significado es imposible de presentar, y por la naturaleza misma del significado inaccesible, es *epifanía*, es decir,

⁴⁰*cf.* Frank Lentricchia, *Después de la "nueva crítica"*, Visor, Madrid, 1990.

⁴¹Philip Wheelwright, *Metaphor and reality*, *op.cit.*, p.92.

⁴²Philip Wheelwright, *The Burning Fountain*, *op.cit.*, p.24.

aparición de lo inefable por el significante y dentro de éste. Ya que la re-presentación simbólica nunca puede confirmarse mediante la presentación pura y simple de lo que significa, el símbolo, en última instancia, sólo vale por sí mismo. Por eso, Gilbert Durand dice "El símbolo es una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio."⁴³ Gilbert Durand dice que la relación entre el significante y el significado en el símbolo es una epifanía recíproca. Según Durand, en la imaginación simbólica hay doble imperialismo del significante y del significado:

el término significante, el único conocido concretamente, remite por extensión a todo tipo de cualidades no representables, hasta llegar a la antinomia.(...) Pero, paralelamente, el significado, en el mejor de los casos sólo concebible, pero no representable, se difunde por todo el universo concreto.(...) Este doble imperialismo -del significante y del significado- en la imaginación simbólica caracteriza específicamente al signo simbólico y constituye la flexibilidad del símbolo. El imperialismo del significante, que al repetirse llega a integrar en una sola figura las cualidades más contradictorias, así como todo el universo sensible para manifestarse sin dejar de repetir el acto epifánico, poseen el carácter común de la redundancia. Mediante este poder de repetir, el símbolo satisface de manera indefinida su inadecuación fundamental. Pero esta repetición no es tautológica, sino perfeccionante, merced a

⁴³Gilbert Durand, La imaginación simbólica, Amorrortu, Buenos Aires, 1968. p.15.

aproximaciones acumuladas. A este respecto es comparable a una espiral, (...) que en cada repetición circunscribe más su enfoque, su centro.⁴⁴

Hemos optado por esta larga cita acerca del símbolo, por considerar que es su mejor definición.

4.5.2. Lo simbólico en el arte.

Etimológicamente, la palabra griega *simbolo* significa <<tablilla de recuerdo>> con la cual el anfitrión reconoce al huésped en la *tessera hospitalis*.⁴⁵ Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido. Justamente, con este sentido se construye la significatividad de lo bello y del arte; en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica de hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia. Pero este significado del arte nunca se consume plenamente. Como la palabra apocalipsis, el significado del arte se revela y a la vez se oculta. Esto es un espectáculo (*show*) cósmico: el principio

⁴⁴*Ibid.*, pp.16-17.

⁴⁵cfr., Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991.

de la polaridad. De la misma manera, lo simbólico del arte descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación. Lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente, así como la obra de arte no sólo remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite. De ahí que la esencia del símbolo consista en que no está referido a un fin con un significado que tenga que alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí mismo su significado. La obra de arte tampoco se refiere a algo que ella no es. En este sentido, la obra del arte no es una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir.

En la filosofía, el "realismo" se refiere a lo que realmente existe. O sea, algo existe independientemente del subjetivismo cognitivo, sea el idealismo (la *idea* existe independientemente) o el materialismo (la materia). Así, podemos decir que el realismo fue una fe metafísica que pretendía describir los fenómenos materiales independientemente de la perspectiva. Entonces, el realismo en la literatura, sin duda alguna, ha sido siempre un tema candente y ha formado una tendencia constante: mimesis, *trompe l'oeil* en el caso extremo. Todo el arte es imitación (mimesis) de la naturaleza: la mimesis es un proceso metafórico y simbólico -esto es aquello- en el sentido de que la mimesis aristotélica se refiere a la *imitación verbal de la estructura de*

la naturaleza, y no como mimesis vulgarizada -la copia realista decimonónica que trataba de describir la realidad fenomenal independientemente de la perspectiva cognitiva- del ojo inocente⁴⁶- y con base en el neutralismo científico. La mimesis afirma "la identidad en la diferencia, sin que esta diferencia empírica sea substancialmente transformada de modo necesario, sin que obligadamente se busque el parecido."⁴⁷ En este sentido, se podría decir que el realismo en la literatura decimonónica fue una falsa precisión descriptiva, la puesta en juego de la ilusión objetivista de la ciencia natural. El realismo resulta imposible en el arte, porque el arte no es posible sin mediación del símbolo. Por eso, lo importante en el arte no es la correspondencia entre el significante y el significado, sino la forma del significante.

Ahora bien, nos dimos cuenta de que hablar acerca del símbolo es hablar del arte. Sobre todo la autorreferencialidad y el plurisignificado del símbolo lingüístico hacen de la literatura

⁴⁶Nelson Goodman plantea la cuestión de la imitación como copia fiel al objeto, y siempre lo hacemos con una perspectiva. Así la copia del objeto en sentido directo es imposible. Dice, "*Para obtener un cuadro fiel, hay que tratar de copiar lo más exactamente posible el objeto tal cual es. Esta cándida aseveración me desconcierta.*" Un objeto tiene muchas cosas que son los modos de ser del objeto. Por eso, " No puedo copiarlas todas de una vez; y cuando más lo lograra, tanto menos sería, el resultado, un cuadro realista.(...) Lo que debo copiar es uno de aquellos aspectos, uno de los modos de ser, o parecer, del objeto.(...) Nada se ve desnudo o desnudamente: *el ojo inocente es ciego, y la mente virgen, hueca.*

Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, op.cit., p26 y ss.

⁴⁷Valeriano Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987, p.70.

lo que es: una estructura autónoma y una potencialidad semántica. Toda la literatura lo es. Sin embargo, hay diferencias de grado. La novela nuestra, *Cristóbal Nonato*, es una construcción por entero simbólica.

los símbolos de ese lenguaje son privativos del niño que yo seré; mi lenguaje y sus símbolos se desarrollan muchísimo antes de que yo tenga que hacer uso práctico de la lengua para comunicarme; mi actual vida intrauterina ya es parte de ese largo desarrollo del lenguaje y sus signos; mis genes han propuestos un cimiento nervioso que asegura este hecho: yo voy a *comunicarme* independientemente del vocabulario, la sintaxis y los símbolos del mundo que me espera al nacer: (p.105).

Siempre dice más de lo dicho y nunca se agota la posibilidad de decir más. La novela con tiempo mítico pretende ser una Novela que sigue escribiéndose y nunca se termina de escribir, como un Libro de Mallarmé. La novela es la vida uterina de Cristóbal (tradición y innovación, cosmovisión); la novela es la historia de México y la ciudad (heterogeneidad, movimiento); la novela es lo erótico (juego, unión de los contrarios, lo andrógino); la novela es el plurilingüismo (novela polifónica); la novela es la novela (metaficción); la novela es el mito; la novela es la épica (deseo e imaginación); la novela es la invención ("Nada me asombra. El mundo me ha hechizado."). Sus relaciones no son

convencionales ni arbitrarias. Son relaciones metafóricas. Y sus significados se manifiestan en un proceso de múltiples transcodificaciones como una epifanía, nunca se dan fuera del proceso simbólico, y nunca pueden ser captado por el pensamiento directo. *Cristóbal Nonato* es una novela en que la misma novela es toda ella un símbolo.

CONCLUSION.

A lo largo de este trabajo, hemos visto que el lenguaje de la novela de Carlos Fuentes es en su esencia dialógico, y no substancial sino transformativo y dinámico. El lenguaje es una unidad abierta y orgánica que mantiene la identidad en el proceso marcado por un doble movimiento, a la vez centrípeto y centrífugo. Por lo tanto, el estado actual del lenguaje no es fijo, sino que pertenece a la temporalidad, es decir, a la espacialidad abierta en donde se concentra el proceso entero del universo. Esta visión del lenguaje concierne a la visión carnavalesca donde todo es relativo y funcional, y conforma un mundo verdaderamente semiótico.

Pero este lenguaje ha sido mutilado y enmascarado en los últimos 300 años (desde la Ilustración del siglo XVIII). Durante la era moderna, el lenguaje ha servido a la construcción del Estado (nación) y se ha convertido en uno de los súbditos de la razón ilustrativa, con lo cual ha perdido su poder metafórico y se ha concentrado en su función descriptiva. Todo el proyecto de la modernidad se ha dedicado a la desmitificación, expulsando el saber mítico que no es un pensamiento demostrativo, analítico. La modernidad concibe la historia como un único

proceso de *Aufklärung* y de emancipación de la razón. El proceso de emancipación de la razón, no obstante, ha rebasado lo que el idealismo y el positivismo esperaban: muchos pueblos y muchas culturas han entrado en la escena de la historia y han hecho oír su relato en el mundo plural, en tanto se ha vuelto imposible seguir creyendo que la historia sea un proceso unitario, dotado de una línea continua orientada hacia un futuro feliz. La realización del universo de las historias ha hecho imposible la Historia universal. Con lo cual también la idea de que el curso histórico pudiera pensarse como *Aufklärung*, liberación de la razón de las sombras del saber mítico, ha perdido su legitimidad. La desmitificación ha sido reconocida también como un mito. Paralelamente, en la era moderna la novela -único género literario que recibe la revolución de la imprenta a su favor: lectura silenciosa- se adaptó ante todo mediante lo que se denomina realismo y la adopción de las categorías de probabilidad y admisibilidad como recursos retóricos. Así, el criterio de verdad vino a relacionarse con la fuente externa de la descripción antes que con la consistencia interna del argumento. Por lo tanto, la figura determinante es el símil: una estructura verbal verdadera es aquella que se parece a lo que describe. Sin embargo, como mostró Mijaíl Bajtín, el germen de la novela se remonta a los géneros de la sátira menipea y de la literatura carnavalizada, caracterizadas por el plurilingüismo y la heterogeneidad. La forma polifónica de estos

géneros heterogéneos y plurilingües pasó a segundo plano, ante la novela monológica construida con base en la fuerza homogeneizadora de la modernidad; al ritmo del desarrollo de la ciencia física, el universo poblado de dioses y mitos fue sustituido por un universo cuantitativo y mecanicista (deísmo). En este mundo todo es calculable por la razón matemática, y a pesar de que cualquier relato sólo es válido en su propio ámbito de pertinencia, hemos visto que con la modernidad hay un relato que se sale de su ámbito propio y que pretende reinar por encima de los demás relatos; un metarrelato que trata de homogeneizar las diferencias entre los relatos y anularlas con una pretendida unicidad.

En la medida en que la literatura es un producto cultural y imaginativo vinculado con la realidad, la novela monológica contenía en sí misma su propio límite, por cuanto la realidad no es substantiva sino transformativa: realidades mutantes-realidades fantasmagóricas ante el ojo quijotesco. El lenguaje homogéneo de la novela monológica, en especial el de la novela decimonónica, no es apto para una realidad mutante. Ante esta insuficiencia del lenguaje petrificado -en el sentido de que el lenguaje en su origen es flexible- resurge la expresión verbal de Vico: la poética (metafórica), la heroica o noble (hierática) y la vulgar (la demótica), y su *corsi y ricorsi*-. La necesidad de inventar un nuevo lenguaje no es sino el retorno o la recuperación de un potencial lenguaje metafórico. Sobre todo,

en este fin de siglo, llamado de la postmodernidad y aparejado con la experiencia de un cambio epistemológico respecto al espacio temporal (simultáneo y multidimensional), denominado como de transición, estamos experimentando el agotamiento de los metarrelatos de la modernidad ilustrada. La incredulidad hacia los metarrelatos es sustituida por la credulidad hacia los multirrelatos, que se legitiman por sus juegos mutuos. Hemos dicho que el "activar las diferencias" de Lyotard sólo puede llevarse a cabo mediante la liberación del lenguaje. Así, hemos insistido en que la carnavalización del lenguaje consiste justamente en la recuperación de su poder metafórico. Transpuesta a la novela, la visión carnavalesca ha transformado el concepto tempo-espacial (cronotópico) de la novela. En otras palabras, la novela conlleva nuevamente una estructura mítica. En contrapunto con el pensamiento del saber científico de la era moderna, el mito es narrativo, fantástico, complicado, de emociones, y con poca o ninguna pretensión de objetividad. Así, el saber racional sobre la realidad se ve enfrentado lo mismo a la realidad fenoménica inmediata que a la transfiguración mítica de tal realidad. El tiempo no es irreversible sino recuperable y repetible. No regresamos al pasado sino que el pasado regresa a nosotros. De este modo, la novela potencial explora la existencia del hombre y descansa en un mundo imaginativo.

La novela potencial puede engendrar la pluralidad de significados por medio de la carnavalización del lenguaje, y

critica y a la vez, re-crea la convención literaria desde el interior de la tradición literaria, mediante el acto de la lectura. La novela de Carlos Fuentes escapa a las categorías homogéneas y abstractas de la modernidad y vive la vida concreta y flexible de los individuos. El lenguaje carnavalizado de *Cristóbal Nonato* recupera el saber mítico y la función simbólica del lenguaje (el poder metafórico del lenguaje) con el fin de quebrar la correspondencia rígida entre el significante y el significado. *Cristóbal Nonato* muestra también el regreso al origen del lenguaje (el retorno al mito) por la carnavalización del lenguaje. Pero este retorno al mito no es intacto, sino que está marcado por la experiencia de que la reflexión sobre la novela pasó alguna vez por el mito. En este sentido, *Cristóbal Nonato* es una metaficción que explora la naturaleza ontológica de la novela, y al mismo tiempo es una voz crítica a México enmascarado, y apocalíptica -por decirlo así, utópica hacia un nuevo México.

Podemos decir entonces que *Cristóbal Nonato* es la máxima realización de la estética novelesca buscada por Fuentes dentro de la innovación de la tradición, y que constituye al mismo tiempo el vislumbrar de una nueva forma de novelar en esta era de pluralidades. Lo que se necesita en esta era postmoderna, ¿no es precisamente la desmitificación de la desmitificación?

Tlapan, México, Octubre de 1994.

BIBLIOGRAFIA

ALAZLAKI, Jaime et al, *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1976.

APEL, Karl-Otto, *Teoría de la verdad y ética del discurso*, Paidós, Barcelona, 1991, (1987).

AUERBACH, Erich, *Mimesis*, F.C.E., México, 1950.

BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 2ª Ed., 1985, (1979).

_____, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva imagen, Buenos Aires, 1976, (1930).

_____, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987.

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, F.C.E., México, 1986, (1979)

_____, *Teoría y Estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, (1975).

BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 8ª, 1986.

BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México, 12ª, 1992.

_____, *De la seducción*, Reiméxico, México, 1990.

BEFUMO BOSCHI, Liliana y CALABRESE Elisa, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Fernando García Cambeiro, Argentina, 1974.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, SigloXXI, México, 6ª, 1992, (1982).

BEUCHOT, Mauricio, *Aspectos históricos de la semiótica y la filosofía del lenguaje*, U.N.A.M., México, 1987.

BLEICHER, Josef, *Contemporary Hermeneutics*, Routledge and Kegan Paul, New York, 1980.

BORGES, Jorge Luis, *Obras completas, 1923-1972*, Emecé, B.A., 1974.

BRODY, Robert y ROSSMAN, *Carlos Fuentes, a Critical View*, Univ. of Texas, Austin, 1982.

BUSTILLO, Carmen, *Barroco y América Latina, Un itinerario inconcluso*, Monte Avila, Caracas, 1990.

BOZAL, Valeriano, *Mímesis : las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987.

CAILLOIS, Roger, *Los juegos y los hombres*, F.C.E., México, 1986, (1967).

_____, *El mito y el hombre*, F.C.E., México, 1988.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, F.C.E., Buenos Aires, 1992.

CARPENTIER, Alejo, *Entrevistas*, Letras cubanas, La habana, 1985.

CASO, Antonio, *El pueblo del sol*, F.C.E., México, 3ª, 1983.

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, F.C.E., México, 1945, (1944).

_____, *El mito del estado*, F.C.E., México, 1947, (1946).

_____, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, F.C.E., México, 1975, (1956).

- CASULLO, Nicolás et al., *El debate modernidad / postmodernidad*, Puntosur, Buenos Aires, 2ª, 1989.
- CERVANTES S., Miguel, *Antología del Quijote*, Ed. de D. Chicharro Chamorro, Alhambra, Madrid, 1986.
- CHASE, Richard, *Quest for myth*, Greenwood Press, New York, 1969.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1991.
- CONZE, Edward, *El budismo*, F.C.E., México, 1978.
- DAVISON, Donald, *De la verdad y de la interpretación*, Gedisa, Barcelona, 1990.
- DE VENTÓS, Xavier Rubert, *Teoría de la sensibilidad*, península, Barcelona, 4ª, 1989.
- DORFLES, Gillo, *El devenir de las artes*, F.C.E., México, 2ª, 1977.
- DUMÉZIL Georges, *Del mito a la novela*, F.C.E., México, 1973.
- DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2ª, 1968, (1964).
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 2ª, 1985, (1962, 1967).
- EISENSTEIN, Sergei, *El sentido del cine*, Siglo XXI, México, 3ª, 1986.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1955.
- _____, *El mito del eterno retorno*, Alianza/Emecé, Barcelona, 1972.
- _____, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 2ª, 1973.
- _____, *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 6ª, 1985.

_____, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1972.

_____, *Iniciaciones místicas*, Taurus, Madrid, 1975.

FALCON M., Constantino, et al, *Diccionario de la mitología clásica*, Alianza, Madrid, 1980.

FEDERMAN, Raymond, "Imagination as Plagiarism" en *New Literary History*, Vol. VII, N°3, Spring, 1976.

FOFI, Goffredo, et al, *La cultura del 900*, Siglo XXI, México, 1985.

FOSTER Hal y et al., *La posmodernidad*, Kairós-colofón, México, 1988.

FORTSON, James R., *Perspectivas mexicanas desde París*, Un diálogo con Carlos Fuentes, Suplemento de la Revista 'El', Diciembre de 1973.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 2ª, 1990.

FREY-ROHN, Liliane, *De Freud a Jung*, F.C.E., México, 1991.

FRYE, Northop, *Fearful symmetry. A study of William Blake*, Princeton Univ. 1974, (1947)

_____, *Anatomía de la crítica*, Monte Avila, Caracas, 2ª, 1991. (*Anatomy of criticism*, Princeton Univ., New Jersey, 1971, 1ªEd. 1957).

_____, *Fables of identity*, Harcourt Brace Jovanovich (A harvest/HBJ Book), New York, 1963.

_____, *The educated imagination*, Indiana Univ., Bloomington, 1964.

_____, *La estructura inflexible de la obra literaria*, Taurus, Madrid, 1973, (1971).

_____, *The critical path*, Indiana Univ., Bloomington, 1971.

_____, *The secular scripture*, Harvard Univ., Massachusetts, 1976.

_____, *El gran código*, Gedisa, Barcelona, 1988. (*The great code, The Bible and Literature*, Routledge & Kegan Paul, London, 1982).

FUENTES, Carlos, *Cristobal Nonato*, F.C.E., México, 1987.

_____, *Obras completas*, Aguilar, México, 1970.

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

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

_____, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 6ª, 1980, (1969)

_____, *Tiempo mexicano*, Joaquín Mortiz, México, 8ª, 1980, (1971).

_____, *Valiente mundo nuevo*, F.C.E., México, 1990.

_____, *El Espejo enterrado*, F.C.E., México, 1992.

_____, *Geografía de la novela*, F.C.E., México, 1993.

_____, *Tres discursos para dos aldeas*, F.C.E., 1993.

_____, *Myself with others*, Noonday Press, New York, 1990.

FUNG, Yu-lan, *Breve historia de la filosofía china*, F.C.E., México, 1987.

GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991.

GARCIA GUAL, Carlos, *La mitología*, Montesinos, Barcelona, 2ª, 1989.

- GARCIA GUTIERREZ, Georgina, *Los disfraces*, Colegio de México, México, 1981.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989, (1962).
- GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, F.C.E., México, 1993.
- GIRARD, René, *Literatura, mimesis y antropología*, Gedisa, Barcelona, 1984.
- GOMBRICH, E.H., et al., *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona, 1983.
- GONZALEZ TORRES, Yolotl, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, Larousse, México, 1991.
- GOODMAN, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976, (1968).
- GUIDDENS, Anthony et al., *Habermas y la modernidad*, Reiméxico, México, 1993.
- HASSAN Ihab, "Pluralism in Postmodern Perspective" en *Critical Inquiry*, Vol.12, N°3, Spring 1986.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, Labor, Barcelona, 19ª, 1985.
- _____, *Origen de la literatura y del arte modernos*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- HAWKING, Stephen, *Historia del tiempo*, Alianza, Madrid, 1990.
- HUIZINGA Johan, *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 1972, (1954).
- IAN, Hacking, *La domesticación del azar*, Gedisa, Barcelona, 1991.
- JACOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Artemisa, México, 1986.

JUNG, Karl G., *El hombre y sus símbolos*, Luis de Caralt, Barcelona, 1976.

-----, *Psicología y religión*, Paidós, Buenos Aires.

KERMODE, Frank, *El sentido de un final*, Gedisa, Barcelona, 1983.

KERSHER, R.B., *Joyce, Bakhtin and popular literature, Chronicles of disorder*, Univ. of North Carolina, 1989.

KIRK, G.S., *El mito*, Paidós, Barcelona, 1985.

KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Vuelta, México, 1988, (1986).

KUNH, Tomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, F.C.E., México, 1971.

LENTRICCHIA Frank, *Después de la "nueva crítica"*, Visor, Madrid, 1990.

LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*, F.C.E., México, 1993.

LOPEZ VELARDE, Ramón, *Obras*, F.C.E., México, 1971.

LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 2ª, 1982, (1970).

LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Rei, México, 1990.

-----, *La postmodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1992.

MACLAGAN, David, *Mitos de la creación*, Debate, Madrid, 1989.

MENDILOW, A.A., *Time and the novel*, Humanities, New York, 1965.

MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, F.C.E., 1993.

MUKAROVSKY, Jan, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, (1975).

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973.

O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, F.C.E., México, 1984.

ORDIZ, Francisco, Javier, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, Univ. de León, León, España, 1987.

PATRICIA, Waugh, *Metafiction*, Methuen, New York, 1984.

PAZ, Octavio, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México, 5ªEd., 1984, (1967).

_____, *Conjunciones y disyunciones*, Joaquín Mortiz, México, 2ªEd., 1987, (1969).

_____, *Corrientes alternas*, SigloXXI, México, 18ªEd., 1990, (1967).

_____, *Convergencias*, Seix Barral, Barcelona, 1991.

_____, *El arco y la lira*, F.C.E., México, 3ªEd., 1972, (1956).

_____, *El laberinto de la soledad*, F.C.E., México, 2ª, 1959, (1950).

_____, *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1973.

_____, *In/mediaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1979.

_____, *La otra voz*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

_____, *Los hijos del limo*, Seix Barral, 3ª, 1981, (1974).

_____, *La llama doble*, Seix Barral,

PERUS, Françoise, 'La conceptualización de la novela' en *Plural*, segunda época, No.204, Sep de 1988. pp.53-58.

PICO, Josep y et al., *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988.

PUTNAM, Hilary, *Representación y realidad*, Gedisa, Barcelona, 1990, (1988).

REYES, Graciela, *Polifonía textual*, Gredos, Madrid, 1984.

RICOEUR, Paul, 'Para una teoría del discurso narrativo' en *Semiosis*, No.22-23, Enero-Diciembre 1989, Univ. Veracruzana, Xalapa.

_____, "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling" en *Critical Inquiry*, Vol.5, N°1, Autumn, 1978.

_____, *Hermeneutics and the human sciences*, edición de John B. Thompson, Cambridge Univ., New York, 1981.

RINCON, Carlos, 'Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno. Perspectivas del arte narrativo latinoamericano.' en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XV, No.29, 1° semestre de 1989, Lima.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges, una biografía literaria*, F.C.E., 1987.

RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona, 1991.

ROUNER, Leroy S., (compilador), *Sobre la naturaleza*, F.C.E., México, 1989.

SANDOVAL Adriana, *La modernidad de Tristram Shandy*, U.N.A.M., México, 1991.

SEBEOK, Thomas A, (ed.), *Myth, A symposium*, Indiana univ., Bloomington, 1958.

SÉJOURNÉ, Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, F.C.E., 1957.

SHKLOVSKI, V., "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, SigloXXI, México, 5ª, 1987.

SOUILLER, Didier, *La novela picaresca*, F.C.E., México, 1985.

STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Penguin, 1967.

STOOPEN, María, *La muerte de Artemio Cruz: una novela de denuncia y tradición*, U.N.A.M., México, 1982.

ROJAS, Mario, Tipología del discurso del personaje en el texto en *Dispositio*, Vol.V-VI, No. 15-16;pp.19-55, Univ. of Michigan.

SCHOLES, Robert, *Fabulation and Metafiction*, Univ. of Illinois, Chicago, 1979.

SPARIOSU, Mihai I, *Dionysus reborn*, Cornell Univ. New York, 1989.

TODOROV, Tzvetan, *Teoría del símbolo*, Monte Avila, Caracas, 2ª, 1991, (1977).

_____, *Symbolismo e interpretación*, Monte Avila, Caracas, 2ª, 1992.

_____, *Mikhail Bakhtin, the dialogical principle*, Univ. of Minnesota, Minneapolis, 1984.

VARIOS, 'Dosier Carlos Fuentes' en *Quimera*, No.1, México, 1988.

VARIOS, *la obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Edición de Ana María Hernández de López, Pliegos, Madrid, 1988.

VARIOS, *Carlos Fuentes, Premio Miguel de Cervantes*, Anthropos, Madrid, 1988

VARIOS, 'Carlos Fuentes Issue' en *World Literature Today*, Vol.57, No.4. Autumn, 1983, A Literary Quarterly of The University of Oklahoma.

VARIOS, *Homenaje a Carlos Fuentes*, Edición de Helmy f. Giacomani, Las Américas, New York, 1971.

VARIOS, *América Latina en su literatura*, Siglo XXI/UNESCO, México, 2ª, 1974.

VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 3ª, 1990, (1985).

-----, *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990.

VAZQUEZ, Juan, *Lenguaje, verdad, y el mundo*, Anthropos, Barcelona, 1986.

WATTS, Alan W., *The two hands of god, The Myths of Polarity*, George Braziller, New York, 1963.

WATZLAWICK, Paul et al., *La realidad inventada*, Gedisa, Buenos Aires, 1988, (1981).

WHEELWRIGHT, Philip, *The burning fountain*, Indiana Univ., Bloomington, 1954.

-----, *Metaphor and Reality*, Indiana Univ., Bloomington, 1962.

WIMSATT, W.K., *Literary criticism, Idea and Act*, univ. of California, Berkeley, 1974.

XIRAU, Ramón, *El tiempo vivido*, Siglo XXI, México, 1985.

ZAMORA Lois Parkinson, *Writing the apocalypse*, Cambridge Univ., New York, 1989.

ZOLLA, Elémire, *Androginia*, Debate, Madrid, 1990.