

01086

11
2ej

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO



**CLAVES PARA UNA NUEVA LECTURA
DE TERRA NOSTRA, DE CARLOS FUENTES**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:

YOUNG MEE PARK KIM

DIRECTOR DE LA TESIS: DR. SERGIO LOPEZ MENA

MEXICO, D. F.

1998

267752

**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 esta 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.

A mis padres **Park Jae Kyu y Kim Jung Soon,**
A mi esposo **Seo Kyung Tae** y
mi hija Seo Ji Yeon,
con gran afecto.

Con sumo cariño y agradecimiento a mis sinodales,
Dra. Helena Beristáin, Dra. Tatiana Bubnova, Dr. Juan Coronado López,
Dra. Beatriz Espejo, Dra. Paciencia Ontañón,
y **Mtro. Arturo Souto Alabarce**

Agradezco al Dr. **Sergio López Mena** el haber dirigido con sensibilidad
y talento esta tesis. Asimismo, expreso mi gratitud
al Mtro. **Francisco Xavier Solé Zapatero,** quien amablemente
me ayudó en la redacción de estas páginas.

A todos aquellos que, de una forma u otra, me brindaron su apoyo
y conocimientos.

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	1
<u>I. CARLOS FUENTES, <i>TERRA NOSTRA</i> Y LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA</u>	
I.1. Carlos Fuentes, su poética y su poética histórica	21
I.1.1. La historia literaria	22
I.1.2. El lenguaje	38
I.1.3. El tiempo y el espacio: el cronotopo real y el cronotopo novelesco en su relación con la imagen del hombre	45
I.2. Fuentes y <i>Terra Nostra: Cervantes o la crítica de la lectura</i>	54
I.2.1. La crítica de la lectura	56
I.2.2. La crítica de la escritura	59
I.3. <i>Terra Nostra</i> y la nueva novela latinoamericana	65
<u>II. LA CRÍTICA GENERAL SOBRE EL ANÁLISIS COMPOSICIONAL DE <i>TERRA NOSTRA</i></u>	
II.1. Narrador	91
II.2. Personajes	105
II.3. Escritor/Lector (implícitos)	128
II.4. Tiempo y Espacio.....	138

**III. LA PECULIARIDAD DE LA CRÍTICA DE
TERRA NOSTRA REALIZADA POR
LUZ RODRÍGUEZ CARRANZA**

III.1. La narración	149
III.1.1. La narración principal	151
III.1.2. Las narraciones subordinadas	160
III.2. La focalización	165
III.2.1. Espacio	167
III.2.2. Tiempo	169
III.2.3. Personajes	185
III.3. Los interpretantes autorreflexivos: <i>mise-en-abîme</i> ..	189
III.3.1. Estructura interna "autorreflexiva": Primera parte	194
III.3.2. Estructura interna "autorreflexiva": Segunda parte	202
III.3.3. Estructura interna "autorreflexiva": Tercera parte	204

**IV. UNA NUEVA PROPUESTA DE LECTURA DESDE
LA COMPOSICIÓN NOVELESCA DE TERRA NOSTRA**

IV.1. Construcción "interna": Nivel ficcional o "argumental"	214
V.1.1. Personajes	216
IV.1.1.1. Celestina	222
IV.1.1.2. Peregrino	232
IV.1.1.3. Señor	244
IV.1.1.4. Ludovico	248
IV.1.1.5. Otros personajes	251
IV.1.2. Narrador	255
IV.1.2.1. Narradores principales	261
IV.1.2.2. Narradores secundarios	289
IV.1.3. Capítulos	295
IV.1.4. Tres partes: El Viejo Mundo, El Mundo Nuevo y El Otro Mundo	305

IV.2. Construcción "externa": Nivel metaficcional o "de escritura y lectura"	309
IV.2.1. Generalidad sobre el nivel metaficcional	314
IV.2.2. Crítica de la escritura	317
IV.2.2.1. Narración	317
IV.2.2.2. Tres puntos de vista culturales: religión, historia y literatura	321
IV.2.2.3. Varias perspectivas: Teatro de la Memoria, oralidad, pintura y crónica ..	326
IV.2.3. Crítica de la lectura	347
IV.2.4. Escritor/Lector (implícitos)	354
IV.2.5. Tiempo/Espacio	364
IV.2.6. Gran Acontecimiento	368

<u>CONCLUSIONES</u>	375
---------------------------	-----

<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	389
---------------------------	-----

<u>APÉNDICE</u>	401
-----------------------	-----

- Cuadro 1. Narración principal y subordinada
 - La narración (primera parte)
 - La focalización (segunda parte)
- Cuadro 2. Teatro de la Memoria (mise-en-abîme)
- Cuadro 3. Forma de la Caja China
- Cuadro 4. La lucha del tiempo "virtual"
 contra el tiempo "real"
- Cuadro 5. Narrador, tipo de narración, dominante
 e imagen de la representación
- Cuadro 6. Tres niveles de la crítica de la escritura
- Cuadro 7. Tres niveles de la crítica de la lectura
- Cuadro 8. Nuestro análisis composicional
 sobre *Terra Nostra*

INTRODUCCIÓN

Terra Nostra, de Carlos Fuentes, es una novela enciclopédica, de extrema complejidad e inusual extensión: 783 páginas, dividida en tres grandes partes: "El Viejo Mundo", "El Mundo Nuevo" y "El Otro Mundo". La primera parte contiene 59 "capítulos", la segunda 20, y la última 65. En general, la novela se centra en el problema de la "historia" de España e Hispanoamérica, desde la conquista, pasando por los años contemporáneos (1975), hasta llegar al final del siglo XX, si bien se concentra básicamente en los siglos XVI y XX.

Justamente, debido a la complejidad y amplitud de *Terra Nostra*, no resulta nada fácil hacer una lectura "común" de la novela. De aquí que buena parte de los críticos la considere una novela "imposible" o "ilegible". Como afirma José Miguel Oviedo, uno de los primeros críticos que escribieron sobre ella pocos años después de haber sido publicada:

Teóricamente, *Terra nostra* es una novela imposible: ningún hombre puede intentar semejante empresa. [...] En un gesto de enorme audacia, Fuentes ha querido incurrir en la misma locura: escribir una enciclopedia de su propio saber novelístico, en la que cabe todo lo que le preocupa, ama, detesta, desea, recuerda. [...] Las 783 [sic] páginas de *Terra nostra* brindan una experiencia tan maravillosa como aplastante: no sólo la abundancia parece levantarse contra el propio autor, sino contra el lector, que puede quedar desconcertado, engeguecido por el mismo fulgor de tanto como ha leído.¹

¹ José Miguel Oviedo, "Fuentes: sinfonía del Nuevo Mundo", en *Hispanamérica*, año VI, núm. 16 (abril de 1977), Md., pp. 19-20.

Con todo, a pesar de su carácter "enciclopédico" y su "abundancia", ha habido críticos que han logrado dar algunas claves --y algunas de ellas sumamente interesantes-- para que seamos capaces de poder leer la novela. Esto nos conduce a plantear que el problema no consiste tanto en "descubrir" todo "el saber novelístico" de Fuentes --"todo lo que ama, detesta, desea, recuerda", es decir, todo aquello que nos ha querido transmitir--, sino más bien en entender *de qué manera* lo ha hecho. Por lo anterior, podemos plantear que el objetivo básico de nuestro trabajo de tesis consistirá en proponer una (nueva) manera de *leer* la novela, pero a partir de la explicación y comprensión de *su forma composicional*, es decir, de investigar *cómo* está constituida. Lo anterior tiene como base teórica las propuestas conceptuales de Mijail Bajtín, quien nos dice que:

[...] la novela sólo es importante para los críticos literarios en tanto que forma de un principio de estructuración literaria concreta, y no como un principio abstracto ético-religioso de una visión del mundo. Sólo dentro de esta forma la novela puede ser analizada objetivamente con base en el material empírico de las obras literarias concretas.²

La mayor parte de los trabajos críticos e histórico-literarios acerca del escritor aún subestiman el carácter particular de su forma literaria y buscan este carácter específico en el contenido: en los temas, ideas, imágenes separadas sacadas de las novelas y valoradas tan sólo desde el punto de vista

² Mijail Mijailovich Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986, p. 23.

de su contenido vital. Pero el mismo contenido inevitablemente se empobrece con este procedimiento, se pierde en él lo más esencial, lo *nuevo* que supo ver Dostoievski. Sin entender esta nueva forma de visión, no se puede entender correctamente aquello que por vez primera se vio y se descubrió en la vida gracias a esta forma. La forma literaria correctamente comprendida, no abarca un contenido ya preparado y encontrado, sino que permite por primera vez encontrar y ver este contenido.³

Así pues, como señala Bajtín, si bien para los críticos es importante conocer el contenido ("ideológico-cultural") de la novela, es todavía más importante saber de qué manera el autor lo organizó y lo reelaboró artísticamente a partir del "material empírico" de la obra, es decir, la forma literario-composicional --el "principio de estructuración"-- a través del cual organizó el material discursivo (la palabra, en sentido bajtiniano) y que le sirvió de base para transmitirnos el nuevo "contenido" o "mensaje" que trató de comunicarnos. Es, pues, justamente gracias a esta *forma composicional* como nosotros, los lectores, podemos entender esta "nueva forma de visión", como somos capaces de "interpretar" el "mensaje" que el autor nos comunica a través de su texto.

Cabe mencionar aquí que, si bien nuestro trabajo de investigación parte, por principio, de los conceptos mencionados de Bajtín, el mismo tendrá un carácter más bien "práctico" que "teórico", es decir, no utilizaremos necesariamente alguna metodología en especial, sino que nos serviremos de todos aquellos

³ *Ibid.*, p. 69.

conceptos y nociones --provenientes de diversos marcos conceptuales-- que puedan sernos útiles como "herramienta" para orientarnos en el arduo y complejo camino de búsqueda de la forma composicional.

Ahora bien, dado que ya otros nos han antecedido en la tarea de "buscar" y "encontrar" cómo está organizada (configurada) la novela --empezando por el propio autor--, recurriremos a una doble base que nos parece imprescindible para nuestro intento de ir "más allá" en la lectura de *Terra Nostra*. Esta doble base está constituida, por la propuesta poética de Fuentes y por los diversos análisis (propuestas de "lectura") que la crítica ha realizado sobre la novela.

La propuesta de una *poética* dada por Fuentes, la cual encontraremos expresada principalmente en sus ensayos literarios --sobre todo en *Cervantes o la crítica de la lectura*--, nos ofrecerá una primera visión general de cómo el autor concibe la composición de su propia novela, además de que nos proporcionará elementos para entender sus propuestas de *poética histórica*, es decir, cómo Fuentes concibe su "posición" dentro de la "corriente" (tradicción) literaria en la que se inscribe, y su clara oposición a "corrientes" (tradiciones) anteriores. Todo esto servirá para dar un primer acercamiento a la *forma composicional* y, por tanto, para encontrar nuevos elementos que nos auxilien en la (nueva) "lectura" de *Terra Nostra*.

En cuanto a los múltiples y variados análisis que la crítica ha realizado sobre la novela, éstos nos servirán tanto de base para estudiar los elementos hasta ahora encontrados para compren-

der la *forma composicional*, como para entrar en debate con los mismos e investigar hasta dónde parecerían ser pertinentes y a partir de ello proponer nuevos elementos que nos auxiliien en tan complejo proceso de estudio.

Así, en el primer capítulo del presente trabajo, trataremos de señalar cómo Fuentes concibe la composición novelesca, y cómo lo manifiesta en particular en su novela *Terra Nostra*. Para realizar dicha investigación, nos concentraremos en tres aspectos básicos: la "historia literaria" (poética histórica), el lenguaje (la palabra), y el tiempo y el espacio novelescos (cronotopo).

A través del análisis de la "historia literaria" (poética histórica), vista desde la perspectiva de Fuentes, nos dedicaremos a encontrar los elementos que caracterizan las novelas que forman parte de la "tendencia" literaria en la que se ubica a sí mismo nuestro escritor, los cuales, como veremos, se pondrán de manifiesto en *Terra Nostra*, así como los de la tendencia literaria contra la que se opone, mismos que servirán de base para comprender mejor la nueva *forma composicional* utilizada en la novela en estudio. A partir de ellos, por lo tanto, podremos "descubrir" algunos de los componentes de la nueva propuesta novelesca --la nueva forma literaria-- utilizados por Fuentes en *Terra Nostra* y que nos permiten "releer" nuestra Historia.

De este modo, con el fin de mostrar algunos de los elementos que conforman (configuran) esta nueva novelesca, examinaremos detenidamente la propuesta de diferenciación de "poética histórica" hecha por Fuentes entre la "forma composicional tradicional", ejemplificada en la novela "documental" utilizada por

los novelistas durante el siglo XIX y principios del XX, y la "nueva forma composicional", denominada por el propio autor como "nueva novela" (la llamada "de creación"), la cual queda conformada aproximadamente por las novelas escritas de los años cuarenta del presente siglo hasta la actualidad. Si bien, como veremos, la novela de Fuentes se "ubica", a su vez, dentro de la "corriente" denominada por Seymour Menton "Nueva Novela Histórica", "corriente" iniciada, según este crítico, precisamente con *Terra Nostra*.

Para poder diferenciar los elementos que configuran dichas "tradiciones", nos valdremos básicamente de los conceptos propuestos por el propio Fuentes (quien a su vez retoma a Bajtín): el lenguaje (la palabra), y el tiempo y el espacio (el cronotopo). Así, podremos constatar que, si bien en ambas "tradiciones" el autor es quien organiza el material: el lenguaje (la palabra), en el sentido translingüístico, entendido como un producto histórico-cultural concreto, y que es a través de los elementos estilísticos-composicionales (de acuerdo con Bajtín: escritor convencional o implícito, narrador, personajes y géneros intercalados)⁴, como los discursos (la palabra) entran en la novela, conformándose dentro de un tiempo y un espacio "determinado" (cronotopo ficticio, artístico), justamente la manera de utilizar estos dos elementos: el lenguaje (la palabra) y el tiempo y el espacio (el cronotopo), son los que determinarán las diferencias entre ambas

⁴ Cfr., Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 132 y p. 146.

"tradiciones". Como señala Fuentes en *Valiente mundo nuevo*, Bajtín advierte que el proceso de asimilación de la historia "real" en la literatura tiene que ver con la definición de un tiempo y un espacio determinado, los cuales son denominados por el crítico ruso como "cronotopo" (*cronos*: tiempo; *topos*: espacio). Este cronotopo es el que conforma el "argumento" (el "acontecimiento") de la novela, que es donde el personaje actúa, como "centro organizador de los eventos narrativos fundamentales de [la] novela"⁵, dándole una forma que hace visibles el tiempo en el espacio.

De este modo, dichas dos "tradiciones" literarias (formas novelescas, composicionales), manifiestan sus diferencias en función del lenguaje (palabra) y del tiempo y espacio (cronotopo) novelescos. A reserva de verlo con más detenimiento, podemos adelantar que, por una parte, la novela tradicional o "documental" se configura, la mayor parte de las veces, a partir de un *único* lenguaje unitario y, por tanto, de *un* solo estilo, de una *única* voz --la del autor/narrador-- y de una *única* sola visión del mundo, a través de la cual se "refleja" la "realidad" como transcripción fiel de los documentos "reales", mientras que la "nueva novela" o de "creación" necesita de un nuevo material, de un nuevo lenguaje, al superar el agotamiento del "material" anecdótico de la forma anterior, para lo cual se apoya en las múltiples "explicaciones" sobre la "realidad", las cuales se manifies-

⁵ Fuentes, *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana.*, México, FCE, 1990, p. 38.

tan a través de *diversos* lenguajes, de *distintas* voces, de *diversos* estilos y de *diversos* acontecimientos: a través del plurilingüismo (plurivocalismo, pluriestilismo) se realiza la dialogización de las múltiples palabras, confrontándose a partir de sus diversas y heterogéneas culturas e historias. Dicho de otro modo, de acuerdo con Fuentes, esta confrontación de múltiples puntos de vista dan como resultado la conformación de un lenguaje ambiguo, cuyas características implican la crítica de la cultura y la historia, así como de la visión del mundo expresada en la novela.

Por su parte, el cronotopo novelesco también cambia y se transforma: en la novela "documental", el espacio de la representación está constituido por el espacio donde dominan "las oligarquías agrarias de la república bananera", mientras que en la novela "creativa", la ciudad capitalista es el centro de las nuevas empresas financieras. Y respecto a las imágenes del hombre (parte constituyente esencial del cronotopo), en la novela "tradicional" el hombre es el héroe populista, el cual revela la opresión del pueblo y defiende sus derechos, mientras que en la novela de "creación" el hombre muestra su carácter ambiguo, al poner en duda su inestable identidad a través de la angustia.

En otras palabras, de acuerdo con Fuentes, la novela "tradicional" se constituye por un tiempo y un espacio único dado (básicamente "lineal"), mientras que en la novela de "creación" se ponen de manifiesto diversos tiempos y espacios simultáneos (constitutivamente "circulares"), que rompen la linealidad argumental de la novela "tradicional". En esta "nueva novela", por tanto, se puede decir que se "refleja" y se "refracta"

la "realidad" histórica, pluricultural y multirracial, convertida en el cronotopo ficcional múltiple, inventado intencionalmente por el autor, con el fin de evitar que se convierta en una transcripción fiel de la supuesta "realidad". Este nuevo cronotopo novelesco, que es una nueva "realidad" inventada, ya no abarca un cronotopo concreto ("reflejo" del cronotopo "real") como "sucedió" en la novela "documental", sino que se convierte en un cronotopo de la *escritura* y la *lectura*, el cual se manifiesta de manera contundente, como veremos, en *Terra Nostra*. Ésta es la razón por la que Fuentes habla, en *Cervantes o la crítica de la lectura*, de la *fundamental* función de la crítica que se realiza a través de la escritura y la lectura en su novela.

Esta nueva *forma novelesca*, caracterizada por la multiplicidad de lenguajes y la pluralidad de tiempos y espacios (cronotopos) en la novela, es claramente utilizada (con sugerentes novedades) en *Terra Nostra*. De acuerdo con Seymour Menton, esta nueva "tendencia" literaria o nuevo género novelesco, que se ha venido preparando por largo tiempo, se puede denominar "Nueva Novela Histórica". Y justamente ésta es la manera en que Bajtín define la "tradición genérica" que se pone de manifiesto en la poética histórica dada: "Las *nuevas formas de la visión artística* se preparan lentamente, por siglos, una época tan sólo crea las condiciones óptimas para la madurez definitiva y para la realización de la nueva forma"⁶. De hecho, esta nueva

⁶ Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op. cit., pp. 59-60. (La cursiva es nuestra.)

forma, de acuerdo con Fuentes, *evita* "copiar" la "realidad", tal y como lo "hacía" la novela histórico-"documental" --la cual se "basaba", para constituirse temáticamente, en la historia "oficial"--, y le permite inventar una nueva "realidad", como una nueva "posibilidad" de la Historia, a través de la creación de un nuevo lenguaje, el cual se caracteriza por la crítica contra la historia "oficial" y su lenguaje "unitario" del poder.

Una vez analizado el "principio de estructuración" básico, es decir, la forma composicional planteada por el propio Fuentes en *Terra Nostra*, pro seguiremos nuestra investigación revisando las múltiples opiniones, generales y particulares, que se han realizado sobre la novela de nuestro autor. Para ello, partiremos del problema de la *lectura* (análisis e "interpretación" a partir de la composición) de la novela. Este tipo de análisis sobre lo dicho por la crítica nos servirá de base tanto para encontrar claves sobre los elementos composicionales que configuran la forma novelesca de *Terra Nostra*, como para "descubrir" hasta dónde ha llegado la *comprensión* (lectura) de la forma composicional del texto, así como para estudiar qué elementos han sido "mal leídos" y si es posible aportar algunos elementos nuevos que coadyuven a su mejor comprensión.

Como ya se mencionó, los elementos estilístico-composicionales mencionados por Bajtín son: el (los) autor(es) convencional(es) o implícito(s), el (los) narrador(es), los personajes y los géneros intercalados, los cuales nos servirán de base para aportar elementos para el estudio de la forma composicional de la novela; si bien cabe señalar que el último elemento: los géneros in-

tercalados, será omitido en nuestro análisis, con el fin de concentrarnos en los otros tres, mucho más estudiados y trabajados tanto por Fuentes como por la crítica, y poder agregar uno muy importante no contemplado directamente en la conceptualización bajtiniana: el lector implícito.

En el segundo capítulo del presente trabajo, examinaremos los elementos estilístico-composicionales que constituyen los discursos (la palabra) de las diversas culturas, es decir, el plurilingüismo, ya que a través de ellos se construyen las imágenes del hombre y sus respectivas visiones del mundo en la novela. De hecho, la crítica señala justamente que la dificultad, y hasta la imposibilidad, de la lectura de *Terra Nostra* radica en la multiplicidad de personajes, en sus múltiples lenguajes, voces y estilos, y en sus múltiples cronotopos.

Así, podemos señalar, inicialmente, que nos encontramos con dos tipos de críticos: aquellos que consideran que esto es una "falla" de la novela, ya que pone en evidencia el riesgo de saturación en la información; y aquellos que consideran que es precisamente esto lo que la hace interesante y novedosa, ya que nos da una excelente oportunidad de conocer las heteróclitas y heterogéneas "culturas" expuestas y expresadas en la novela de Fuentes. Estos dos tipos de crítica permiten poner en evidencia un hecho fácilmente constatable: la mayoría de críticos se concentran en el contenido de la novela, y sólo unos cuantos se dedican a estudiar su forma composicional, su "principio de estructuración". Con todo, cabe mencionar que algunos, entre este segundo tipo de críticos, sea que se concentren o no básicamente en el contenido,

varían enormemente en sus opiniones sobre los elementos estilístico-composicionales que constituyen la novela: autor convencional, narrador(es), personajes y lector(es), los cuales, como se podrá observar, se encuentran distribuidos en diversos niveles.

Es importante mencionar que, entre los diversos críticos, existe uno en particular que se ha dedicado de manera concreta y específica al análisis composicional de la novela de Fuentes, tratando de encontrar aquellos elementos que permiten explicar el "principio de estructuración" de *Terra Nostra*. Nos referimos concretamente al trabajo de Luz Rodríguez Carranza: *Un Teatro de la Memoria. Análisis de Terra Nostra de Carlos Fuentes*⁷. De hecho, es el único análisis realizado sobre la novela que toma en cuenta tanto el nivel de la narración como el nivel metaficcional. De ahí que proporcione claves imprescindibles tanto sobre los personajes y los narradores, entre otros, como sobre la interpretación autorreflexiva de la novela. Por estas razones --en especial por su inapelable valor como fundamento para nuestra propuesta de lectura-- hemos dedicado un capítulo especial a la revisión crítica de este texto.

Así, en el tercer capítulo de nuestra tesis haremos una atenta y cuidadosa lectura de los planteamientos propuestos por esta crítica e intentaremos, primero, mostrar hasta dónde parece haber logrado llegar en su análisis de la forma composicional de la novela, y después, a partir de nuestra perspectiva teórico-

⁷ Véase, Luz Rodríguez Carranza, *Un Teatro de la Memoria: análisis de Terra Nostra de Carlos Fuentes*, Bélgica, Leuven U.P. & Danilo Alberto Vergara, 1990.

metodológica de base (Bajtín, etc.), realizar las "adecuaciones" y "correcciones" que nos parezcan necesarias y pertinentes para entender mejor la forma novelesca (composicional) de *Terra Nostra* y, por tanto, su contenido (mensaje) respectivo.

Existen, pues, una multiplicidad amplia y contradictoria de posibilidades de lectura de la novela. Como es de suponerse, no todas ellas resultan "correctas", y su "incorrección" radica justamente, desde nuestra perspectiva, en que no se tomó en cuenta el "principio de estructuración", la *forma novelesca* de la que partió el autor para construir (configurar, componer) su novela.

A partir de todas estas "variedades" --en especial la de Rodríguez Carranza--, en correlación con las propuestas hechas por la "poética de Fuentes", en el cuarto capítulo trataremos de mostrar cuáles "posiciones", con sus respectivas conceptualizaciones, parecen ser las más pertinentes para una más correcta comprensión e "interpretación" (forma-contenido) de la forma novelesca (composicional) que configura *Terra Nostra*, base de nuestra propuesta de tesis.

En dicho capítulo, por tanto, nos basaremos en el concepto de composición propuesto por el propio Fuentes sobre el narrador: "múltiples lenguajes/sin sujeto", que se manifiestan en el análisis del "lenguaje"; sobre el personaje: imagen ambigua/sin identidad; y sobre el espacio y el tiempo: múltiples tiempos y espacios; todos ellos manifestados "directamente" en *Cervantes o la crítica de la lectura* --y de manera "indirecta" en otros de sus ensayos literarios--, con los cuales se construye su proyecto de

crítica de la escritura y la lectura, como una "crítica de la creación dentro de la creación" en *Terra Nostra*.

Por otra parte, en cuenta las propuestas de la crítica en general y de Luz Rodríguez Carranza sobre los elementos composicionales de la novela: el escritor (implícito o convencional), narrador, personaje, lector (implicado), y tiempo/espacio (cronotopo) de la representación, trataremos de reconstruir la "estructura" ("argumento", "acontecimiento", nivel ficcional y metaficcional, Gran Acontecimiento) de la novela, con el objeto de demostrar que la novela es, no solamente legible, sino que conociendo la forma novelesca (composicional) con la que está configurada, esa "nueva forma de visión" nos permite ir "multiplicando" la cantidad de información y los niveles de comunicación ("contenido"/"mensaje") que ésta nos "descubre", haciendo cada vez más amplia y profunda nuestra lectura.

Con tal propósito, examinaremos la forma composicional de *Terra Nostra* dividiéndola en dos niveles básicos: el nivel ficcional o "argumental" ("interno"), que es donde se expresan y representan los acontecimientos, y el nivel metaficcional o de la escritura y la lectura ("externo"), que es donde se "configura" y se explicita "desde adentro" el nivel ficcional.

Así, primeramente, en el nivel ficcional observaremos cómo los personajes construyen el "argumento" (expresión), al tiempo que "viven" los acontecimientos (representación), desde "dentro" de la novela. De ahí que podamos considerar este nivel como parte de la construcción "interna" de la novela. Posteriormente, en el nivel metaficcional investigaremos cómo se construye la

novela "desde afuera", es decir, de qué manera se configura la novela por parte de los "narradores-personajes" a partir de la escritura y la lectura, razón por la que consideraremos este nivel como parte de la construcción "externa". Finalmente analizaremos cómo el escritor (implícito, implicado, convencional) configura, sin estar presente directamente, el Gran Acontecimiento, es decir, la forma novelesca ("arquitectónica") de *Terra Nostra*, pudiéndolo considerar como el nivel "más alto" de la construcción novelesca.

En el nivel "argumental" o construcción "interna", por tanto, examinaremos cómo se construye el "argumento" y la "imagen total" de España, la cual "tiene" una doble identidad (cruel y tierna), que se constituye a partir de las posiciones de los personajes y los narradores. Haciendo hincapié en las diversas propuestas de la crítica general y de la crítica de Rodríguez Carranza respecto a los personajes y a los narradores, podremos observar que estos conforman la "Historia" como un rompecabezas en forma de caja china, la cual se constituye a través de las diferentes versiones de los grandes o fragmentarios discursos conformados por las múltiples tradiciones existentes sobre la Historia de España y América (Latina).

En una primera etapa constataremos que los personajes expresan y desempeñan diversos papeles "transfigurativos", con los cuales se conforma en conjunto la "imagen total" de España, lo que se alcanza a través de las distintas posiciones con que se manifiestan las diversas tradiciones histórico-culturales (artísticas y extraartísticas) al "interior" de los tres mundos de la novela: el

"Viejo Mundo", el "Mundo Nuevo" y el "Otro Mundo". Por tanto, observaremos básicamente las "transmutaciones" de los "personajes" principales: Celestina, el Peregrino, el Señor y Ludovico, en distintos tiempos y espacios a lo largo de la novela, y su representación colectiva como símbolos culturales.

En una segunda etapa, dividiremos a los narradores, que a su vez son personajes, en dos grandes grupos: narradores principales y secundarios. Pero, a diferencia de la tipificación hecha por Rodríguez Carranza, quien define a los personajes como narradores secundarios, nosotros dividiremos estos últimos, a su vez, en narradores "principales" y "secundarios", tomando en cuenta la importancia de su "función" dentro de la narración y del acontecimiento. Así, tendremos que los narradores secundarios "principales" serán "dueños" de las grandes narraciones, de los grandes discursos, mientras que los secundarios "secundarios" serán aquellos que participarán tan sólo en las narraciones fragmentarias. Con esta división presente, buscaremos cómo es que estos narradores principales y secundarios conforman en conjunto la "imagen total", representativa, de España y América (Latina).

Como tercera etapa de la construcción "interna", trataremos de reorganizar la "historia argumental" del reinado del Señor de España en orden cronológico, de acuerdo con la división en "capítulos". Así, abarcaremos los 142 "capítulos", desde el segundo "capítulo" hasta el "capítulo" 143, haciendo caso omiso del primer y último "capítulos", ya que estos se "escenifican" en París, en 1999. Estos serán reintegrados al conjunto cuando se estudie, más tarde, el nivel metaficcional. De hecho, en la nove-

la, estos 142 capítulos "centrales" tratan básicamente del cumplimiento de la profecía/maldición de Tiberio César, emperador romano que profetizó sobre la reencarnación de tres usurpadores en un futuro de España.

Como última etapa de la "reconstrucción" de la configuración "interna" de la novela, concluiremos sintetizando la imagen que constituye la representación "cruel y tierna" de España, la cual se describe por medio del montaje de varios niveles en forma de cajas chinas: personajes { narradores { capítulos { tres partes, a través de los diferentes mundos: el Viejo Mundo, el Mundo Nuevo y el Otro Mundo.

Ahora bien, en el nivel metaficcional o nivel de la "escritura" y la "lectura" de *Terra Nostra* (nivel "externo"), examinaremos cómo está construida la novela "desde afuera", es decir, estudiaremos el proceso de cómo se organiza la "escritura" y la "lectura" de la novela, en función del acontecimiento "vivido", por parte de los narradores principales de la novela.

Con el objeto de indagar en dicha construcción "externa", observaremos a grandes rasgos dos categorías: la crítica de la escritura y la crítica de la lectura. De ahí que partiremos, en este caso específico, de lo dicho por Fuentes acerca de su poética, de su forma novelesca, de su propuesta compositiva, la cual queda patentemente manifestada en "esa rama de la novela" que es *Cervantes o la crítica de la lectura*. Allí Fuentes plantea dos tipos de crítica metaficcional, a las cuales denomina "crítica de la creación, dentro de la creación". Tomando en cuenta los "principios fundamentales" de los que parte Fuentes para la

construcción de una novela de "creación", de acuerdo con su propia crítica de la lectura y la escritura, intentaremos "descubrir" de qué manera configura él la suya: *Terra Nostra*, a partir de dichos "principios". De este modo, veremos primeramente cómo "funciona" en dicha novela la crítica de la escritura, la cual, según Fuentes, fue utilizada por primera vez en la obra de James Joyce. Esta crítica de la escritura será analizada a partir de tres aspectos principales propuestos por el propio Fuentes: la narración, los tres puntos de vista culturales, y las varias perspectivas.

Posteriormente, pasaremos a la crítica de la lectura, la cual fue planteada, según Fuentes, en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Cervantes. De acuerdo con él, *Don Quijote* asume diversos niveles de la crítica de la lectura, los cuales, a grandes rasgos, pueden quedar descritos a través de tres acontecimientos: 1) cuando por primera vez él lee sólo las novelas caballerescas; 2) cuando lee su propia historia escrita por otros; y 3) cuando sabe que él es leído por otros personajes. Como podremos observarlo en el cuarto capítulo del presente trabajo, en *Terra Nostra* esta crítica de la lectura cervantina va a quedar manifestada básicamente a través de tres niveles: los manuscritos contenidos en las tres enigmáticas botellas verdes.

Para terminar, y como la etapa más importante de nuestro análisis de la construcción de la forma novelesca (composicional), del "principio de estructuración" de la novela, examinaremos la manera en que se expresa y representa el escritor implícito de *Terra Nostra*: el autor, Carlos Fuentes, al que hemos lla-

mado, de manera convencional, Gran Acontecimiento, que es lugar donde se constituye y se realiza simultáneamente, tanto en el plano de la escritura, como en el de la lectura. En este nivel -- que es donde se configura el "principio de estructuración": la forma novelesca--, tendremos la oportunidad de analizar la manera en que el nivel "argumental", o construcción "interna", se articula con el nivel de la escritura y lectura, o construcción "externa", y como ambos constituyen el Gran Acontecimiento, es decir, la manera en que el autor, Carlos Fuentes, configura, como autor implícito, la novela, es decir, como él se "refleja" y se "refracta", sin estar expresado ni representado directamente como tal, en la configuración (composición) de la propia forma arquitectónica de *Terra Nostra*, y ello a partir de los diversos discursos de las múltiples tradiciones histórico-culturales hispanoamericanas.

I. CARLOS FUENTES, *TERRA NOSTRA*
Y LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA

Comenzaremos, en este primer apartado, por revisar someramente algunas de las propuestas hechas por Carlos Fuentes acerca de su *poética*. Para ello recurriremos a algunos de sus más importantes libros de ensayos y de análisis literario. A partir de estas propuestas, compararemos y complementaremos las ideas expresadas por Seymour Menton acerca de la *Nueva Novela Histórica* y por la crítica misma sobre *Terra Nostra*. Todos estos elementos nos servirán posteriormente de guía para realizar la nueva propuesta de lectura de tan inmensa y compleja novela.

Entre los diversos ensayos de Fuentes, seleccionamos como básicos para nuestra lectura los textos siguientes: *La nueva novela hispanoamericana* (1969); *Casa con dos puertas* (1970); *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976); *Valiente mundo nuevo* (1990); *El espejo enterrado* (1992) y *Geografía de la novela* (1993). Como se puede observar, se han tomado tanto textos anteriores a la creación de su magna obra, *Terra Nostra* (1975), como otras posteriores a la misma, así como un "agregado" de la misma: *Cervantes o la crítica de la lectura*.

Es importante hacer notar que no nos ocuparemos de todos los planteamientos que hace Carlos Fuentes sobre los múltiples temas con los que trabaja, como tampoco lo haremos en el orden en que fueron planteados a través del tiempo; sólo retomaremos aquellas ideas y conceptos que nos ayuden a buscar, encontrar y explicar los que sirvieron a Fuentes para estructurar y configurar

su *práctica de la escritura y la lectura*. De lo que se tratará, pues, será de comprender la manera en que Carlos Fuentes crea sus novelas, es decir, sobre su *poética*. Dado que sólo se trabaja con una de ellas, estos elementos servirán para guiar en general al lector-crítico en el difícil camino de encontrar la *forma novelesca* y, a nosotros, para ampliar y completar los conocimientos sobre la *composición (forma composicional)*, problema que resulta fundamental como paso "intermedio" para encontrar dicha *forma novelesca*.

Con esta mínima propuesta, por tanto, revisaremos lo expresado por Carlos Fuentes respecto a: a) la novela en general, b) la novela latinoamericana y mexicana, c) la teoría novelesca, d) la historia novelesca, y e) su postura personal sobre *Terra Nostra*.

I.1. Carlos Fuentes, su poética y su propuesta de poética histórica

Fuentes escribió, en sus diversos ensayos, respecto a la evolución de la novela latinoamericana. A partir de su perspectiva, se puede proponer que ésta recorre dos grandes etapas: primero, la novela "documental" tradicional, y luego, la novela del "boom" considerada como la novela de "creación", la cual contiene a la "nueva novela histórica". ¿En cuál de dichas etapas, de acuerdo con sus propias pautas de "poética histórica", se puede ubicar *Terra Nostra*? Para situarla correctamente, examinaremos tres de

los aspectos estudiados por el propio Carlos Fuentes: 1) la historia literaria; 2) el lenguaje, y 3) el tiempo y el espacio.

I.1.1. La historia literaria

En *La nueva novela hispanoamericana* (1969) Carlos Fuentes hace una reflexión sobre la evolución de la novela en América Latina. Según él, hasta mediados de este siglo la novela mantuvo siempre un carácter documental, por lo cual este tipo de novela carecía de una verdadera propuesta de creación literaria, a diferencia de la novela que se produce a partir de ese momento, cuya sustancia fundamental es justamente esa: la creación artística. ¿Cuáles son, entonces, aquellas características que distinguen un tipo de novela de otro?

Veamos primeramente las características de la novela "tradicional", o "documental". En ésta, según Fuentes, la naturaleza actuaba como protagonista: era la enemiga de los hombres, en el sentido de que se los tragaba, destruía sus voluntades, y finalmente los aniquilaba. Sin embargo, había otra fuerza peor que la voracidad de la naturaleza: la sociedad humana, descrita como esclavista, cruel y sanguinaria. Según Fuentes, estos elementos contradictorios se pueden explicar como parte de la trama original de la vida latinoamericana: los latinoamericanos llegaron a la independencia sin tener una verdadera identidad humana. Esta estaba subordinada a la naturaleza extraña que se interpretaba en las novelas como el verdadero personaje. Mas, durante la Independencia, se agrega un nuevo factor: la opresión de las dictadu-

ras militares y de las oligarquías nativas, tales como los caciques, las cuales se conformaban teniendo como enemigo directo al pueblo.¹

Desde esta perspectiva, la novela tradicional tenía, por tanto, una tendencia documental y naturalista, más cercana al documento de protesta que a la verdadera creación. Aquí, el escritor del siglo XIX ejercía un papel romántico, épico: tomaba partido por la civilización y se enfrentaba contra la barbarie, creyendo que su misión era denunciar la injusticia, defender a los pueblos oprimidos, y documentar la realidad del país respectivo.

Durante la primera mitad del siglo XX, el escritor, de acuerdo con Fuentes, lucha dialécticamente, ubicándose dentro de una sociedad sumamente compleja, la moderna, en la cual se enfrenta a los hechos actuales: la revuelta y el ascenso, contradictorios, complejos, internacionalizados, del mundo subindustrial.² Este cambio del ambiente literario --el cual representa la ruptura con la novela tradicional, del populismo romántico, de la fatalidad de la naturaleza y del cacique bananero--, se inicia, de acuerdo con él, con la literatura de la Revolución mexicana, en la cual el simplismo épico se convierte, por primera vez, en un verdadero y profundo proyecto de cambio de las estructuras del país. A través del pueblo en marcha, la novela de la Revolución mexicana introduce, nos dice Fuentes, un nuevo elemento original en

¹. Cfr., Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969, pp. 10-11.

². Cfr., *Ibid.*, p. 13.

la novela hispanoamericana: la ambigüedad. Dicho de otro modo, durante la dinámica de la revolución hay un cambio de papeles en los personajes, en su destino: éste se pone en movimiento. En una palabra, en la literatura de la Revolución mexicana se encuentra "esta semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica"³.

En 1947, Agustín Yáñez mostró en *Al filo del agua*, según nuestro escritor, la primera visión moderna del pasado inmediato, y en 1953, Juan Rulfo procedió en *Pedro Páramo* a mitificar las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, cerrando así para siempre la temática documental de la Revolución. De tal suerte, la antigua literatura naturalista y documental se convirtió en una nueva novela, diversificada, crítica y ambigua.

Finalmente, de acuerdo con Fuentes, Jorge Luis Borges crea una narrativa mítica, gracias a la cual "nace" y "existe" la moderna novela hispanoamericana. El sentido final de la obra de Borges es, según nuestro escritor, atestiguar la falta de un lenguaje en América Latina y la consiguiente necesidad de constituir uno propio. Como señala Fuentes, la síntesis crítica que realiza Borges:

[...] confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego [...] [Más aún, inicia] también una profunda revolución que equipara la libertad con la imagina-

³ *Ibid.*, p. 15.

ción y con ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión y la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por 'lenguaje' entre nosotros.⁴

Por medio de esta síntesis crítica de la sociedad y la imaginación, la nueva novela se distingue con toda claridad de la técnica documental de la novela tradicional justamente por su principio creador: la tipicidad de la antigua novela se transforma en la personalidad de la nueva novela, y las disyuntivas épicas de aquélla se convierten en la complejidad dialéctica del aislamiento frente a la comunidad en ésta.

Con estas premisas en mente, Fuentes se hace una pregunta en *La nueva novela hispanoamericana*, pregunta que nace como consecuencia de la decadencia, en ese entonces, de la novela europea y norteamericana: ¿ha muerto la novela? El escritor mexicano responde que la novela no ha muerto, sino que lo que ha muerto es la forma burguesa de la novela, o sea, el "realismo burgués". De aquí que la muerte del "realismo burgués" anuncie una "nueva realidad". Esta *nueva realidad* se manifiesta en la capacidad para encontrar y levantar sobre el lenguaje los mitos y las profecías de una época, capacidad iniciada por los precursores europeos y norteamericanos de la novela moderna, tales como Joyce, Kafka, Brecht y Faulkner.

Dicha *nueva realidad*, de acuerdo con Fuentes, se orienta de regreso a las raíces poéticas de la literatura a través del *lenguaje*

⁴ *Ibid.*, p. 26.

y la *estructura* (de la composición y la forma novelesca), y con ello se crea una convención representativa de la realidad que pretende ser *totalizante* en el sentido de inventar una *segunda realidad*. Esta "segunda realidad" significa *un espacio para lo "real"*, a través de un mito en donde se puede reconocer la mitad oculta⁵, aquella que no puede ver la novela documental. En síntesis, la nueva novela tiene, en relación con este tipo de novela, sus propias categorías, tales como mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia, personalización, etcétera.

Ahora bien, a partir de lo anterior se puede plantear fácilmente que *Terra Nostra* no pertenece a la novela tradicional, sino que forma parte de la nueva novela, ya que *Terra Nostra* es una novela ambigua y totalizante. Fuentes inventa esa "segunda realidad", una nueva "realidad" que forma parte de un espacio de lo "real", en el sentido de que revela la verdad que se ha dado de manera callada, o bien, que se oculta en la historia misma. Así, Fuentes, como Borges, crea una narrativa mítica, en la cual su mito es el de un segundo mundo que nos nombra y nos sueña, y a veces nos mira; crea, a través del mito y el lenguaje, la segunda historia de la ficción. Con todo, *Terra Nostra* va más allá de la caracterización dada a la nueva novela latinoamericana. Recordemos que lo expresado hasta aquí forma parte de la manera en que Fuentes concebía su *poética* hasta antes de que el escritor comenzara a elaborar su magna obra: *Terra Nostra*.

⁵ Cfr., *Ibid.*, pp. 17-19.

En *Casa con dos puertas* (1970), Fuentes habla de la nueva novela de los años sesenta en perspectiva. La novela de los sesenta realiza, según él, dos tránsitos: primero, el aprendizaje de una estructura verbal; luego, su liberación para crear un nuevo orden del lenguaje. Pero hay más, en este ensayo enfrenta también el problema de la *lectura*: tanto el Side Hamete Benengeli de Cervantes como el Melquiades de García Márquez, "verdaderos autores" dentro de cada una de las novelas, no nos permiten la confortable comodidad de pensar la narración como un ente autónomo, y a la ficción, como un reflejo de la realidad inmediata, sino que nos exige pensar que su "realidad" se conforma a través de la *lectura*. Es decir, la nueva novela despierta a los lectores de la ilusión de que están leyendo una obra con una forma que describe directamente la realidad o con un contenido que se supone que es un reflejo de la realidad. De esta manera, gracias a la *lectura* podemos descubrir cómo el escritor (y el lector) pone(n) en tela de juicio y logra(n) traspasar las fronteras de lo que sucede en la "realidad" con el fin de ingresar a lo infinito de "lo real".⁶

Este tema de la lectura lo seguirá desarrollando Fuentes, como veremos, en otro de sus ensayos: *Cervantes o la crítica de la lectura*. Mas, en *Terra Nostra* (1975) se puede ubicar otro importante problema relacionado directamente con el anterior: el de la identidad del narrador, o mejor dicho, de los narradores, ya

⁶ Cfr., Fuentes, *Casa con dos puertas*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1970, p. 79.

que, al parecer, varios de ellos insisten en ser los autores de la novela. Pero hay más todavía, como en *El Quijote de la Mancha* o en *Cien años de soledad*, también varios personajes leen lo escrito por varios de dichos narradores sobre su propia historia y respecto a la de México y de América Latina. De aquí proviene precisamente el interesante y complejo problema de la *escritura* y la *lectura*.

En otro de sus ensayos, *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (1990), Carlos Fuentes nos propone una "metodología" para estudiar la narrativa hispanoamericana, la cual se basa en las propuestas de dos importantes pensadores: Giambattista Vico y Mijaíl Bajtín.

Vico es un filósofo de la historia que rechaza el concepto lineal de la Historia propuesto por los racionalistas del siglo XVIII. La filosofía de la Ilustración confiaba tanto en las capacidades racionales del hombre, que las llegó a considerar como totalmente invariables, uniformes y determinadas. En cambio, Vico concebía la naturaleza humana como una realidad variada, cambiante y viva. En este sentido, la filosofía de la historia planteada por Vico es una concepción humana, ya que, nosotros, como seres humanos, *creamos* la Historia, o mejor dicho, *creamos* la Historia de la cultura. Mas el concepto que propone Vico sobre la Historia no es lineal, sino cíclico: presenta un movimiento ascendente en espiral, de *corsi e ricorsi*.

En una palabra, Fuentes se concentra en la función que la Historia tiene para Vico. La Historia es, así, un concepto cíclico: no un progreso ininterrumpido, sino un movimiento en forma de

espiral, en donde los progresos alternan con factores recurrentes. Para Vico, la Historia no es más que la totalidad de la Historia humana, la cual es la Historia de las creaciones culturales de la humanidad.

Por su parte, de acuerdo con Fuentes, Bajtín es un crítico y un teórico que se concentra básicamente en la novela. Como tal, se opone al dogma preestablecido que trata de encontrar un significado único para cada cosa en la novela, y encara el problema de encontrar los significados pluralistas que ella tiene siempre en la sociedad y en el arte. Así, en su teoría de la novela, Bajtín hace una distinción entre dos tipos de novelas: la novela "monológica" y la novela "polifónica". La primera está dominada por un solo "lenguaje", por una sola perspectiva básica, mientras que la segunda está basada en una palabra orientada hacia la palabra del otro, y por tanto, es plurilingüe, de aquí que pueda ser narrada y entendida desde diversas perspectivas.

Fuentes pone de relieve así que Bajtín considera la novela como un campo literario determinado por la lucha entre dos fuerzas: las fuerzas centrípetas y las fuerzas centrífugas. Aquéllas desdeñan la Historia, se resisten a moverse, desean la muerte y pretenden mantener las cosas idénticas, en sus lugares fijos, determinados. Las otras, por su parte, aman el movimiento, el devenir, la historia, el cambio, y aseguran que las cosas se mantengan variadas, diferentes, apartadas entre sí. A través del reconocimiento de esta lucha, de acuerdo con Fuentes, Bajtín nos hace encontrar en la *escritura* y en la *lectura* de las novelas "un método de conocimiento basado en la comprensión de las relaciones

entre el yo y el otro, el cual es comparable a la relación entre el autor y el personaje, o entre el escritor y el lector": a dicha relación la llamaremos, de acuerdo con ambos autores, una *relación dialógica*. De ahí que, en virtud de dicho dialogismo, la novela puede ser considerada como un género básicamente moderno, contemporáneo. De este modo, de acuerdo con Fuentes, estas características de la novela que "descubre" Bajtín se convierten en categorías totalmente adecuadas para el estudio de la novela hispanoamericana, ya que su *forma* es "incompleta" y dialógica, dada la clara heterogeneidad cultural de América Latina, tanto presente como pasada. Esta forma "incompleta", abierta, dialógica de la novela hispanoamericana es justamente la que la convierte en

arena donde pueden reunirse historias distantes y lenguajes conflictivos, trascendiendo la ortodoxia de un lenguaje unitario o de una sola cosmovisión --trátase de los lenguajes y las visiones de la teocracia azteca, la Contrarreforma española, el racionalismo dieciochesco o el hedonismo posindustrial.⁷

Como conclusión, Fuentes nos propone realizar una fusión de los conceptos de los dos grandes pensadores:

[Dada que] [...] la historia la hacemos nosotros; [que] el pasado es parte del presente y el pasado histórico se hace presente a través de la cultura, [con lo que se nos demuestra] la variedad de la creatividad humana, las ideas de Vico unidas a las ideas de Bajtín [nos permiten aseverar que]: *la*

⁷ Fuentes, *Valiente Mundo Nuevo*, *op. cit.*, p. 37.

*novela como un producto cultural [...] traduce dinámicamente los conflictos de la relación entre el ser propio y el ser ajeno, el individuo y la sociedad, el pasado y el presente, lo contemporáneo y lo histórico, lo acabado y lo inacabado, mediante una constante admisión de lo plural y diverso en el lenguaje y en la vida.*⁸

Dicho de otro modo, la pluralidad y heterogeneidad cultural e histórica se manifiesta a través de una pluralidad de lenguajes, variados y heterogéneos. A partir de esto, Fuentes nos propone estudiar, a través del lenguaje, o mejor dicho, de la pluralidad de lenguajes de la novela histórica, esa pluralidad histórico-cultural que entra a formar parte de la novela. Es decir, el plural cronotopo real se convierte en el diverso cronotopo artístico, de acuerdo con la terminología bajtiniana, terminología que, como hemos visto, le sirve a Fuentes tanto para explicar el género novela, como su propia obra y, en especial, *Terra Nostra*.

A partir de lo anterior, y siguiendo las ideas de Fuentes, se puede proponer, de manera general (y en conformidad con Seymour Menton, como veremos más adelante), que podemos identificar a las fuerzas centrípetas con la novela histórica tradicional, del siglo XIX y principios del XX, es decir, con la novela histórico-"documental", mientras que podemos asimilar las fuerzas centrífugas con la nueva novela o novela de "creación" histórica.

Así, basándonos en las ideas bajtinianas expresadas en *Valiente mundo nuevo*, podemos clasificar a *Terra Nostra* como de Nueva Novela Histórica, de acuerdo con la terminología acuñada

⁸ *Ibid.*, pp. 37-38. (Las cursivas son nuestras.)

por Seymour Menton, la cual, como tal, "lucha" contra la Novela Histórica o histórico-documental, que "asimila" tendencialmente un solo tiempo y un solo espacio, que se expresa en un lenguaje único, que parte de una "sola" civilización y de una "sola" verdad histórica y cultural.

Veamos, por último, las propuestas de *poética histórica* de Fuentes manifestadas en *Geografía de la novela* (1993). El novelista mexicano comienza en su ensayo por cuestionar la pugna que se presenta, según él, en las tres dicotomías que se planteaban en los años cincuenta, las cuales estaban conformadas por los obstáculos dogmáticos de que partía la crítica para atacar la potencialidad de la novela en Hispanoamérica: "1) realismo contra fantasía y aun contra imaginación; 2) nacionalismo contra cosmopolitismo; 3) compromiso contra formalismo, artepurismo y otras formas de la irresponsabilidad literaria."⁹

A partir de esta triple dicotomía, nos presenta cómo entiende él su "poética" o, como él mismo dice, su arte de componer novelas. Así, su primer libro de cuentos, *Los días enmascarados* (1954), resultaba no ser realista, sino pura fantasía e imaginación; no ser nacionalista, sino cosmopolita; no asumía un compromiso político, sino que era irresponsable. Su segundo libro, *La región más transparente* (1958), recibía irónicamente por parte de la crítica la clasificación de ser lo contrario de su primer libro. No estando de acuerdo con esta posición de la crítica,

⁹ Fuentes, *Geografía de la novela*, México, FCE, 1993, p. 14.

Fuentes ataca las tres falsas opciones u oposiciones de las que se partía en los años cincuenta.

En primer lugar, reprocha la tendencia de la crítica a exigir que la novela fuese realista, que tuviera que ser forzosamente el reflejo fiel de una supuesta realidad. De hecho, como hemos visto a través de sus planteamientos, por medio del realismo sólo se puede conocer y saber lo ya conocido, considerándolo como la "única" verdad. Mas el arte y la literatura tienen, según él, justamente la función de mostrarnos lo que no conocemos, a través de la imaginación.

En segundo lugar, el autor mexicano ataca la tendencia nacionalista de los años cincuenta, la cual se concentraba en el problema de la nación, ya que, al abrir "la puerta" de las nacionalidades, a diferencia del eurocentrismo de la Europa occidental que consideraba su cultura como única y universal, nos enfrentamos no con el regionalismo sino con el cosmopolitismo, es decir, con una Historia que ha dejado de ser "provinciana" para volverse "universal". Dicho de otro modo, al dejar de haber centralismo, todos nos hemos convertido en excéntricos, por lo que esta manera de entender la cultura y la Historia se convierte en la única manera de ser universal.

Por último, el compromiso político de los años cincuenta, el cual se oponía a la irresponsabilidad artística o formal, sucumbe, según Fuentes, justamente ante las nuevas voces de la novela potencial. Así, dicho compromiso pierde su atracción para los novelistas que desempeñaban agudamente la lucha política, ya que se dan cuenta de que sus compromisos carecen de importan-

cia literaria si no van acompañados por la imaginación y el lenguaje. De aquí que Fuentes "cierre" esta discusión acerca de la supremacía de lo político sobre lo estético sugiriéndonos la manera de conciliar las funciones sociales y estéticas de la novela:

el punto donde la novela concilia sus funciones estéticas y sociales se encuentra en el descubrimiento de lo invisible, de lo no dicho, de lo olvidado, de lo marginado, de lo perseguido, haciéndolo [...] como excepción a los valores de la nación oficial, a las razones de la política reiterativa y aun al progreso como ascenso inevitable y descontado.¹⁰

Obsesionado por descubrir lo no dicho y lo marginado fuera de lo propuesto y aceptado por la "nación oficial", Fuentes describe en *Geografía de la novela* (1993) el periplo que efectúan varias novelas contemporáneas desde los 70 hasta ese momento.¹¹ Esto es, en este ensayo el escritor mexicano intenta reconstruir críticamente la historia del desplazamiento de un grupo de obras fundamentales. A partir de dicho recorrido, que va de Borges, en Buenos Aires, a Milan Kundera, en Praga, pasando por escritores tales como György Konrád y Salmón Rushdie, Fuentes señala que la universalidad pluralista existe justamente en la excentricidad. Desde allí muestra que la realidad imaginativa se manifiesta a través de los lenguajes múltiples. El escritor mexicano profundiza así de manera concreta y detallada en la idea de la nueva uni-

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹¹ Recientemente el autor ha planteado en su *Nueva geografía de la novela* los logros alcanzados por la novela en década de los noventa, o más bien, sus últimos y mejores resultados.

versalidad: la excentricidad, de la cual brota y forma parte indispensable la Nueva Novela Hispanoamericana. Veamos lo que Fuentes nos dice al respecto en *Geografía de la novela*:

Lo cierto es que el proceso de saturación de noticias quizás atentó contra la voz de la novela, pero acaso, también, contribuyó a darle una nueva voz [...] inauguró una nueva geografía de la novela, disolviendo la frontera artificial entre "realismo" y "fantasía" y situando a los novelistas, más allá de sus nacionalidades, en la tierra común de la imaginación y la palabra.

[...], los ciudadanos de la nación de la novela han constituido, en contra de las previsiones sobre la muerte de la novela, una de las más brillantes constelaciones de todos los tiempos: trátase de [...] Salman Rushdie y Julián Barnes en el dominio de la lengua inglesa; [de] Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso o Julián Ríos en la lengua española; o, en Europa, [de] Italo Calvino, Milan Kundera, [...] y György Konrád; [o] en África, [de] Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim [...] y en Asia, [de] Kobo Abe, Anita Desai o Bei Dao.

A través de todos ellos, la novela se ofrece como hecho perpetuamente potencial, inconcluso: la novela como posibilidad pero también como inminencia: la novela como creadora de realidad. La pugna acerca de lo real ha sido superada poéticamente --es decir, en la práctica misma de la literatura. *Cien años de la soledad* o *Reivindicación del conde don Julián* asumen la realidad visible pero constituyen una nueva realidad, invisible antes de ser escrita.¹²

En este sentido, como se señala en *Geografía de la novela*, este ensayo nos servirá de "bitácora necesaria para atisbar un porvenir en que el libro acompañe el curso de la realidad reinventándola". De hecho, Fuentes afirma que la novela potencial tiene las siguientes características: 1) la ampliación de la técnica bajtiniana

¹² *Ibid.*, pp. 18-19.

(el lenguaje múltiple), 2) la universalidad excéntrica (la nueva universalidad), y 3) la nueva apertura hacia el futuro (la obra abierta).

Ahora bien, examinemos de qué manera esta "geografía de la novela" nos sirve de guía para el mejor entendimiento de *Terra Nostra*.

En *Geografía de la novela* se nos dice que Cervantes o Kafka son autores importantes en el sentido de que ellos nos muestran la realidad invisible pero al mismo tiempo "real", "concreta", es decir, los escritores de ideas universales no reflejan la realidad, sino que añaden o, más bien, inventan la realidad a través de su imaginación. Como plantea Fuentes:

La novela ni muestra ni demuestra al mundo, sino que añade algo al mundo. Crea complementos verbales del mundo. Y aunque siempre refleja el espíritu del tiempo, no es idéntica a él. Si la historia agotase el sentido de una novela, ésta se volvería ilegible con el paso del tiempo y la creciente palidez de los conflictos que animaron el momento en que la novela fue escrita. Si Dante fuese reducible a la lucha política [...], nadie lo leería hoy, salvo algunos historiadores. Pero también, si intentásemos una lectura puramente contextual de Kafka, [...], nunca entenderíamos la literatura de Kafka, es decir, no lo que Kafka refleja, sino lo que Kafka añade.¹³

"Violando" las leyes del realismo, la narrativa latinoamericana se ha convertido en la creación de otra historia, la cual propone como proyecto la recreación de una comunidad dañada en su

¹³ *Ibid.*, p. 18.

Historia. En *Terra Nostra* Fuentes inventa la "segunda nación" y su "nueva oportunidad" en la Historia, a saber, imagina la posibilidad de recrear la historia no hecha o no dicha de España, reemplazando la "Historia oficial". En una palabra, *Terra Nostra* se puede interpretar como la búsqueda de la libertad manifestada por Fuentes en su *Geografía de la novela*: una búsqueda de la novela, búsqueda de la segunda Historia, del otro lenguaje, del conocimiento mediante la imaginación y, finalmente, la búsqueda del lector y de la lectura.¹⁴ De aquí que esta búsqueda de la novela se convierta en la búsqueda verbal de lo que espera ser escrito: no sólo respecto a la realidad visible, conocida, mensurable, sino respecto a la realidad invisible, fugitiva, desconocida, caótica, marginada y, a veces, intolerable, engañosa y hasta desleal.¹⁵

Mas *Geografía de la novela* resulta también importante para la lectura de *Terra Nostra* debido a que menciona y utiliza la teoría de Bajtín. Como hemos visto, en *Valiente mundo nuevo* Bajtín es considerado el teórico más grande del siglo XX, quien enfoca las relaciones competentes del lenguaje en este siglo. El dialogismo de Bajtín es un soporte teórico importante para el análisis de *Terra Nostra*, en el sentido de que Fuentes considera su novela como "arena donde se encuentran y dialogan los lenguajes, los tiempos históricos y las civilizaciones". Al respecto, en *Geografía de la novela* Fuentes afirma:

¹⁴ Cfr., *Ibid.*, p. 31.

¹⁵ Cfr., *Ibid.*, p. 28.

La novela es la arena privilegiada donde los lenguajes en conflicto pueden encontrarse, reuniendo, en tensión y en diálogo, no sólo a personajes opuestos, sino a civilizaciones enteras, épocas históricas distantes, niveles sociales diferentes y otras realidades emergentes de la vida humana.

En la novela, realidades comúnmente separadas pueden darse la mano mediante un encuentro dialógico. [...] Por su naturaleza misma, la novela indica que somos seres inacabados y que no hemos dicho nuestra última palabra.¹⁶

Conforme con estas ideas, Fuentes justifica los motivos que lo llevaron a escribir *Terra Nostra*, al tiempo que nos muestra la manera que enfrentó el problema compositivo y de forma novelesca en la configuración del "modelo del mundo" de su novela. Es por esto que, en *Geografía de la novela* nos aclara que: "Éste fue el criterio que me guió, notablemente, en la redacción (composición, forma novelesca) de *Terra Nostra*"¹⁷.

I.1.2. El lenguaje

Por lo que se refiere al problema del lenguaje, que como vimos está completamente relacionado con el problema de la poética y de la poética histórica, Fuentes señala, en *La nueva novela latinoamericana*, que el escritor percibe la carencia de un lenguaje en la "vida" hispanoamericana y trata de constituir uno propio.

¹⁶ *Ibid.*, p. 158.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

Borges, como ya lo habíamos mencionado, fue el primero en constituir dicho nuevo lenguaje latinoamericano, el cual revela la mentira, la sumisión y la falsedad del lenguaje conquistado y poseído de América Latina.

De la misma manera, de acuerdo con Fuentes, el *nuevo* escritor latinoamericano, el de los años sesenta, constata la falta de un lenguaje y critica todo lo no dicho en la historia latinoamericana, llena de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Para tal propósito, el escritor *inventa* un lenguaje, lo que implica el acto de decir todo lo que la historia ha callado. Por primera vez, según nuestro escritor, América Latina, a través de la profanación, tiene su propia voz, la cual, durante más de cuatro siglos había estado secuestrada, marginada y desconocida. En Latinoamérica, de acuerdo con Fuentes, el humor es uno de los rasgos más notables de esta creación del verdadero lenguaje. Así, en un continente hasta ahora repleto de textos sagrados los libros dejan de serlo, y para ello el escritor acude a las categorías del humor, la parodia, el calambur, la improvisación picaresca, la ironía sentimental y la confabulación verbal de realidad y representación.

En *Terra Nostra*, Fuentes trata, pues, de revelar, de desvelar el problema del lenguaje perdido en la historia de América Latina. Como diría el novelista mexicano en *La nueva novela hispanoamericana*:

El salvaje intento demoledor de Cabrera [Infante] va a las raíces de un problema latinoamericano: nuestro lenguaje ha sido el producto de una conquista y colonización ininte-

rrumpidas; conquista y colonización cuyo lenguaje revelaba un orden jerárquico y opresor. La contrarreforma destruyó la oportunidad moderna, no sólo para España, sino para sus colonias. La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico.¹⁸

Por consiguiente, nos dice Fuentes, la nueva novela es revolucionaria en el sentido de ser desorden, es decir, de ser un orden posible opuesto al actual. Mas, ¿cómo puede la novela lograr esto: ser desorden, ser un orden opuesto al actual? Fuentes nos proporciona una posible respuesta: "le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone [a éste] el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor".¹⁹ En su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* se nos explica que el nuevo lenguaje es el lenguaje de la ambigüedad, es decir, el de la pluralidad de significados, lo que equivale a decir: el lenguaje de la apertura, o sea, de la apertura del mundo cerrado de la tradición y el poder latinoamericanos.

En *Casa con dos puertas* se pone mayor atención a la importante función del lenguaje. El lenguaje es creación colectiva, pero no debe petrificarse en la estructura, sino que tiene que renovarse constantemente. Según Fuentes, el escritor es justamente la instancia del cambio. Mas este cambio se revela y acaba petrificado instantáneamente, es decir, el libro que escribe el autor

¹⁸ Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit., p. 31.

¹⁹ *Ibid*, p. 32.

revierte la estructura, renovándola y también reforzándola. Fuentes señala la nueva conciencia del lenguaje, la manera en que la nueva forma del lenguaje cambia la nueva materia de éste:

He recordado a propósito de ciertos personajes que, en todos los casos, son creaciones del lenguaje y creadores del lenguaje: personajes-novela, idénticos a la materia que les precede y a la forma que les sucede, transformando aquella. Pero esta nueva forma del lenguaje se convierte, inmediatamente, en la nueva materia del lenguaje.

Ha sido la conciencia del lenguaje lo que ha universalizado a la novela durante la última década, liberándola de las servidumbres que, más que profetizar, aseguraban su muerte.²⁰

Así, de acuerdo con Fuentes, el escritor tiene la tarea primordial de organizar imaginativamente el incesante reclamo de actualización de la palabra, pues esta nueva organización imaginativa de la palabra exige *formas literarias* (novelescas) de una gran amplitud y de una enorme capacidad, como lo son las del poema y el mito.

De aquí aparece la idea de la *apertura del lenguaje*, signo de la nueva novela de los sesenta. Es decir, rompiendo la comodidad, la ilusión que justificaba convencionalmente a la novela tradicional como reflejo de la realidad, la nueva novela se abre a la aventura de renovar y transformar las palabras de los hombres. En este sentido, la nueva novela de los sesenta, definida como una forma verbal abierta, es revolucionaria en cuanto, a través de la literatura (de la novela), revela en el orden de la imaginación

²⁰ Fuentes, *Casa con dos puertas*, *op. cit.*, p. 80.

verbal lo que el orden opresor no quiere que veamos, digamos o oigamos. De tal suerte, la nueva novela hispanoamericana superó el agotamiento de sus viejos recursos anecdóticos y se abocó a una multiplicidad de explicaciones verbales. Así, la nueva novela revela e imagina lo que la "Historia oficial" quiso ocultar con sus lenguajes falsos, gracias a la escritura de creación de la nueva materia y de la nueva forma del lenguaje. Al respecto, Fuentes afirma:

Nuestros mejores escritores entendieron que, entre nosotros, todo está por decirse, todo está por imaginarse. Porque nuestra vida personal y colectiva se sostiene sobre lenguajes históricamente falsos, la escritura de creación es, de manera inmediata, la forma y la materia de una nueva convivencia.²¹

Este problemática de inventar la Historia, a través de la nueva materia y la nueva forma del lenguaje, está ficcionalizado en *Terra Nostra* y está profundizado teóricamente en *Valiente mundo nuevo*, y ello a partir de la propuesta teórica bajtiniana.

En *Valiente mundo nuevo*, como vimos, Fuentes plantea la fusión de la teoría de Vico y la de Bajtín: para Vico, la historia es la totalidad de la Historia humana, cuya historia es la de las creaciones culturales de la humanidad; esa pluralidad cultural e histórica de Vico se manifiesta a través de una pluralidad de lenguajes, variados y heterogéneos, tal y como lo propone Bajtín. Por lo tanto, Fuentes pone de relieve el dialogismo del lenguaje,

²¹ *Ibid.*, pp. 84-85.

de la palabra, y lo explica de la siguiente manera: 1) en la sociedad, mi voz está llena de voces de los otros y de lenguajes sociales; 2) para poseer un significado, dos voces (yo y el otro) deben luchar; 3) en esta lucha verbal, en esta lucha por crear el mundo, creamos la historia, la sociedad, la literatura.²²

Para Bajtín, todo discurso es simultáneamente un producto individual y social, por lo que tiene que ver con la diversidad y pluralidad de lenguajes o voces; con el tipo de texto en el que se enuncia y con el acontecimiento al cual explica; con el hablante (narrador), el interlocutor (lector), y de lo que hablan entre sí, de lo que se comunican mutuamente. Por consiguiente, la novela es el lugar donde se reúnen los lenguajes plurales. Allí se enfrentan dialógicamente lenguajes, géneros, fuerzas sociales, periodos históricos distantes y contiguos, y ello a través de los personajes, de los acontecimientos, de la voz del autor o narrador, de los géneros intercalados (cartas, canciones, poemas...), etcétera.

Dicho de otro modo, a través de los diversos lenguajes, de las distintas voces, de los diversos estilos, de los diversos acontecimientos, la novela traduce el conflicto entre yo y el otro, entre el individuo y la sociedad, entre el presente y el pasado, entre lo contemporáneo y lo histórico, entre lo acabado y lo inacabado.

En *Terra Nostra* se manifiesta con nítida claridad todo esto: se constata "fácilmente" que la novela es como una arena en que luchan las fuerzas centrípetas y las centrífugas, (la novela docu-

²² Cfr., Fuentes, *Valiente mundo nuevo...*, op. cit., p. 36.

mental y la de creación). Por tanto, las primeras pretenden mantener las cosas unidas y las segundas aman el movimiento, es decir, las primeras manifiestan lo cerrado o lo "oficial", y las segundas la apertura o lo posible.

Por otra parte, en *Geografía de la novela* la teoría de Bajtín alcanza una mayor presencia, puesto que se refiere, a nivel teórico, a la nueva fase de la novela. Como lo afirma Fuentes, en una era de lenguajes conflictivos, contemporáneos, la novela se convierte en uno de esos lenguajes.²³

A diferencia de los otros géneros, la novela no está hecha sino que está siendo, es decir, es un género inacabado y abierto al futuro y al pasado. O dicho de otra manera, esta apertura, a través de la imaginación verbal, se manifiesta simultáneamente hacia el futuro y el pasado: la novela es la búsqueda verbal de lo que espera ser escrito y de lo que pudo ser. El lenguaje contemporáneo se caracteriza por su diversificación del mismo lenguaje; por lo tanto, si alguien tratase de imponer un lenguaje unitario, significaría "matar" a la novela y, consecuentemente, también "matar" a la sociedad.

Fuentes define, en *Geografía de la novela*, justamente la "geografía de la novela": "Un mundo, muchas voces. Las nuevas constelaciones que componen la geografía de la novela son variadas y mutantes. Podemos verlas desde un ángulo lingüístico."²⁴ Por lo tanto, "la geografía de la novela nos dice que nuestra hu-

²³ Cfr., Fuentes, *Geografía de la novela*, op. cit., p. 26.

²⁴ *Ibid.*, p. 167.

manidad no vive en la helada abstracción de lo separado, sino en el pulso cálido de una variedad infernal que nos dice: No somos aún. Estamos siendo".²⁵

En suma, según Fuentes, la nueva materia del lenguaje requiere una nueva forma del lenguaje. Como se manifiesta en sus ensayos, superando el agotamiento de los materiales anecdóticos, la nueva novela se apoya en la multiplicidad de "explicaciones" verbales. Es decir, en la novela el nuevo lenguaje inventado por el escritor es el lenguaje de la ambigüedad, el de la pluralidad de significados. Como se aclara en *Valiente mundo nuevo*, Fuentes se basa en los conceptos de la teoría bajtiniana, especialmente en el del plurilingüismo, es decir, la pluralidad del lenguaje, cuya dialogización se realiza en la novela, como resultado de las diferentes confrontaciones culturales. A través de las diversas palabras expresadas por los personajes, el narrador y el autor implícito, se enfrentan los lenguajes, las fuerzas sociales y los diferentes periodos históricos en *Terra Nostra*.

I.1.3. El tiempo y el espacio: el cronotopo real y el cronotopo novelesco y su relación con la imagen del hombre

En *La nueva novela hispanoamericana*, como hemos visto, Fuentes menciona los distintos tiempos y espacios en donde se mueven los personajes en los dos diferentes tipos de novela propuestos. Como dijimos, la primera, la novela tradicional, creada

²⁵ *Ibid.*, p. 172.

durante el siglo XIX y principios del siglo XX, con características naturalistas y documentales, trata de la tiranía de la naturaleza en la selva y de la de la oligarquía a nivel regional (el "cacique bananero") o a nivel nacional (el "dictador militar"), y del heroísmo épico del idealismo romántico contra aquella tiranía. Por su parte, la segunda, la de pleno siglo XX, la nueva novela, se caracteriza por la ambigüedad crítica y la complejidad dialéctica, y trata de los hechos actuales de la sociedad contemporánea, del mundo subindustrial. En pocas palabras, el tiempo y el espacio de representación de la novela, su cronotopo, cambia de un campo en donde dominan las oligarquías agrarias de la república bananera, a la ciudad capitalista en donde dominan las nuevas empresas financieras. En cuanto a la imagen del hombre, la primera, segura de las ilusiones de una épica natural -- producto de las ideas del siglo XIX--, se convierte posteriormente en la de un hombre lleno de preguntas angustiosas, consecuencia del acelerado progreso en el siglo XX.

En *Valiente mundo nuevo*, Fuentes se centra directamente en la teoría de Bajtín, específicamente sobre el problema del "cronotopo". Nuestro novelista introduce, pues, los conceptos clave de la teoría bajtiniana en su estudio sobre la novela. Así, para él, la novela es el lugar donde se reúnen los lenguajes plurales, donde yo y el otro nos encontramos para proponer y explicar una historia o un acontecimiento, el cual queda determinado por la Historia cultural que creamos en la realidad concreta. Es decir, esta realidad concreta entra en la novela y se convierte, se configura, se modeliza artísticamente en la historia novelesca de

la heterogénea historia cultural. Veamos como expresa esto el propio Fuentes:

Bajtín advierte que el proceso de asimilación de historia y literatura pasa por la definición de un tiempo y un espacio. Esta definición el crítico ruso la llama el 'cronotopo', de *cronos*: tiempo y *topos*: espacio.

La cronotopía es el centro organizador de los eventos narrativos fundamentales de una novela. A ellos les pertenece el sentido que le da forma a la narrativa. El cronotopo hace visible el tiempo en el espacio y permite la comunicación del evento: es el vehículo de la información narrativa.²⁶

Dado que todo lenguaje, toda voz, todo acontecimiento se manifiesta en un tiempo y un espacio dados ("contextual", referencial e histórico), esto es, dado que el lenguaje y la voz se pueden referir a un hecho actual o histórico, presente o pasado, el cual puede ser expresado desde diversas perspectivas socio-culturales, y que en ese lenguaje y esa voz luchan otros puntos de vista distintos (dialogismo) presentes y pasados, reales o ficticios, el cronotopo (tiempo y espacio) se convierten en el centro organizador de los eventos narrativos fundamentales de la novela.

Por consiguiente, el cronotopo nos permite "ver" el tiempo y el espacio de la novela en su relación con el tiempo y el espacio real, concreto; "ver" desde qué posición interna o externa se manifiestan esa pluralidad de lenguajes culturales, de voces, de estilos, y "ver" desde qué perspectiva socio-cultural se manifiestan y de qué manera las ha ido creando (configurando, cons-

²⁶ Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, op. cit., p. 38.

tituyendo) el autor. El cronotopo se hace visible a través del argumento: como sucede, en general, en la Novela Histórica, documental; o de la diversidad de acontecimientos, escenas u otras formas artísticas de presentar los diversos tiempos y espacios históricos, los diversos lenguajes y voces, los diversos estilos (del autor o narrador, de los personajes, de los géneros intercalados), tal y como se representan, generalmente, en las diferentes formas de construir la Nueva Novela Histórica, no-documental.

Esto es, el observador de cualquier objeto (socio-cultural) tiene forzosamente un punto de vista. Este punto de vista forma parte de una cultura. Mas lo que distingue un punto de vista de otro es la posición desde la cual se ve y se juzga cognitiva, ética y estéticamente. Esta posición depende de cuándo y desde dónde se expresa, es decir, temporal y espacialmente, esto es, en un tiempo y espacio sociocultural e histórico determinado; a la vez que dichos puntos de vista cronotópicos, socio-culturales, históricos (presentes o pasados), se "entremezclan" dialógicamente, o sea, dialogan en forma externa e interna, con otros puntos de vista igualmente cronotópicos, socio-culturales e históricos (igualmente presentes o pasados). Y esto es así debido a que, para expresar ese punto de vista, se tiene que hacer a través del lenguaje, de la palabra, de la voz, del discurso, el cual expresa algo que está, según Fuentes, "más allá" del mismo. Así, el espacio y el tiempo socio-histórico-cultural [cronotopo real e histórico] son parte fundamental del lenguaje que usa (utiliza) un observador para describir su entorno más inmediato o su "per-

cepción" de un espacio y un tiempo histórico dado, determinado por lo dicho o lo escrito al respecto (memoria, tradiciones, etc.).

En este sentido, el tiempo y el espacio, el cronotopo (el argumento), los acontecimientos definidos en la Nueva Novela Histórica son los de América Latina, con el entendido de que Latinoamérica es un área policultural y multirracial, y que, por lo tanto, puede ser expresada y representada desde distintas posiciones socio-culturales; por ejemplo, el punto de vista mítico o prehispánico, el occidental o europeo, el africano, etc., el cual se manifiesta a través de su imaginario social, de su universo de representaciones propio.

Según Fuentes, estos cronotopos se pueden manifestar a través de diversos géneros artísticos: el de la épica, el del mito, el del drama, el de la poesía, el de la novela..., y cada uno de ellos a través de sus propios rasgos característicos. Y es justamente en la novela en donde se manifiestan con mayor claridad y evidencia. Por lo mismo, no sólo el escritor tiene que aprender a reconstruir a través de la novela la forma de reunir y enfrentar esos "lenguajes" diversos (cronotópicos y culturales), así como de representarlos en un cronotopo artístico que refleja y refracta la realidad, es decir, que reelaboran artísticamente el cronotopo real por medio de una *forma artística* (novelesca) dada, sino que el lector tiene que hacer un proceso similar para comprender adecuadamente el mensaje de la obra, tiene que entender a través de que *forma artística* (novelesca) se le presenta ("refleja" y "refracta" la realidad).

Estos lenguajes, estos tiempos y espacios, estas culturas, se manifiestan en formas generales, esto es, tienen ciertas formas especiales y espacio-temporales generales de manifestarse en la realidad, y de representarse en la novela. En la narrativa hispanoamericana, Fuentes los categoriza así: la épica, la utopía, el mito y el barroco, los cuales se manifiestan en uno más general, el cronotopo histórico. Todos estos tiempos, con sus respectivos lenguajes y voces --mítico, utópico, épico, barroco, todos ellos históricamente determinados--, con sus respectivos tiempos y espacios múltiples desde los cuales se pueden manifestar --mundos policulturales y multirraciales--, conviven dialogando en la novela, permitiendo al lector la "(re-)creación", el conocimiento y el reconocimiento de la confrontación de mundos culturales e históricos diversos y en pugna, dentro de un acontecimiento dado.

En *Geografía de la novela*, Fuentes nos muestra su ambición de expandir la novela latinoamericana hasta mostrarnos de qué manera "refleja" y "refracta" las características de la multiplicidad e heterogeneidad cultural latinoamericana. De acuerdo con él, la novela latinoamericana debe mostrar la multiplicidad del "lenguaje": el de los europeos, de los indios, de los negros, de los mulatos, de los mestizos, pero transformándolos en metáforas dinámicas que admitan todas sus formas verbales impuras, barrocas, conflictivas, sincréticas, policulturales, es decir, de manera que el "lenguaje", la metáfora, manifieste cada una de esas tradiciones culturales.

El novelista mexicano nos hace notar que en la Nueva Novela lo más novedoso e importante es "el pasado", ya que los tiempos hacen de cada conciencia individual la heredera y mantenedora de la tradición y la creación. Por consiguiente, Fuentes señala la relación del tiempo relativo con el arte en la nueva novela, la cual es el mestizaje del tiempo de la *escritura* y del tiempo de la *lectura* en la novela:

La relación con el pasado es fundamental en este proceso de novelar simplemente porque todos los nuevos novelistas [...] nos dicen lo que esperaba ser dicho, pero no sólo lo que es nuevo, como quería la vanguardia; no sólo lo que es real, ni lo que es políticamente correcto, o religiosamente aceptable, o nacionalmente glorificable, o sentimentalmente reconfortante. Sí, otra vez ha triunfado Don Quijote: todo es relativo, y la novela proclama la universalidad de lo posible.²⁷

El cruce de la novela potencial, crítica, omnívora que ha dado nueva vida a un género que se consideraba moribundo, se encuentra, acaso, en este mestizaje del tiempo con el acto de escribir, y del tiempo con el acto de leer.

El tiempo de la escritura es finito.

Pero el tiempo de la lectura es infinito.

Y así, el significado de un libro no está detrás de nosotros: su cara nos mira desde el porvenir.

Y cada uno de nosotros, como Pierre Menard, es el autor de *Don Quijote* porque cada lector crea la novela, traduciendo el acto finito pero potencial de la escritura en el acto infinito, pero radicalmente actual, de la lectura.²⁸

²⁷ Fuentes, *Geografía de la novela*, op. cit., p. 29.

²⁸ *Ibid.*, pp. 30-31.

Este tiempo y espacio de la *escritura* y la *lectura* se manifiesta en la *Geografía de la novela*, la cual nos dice que estamos siendo. Esta voz es la de nuestra propia humanidad revelada en las fronteras olvidadas de la conciencia. Esta voz proviene, pues, de tiempos múltiples y de espacios lejanos.

En conclusión, se puede plantear entonces que la propuesta de *poética histórica* explicitada por Fuentes --a partir de su propia concepción *poética* (composicional y de forma novelesca) y de su propia ubicación dentro de la historia literaria latinoamericana y "universal"-- puede quedar "manifestada" mínimamente al proponer que "refleja" (y "refracta") el tránsito de una etapa a otra en la construcción del mundo literario e histórico.

Por lo que se refiere al punto de vista "teórico", de *poética* (composicional, de forma novelesca), se puede concluir que, en *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes destaca la diferencia entre la Nueva Novela y la Novela Tradicional: aquélla se libera de las características de la historia documental y participa en la creación de la nueva Historia a través de su imaginación y del mito. En esta nueva novela de creación, los escritores intentan construir un nuevo lenguaje, "propio" de los latinoamericanos, con el cual revelan las partes ocultas de la sociedad. En *Casa con dos puertas*, por su parte, el escritor mexicano se concentra prioritariamente en el problema del lenguaje de la nueva novela creada durante la década de los sesenta y su "problema de la lectura" como parte de su "realidad". Posteriormente, en *Valiente mundo nuevo*, Fuentes une, con base en las teorías de Bajtín (pluralidad de lenguajes o voces, dialogismo) y Vico (relativismo histórico,

tiempo cíclico de la historia), el contenido y la forma de la novela, y a partir de ello nos presenta las características de un nuevo movimiento literario: el de la Nueva Novela Histórica (fuerza centrífuga), el cual rompe con la tradición de la Novela Histórica Documental (fuerza centripeta). Finalmente, en *Geografía de la novela*, Fuentes explica que la nueva novela potencial posee las características del múltiple lenguaje, de la nueva universalidad "excéntrica" y de la obra inconclusa, abierta hacia el futuro, de allí que inventa la nueva "realidad" con la imaginación y la palabra, la cual nos permite la "total" libertad en la interpretación.

En suma, en *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes analiza las novelas latinoamericanas, generalizando su tema tópico, al tratar del tránsito de la novela tradicional a la Nueva Novela.

En *Valiente mundo nuevo* el escritor mexicano intenta unir las teorías de Vico y Bajtín. Especialmente trata de la teoría de la novela de Bajtín, quien considera la novela como un organismo en el cual es inseparable el contenido de la forma, y que se manifiesta y representa en el cronotopo. A través de éste, Fuentes analiza la novela latinoamericana contemporánea, clasificándola en cuatro cronotopos que, de acuerdo con él (en ocasiones coexisten simultáneamente), existen en dicha novela: el épico, el mítico, el utópico, y el barroco.

En *Geografía de la novela*, Fuentes se concentra más en el problema del lenguaje, el cual es considerado en este caso como la libertad de la búsqueda verbal (literaria, cronotópica, histórica, cultural) en la novela. Mas en este ensayo el escritor ya no

señala el tiempo y el espacio concretos o especiales, sino que va más allá de alguna frontera dada para llegar y ubicarse en *un lugar* donde podamos escuchar la voz de nuestra humanidad revelada en las fronteras olvidadas de la conciencia, que es, de acuerdo con nuestro escritor, en donde se encuentran y dialogan los tiempos múltiples y los espacios lejanos. Allí se manifiesta *el mestizaje del tiempo con el acto de escribir y del tiempo con el acto de leer.*

I.2. Fuentes y Terra Nostra: Cervantes o la crítica de la lectura

Carlos Fuentes publicó su ambiciosa novela *Terra Nostra* en 1975 y, un año después, escribió el presente ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura*. El escritor mexicano aclara que estas dos obras se explican entre sí: "De manera cierta, el presente ensayo es una rama de la novela que me ha ocupado durante los pasados seis años, *Terra Nostra*"²⁹. Además, en la bibliografía del ensayo, el escritor mexicano anota que ambas obras (*Cervantes...* y *Terra Nostra*) tienen la "bibliografía conjunta" o la bibliografía gemela, porque ellas "nacieron de impulsos paralelos y obedecen a preocupaciones comunes"³⁰.

²⁹ Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Editorial Joaquín Mortíz, 1976, p. 36.

³⁰ *Ibid.*, p. 111.

Tomando en cuenta esta comunidad de intenciones, esta relación inseparable, entre ambas obras, examinaremos ahora en *Cervantes o la crítica de la lectura* lo que, según Fuentes, se propuso "plantear" en *Terra Nostra*. En el primer capítulo de *Cervantes...*, el escritor mexicano nos aclara el propósito de su ensayo:

El propósito del presente ensayo es reflexionar sobre los factores mediatos e inmediatos que, subjetiva y objetivamente, consciente e inconscientemente, ingenua e irónicamente, hipocrítica y críticamente, se dieron cita en las páginas de *Don Quijote* [léase *Terra Nostra*] a fin de ofrecernos, en definitiva, *una manera de leer el mundo: una crítica de la lectura* que se proyecta desde las páginas del libro hacia el mundo exterior, pero, también y sobre todo, y por vez primera en la novela, *una crítica de la creación narrativa contenida dentro de la obra misma: crítica de la creación dentro de la creación.*³¹

Así, Fuentes nos propone la "manera de leer el mundo" que se manifiesta y se presenta en *Don Quijote* [léase: *Terra Nostra*]. Es decir, en ésta se manifiesta la *crítica de la lectura* dentro de la novela misma. En efecto, en *Cervantes o la crítica de la lectura* nuestro escritor enfoca, a partir de una doble crítica, el problema de la creación dentro de la creación literaria: primordialmente, la *crítica de la lectura*, vista a través de la obra de Cervantes y, posteriormente, la *crítica de la escritura*, representada por la obra de Joyce. De tal manera, se puede inferir que en *Terra Nostra* Fuentes pretende realizar, a la vez, dos tipos de críti-

³¹ *Ibid.*, p. 15. (Las cursivas son nuestras.)

ca: la de la *escritura* y la de la *lectura*. Examinemos, pues, esta propuesta de Fuentes a partir del ensayo mencionado.

I.2.1. La crítica de la lectura

En *Cervantes...* Fuentes explica que hay varios niveles de la crítica de la lectura en el *Don Quijote* de Cervantes. Al principio, don Quijote asume una lectura de las novelas de caballería, de aquí se encarga de su oficio de caballero andante que ejerce la justicia y del amor contra los malos. En este nivel de la lectura previa, don Quijote imita las hazañas de los caballeros andantes conforme a la lectura de las novelas caballerescas. De hecho, su fe proviene de la lectura asumida previamente. Más tarde, en otro nivel de la lectura actual, nuestro héroe, quien era el lector de novelas caballerescas, se convierte en el actor de sus propias aventuras, porque lee su propia historia en la novela. Don Quijote intenta, de acuerdo con Fuentes, meter al mundo entero en su lectura, o sea mide el mundo actual con su criba de la lectura a partir de un "código unitario y consagrado" (p. 75). De aquí que quiera trasladar la lectura a la realidad, por lo cual fracasa en el mundo actual.

Después, en el nivel siguiente de la lectura, don Quijote sabe que existe el libro *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y que él es leído por los otros personajes de la novela. En la novela don Quijote visita la imprenta donde se edita su historia en libro, o sea, allí sus hechos se convierten en objeto o producto legible para todos los lectores. En ese instante conoce y

se da cuenta de su única realidad, que es la de su existencia como literatura. De la lectura salió y llegó a la lectura. Por tanto, ni lo que leyó ni lo que vivió fueron nunca parte de la realidad, sino que sólo fueron "espectros de papel"³², partes de la literatura. Apenas liberado de su propia lectura de las novelas caballerescas, ahora es prisionero de las lecturas de otros, las cuales multiplican hasta el infinito los niveles de la novela. En este nivel de la lectura, nuestro héroe, ahora convertido en el objeto de una lectura, trata de vencer a la realidad, o sea, intenta contagiar la realidad con su lectura loca actual del propio *Don Quijote de la Mancha*. Entonces esta nueva lectura del héroe transforma al mundo real, asimilándolo como el mundo fantástico de don Quijote. Como señala Fuentes, "para burlarse de don Quijote, el mundo se disfraza con las obsesiones Quijotescas". (p. 77) Dicho de otro modo, mientras el "mundo" leyó la novela, imitó al héroe épico, don Quijote. En este nivel final de la lectura, nuestro héroe tiene que pagar el precio de su hechizamiento del mundo: don Quijote recobra la razón, perdiendo su propio hechizamiento. Es decir, la realidad le quita la imaginación, porque su lectura ya no tiene sentido por corresponder con la realidad. De acuerdo con Fuentes, de manera paradójica, don Quijote pierde su propio mundo, donde realiza las ilusiones de su ser, por ser despojado de su fe de la lectura en la realidad. De aquí que Fuentes señala tres razones que le permite al Quijote continuar la crítica de su lectura:

³² *Ibid.*, p. 82.

Una cosa, [...] es la idea que don Quijote tiene de [la] coincidencia épica entre sus lecturas y su vida: *una fe nacida de los libros y totalmente definida por la manera como don Quijote ha leído esos libros*. Mientras esta coincidencia mental mantiene su supremacía, don Quijote no tiene dificultades para convivir con cuanto existe fuera de su propio universo: *el hecho mismo de que la realidad no coincida con sus lecturas le permite una y otra vez, imponer la visión de sus lecturas a la realidad*. Pero cuando lo que sólo pertenece a sus lecturas unívocas encuentra equivalentes en la realidad, la ilusión cae hecha pedazos. La coherencia de la lectura épica es derrotada por la incoherencia de los hechos históricos. Don Quijote debe vivir esta realidad histórica antes de alcanzar el nivel definitivo propuesto por Cervantes: *el nivel de la novela en sí, síntesis entre el pasado que don Quijote pierde y el presente que lo anula*.³³

De hecho, dichas "tres picas [niveles] en el campo de la crítica de la lectura", señaladas por Fuentes, hacen que se pierda su magia o encantamiento en la realidad donde no hay contradicciones, sino pura coincidencia, porque en la realidad nuestro héroe se convierte en un simple espectador de hechos y de personajes reales. En este instante emergente, sólo don Quijote debe enfrentar su opción final: el héroe épico deja de creer en la única lectura de la fe del caballero, fuera de la realidad, y entra en el mundo de las lecturas plurales del libro, las cuales pueden romper el realismo frente a don Quijote, quien recobra la razón en la realidad. Como señala Fuentes, ésta es la única y última opción de don Quijote:

³³ *Ibid.*, p. 79. (Las cursivas son nuestras.)

Don Quijote, gracias a la crítica de la lectura inventada por Cervantes, vivirá otra vida: no le queda más recurso que comprobar su propia existencia, no en la lectura única que le dio vida, sino en las lecturas múltiples que se la quitaron en la realidad añorada y coincidente pero se la otorgaron, para siempre, en el libro y sólo en el libro.³⁴

De tal suerte, don Quijote vivirá para siempre en el mundo ficticio de la novela, donde las lecturas múltiples que le quitaron la vida en la realidad, ahora le devuelven la nueva vida en el libro. En este sentido, *Don Quijote* es la primera novela moderna de la desilusión: trata de la aventura de un caballero loco que recobra una triste razón, desilusión y pérdida. Como Fuentes señala, la esencia poética de *Don Quijote*:

[...] es definida por la pérdida, imposibilidad, una ardiente búsqueda de la identidad, una triste conciencia de todo lo que pudo haber sido y nunca fue y, en contra de esta desposesión, una afirmación de la existencia total en la realidad de la imaginación, donde todo lo que no puede ser encuentra, en virtud, precisamente, de esta negación fáctica, el más intenso nivel de la verdad.³⁵

1.2.2. La crítica de la escritura

Ahora bien, observemos la crítica de la escritura de James Joyce. De acuerdo con Fuentes, éste es un novelista renacentista que dialoga con los escritores occidentales (Vico, Homero y otros más; hasta consigo mismo) en su novela. En este sentido, *Finne-*

³⁴ *Ibid.*, p. 81.

³⁵ *Ibid.*, pp. 81-82.

gans Wake es una obra abierta, en la que todos escriben la misma novela. En una noche de velorio del héroe muerto, Tim Finnegan, Earwicker sueña con la resurrección del héroe, mas lo sueña como una escritura total. En Cervantes y en Joyce se agudiza el conflicto de la gestación verbal, la cual implica la lucha entre la renovación y la persistencia de la forma tradicional anterior. De esta manera, ambos escritores totalizan la novela moderna, pero desde extremos opuestos: uno en la *escritura crítica* y otro en la *lectura crítica*. De acuerdo con Fuentes, con el fin de dar forma al lenguaje, Joyce se apoya en la escritura occidental, la cual pretendía ser una escritura única, individual, como punto de partida para arrancar con su crítica de la escritura. Y para ello utiliza lo que él llama la triple trama del orden ideológico para la escritura total: la epopeya homérica, la escolástica medieval y la progresión histórica moderna de Vico. Según Fuentes, en la novela de Joyce hay dos tiempos históricos: uno, el tiempo histórico *actual*, de carácter progresista; otro, el tiempo histórico *intelectual*, que funda Vico, cuya idea se basa en la función del número tres, el cual significa "la solución armónica del conflicto de la caída, [la] incorporación del espíritu al binario, *formula de cada uno de los mundos creados*, y [la] síntesis biológica"³⁶. Más tarde, Fuentes explica la construcción de la novela:

Arena, circo y templo semánticos, luchan entre sí, se parodian entre sí y comulgan entre sí, en los libros de Joyce, lo orgánico previo y el *caosmos* [caos+cosmos, es decir,

³⁶ *Ibid.*, p. 105.

el mundo caótico] escritural: triple proceso de destrucción, de construcción y de remontarse al origen mismo de las palabras, más allá de las epopeyas.³⁷

De tal suerte, Joyce integra la cultura occidental de ideas antiguas y contemporáneas (las ideas previas de Nicolás de Cusa y Giordano Bruno se confunden con las ideas actuales de Einstein y de Eisenstein.). Dicho de otro modo, las integra "a la escritura de novelas donde pueden coexistir todos los contrarios vistos simultáneamente desde todas las perspectivas posibles"³⁸. *Finnegans Wake* de Joyce se puede caracterizar, por tanto, a partir de los dos siguientes rasgos: 1) la demolición de los géneros, y 2) la invasión de la escritura por la óptica de varias perspectivas, tales como la ciencia, el cine, la plástica, la música, la antropología y sobre todo, la poesía.

Finalmente, Fuentes revela otro orden que rige las palabras: la narración multidireccional de los personajes. Como dice Fuentes:

Entre el magma totalizador de los lenguajes y el orden tripartito convocado para darle semblanza formal, existe otro orden evocado y simétrico, en el que encarnan fugazmente las palabras: Esteban, Molly y Bloom; Earwicker, su esposa Ana Livia Plurabelle y sus hijos Shem y Shaun, el escritor y el cartero. Los personajes hablan y sus palabras, mediante la asociación poética, se abren al significado multidireccional, y se despliegan en vastas espirales, en los *corsi e ricorsi* de Vico trasladados a la historia del lenguaje que es lenguaje de la historia. Los personajes son,

³⁷ *Ibid.*, pp. 105-106.

³⁸ *Ibid.*, p. 106.

como el vaso en el poema de Gorostiza, forma transparente, molde pasajero del agua verbal que apenas dicha derramada, se convierte en palabras escritas: nadie sabe cuánto evoca, cuánto *escribe* al *hablar*: una palabra dicha --dicha de la palabra-- libera una constelación de palabras, de cifras, de ayuntamientos verbales nuevos y antiguos, latentes, premonitorios u olvidados: mediante el calambur, Joyce destruye una palabra para hacer que nazcan otra o varias más de los despojos del vocablo destripado.³⁹

De tal suerte, en *Finnegans Wake* Joyce anula al sujeto "yo" como escritor de la novela, lo ahoga en el río de la multiplicación escritural, convirtiendo las palabras, posesión de todos (los personajes), en "la comunidad total del lenguaje". Fuentes considera la crítica de la escritura de Joyce como un *Potlatch* de la escritura, el cual rompe la forma tradicional de la narración que se instituye entre el escritor y lector. El escritor, el dueño del "yo", se borra en la escritura múltiple de los hablantes plurales, lanzando sus palabras desde perspectivas multidireccionales, y los lectores, por su parte, dejan de ser seres pasivos en la lectura, convirtiéndose en participantes activos, en "re-escritores" de lo leído. Como Fuentes señala:

Por último, [...], la escritura de Joyce es un *potlatch*, que rompe el régimen tradicional de la narración y modifica la norma avara del trueque entre escritor y lector, la norma colombiana de melés y teleo. Melés, telés y noslés, le dice Joyce al lector, te ofrezco un *potlatch*, una propiedad excrementicia de las palabras, derrito tus lingotes de oro verbal y los arrojo al mar y te desafío a hacerme un regalo superior al mío, que es el don asimilado a la pérdida, te desafío a que leas mis/tus/nuestras palabras de acuerdo con una

³⁹ *Ibid.*, pp. 106-107.

nueva legalidad por hacerse, te desafío a que abandones tu perezosa lectura pasiva y lineal y participes en la re-escritura de todos los códigos de tu cultura hasta remontarte al código perdido, a la reserva donde circulan las palabras salvajes, las palabras del origen, las palabras iniciales.⁴⁰

En síntesis, en *Cervantes...* Fuentes enfoca la crítica de la lectura de Cervantes y de la escritura de Joyce como dos tipos o formas de la crítica de la creación en la creación. De acuerdo con Fuentes, mientras que Cervantes desenmascara la lectura única y jerárquica de la épica medieval, Joyce desintegra la escritura individual del sujeto "yo", de la escritura épica total de la cultura occidental que abarca desde la Odisea hasta el reinado de la Reina Victoria. Los dos escritores manifiestan y representan, así el paso de la certeza épica: escritura y lectura única, a la crítica moderna: escritura y lectura múltiple. Ellos atacan, por tanto, la crítica epocal del orden medieval y del orden renacentista, limitándose a "la crítica de la creación literaria como lectura y como escritura"⁴¹. Fuentes llega de este modo a la conclusión de que si bien ambos escritores viven en dos "épocas" diferentes: Cervantes en la ciudad caída de la Edad Media y Joyce en la ciudad renacentista, ellos crean las palabras, aquél a nivel de la crítica de la lectura, éste a nivel de la crítica de la escritura; la conjunción crítica de estos dos niveles es precisamente la crítica de la creación dentro de la creación.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁴¹ *Ibid.*, p. 98.

A partir de todo lo dicho, podemos ahora proponer nuestra hipótesis de trabajo: Fuentes propone en *Cervantes o la crítica de la lectura* lo que será la base de la construcción de *Terra Nostra*. El escritor mexicano plantea en su novela la *crítica de la creación, dentro de la creación*, o lo que es lo mismo la creación de una gran forma cronotópica dentro de algunas formas cronotópicas, a través de la *crítica de la escritura* de Joyce y de la *crítica de la lectura* de Cervantes, con el objeto de escribir la novela total, totalizante. En otras palabras, a partir de la confrontación de lo leído y lo escrito, de su refiguración (composicional), va a engendrar "una crítica más corrosiva, más lacerante que cualquier manifiesto de los mundos que Cervantes y Joyce, instantánea y simultáneamente, entierran y anuncian"⁴². En síntesis, en *Terra Nostra* el escritor mexicano plantea el problema de la escritura y lectura, como una crítica de la creación dentro de la creación, y es a partir de ella que crea, escribe, configura, modeliza su novela, y que nosotros, como lectores, a partir de ello, tenemos que leerla y comprenderla, todo ello en el entendido de que lo que nos expresa lo realiza desde una multiplicidad de puntos de vista, de escrituras y lecturas, de cronotopos, con sus consecuentes e inevitables críticas, las cuales conforman la variedad de posibilidades de comprensión e interpretación sobre *Terra Nostra*, a través de las cuales y en función de las que se nos brinda la *forma artística*, gracias a Fuentes, quien configura (acontecimientos cronotópicos) su novela, nos comuni-

⁴² *Id.*

ca su "mensaje" (el "contenido" de la novela, según Bajtín) y nos orienta en el camino de nuestra compleja y ardua lectura.

I.3. *Terra Nostra* y la nueva novela latinoamericana

Cuando se publicó *Terra Nostra* en 1975, la novela latinoamericana de los años setenta comenzaba a experimentar una nueva tendencia en comparación con la narrativa de los años sesenta, de la década del "boom".

De acuerdo con Zunilda Gertel, los escritores de las décadas de los sesenta y setenta plantearon, como parte de su conciencia crítica, la problemática del "vacío cultural", a saber, la "falta" de *originalidad* de la cultura latinoamericana. Mas la narrativa de la década de los sesenta, a diferencia de la de los setenta, abordó ese "vacío cultural" a partir de presentar y representar su aspecto irracional-fantástico de entender y comprender la realidad. Obras como *Rayuela* (1963), *Cien años de soledad* (1967) y *El obsceno pájaro de la noche* (1970) ejemplificaron la búsqueda de la realidad contradictoria hispanoamericana, la cual nació de las raíces de dicha "ausencia" de *originalidad* cultural en América Latina. Para alcanzar este propósito, fue indispensable descubrir un nuevo lenguaje, un lenguaje que se situara en el no-lugar del mito, donde no hay límites entre lo verdadero y lo falso, tarea a la que se avocó la novela de los sesenta.⁴³ Las no-

⁴³ Cfr., Zunilda Gertel, *op. cit.*, p. 64.

velas de los años setenta, en cambio, marcaron una nueva actitud del discurso narrativo: para recuperar la falta original o "vacío cultural" de América Latina, se centraron más en la historia y, particularmente, en la crónica, como tipo genérico de textos pre-existentes que reencarnan y actúan en el contexto del presente. El lenguaje mítico de la coexistencia de lo verdadero-falso fue "reemplazado" y "superado" por el "lenguaje cultural" que se manifiesta a través de la apertura de lo finito-infinito de la historia. Obras como *Concierto barroco* (1974), *Yo el Supremo* (1974) y *Terra Nostra* (1975), son ejemplos de esta nueva actitud novelística hacia el discurso cultural de sentido pos-mítico.⁴⁴ En una palabra, hay un cambio en el enfoque narrativo: en sustitución de lo falso-verdadero, los escritores se ocupan de lo finito-infinito, situándose frente a una obra abierta, es decir, con posibilidad de múltiples interpretaciones (lecturas), consecuencia de las múltiples escrituras (formas cronotópicas, composicionales) que se manifiestan en las obras.

De hecho, *Terra Nostra* es una obra difícil de ser sometida a una clasificación literaria específica. Las opiniones de los críticos al respecto han sido divergentes. No obstante, esta novela es susceptible de ser clasificada *tentativamente y en principio* como "Nueva Novela Histórica". Críticos como Fernando Ainsa y Seymour Menton sostienen justamente que Fuentes es uno de los iniciadores de este nuevo género, y precisamente con *Terra Nostra*.

⁴⁴ Cfr., *Id.*

Seymour Menton señala, así, que *Terra Nostra* merece ser ubicada y clasificada como una Nueva Novela Histórica⁴⁵. Dice Menton al respecto:

Incluso autores consagrados en el periodo de los sesenta como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez no han podido resistir el influjo del género [la Nueva Novela Histórica] y lo han practicado en los últimos años. El primero con *Terra Nostra* (1975) y *Gringo viejo* (1985); el segundo con *La guerra del fin del mundo* (1981); el tercero con *El general en su laberinto* (1989).⁴⁶

Desde la misma perspectiva, y de alguna manera repitiendo lo que Menton dice, también Ainsa lo afirma:

Los propios autores reconocidos de los años sesenta, tales como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, no han podido resistir al influjo del género y lo han practicado en los último años. Fuentes con *Terra Nostra*, Vargas Llosa con *La guerra del fin del mundo*, aunque ya lo hubiera insinuado en *Conversación en la catedral*, y García Márquez con *El general en su laberinto*.⁴⁷

Ahora bien, la Nueva Novela Histórica parecería poderse distinguir básica y elementalmente de la novela histórica en cuanto ésta "refleja" la realidad y se configura cronotópicamente con un argumento que es, en y por principio, lineal, a diferencia

⁴⁵ Cfr., Seymour Menton, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993, p. 273.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁷ Fernando Ainsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", en *Cuadernos Americanos* vol. 4, núm. 28, México, UNAM, julio-agosto de 1991, p. 15.

de aquella que "refracta" la realidad, dando mayor importancia a las múltiples maneras posibles de "ver" e interpretar la "realidad" que a la "realidad" misma. En este sentido, *Terra Nostra* puede ser considerada, por tanto, como una Nueva Novela Histórica, novela con la que Fuentes "empezó" a penetrar en el género histórico desde una perspectiva distinta, a partir de una nueva modalidad genérica, claramente diferenciable a la de la novela histórica tradicional, fruto de los "descubrimientos" creativos de los años sesenta. Ainsa dice al respecto:

En realidad, Carlos Fuentes ha sido el primero en desmantelar de un modo pragmático y total la novela histórica tradicional. Con *Terra Nostra* (1975), Fuentes -- autor de obras "totalizantes" como *La muerte de Artemio Cruz* y, sobre todo, *Cambio de piel*-- ingresó en el género histórico por la anacronía, la ironía y el grotesco e inauguró la corriente de obras donde los hechos históricos, si bien son reconocibles, han sido integrados a la ficción a través de un tratamiento de deformación y adulteración deliberada. Si *Terra Nostra* aparece como un manifiesto y programa, Fuentes multiplica las maneras de contar y los puntos de vista para borrar los referentes inmediatos y relativizar toda posible verdad histórica. En el "Teatro de la Memoria" que integra con habilidad al texto novelesco, abre la posibilidad lúdica y farsica de "representar" verdaderos "disparates históricos".⁴⁸

Mas observemos ahora los rasgos de la Nueva Novela Histórica que, como veremos, se manifiestan en *Terra Nostra*, de acuerdo con la perspectiva de Seymour Menton. Según él, la

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 15-16.

Nueva Novela Histórica tiene los siguientes seis rasgos que la caracterizan:

"Primero, la ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott --aprobada por Lukács-- de protagonistas ficticios.

Segundo, la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.

Tercero, la intertextualidad.

Cuarto, la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.

Quinto, los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.

Sexto, la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a algunas ideas filosóficas."⁴⁹

Analícemos, pues brevemente los seis rasgos de Nueva Novela Histórica en *Terra Nostra*, basándonos en la propuesta de Menton, como base para nuestra exposición posterior (véase al respecto el capítulo IV).

a. La ficcionalización de personajes históricos

En *Terra Nostra* Felipe el Señor es el símbolo de la Casa de los Habsburgo, representado principalmente por Felipe II. En el

⁴⁹ Menton, *op. cit.*, pp. 42-46.

contexto histórico, Felipe II era hijo primogénito de Carlos V y de Isabel, infanta de Portugal. Nació en 1527, comenzó a gobernar en 1556 y murió en 1589. Se casó cuatro ocasiones: con su prima María Manuela de Portugal, con María Tudor de Inglaterra, con Isabel de Valois, y con Ana de Austria.

En su política exterior, durante su largo reinado, no siguió una sola guerra con ánimo de conquista y se limitó a mantener la integridad territorial, y sobre todo la pureza y unidad de la religión católica, para ser el defensor, designado por Dios, del catolicismo. En este sentido, la sublevación de Flandes, mantenida a lo largo de casi todo el reinado de Felipe II, califica el ideal político del monarca, quien reacciona en cuestiones de fe católica.⁵⁰ Irónicamente, después de la victoria en la gran Batalla de Lepanto, en donde derrotó a los turcos en el Mediterráneo oriental en 1571, la Armada Invencible de España acabó, desgraciadamente, perdida por el ataque de las embarcaciones inglesas dirigidas por Howard Drake a la salida del puerto francés de Calais. El desastre de la Armada Invencible fue fatal para el poderío español, y los puertos peninsulares sufrieron ataques de los audaces piratas ingleses, quienes estorbaban las comunicaciones entre América y España.⁵¹

De acuerdo con lo que dice la historia, Felipe II se recluyó voluntariamente en el monasterio del "Escorial", que fue palacio,

⁵⁰ Cfr., Manuel José y Lozano Fuentes. *Historia de España*, México, Compañía Editorial Continental, 1984, p.270, p.272.

⁵¹ Cfr., *Ibid.*, pp.275-276.

iglesia y panteón, levantado en memoria de la batalla de San Quintín, en donde el grueso del ejército dirigido por Felipe II desde Flandes encontró a las tropas francesas en 1557. Respecto a El Escorial, símbolo de la Casa de los Habsburgo, cuya construcción fue iniciada en 1563 y terminada en 1584, Fuentes explica que

el Escorial fue concebido como un sepulcro para Carlos V y los otros ancestros de Felipe, pero también como símbolo de la fe ortodoxa y como monumento a la victoria militar de Felipe sobre los franceses en San Quintín, el año de 1557. El Escorial es el primero y el mayor monumento arquitectónico de la Contrarreforma.⁵²

En *Terra Nostra* Carlos Fuentes ficcionaliza al personaje histórico Felipe II, el cual representa en sentido colectivo a los monarcas españoles de la casa de los Habsburgo, "poniéndoles" el nombre de "Felipe, el Señor", quien permaneció en su monasterio del Escorial hasta su muerte, como sombra fantasmal de los Habsburgo españoles. Como defensor del catolicismo contra los herejes y los rebeldes que conspiraban contra la libertad, representa la figura unívoca que pertenece a un mundo monolítico. Con todo, como veremos, en la novela aparece como un rey muy débil e indeciso, con lo que Fuentes manifiesta a nivel de contenido las enormes debilidades de la Casa de los Habsburgo a través de su ficcionalización y síntesis compleja, entendida como síntesis simbólica.

⁵² Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p.173.

**b. La distorsión consciente de la historia por omisiones,
exageraciones y anacronismos**

Es transparente en la novela la distorsión de los personajes históricos: en el contexto histórico, por ejemplo, los Reyes Católicos eran los bisabuelos de Felipe II; Felipe el Hermoso de Habsburgo y Juana la Loca, sus abuelos; Carlos V e Isabel de Portugal, sus padres. Sin embargo, en *Terra Nostra* Fuentes deforma la historia por la omisión de la generación de Carlos V e Isabel de Portugal. Del mismo modo, Felipe el Hermoso y Juana la Loca se presentan como los padres de Felipe el Señor, los cuales son, en realidad, sus abuelos. Así, Fuentes no sólo cambia el nombre de los personajes históricos para hacerlo parte de la ficción, sino que distorsiona su genealogía, es decir, su biografía personal e histórica.

Además, Isabel la Señora, que es su prima y única esposa de Felipe el Señor, en la novela se identifica históricamente con Isabel I de Inglaterra. De hecho, ésta no se llevaba bien con Felipe II, ya que protegía a los herejes de los Países Bajos y ayudaba a los enemigos de la monarquía española. Pero hay más, en la novela Juana la Dama Loca se presenta deformada corporalmente, ya que quedó desmembrada por un accidente y sólo le resta el trono. De aquí que su servidumbre tenga que cargarla para llevarla de un lado a otro. Así pues, aunque Fuentes emplea a los personajes históricos, confunde la realidad y la ficción a partir de la inclusión de elementos "imaginativos" de manera claramente simbólica.

Por otra parte, observamos la distorsión consciente de los hechos históricos. Hay tres fechas importantes en la novela: 1492, 1521 y 1589. En el contexto histórico, en 1492, durante el reinado de Isabel la Católica y Fernando el Católico (1451-1504), sucedieron dos acontecimientos importantes: la expulsión de los judíos y el descubrimiento del Mundo Nuevo, y para 1521, por una parte, Carlos V derrota a las fuerzas de los comuneros en Villalar y, por otra, Hernán Cortés derrota a las fuerzas aztecas en Tenochtitlan. Sin embargo, en *Terra Nostra*, estos hechos históricos se distorsionan como si hubieran sucedido en el reinado de Felipe II. Si bien, como más adelante veremos, estos hechos reales "suceden", o mejor, se expresan, a nivel de interpretación, a través de uno de los "personajes-narradores".

c. Intertextualidad

El término "intertextualidad" fue usado por primera vez por Barthes y desarrollado especialmente por Julia Kristeva, Severo Sarduy y Leyla Perrone-Moisés. Según esta última crítica, la intertextualidad se define así:

Todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos", dice Kristeva siguiendo los pasos de Bakhtine. Se entiende por intertextualidad este trabajo constante [absorción y transformación] de cada texto en relación a los demás, este inmenso e incesante diálogo entre obras que constituye la literatura. Cada obra surge como una nueva voz (o un nuevo conjunto de voces) que ha-

rá sonar de forma diferente a las voces anteriores, arrancando nuevas entonaciones.⁵³

Dicho de otro modo, la labor del escritor consiste en asimilar la tradición que ha heredado y en transformarla de manera que produzca algo nuevo. La intertextualidad, a diferencia de la "influencia" que incluye la actitud pasiva del escritor, implica una actitud activa de transformar y apropiarse de su modelo para su creación al tomar la obra del otro autor.

De hecho, los intertextos de *Terra Nostra* son amplios. Sin embargo, señalaremos los intertextos de mayor importancia: en la literatura son *Celestina*, *Don Quijote* y *Don Juan*; en la pintura son el fresco de Signorelli y el "Jardín de las Delicias" de Jerónimo Bosch; en la arquitectura, la construcción de El Escorial. Con todo, nos limitaremos en sus manifestaciones al plano literario.

Fuentes subraya en *Cervantes o la crítica de la lectura* la importancia de dos fechas en la literatura: la publicación de *La Celestina* en 1499 y la de *Don Quijote de la Mancha* en 1605. En primer lugar, *Celestina*, el "personaje" más importante de *Terra Nostra*, se ha transformado y distorsionado a partir de *La Celestina* de Fernando de Rojas, quien escribió la historia de una vieja trotaconventos, de sus pupilos, de dos jóvenes amantes y de los criados de ambos.

⁵³ Leyla Perrone-Moisés, *Texto, Crítica, Escritura*, Sao Paulo, Editora Atica, 1978, p. 63.

Como intertexto de *Terra Nostra*, *Celestina* representa la mujer que transita entre dos mundos: el de la realidad y el de la magia. Por tanto, en la novela se presentan dos *Celestinas* que implican dos aspectos ambivalentes: por un lado, la primera *Celestina* es una vieja trotera de la realidad urbana, cuya fatalidad es el cambio; por otro, la segunda *Celestina* tiene la importante función de ser la maga sagrada, la sibila secreta, la protectora de las verdades del origen, las cuales se reflejan en su espejo de hechicera --la imagen del origen, la visión mítica, fundadora, del alba de la historia. De hecho, cabe señalar que Fuentes considera a *La Celestina* como la primera obra moderna en la cual cobra cuerpo la reflexión interior sobre las acciones humanas.⁵⁴

En segundo lugar, *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes es otro intertexto importante de la novela *Terra Nostra*. Don Quijote de Cervantes es un hombre de fe proveniente de sus lecturas de los libros de caballería. La lectura es el origen de su locura en la vida, puesto que cree todo lo que lee. En seguida, Don Quijote abandona su aldea y los libros de su biblioteca para salir a los campos de Montiel, donde realiza su oficio de justicia y socorro hacia los oprimidos, "[dejando también] atrás el mundo bien ordenado de la Edad Media, sólido como un castillo, donde todo tenía un lugar reconocible, e [ingresando] al valiente mundo nuevo del Renacimiento, agitado por los vientos de la ambigüedad y el cambio, donde todo está en duda."⁵⁵ De este modo, Cer-

⁵⁴ Cfr., Fuentes, *Cervantes...*, op. cit., p. 46, 50-51.

⁵⁵ Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p.187.

vantes funda con su libro la novela moderna, con la imaginación de un mundo de múltiples puntos de vista, la sátira y el amor.

En *Terra Nostra*, Polo Febo, como el Quijote, vive y lee sus propias aventuras ficcionales; pero eso no es todo, a veces, en ciertos "acontecimientos" de la novela, es manco como el propio Cervantes. Además, en la novela, Don Quijote conserva su apariencia juvenil como Don Juan, el burlador de la obra de Tirso de Molina. Es decir, cuando representa la juventud se "convierte" en Don Juan y, en cambio, cuando representa la vejez, se "transforma" en Don Quijote. Sin embargo, el Don Juan de *Terra Nostra* es al principio Juan Agrippa, quien comete el incesto con Isabel, para luego convertirse en el seductor Don Juan, caracterizados "ambos" por el estigma de tener una cruz encarnada en la espalda y poseer seis dedos en cada pie.

Cabe mencionar que esta intertextualidad no sólo se manifiesta a nivel de personajes o referencias temáticas, sino también de formas genéricas, cronotópicas y estilísticas.

d. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación

Respecto al término de "metaficción", hay varios teóricos que lo definen. Según Patricia Waugh, la metaficción es un término dado a la narrativa ficcional que describe su estatus autoconsciente y sistemáticamente, como un artefacto que ubica la relación entre

la ficción y la realidad.⁵⁶ También Linda Hutcheon define este término como "la ficción sobre la ficción", es decir, la ficción dentro de la ficción: incluye un comentario sobre su propia narrativa y/o su identidad lingüística.⁵⁷ Por último, Inger Christensen explica, en su ensayo *The Meaning of Metafiction*, las obras metaficcionales de la siguiente manera: las obras metaficcionales tiene su interés principal en que expresan la visión del escritor o novelista en cuanto experimentan y exploran el proceso de su propia creación literaria.⁵⁸

En *Terra Nostra*, en "Confesiones de un confesor", fray Julián, siendo confesor de todos, revela la verdad a su amigo Cronista para que su amigo siga narrando la historia "verdadera", la cual es distinta a la historia oficial.

Todo lo callé, mi candoroso amigo, y si ahora te lo he narrado todo, es porque mi necesidad de confesarme ante ti y de hacer penitencia por los daños que te he causado, supera todos los votos de mi sacerdocio. Incluso los secretos de la confesión. Voy a irme muy lejos. Es necesario que alguien conozca estas historias y las escriba. Tal es tu vocación. La mía me lleva a otros lugares. Pero no quiero que

⁵⁶ Cfr., Patricia Waugh, *Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, New York, Routledge, 1984, p.2.

⁵⁷ Cfr., Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York, Routledge, 1984, p.1.

⁵⁸ Cfr., Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction*, Bergen: Norway, Universitetsforlaget, 1981, p.11.

También Christensen expone el concepto de las obras metaficcionales así: "metafictional works are not just those that self-consciously display a technical brilliance but are also those that carry a strong message about the artist's vision of experience. In other words, theme in the novel becomes very important as it is simultaneously examined in light of the process of the novel's own making". (Christensen, *Ibid.*, pp.10-11.)

quede trunca esta ahadit-novella, como dices que debe decirse para darle a un relato la dignidad que a la comunicación de nuevas dieron los pobladores árabes de nuestra península. A ti te entrego cuantas nuevas sé, que son todas [...] Aquí, lo has escuchado todo: cuanto sucedió antes de tu llegada y después de ella, desde el primer crimen de Felipe hasta el último. (p.658)⁵⁹

De tal suerte, fray Julián aclara el objeto de su narración al Cronista, el cual consiste en prevenir la repetición de la historia, aunque la historia de todos modos se repita. De aquí la idea de Vico acerca del tiempo en forma de espiral, o sea, el tiempo cíclico, el cual, como vimos, se "refleja" en *Terra Nostra*. Julián aconseja al Cronista que tome en cuenta cuál es la historia verdadera: "No prestes atención o crédito, así, a lo que otros te cuenten, [...], ni creas en las simples y mentirosas cronologías que sobre esta época se escriban en beneficio de la lógica de una historia linear y perecedera; la verdadera historia es circular y eterna". (p.657)

Así que fray Julián permite al Cronista concluir y poner "punto final" a la novela que él empezó a escribir. De esta manera, conocemos cierta parte del proceso de creación de la novela a través de los comentarios de uno de sus "narradores".

Por último, en la parte final de la novela, se puede observar de nuevo el carácter metaficcional de *Terra Nostra*: en el primer capítulo, Polo Febo cae de un puente (*Pont des Arts*, connotati-

⁵⁹ Todas las citas de *Terra Nostra* están tomadas de la primera edición (1975) del Editorial Joaquín Mortiz. En adelante, sólo se mencionará la página correspondiente.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

vamente) al río Sena; en el último capítulo, éste está leyendo la escritura o novela sobre sus propias aventuras, las cuales se fueron escribiendo simultáneamente, a lo largo de la novela (p. 773).

En suma, el final de la novela resulta ser inesperado, es decir, todos los episodios de la novela son el "resultado" de la lectura de Polo Febo, en un lapso de seis meses y medio, en una suite de Hotel du Pont-Royal de París, bajo un supuesto "apocalipsis". Soñamos lo que soñó o leyó Polo Febo, mejor dicho, vivimos todo junto con el narrador la "segunda oportunidad de la historia". Mas dejemos pendiente el análisis metaficcional correspondiente para más adelante (capítulo IV), puesto que forma parte de lo "sustancial" de *Terra Nostra*.

**e. Conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco,
la parodia y la heteroglosia**

En *Terra Nostra* se destacan tanto el dialogismo como la heteroglosia, conceptos claramente bajtinianos. Con todo, en un primer acercamiento, lo carnavalesco y lo paródico parecerían no ser tan notablemente configuradores de la novela, cuando menos en el sentido propiamente bajtiniano. Sea como fuere, veamos algunos casos concretos al respecto.

Bajtin señala que el dialogismo se manifiesta en la novela a través de la interacción de varias voces y lenguajes culturales. De hecho, en el nivel de los personajes y sus palabras, la novela es un campo de lucha de cuando menos dos fuerzas culturales que

se enfrentan: unas centripetas, que niegan el cambio de la historia, manteniendo la unidad y unicidad de palabras (voz única y jerárquica), tal como sucede con el poder del Señor y con la Dama Loca; y otras centrífugas, que desean el cambio, el movimiento, manteniendo las palabras (múltiples voces y lenguajes), diversas, diferentes y dispersas entre sí, tal como sucede con los personajes que están alrededor del Señor: especialmente la libertad o mutación personal o histórica planteada por Ludovico, y/o el movimiento tripartito de los náufragos. Conforme a la teoría bajtiniana, debido al diálogo que ha penetrado dentro de cada palabra y que provoca una lucha de "voces" (o cuando menos, de lenguajes culturales), todas las voces principales del gran diálogo siempre se escuchan mutuamente, se intercambian y se reflejan y se refractan entre sí.⁶⁰ Además, de acuerdo con Bajtín, a nivel del creador de la novela y su creación, existe una relación dialógica entre el autor y el protagonista, lo que significa que mediante toda la estructura el autor no habla *acerca del* héroe, sino *con* el héroe aceptando la independencia o la libertad interior de éste.⁶¹ De aquí que el autor no intervenga directamente en

⁶⁰ Cfr., Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op. cit., pp. 110-111.

Shklovski y Bajtín caracterizan con este término el sistema de composición fundamental de Dostoievski: "Las controversias no ocurren sólo entre los personajes; los diferentes elementos del desarrollo del tema están también, de forma, en conflicto los hechos son interpretados dialogísticamente, la psicología de los personajes se contradice; esta forma emana del propio principio de Dostoievski." (Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991, pp. 99-100.)

⁶¹ *Ibid.*, p. 93.

el mundo del personaje, sino que mantenga la distancia con éste, permitiéndole la libertad de actuar y pensar como un ser propio. En *Terra Nostra*, el héroe denominado como Don Quijote, el cual *interpreta* diversos papeles, tales como el del Peregrino que se *transforma* en varios "personajes", tiene la libertad del "ser" y de sus "propias palabras", sin ser controlado *necesariamente* por el omnipotente escritor como su creador-Dios, como sucedía en las novelas del siglo XIX y principios del XX. Si bien, como veremos, de hecho no existen "personajes" como tales, sino sólo "transfiguras", y por tanto, "seres-lenguajes" o "seres-palabras".

En *Terra Nostra*, Fuentes incorpora, además y complementariamente, los lenguajes múltiples de distintos tipos (cronotópico-culturales) que dialogan en la novela, con lo que nos encontramos con un mundo pluriligüe. Como lo señala Lucrecia Shotzbarger Tippit:

Fuentes, too, incorporates multiple languages which intersect, collide, and existe side by side. The languages of legend, dream, philosophy, formal Christianity, heretical politics, travel accounts, etc., constantly interrupt the basic plot line and character discourse. A language of irony and parody underscores many of the other languages.⁶²

En *Terra Nostra* se pone así de relieve la heteroglosia, que puede servir para presentar las otras posibilidades y para alternar las interpretaciones. Como Menton postula, "la heteroglosia es la multiplicidad de discursos, es decir, el uso consciente de distin-

⁶² Tippit, *op. cit.*, p. 126.

tos tipos de lenguaje".⁶³ En la novela, Fuentes incorpora los idiomas extranjeros (latín, inglés, francés y otros más), las jergas, los regionalismos y los barbarismos; las frases latinas dan un sentido al texto de ser viejo, tradicional y moribundo; las letras hebreas aparecen en un capítulo en donde Fuentes explica la Kábala judía; y en el último capítulo, aparecen las jergas, los barbarismos, los dialectos regionales además del Inglés, como idioma.⁶⁴

f. La subordinación de la reproducción mimética de cierto período histórico a los conceptos filosóficos trascendentes

Menton señala que este último rasgo es el más importante, el cual distingue la Nueva Novela Histórica de la Novela Histórica tradicional. De acuerdo con él, estos conceptos se basan en la idea filosófica de Borges: "la imposibilidad de averiguar la verdad histórica; el carácter cíclico de la historia; y a la vez, lo imprevisible de la historia: los sucesos más asombrosos e inesperados pueden ocurrir."⁶⁵

En *Terra Nostra*, la meta principal de la novela no es la recreación mimética ("copia") del mundo hispánico y americano de la Edad Media y del Renacimiento, sino la recuperación de la historia de dos mundos, la cual implica la otra historia inventa-

⁶³ Menton, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁴ *Cfr.*, Tippit, *op. cit.*, pp.126-127.

⁶⁵ Menton. *La Nueva Novela Histórica...*, *op. cit.*, pp.275-276.

da, que pudo ser o puede ser. En la novela, a través de las historias presentadas por varios narradores, se puede observar otra cara de la historia "oficial" u oculta. De aquí que en la visión histórica de Giambattista Vico, Fuentes encuentre el modo historiográfico para integrar el tiempo "lineal" de Europa y el tiempo "circular" de la historia de América Latina. En efecto, Vico propone *corsi e ricorsi* (giro y sobregiro) de la historia, mas dentro de un movimiento en espiral. En la novela, Ludovico habla de la integración de varios personajes para formar una personalidad, así como de la nueva oportunidad que tiene la "historia" para corregir sus errores, aunque se repita la misma historia. En "Sexta jornada", Ludovico dice al Señor al respecto:

--Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad. Toda identidad se nutre de otras. Nos llamamos solidaridad en el presente. Nos llamamos esperanza en el futuro. Y detrás de nosotros, en el ilusorio pasado, vive, latente, cuanto no tuvo oportunidad de ser porque esperaba que tú nacieras para dársela. Nada perece por completo, todo se transforma, lo que creemos muerto sólo ha cambiado de lugar. Cuanto es, es pensado. Cuanto es pensado, es. [...] Perteneces simultáneamente al presente, al pasado y al futuro: a la epopeya de hoy, el mito de ayer y la libertad de mañana. [...] No abriste las puertas, Felipe. (p. 619)

En seguida, en "Séptima jornada" Ludovico intenta convencer al Señor de su segunda oportunidad:

Cuanto sé soy yo más estas vidas, estas historias y estas palabras. Te las ofrezco para ofrecerte, a través de todos estos hechos, ideas y destinos sumados hoy, aquí, lo que pocos hombres han tenido, Felipe: una segunda oportunidad.

[...]

--Felipe, óyeme, una segunda oportunidad. Deja entrar a todos, esta vez no los asesines, no repitas la historia, gana tu libertad y la de todos probando que la historia no es fatal, purga para siempre tu primer crimen evitando el segundo.

[...]

--Ésta es tu oportunidad para recrear la historia, Felipe, Señor: véncete a ti mismo. (p. 628)

Además, en "El teatro de la memoria", Valerio Camillo habla a Ludovico de esta otra oportunidad de la historia:

Las imágenes de mi teatro integran todas las posibilidades del pasado, pero también representan todas las oportunidades del futuro, pues sabiendo lo que no fue, sabremos lo que clama por ser: cuanto no ha sido, lo has visto, es un hecho latente, que espera su momento para ser, su segunda oportunidad, la ocasión de vivir otra vida. La historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho históricos: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue. Conociéndola, podemos asegurar que la historia no se repita; que sea la otra posibilidad la que por primera vez ocurra. (p. 567)

Terra Nostra denuncia y rechaza, por ejemplo, el dogmatismo católico, contrastando las aspiraciones de la libertad de la religión y del arte. Respecto a la libertad del arte, Fuentes emplea las herejías literarias de la novela correspondientes a *La Celestina*, el *Don Quijote* y el *Don Juan* entre otras. Éstas, a diferencia de las creadas en el Medievo, muestran la reflexión interior sobre las acciones humanas, es decir, la visión múltiple del ser humano, en comparación con la visión monolítica del catolicismo. De esta manera, en *Terra Nostra* se proyectan y dialogan entre sí los dos planos: la historia "falsa" y "oficial", represen-

tada a través de Tipologías y Cronologías, y la historia "verdadera", representada por Mitos y Ficciones. La primera revela el tiempo "lineal" y perecedero, y la segunda muestra el tiempo "circular" y eterno.

Sirva todo lo dicho hasta ahora sobre la Nueva Novela Histórica simplemente para señalar que no sólo parecería ser patente que *Terra Nostra* puede ser fácilmente catalogada (cuando menos, en principio) como una Nueva Novela Histórica, sino que además ocupa justamente un lugar importante en la narrativa de los años setenta por ser la iniciadora (o cuando menos, una de las iniciadoras) de esta nueva tendencia genérica: la Nueva Novela Histórica, género tan importante dentro de la tradición historiográfica latinoamericana desde entonces.

Como conclusión del presente capítulo, se puede decir que Carlos Fuentes busca una nueva forma novelesca, como parte de la nueva novela de creación del siglo XX, la cual se diferencie claramente de la novela documental, que tradicionalmente se había producido durante el siglo XIX. Dicho de otro modo, nuestro escritor pretende pasar más allá de la Novela Histórica tradicional y escribir una Nueva Novela Histórica, llamada *Terra Nostra*. Es decir, evita "copiar" la realidad de los hechos documentales, como parte de la Historia "oficial", e inventar una nueva "realidad", como una nueva posibilidad de *la* Historia, reflejándola y refractándola, con el fin de apropiarse de la historia a través de la creación de un "nuevo" lenguaje, que ponga de manifiesto la crítica frente a la historia "oficial" del pasado, sobre España y América (Latina). De este modo, dentro de la *poética*

histórica de la novela latinoamericana del siglo XX (o cuando menos la que se refiere a la *tradición genérico-novelesca* en la que se inscribe Fuentes), *Terra Nostra* puede clasificarse como una de las novelas precursoras de la Nueva Novela Histórica, cuyo rasgos serán estudiados con mayor profundidad en el capítulo IV, como parte de nuestra propuesta de búsqueda de *claves* para una nueva lectura de la novela.

II. LA CRÍTICA GENERAL SOBRE EL ANÁLISIS COMPOSICIONAL DE TERRA NOSTRA

En general, la crítica opina que *Terra Nostra* es una novela difícil o casi "ilegible" por ser tan compleja y "caótica". Respecto a las causas de la dificultad de la novela, José Miguel Oviedo explica que la novela de Fuentes es una novela totalizante, en el sentido de que contiene todo, como una enciclopedia de conocimientos literarios, históricos, míticos y otros más:

Y lo que esta novela quiere ser es, sencillamente, *todo*: una suma de los mitos humanos, una reescritura de la historia, una interpretación de España, una reflexión americana, un ensayo disidente sobre la función de la religión, el arte y la literatura en el destino humano, una propuesta utópica, un *collage* de otras obras, un tratado de erudición, una novela de aventuras, un nuevo diálogo de la lengua, un examen del pasado, una predicción del futuro y (no por último) un inmenso poema erótico.¹

A saber, el peligro de la saturación en la cantidad de información en la novela ciertamente nos obstaculiza su lectura; mas, al mismo tiempo, nos ofrece una magnífica oportunidad de ampliar nuestro conocimiento sobre todas las dimensiones histórico-culturales y literario-artísticas de la novela más ambiciosa de Fuentes.

Margaret Sayers Peden nos señala, del mismo modo, que los lectores deben tener precaución al acercarse a los detalles

¹ José Miguel Oviedo. "Fuentes: sinfonía del Nuevo Mundo", en *Hispanérica*, Md., año VI, núm. 16 (abril de 1977), pp. 19-32.

"ficcional", porque ellos son el producto de la imaginación del autor; no obstante, los lectores pueden *reconocer* los materiales precedentes históricos culturales y literarios (prefiguración) utilizados por el autor y sin duda, se sorprenderán por el enriquecimiento de su lectura².

Tomando en cuenta ambas propuestas, proseguiremos la indagación de la composición de *Terra Nostra*, tomando como base las opiniones que la crítica ha vertido al respecto, para obtener la "solución" artística tanto de la forma novelesca: su configuración, como de las "interpretaciones" de su lectura: su refiguración. Mas antes de dar nuestra propia postura al respecto, "dialogaremos" con los estudios que la crítica ha realizado sobre la composición de la novela a lo largo de los años 70, 80 y 90. Para empezar, demos un breve repaso general de este recorrido crítico.

De hecho, después de la publicación de *Terra Nostra*, los críticos han ido variando considerablemente sus opiniones sobre la novela de Carlos Fuentes. Con todo casi la mayoría de los críticos han estudiado más bien algunos de los temas sobre el contenido de *Terra Nostra*, tales como la historia, el dogma religioso, la filosofía o la ideología (a través del marxismo y del pragmatismo), el psicoanálisis, la utopía, el mito, la literatura, el símbolo o la alegoría, etc.; mas pocos críticos se ha abocado al problema del aspecto composicional de la misma. Por consi-

² Cfr., Margaret Sayers Peden, "A Reader's Guide to *Terra Nostra*", en *Review*, núm. 31 (January-April, 1982), p. 43.

guiente, en este apartado trataremos de profundizar lo más posible sobre lo que los críticos han comprendido y propuesto justamente sobre la composición de la novela, y ello con el fin de estudiar *hasta dónde* han podido llegar en sus descripciones y explicaciones respecto al análisis composicional de *Terra Nostra*. Así pues, antes de proseguir nuestra propia investigación al respecto, haremos un minucioso recorrido sobre los cambios que se ha ido sufriendo la crítica de la novela a partir del momento de su publicación.

Cabe iniciar mencionando que en el mismo año en que se publicó *Terra Nostra*, le fue otorgado a esta novela de Fuentes el premio internacional de novela "Rómulo Gallegos". Aun así, pocos artículos (12 solamente) se escribieron sobre ella. Es más, en general, la crítica de los años setenta, como etapa inicial de su análisis, parece haber estado muy consciente de la dificultad y el "peligro" de la lectura de la novela, dadas sus características enciclopédicas o totalizadoras. Por lo mismo, en la mayoría de los casos dicha crítica no fue capaz ni siquiera de hacer un análisis mínimamente profundo de algún tema específico.

Con todo, entre los primeros críticos que se interesaron en el problema de la composición de *Terra Nostra* se pueden considerar los análisis de Juan Goytisolo, de Pere Gimferrer y de José Miguel Oviedo.

Pere Gimferrer, en su artículo "El mapa y la máscara",³ cuestionó el problema del narrador y de la narración de la nove-

³ Véase, Pere Gimferrer, "El mapa y la máscara", en *Plural* 58 (julio de 1976), pp. 58-60.

la. Del mismo modo, José Miguel Oviedo, en su artículo "Fuentes: sinfonía del Nuevo Mundo", comentó sobre el sistema de narradores múltiples de la novela.⁴

En los años ochenta, la crítica sobre *Terra Nostra* mostró una actividad más vigorosa (37 artículos) y concretizó más detalladamente sus intereses temáticos, los cuales variaban desde los símbolos, la herejía o la profanación, hasta el tratamiento de la obra como una novela histórica, y ello tanto desde una visión marxista, como desde una positivista. Con todo, entre ellos, el tema más tratado por la mayoría de los críticos fue la historicidad en *Terra Nostra*. En 1987, como si fuera un "reflejo" o el resultado fenoménico de la pasión crítica, Fuentes recibió el premio "Miguel de Cervantes" como reconocimiento a su extensa labor literaria.

Ahora bien, para poder contar con una base sólida y una fuente adecuada que nos sirva de soporte para nuestra investigación sobre la composición de la novela de Fuentes, nos valdremos principalmente de los importantes trabajos de Lucille Kerr, Allen Joseph y Margaret Sayer Peden, producidos todos ellos en los años ochenta.

Es justamente en el artículo de esta última⁵ donde se cuestiona sobre la complejidad de la lectura de la novela y se buscan las causas de esta complejidad a través de varios elementos com-

⁴ Véase, Oviedo, *op. cit.*, pp. 19-32.

⁵ Véase, Peden, *op. cit.*, pp. 42-48.

posicionales básicos: estructura, personajes, narradores, tiempo y espacio, argumento. Se encuentra una respuesta a esta interrogante partiendo de la profusión de puntos de vista y de sus contradicciones, con lo que se afirma y se concluye la libertad de lecturas "infinitas" de la novela.

Finalmente, la crítica de los años noventa ha vuelto a disminuir su actividad (tan sólo 4 artículos, a saber), pero en contraparte, ha profundizado notablemente en su análisis sobre *Terra Nostra*. Especialmente la crítica Luz Rodríguez Carranza muestra un avance sorprendente al respecto, con lo que nos orienta hacia el "buen camino" que hay que tomar para lograr interpretar la novela, originalmente considerada como "ilegible" por parte de la crítica. Este libro nos da, por tanto, pistas o claves fundamentales para orientarnos en nuestro análisis sobre la composición de *Terra Nostra*, a pesar de que su análisis (por fortuna para nosotros) resulta de cierta manera limitado en sus conclusiones: no logra articular totalmente todos los valiosos descubrimientos que encuentra.

Pasemos, pues, al examen detenido de las diversas y variadas opiniones de los críticos que más se han dedicado al estudio de la composición de *Terra Nostra*.

II.1. Narrador

Luz Rodríguez Carranza subraya que *Terra Nostra* es la novela del *desafío*, puesto que la novela reta a los lectores a seguir sus voces narrativas, además de evocar los tiempos, espacios y

“personajes” múltiples. De hecho, la absorción voraz del pasado en la novela ha molestado a los lectores, no sólo por su tamaño, sino por el saqueo de la narrativa precedente. Por consiguiente, es imprescindible ubicar la novela en su plano narrativo composicional (“forma novelesca”) para su mejor comprensión. Según algunos críticos, *Terra Nostra* tiene un sistema narrativo del tipo de relevo (José Miguel Oviedo) o de la caja china (Juan Goytisolo): tiene un sistema de narradores múltiples que se ceden la voz en una cadena ininterrumpida que tiende a la circularidad. Como José Miguel Oviedo ha comentado respecto a este sistema narrativo, “Cada voz anuncia e inaugura un relato que conduce a otra voz que repite el esquema. De este modo, las secuencias a la vez tienen gran autonomía y son simples partes integradas a un sistema general”⁶. Es decir, aunque las secuencias son válidas por sí mismas, no se pueden aislar entre sí, sino que se requieren mutuamente, ya que entre ellas se complementan por medio de su conexión con el resto del cuerpo narrativo.

Dicho de otro modo, *Terra Nostra* está hecha de la profusión de las voces y la multiplicidad de los relatos escritos y orales. De allí proviene el problema de la identidad del narrador. Problema clave que, cabe mencionarlo, no ha podido ser esclarecido hasta ahora. De aquí que los críticos no cesen en sus esfuerzos por solucionar el misterio sobre la identidad del narrador de la novela.

⁶ Oviedo, *op. cit.*, p. 27.

Margaret Sayers Peden, por ejemplo, nos habla de la presencia de los manuscritos que se unen dentro de la novela, y nos da una pista sobre el narrador de estas palabras escritas, sugiriéndonos que la identifiquemos con la voz del narrador que se manifiesta en el último capítulo de *Terra Nostra*. Según esta crítica, este narrador de "La última ciudad" (capítulo final de la novela) es el autor (implícito o implicado) quien tiene el privilegio de atestiguar la escena final, además de tener que ver con todos los manuscritos y las crónicas y relatos que constituyen la novela.⁷ El complejo problema de identificar esta instancia narrativa y, a la vez, al autor de las escrituras, no deja de poner a la crítica en una situación extremadamente difícil, y de ubicarla en una postura de inmensa perplejidad.

Primero: unos críticos opinan que Celestina es la narradora de *Terra Nostra*. Juan Goytisolo, por ejemplo, cree que Celestina es quien abarca casi toda la novela, basándose en las palabras de ella cuando se refiere a fray Julián y al Cronista como autores de los manuscritos o papeles que Polo leyó en la suite del Peregrino, los cuales parecen componer todos los acontecimientos de *Terra Nostra*. José Miguel Oviedo, por su parte, también sostiene que la narración de Celestina es fundamental en la novela. Su importancia es notoria si se observa que el primer capítulo de *Terra Nostra* cierra con las palabras de Celestina: "Este es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed. Otneuc im se etse." (p. 35) Respecto

⁷ Cfr., Peden, *op. cit.*, p. 44.

a estas palabras, Oviedo señala que Celestina "está usando un procedimiento narrativo que es fundamental para el funcionamiento de la novela y que es uno de los grandes hallazgos de Fuentes."⁸ En la misma página, el segundo capítulo se inicia con "Cuéntase". En el capítulo 10, "El beso del paje", Celestina, vestida de paje, encuentra con el Peregrino y al final, le dice al joven náufrago: "Todos hemos olvidado tu nombre. Yo me llamo Celestina. Deseo que oigas un cuento. Después, vendrás conmigo." (p. 108) Y en el siguiente capítulo, "El Señor empieza a narrar", el Señor dice a Guzmán: "escribe tú, Guzmán, escribe, oye bien mi narración" (p. 111). En cuanto a esta narración simultánea de Celestina y el Señor, Oviedo la interpreta diciendo que los cuentos respectivos funcionan como unión dolorosa de los destinos del Señor y Celestina.⁹

Segundo: conforme con lo que dice Margaret Sayers Peden en su crítica "A Reader's Guide to *Terra Nostra*", Lucille Kerr considera a los dos "personajes", Celestina y el Peregrino, quienes al final de la novela se integran en un "ser hermafrodita", como el (los) narrador(es), en el sentido de que tiene(n) poder autorial en la estructura del primer y último capítulo, por lo que son ejes centrales de la novela.¹⁰

⁸ Oviedo, *op. cit.*, p. 27.

⁹ *Cfr.*, Oviedo, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁰ *Cfr.*, Peden, *op. cit.*, p. 44.

Pero basándome en mi propia lectura sobre el mismo artículo de Lucille Kerr, no estoy de acuerdo con Peden, ya que Lucille Kerr menciona que en la novela no hay ninguna voz que tenga el conocimiento suficiente o la individualidad necesaria para ocupar la posición de autoridad, de ser la cabeza de la jerarquía discursiva. Aparentemente tres narradores

Tercero: Allen Joseph también designa al hermafrodita como narrador de la novela, pero como representantes separados, los cuales son el narratario, que es Celestina, y el narrador, que es todos los narradores de un solo brazo. Al final, la persona de la última Celestina y el narrador mexicano se fusionan en un "andrógino divino". Debido a este final extraordinario, la novela nos demuestra su ambigüedad.¹¹

Cuarto: Pere Gimferrer rechaza la posibilidad de identificar a ningún narrador estable, debido a la crisis de la identidad personal que define a nuestra edad moderna y contemporánea. Según este crítico, en la novela hay un desdoblamiento infinito de los narradores: aquí, todos son otros, todos son nadie o todos son uno. En las últimas páginas de la novela, el verdadero autor-narrador puede ser también Polo Febo y Ludovico y Celestina y hermafrodita, mas, en este "todos" (Juan Agrippa, Polo Febo, el narrador y tantos otros aventureros), todos se fusionan en uno. En una palabra, en su cópula se quedan aniquilados y revelados a

"privilegiados" se presentan como voces de autoridad y de versiones definitivas de los acontecimientos descritos de la novela: Celestina (quien inicia su historia y presenta a sí mismo como la más sabia de los narradores), fray Julián (quien confirma la veracidad última de su relato entre todo lo que han dicho algo en la novela) y el Cronista (quien escribe la crónica de los últimos años del reinado y la vida del Señor don Felipe). Sin embargo, cada uno de ellos niega a los otros ser las figuras únicas de autoridad. Además, en el final de la novela el narrador o el autor se desvanece en el último momento en el que Polo Febo y Celestina se transforman en un hermafrodita. [Cfr., Lucille Kerr, "The Paradox of Power and Mystery: Carlos Fuentes' *Terra Nostra*", en PMLA, vol. 95, núm. 1 (January 1980), pp. 95-96; 99-100. (pp. 91-102)]

¹¹ Cfr., Allen Joseph, "*Terra Nostra: Whose Land?*", *Annales* (Proceedings of the SECOLAS Meetings), XIII (March 1982), citado por Margaret Sayers Peden, *op. cit.*, p.48.

la vez, sin poder identificarse, las voces de todos sus narradores.¹²

Quinto: Wendy B. Faris también reconoce ampliamente la difícil tarea de rastrear las voces de los narradores, búsqueda que obliga los lectores a llegar a la conclusión de que es fútil y vano tratar de identificar al narrador, ya que los narradores siguen desapareciendo. En el principio, Celestina declara que la historia siguiente es su cuento, mas, de hecho, ella aparece como un personaje en la narración de fray Julián, de fray Toribio o del Cronista. En la parte final de la novela, Polo insiste en que todos los manuscritos han sido leídos por él y están guardados en su suite, y en que nunca ha salido de su cuarto. Mas Faris señala que Polo no menciona nada sobre el manuscrito del Mundo Nuevo. En fin, Polo se encuentra con Celestina (los dos han aparecido en los manuscritos), ésta le proporciona una interpretación alterna de que ambos han vivido toda la historia y los manuscritos solamente prueban esa verdad. Debido a estas dos opiniones confusas y contradictorias (lo leído por Polo o lo vivido por Celestina), los lectores están perdidos otra vez.¹³ Finalmente, Faris logra proponernos a un narrador representativo: el Cronista. Conforme a esta crítica, el Cronista, que ha perdido su mano en la batalla de Lepanto, se llama "Miguel" y escribe "la historia de un hidalgo de La Mancha". Con estas evidencias podemos reconocer con

¹² Cfr., Gimferrer, *op. cit.*, pp. 58-59.

¹³ Cfr., Wendy B. Faris, "Old and New Worlds: *Terra Nostra*", en *Carlos Fuentes*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1983, p. 161. (241p)

facilidad al autor de *Don Quijote*, Miguel de Cervantes. Según esta crítica, el Cronista, quien se identifica como el novelista supremo, Cervantes, tiene su posición omnipresente o ubicua para controlar a todos los narradores.¹⁴

Sexto: Maya Schärer pone el mayor peso en las palabras de fray Julián, quien hace una "convocación" para permitirle escribir la novela al autor. En el capítulo intitulado "Confesiones de un confesor", Julián dice al Cronista:

Yo, Julián, fraile y pintor, te digo que así como las palabras enemigas [...] se confunden para ofrecernos una razón nacida del encuentro de dos contrarios, así como se alían sombras y luces, silueta y volumen, color plano y honda perspectiva en un lienzo, y así deberían aliarse, en tu libro, lo real y lo virtual, lo que fue con lo que pudo ser, y lo que es con lo que puede ser. ¿Por qué habías de contar-nos sólo lo que ya sabemos, sino revelarnos lo que aún ignoramos?, ¿por qué habías de describirnos sólo este tiempo y este espacio, sino todos los tiempos y espacios invisibles que los nuestros contienen?, ¿por qué, en suma, habías de contentarse con el penoso goteo de lo sucesivo, cuando tu pluma te ofrece la plenitud de lo simultáneo? Empleo bien mi verbo, Cronista, y digo: contentarte. Descontento, aspirarás a la simultaneidad de tiempos, espacios, hechos, porque los hombres se resignan a ese paciente goteo que agota sus vidas, y no bien han olvidado su nacimiento, que ya se enfrentan a la muerte; tú, en cambio, has decidido sufrir, volando en pos de los imposibles [...] (p. 659)

De acuerdo con Schärer, estas palabras exhortatorias de Julián se dirige no sólo al Cronista, sino también a Carlos Fuentes, el autor mismo de la novela. Como si Julián, un personaje de la no-

¹⁴ Cfr., *Ibid.*, p. 216.

vela, invitara a escribir una novela que fuera *Terra Nostra*, cuya característica está descrita como "lo real y lo virtual" y "lo que es con lo que puede ser". Con todo, parecería ser más importante la idea de una *convocación* que permite realizar la "simultaneidad de tiempos, espacios y hechos", para cuya realización Fuentes se sustenta en "Todo es posible" y "Cuánto es pensado, es. Cuanto es, es pensado".

De esta manera, la "realidad" evocada en *Terra Nostra* se proyecta como un espacio que se crea y se re-crea infinitamente, para llegar a la representación de un mundo total. Ese mundo se basa en el ambiente de los "sueños", así como en la convergencia de todos los deseos, y en el que la ficción y la realidad se equivalen (equilibran o se hacen paralelos) y se contrastan. Las palabras de los narradores tienen en cada instante su función propia: por ejemplo, las palabras de Celestina en el primer capítulo tienen una función *umbral*, que marca la entrada en la Narración en el mundo de Felipe II, quien conforma los acontecimientos de toda la primera parte de la novela. Es un "cuento" contado por Celestina, invitando a algún "tú" a oír. Es como si lo narrado se situase dentro de un movimiento de vuelta sobre sí; como si se arrimase una presencia a través de su negación. Polo Febo se cae al agua y ese "tú" está dirigiendo su palabra a Polo, y su *papel iniciático* es desempeñado por la fórmula, o sea, el "conjuro" de Celestina, cuyas palabras mágicas, que acompañan la caída de

personaje, marcan un *pasaje* de la vida a la muerte.¹⁵ De tal suerte, *Terra Nostra* es la obra en donde se conforma la figura de una "convocación" mantenida en el espacio móvil de una metamorfosis (transfiguración) infinita.¹⁶

Séptimo: Zunilda Gertel, en su análisis semiótico, afirma que los narradores de *Terra Nostra* no tienen identidad fija, sino que se transforman a cada momento. De hecho, su identidad se enmascara en yo-tú-él [nosotros] que encubre y descubre la ausencia de toda individualidad. Los narradores y los personajes aparecen, cambian y reaparecen transformados a lo largo de la novela.¹⁷

Marta Gallo también expresa una opinión semejante: en la novela hay narradores múltiples, cuyas voces constan de la unidad trina fundamental del triángulo pronominal: yo, tú y él. Mas, según esta crítica, la narración de la novela suprime el triángulo pronominal o lo reduce. En primer lugar, *él* es *yo*: Teodoro, el narrador del capítulo llamado "Manuscrito de un estoico", se narra a sí mismo en tercera persona, cuyo uso significa la despersonalización que pretende ser una absolutización. Entonces, *él*, al identificarse con *yo*, el triángulo se reduce en *él-yo/tú*. En segundo lugar, *él-yo* es Felipe el Señor, quien a la vez se asemeja a

¹⁵ Cfr., Maya Schärer-Nussberger, "Terra Nostra o los instantes de una convocación", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 13 (1984), pp. 139-140, 151. (pp. 139-151)

¹⁶ Cfr., *Ibid.*, pp. 141-142.

¹⁷ Cfr., Zunilda Gertel, "Semiótica, historia y ficción en *Terra Nostra*", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núms. 116-117 (julio-diciembre de 1981), pp. 65-66. (pp. 63-72)

la posición suprema del Señor bíblico (Dios creador) hacia su criatura, dirigiéndole sus palabras con *tú*. Entonces, esto significa *yo=tú=él*. En tercer lugar, en el primer capítulo de la novela, *nosotros*, la primera persona plural, está utilizada como un cómplice del lector en dos ocasiones: "Hablamos de apariencias [...]" (p. 14) al referirse a los portentos a los que asiste Polo Febo en París; y unas líneas más adelante: "[...] nuestro joven y bello amigo proseguía en sus ocupaciones normales [...]" (p. 14) indicando a Polo. Entonces, *yo-tú-él=nosotros*.¹⁸

Además, esta crítica resalta la importancia de la narración en tercera persona, la cual abre y cierra el discurso total de la novela. El párrafo de apertura, aunque en apariencia parece un monólogo interior de Polo Febo, se esclarece inmediatamente como discurso indirecto libre, en el sentido de que Polo piensa en los sueños lo que un narrador lee (ve) en su mente y escribe o formula con palabras que no son del personaje. También la voz en tercera persona encierra el discurso final de la novela: "No sonaron doce campanadas en las iglesias de París; pero dejó de nevar, y al día siguiente brilló un frío sol." (p. 783) Sin embargo, aquí ya no lee la mente de un personaje, sino describe una escena donde solamente el narrador asiste, después del "apocalipsis".¹⁹

¹⁸ Cfr., Marta Gallo, "*Terra Nostra* divisa est in partes tres", en *Filología*, vol. 20, núms. 1-2 (1985), pp. 218-221. (pp. 213-222)

¹⁹ Cfr., *Ibid.*, p. 217.

Octavo: Lucrecia Shotzbargar Tippit se refiere a tres niveles de los narradores en *Terra Nostra*. De acuerdo con el criterio de Margarita Cota-Cárdenas, la narración se divide en el nivel extradiegético, que es externo a los acontecimientos ficcionales primarios, y el nivel diegético, que tiene que ver con los acontecimientos ficcionales primarios. Los narradores del primer nivel son el autor implícito, que se distingue por ser un tipo de voz omnisciente impersonal narrada en tercera persona (él) y en segunda persona (tú); y Celestina, que se percibe como el narrador ficticio de la novela entera, dominando la primera y última escenas de *Terra Nostra*. Y los narradores del segundo nivel son fray Julián y el Cronista. Julián proclama que tiene conocimiento sobre el pensamiento más íntimo de los personajes principales y sabe que Celestina insiste en ser omnisciente. A esas alturas, el Cronista continúa la narración dada por Julián. En efecto, el lector se confunde y se desorienta sin saber si el narrador dice la verdad o no, porque los narradores de cada nivel del texto no sólo confirman, sino que se contradicen entre sí.

Según Tippit, hay otro nivel de narración que tiene que ver con las declaraciones filosóficas, históricas o culturales: Valerio Camillo con su teatro de la memoria, las pinturas que hablan de la religión y la herejía, y las cartas de las crónicas que agregan las alusiones extraliterarias. Éstos son los disfraces para el autor implícito que interviene libremente dentro del texto, como lo hacían los autores del siglo XIX. En la novela hay temas semejantes, como la numerología, el concepto de la Cábala o la filosofía oriental, los cuales se insertan en el texto sin ninguna conexión

con algún personaje o con el acontecimiento de la novela. Mientras que ellos ilustran al lector y profundizan en la pintura histórica, cultural y metafísica que Fuentes dibuja de la civilización española, ellos aclaran los monólogos interpolados por el narrador externo a los acontecimientos, quien trata de no ser el autor típico, hoy desaparecido, del siglo XIX. Fuentes disfruta, pues, de desempeñar este papel de la omnisciencia editorial y ocasionalmente parodia los estilos antiguos de la narración. Hay otro ejemplo de esta postura autorial, que es la existencia de los varios narradores autoconscientes en la novela. Fray Julián, el Cronista y Teodoro, el consejero romano, son los narradores autoconscientes fundamentales. Además, otros personajes, tales como la gitana Celestina, Valerio Camillo y hasta Felipe, hacen referencia al arte de escribir. Estas referencias que reflejan la obsesión del autor sobre el arte de escribir, crean una mayor distancia entre el lector y el escritor, dejando abierta la novela al lector respecto a su interpretación irónica.²⁰

En suma, la crítica ha tratado de explicar la narración compleja de *Terra Nostra* y, específicamente, de buscar la identidad del narrador de la novela. Sin embargo, ese problema de la identidad de la voz narrativa todavía no está resuelto. Aun así, para identificar la autoridad entre los narradores múltiples, los críticos nos ofrecen sus variadas opiniones: i) Celestina: Juan Goyti-

²⁰ Cfr., Lucrecia Shotzbargar Tippit, *Persistence and change in the modern Spanish American historical novel: "Terra Nostra" y "La guerra del fin del mundo"*, Univ. of New Mexico, Albuquerque, 1987, pp. 208-212. (268p)

solo y José Miguel Oviedo creen en la autoría de Celestina; ii) Celestina y Polo como una unidad representativa: Lucille Kerr opina que Celestina y el Peregrino forman una unidad representativa del narrador; iii) Celestina como narratario y Polo como narrador, como representantes separados: Allen Joseph los considera como representantes separados (Celestina como narratario y el protagonista con un solo brazo como narrador); iv) el Cronista: Wendy B. Faris señala que el Cronista es un narrador representativo; v) las palabras de Julián como una *convocación* de la novela: Maya Schärer menciona que las palabras exhortatorias de Julián hicieron escribir la novela a los autores (interno y externo), o sea al Cronista y a Fuentes; vi) la unidad trina de pronombre *yo-tú-él*: Zunilda Gertel y Marta Gallo subrayan que la identidad del narrador está escondida en *yo-tú-él* [*nosotros*]; vii) los tres niveles de narradores --nivel externo a los acontecimientos (autor implícito: Celestina), nivel interno a ellos (Julián, Cronista y Teodoro) y otro nivel de referencia filosófico, histórico o cultural (Valerio Camillo, etcétera)--: Lucrecia Shotzbargar Tippit se refiere a los tres niveles del narrador: interno (autor implícito, Celestina y Teodoro), externo (Julián y el Cronista) y otro nivel de referencia como declaraciones filosóficas, históricas o culturales (Valerio Camillo); viii) por último, Pere Gimferrer afirma la imposibilidad de identificar al narrador, ya que éste se caracteriza por un desdoblamiento infinito de los narradores, y finalmente todo se fusiona en uno, así se pierde o aniquila al vacío debido a su inconsistencia.

A nuestro juicio, dichas propuestas de los críticos sobre el problema del narrador no son pertinentes, en el sentido de que todos ven parcialmente *Terra Nostra*. A su vez, Pere Gimferrer señala la imposible identificación del narrador debido a sus infinitos desdoblamientos. Este crítico supone que el verdadero autor-narrador de la novela sería Polo, y Ludovico, y Celestina y andrógino, y todos estos se funde consigo mismo, mejor dicho, en el silencio paradójico, repleto de la innumerable voz que ejerce el acto de narrar. Sin embargo, él no puede dar ninguna explicación sobre cómo se conforma este desdoblamiento "infinito" de los narradores en los "capítulos" de la novela. Es decir, sí intuye la estructura caótica de la narración, pero no descubre cómo se construye esta narrativa tan complicada como completa.

Como veremos más profundamente en el capítulo IV, en nuestra lectura no existe un narrador tradicional que narre toda la historia de la novela (Celestina, Peregrino, el Cronista, Julián, yo-tú-él, etcétera), sino que todos participan en la narración. Como hemos visto en el primer capítulo, cuando nos referimos a la poética de Fuentes, éste quiere evitar una escritura individual de un sujeto o un autor. Se puede decir, por tanto, que los narradores son todos o nadie. Entre estos múltiples narradores de la novela, hay narradores más representativos o principales, tales como Celestina, el Peregrino, el Señor y Ludovico. Como narradores secundarios, casi todos los personajes participan en las narraciones fragmentarias de la novela. Estos problemas los examinaremos detalladamente más adelante en el capítulo IV.

II.2. Personajes

La crítica manifiesta que los personajes de *Terra Nostra* son difíciles de definir y categorizar, puesto que no son como los personajes tradicionales o clásicos, los cuales representan sus papeles personalizados, fijos y auténticos. Al contrario, ellos se transforman, como máscaras, continuamente en otros personajes, a partir de sus puntos de vista múltiples. De allí que la crítica varíe en su opinión respecto a los personajes.

Algunos críticos intentan definirlos a partir de sus propios criterios. Margaret Sayers Peden, aunque define que la característica principal de los personajes es el de la metamorfosis y la metapsicosis, proporciona cuatro *sets* de personalidades: un personaje femenino que está continuamente reapareciendo en la novela: Celestina; una figura poderosa: Felipe; un joven aventurero (el *set* más complejo): tres jóvenes náufragos estigmatizados, quienes aparecen como Iohannes Agrippa, Don Juan, Polo Febo, el Peregrino, el Príncipe idiota, Agrippa Póstumo, el guerrillero mexicano, Quetzalcóatl y el caballero asesinado en Toledo, y el narrador. En este último caso, hay narradores orales como Simón, Jerónimo, el Señor de la Gran Voz, Pedro, y voces anónimas múltiples y desidentificables múltiples en los capítulos de "Los rumores" y "La rebelión"; así como escritores como Teodoro, Cervantes, el Cronista y el narrador final, si es que realmente lo son. Aquí, el movimiento verdadero de una personalidad singular

mediante la encarnación y la transformación es el de Teodoro/Cronista/Cervantes.²¹

Regina Janes, en "*Terra Nostra: Charting the Terrain*", se concentra en la primera parte de la novela, donde Fuentes controla la acción y reacciona en función de sus personajes transmutables. Según esta crítica, en "El Viejo Mundo" el autor emplea a dos grupos oponentes estáticos: el grupo socio-político y el grupo intelectual. Los personajes del primer grupo son representantes de la monarquía absoluta de España: el Señor y la Dama Loca; del hidalgo (de)caído: Guzmán; de la burguesía ascendente: Comendador de Calatrava; y del campesinado: obreros. Los personajes que pertenecen al segundo grupo son representantes de la Inquisición en compañía del Señor, son agentes del cambio y la variedad; además de ser representantes del Renacimiento (el Cronista y dos frailes: el artista, fray Julián, y el científico, fray Toribio, los cuales atacan a la Corte y son protegidos por ella, si bien son básicamente subversivos por sus intenciones de cambiar al mundo). Otro personaje importante del proyecto ideológico, pero no estático, es Isabel, quien busca el placer y el poder mágico en contra del Señor.²²

María Teresa Fernández Muñoz, por su parte, considera que hay tres medios contextuales en la novela: i) el de los tipos literarios de obras precedentes: Don Juan, Celestina y/o Don Quijo-

²¹ Cfr., Peden, *op. cit.*, p. 46-47.

²² Cfr., Regina Janes, "*Terra Nostra: Charting the Terrain*", en *The Literary Review*, USA (NJ), Fairleigh Dickenson Univ., 1980, pp. 262-263. (pp. 261-271)

te; ii) el de los símbolos: el peregrino como Quetzalcóatl; arquetípico: Juana la Dama Loca; como la diosa madre, Celestina: como punto de partida de la explotación; iii) el de las figuras históricas: Felipe II.²³

Roberto González Echeverría menciona básicamente dos tipos de figuras existentes en *Terra Nostra*. Las figuras literarias: el Cronista, Celestina, Guzmán, Bosco y Signorelli, etc., y las históricas: el Señor, las cuales multiplican sus identidades por repetición. Así, si bien el Señor es una figura histórica, Felipe II, se constituye a través de diversos reyes españoles, llegando a proyectarse en el futuro como Francisco Franco. Por su parte, el Cronista es Cervantes; la joven de los labios tatuados es Celestina; el naufrago múltiple es el de las *Soledades* de Góngora; Guzmán es Antonio Pérez o Guzmán de Alfarache; los cuadros son *El jardín de las delicias* de Bosco y *El juicio final* de Signorelli, etcétera.²⁴

Lucrecia Shotzbargar Tippit considera a *Terra Nostra* como una novela histórica de nuestra época contemporánea. Según esta crítica, Fuentes inventa mucho de la personalidad de los personajes históricos principales (como el Señor, quien tiene más rasgos de Felipe II), no sólo para que éste se convierta en un amalgama de todos los monarcas de España, sino también en lo sim-

²³ Cfr., María Teresa Fernández Muñoz, "El lenguaje profanado (*Terra Nostra* de Carlos Fuentes)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 359 (mayo de 1980), pp. 423-425. (pp. 419-428)

²⁴ Cfr., Roberto González Echeverría, "*Terra Nostra*: teoría y práctica", en *Revista Iberoamericana*, Univ. of Pittsburgh, vol. XLVII, núms. 116-117 (julio-diciembre de 1981), p. 295. (pp. 289-298)

bólico de la España misma. A la vez, la historia para Fuentes quizás significa solamente la invención del hombre, por lo que los personajes históricos puede ser inventados, comprimidos y transformados. Por esta razón, el autor mezcla los elementos imaginativos en su idea de la historia, pues incluye las obras maestras literarias y artística: Cervantes, Don Quijote, Don Juan, Celestina. Fuentes transforma a esas figuras bien conocidas en personajes de su novela, con sus papeles y identidades determinadas. De aquí que se pueda decir que, como lo propone Tippit, al crear a los personajes históricos o literarios, el escritor utiliza la interacción de la historia y de la ficción, o sea, la integración de los elementos imaginativos en la conciencia histórica.

De hecho, Tippit clasifica a los personajes desde el punto de vista yungiano. Los tres jóvenes náufragos son arquetipos de los hermanos fundadores, entre los cuales complementan a otros y desarrollan el concepto del héroe. Felipe se opone a esos tres jóvenes, a saber, es el antihéroe. Su insistencia sobre el poder y la unidad, basados en la negatividad y el éxtasis, es completamente opuesto de la búsqueda dinámica y progresiva del Peregrino. En cuanto a los personajes femeninos, Tippit pone de relieve la presencia de la figura *anima* de Jung. El *anima* es la representación arquetípica de la mujer en el hombre inconsciente, es decir, un tipo de figura que corre una gama muy amplia: desde la mujer degradada o bruja, hasta la diosa santa o mítica. En *Terra Nostra* los personajes femeninos muestran los elementos positivos y negativos de la figura *anima*. Según Tippit, tomando los ejemplos negativos, como el de bruja, Celestina aparece en la

tercera parte como la diosa azteca malvada; como diosa, en su locura, la Dama Loca se parece a la diosa de la luna, Hécate; e Isabel comete el incesto con su hijo como sucede en la mitología. Respecto a los aspectos positivos, a lo largo de la novela *Celestina* se transforma en varias diosas aztecas, tales como la Señora de las mariposas (símbolo de la belleza y del amor) y Tlazoleotl, diosa de la inmundicia (símbolo de la purificación del pecado del hombre). De hecho, *Celestina* es el único personaje femenino que muestra todos los rangos de la figura *anima*, pues es "la engañada diosa del alba, la mujer despojada de sus atributos divinos, el Luzbel con faldas que pacta con los poderes infernales", tal y como lo menciona Fuentes en *Cervantes o la crítica* (p. 51), además de presentarse como una muchacha joven, amante, madre, amiga, tentadora, arpía y hechicera. La complejidad de este personaje femenino se hace más patente en la escena erótica del coito entre ella y el protagonista, quien fue en ocasiones el Peregrino, en otros Polo Febo, y en otras más el narrador mismo. Al final de la novela, la escena enigmática de la fusión del prototipo masculino y del femenino describe la idea yungiana de la integración de la personalidad.²⁵

Ingrid Simson, por su parte, considera a los personajes de *Terra Nostra* más como tipos que como individuos. Ellos no tienen definición clara, o sea, son enigmáticos y ambiguos, y tienen además varias identidades. Esta crítica divide los personajes en dos tipos: los personajes históricos y los personajes literarios.

²⁵ Cfr., Tippit, *op. cit.*, pp. 139-164.

Los primeros se dividen además en dos grandes categorías: por un lado, los personajes compuestos, desidentificables por sus nombres; y por otro, los personajes identificables por sus nombres. El primer grupo lo conforman los personajes que constituyen en sí mismos modelos históricos diferentes. Ellos tienen dos o más personalidades históricas durante algún momento del relato, o bien se convierten en otro personaje durante el transcurso de la narración. Así, Guzmán es una mezcla de héroe noble de la Reconquista, Guzmán el Bueno, y de Antonio Pérez, favorito de Felipe II; la Dama Loca es primero Juana la Loca, luego se convierte en Mariana de Austria, y finalmente en Carlota, la emperatriz de México. El Señor se mezcla y yuxtapone con otros personajes: tiene básicamente los rasgos de Felipe II y de Carlos V, pero mezclados con los del rey español Fernando II y de Carlos IV, pasando a ser luego Carlos II, el Hechizado, y terminando por recordar a Francisco Franco. En cambio, los personajes del segundo grupo están basados explícitamente en un personaje histórico, como el emperador Tiberio, Poncio Pilato o Jerónimo Bosch.

Ahora bien, los personajes literarios se clasifican, a su vez, en tres grupos de figuras literarias acentuadas en tiempos ajenos: las figuras de la literatura española del siglo XVI y XVII, que ocupan la mayoría y desempeñan el papel más importante: Don Quijote, Don Juan y Celestina; las de la literatura francesa de siglo XIX, y las de la literatura latinoamericana del siglo XX.

Además, hay otras figuras literarias que no ocupan posiciones centrales en la novela pero que también tienen su importancia, las cuales se pueden dividir en tres grupos: el primero consta

de las figuras vinculadas con las andanzas de Don Juan, Don Quijote y Celestina: Inés, Gonzalo de Ulloa, Sancho Panza y Catilín. El segundo abarca el de personajes introducidos en la novela como figuras literarias, pero que no realizan acciones: los héroes de las literaturas francesa y latinoamericana. De este último grupo cabe mencionar, entre las figuras de la literatura francesa, a Jean Valjean y Javert de *Les misérables* (1862) de Victor Hugo, a Rafael de Valentín de *La peau de chagrin* (1831) de Honoré de Balzac, y a Violetta Gautier, cuyo nombre está basado en *La dame aux camélias* (1843) de Alexandre Dumas Jr. y en la ópera de Verdi, *La Traviata*; después, y de entre las figuras de la literatura latinoamericana, a Horacio Oliveira de *Rayuela* (1963), a Aureliano Buendía de *Cien años de la soledad* (1967), a Santiago Zavaleta de *Conversación en la catedral* (1969), a Esteban y Sofía de *El siglo de las luces* (1962), a Humberto, el mudo, de *El obscuro pájaro de la noche* (1970) y a la cantante Cuba Vanegas de *Tres tristes tigres* (1967). Por último, forman parte del tercer grupo aquellos personajes que merecen el tratamiento tradicional de figuras literarias en las que se canalizan nombres y características de otros modelos, pero que no fueron incorporados como tales. Ejemplos de ellos los son: Pedro, que obtiene sus rasgos característicos de Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, y el Peregrino, que alcanza su fisonomía a través del peregrino de las *Soledades* de Góngora.²⁶

²⁶ Cfr., Ingrid Simson, *Realidad y ficción de "Terra Nostra" de Carlos Fuentes*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1989, pp. 60-69; 71-86; 142-163. (245p)

Pasemos ahora a estudiar a aquellos criticos que, a diferencia de los anteriores, han hecho hincapié en la característica "transfigurativa" de los personajes. Éste es el caso de Pere Gimferrer, quien presta la mayor atención a la simultaneidad de la existencia de los personajes en la escritura. Así, según Gimferrer, no podemos considerar a los personajes de la novela como criaturas novelescas individualizadas, sino más bien como "depositarios momentáneos de un patrón narrativo", el cual se determina por la constante transición hacia otra imagen de sí mismo.²⁷

Zunilda Gertel, a su vez, define a esos personajes como *transfiguradas*: como máscaras de los rostros infinitos, figuras mediadoras que transportan el vacío de identidades despersonalizadas²⁸. Con base en la metamorfosis de los personajes, las figuras históricas coexisten con las invenciones del arte y la literatura del mundo hispano-renacentista, o sea, con las figuras literarias y artísticas como Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Estas figuras son, por tanto, hechos culturales. Don Quijote se confunde con Don Juan y también se identifica con Cervantes, quien reaparece al final del libro como cronista que ha escrito los acontecimientos de la novela. Celestina es una transfigura mediadora que experimenta todo tipo de metamorfosis a lo largo de los tres mundos de la novela: niña, mujer, deidad azteca, virgen cristiana, la muchacha de los labios tatuados, máscara de

²⁷ Cfr., Gimferrer, *op. cit.*, p. 59.

²⁸ Cfr., Gertel, *op. cit.*, p. 70.

plumas, demonio, bruja, señora de las mariposas. En cuanto al protagonista de "El Mundo Nuevo", es uno y a la vez tres jóvenes náufragos rubios idénticos. A diferencia de los personajes de "El Viejo Mundo", como Felipe, quienes conservan la identidad original en sus diferentes transformaciones, el peregrino de "El Mundo Nuevo" tiene una identidad huidiza, una memoria perdida y recobrada a través de los personajes que conforman ese Mundo. Al respecto, Gertel indica que el náufrago del nuevo mundo (náufrago fundador o el primer hombre), con el fin de conquistar su propia identidad, reaparece en "La última ciudad" de la tercera parte de la novela, esta vez "como protagonista enmascarado en la persona de un *tú*, conductor de la memoria de otro tiempo que el *yo* ha olvidado"²⁹. Aquí, el personaje que interpreta el papel del Peregrino se transfiere en otros papeles: como lector, como narrador y como protagonista de su propio libro o de su propia crónica³⁰:

Te cansas pronto de leer. Nunca sabes si entristecerte o alegrarte de que estos papeles, estas mudas voces de hombres de otros tiempos, sobrevivan a las muertes de los hombres de tu tiempo. ¿Para qué conservas los escritos? Nadie los leerá porque ya no habrá nadie para leer, escribir, amar, soñar, herir, desear. (p. 768)

Aquí podemos constatar que el *yo* de la segunda parte, que era uno de los tres dioses fundadores, se transforma, como personaje,

²⁹ *Ibid.*, p. 67.

³⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 67-68.

en el *tú* de la último "capítulo" de la tercera parte; se convierte en el lector, narrador y protagonista, cuyo objetivo final es reconquistar la memoria perdida en el otro tiempo del *yo* que ha olvidado. (Véase capítulo IV)

Joaquín Sánchez Macgregor apunta, del mismo modo, las transformaciones continuas de los personajes, si bien asegura que son el mismo personaje en varios niveles de la espiral:

No se trata de la reaparición idéntica de un motivo, sino de la permanencia de éste en medio de los cambios narrativos sorprendidos, según se ve, en la miliunanochesca *Terra Nostra*.

Apenas nace Polo Febo [...], cuando ha de morir, pero sólo para que reviva en el también manco Cronista del Señor, o en el amante que vive el último día del siglo XX: tres personas distintas y un solo hombre verdadero, el mismo personaje en varios niveles de la espiral.³¹

Gracias a este movimiento en espiral de *Terra Nostra*, la metamorfosis de los personajes continúa en la forma de apariciones-desapariciones-reapariciones de uno-y-el-mismo-y-distinto-personaje.³²

Por otra parte, José Miguel Oviedo juzga que los personajes de *Terra Nostra* son imposibles, ya que a los personajes le faltan la verosimilitud, no sólo en el sentido de que los diálogos entre ellos son más expositivos que expresivos (las discusiones entre el Señor y Guzmán y los planteamientos teóricos de Ludovico,

³¹ Joaquín Sánchez Macgregor, "Composición de *Terra Nostra*", en *Anuario de Letras*, México, vol. XIV, 1976, p. 258. (pp. 255-270)

³² Cfr., *Ibid.*, pp. 255-256.

Julián y Simón), sino en el sentido de que los personajes se encuentran y dialogan directamente con los de otros tiempos y espacios distintos. La mayoría de ellos conservan características cervantinas, con lo que poseen una identidad oscilante, se desdoblan, dialogan consigo mismos, se multiplican y actúan bajo las más diversas apariencias. Son como "figuras intercambiables", las cuales representan las posibilidades distintas del espíritu humano. Dicho de otro modo, no tienen valor por sí mismos, sino que sólo lo obtienen por el modo en que funcionan y se combinan con otras figuras. De allí que se determinen y definan por el contacto con los otros, y son regidos por la ley de la metamorfosis monstruosa.

Según Oviedo, en *Terra Nostra* abundan las personalidades-espejo, las antípodas y los dobles. Veamos desde esta perspectiva a los personajes más importantes. El Señor, que representa a Felipe II, es un reflejo mutuo de su padre, como padre violador e hijo impotente, pecador y penitente. También su sueño simbólico, que lo convierte en tres hombres de tres tiempos diferentes, está aludiendo simultáneamente a los tres jóvenes naufragos o a la Santísima Trinidad, y está contrastando la idea fija del Señor. En fin, en las últimas partes de la novela el Señor culmina su metamorfosis: en 1999, en España, se convierte en lobo. De la misma manera, los tres naufragos parecen idénticos, pero se distinguen por las personas que los acompañan. Lo mismo sucede con Cristo, que es realmente el Anticristo, o con el Escorial que finalmente es el monumento franquista del Valle de los Caídos. Así, hay también "personajes" inanimados del mundo de la cultura y el

arte: el cuadro de Orvieto, de procedencia italiana, es verdaderamente el cuadro pintado por Julián. De hecho, en la primera parte de la novela el cuadro y el palacio dialogan con las referencias bíblicas, y en la tercera parte ocurren sus respectivas metamorfosis: el espacio vacío que ocupaba el cuadro, genera otro cuadro que es un tríptico de alegorías. Siglos más tarde, éste es encontrado casualmente y se descubre que la tela contiene dos pinturas superpuestas: debajo de la primera se ocultaba el retrato de la corte española. Este hecho nos conduce a decir que se trata de las obras de Signorelli, de Bosch y de Velázquez. Oviedo concluye, así, que la construcción por relevos de la novela corresponde a la perspectiva de la pintura manierista: su abigarramiento es el de los paisajes de los flamencos, y la insistencia en las figuras geométricas es el de la estética clásica. De esta manera, la novela absorbe de todo: arte, música, arquitectura, literatura, teatro, y los cambia transfigurándolos.³³

Ahora bien, hay dos casos negativos en la crítica sobre la novela: Adolfo Castañón considera a *Terra Nostra* como una novela histórica y, por tanto, reprocha a Fuentes por su falta de capacidad para crear un personaje "heroico" o "épico" adecuado; y Wendy B. Faris, por su parte, opina que la novela de Fuentes pertenece a la categoría de la novela psicológica, si bien diferente a la del tipo tradicional.

Esto es, Adolfo Castañón explica que los personajes de la novela de Fuentes incorporan a su discurso la crítica de los con-

³³ Cfr., Oviedo, *op. cit.*, pp. 29-31.

temporáneos, pues los personajes son novedosos, ya que son al mismo tiempo criaturas y demostración, crítica y ejemplo de sí mismos, en comparación con los modelos tradicionales, menos libres de sí mismos. Pero, al mismo tiempo, este crítico culpa irónicamente a Fuentes por su incapacidad para crear personajes vivos que coincidan con sus movimientos:

Los personajes sueñan con la razón; en lugar de actuar, debaten, hablan de la utopía, examinan la salvación eterna, discuten la gracia. El autor parece incapaz de crear un personaje y de concentrarse en él hasta extraer de su más recóndito doblez el conflicto o la verdad moral. Como es una visión mítica la que de América y España tiene el escritor mexicano, como los personajes representan o son portavoces, resulta imposible hacerlos afectarse recíprocamente --y es que los mitos, si se quieren legibles, deben guardar por su propia coherencia o, de lo contrario, se resuelven en casos.³⁴

Seguramente esa actitud crítica de Castañón se deba a que considera a *Terra Nostra* como una Novela Histórica. A partir de este criterio, reprocha a Fuentes que sus personajes sean histórico-simbólicos. Por tanto, para Castañón los personajes históricos deben tener algún acto por descubrir, tal como algo épico o heroico, constitutivo de una sociedad en lucha consigo misma. Según él, esta índole o carácter le falta a los personajes de *Terra Nostra*.³⁵

³⁴ Adolfo Castañón, "Una novela sin novelista", en *Plural*, 58 (julio de 1976), p. 62. (pp. 60-63)

³⁵ Véase, *Ibid.*, p. 61.

Por su parte, Wendy B. Faris afirma que la naturaleza ingobernable de la estructura narrativa de *Terra Nostra* es consecuencia de la intensidad psicológica de la novela. Según ella, Fuentes evita conservar la intensidad psicológica tradicional en favor del juego continuo de la intensidad histórica en la estructura narrativa misma de la novela, la cual se constituye a través de la desaparición y la reaparición de las voces diferentes. Sin embargo, *Terra Nostra* sigue siendo una novela psicológica, la cual se centra principalmente en las acciones de un personaje dado, no en su personalidad o en su evolución psicológica. En la novela de Fuentes predomina, pues, el principio de la repetición histórica: los personajes representan los arquetipos en lugar de los individuos.³⁶

Pasemos ahora a estudiar los personajes más analizados por la crítica: Señor, Celestina, Don Quijote y Don Juan.

Por lo que se refiere al Señor, la mayoría de la crítica hace notar más su característica histórica que ficticia. Ingrid Simson, por ejemplo, habla de los rasgos esenciales de Felipe II que se muestran en el Señor y de los rasgos de semejanza con Carlos V. Otros modelos del Señor son los Reyes Católicos, con su idea de la unidad, Carlos el Hechizado y Carlos IV, además de Francisco Franco, el último regente español autoritario. Es connotativo el hecho de que, en el último capítulo de la novela, Polo Febo recorra la colección de monedas que conservan los perfiles de los personajes históricos que de una u otra manera se manifestaron

³⁶ Cfr., Faris, *op. cit.*, pp. 164-165.

en el transcurso de la narración: "[...], Felipe el Hermoso, Felipe II llamado el Prudente, Isabel Tudor, Carlos II llamado el Hechizado, [...], Francisco Franco: fantasmas de ayer" (p. 772). Así, el personaje está "compuesto", está "conformado" de varios personajes históricos, mediante los cuales Fuentes crea el tipo de soberano autoritario que finalmente fracasa en su propio poder.³⁷

Según Norma Helsper, *Terra Nostra* es una novela histórica, al mismo tiempo que marca una gran diferencia en comparación con la novela histórica tradicional, en el sentido de que la novela de Fuentes se inicia en el futuro en lugar de en el pasado. Esto se puede explicar diciendo que Fuentes trata de declarar con los materiales históricos la naturaleza de la historia, la relación entre la historia y el arte. De esta manera, el personaje presentado como el Señor parece ser Felipe II, puesto que construye el Escorial, pero sus padres se describen como Felipe el Hermoso, y Juana la Loca, lo que "confirma" que el Señor es una fusión novelística de los personajes históricos Carlos I (Carlos V) y Felipe II. Felipe trata de defender la verdad absoluta de las palabras escritas. En la novela reconoce la posición precaria de la Palabra, pero rechaza conscientemente cualquier variación sobre el dogma o cualquier posibilidad de cambio. Si observamos ahora su relación con los tres jóvenes naufragos, como lo hace Helsper, se puede observar que el mundo inmóvil del Señor está atacado por tres direcciones diferentes, es decir, atacado por el movimiento de sus tres rivales: el Príncipe bobo, que representa la continua-

³⁷ Cfr., Simson, *op. cit.*, pp. 82-85.

ción del linaje y se convierte en el movimiento para atrás; el Peregrino, que encarna la amenaza al orden del Señor y se convierte en el símbolo del movimiento para adelante; y Don Juan, que es el representante del arte en su sentido mítico, gracias a su capacidad de regresar al valor eterno durante el mantenimiento de su calidad dinámica esencial. Mas, donde Felipe se siente más amenazado en el orden que preconiza, es en la proliferación de las palabras, tanto por la existencia del libro de *Don Quijote*, como por la reciente invención de la imprenta. Y si bien el Señor derrota la rebelión de los comuneros y decreta la inexistencia del Mundo Nuevo, no puede controlar el poder regenerativo infinito de la Palabra, las palabras del lenguaje y de la literatura.³⁸

Zunilda Gertel dice que el protagonista de "El Viejo Mundo" encarna a Felipe II como signo tanto del poder y la ambición de España, como de su decadencia y de su caída. Felipe es como una simbiosis ficticia entre los Habsburgos y los Austrias, obsesionados por la inmovilidad de su absolutismo, de su poder absoluto. Felipe se sueña a sí mismo como si fuera tres hombres distintos. Este hecho, según Gertel, refiere la dispersión del sujeto cuando más busca su identidad del *yo unívoco*. En la primera parte, durante el reinado del Señor, cuando Felipe trata de subir las escaleras del Escorial, es cuando dicha contradicción se hace más notoria desde una perspectiva simbólica: revela claramente la impotencia del poder del Señor. Cronológicamente hablando,

³⁸ Cfr., Norma Helsper, "Terra Nostra: a Historical Novel for Our Times", en *La Chispa '82* (February 18-20, 1982), pp. 112-122.

esta secuencia se repite en los últimos "capítulos" de la tercera parte, en el supuesto 1999. Esa escena, en que el rey reaparece subiendo las escaleras del Escorial, se transfiere y se yuxtapone en la que realmente él está descendiendo al Valle de los Caídos de Franco. Gertel considera que esa secuencia del texto ocurrida en "El Viejo Mundo" se *re-escribe* en el texto de "El Otro Mundo".³⁹

Observemos ahora los tres personajes literarios: Celestina, Don Quijote y Don Juan. George Yudice los califica desde el punto de vista mítico. Según ella, Don Quijote representa la reconciliación de lo Real y lo Imaginario; Don Juan, la reconciliación de Razón y Misticismo; Celestina, la reconciliación de Denegación y Placer. Felipe representa la reconciliación de Ley y Espíritu.⁴⁰

Ingrid Simson examina estos tres personajes ficticios en relación con el ambiente histórico de su marco literario de la novela: 1492, 1521 y 1598. La manera de presentar estos tres personajes en la novela se vincula con el concepto transitorio que va del Medievo a la Edad Moderna: en oposición a la Edad Media, la Edad Moderna acepta las lecturas múltiples de un texto, es decir, concede a los lectores la libertad de su interpretación plural. De hecho, en la novela Fuentes involucra las figuras literarias con sus respectivos pasados. Según Simson, don Juan de *Terra Nostra*

³⁹ Cfr., Gertel, *op. cit.*, pp. 64-66.

⁴⁰ Cfr., George Yudice, "La escritura como acto simbólico en *Terra Nostra* y *Yo el supremo*", en *Escritura*, vol. V, núm. 10 (julio-diciembre de 1980), p. 350. (pp. 335-352)

se basa en dos versiones, distintas del mismo personaje, las cuales son *El burlador de Sevilla* (1630), de Tirso de Molina, y *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla. Y si bien los rasgos principales de don Juan provienen del drama de Tirso de Molina, pues don Juan es el gran seductor, burlador, el narcisista enamorado de sí mismo quien no teme a Dios, Fuentes le agrega nuevos rasgos, entre los cuales se pueden mencionar el que muere y resucita varias veces, el de viajar a América, el de ambicionar el poder ya que regresa a España para reclamar su herencia, etcétera.⁴¹

Al igual que don Juan, Celestina participa directamente en la acción de *Terra Nostra*. Ella personifica dos tipos contrarios de mujer: la vieja alcahueta y la joven mujer sabia que representa el amor. La primera deriva de la trotaconventos de *La tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499), de Fernando de Rojas, y la segunda es la contrafigura de la primera, es decir, la vieja alcahueta se convierte en la mensajera del amor puro. A través de su pacto con el diablo, Celestina consigue la sabiduría. En una palabra, mientras que la vieja Celestina tiene un aspecto realista y oportunista, la joven Celestina es soñadora e idealista, sueña con una comunidad ideal regida por el amor. A saber, la joven Celestina es como un símbolo del amor y del conocimiento.⁴²

Por último, don Quijote se integra al mundo de *Terra Nostra* como un personaje periférico, diferente a Celestina y a don

⁴¹ *Cfr.*, Simson, *op. cit.*, pp. 143-147.

⁴² *Cfr.*, *Ibid.*, pp. 147-149.

Juan, en el sentido de que no participa en la acción principal, sino que sólo lo hace en los márgenes de la novela. Con todo, los episodios de *Don Quijote* se integran directamente en la novela. Así, en el capítulo 96, "El caballero de la triste figura", Celestina, después de ver la muerte de don Juan, encuentra a Sancho Panza en la venta, donde éste le pide a ella que finja ser una dama noble para calmar a su amo colérico. Mas don Quijote la reconoce como la trotaconventos, y reclama por el engaño de sus servicios. Más tarde, otro episodio trata del encuentro de don Quijote con Ludovico y sus tres hijos en un molino. Don Quijote cree que está preso en el vientre de un gigante. Luego, sale del molino, y acompaña al grupo de Ludovico. Les cuenta su historia y, al ver pasar una fila de galeotes, decide emprender su oficio de caballero, liberándolos con la ayuda de uno de los tres jóvenes. Mediante estos dos episodios de don Quijote, se puede definirlo de la siguiente manera, de acuerdo con Simson: don Quijote es el artífice único, irremplazable, de su propia realidad, sea "irreal" o mágica. Otra cosa importante que se destaca en la locura del Quijote es consecuencia de la vida inmoral de su otro yo, don Juan, es decir, el viejo don Quijote revive su juventud como don Juan.⁴³

En síntesis, la crítica varía sus opiniones sobre los personajes de *Terra Nostra* justamente porque ellos tienen características enigmáticas y ambiguas debido a la posesión de diversas

⁴³ Cfr., *Ibid.*, pp. 149-154.

identidades. Así, mientras algunos críticos clasifican a los personajes como "tipos" más que individualizados o "arquetipos", otros afirman que ellos son personajes transmutables o "transfiguras", que manifiestan sus metamorfosis a lo largo de la novela.

Los críticos del primer grupo proponen las siguientes clasificaciones o tipologías para definir a los personajes. i) Margaret Sayers Peden establece 4 *sets* de personalidades: un personaje femenino: Celestina; una figura poderosa: el Señor; un aventurero: el Peregrino; y el narrador: narradores orales y escritores. ii) Regina Janes divide los tipos en dos grupos oponentes: el grupo socio-político: el Señor, la Dama Loca, Guzmán, Comendador de Calatrava, obreros; y el intelectual: Julián, Toribio, Cronista. iii) María Teresa Fernández menciona tres medios contextuales: tipos literarios: Don Juan, Celestina, Don Quijote; simbólicos: Peregrino como Quetzalcóatl, la Dama Loca como diosa madre, etc.; figuras históricas: Felipe. iv) Hay críticos que dividen los personajes en históricos y literarios. iv-1) Roberto González Echeverría clasifica en dos los tipos de figuras: figuras literarias: el Cronista, Celestina, Guzmán, Bosco y Signoreli; y figuras históricas: el Señor. iv-2) También, Lucrecia Shotzbargar Tippit divide a los personajes en históricos principales: el Señor; y en personajes literarios y artísticos: Cervantes, Don Quijote, Don Juan, Celestina; mas esta crítica los explica como arquetipos, con base en la figura *anima* de Yung: los personajes masculinos --tres hermanos como héroes fundadores, el Señor como el antihéroe--, y los personajes femeninos --aspecto negativo como bruja o mu-

jer despojada (la Dama Loca, Isabel, Celestina vieja), y aspecto positivo como diosa (joven Celestina). iv-3) Ingrid Simson los tipifica, por un lado, como personajes históricos: los compuestos o desidentificables por sus nombres: el Señor, Juana, Guzmán, etc., y los identificables por sus nombres: Tiberio, Poncio Pilato, Bosch, etc.; y, por otra, como personajes literarios: estos se dividen en tres grupos: los que forman parte de la literatura española del siglo XVI y XVII: Celestina, Don Quijote y Don Juan; los que aparecen en la literatura francesa del siglo XIX: los personajes novelescos de Víctor Hugo, Balzac y Alexandre Duma Jr.; y los que conforman la literatura latinoamericana contemporánea: los personajes novelescos de Cortázar, García Márquez, Carpentier, Donoso, Cabrera Infante y Vargas Llosa.

A nuestro juicio, esta primera categorización ni nos orienta demasiado ni nos facilita la lectura de *Terra Nostra*. La categorización de los tipos de los personajes en dos o tres subdivisiones, como los tipos literarios o históricos, no implica que esto nos explique sus funciones "personales" en la novela, ya que los personajes de *Terra Nostra* no son los típicos personajes individualizados de la novela tradicional, sino que se cambian, se transforman de una persona a otra, sin mantener alguna caracterización estática. Es decir, los personajes de la novela tienen más características colectivas como símbolos que individuales. Ellos se acercan más a los símbolos culturales (la monarquía de Habsburgo de España que representa la Contrarreforma; a los representantes de las culturas medievales, renacentistas y modernas occidentales, etc.) que a los símbolos arquetipos míticos e litera-

rios (Quetzalcóatl o Tezcatlipoca, etc.), sin que dejen por ello de tener también algunos de estos rasgos.

Ahora bien, los críticos del segundo grupo consideran que es imposible identificar los personajes como tipos o símbolos, debido a sus múltiples metamorfosis. Estos críticos se centran en las varias identidades de los personajes, lo que los constituye como figuras transmutables que se intercambian de una a otra imagen a lo largo de la novela. i-1) Pere Gimferrer no los distingue ni los clasifica, sino que sólo los describe como figuras transfigurativas que no se individualizan, que son depositarios momentáneos de un patrón narrativo. i-2) Zunilda Gertel los nombra como "transfiguras" gracias a su capacidad de metamorfosearse y a su despersonalizada identidad. Esta crítica subraya la coexistencia de figuras históricas, como Felipe, y de las figuras literarias y artísticas: la fusión de Don Quijote, Don Juan y Celestina, como hechos culturales; la identidad huidiza de los tres jóvenes náufragos, como memoria perdida y recobrada, y finalmente, la convergencia en un joven con varios papeles: protagonista, lector, narrador de su libro. i-3) Joaquín Sánchez Macgregor explica que los personajes de la novela se constituyen a través de un movimiento en forma de espiral, es decir, que se conforman en un movimiento de aparición-desaparición-reaparición a través de uno-el mismo-distinto personaje. i-4) José Miguel Oviedo los juzga como personajes imposibles, ya que les falta verosimilitud y determinación física, en el sentido de que entre los personaje hay más diálogos expositivos que expresivos. Por eso Oviedo los llama figuras intercambiables que represen-

tan las posibilidades del "espíritu humano". Según este crítico, los tres náufragos y los personajes inanimados, como el cuadro y el palacio, se determinan por los objetos que los encuentran. i-5) Adolfo Castañón propone dos aspectos contradictorios para caracterizar a los personajes de la novela: el aspecto positivo, que consiste en la característica novedosa de los personajes en cuanto personajes mítico-simbólicos desde el punto de vista de la novela histórica, y el negativo, que se manifiesta en la falta de la capacidad creativa de Fuentes, cuyo modelo, según él, debe ser el personaje *vivo* con movimiento, o sea, el personaje épico o heroico de la sociedad en lucha consigo mismo. i-6) Wendy B. Faris, finalmente, considera que *Terra Nostra* es una novela psicológica, si bien sus personajes están representados más por sus acciones, que por sus personalidades y sus respectivas evoluciones, como sucedía con los personajes psicológicos tradicionales.

A nuestro juicio, los críticos de este segundo grupo nos ayudan precisamente a destacar las características "transfigurativas" de los personajes de la novela, tal y como lo hace Zunilda Gertel, quien afirma la mezcla de las figuras históricas con las figuras imaginativas del arte y de la literatura española renacentista, lo que nos auxilia en la comprensión de la función, por ejemplo, del Peregrino con sus diversos papeles, o como lo hace Joaquín Sánchez Macgregor, quien nos señala el sistema de metamorfosis de los personajes, el cual tiene relación con el movimiento histórico de Vico en *corsi e ricorsi*, es decir, de apariciones-desapariciones-reapariciones, y es justamente a partir de este

movimiento de los personajes como se cambian o se transforman en otro distinto del que "originalmente" eran.

En cambio, hay algunos críticos de este mismo grupo, que no captaron la naturaleza distinta y especial de los personajes de *Terra Nostra*. José Miguel Oviedo, por ejemplo, no entendió la característica dialógica de los personajes de la novela, acusándolos de su falta de verosimilitud novelesca. En la misma línea, Adolfo Castañón reprocha a Fuentes por su falta de capacidad para crear un héroe épico tradicional. Finalmente, Wendy B. Faris se equivoca al considerar la novela de Fuentes como una novela psicológica, y más aún, al considerar que los personajes discuten y se confrontan interiormente, según ella, debido a su intensidad psicológica.

II.3. Escritor/Lector (implícitos)

En "A Reader's Guide to *Terra Nostra*", Margaret Sayers Peden señala que hay dos críticos que regresan al enfoque tradicional, es decir, a considerar que el autor implícito es Fuentes mismo. Según esta crítica, Catherine Swietlicki se pregunta: ¿si Cervantes es la reencarnación de Teodoro, por qué no sería Fuentes la reencarnación de Cervantes?, y Eduardo González, en una lectura más negativa, afirma que la transformación del poder autorial termina irónicamente por conservar divinamente al autor como el

proyector o diseñador todopoderoso.⁴⁴ Cabe, al respecto, añadir otro comentario más sobre la crítica de Swietlicki. En "Doubling, Reincarnation, and Cosmic order in *Terra Nostra*", tratando de dar respuesta a dicha pregunta, la crítica recalca aún más la autoridad de Fuentes en la novela: "Be he a Cervantes or not, Carlos Fuentes has presented an extraordinary view of reality in the novel."⁴⁵

Lucille Kerr, en una crítica reciente, desarrolla y complementa la idea de la imagen autoritaria de Fuentes como autor implícito de la novela. Como insinúa el título "*Terra Nostra*", supone la relación convencional entre el autor y el texto, pero en este caso, en lugar del autor como persona real, el nombre del autor es tomado para referirse a la figura producida por el texto. Dicho de otra manera, *Terra Nostra* ubica la figura del autor en diversas posiciones ambiguas; el texto incorpora las figuras del autor, las cuales parecen estar colocadas a ambos lados, dentro y fuera, de sus fronteras. La novela de Fuentes también describe los límites del poder de cualquier autor para contener su propio texto, o la capacidad del texto para crear su(s) imagen(es) del autor. En vez de eliminar la figura del autor autoritario, la novela ubica sus autores (los personajes que van a ser leídos como una figura-autor, la figura del autor construidos por el texto, y el autor empírico) como figuras poderosas, paradójicas. La novela

⁴⁴ Cfr., Peden, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁵ Catherine Swietlicki, "Doubling, Reincarnation, and Cosmic Order in *Terra Nostra*", en *Hispanófila*, 77 (enero de 1983), p. 102. (pp.93-104)

de Fuentes reestablece que las figuras textuales dispersas del autor pueden ser también las figuras de la autoridad.⁴⁶ En una palabra, la novela reclama un autor de las figuras sustanciales.

Lucrecia Shotzbargar Tippit también sostiene la existencia del autor implícito como un narrador "extradieético", o sea, externo a los acontecimientos de *Terra Nostra*. Según ella, Fuentes disfruta desempeñando el papel de la omniscencia editorial y ocasionalmente parodiando los estilos antiguos de la narración.⁴⁷ Demos un ejemplo, Fuentes interviene en el primer capítulo: "Nadie negará que a pesar de sus ocasionales resbalones, *nuestro héroe* es básicamente un hombre digno" (p. 20); y más adelante, la voz de Fuentes nos recuerda que el autor implícito está bajo control: "todo narrador se reserva la facultad de no aclarar los misterios, para que no dejen de serlo y al que no le guste, que reclame su dinero". (p. 660)

Otra crítica, Zunilda Gertel, subraya la importancia de la imagen de Fuentes como autoridad de la novela. En el proceso narrativo de *Terra Nostra*, la historia tiene una función semiótica en el aspecto espacial y temporal. Pero aquí la historia no se refiere a algo abstracto, sino a la forma en que Fuentes lee la historia como su autor y compilador.⁴⁸

⁴⁶ Cfr., Lucille Kerr, "On Shifting Ground: Authoring Mystery and Mastery in Carlos Fuentes's *Terra Nostra*", en *Reclaiming the Author. Figures and Fictions from Spanish America*, Duke Univ. P., Durham and London, 1992, (pp. 65-88)

⁴⁷ Cfr., Tippit, *op. cit.*, pp. 210-211.

⁴⁸ Cfr., Gertel, *op. cit.*, p. 68.

Con todo, en este apartado nuestra investigación se concentrará más bien en las opiniones de la crítica sobre el problema de la escritura y la lectura, con el entendido de que no nos referiremos al escritor y lector reales, como hemos visto arriba que lo ha hecho cierta crítica, sino a los implícitos, es decir, a aquellos que forman parte de la obra misma, a lo que podemos llamar autor implícito, que es quien constituye las unidades compositivas que conforman la obra: narradores, autor convencional, géneros intercalados, personajes y los mundos plurilingües, heterogéneos y dialógicos que representan, de acuerdo con su intención; y lector implícito, que es quien interpreta desde la novela la obra construida, configurada por el autor implícito.

Así pues, proseguiremos estudiando lo que opina la crítica sobre ese problema de la composición de la obra, pero ahora explicado desde “dentro” de la novela misma.

De cualquier manera, cabe mencionar que la crítica casi no se cuestiona sobre el problema de la escritura y la lectura. Solamente lo tratan, y parcialmente, Zunilda Gertel y Lucrecia Shotzbargar Tippit. La primera lo hace desde el punto de vista semiótico, por lo que habla de la función especial de la interrelación entre la escritura y la lectura, mientras que la segunda lo hace desde una perspectiva histórica. Veamos detenidamente cada una de estas dos posturas.

Según Zunilda Gertel, *Terra Nostra* es un verdadero quiasmo de lectura y escritura, o mejor dicho, es la escritura como apoteosis de la lectura. Por medio de la lectura de otros textos, se genera el nuevo texto, como memoria de un pasado que se re-

escribe y que posteriormente volverá a ser otro diferente en la lectura. En la novela, la interrelación de la re-escritura como experiencia de una meta-lectura actúa como una *poética semiótica*, y tiene una estructura en la que sus elementos funcionales (como palabras, secuencias, fragmentos de textos) son signos móviles creadores de su propio espacio en abierta disyunción. Sin embargo, este caos aparente tiene su propio sistema, o sea, su coherencia intrínseca y su unidad en el principio semiótico. Pues, cada signo vale y funciona según su relación con los otros.

Gertel explica, por tanto, la importancia de la función semiótica de la historia en *Terra Nostra*, de la siguiente manera. Según ella, en el proceso narrativo de la novela, la historia tiene una función semiótica como operación espacio-temporal. Pero aquí no se trata de la historia en absoluto, sino de la historia en la forma en que la lee Fuentes, cómo autor y compilador. Para Fuentes, la historia tiene su función de repetirse-perderse-volver a ser. Aquí, el volver a ser implica un cambio, en el sentido de ser él mismo y ser distinto. Por consiguiente, cada signo histórico repetido cíclicamente (como memoria/olvido o pérdida/recuperación, es decir, un constante proceso de descodificación y recodificación del signo histórico) se re-inscribe en otro contexto. Dicho de otro modo, la conciencia crítica del discurso histórico es como la memoria de un conocimiento recobrado. En el momento justo, Gertel explica que la alternancia del signo histórico se corporeiza en la narrativa a partir de cuatro factos: i) facto temporal; ii) espacio institucional; iii) personaje o transfigura reiterada en recurrencia cíclica; iv) texto-escritura

(artefacto). Ya que estudiaremos los otros factores más adelante, aquí sólo nos ocuparemos del último facto, el de la escritura y la lectura. Según esta crítica, la escritura de *Terra Nostra* es igual a la del texto bíblico, en el sentido de que es el *libro de los libros*. Es decir, el que escribe es el lector del texto que transcribe. De la misma manera, la lectura es productora de la escritura en producción. Por esta razón, estudiar a *Terra Nostra* como texto significa seguir el proceso *escritural* de un sistema semiótico que incorpora rasgos de otros textos, sea re-copiados o recreados como huellas de la memoria.⁴⁹

Pasemos ahora a estudiar lo dicho al respecto por Lucrecia Shotzbargar Tippit. Esta crítica indaga la tendencia metaficcional de *Terra Nostra* como una novela histórica. Según ella, desde el principio hasta el final de la novela Fuentes tiene interés en el proceso creativo y su relación con la realidad, o sea, la historia, y dirige la atención del lector a dicha relación mediante sus personajes, el lenguaje, la estructura y su punto de vista narrativo. Fuentes mismo confiesa que *Terra Nostra* no es sólo una de las obras representantes de los textos auto-conscientes, sino que también se critica a sí misma, como la primera novela que se auto-contempla y que contempla a su autor. Además, según Tippit, en la novela Fuentes no sólo trata de la crítica implícita de Don Quijote y Cervantes, sino que utiliza a ambos como voces narrativas, agregando los elementos ficticios al clásico cervantino y fusionando su historia con otras obras maestras españolas.

⁴⁹ Cfr., Gertel, *op. cit.*, pp. 63-72.

Tippit nos presenta dos casos relacionados con la pintura como ejemplos que nos manifiestan la auto-conciencia y auto-examinación que se realiza en *Terra Nostra*. En el capítulo de "Todos mis pecados" de la primera parte, el narrador desidentificado (Tippit lo identificará en la segunda escena) describe a un hombre (Guzmán) que mira a otro hombre (el Señor) quien mira el cuadro. Además, la Señora escondida en un rincón, observa el cuadro, cuyo contenido trata de Cristo y de un grupo de hombres desnudos en la plaza italiana. A su vez, el cuadro mira a Guzmán, el cual mira a sus dos amos. Esta escena nos hace recordar la pintura de Velázquez, "Las meninas", en la cual dentro de la escena, el pintor pinta, un espectador observa la escena a la distancia, y el rey y la reina --quienes son el objeto de la pintura del artista-- se presentan como reflejo del espejo de nosotros contempladores del cuadro. Esto explica, según Tippit, la idea de los niveles narrativos y puntos de vista múltiples que se manifiesta en la novela. Al mismo tiempo, la distancia objetiva entre el narrador, los personajes y el lector se mantiene justamente por prestar atención a los varios actos de contemplación.

En las últimas partes de la novela se presenta la segunda escena. El narrador es el guerrillero del tercer mundo, quien se narra a sí mismo en segunda persona y recuerda el pasado sobre el trabajo de su grupo para restaurar un cuadro viejo, un óleo, en México. Ese cuadro se identifica con la pintura anterior sobre Cristo. Pero el grupo descubre otra pintura oculta debajo de la primera pintura. La nueva pintura representa a las personas de la Corte española. En ese cuadro, uno de los tres jóvenes, mostran-

do su cara, se identifica con el narrador. Esta pintura lleva la firma de Julián. Según Tippit, el narrador supuesto de la escena presente se describe a sí mismo, poniéndolo como si estuviera presentado por otro. Aquí, el tiempo y el espacio se borran, así que el narrador ficticio del siglo XVI (Julián) se hace el narrador del siglo XX, quien se reconoce a sí mismo como uno de los personajes. En el último capítulo, este personaje resulta ser Polo Febo, que es el personaje/narrador. Dado que el último capítulo se narra totalmente en segunda persona, se puede proponer, como lo hace Tippit, que el autor y el narrador (y quizás hasta el lector) son la misma persona.

Además, Tippit señala otros "escenas" más en las cuales los narradores de la novela se encargan de la auto-contemplación. Ellos critican sus propios papeles narrativos o los de otros, y analizan el proceso creativo mismo. Julián, como narrador principal que participa en la acción, insiste en su autoridad como la voz de la verdad, y discute la credibilidad de otros narradores, como Celestina, que se adjudican tal papel. Mas Julián también encarga a otro narrador, al Cronista, que continúe la historia iniciada por él. Le cuenta al Cronista que las partes no resueltas de esta historia pueden aparecer en otro tiempo, introduciendo nuevas acciones y personajes. Y aconseja al Cronista que escriba la historia de manera que muestre todas las posibilidades, en forma de simultaneidad de tiempo, espacio y acción. El fraile cree que el nuevo escritor debe continuar el sueño, usar sus imaginación, porque el crear es la única manera para liberar al hombre de su sufrimiento. Tippit afirma que los comentarios de Julián son

también los del autor, que repite esas ideas a través de la novela, utilizando estas mismas técnicas en la novela misma.

Ahora bien, el Cronista, como versión paródica de Cervantes, habla de cómo se inspiró en la idea de escribir sobre el caballero loco, que fue el primer héroe autoconsciente de la ficción. El Cronista dice a los lectores que, igual que Don Quijote, el cual, como obra abierta, tiene múltiples lectores, la obra que está escribiendo va a ser abierta de tal manera que tenga múltiples interpretaciones. Con todo, el Don Quijote de Fuentes parodia el original, cambiando el argumento básico del clásico y haciendo que se encuentre Don Quijote con Don Juan ficticio, y con él, a otros personajes de la novela del siglo XX.

Tippit nos indica los signos de autoconciencia empleados, los cuales se manifiestan en técnicas como la duplicación y el reflejo, que son el simbolismo de los espejos que tratan de las identidades distorsionadas o de las perspectivas o panoramas del futuro. Otros son la duplicación de "El Viejo Mundo" en "El Mundo Nuevo"; el teatro de la memoria que crea la historia alternativa de España; el panorama de México del futuro que es una versión de la ficción científica del Mundo Nuevo original, y la estructura de la caja china, cuya forma muestra cada parte que mira atrás de la parte anterior. Por último, Tippit menciona que todo *Terra Nostra* es una parodia de las novelas y temas de las obras precedentes. Según ella, esta característica es la esencia de la metaficción, la cual invita al lector a contemplar, en compañía del autor, la manera en que se tratan los asuntos importantes en

la novela, y a examinar los métodos más efectivos al tratar del arte y de sus relaciones con la vida.⁵⁰

En resumen, hay algunos críticos que afirman la existencia del autor implícito de la novela. Lucille Kerr, en un artículo reciente, "demuestra" la importancia del autor implícito, que no es más que la figura producida por el texto (dentro y fuera de la novela). Este autor implícito limita la autoría de cualquier autor de los autores, quienes son personajes que insisten en sus autorías en el transcurso de la novela. Es decir, él es el autor de las figuras sustanciales, las cuales son figuras poderosas, pero paradójicas, del texto, y dispersas, del autor. Tippit, por su parte, en su estudio sobre los tres niveles de los narradores, sostiene la importancia del autor implícito como narrador que no actúa en el desarrollo del argumento de la novela, dedicándose a narrar con su propia voz en segunda y tercera persona.

Con todo, como hemos observado más arriba, hay algunos pocos críticos que si bien afirman la existencia del autor implícito (el autor real) no pueden identificar su voz como la del *narrador final* de *Terra Nostra*. De este modo, el tema acerca del escritor y el lector (implícito) de la novela de Fuentes no ha sido suficientemente estudiado por la crítica. De hecho, como vimos, solamente hay dos críticas que le dan la debida importancia al problema de la escritura y la lectura. Zunilda Gertel, quien observa, desde el punto de vista semiótico, la re-escritura como motivo generativo de la lectura (meta-lectura) en la novela, de

⁵⁰ Cfr., Tippit, *op. cit.*, pp.219-230.

acuerdo con la visión histórica de Fuentes; y Lucrecia Shotzbar-
gar Tippit, quien investiga la tendencia metaficcional en *Terra
Nostra*, la cual implica la autoconciencia del proceso de la no-
vela. Esta última, a través de dos ejemplos sobre el cuadro, ex-
plica la función auto-consciente: por un lado, al compararla con
"Las meninas" de Velázquez, y por otro, por medio de la imagen
total de la Corte española, la cual lleva la firma del pintor del
siglo XVI (Julián), quien ahora se identifica con el narrador del
siglo XX (tú). Tippit habla también de dos escritores: Julián y el
Cronista, para explicar la función de auto-contemplación. Ade-
más, explica que los signos auto-conscientes tienen la función de
duplicar y simbolizar las cosas, como sucede con la imagen en el
espejo. Por último, menciona la parodia de *Terra Nostra*, como
característica básica de la metaficción.

Dada su importancia, en el capítulo IV profundizaremos más
sobre el tema de la escritura y la lectura de la novela como parte
fundamental de nuestra investigación.

II.4. Tiempo y espacio

Respecto al tiempo y el espacio de *Terra Nostra*, es decir, al
"lugar" donde el personaje se mueve a lo largo de la novela
(acontecimiento) en función de la "historia real", del espacio-
tiempo cultural (no natural), la crítica se divide en dos grandes
vertientes: aquella que dice "en abstracto" que la simultaneidad
del tiempo y el espacio se conforma como un no-lugar y un no-

tiempo; y aquella que propone fechas y lugares históricos concretos.

En el primer caso, Margaret Sayers Peden señala la simultaneidad del tiempo y el espacio. Ante todo, esta crítica nos advierte cuál es la novedad que esta novela presenta en relación con el problema del tiempo y el espacio:

What is new is that in this century the reader has become witness to the phenomenon of time-become-space, a simultaneity of chronologies, an erasure of the past and future into an eternal present, as well as the synthesis of divergent events and places into a kind of synthesized history-through-time.⁵¹

En este sentido, Peden señala que el tiempo de *Terra Nostra* es una especie de Mandala, es decir, un tiempo donde todos los tiempos y espacios aspiran a reunirse en un mismo espacio. En una entrevista con Marcelo Coddou, Fuentes mismo ha comentado sobre el tiempo Mandala:

En fin: hay una confluencia de mitos del mundo oriental, del mundo mediterráneo, del mundo americano, que acaban por configurar, yo creo --era mi intención--, un tiempo que no es ninguno de esos tiempos, que no es ni el tiempo puramente original, ni el tiempo circular, ni el tiempo en espiral, ni muchos menos el tiempo lineal, sino que acaban por configurar una especie de *Mandala* que contiene todas estas posibilidades y todas las orientaciones posibles en el espacio. Porque hay una reunión de todos los tiempos y de

⁵¹ Peden, *op. cit.*, p. 45.

todos los espacios. Es decir, es una aspiración a la simultaneidad.⁵²

De acuerdo con Peden, el tiempo y el espacio de la novela se definen como simultaneidad y síntesis. En la novela se manifiesta la distorsión y la manipulación del tiempo. Peden las compara con la técnica cinematográfica del "fast forward" o "freez". En la novela, los personajes perciben su relación con el tiempo Mandala, en el cual se fusionan los tiempos cronométricos y míticos en una nueva simultaneidad. Entre los diversos personajes-escritores hay dos aspirantes a este tiempo: Julián y Celestina. Julián habla del descontento del Cronista al respecto, motivo por el cual va a buscar un modo narrativo nuevo que le permita expresar la simultaneidad de tiempo, espacio y acontecimientos. La gitana Celestina, por su parte, menciona que el mago estaba obsesionado por la misma necesidad de fusionar el tiempo y el espacio.⁵³

Sin embargo, Peden nos señala que Fuentes nos "desorienta" al darnos una concepción espacio-temporal en *Terra Nostra* intencionalmente cronológica, la cual, nos asegura, es la del espacio-tiempo literario "real" de la novela. De hecho, esta cronología está constituida por tres fechas paralelas: 1492, 1521 [*sic*], 1598; y 1938 [*sic*], 1975, 1999. Esta segunda serie repite el clima

⁵² Marcelo Coddou, "Terra Nostra o la crítica de los cielos. Entrevista a Carlos Fuentes", en *The American Hispanist*, vol.III, núm. 24 (Febrery, 1978), p. 9. (pp. 8-10)

⁵³ *Cfr.*, Peden, *op. cit.*, p. 45.

"sociológico" de las primeras fechas. Las fechas de la primera serie se refieren a la escritura actual del reinado de Felipe el Señor, y el año 1999, que se manifiesta en el primero y último capítulos, es el tiempo "presente", interno, de la novela.

Pero hay más. Peden afirma que el Escorial funciona en el espacio del mismo modo que las fechas funcionan en el tiempo. En la entrevista de Coddou con Fuentes, el autor confiesa que, para llegar al *origen* del poder, entendido como una metáfora, toma a Felipe II, con la consecuente construcción del Escorial, como la fuente del poder autoritario en América. De hecho, el poder absoluto de los Habsburgo austriacos proviene de la derrota de los comuneros en Villalar, la cual se propone como otra metáfora del poder.⁵⁴ De aquí que Fuentes pueda aplicar el mismo criterio al hablar sobre las pirámides del Mundo Nuevo o de la Villa imperial de César en Capri, es decir, como otras metáforas del poder. Con todo, Peden concluye que estos fechas y lugares rudimentarios no afectan, como antítesis que son, a la tesis original de la simultaneidad y la síntesis. De hecho, las fechas y el Escorial se fusionan en otros tiempos y espacios, es más, se repiten eternamente. Y si es verdad que ellos son "reales", no son únicos. De esta manera, este modelo se puede aplicar en otros tiempos y espacios de la novela.⁵⁵

Del mismo modo, Pere Gimferrer habla de la simultaneidad de una misma historia en el espacio y en el tiempo creados por la

⁵⁴ Véase, Coddou, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁵ *Cfr.*, *Ibid.*, p. 46.

narración. Según este crítico, hablando cronológicamente, esto es, desde los días de Tiberio hasta el París bimilenario, *Terra Nostra* expande el desarrollo simultáneo de las diversas posibilidades de una misma historia en un tiempo y un espacio *totalmente* creados por la narración, es decir, el no-espacio y no-tiempo de la escritura; y en todos los tiempos y todos los espacios convergentes. Un ejemplo de ello es transparente si se observa que, a lo largo de los siglos, los tres personajes emblemáticos viven tres vidas simultáneas. Entre ellos se complementan como símbolos de las diversas versiones heréticas de la vida de Cristo que repasa el Señor. Además, Ludovico y Celestina son ubicuos y atemporales. Según esta crítica, el Escorial es el centro de la novela, que es donde se desarrolla la primera parte de la novela: representa la casilla de los Austrias, donde vive el Señor.⁵⁶

Joaquín Sánchez Macgregor, por su parte, opina que la estructura temporal de *Terra Nostra* "gira" en forma de espiral, lo que significa la absoluta libertad de la creación. Así afirma que, si bien *Terra Nostra* tiene una estructura caótica, o como dice él, un "caosmo" escritural, en este caos existe, en virtud de la dialéctica, un orden poético en forma espiral, el cual permite la libertad y la total potencialidad de la creación. Aquí, por forma dialéctica el crítico entiende que el movimiento en espiral repite, positiva o negativamente, lo mismo, si bien superado lo anterior en cada vuelta. Esto sucede tanto en los personajes (el Señor,

⁵⁶ Cfr., Gimferrer, *op. cit.*, p. 59.

Guzmán, Juana la Loca, Barbarica, Inés, Bocanegra), como en los niveles del lenguaje y los estilos (éstos se manifiestan especialmente, en los "capítulos" "Vorágine nocturna" y "Noche del volcán" de la segunda parte de *Terra Nostra*). De heho, esta construcción en espiral proyecta el juego del eterno presente, es decir, el juego que instituye, por un lado, la historia como hecho histórico y, por el otro, la historia como producto imaginativo de libertad, configurado en ciclos o eternos retornos con repeticiones aparentes o efectivas, desdoblamiento de personajes, intercambio de papeles o sustituciones de máscaras dentro del mismo y/o diferente nivel de la espiral.⁵⁷

Asimismo, Lois Parkinson Zamora cree que el tiempo mítico de Fuentes en *Terra Nostra* es sincrónico y no diacrónico (un tiempo en espiral, Mandala). Aunque en la novela Fuentes trata de unos orígenes específicos, tales como las fuentes mediterránea y española de la cultura hispanoamericana, los orígenes de los fines a alcanzar no son distintos ni están separados, ya que el retorno significa avance. De hecho, Fuentes rechaza las historias visionarias enfocadas en un fin prometido y, para recuperar la historia de México (y de Latinoamérica) que ha sido una serie de "paraísos subvertidos", de sueños no realizados, de perfección futura, el escritor debe retornar al pasado e incorporarlo a sus estructuras narrativas, al eterno presente. Parkinson Zamora observa, así, que la visión histórica de Fuentes, que en la novela se refleja irónicamente en la imagen del movimiento histórico de la

⁵⁷ Cfr., Sánchez Macgregor, *op. cit.*, pp. 255-257.

progresión y la retrogresión en su forma espiral, se basa en la teoría de Vico, de *corsi e ricorsi*.⁵⁸

Ahora bien, Zunilda Gertel cree que la historia asume una función semiótica como operación espacio-temporal en *Terra Nostra*. Esta crítica indica tres fechas y tres lugares como facto temporal de la novela. Esas tres fechas son 1492 (el descubrimiento de América), 1521 (la conquista de Tenochtitlán) y 1598 (la muerte de Felipe II, quien fue el testigo del nacimiento de América y del comienzo de la decadencia de España.). Dichas fechas son trazos que se re-leen y se re-escriben. Como dice Gertel, "Las tres fechas claves son los trazos generadores de los hechos históricos futuros."⁵⁹ Y los tres lugares paralelos son Lepanto, Veracruz y el Cabo de los Desastres. Ellos se constituyen como los generadores del vacío de un nuevo espacio excéntrico llamado América (*Terra Nostra*) que se conforma frente al *Mare Nostrum*. Según Gertel, el espacio geográfico sincroniza el hecho temporal y le da la potencialidad de repetición. Pero también el espacio, como permanencia, se funda en la piedra, o sea, en el monumento ideológico, como lo es el Escorial-el Valle de los Caídos y la Iglesia o Convento-la Pirámide o la Piedra de sacrificios.⁶⁰ Además, esta crítica subraya que en el último "capítulo" de la novela todos los personajes de todos los tiempos y de todos

⁵⁸ Cfr., Lois Parkinson Zamora, *Narrar el apocalipsis*, México, FCE, 1994, pp. 191-225.

⁵⁹ Gertel, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁰ Cfr., *Ibid.*, pp. 69-70.

los espacios convergen en un solo tiempo y espacio: 31 de diciembre de 1999, en París. Esta fecha significa ambas cosas: el fin y el principio, como "apocalipsis" y nuevo "génesis" del mundo. Gertel señala que en la víspera del año 2000 se protagonizan los personajes más significativos de la literatura hispanoamericana de las décadas del sesenta y setenta, tales como Oliveira, Buendía, Cuba Vanegas, Pierre Ménard, Humberto el Mudo y Zavalita.⁶¹

En síntesis, respecto a la "solución" dada por la crítica respecto al problema del tiempo-espacio en *Terra Nostra*, se puede decir a grandes rasgos que se proponen dos vertientes: una que insiste en la simultaneidad del tiempo y el espacio de la novela, y otra que propone las fechas y los lugares concretos de la novela como su espacio y su tiempo. Los críticos que pertenecen a la primera vertiente son Margaret Sayers Peden, quien habla del Mandala como el modelo de la simultaneidad del tiempo y espacio, y Pere Gimferrer, quien sostiene la simultaneidad temporal y espacial. Complementando esta propuesta, Joaquín Sánchez Magregor y Lois Parkinson Zamora opinan que el tiempo (o la estructura espacio-temporal) de la novela es de forma espiral: un tipo de simultaneidad pero ubicada en diferentes niveles. En cambio, la crítica de la segunda vertiente, Zunilda Gertel, quien menciona tres fechas: 1492, 1521, 1598, y tres lugares: Lepanto, Veracruz, el Cabo de los Desastres, considera estas fechas como hecho histórico de la novela.

⁶¹ Cfr., *Ibid.*, p. 68.

A nuestro juicio, los críticos del segundo grupo, que proponen concretamente tres tiempos y espacios de la *Terra Nostra*, observan parcialmente el cronotopo de la novela, ya que esos elementos espacio-temporales sólo abarcan el nivel "argumental". En cambio, las opiniones de los críticos del primer grupo, quienes reiteran la simultaneidad del tiempo y el espacio en *Terra Nostra*, observaron con mayor amplitud y con más justeza, desde nuestra perspectiva, lo que planteó Fuentes como el cronotopo de su novela. Por nuestra parte, aquí sólo precisaremos que esa simultaneidad espacio-temporal está realizada, al parecer, a través de la escritura y la lectura, cuestión sobre la que hablaremos más profundamente en el capítulo IV, al ofrecer nuestra nueva propuesta de lectura.

III. LA PECULIARIDAD DE LA CRÍTICA PROPUESTA DE TERRA NOSTRA REALIZADA POR LUZ RODRÍGUEZ CARRANZA

Como hemos visto en el capítulo II, la crítica general realizada sobre *Terra Nostra*, si bien nos da un gran cantidad de información (mucho de ella sumamente importante y profunda) sobre las maneras de leer esta novela, parecería ser incapaz de poder dar cuenta de la novela como "totalidad artística", es decir, de "descubrir", encontrar y "solucionar" los problemas sobre la composición y la forma narrativa de dicha novela. De hecho, hasta ahora sólo ha habido un trabajo que ha intentado hacer esto: la obra crítica, *Un Teatro de la Memoria* (1990), de Luz Rodríguez Carranza. Por esta razón, hemos dejado sus propuestas teóricas y de análisis concreto para este tercer capítulo. Nuestro objetivo aquí será entonces revisar sus planteamientos y ver hasta dónde fue "capaz de llegar" en su "interpretación" de la forma composicional de la novela, para ver qué propuestas nuevas podemos hacer (acuerdos y desacuerdos) a partir de sus planteamientos, sin olvidar, por ello, los que anteriormente nos proporcionaron el propio Fuentes y el "resto" de la crítica.

Empecemos, pues, por dar una sintética descripción de los resultados obtenidos por dicha crítica.

Se puede plantear, de manera general, que Rodríguez Carranza utiliza en su análisis de *Terra Nostra* las propuestas del método estructuralista y semiótico. Sin embargo, es importante mencionar que nosotros haremos, de cierta manera, "caso omiso"

de su terminología metodológica, con el fin de podernos concentrar básicamente en los resultados obtenidos con su análisis.

Así pues, esta crítica, a partir de un análisis narratológico, enfoca la obra a partir de dos aspectos teóricos básicos: la narración y la focalización. Según ella, la narración trata de preguntarse y contestarse sobre "quién habla". Dicho análisis trata de explicar todas las posibles relaciones entre la instancia enunciativa, el enunciado y el receptor, los cuales se encuentran enunciados y representados en el texto.¹ Con esta propuesta inicial, la crítica explica que la focalización --denominado por Genette, "punto de vista"-- nos orienta sobre la perspectiva desde la cual se narra el relato. La focalización, y por tanto, la manera de narrar, no coinciden necesariamente con la instancia narrativa, es decir, un narrador puede contar lo que él u otro, como personaje, percibe, sin que sea condición necesaria el tener que cederle la narración. Por tanto, el sujeto de la focalización puede ser el narrador principal, o un personaje que está bajo el control del narrador; y el objeto de la focalización, el tiempo, el espacio, un personaje, o una cosa en esos tiempos y espacios.²

¹ Cfr., Luz Rodríguez Carranza, *Un Teatro de la Memoria: análisis de Terra Nostra de Carlos Fuentes*, op. cit., p. 15.

² Cfr., *Ibid.*, pp. 18-19.

III.1. La narración

Como primer paso, estudiemos el análisis que hace sobre la narración. De acuerdo con Rodríguez Carranza, en *Terra Nostra* -- que consta de 144 "capítulos"-- hay una narración primera no identificada, la cual es responsable de la totalidad de la novela. Esta narración primera, sin cambio de nivel, solamente se presenta pura en un "capítulo": el 127, titulado "La semana del Señor". A excepción de éste, en los 143 "capítulos" restantes, según esta crítica, "la voz principal cede la palabra a numerosos personajes, cuyas voces se relevan y entremezclan, hasta un punto tal que frecuentemente deja de percibirse la primera"³. En seguida, para hacer hincapié en las diferentes subordinaciones, ella distingue aquellos "capítulos" en los que la instancia primera interviene constantemente, narrando y presentando a los hablantes secundarios, y aquéllos en los que, una vez cedida la voz, desaparece totalmente.

En el diagrama de los niveles narrativos⁴ que nos propone Rodríguez Carranza, ésta señala, pues, que la voz principal es directamente responsable de 44 "capítulos": uno (como ya vimos) sin cambio de nivel, y 43 con narraciones subordinadas simultáneas, e indirectamente responsable de los otros 100 "capítulos" restantes. Además, subdivide estos 100 "capítulos" de acuerdo con los diferentes narradores subordinados ulteriores o posterior-

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ Véase, *Ibid.*, p. 24.

res: 76 en las narraciones ulteriores en primer grado, que se mezclan con los diálogos, y 24 en las narraciones ulteriores en segundo grado, que se independizan de la voz principal.

La clasificación de esta crítica no queda muy clara, ya que ella nos presenta dichas cuatro categorías o niveles, y luego, sin explicar de qué tratan los "capítulos" correspondientes de cada nivel, como si su clasificación fuera sólo una muestra de la *textura* de la narración de la novela, pasa a presentar las pistas falsas de los narradores u otros ejemplos. Por esta razón, intentaremos esclarecer los cuatro niveles por nuestra cuenta, con base en sus funciones en el desarrollo argumental.

Por lo que se refiere al primer nivel presentado por la crítica argentina, el "capítulo" 127, no tiene mayor importancia en el desarrollo del argumento, o mejor dicho, en la totalidad de la narrativa, aunque realmente fuese la voz del autor, narrado objetivamente en tercera persona, sin introducir ningún narrador. Por una parte, clasificaremos los 44 "capítulos" como un grupo del primer y segundo nivel de la narración principal: un capítulo de la narración sin cambios de nivel, junto con otros 43 "capítulos" del segundo nivel (la narración principal con las narraciones subordinadas simultáneas). Entre estos 44 "capítulos", a excepción del primer y último "capítulo" (en París, 1999), los otros 42 "capítulos" constan de las frases aisladas de los personajes en los diálogos y en los monólogos interiores.⁵

⁵ Dichos 42 capítulos son: 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 80, 82, 83, 135, 138, 140, 141, 142, 143, 144.

Por otra parte, en las narraciones subordinadas, la voz principal es responsable indirectamente, es decir, éstas son relatadas por los narradores secundarios, tomando en cuenta los acontecimientos del pasado o futuro. Estas narraciones subordinadas se dividen en dos niveles: narraciones ulteriores en primer grado, en las que la voz principal interviene constantemente narrando y presentando hablantes secundarios, y narraciones ulteriores en segundo grado, en las cuales una vez cedida la voz, desaparece totalmente. El nivel de las narraciones ulteriores en primer grado está constituido por 76 "capítulos".⁶ Finalmente, el nivel que pertenecen las narraciones ulteriores en segundo grado están constituido por 24 "capítulos".⁷

III.1.1. La narración principal

Ahora bien, el narrador de la narración principal, que según Rodríguez Carranza se presenta en 44 "capítulos" de *Terra Nostra*, no entra, de acuerdo con ella, en el desarrollo de la historia de la novela, sino que se ubica fuera del argumento. Con todo, la crítica argentina nos alerta de las falsas pistas con las que nos mienten los "personajes" cuando tratamos de ubicar al narrador prin-

⁶ Son los siguientes capítulos: 3, 5, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 30, 31, 32, 33, 44, 46, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 84, 85, 86, 88, 90, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 139.

⁷ Son estos capítulos: 25, 26, 27, 28, 47, 87, 89, 91, 93, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124.

cial. Ella menciona que hay constantes identificaciones aparentes de este narrador principal, pero que ellas están dadas de manera incompleta y a partir de dichas pistas falsas, entre las cuales cabe mencionar, entre las más representativas, las que corresponden a la distinción entre el primero y el último "capítulo" y el resto de la novela. Según la crítica argentina, la voz más equívoca resulta ser la de los dos grandes grupos en que se "divide" la novela, los cuales se desarrollan en diferentes tiempos y espacios. Éstos son los episodios del primer y último "capítulo", que suceden en París en 1999, y los sucesos del resto de los capítulos, los cuales giran alrededor de España, el Mediterráneo y la América del siglo XVI.

Como propone Rodríguez Carranza, de acuerdo con la manera en que se interpreten las informaciones contradictorias que pueden verse subordinadas en uno u otro sentido, puede causar diversos tipos de confusiones por parte de los lectores respecto a quién es el narrador principal. Sin embargo, ella ni nos sugiere ni nos aclara quienes pueden ser los posibles narradores de *Terra Nostra*. Ni siquiera intenta hacer una probable clasificación del narrador principal y de los narradores secundarios o subordinados. Esta crítica se conforma, así, con mencionar los tres casos de narradores subordinados (aparentemente posibles) que en mayor medida nos confunden al respecto con sus "trampas conflictivas". Así, se puede proponer el siguiente esquema: a) la narración principal se reduciría a los "capítulos" extremos: 1 y 144 (siglo XX), y la narración subordinada a los capítulos 2 a 143, los cuales pertenecerían a un personaje, el cual se situaría en un

nivel inferior; b) la narración principal estaría conformada por los "capítulos" 2 a 143, y la subordinada a los "capítulos" extremos: 1 y 144; c) la narración principal sería la presentada por el narrador en segunda persona.

Veamos más detenidamente estos tres casos de pistas falsas o ambigüedades que se presentan en la narración principal de la novela, de acuerdo con el cuestionamiento a que las somete Rodríguez Carranza.

a) La narración principal reducida a los "capítulos" extremos 1 y 144, y la narración subordinada a los "capítulos" del 2 al 143

En este primer caso, el texto, según ella, propone dos posibles identidades del narrador subordinado, responsables de los capítulos que narran sobre los acontecimientos del siglo XVI. Estos serían: el Cronista, que continúa, de relevo, la narración iniciada por su interlocutor, Julián; o bien la joven Celestina, la de "los labios tatuados". La primera posibilidad es planteada por el propio Julián, quien insiste en que es el único narrador o, lo que es lo mismo, el narrador principal, quien sabe y conoce todo: oye y observa los acontecimientos que se desarrollan en los "capítulos" del 2 al 135. En "Confesiones de un confesor", fray Julián dice a su amigo el Cronista:

Hasta aquí, le dijo Julián, al Cronista, lo que yo sé. Y nadie sabe lo que yo sé, ni sabe más que yo. He sido el confesor de todos; no creas sino en mi versión de los hechos; elimina a todos los demás narradores posibles. (p. 657)

Además, Julián propone al Cronista que, como su co-autor, éste escriba lo que el fraile le ha contado o narrado, es decir, que continúe la narración. Así, el Cronista continuaría narrando los sucesos que van del "capítulo" 136 al 143, si bien simultáneamente escriba otro relato: el de un hidalgo manchego que se convertirá en el crítico de la lectura. De esta manera, como se ve en el "capítulo" 137, el Cronista cumple su palabra, escribiendo las consecuencias de la narración encargada por Julián:

Fundado en estos principios, lector, escribí paralelamente esta crónica fiel de los últimos años del reinado y la vida del Señor Don Felipe. Cumplí así el temeroso encargo de quien hasta aquí narró esta historia, el fraile Julián embarcado en carabela con la esperanza de hallar, más allá del océano ignoto, un nuevo mundo [...] (p. 674)

Rodríguez Carranza descarta de entrada este primer posibilidad sobre el (los) narrador(es) principal(es), ya que, según ella,

[...] narratológicamente hablando, sería ésta una subordinación imposible: ni Julián ni el Cronista son personajes de la supuesta "narración primera", esto es, de los capítulos 1 y 144, sino que pertenecen al corpus de la supuesta narración subordinada (los capítulos 2 a 143). Como tales no pueden ser simultáneamente criatura y creador: desde el momento en que una voz presenta a un personaje, lo subordina: Julián y el Cronista son [re]presentados: hay una instancia superior a ellos que "les narra". Dispongo de un indicio identificador: Julián se declara narrador, y propone al Cronista serlo a su vez, propuesta que éste acepta. Pero el segundo indicio, imprescindible para la constitución del nexo válido, no existe en el sistema narrativo.⁸

⁸ *Ibid.*, p. 25.

Esta crítica señala también otro indicio en la misma dirección: en el "capítulo" 144, Celestina trata de convencer a Polo Febo de que los papeles o la novela leídos por él en la suite del Hotel du Pont Royal fueron escritos por Julián y el Cronista. Al respecto, la crítica argentina tampoco confía en las palabras de Celestina, ya que, para Rodríguez Carranza, Celestina no es capaz de adjudicar identidades,

lo que sí permiten suponer estos indicios es que hay una narración paralela a la novela, omitida en el texto, escrita por el Cronista --quien la ha escuchado de Julián-- que relata los mismos acontecimientos que la narración principal de la novela; sería una crónica leída por el mejicano en el capítulo final.⁹

En cuanto a la segunda posibilidad, la de que Celestina, la joven de los labios tatuados, sea la autora de la narración subordinada del "capítulo" 2 al 143, siguiendo la propuesta hecha por Margarita Cota, la crítica argentina considera que ésta es incorrecta:

Cota se apoya en un indicio que aparece en el capítulo primero, donde tras la caída de Polo Febo al Sena, la joven murmura: "éste es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento" (*Terra Nostra*, p. 35). El supuesto indicio complementario para la constitución del nexa narrativo --que Cota no releva-- sería el inmediato "Cuéntase" que inicia el capítulo segundo. Pero se trata de un impersonal, que no señala, de ninguna manera, a la joven Celestina. La narración introducida está en tercera persona, y su instancia productora es principal, como la del primer capítulo. Es posible, desde

⁹ *Ibid.*, pp. 25-26.

luego, que la joven Celestina "cuente un cuento", no revelado por la voz principal; ésta sólo transcribe lo que "se cuenta": lo que narran todos, entre ellos, quizás, Celestina, Julián y el Cronista, convencidos, como muchos historiadores, de poseer la única verdad posible.¹⁰

b) La narración principal de los "capítulos" 2 al 143 y la narración subordinada en los "capítulos" extremos: 1 y 144

De acuerdo con Rodríguez Carranza, la relación de subordinación se plantea a partir de las tres botellas verdes traídas por los tres náufragos. Esta crítica opina que los manuscritos encontrados en dichas botellas han sido escritas por Teodoro, consejero de Tiberio, y que fueron entregadas a los tres jóvenes por vía de la gitana de Spalato, quien declara que una de ellas viene del pasado, otra del futuro y la tercera del presente. A través de la lectura del Señor de los papeles de dos de las botellas sabemos su contenido, el cual es revelado en el capítulo 139 y en el 141 de *Terra Nostra*. Así, la primera botella contiene el propio manuscrito de Teodoro de la época romana, mientras que la segunda contiene la historia de la batalla de Veracruz en los últimos años del siglo XX. La crítica argentina menciona aquí, a su vez, que el contenido de la tercera botella no nos es revelado en ningún momento. Sin embargo, ella nos propone que "la deducción lógica indicaría que dicha botella encerraría la historia del presente de los jóvenes, esto es, el siglo XVI, y no el siglo XX"¹¹. En este sentido, los "capítulos" del 2 al 143 resultarían ser la narración

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ *Id.*

principal, la cual se convertiría en una supuesta versión de los acontecimientos correspondientes de la tercer botella misteriosa.

c) *La narración principal en segunda persona*

Durante la narración de *Terra Nostra* nos encontramos con que hay una narración en segunda persona, la cual es utilizada por la voz principal y dirigida a un personaje con el pronombre "tú". Como afirma Rodríguez Carranza, esta narración en segunda persona es otro juego de ambigüedades que se le plantea al receptor. Esta crítica considera que la voz en segunda persona "narra su propia historia, describe sus sensaciones físicas, le focaliza internamente: es la voz omnipotente que condesciende a hablar a una criatura que no puede hablarse a sí misma"¹². Según esto, el personaje dirigido por "tú" en los "capítulos" 4, 6, 141 y 144 es el joven náufrago. Este joven rubio no recuerda nada de su pasado ni comprende su papel en el presente. De hecho, este "tú" realmente no le informa nada al joven náufrago que desconoce su propia identidad. En este aspecto, la crítica argentina explica que la característica de la narración principal en segunda persona consiste en que: "el personaje evoluciona dentro de la caja de cristal del texto, y la voz del narrador, aunque se dirige a él, no le alcanza en el presente de la narración. No se comunica con él."¹³

¹² *Ibid.*, pp. 26-27.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

Así, Rodríguez Carranza nos informa que en la novela hay dos situaciones diferentes narradas en segunda persona, las cuales crean las mencionadas ambigüedades. La primera se ubica en el "capítulo" 48, "La última pareja", donde se inicia con una voz dirigida al tercer joven náufrago, que es el peregrino del Mundo Nuevo. Esta voz se identifica inmediatamente con la de la joven Celestina, disfrazada como paje. Y si bien la primera persona "yo" está presente en el texto, ésta habla por subordinación, es un personaje.

No obstante, la joven Celestina, igual que Julián, insiste en que ella es el narrador principal, que lo sabe todo:

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

Si tan sólo confiamos en lo que Celestina declara, podemos pensar, como lo sostiene Margarita Cota, que es de ella la voz que anteriormente ha hablado al joven náufrago, mas Rodríguez Carranza no está de acuerdo con ello, ya que, según ella, el último capítulo (el 144), narrado en segunda persona, incluye a Celestina como un personaje de la novela, además de que Julián niega la sabiduría total de Celestina:

[...] elimina a todos los demás narradores posibles. Celestina ha creído saberlo todo y contarlo todo, porque sus labios heredaron la memoria y creen transmitirla. Pero ella no escuchó la confesión cotidiana del Señor antes de comulgar, [...] (p. 657)

Del mismo modo, Julián acusa a Celestina de no haberlo revelado todo:

Ya ves: no le dijo toda la verdad la joven Celestina al peregrino del Nuevo Mundo, cuando lo encontró en la playa, para no distraerle del propósito central, que era narrar ante el Señor la soñada existencia de una tierra ignota allende del mar; [...] (p. 657)

Es más, la crítica argentina señala que Celestina nos revela su ignorancia sobre los tres jóvenes, del mismo modo como el Señor y Ludovico lo hacen en el "capítulo" "La segunda jornada". La joven Celestina posee la memoria del pasado; puede ser la narración del siglo XVI, y para el año 1999, ese siglo pasado sería parte de su memoria. En este sentido, Rodríguez Carranza recalca que Celestina jamás conoce el futuro del tiempo en el que se encuentra, como tampoco la identidad secreta y trascendente de los jóvenes. Este conocimiento supremo solamente le pertenecería, al parecer, al narrador principal. Así pues, ella concluye que "la narración principal incluye todos los capítulos narrados por una instancia [o voz] anónima, extradiegética y heterodiegética (narración de una historia que no le incluye como personaje, mejor dicho, el narrador toma distancia respecto al personaje), una vez probado su real anonimato por la ausencia de nexos válidos, sin distinción de épocas ni de lugares"¹⁴.

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

Conforme al análisis de Rodríguez Carranza, ésta propone que los tres posibles narradores principales son Julián, el Cronista o Celestina, pero ello sólo como un subterfugio: con el fin de demostrar sus trampas. Por consiguiente, la crítica argentina niega toda posibilidad de que dichos narradores sean "autores", ya que sólo poseen pistas falsas y solamente entre ellos se insiste en sus posibles autorías, negando así la autoría de otros posibles narradores. A mi juicio, esos tres narradores tienen sus razones para "actuar" como lo hacen, ya que si bien aparentemente se están contradiciendo, de hecho se complementan entre sí a través de sus diversas narraciones incompletas y parciales que conforman la novela. En el siguiente capítulo trataremos de probar esta aseveración.

III.1.2. Las narraciones subordinadas

Por otra parte, Rodríguez Carranza afirma que la mayor parte de *Terra Nostra* está compuesta por narraciones subordinadas, cuya caracterización examina a través de dos instrumentos: la temporalidad: de simultaneidad y de ulterioridad, y los nexos narrativos: requisitos de dos signos para establecer la cesión de la palabra. Por un lado, la relación temporal se define por medio de las relaciones entre proposiciones principales y proposiciones adverbiales de tiempo: por anterioridad, posterioridad y simultaneidad. Por otro lado, los nexos narrativos manifiestan la relación de correspondencia establecida entre dos o más indicios complementarios, los cuales establecen una subordinación. Pongamos un

ejemplo que nos permita explicarnos mejor: cuando la voz principal declara la subordinación, cuando identifica al personaje-hablante (primer indicio) y cuando la narración correspondiente se relata en primera persona "yo" (segundo indicio), el primer indicio nos aclara quién encarga el acto de narrar, mientras que el segundo no señala quién es la primera persona del texto ya subordinado que liga a esta persona "yo" con el personaje-narrador.¹⁵

De hecho, en las narraciones subordinadas de *Terra Nostra* se acentúa la dificultad de identificar a los narradores, debido a "toda la gama de variaciones que llegan, en esta novela, a la ambigüedad total de la identidad de la voz".¹⁶ Debida a esta ambigüedad, es imposible, según ella, aclarar la subordinación, si bien, gracias a la focalización, si es posible descubrirla.

En una primera instancia, según la crítica argentina, la narración principal y las narraciones subordinadas se distingue debido a dos tipos de instrumentos temporales: simultaneidad y ulterioridad (o posterioridad). Es decir, las diferencias entre estas relaciones radican en la aproximación o alejamiento temporal de las narraciones subordinadas respecto a la narración principal. En *Terra Nostra*, las narraciones simultáneas se pueden encontrar en las frases aisladas de los personajes, en los diálogos y, entre las formas del discurso interior, en los monólogos citados; mientras que las narraciones ulteriores o posteriores (por cierto, muy nu-

¹⁵ Cfr., *Ibid.*, pp. 17-18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

merosas), se encuentran entremezclándose a veces con los diálogos e independizándose de la voz principal.¹⁷

Posteriormente, Rodríguez Carranza habla de la necesidad de analizar el grado de independencia de las narraciones subordinadas respecto a la voz principal, el cual se establece de acuerdo con la precisión o la ambigüedad de los nexos narrativos. En general, en las narraciones subordinadas se presentan simultáneamente tres características o indicios: a) la declaración explícita de la voz principal, b) la identificación del narrador secundario como personaje de la narración principal, y c) la primera persona en la narración subordinada.¹⁸

Como hemos señalado más arriba, la subordinación de las voces simultáneas se decide a través de los nexos narrativos constituidos por los tres indicios: de las frases aisladas, de los diálogos y de los monólogos interiores citados. Hay también un caso particular de narraciones con voces múltiples, en las cuales se entremezclan varios diálogos, reproduciendo simultáneamente las diferentes conversaciones. En la novela, cada diálogo nos da cierta información, el conjunto de los cuales forman la unidad narrativa al interrelacionarse. Como la crítica argentina explica: "el narrador principal cede la palabra y se retira totalmente, sin intervenir en cada cambio de voz, y sólo se distingue a los hablantes porque se nombran mutuamente."¹⁹ En una palabra, la na-

¹⁷ *Cfr.*, *Ibid.*, pp. 28-29.

¹⁸ *Cfr.*, *Ibid.*, p. 30.

¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

rración subordinada es una unidad, producida por varios narradores simultáneamente, y dirigida a varios personajes-narratarios.

Ahora bien, según Rodríguez Carranza, en las narraciones ulteriores o posteriores, la subordinación no se define claramente por la falta de uno o dos de los tres indicios mencionados. Esto se explica, de acuerdo con la crítica argentina, debido a la relación directa entre la independencia de la narración secundaria y la evidencia del cambio de nivel. Es decir, cuando no se conoce la identidad del narrador secundario, cuando la narración está en tercera persona, el texto se confunde fácilmente con la narración principal, por lo cual el lector tiene que esforzarse para entender bien la situación. Según la crítica argentina, si buscamos un ejemplo donde se evidencien los nexos que reúnen dichos tres indicios, éste sería la narración del peregrino en la segunda parte de la novela (capítulos 60-79). "El Mundo Nuevo" satisface los tres indicios: toda la segunda parte es la narración del peregrino del Mundo Nuevo en primera persona "yo", dirigiendo su palabra al Señor; de hecho, los dos son personajes del primer nivel; además hay pruebas de la identidad del peregrino, su identidad como narrador subordinado, como personaje de la narración principal.²⁰ Si bien tratamos de definir los niveles de las narraciones subordinadas, las explicaciones de Rodríguez Carranza al respecto, resultan ser confusas y complicadas.

En conclusión, el análisis sobre las narraciones realizadas por Rodríguez Carranza no parecen ser demasiado satisfactorias

²⁰ *Cfr., Ibid., p. 32.*

para resolver las dudas sobre la identidad de las voces de los narradores de la novela, si bien nos muestra quiénes parecen ser los posibles narradores secundarios de los "capítulos" y sus "texturas" narrativas (monólogo, diálogo, frase y etc.).²¹ Por esta razón, intentaremos explicar de manera distinta los cuatro niveles narrativos planteados por la crítica argentina.

Primeramente, la narración principal no tiene ninguna relación con las narraciones que relatan los acontecimientos del pasado o del futuro. Los múltiples personajes representan sus actuaciones en el palacio del Señor y los narradores secundarios introducen sus historias, o de otros, en sus narraciones fragmentarias. Dicho de otro modo, por lo general, la narración principal trata de los acontecimientos que suceden en el momento actual del reinado de Felipe el Señor, salvo en los capítulos extremos de la novela, mientras que las narraciones subordinadas posteriores se pueden explicar como las memorias del pasado (remoto o cercano), o la imaginación simultánea o posterior, narrados por los hablantes principales. Ejemplos de estas narraciones subordinadas posteriores lo serían la memoria del Señor sobre su juventud, la memoria de Ludovico y Celestina sobre sus vidas de los últimos pasados veinte años, y el recuerdo del Señor sobre su diálogo con Ludovico y Celestina durante una semana. A partir de aquí, podemos agregar la explicación específica sobre las narraciones posteriores en segundo grado. Éstas se pueden explicar di-

²¹ Véase, la "primera parte" del Cuadro 1 en el Apéndice del presente trabajo.

ciendo que la voz principal se introduce señalando quién está hablando o narrando, para luego desaparecer de la narración. En otras palabras, éstas son las explicaciones o resúmenes que introduce o presenta, sea por el narrador principal (aquí, éste identifica quienes son los narradores, mas sus narraciones se presentan de manera impersonal), sea por la lectura de los libros.

III.2. La focalización

En cuanto a la relación entre la narración y la focalización, Rodríguez Carranza aclara que en *Terra Nostra* el narrador principal desidentificado puede focalizar internamente a todos los personajes, es decir, que narra por medio de los diferentes puntos de vista de los personajes, presentando a los personajes y concediéndoles presentar, a su vez, a otros. Estos personajes pueden focalizarse internamente a sí mismos, igual que a los personajes de su narración. No pueden, por supuesto, focalizar a los otros; en este caso, sólo puede imaginarse los pensamientos de los otros. Con todo, la crítica argentina nos ofrece algunos ejemplos cuestionables de dichos casos. Así, por ejemplo, en el capítulo 47, "El Cronista", el narrador de este "capítulo" es Julián, y su narración está relatada en primera persona. Así, Julián focaliza generalmente los acontecimientos de este "capítulo", sin embargo, a veces cede la focalización a su personaje, que en este caso es el Cronista. El "capítulo" comienza con una focalización objeto-interna del Cronista:

Calenturiento y enfermo, no cesó de escribir toda la noche; reducido a un pequeño espacio en las profundidades de la proa del bergantín de reserva, escuchó el crujir del esqueleto de la nave, mantuvo a duras penas el tintero sobre una rodilla y el papel sobre la otra, se mareó con el vaivén de la pequeña bujía de cera que se columpiaba ante sus ojos; pero persistió en su desvelada tarea.

[...]

Una noche, pensó, una sola noche, acaso la última noche. Escribía con rapidez, la fiebre de la imaginación añadiéndose a la del cuerpo, mareado por ese cabo de vela que bailaba suspendido frente a su mirada y goteaba la cera sobre el arrugado pergamino: alma de cera, eso soy yo, alma de cera, imprímase en ella el continuo movimiento del mundo, añadiendo imaginaciones a imaginaciones. Pues lo único inmutable es el cambio mismo y no, como quisieran mis muy altos Señores, [...] (p. 269).

Rodríguez Carranza cuestiona aquí la autoría de Julián; se pregunta si éste puede ser el narrador principal externo que es capaz de focalizar internamente a otro personaje de la narración principal. Ella nos niega, pues, su autoría, ya que Julián no sabe lo que realmente le sucede al Cronista; por ejemplo, el hecho de que éste no ha muerto y de que ellos volverán a encontrarse. Por tanto, solamente puede imaginarse lo que piensa el Cronista.

De acuerdo con la crítica argentina, la relación entre la narración y la focalización se puede explicar así: para completar la identificación de las voces narrativas cuyos datos son ambiguos, el análisis de las focalizaciones son útiles. Así, por ejemplo, en los "capítulos" 84-126, donde Celestina y Ludovico alternan sus narraciones, resultan ser narraciones subordinadas ulteriores o posteriores. Aquí podemos enterarnos de la narración alternada por medio de los indicios narrativos: los "capítulos" narrados por

Celestina son desarrollados en las calles, y los textos hebreos narrados por Ludovico son sus lecturas en la biblioteca. De tal suerte, Rodríguez Carranza nos señala que el análisis de las focalizaciones resultan más exactos si se dividen los capítulos focalizados por cada personaje. De este modo, quince son los "capítulos" focalizados internamente por Ludovico,²² y nueve los narrados por Celestina²³. Más adelante, en el siguiente capítulo también podemos distinguir los "capítulos" correspondientes a cada uno de los dos narradores a partir de su narración alternada.

III.2.1. Espacio

Una vez reconocida la relación íntima entre la narración y la focalización, la crítica argentina centra la focalización en el espacio. Según ella, la instancia principal focaliza dos espacios distinguidos geográfica e históricamente: París, en julio y diciembre de 1999, y España, en algún momento no precisado del siglo XVI. El espacio de España se divide en varios escenarios: dos exteriores: la playa y el monte, y uno interior: el palacio del Señor, en cuyo escena principalmente incluye los patios, la capilla y la cripta, la recámara del Señor, la recámara de la Señora, los claustros, las mazmorras y la torre de Toribio. Después, esta crítica nos informa detalladamente que las cuatro narraciones prin-

²² Son los siguientes capítulos: 84, 86, 88, 95, 97, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 126. (Cfr., *Ibid.*, p. 39)

²³ Así son: 85, 90, 92, 94, 96, 98, 99, 101, 125. (Cfr., *Id.*)

cipales tienen lugar en la recámara del Señor: a) la del propio Señor a Guzmán; b) la del peregrino del Mundo Nuevo al Señor; c) la del Ludovico y Celestina, y d) el recuerdo del Señor de las jornadas con Ludovico y Celestina. También los manuscritos de dos de las botellas son leídos en su recámara, aunque los tiempos y los espacios de los papeles sean muy diferentes: el primer manuscrito narra un suceso acontecido en Capri, durante el reinado de Tiberio en el Imperio romano (pasado lejano), mientras que el segundo ocurre en Veracruz, en un momento no precisado del siglo XX, si bien posterior a 1960 (futuro lejano). Por su parte, las narraciones subordinadas se relatan en el monte, las cuales son la del Señor a Bocanegra, y las del paje al tercer náufrago. El escenario de la primera narración es una ciudad sitiada en Flandes, y el de la segunda, el bosque cerca del alcázar de Felipe el Hermoso.

Aquí, la crítica argentina menciona que hay variedad en el tipo de relato, así como diversidad de cambios de escenarios, mas dicha multiplicidad no significa dispersión, puesto que los espacios están sólidamente ligados en una figura concéntrica. En el primer y el último "capítulo" la acción se sitúa en París, y en el resto de los "capítulos" se traza la historia de España. Como hemos visto más arriba, los espacios de España tienen lugar generalmente en el palacio-panteón (El Escorial), y en cuanto a los espacios de la playa y del monte, resultan ser caminos hacia el palacio-panteón, desde el cual se manifiesta la conferencia de las narraciones más importantes relacionados con los lugares lejanos en el tiempo (Capri, Veracruz) y en el espacio (Mediterráneo,

Nuevo Mundo) hacia el centro, la cripta, y a su ocupante-oyente, el Señor.²⁴

III.2.2. Tiempo

Pasemos ahora a estudiar el análisis que hace Rodríguez Carranza sobre el tiempo tal y como se presenta en *Terra Nostra*. Esta crítica señala la característica temporal de la novela: "La línea temporal del relato en *Terra Nostra* difiere considerablemente de lo que se acostumbra llamar una 'línea temporal cronológica'"²⁵. Así, por ejemplo, si ubicamos el "argumento" de la novela en orden cronológico, el primer capítulo, que trata de la historia de Polo Febo en París, 1999, debe ponerse en el penúltimo, y la muerte de Tiberio César, relatada en el capítulo 139, en primer lugar. Con todo, si bien la novela no concuerda con el orden cronológico, podemos seguir a grandes rasgos su "hilo narrativo". Como la crítica argentina nos sugiere, de acuerdo con su interpretación, el episodio del primer capítulo sobre Polo Febo, quien se cae al río Sena en julio de 1999, continúa en el segundo capítulo con la historia del héroe --desdoblado en tres--, quien llega, a través de las aguas, a las costas cantábricas para revivir la segunda oportunidad de la historia. Sin embargo, vuelve a fracasar y, perseguido por el azor de Guzmán en el capítulo 135, regresa

²⁴ Cfr., *Ibid.*, pp. 39-40.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

al siglo XX, como podemos constarlo, al parecer, en el capítulo 144.

Mas indaguemos sobre la manera en que se manifiesta el tiempo en la novela de acuerdo con la propuesta de análisis de Rodríguez Carranza, si bien, como ya habíamos mencionado, tomando cierta distancia a su terminología, a manera de hacer más expedita su exposición. Esta crítica divide el tiempo en tres campos específicos: A, B y C. A) el primer campo se ubica en París, en julio y diciembre de 1999, el cual relaciona el primer y último "capítulo"; B) el segundo está situado básicamente en el presente, que en este caso se refiere al siglo XVI, y pasa de allí, primeramente, hacia el pasado remoto: época romana y, posteriormente, hacia el futuro remoto: tiempo posterior a 1960. Este tiempo sólo abarca los episodios aparentes del presente respecto a la madurez y la vejez del Señor, los cuales representan la confrontación del mundo estático del Señor y del mundo transgrediente del peregrino del Mundo Nuevo. A través de los siglos, esas luchas constantes serán mostradas en el siguiente campo: C) el tercer y último, por tanto, trata del tiempo pasado de ambos rivales, que contiene todas las explicaciones, incluso la revelación del enigma final, como lo es la maldición de Tiberio César.

Según esta crítica, el tiempo de *Terra Nostra* es circular, ya que el viaje del héroe en el tiempo nos muestra que todos los tiempos se comunican entre sí. Los episodios del tercer campo se intercalan en, e interrumpen constantemente, los del segundo campo a través de los "nexos temporales" (como los llama la crítica argentina), los cuales enlazan los episodios del segundo

campo entre sí y armonizan los episodios del tercer campo. A partir de estos elementos, la función de los nexos temporales, de acuerdo con la crítica argentina, se presentan de la siguiente manera:

Los nexos temporales determinan la situación de anterioridad, posterioridad o simultaneidad de cada episodio con respecto a los demás, y son de dos tipos: o bien referencias claramente temporales (ayer, mañana, hace una hora, hoy) o bien acontecimientos a los cuales el relato se refiere constantemente (el cumpleaños del Señor, el suplicio de Mijaíl Ben Sama) que determinan hitos fijos en torno a los cuales se desenvuelven los demás episodios.²⁶

A partir de esto, se puede observar que el segundo campo consta de ocho hitos, cuya línea temporal está mantenida por el cuento del Señor. En general, el campo B sigue el recorrido cronológico conforme al orden de los capítulos, en los cuales se ordenan y se sitúan los diversos relatos enfocados o focalizados por los diferentes personajes. Veamos más de cerca dichos ocho itinerarios: a) día de la cacería: 24 horas; b) día de la muerte de Mijail Ben Sama: 24 horas; c) día del cumpleaños del Señor: 4 días; d) día del primer testamento: un día y una noche ("Etapas de la noche"); e) día del segundo testamento: un día (la narración del Peregrino del Mundo Nuevo) y una noche (la narración de Ludovico y Celestina); f) las siete jornadas; g) la rebelión; h) la vejez del Señor.²⁷

²⁶ *Ibid.*, p. 62.

²⁷ *Cfr.*, *Id.*

Respecto al día de la cacería (a), el "capítulo" 2, "Al pie del Señor", nos informa de dos episodios simultáneos: la cacería del Señor (focalizado por parte del Señor) y la llegada del primer náufrago (focalizado por parte de éste) a la playa del Cabo de los Desastres, en donde se encuentra con la Señora, es recogido por ella y es llevado al palacio. Al final del "capítulo" 2, el perro Bocanegra llega herido a la venta del Señor en la noche, y en el "capítulo" 8, en la mañana de un día no precisado, el Señor se encuentra instalado en el palacio. En este "capítulo" nos enteramos de que la cacería ya ha sido celebrada, y que el primer joven ha sido recogido por la Señora, quien no menciona la estancia de Juan Agrippa en su recámara. El narrador le cede la focalización al sujeto, como veremos en el "capítulo" 40.

En cuanto a la muerte ejecutada en la hoguera de Mijaíl Ben Sama (b), amante secreto de la Señora, está referida en el "capítulo" 8 y su nexa es la Señora. Como ella dice: "miró con tristeza al atardecer. Luego olió una ofensa intolerable; la ofensa se convirtió en una sospecha aún más intolerable: olió carne, uñas, pelo de hombre, quemados." (p. 101). Este acontecimiento es percibido simultáneamente por sujetos diversos, en distintos lugares: en el mismo "capítulo", en la capilla, el Señor le pregunta a Guzmán que qué pasa afuera, y en el patio, Jerónimo le pregunta a Martín que quién era el joven que apenas murió quemado vivo. En el "capítulo" 9, en que el perro está siendo curado de sus heridas después de la cacería, se comenta que "un muchacho ha sido quemado ayer junto a las caballerizas del palacio" (p. 105).

Por lo que se refiere al cumpleaños del Señor (c), en el "capítulo" 8, un día después de la muerte de Mijaíl Ben Sama, se insinúan varios sucesos: la ejecución del día anterior de Ben Sama; el retraso en la construcción del palacio, la llegada del otro náufrago, quien resulta ser el segundo náufrago, a la playa del Cabo de los Desastres, hacia donde la carroza fúnebre de la Dama Loca corre apresuradamente. El episodio principal del mismo "capítulo" se puede resumir así: son las cuatro de la mañana cuando el Señor sube las escaleras y las cinco cuando comienza su narración; al terminarla, la focalización se aparta del Señor atrapado en el sueño y observa externamente a Guzmán. Después, en el "capítulo" 39, se nos informa que cuando el Señor despier- ta, ese día cumple 37 años. Como señala Rodríguez Carranza, "hay una elipsis de cuatro días a partir de este momento en el relato del Señor" ²⁸. En los "capítulos" 41 y 42, las voces múlti- ples nos dan informaciones sobre sucesos exteriores (externos) importantes: la tormenta, la llegada de los treinta féretros de los antecesores reales, la llegada de la Dama Loca con el segundo náufrago, y la muerte del perro Bocanegra. Como afirma la críti- ca argentina, el único acontecimiento desconocido, el cual no ha sido referido por la "boca de todos", es la presencia de Juan en la recámara de la Señora²⁹.

Respecto al día del primer testamento (d), se suceden los hechos siguientes: entre el día y la noche, la llegada del tercer

²⁸ *Ibid.*, p. 64.

²⁹ *Cfr.*, *Id.*

náufrago, quien ha sido anunciado en varios "capítulos" por medio de las voces múltiples; otros episodios son narrados simultáneamente, como sucede en los monólogos del Príncipe idiota en los "capítulos" 44 y 46, y en las reflexiones de Guzmán en el "capítulo" 45. La crítica argentina nos asegura que "El lapso entre este día y el del segundo testamento es totalmente ambiguo"³⁰. Al terminar el primer testamento, el Señor pasa la noche con Inés, la cual ha sido ofrecida por Guzmán.

Por lo que se refiere al día del segundo testamento (e), la narración del peregrino del Mundo Nuevo atrapa a todos, excepto a la Señora. Después de la narración, la Señora siente el tiempo transcurrido, ya que no estaba presente durante la narración. En otra palabra, hay dos tiempos distintos: el tiempo de los actores, o sea, los que participan en una acción, y el tiempo de los espectadores, a saber, los que esperan. Aquellos son atrapados por la magia temporal de la narración, y éstos, por la magia temporal del amor.³¹ Cuando el peregrino termina su narración, el Señor decreta frente a todos la inexistencia del "Mundo Nuevo" y ordena a todos que se retiren en el "capítulo" 81. En el siguiente "capítulo", las múltiples voces dialogan sobre el relato narrado por el peregrino, es decir, la existencia de un "Mundo Nuevo". Aquí daría la sensación de que, cuando menos en apariencia, sólo han pasado unas pocas horas.

³⁰ *Ibid.*, p. 65.

³¹ *Cfr.*, *Id.*

La narración alternada de Ludovico y Celestina frente al Señor (f) perdura durante toda la noche. Según Rodríguez Carranza, "El capítulo 127 indica que simultáneamente --o inmediatamente después-- a la narración de Ludovico y Celestina el Señor dialogó con ellos durante siete días, cuyas noches pasó en la capilla"³². En la última noche de las siete jornadas, frente al altar, el Señor ve los volantes trípticos reflejados de los ojos de la cabeza del artesano flamenco sostenida entre sus manos.

El episodio de la rebelión (g) está narrado por las múltiples voces con el fin de mostrar la simultaneidad de dos episodios, a saber, dos tiempos simultáneos: 1) el del Señor que se debate interiormente; y 2) el de otros, que están afuera de la capilla, quienes se conmueven, y otros más que se encuentran al exterior del palacio, quienes se sublevan.

Respecto a la vejez del Señor (h), a partir de la rebelión no hay indicaciones temporales exactas. Según la crítica argentina, el paso del tiempo sólo se conoce por los acontecimientos que serán informados al regreso de Ludovico desde la Nueva España³³.

Observemos ahora el campo temporal C, que es el campo de explicaciones de los acontecimientos actuales y anteriores al comienzo del campo temporal B (la cacería). En general, los acontecimientos del campo C se integran al campo B como hechos anteriores, anacrónicos, salvo el "capítulo" 141, "La restaura-

³² *Ibid.*, p. 66.

³³ *Cfr.*, *Id.*

ción", donde se refiere al hecho posterior en cuanto al campo B, pero anterior respecto al campo A.

El orden de la integración del campo B y del campo C se proyecta simétricamente: desde el pasado inmediato hacia el pasado remoto, en el que se trata de la profecía de Tiberio. De acuerdo con el desarrollo de la narración del pasado, los enigmas se explican gradualmente. De tal suerte que los relatos que predominan en ambos campos son los del Señor (eje central del campo B) y los del peregrino del "Mundo Nuevo", actuando por triplicado en forma de los jóvenes naufragos. Los dos relatos son interrumpidos: el relato del Señor se corta primeramente por el "capítulo" 3, el cual trata de su batalla en Flandes en el pasado anterior a su presente estado; y el del peregrino, en el "capítulo" 5, donde se narra la historia de la Dama Loca. Ambos relatos se interrumpen simultáneamente por la narración que abarca los "capítulos" de 12 a 33, la cual está referida principalmente respecto al Señor, a su propia juventud, mas no tiene conexión directa con el peregrino. Si bien la crítica argentina no percibe dicha relación entre la memoria del Señor y la presencia del Peregrino, nosotros logramos percatarnos de que la memoria de la juventud del aquél tiene una enorme relación con la frustración de los sueños de sus cuatro amigos que están en busca de un nuevo mundo, mas cuyo viaje ya ha sido realizado por el Peregrino. Éste se presenta frente al Señor justamente para contarle sobre la existencia del "Nuevo Mundo".

El relato del "capítulo" 38, "Juan Agrippa", donde se explica de qué manera fue que, de repente, se encontró tirado en el

Cabo de los Desastres, se debe ubicar como acontecimiento anterior en su relación con las jornadas del campo B, como serían la cacería y la muerte de Mijail Ben Sama. Además, el relato del peregrino del "Mundo Nuevo" (del "capítulo" 60 a 79), que termina con su llegada a la playa del Cabo de los Desastres, retoma el acontecimiento que sucede en el "capítulo" 10 del campo B, el cual se refiere a la llegada del tercer náufrago. Aquí, la crítica argentina se cuestiona sobre el hilo conductor que relaciona al peregrino del "Mundo Nuevo" con Polo:

Esta analepsis pone en duda una vez más el orden general del relato: el Peregrino proviene del Nuevo Mundo, y no del futuro (Polo) y, además, de la misma manera que Polo viaja a la historia española para darle una segunda oportunidad, el Peregrino ha ido al mundo nuevo para representar el mito de la lucha de los hermanos enemigos.³⁴

La narración alternada de Ludovico y Celestina frente al Señor (del "capítulo" 84 al 126) es considerada como un acontecimiento continuo de la narración del Señor sobre su propia juventud del campo B (del "capítulo" 12 al 33), coincidiendo con el mismo momento del "capítulo" 32, donde se nos plantea la huida de Ludovico y Celestina con el bebé de Isabel. Sin embargo, el mismo acontecimiento se ve de manera distinta, ya que éste va a depender de quién lo focaliza. La crítica argentina también se concentra de manera notoria en las distintas focalizaciones sobre el mismo acontecimiento:

³⁴ *Ibid.*, p. 67.

Otros elementos se reproducen: el lecho de piel de martas, la boda de Felipe. Pero la focalización es diferente, ya que Felipe vio salir del alcázar a Pedro y a Simón, y, en cambio, Ludovico no pudo verlos.³⁵

Basándonos en las palabras de esta crítica, averigüemos la "credibilidad" de dicho acontecimiento. Por ejemplo, en el "capítulo" 30, Felipe menciona que Simón y Pedro salen del alcázar del rey; en cambio, Ludovico no sabe de la ausencia de ellos: "El alcázar era el lugar donde todo lo soñado se convertía en realidad. Los demás --Pedro, Simón, [...]-- se estarían librando, como ellos, a las diversas formas de su variado placer" (p. 523). De hecho, la focalización está dada por diferente narrador: el Señor ve el hecho real, en cambio, Ludovico imagina o adivina el posible hecho.

En el "capítulo" 125, "El Cabo de los Desastres", que se constituye por la narración de Ludovico sobre su pasado, éste termina arrojando los féretros de sus tres hijos al mar, pronosticando los acontecimientos que sucederán en el campo B. Ludovico habla a Pedro de la siguiente manera:

[...] no sé si les hice un favor o un daño interrumpiendo en ese instante sus sueños, robándoles su tiempo para ganar el mío, el día previsto mañana, la fecha prevista, catorce de julio, el año previsto, veinte después de que los muchachos nacieron, el lugar previsto, el Cabo de los Desastres, la misma playa donde hace veinte años nos reunimos, ¿recuerdas? Felipe y Celestina, el monje Simón, tú y yo,

³⁵ *Id.*

Celestina estará aquí mañana, lo sé, lo prometió, Simón ha llegado hasta el palacio en construcción, ha advertido al fraile Julián, mañana sale de cacería Felipe, el Señor, los destinos se entretajan, arranco a mis hijos del sueño para sumergirles en la historia, [...] (p. 590)

En suma, hablando del ensamblaje perfecto de la narración entre Ludovico y Celestina, la de Ludovico acontece en el "capítulo" 122, "La derrota", en el mismo momento descrito en el "capítulo" 3, "La victoria". Es decir, los dos "capítulos" mencionan sobre el sitio realizado por Felipe en la ciudad flamenca, a partir de sus diferentes posiciones: el Señor triunfa en la batalla, en cambio Ludovico es perdedor. Estas dos posiciones se ven contradictorias, mas son complementarias en la totalidad de la novela. Y la narración de Celestina retoma en el "capítulo" 126, "La madre Celestina", la narración prevista del paje en el "capítulo" 34, "Las cenizas de la zarza", donde habla sobre la locura de Felipe el Hermoso. Aquí, la crítica argentina pone en duda la relación entre la narración alternada de Ludovico y Celestina, y las siete jornadas del Señor:

No sabemos si estas jornadas son las narraciones hechas por el Señor. No sabemos si estas jornadas son simultáneas o sucesivas a la narración anterior, pero la información avanza, ya que conocemos las sentencias de los tres jóvenes. Mucho más rápidamente se desarrolla el capítulo 135, en el cual concluyen casi todos los relatos.³⁶

³⁶ *Ibid.*, p. 68.

Ante todo, la narración de Julián en el capítulo 136 nos ofrece una clave importante para resolver las dudas sobre el "hilo conductor" de la novela. Esta narración explica interna y externamente los acontecimientos anteriores, remontándonos hasta el nacimiento de Juan, informando sobre los acontecimientos que las narraciones habían callado hasta ese momento, las cuales serán el origen de los tres jóvenes y las causas de las coincidencias en la playa del Cabo de los Desastres. Ahora bien, la crítica argentina cuestiona la verosimilitud del sueño de los tres hermanos:

Y por encima de todo, sabemos que Julián ha participado del sueño de la Mancha. El sueño no ha sido tal, y los durmientes han creado la historia real de su hermano despierto. Y si esto fue así, el relato del tercer joven, que modifica el del Peregrino del Nuevo Mundo ha sido también real: en el sueño de los otros realiza acciones que en su propio recuerdo --el que le narra al Señor-- no conoce.³⁷

En el "capítulo" 138, "Corpus", la Dama Loca narra la infancia de Felipe, el acontecimiento anterior al campo B. El "capítulo" 139, "Manuscrito de un estoico", trata de un acontecimiento más remoto, el origen de la maldición de Tiberio.

En los últimos "capítulos", por medio del Señor, nos enteramos de los acontecimientos de otras narraciones: la Dama Loca cuenta al Señor sobre las pasiones de Carlota de México; y el Señor lee el manuscrito de un guerrero veracruzano en el siglo XX.

³⁷ *Id.*

Dichas narraciones se parecen en cuanto son relatos posteriores, es decir, acontecimientos que suceden en el futuro. Rodríguez Carranza sospecha que aquellas narraciones pertenecerían al futuro, proponiendo las posibilidades de interpretarlas de diferente manera:

Estos relatos podrían ser considerados como prolepsis, pero dudo en hacerlo. El mundo continúa agitándose fuera del Palacio, y el Señor vaga por recámaras y galerías muchos años, sin que ninguna referencia temporal permita establecer límites. ¿Quién sabe si el Señor no ha vagado, como un blanco fantasma, durante siglos, mientras otros gobernaban en su nombre? Se reconoce a los últimos Austrias (TN; 630) a los últimos Borbones (TN; 713) e, incluso, a cierto ridículo hombrecillo cuyo recuerdo está aún candente:

un hombre pequeñito, aunque un poquitín más crecido que la última vez que le miró, sentado allí, tocado por boina negra, con uniforme de tosca franela azul, una banda gualda y roja amarrada a la gran barriga fofa, un espadín de juguete, botas negras, ojos de borrego triste, bigotillo recortado, con el brazo derecho levantado en alto, que chillaba con voz tipluda: -- Muerte a la inteligencia! Muerte a la inteligencia! (TN; 747)

Quizás el momento final en que el Señor, rejuvenecido, sube las escaleras de los treinta y tres escalones es ya 1999 y no hace más que salir al llano, al Valle de los Caídos, vestido con sus viejas ropas de boda. Quizás muera Felipe aún en el siglo XVI y la escalera es una vía de transgresión del tiempo...³⁸

³⁸ *Ibid.*, pp. 68-69.

En este sentido, cabe hacer resaltar que a final de cuentas, todo resulta ser un problema de un tiempo y un espacio dentro de un acontecimiento que no es "único y real", sino que está representado a través de varios narradores, con sus respectivas interpretaciones.

Observemos, en síntesis, para terminar, cuál sería la interpretación de Rodríguez Carranza respecto a las figuras del orden temporal de los tres campos A, B y C. Según esta crítica, el campo temporal A significa el cumplimiento o desenlace del relato. De tal suerte, se puede proponer que la novela inicia en el pre-final, es decir, el primer "capítulo" debe ubicarse en el penúltimo, de acuerdo con el orden cronológico, y el último "capítulo" presenta la ruptura de las barreras temporales por medio de la invasión de los seres de otro tiempo. De hecho, estos "capítulos" extremos, nos parece, no son estudiados ni profunda ni adecuadamente por los diversos críticos --ni siquiera por la crítica argentina--, por lo que trataremos de examinar con mucha atención su función y su valor como parte de la composición (y por tanto, de la forma) de la novela en el siguiente capítulo.

El campo temporal B se delimita por los nexos narrativos y se caracteriza por una constante desvalorización de la exactitud cronológica. En el campo B hay un tiempo exacto, medido y establecido en ocho hitos cronológicos. Irónicamente, éste, en apariencia, se ve como el más "real", pero esencialmente es el más ficticio. Como afirma Rodríguez Carranza, este tiempo "real" es el tiempo vivido por los personajes, a saber, el tiempo experimentado de forma distinta por cada personaje y valorado inten-

samente por cada uno de ellos. Este *tiempo relativo* es el *principio organizador del orden* en la novela y por tanto, de la doble vertiente del tiempo: la cronológica y la vital o "real", la cual se organiza a través de dos tipos diferentes de nexos narrativos: las indicaciones cronológicas y los acontecimientos.³⁹ A veces, los dos coinciden, mas, generalmente, difieren, con el fin de mostrar el error del tiempo lógico o racional.

El campo temporal C trata del pasado y explica el presente del campo B, relativizándolo como mera etapa de la realización final en el campo A. Este pasado se integra gradualmente a la disposición del relato, dependiendo de la memoria de los narradores y de la selección de la focalización o del punto de vista de quién lo expresa. Ya vimos que la interpretación de cada personaje difiere ante un mismo acontecimiento, puesto que cada narrador tiene su propia versión sobre lo sucedido, y sus explicaciones se justifican en función de sí mismos. Por consiguiente, en el campo C, el del pasado, pueden converger en uno solo la multiplicidad de focalizaciones que el narrador principal cede al narrar a otros, es decir, lo que sucede simultáneamente en espacios diferentes, puede integrarse en el mismo acontecimiento del pasado. Por ejemplo, en la narración alternada de Ludovico y Celestina, aunque ambos narradores focalizan y relatan en forma simultánea los sucesos desde diferentes espacios --uno desde la biblioteca, y otro desde las calles de Toledo--, se pueden integrar dentro del mismo acontecimiento del pasado.

³⁹ Cfr., *Ibid.*, p. 69.

Aquí, Rodríguez Carranza explica la disposición de los acontecimientos del pasado como la característica más notable del campo C: en la Primera Parte (El Viejo Mundo), predominan los acontecimientos del pasado respecto al Señor, narrados por él mismo, mientras que a partir de la Segunda Parte (El Mundo Nuevo), se presentan exclusivamente los acontecimientos del pasado sobre los tres jóvenes, los cuales son narrados por el peregrino del Mundo Nuevo. De esta manera, el pasado del Señor se remonta a su vida individual y a los momentos decisivos de su vida, tales como educación y posibles tomas de decisión. En cambio, el pasado de los jóvenes es relatado de manera dispersa por otros (Celestina y Ludovico o Teodoro), el cual regresa a los momentos de su nacimiento y produce la confusión entre sí mismo, debido a las múltiples versiones, y trasciende hasta el origen de su maldición como usurpadores de España, pronunciada por Tiberio, cuya información será ofrecida finalmente en el campo C.⁴⁰

La crítica argentina concluye, así, esta parte del tiempo definiendo los tres mundos temporales: Viejo, Nuevo y Otro Mundo, en relación con sus personajes centrales y sus símbolos: el "Viejo Mundo" es el mundo poderoso del Señor de España; el "Mundo Nuevo", el mundo transgredido por España, con el bien y el mal del viejo continente; y el "Otro Mundo", el de las posibilidades, el que brota bajo la sombra del palacio, el cual simboliza

⁴⁰ *Cfr., Id.*

za el poder, y que renace a partir de las dudas. O como dice Rodríguez Carranza, al referirse a los tres mundos de la novela :

El análisis del orden temporal permite comprender también la distribución de los capítulos en tres partes denominadas 'el viejo mundo', 'el nuevo mundo' y 'el otro mundo'. El 'viejo mundo' es Felipe: la historia tal como la han narrado los poderosos; las causas de la España que nos ha fundado. El 'nuevo mundo' es la llegada de América como transgresión. Son 'los otros' mitos, que se incorporan a los del viejo mundo, los que provocarán el viaje inverso: el de España hacia el otro lado del mar, donde transmitirá sus taras, pero también su arte. El 'otro mundo', en fin, es el de las posibilidades; el que se ha gestado por debajo de los poderosos, a su sombra; el trabajo infinito de los obreros de la libertad, minando los cimientos del palacio real, desde el principio de los tiempos. Es el mundo de la duda, que se asienta también en el interior del eje del poder, Felipe.⁴¹

III.2.3. Personajes

Como parte final de la revisión de este análisis narratológico realizado por la crítica argentina, examinaremos a los personajes. Como Rodríguez Carranza, el narrador principal selecciona entre los personajes a los que le servirán para focalizar interna o externamente los acontecimientos. En cuanto a su preferencia, esta crítica enumera los casos de focalización interna y externa. De este modo, indica en primera instancia los personajes focalizados internamente: a los jóvenes rubios (incluyendo a Polo, los tres jóvenes y el joven mexicano del último capítulo) los ubica en 34

⁴¹ *Ibid.*, pp. 69-70.

"capítulos"; al Señor en 15 "capítulos"; a la Señora en 5 "capítulos"; a Guzmán, en 4; a Julián, en 2; a Jerónimo y Martín en un "capítulo" cada uno; a las monjas (Angustias, Milagros e Inés) y al Comendador en pequeños fragmentos del mismo "capítulo", el 59, "Miradas".

Otros personajes son focalizados externamente por la instancia principal: Celestina, Ludovico, la Dama Loca, el Cronista, Toribio, Catilín y Nuño. Entre éstos, los primeros cuatro personajes son narradores secundarios, los cuales son privilegiados: pueden focalizarse internamente como personajes principales de sus propias historias, y presentar externamente a otros personajes, tales como los de la narración principal, focalizándolos desde una perspectiva exterior diferente, y como si fuesen personajes nuevos.⁴²

Rodríguez Carranza define como personajes principales a los que son focalizados por la instancia principal, y como personajes secundarios, a los que son presentados a través de la focalización de los personajes principales. Así, la crítica argentina caracteriza a los personajes principales como los que pueden tener una sola "cara", o bien como aquellos a través de los cuales sabemos lo que ve el narrador externo fuera de la historia. Sin embargo, estos narradores principales resultan ser más completos, puesto que las focalizaciones a través de las cuales pueden narrar a otros, les permiten verlos en otros momentos de sus vidas. Mas al narrar por sí mismos, también explican sus móviles,

⁴² *Cfr., Ibid., p. 40.*

sus problemas, su "historia", reflejada a través de sus propios ojos⁴³. Rodríguez Carranza nos aclara su propósito al realizar este análisis de personajes:

Cada personalidad se enriquece así gracias a las diferentes perspectivas --o modos-- de presentarla. Intentaré reconstruirlas, agrupando las características que aporta cada aparición de un mismo personaje, que establecen relaciones de identidad en la maraña de informaciones que ofrece el texto.⁴⁴

De esta manera, esta crítica distingue dos niveles de focalización: la focalización externa fuera de la historia, que ve evolucionar a los personajes en el presente; y las focalizaciones internas, que el narrador principal externo concede al narrar a los personajes, lo que les da una visión "diacrónica" de sus vidas.⁴⁵ Según esta crítica, estas relaciones no sólo se constituyen por los nombres propios, sino también a través de otros elementos, tales como las descripciones físicas, determinados acompañantes, o acontecimientos que los identifican dada su reiteración. Mas la crítica argentina finalmente limita su campo de análisis a los personajes principales, en especial en aquellos que son focalizados tanto interna como externamente por la instancia principal, pero que al mismo tiempo se focalizan internamente a sí mismos. Ella divide en dos grupos los personajes principales: por una

⁴³ *Cfr., Ibid., pp. 40-41.*

⁴⁴ *Ibid., p. 41.*

⁴⁵ *Cfr., Id.*

parte, el de los jóvenes denominado por esta crítica "Peregrino(s)", que estarían conformados por los seis personajes: Polo Febo, los tres jóvenes náufragos, el joven guerrero veracruzano del siglo XX, el mexicano de París que vive el "apocalipsis"; y, por otra, por el Señor. La instancia principal focaliza tanto a uno como al otro, y los demás se ubican en función de éstos, de su presentación. Así, por ejemplo, Guzmán pertenece al grupo del Señor y Ludovico al del Peregrino, etc. Con todo, los personajes femeninos conforman un grupo aparte, ya que se asocian a ambos grupos indistintamente, si bien pertenecen originalmente a uno de los dos lados. Por ejemplo, en el caso de Isabel, ella pertenece al grupo del Señor, pero se coloca en oposición al poder del Señor persiguiendo sus sueños del placer carnal introduciendo a Don Juan en el palacio.⁴⁶

En síntesis, el análisis de Rodríguez Carranza sobre la focalización nos ayuda a orientar el "argumento" de *Terra Nostra*.⁴⁷ Sin embargo, el tiempo y el espacio de la novela va mucho más allá que la simple ubicación de las horas y los lugares concretos y limitados, es decir, nos conduce hacia la simultaneidad del tiempo y el espacio en la escritura y la lectura de la novela misma. En el siguiente capítulo trataremos de profundizar al respecto.

⁴⁶ *Cfr., Id.*

⁴⁷ Véase la "segunda parte" del Cuadro 2 en el Apéndice del presente trabajo.

III.3. Los interpretantes autorreflexivos: *mise-en-abîme*

Como afirma Rodríguez Carranza, además del análisis narratológico es necesario estudiar otros aspectos, tales como el autor, el periodo, el género, etc. Con todo, la crítica argentina se concentra en uno que considera fundamental, y el cual, de hecho, debe ser completado por parte del lector. Como ella señala, en *Terra Nostra* la interpretación que se da de los acontecimientos no es gratuita, ya que la novela tiene una estructura narrativa "autorreflexiva", es decir, tiene un proyecto ficcional específico (una forma, en el sentido bajtiniano), que conforman la "explicación" de dichos sucesos. Como plantea la crítica argentina, la novela se constituye por "toda una gama de signos internos que, por redundancia y condensación, contribuyen a su explicación"⁴⁸. Esta crítica utiliza una de las herramientas propuestas por la semiótica: "Entre ellos, las "*mise-en-abîme*" resulta ser un instrumento privilegiado: un signo más reducido refiere de manera original al relato que lo contiene"⁴⁹. Sin embargo, aquí sólo presentaremos los aspectos más importantes del análisis sobre la estructura autorreflexiva de la narración propuestos por Carranza, evitando profundizar en la metodología semiótica propuesta por ella; esto con el fin de podernos concentrar en el estudio de hasta dónde "logró llegar", es decir, sus resultados, a partir de su análisis de *Terra Nostra*.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁹ *Id.*

Así pues, según Rodríguez Carranza, *mise-en-abîme* ("puesta en abismo", en español) puede ser definida como aquella que, al referirse al relato, designa la ficción que funda la obra misma, confiriéndole la significación, en tanto interpretante, de un mensaje nuevo y todavía no codificado. En este sentido, ella aclara que la *mise-en-abîme* se refiere a la "poética" de la novela, citando la definición de Umberto Eco: "no es un sistema de reglas rigurosas [...] sino el programa operatorio que el artista se propone cada vez: la obra a hacer, tal como el artista, explícita e implícitamente, la concibe"⁵⁰. Entre los varios tipos de *mise-en-abîme* que se pueden estudiar, esta crítica se limita a considerar dos de ellos, ubicándolos a partir de dos grandes ejes: la *mise-en-abîme* del enunciado y la de la enunciación: la primera, se explica como referencia al contenido o resumen; la segunda, como representación del productor o del receptor del relato⁵¹.

En *Terra Nostra*, de acuerdo con Rodríguez Carranza, se encuentra una gran *mise-en-abîme* central en el "capítulo" 108, "El Teatro de la Memoria", donde tiene lugar la condensación global de toda la propuesta novelesca. Aquí, en Venecia, Ludovico, al final de su viaje al Mediterráneo, conoce a Valerio Camillo, quien le propone el trabajo de traducir los manuscritos, a través de los cuales Ludovico descubre que todos tratan de la memoria. Es decir, los textos hablan de los hombres que en el pasado buscaron el recuerdo simultáneo de todos los tiempos y to-

⁵⁰ Citado por Rodríguez Carranza, *Id.*

⁵¹ *Cfr., Ibid.*, p. 82.

dos los lugares. Finalmente, Ludovico se da cuenta del secreto de Camillo respecto al Teatro de la Memoria: en su Teatro todo cambia su lugar o posición, o sea, el único espectador ocupa el centro del escenario y el espectáculo se presenta en las graderías, como en un juego de espejos. De esta manera, el Teatro permite hacer coincidir dos mundos: el que fue y el que pudo ser. Esta memoria doble (real y posible) se convierte en la sobrevivencia de todo lo que no fue escrito en la historia "oficial" o registrado y, simultáneamente, de la revitalización de todos los signos que enmudecieron al pasar al papel.

De hecho, Rodríguez Carranza actualiza una cadena de signos previos, por lo cual llega a comprender la relación entre el Teatro de la Memoria y *Terra Nostra*. Como ella explica, la función de la cadena de signos consiste en que

Estos signos [que lo conforman] son otras *mise-en-abîme* preparatorias a la interpretación del signo central, y están distribuidas según un criterio de explicitación creciente, de acumulación de interpretantes; las primeras, una vez actualizadas por sus propios signos satélites, se incorporan al código en gestación que permitirá la referenciación de la novela.⁵²

Según esta crítica, dos de esas cadenas de signos están constituidas por los personajes centrales: el Señor y el Peregrino, los cuales son *mise-en-abîme* del enunciado, distinguidos por la focalización. Ambos campos poseen su propia "puesta en abis-

⁵² *Ibid.*, pp. 83-84.

mo": el primero, en el "capítulo" 35, "Sueño del Señor", y el segundo, en toda la narración del Peregrino del Mundo Nuevo, que abarca del "capítulo" 60 al 79.

Simultáneamente, las *mise-en-abîme* de la enunciación también se organizan en función de dos proyectos de creación, como lo denomina la crítica argentina, el PANTEÓN VERBAL, el cual pertenece al proyecto del Señor, y la MUTACIÓN, que se ubica en los personajes que se enfrentan al Señor. Aquél se concretiza por medio de dos signos que son el Palacio y el Testamento, mientras que éste se gesta por medio del Cuadro de Julián y de las Obras del Cronista, cuyas escrituras son un poema, el manuscrito de la tercera botella y las dos crónicas, una de las cuales trata sobre la historia del Caballero de la Triste Figura, y otra sobre los últimos años del reinado del Señor.

De acuerdo con la explicación e interpretación de esta crítica, ambos proyectos se aniquilan mutuamente, al tiempo que se revelan estériles por separado. Su función en la lucha puede describirse de la siguiente manera: el primero, inmoviliza la palabra, la convierte en cadáver, de aquí que lo llame el PANTEÓN VERBAL; el segundo, destruyéndola mediante el movimiento y el cambio perpetuo, por lo cual está destinada al olvido, del mismo modo como lo está la oralidad. Entre estos proyectos o fuerzas opuestas hay una fuerza intermediaria que las salva a las dos: la Memoria. Ludovico, en su viaje por el Mediterráneo, descubre las claves de un proyecto que incluye y rescata ambos proyectos. A través de sus aventuras (el sueño de Alejandría, el encuentro con la gitana de Spalato y el encuentro con el mago griego de papel),

se da cuenta del gran signo que constituye el Teatro de la Memoria de Valerio Camillo.

Como dice Rodríguez Carranza, la construcción de la referenciación autorreflexiva nos ofrece gradualmente las información necesaria a través de la cual podemos percibir los dos proyectos: el Panteón Verbal y la Mutación, podemos identificarlos con los personajes centrales: el Señor y el Peregrino, podemos traducirlos en términos narrativos⁵³, y finalmente podemos comprender su fusión en el Teatro de la Memoria: la de ser un interpretante polifacético global de la novela.⁵⁴

La crítica argentina entonces nos plantea su manera de analizar esta cadena de interpretantes autorreflexivos, relacionándolos en eslabones conformados como núcleos de interpretantes. En total, son 22 los eslabones que ella propone: diez en la primera parte, dos en la segunda, y diez en la tercera parte de la novela. Así, ella encuentra, a partir de su análisis, que en la primera parte se presentan dichos dos proyectos y se revelan los problemas relativos a que dan lugar; en la segunda, se propone la clave para resolver ambos problemas: la memoria; y en la tercera, Ludovico descubre en varios lugares del Mediterráneo: Alejan-

⁵³ Según Rodríguez Carranza, la transposición de la Vida y la Muerte en la narración se ve complejizada por la siguiente razón: si bien el Señor se identifica como la encarnación de su proyecto --el Panteón Verbal-- el Peregrino no tiene su propio proyecto, porque él es la vida y la libertad, de hecho, la relación del Peregrino con la palabra es irrealizable, puesto que su elemento es la oralidad, cuyo destino es el olvido; por esta causa, otros personajes intentarán la misión de conformar una obra que permite la inmortalidad de la palabra. (*Cfr., Ibid., p. 84.*)

⁵⁴ *Cfr., Ibid., pp. 84-85.*

dría, el Mar Muerto, Spalato, Venecia, la manera de salvar ambos proyectos: la misión imposible de transposición de la muerte en la vida y de la vida en la muerte, esto es, impedir la petrificación del significado en la palabra escrita, conservándole la vitalidad contextual de la oralidad.⁵⁵

Pasemos ahora a estudiar el análisis que hace Rodríguez Carranza de la estructura interna "autorreflexiva" de la novela.

III.3.1. Estructura interna "autorreflexiva": Primera parte

Los signos que representan los dos proyectos construyen dos "puestas en abismo": el palacio que representa el Panteón Verbal, y el cuadro que representa la Mutación. Desde el primer capítulo de "El Viejo Mundo", ambas puestas en abismo están presentadas con el primer eslabón de la cadena de interpretantes. Después, ellos se enriquecen con tres eslabones para cada puesta de abismo, es decir, se corroboran gradualmente los dos proyectos, tanto el del cuadro como el del palacio, a través de sus eslabones correspondientes: para el cuadro, con el segundo, el quinto y el séptimo eslabón; y para el palacio, con el tercer, el cuarto y el sexto eslabón. En el octavo eslabón, las dos puestas en abismo parecen confundirse, y en los dos últimos, ambos se separan definitivamente. Veamos esto más detenidamente.

⁵⁵ *Cfr., Ibid., p. 85.*

1º) En el primer "capítulo", "Carne, esferas, ojos grises junto al Sena", tres signos extraordinarios aparecen en París en julio de 1999: (a) los grandes monumentos parisinos sufren extrañas mutaciones: por ejemplo, el Sacré-Coeur se vuelve negro, el museo Louvre se hace transparente como maqueta, el Arco del Triunfo se convierte en arena, la torre de Eiffel se transforma en jardín zoológico, etc. (pp. 13-14); (b) la iglesia de Saint Sulpice, rodeada de humo negro y buitres, se convierte en el centro de la muerte o cremación humana (p. 15 y p. 21), y (c) en los muelles del Sena, todas las mujeres de París dan a luz simultáneamente.

Rodríguez Carranza interpreta dichos indicios como la tríada: la mutación, la muerte y la vida. Respecto a los sucesos actuales, el protagonista Polo no los comprende, porque no hay ninguna explicación sobre las situaciones extrañas. Polo solamente se entera de la muerte planificada al ver el humo de Saint Sulpice: "la solución final, la muerte rigurosamente programada" (p. 30)

2º) En el "capítulo" 8, "Todos mis pecados", se presentan dos signos que se oponen sintácticamente: el Palacio del Señor y el Cuadro de Julián. En el cuadro, el Cristo mira a los espectadores: composición inusual; y el autor del cuadro es desconocido: anonimato. El palacio es la concreción de la fortaleza de la Eucaristía del Señor, y el Cuadro es la concreción de la Mutación. Con todo, todavía falta nueva información, por lo que, según Rodríguez Carranza, debemos seguir con los siguientes eslabones.

3º) En el "capítulo" 11, "El Señor empieza a recordar", el Señor establece una regla principal: para la verdadera existencia,

el Palacio necesita ser escrito en el papel, es decir, debe estar transformado en palabras. El palacio se identifica tanto con la piedra como con la palabra escrita.

4º) En el "capítulo" 35, "Duerme el Señor", se establece la subordinación ambigua de los sueños: la voz principal narra sin cambio de nivel narrativo y la focalización es la del personaje, el Señor, quien se ve a sí mismo en su sueño. La crítica argentina enfoca tres fases del sueño:

(a) La primera trata del Señor, quien se describe como prisionero en un cárcel de piedra, por donde entran y salen las aves de presa. Según la crítica argentina, esto se puede interpretar como que el Señor es prisionero de su propia creación, de un palacio hecho de piedra. Además, las aves de presa nos recuerdan a los buitres de Saint-Sulpice, por lo que el palacio adquiere el signo de iglesia, o sea de catedral del crimen.

(b) La segunda explica las tres etapas de la evolución del Señor, quien en su sueño tiene tres rostros: el del pasado, el del presente y el del futuro. En sus ojos, el Señor mantiene las imágenes de la juventud.

(c) La tercera fase esclarece las relaciones entre el Palacio y el Señor, y entre el Señor y las aves de presa. El Señor, convertido en un lobo, es de la misma estirpe que las águilas, es decir, se convertirá en un águila de piedra.

Rodríguez Carranza concluye diciendo que las dos puestas en abismo se concretizan y articulan aquí: la mutación de los monumentos parisinos y los nacimientos plurales (descontrolados) se integran, con su signo de la mutación y la vida, en el Cuadro

de Julián, el cual se caracteriza por su composición excéntrica y su anonimato. En cambio, el Panteón Verbal integra la muerte y los buitres de Saint-Sulpice dentro de la cárcel de piedra que es el Palacio y que, paralelamente, es el Señor, el águila de piedra.

5º) El "capítulo" 38, "Juan Agrippa", se refiere al Cuadro. Julián es iconógrafo o pintor del Palacio, quien cree en el poder transformador de su arte. Este poder del arte de Julián significa un ataque a la dinastía representada por el Señor. Al Señor no le interesa heredar a nadie de su sangre; su herencia está hecha de palabras, y es el equivalente verbal de su panteón: el Testamento.

6º) En el "capítulo" 43, "El primer testamento", el Señor piensa en las diferentes versiones de la historia que son posibles. Estas versiones múltiples de la historia resultan ser amenazas peligrosas para su poder, ya que el poder unitario se funda en la posesión del texto único. Por ejemplo, la versión dogmática de la vida terrena de Cristo, la cual sustenta el poder de la iglesia y el de la monarquía, no debe cambiar. En este contexto, para conocer los riesgos de toda creación, el Señor coloca un espejo frente al Cuadro y transforma los interpretantes ortodoxos del dogma en la multiplicidad de herejías sobre la esencia divina y humana de Jesús. En el Testamento abundan las dudas. Además, su intención verdadera es aniquilarlas y poseerlas a través de la muerte en la escritura (p. 215). De esta manera, este Testamento multiplica las diferentes versiones de una historia sobre Jesús. Éste es el Panteón Verbal del proyecto del Señor. Aquí, Julián y el Señor creen tener el poder gracias a sus creaciones: Julián confía mucho en el poder de su arte y el Señor cree haber derrotado al Cuadro con su

espejo y haber petrificado la Mutación del papel de su Testamento. Al respecto, Rodríguez Carranza critica dicha postura y considera que ambos se equivocan.

7º) En el "capítulo" 47, "El Cronista", descubrimos que el Cronista ha escrito varios textos (si bien, en *Terra Nostra*, ninguno de ellos nos es revelado). Escribe una novela ejemplar (p. 241) y un poema bucólico (p. 242), el cual se transforma en la historia del amor entre una dama noble y un joven peregrino de sangres mezcladas (pp. 243-244). A causa de este poema, que *refleja* la realidad, es mandado a galeras para que purge su castigo. En la galera, el Cronista reescribe la historia de su último héroe (pp. 253-254). El oficio del Cronista, como el de Julián, es sintomático. Aunque Rodríguez Carranza señala que las escrituras del Cronista no son presentadas en la novela, nosotros podemos constatarlas a través de las presentaciones de otros narradores (secundarios). Así, por ejemplo, en "El Cronista", Julián imagina el manuscrito de la tercera botella verde sobre el último héroe, quien se parece al escarabajo de la *Metamórfosis* de Kafka.

El Cronista se define como "alma de cera" --contrapartida de la "carne de cera" del Señor--, en donde se imprime el movimiento del mundo, y se convence de la autonomía absoluta de su creación (p. 240). En su delirio, confía que su obra es única, pero su creencia se ve cuestionada por los signos interpretantes que la rodean. Es decir, el Cronista es tan ingenuo que cree en la particularidad de la obra, sin imaginar, sin pensar en la reacción de su público, en las posibles interpretaciones que estos pueden hacer de los mismos. Como la crítica argentina lo señala, "la *mi-*

se-en-abîme demuestra su error: tanto se parecen sus palabras a la verdad, que se le condena a galeras por ser indiscreto"⁵⁶.

De hecho, el Cronista encuentra una imagen real, un "joven dorado", quien resulta ser Mijaíl-Ben-Sama, quien le inspira "la visión pastoril reclamada por sus amos" (p. 243). Rodríguez Carranza nos expone, según ella, la imagen misteriosa de Mijaíl-Ben-Sama: Mijaíl-Ben-Sama es una puesta en abismo de la creación de un personaje ficcional que se relaciona con el sol. En este sentido, esta crítica nos alerta sobre el hecho de que Mijaíl no es otro desdoblamiento más del peregrino, sino que, como dice ella: "[Mijaíl-Ben-Sama] es un signo, y refiere a una concepción (una "poética" según Eco) de la creación de un personaje literario"⁵⁷. Gracias al reconocimiento de su error, el Cronista entiende que su obra no es todopoderosa, por lo cual siempre habrá algún lector que la interprete de manera diferente.

8º) En el mismo "capítulo" 47, se confunden los proyectos del Señor y de Julián, como se manifiesta en el diálogo que se entabla entre los dos. El pintor Julián está a punto de denunciar al Cronista frente al Señor por los papeles de su amigo encontrados en su cubículo, los cuales están llenos de herejías. Sin embargo, como observamos más arriba, estos textos son el propio Testamento del Señor, quien irónicamente ha tomado cuerpo gracias a la pluma del artista y, de manera paralela, gracias al texto escrito por Guzmán. Por consiguiente, el Cronista sólo se dedica-

⁵⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 90.

ba a repetir las herejías, del mismo modo como lo hizo el propio Julián. En realidad, el Señor ha sido el primero en repetir los textos en su Testamento, y éste convence a Julián de que aplique la misma lógica en el Cuadro anónimo.

Debido a las dos interpretaciones ambiguas: la herejía del Cronista y la herejía del Cuadro anónimo, se puede dudar de la posición del Señor. Éste busca el texto único, el Panteón Verbal, y Julián trata de crear las múltiples posibilidades de lectura, la Mutación. Sin embargo, ambos utilizan el mismo método: consignar la visión plural.

9º) El "capítulo" 56, "Aurora", trata de un diálogo entre Toribio y Julián. Los dos leyeron el Testamento del Señor, que les fue entregado por Guzmán. Como señala Rodríguez Carranza, Toribio intuye la muerte en el Testamento, mas Julián duda sobre la verdadera intención del Señor. Finalmente, considera al Señor como un aliado. Aquí, la crítica argentina nos habla del sabio juicio de Toribio sobre la posición verdadera del Señor:

Además, Toribio nos abre los ojos, a Julián y a los lectores, orientándonos hacia la interpretación correcta de los signos: el Señor quiere salvar el orden único, base de su poder. Para impedir la dispersión, multiplica sus propias dudas: todo lo que esté en su cerebro será controlable: le pertenecerá y lo heredará a sus descendientes, petrificado en las palabras del Testamento. El Señor se opone a la naturaleza y a su proliferación, y la controla mediante un signo paralelo a ella: [...] ⁵⁸

⁵⁸ *Ibid.*, p. 92.

En suma, la idea del mundo del Señor y su representación: el Palacio y el Testamento, congelan e inmovilizan los signos, pues los hombres que viven en esta representación, pertenecerán al lado de la muerte si no logran romper el modelo que los mantiene en la prisión. Para que alcancen su libertad, deben lograr la mutación del signo. En este sentido, la tarea de los artistas será corroer el Palacio desde adentro.

10º) En el "capítulo" 59, "Miradas", se nos muestra que el proyecto de los artistas será anónimo y múltiple, oponiéndose a la unicidad del proyecto del Señor, individualizado. En su contra, Julián busca la total indeterminación de su obra: el anonimato del Cuadro. Gracias a la explicación de Julián, sabemos que la novedad del cuadro consiste en la incomodidad de los espectadores debido a las miradas. Aquí, la crítica argentina nos indica que "los signos se encadenan: como en los cuadros de Louvre del primer eslabón, la mirada rompe los lindes que aprisionan las figuras y viola los códigos indefinidamente"⁵⁹. Esta crítica revela así las funciones relativas de ambos proyectos: el Señor será prisionero de sí mismo, fundido eternamente a su representación como lápida; en cambio, Julián se disgregará, "desconstruirá" el proyecto del Señor, dejando su Cuadro no para uno sino para todos.⁶⁰

⁵⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁰ *Cfr.*, *Id.*

III.3.2. Estructura interna "autorreflexiva": Segunda parte

La narración del peregrino en "El Mundo Nuevo" es un relato mítico que traspasa la lucha del Peregrino y del Señor, y asimismo la lucha entre sus proyectos de creación. Para resolver este conflicto, se requiere de la Memoria como un tercer factor o un nuevo proyecto. El Peregrino descubre su doble identidad, la de redentor y la de opresor, a través de su viaje hasta el Centro del Nuevo Mundo. Esta identificación se justifica por las explicaciones del anciano de las Memorias sobre los tres hermanos fundadores: el blanco, el negro y el rojo, en los "capítulos" 69 y 78. Los dos primeros hermanos son antitéticos y complementarios, porque son la Vida y la Muerte. Sin embargo, gracias al tercero, la Memoria, actualizan su existencia y comprenden su interrelación fatal.

11º) De acuerdo con la interpretación de Rodríguez Carranza, el peregrino, identificado con el sol, en su viaje hacia el occidente llega hasta el palacio de piedra, donde reside su hermano enemigo, representado por el humo, y allí su doble le vence en singular combate. Después de la lucha, abandona el Centro del Mundo Nuevo y parte nuevamente hacia el oriente. Por el momento, necesita un nuevo signo para actualizar una nueva relación. En el "capítulo" 69, "La leyenda del anciano", el anciano de las Memorias tiene esa función, ya que es quien revela la clave central sobre los tres dioses fundadores:

Yo soy el que recuerda. Esa es mi misión. Yo cuido del libro del destino. Entre la VIDA y la MUERTE, no hay más destino que la memoria. El recuerdo teje el destino del mundo. [...] Pasan los poderes de mano en mano. Se unen los PRÍNCIPES junto con las PIEDRAS CARCOMIDAS de sus PALACIOS abandonados a la furia del fuego, la tormenta y la maleza. Un tiempo termina y otro comienza. Sólo la memoria mantiene vivo lo muerto, y quienes han de morir lo saben. El fin de la memoria es el verdadero fin del mundo. Negra muerte nuestro hermano; blanca vida tú; rojo memoria yo. (p. 402)

De tal suerte, este eslabón propone la resolución del relato: la unificación de los tres dioses hermanos y la posesión de la diosa madre tierra.⁶¹

12º) Por medio de la narración del anciano, sabemos que el Peregrino nunca podrá triunfar. Entonces, él se convertiría en el Señor, su hermano enemigo, en otras palabras, se petrificaría. Para evitarlo, el Peregrino prepara su arma, que es la multiplicación de las voces, la cual será la amenaza eterna para el Señor de la Gran voz, quien se encuentra "encerrado en su palacio, imaginando que no hay más voz que la suya." (p. 485)

Como expone la crítica argentina, "Desde la primera muerte, la libertad no podrá ser más que la misma que la de los orígenes: tendrá conciencia de su precio, y graciosa la memoria --que se ejerce a través de las voces de todos--, renacerá eternamente: podrá ser nombrada"⁶². Es decir, el Cuadro de Julián nunca podrá triunfar contra el Palacio-Testamento del Señor, si bien Julián

⁶¹ *Cfr., Ibid., pp. 93-94.*

⁶² *Ibid., p. 94.*

corroe desde adentro la idea fundamental del Señor. Por ser así, la Memoria podrá salvar el Cuadro de Julián de la petrificación, manteniendo viva la palabra.

III.3.3. Estructura interna "autorreflexiva": Tercera parte

La tarea de la Memoria es, pues, un proyecto arduo, el cual Ludovico comprende gradualmente a través de su viaje por el Mediterráneo: la superación de la antinomia Muerte-Olvido, Escritura-Oralidad.

13º) En el "capítulo" 86, "La judería de Toledo", un doctor de la sinagoga le da instrucciones a Ludovico para que lea y traduzca los textos. Para evitar la muerte de la palabra escrita, el primer paso es la lectura, la actualización de las voces latentes en los manuscritos. La lectura lleva a otra actividad: la traducción, la cual significa comprender la inteligencia de los antepasados que han escrito antes. La traducción es la manera de dinamizar la lectura, de mantener vivo el texto. Sin embargo, la traducción implica que ésta no sólo contiene la actitud del lector, sino que también la obra misma tiene la potencialidad de ser revitalizarla por la Memoria.

Pasemos ahora a estudiar el análisis que hace Rodríguez Carranza en relación con las etapas del descubrimiento de Ludovico para crear el texto del Teatro de la Memoria: el sueño de Alejandría le informa de "la vida en la muerte" de la palabra (14º eslabón); el Mago de papel intenta realizar la simultaneidad de las narraciones (15º eslabón), y el Teatro de la Memoria le propone

la posibilidad de salvar la oralidad, es decir, lo que no fue en la escritura (16° eslabón). Según esta crítica, para realizar tal objetivo, son necesarias dos cosas: una es soñar el Teatro en las imágenes en movimiento, y otra es trasponerlo al terreno del texto escrito. En los siguientes eslabones se vuelve a tratar del Cuadro de Julián y su intento de visión plural de la significación por la mirada (18° eslabón), mediante cuya trampa se expone las autorías falsas del texto (20° eslabón). No obstante, a través de la crítica de la lectura (19° eslabón), logra la simultaneidad de todas las memorias, por lo cual el texto llevará consigo su manera de representar la historia.⁶³

14°) En el "capítulo" 103, "El mirador de Alejandría", el sueño de Ludovico trata de la leyenda de los hermanos enemigos (pp. 547-549) y su hermana, quien tiene grabada su memoria en los labios. El hermano creador siembra la tierra y produce la vida, y su hermana, agradecida, se casa con él. Por tanto, el hermano enemigo asesina a su hermano por envidia y celos, y la hermana resucita a su hermano-marido con un beso, uniendo vida, memoria y palabra. Rodríguez Carranza nos informa que, como lo profetizó el anciano de las Memorias en el Mundo Nuevo, el hermano resucitado es un muerto vivo:

Los labios son la vida. La boca es la memoria. La palabra lo creó todo. Y el muerto resucitó. Pero era un muerto vivo, ya no el que antes fue.⁶⁴

⁶³ *Cfr.*, *Ibid.*, pp. 94-95.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 96.

Esta historia sobre dos hermanos y su hermana termina en que la memoria pasa por la boca, o sea, en la palabra de Celestina. En cambio, el hermano asesino intenta escribir la historia de su crimen, pero no puede separar de sí mismo el relato y se convierte en la única palabra muerta, pues sólo los papeles blancos alrededor de él atestiguan su derrota. Y el otro, el hermano creador, lleva la muerte en su conciencia.

15º) En el "capítulo" 107, "La gitana de Spalato", se empieza a proporcionar el camino para la memoria. La gitana narra el destino del Mago del papel: el relato de sus primeras aventuras sobrevivió gracias a que es narrado oralmente, mas al revivirlas, las escribió, pero sus aventuras son olvidadas y mueren en el papel. Como dice la crítica argentina refiriéndose al mito de Ulises, el mago quedó condenado por escribir la narración simultánea por la herencia de su padre Sísifo:

[...] [al] escribir sus propias aventuras una y otra vez, [cree] que ha terminado el libro sólo para empezarlo de vuelta, relatarlo todo desde otro punto de vista, de acuerdo con una posibilidad imprevista, en otros tiempos, en otros espacios, aspirando desde siempre y para siempre a lo imposible: una narración perfectamente simultánea. (p. 558)

De esta manera, se resalta la intención de la simultaneidad de las narraciones diferentes. Aquí, el destino del Mago es de papel, en donde sólo puede yuxtaponer todas las posibilidades de la historia, las cuales, apenas son escritas, mueren en el papel.⁶⁵

⁶⁵ Cfr., *Id.*

16º) El capítulo 108, "El Teatro de la Memoria", propone la solución de todos los enigmas. Como pone de relieve la crítica argentina, este capítulo es la puesta en abismo más importante de *Terra Nostra*. Es en este capítulo donde Valerio Camillo yuxtapone textos en su casa de Venecia, donde éstos son sólo el envoltorio exterior de su gran invento, el Teatro de la Memoria, del mismo modo como el Mago griego buscaba la simultaneidad de todas las narraciones de su vida, yuxtaponiéndolas. El Teatro de la Memoria tiene, pues, la función de mostrar lo que nunca escribió, es decir, lo que pudo haber sido y no fue, debido a la diferente combinación de las historias escritas en distintas épocas y lugares. Del mismo modo, el Teatro de la Memoria puede realizarse en un texto escrito.

17º) En el "capítulo" 131, "Cuarta jornada", Ludovico, en sus diálogos con el Señor, habla sobre las aventuras del caballero de la triste figura, quien repite a sus oyentes veinte veces cada una de sus cincuenta aventuras, dando diferentes versiones de las mismas, con el fin de aplazar el día de la pérdida de su mundo ficcional (p. 610). El Señor adivina que el caballero, enloquecido, será derrotado por su propia fatalidad, pero Ludovico le informa que, al contrario, triunfará gracias a la invención de la imprenta, gracias a la cual se reproducirá su relato, multiplicando sus narraciones al infinito. Como dice Ludovico al Señor sobre los libros reproducidos del Don Quijote:

-Que jamás se cumplirá, Felipe. Es la infinita suma de los lectores de este libro, que al terminar de leerlo uno, un minuto después otro empieza a leerlo, y al terminar éste su

lectura, un minuto más tarde otro la inicia, y así sucesivamente, como en la vieja demostración de la liebre y la tortuga: nadie gana la carrera, el libro nunca termina de leerse, el libro es de todos...

-Entonces, mísero de mí, la realidad es de todos, pues sólo lo escrito es real. (p. 610)

De esta manera, cada lectura puede realizarse en los signos, cuando éstos se liberan del autor que las produjo.

18º) En el "capítulo" 132, "Quinta jornada", el Cuadro de Julián desaparece, absorbido por un espejo triangular que maneja el pintor. Cuando el Señor trata de romper el espejo, Julián le explica la perfección indestructible del triángulo. Aquí, Rodríguez Carranza explica esto como el problema de la imaginación del lector, que a cada uno le renace a través de sus lectura:

[...] el arte no firmado constituye una unión efímera del espíritu y la materia, a través de la imaginación: así, los dos primeros viven, porque la manera de imaginar su unión cambia constantemente, no se petrifica jamás. Y así, la obra sobrevive, porque renace en cada nueva lectura, en cada nueva imaginación.⁶⁶

Con este objeto, Julián lanza las formas (imágenes) del cuadro absorbido por un espejo triangular hacia el llano del palacio, o sea al Nuevo Mundo, donde la manera de ver la imagen pueda ser nueva y distinta.

19º) En el "capítulo" 136, "Confesiones de un confesor", antes de partir al nuevo mundo, Julián le encarga al Cronista la

⁶⁶ *Ibid.*, p. 98.

misión de continuar su narración sobre el Viejo Mundo. Finalmente, Julián habla del proyecto de Valerio Camillo: la simultaneidad de la memoria se realiza transformando el pasado en presente y dejando cabos sueltos. Este proyecto implica también la combinación de las palabras enemigas del Señor y de Ludovico. Julián concluye su palabra con el reto de que distingamos la verdad de la ficción.

20º) En el "capítulo" 139, "El manuscrito de un estoico", el narrador Teodoro nos cuenta sobre César Tiberio, quien reside en la Villa imperial de Capri. El emperador eliminó a todos aquellos de su linaje imperial que podían amenazar su poder: culminación de su línea imperial. Aquí, la crítica argentina nos alerta sobre la falsa autoría de Teodoro:

Podría buscarse su identidad de "segundo del César" entre los "segundos del Señor". Pero la ambigüedad es completa. ¿Cuántos segundos tiene el Señor? Guzmán, Julián, el Cronista, Toribio, Ludovico... uno de ellos y todos simultáneamente representados por Teodoro. El texto puede fingir una autoría, lo que equivale a proporcionar un interpretante de papel a la historia, que es tan ficticia como las voces que la narran: "la historia verdadera quizás no es historia de hechos o indagación de principios, sino farsa de espectros, ilusión que procrea ilusiones, espejismo que cree en su propia sustancia" (TN: 703). La verdadera firma está en otra parte; en la imaginación que combinó los signos en la obra, que se percibe en cada articulación.⁶⁷

21º) En el "capítulo" 141, "La restauración", el Cuadro de Julián reaparece en la selva veracruzana, en un momento inde-

⁶⁷ *Ibid.*, p. 99.

terminado de la segunda mitad del siglo XX. Por medio de los restauradores del Cuadro nos enteramos de que el cuadro está cubierto por otro cuadro, el verdadero: la imagen de la corte del Señor, con la firma de Julián. Rodríguez Carranza interpreta este fenómeno diciendo que: "las formas no viajaron incólumes a través de los siglos y de los continentes. Llevaron consigo la memoria del contexto que las vio y al que vieron; y llevaron la corte de Felipe debajo de la tela."⁶⁸

Aquí, nuestra crítica plantea la posibilidad o libertad de la lectura que puede generar sus propias interpretaciones: "Todas las lecturas son posibles, pero siempre serán lectura de ese texto, que genera sus propias interpretaciones"⁶⁹.

22°) El Teatro de la Memoria del texto incluye la muerte y la vida. En el "capítulo" 143, "Los treinta y tres escalones", la doble voz de Mijaíl Ben Sama caracteriza una doble cadena de términos opuestos que se enriquecen con las yuxtaposiciones. Esta doble lucha de oposiciones de la Vida y la Muerte acontece en el interior del Señor moribundo, quien en su vida terrena ansiaba la muerte: Panteones, piedra y mortaja, ignorancia, poder, represión, uno, Yo, el Rey.

Si observamos el diagrama de Rodríguez Carranza⁷⁰ sobre la cadena completa de las "puestas en abismo" de la novela, podemos saber que el signo crece profundamente y engloba gradual-

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁰ Véase, el Cuadro 2 en el Apéndice del presente trabajo.

mente los signos anteriores. De esta manera, dos proyectos antitético, el del Señor y el de Julián, se integran en el Teatro de la Memoria del texto: la vida es efímera; si no se graba en la palabra, a su vez, se convierte en la muerte, pues sólo la memoria salva los cadáveres verbales.⁷¹

En síntesis, Rodríguez Carranza examina la metaficción de *Terra Nostra* de manera abstracta o simbólica: como la confrontación de dos proyectos: Vida y Muerte de la palabra. Estos dos signos antitéticos se salvan por medio de otro elemento: Memoria. Por esta razón, en el siguiente capítulo, nuestra investigación tratara de sobrepasar este nivel abstracto, tomando en cuenta todos aquellos excelentes e importantes elementos metaficcionales que nos brinda Rodríguez Carranza, con el fin de mostrar los nuevos elementos que hemos "descubierto" sobre cómo parece estar compuesta (organizada composicionalmente; configurada, si se quiere) la novela.

⁷¹ Cfr., *Ibid.*, pp. 100-101.

IV. UNA NUEVA PROPUESTA DE LA LECTURA DESDE LA COMPOSICIÓN NOVELESCA DE *TERRA NOSTRA*

En *Terra Nostra* Fuentes intenta "reconstruir" desde "otras" perspectivas la historia de México, de América Latina y de su relación con España y Europa, con sus respectivas tradiciones: indígena; árabe y judía; grecolatina y judío-cristiana, etc. Nuestro autor lo logra a través de re-crear la memoria de la historia o del tiempo (pasado, presente y futuro) en el espacio literario de la escritura y la lectura. En la novela podemos mirarnos así a nosotros mismos reflejados en el espejo de la historia, a nivel cultural (no individual, sino de manera colectiva). De aquí que la novela esté profundamente relacionada con la problemática de la identidad. En *Terra Nostra*, la historia es interpretada a través de múltiples versiones, configuradas por la posición o enfoque de todos "aquellos" que la "expresan" y la "miran". De este modo, la historia resulta ser, como menciona el propio Fuentes, complementaria y yuxtapuesta, como un enorme rompecabezas donde las piezas están conformadas, constituidas, por las diferentes versiones fragmentarias de los diversos "hablantes".

Con el objeto, pues, de proponer una *nueva lectura*, una nueva interpretación a partir de la estructura composicional de *Terra Nostra*, y en función, por supuesto, de los estudios realizados en los capítulos anteriores, vamos a intentar examinar la composición de dicha novela tomando en cuenta sus dos niveles

más notorios: el nivel ficcional y el nivel metaficcional.¹ Así, por una parte, en el nivel ficcional, que es donde los "personajes" o "narradores" hablan de los acontecimientos históricos, podremos observar los elementos que configuran la novela, tales como los "personajes" y los "narradores", los "capítulos", y la división tripartita de la novela, con lo que podremos "descubrir" de qué trata la obra a nivel argumental, cronotópico, del objeto de la representación, a partir de su composición. Por otra parte, en el nivel metaficcional, que es donde se revela la composición de la organización ficcional de la novela, veremos cómo los "narradores" principales o el "narrador" final, como supuesto escritor de la novela, explican la manera como se configura internamente la novela. A este nivel, se puede subdividir en dos partes: la crítica de la escritura y la crítica de la lectura. A partir de los dos tipos de crítica, es decir, la crítica de la creación, a través de la escritura y la lectura, se puede proponer, como veremos, una nueva manera de leer la novela, con base en la estructura composicional de *Terra Nostra*.

El orden de análisis para la conformación de dicha metalectura será, en síntesis, la siguiente: 1º) Nivel ficcional (construcción "interna"): a) personaje, b) narrador, c) capítulos, y d) división tripartita; 2º) Nivel metaficcional (construcción "externa"): a) la crítica de la escritura, y b) la crítica de la lectura.

¹ Ambos niveles son organizaciones composicionales, sólo que el segundo es la "composición de la composición", todas ellos finalmente conformados por el autor.

IV.1. Construcción "interna": nivel ficcional o "argumental"

Vista de manera panorámica, se puede decir para comenzar que la construcción interna, nivel "argumental", de la composición de *Terra Nostra* está constituida por los discursos de los personajes que son "transfiguras", los cuales se caracterizan por sus diversas metamorfosis. Estos personajes funcionan como símbolos culturales en la novela. De manera sintética, se puede decir que Celestina representa la memoria total del pasado de España, la cual implica una doble "identidad": la del lado oscuro de la Edad Media, y la del lado de la libertad renacentista, es decir, la etapa de transición cultural de España, acumulando las memorias de los múltiples narradores; el "Peregrino", a partir de su visión de América, manifiesta la libertad y la transgresión contra la opresión del poder establecido de España, actuando los tres sueños del viaje en *El Otro Mundo*: la herejía medieval, la utopía del nuevo mundo, y la literatura moderna de Don Quijote como origen verbal de la modernidad en la historia de España, es decir, imponiendo el tiempo "virtual" que demuestra la posibilidad de la historia sobre el tiempo "real" del Señor; el Señor simboliza el poder opresor de la historia española y latinoamericana, que rechaza el cambio y la libertad; finalmente, Ludovico representa la cultura renacentista y humanista de Occidente, que ama el movimiento y la libertad de la acción humana.

Dichos personajes o "transfiguras" se construyen al interior, en el "argumento", de *Terra Nostra*. Polo Febo crea su propia identidad como el hombre-sandwich en su sueño de la génesis

del hombre, "yo"; mas al saber que su identidad es la de otro, cae en el río de las múltiples palabras. A partir de "A los pies del Señor", inicia su viaje en busca de su verdadera identidad en la historia de España del reinado del Señor. De tal suerte, Polo reconstruye su pasado actuando en la historia de España como triple héroe, de acuerdo con los tres sueños del viaje en el que emprendió los papeles del heresiarca de Flandes, el compañero del Quijote y el Peregrino del nuevo mundo, y a la vez leyendo su propia historia escrita por Julián y el Cronista. Sin embargo, sus tres sueños resultan ser inútiles en la realidad corrupta de España, en la cual Don Juan y el Príncipe bobo acaban eliminados y/o absorbidos por la historia: aquél, por su incesto, como el vicio original de España, y éste, por su sangre degenerada, constitutiva de la dinastía española. Sólo el Peregrino huye del Cabo de los Desastres y regresa al principio, a París, en el "apocalipsis" de 1999. Allí se da cuenta de que él sólo leía su propia historia, sin vivir sus propias acciones. En ese momento, Celestina, la memoria total de la historia, lo salva de su muerte al ser destinado al olvido, transmitiéndole toda la memoria que ella ha acumulado paso a paso a través de los múltiples narradores de la novela. Polo se apropia, pues, de la historia del pasado de España y de América, gracias tanto a la memoria de Celestina y a la lectura de su propia historia escrita por Julián y el Cronista, como por su actuación como protagonista de su propia historia. En el último momento del mundo humano, Celestina y Polo se funden en un solo ser, en un andrógino ("mestizo") que inicia un nuevo génesis diferente, recuperando así su identidad total. De este modo, *Te-*

rra Nostra termina abriendo libremente el espacio ficticio para que el lector pueda "interpretarlo" desde su punto de vista durante el tiempo "actual" de su lectura.

Pero pasemos a estudiar más detenidamente el nivel ficcional a partir de sus unidades básicas.

IV.1.1. Personajes

Las unidades básicas que componen cualquier novela, como se sabe, son los personajes y el (los) narrador(es). Mas en *Terra Nostra* estas unidades se configuran de manera especial: los personajes actúan como "transfiguras", y son representados por sus variadas imágenes y, sobre ellos, son los narradores quienes muestran las múltiples versiones sobre los acontecimientos históricos, relatadas a través y por medio de los personajes, las cuales se complementan y se yuxtaponen entre sí para formar el enorme rompecabezas que constituye la historia. O mejor dicho, éste se conforma con las diversas tradiciones de España y de América (Latina), las cuales se "reflejan" como en un espejo y, por tanto, les permiten "descubrir" a los "personajes" sus respectivas "identidades". Ambas historias son reconstituidas por el autor con el fin de dar al lector la posibilidad de refigurarlas, de reconocerlas y de reconstituirlas a partir de sus respectivos conocimientos histórico-culturales, y de su capacidad de articularlos entre sí, y que de este modo sea apto para "encontrar" nuevas significaciones.

En *Terra Nostra* se (re)presentan múltiples "personajes". La crítica, como vimos, disiente en sus opiniones al respecto, dado el difícil problema de identificación, ya que conforman al mismo tiempo diversas "personalidades". Como vimos en el capítulo II.2., las opiniones generales de la crítica pueden ser divididas en dos grandes grupos. Uno primero que considera a los "personajes" de la novela como "personajes clásicos", los cuales tienen sus propios caracteres y se pueden dividir en dos "tipos" claramente definidos: personajes históricos y personajes literarios. Los críticos de este grupo proponen las siguientes tipologías: 1) cuatro *sets* representativos: un personaje femenino, un personaje del poder, un aventurero y el narrador, propuesto por Margaret Sayers Peden; 2) dos grupos: el grupo socio-político y el grupo intelectual, de Regina Janes; 3) tres tipos: literarios, simbólicos e históricos, de María Teresa Fernández, y 4) dos tipos de personajes: históricos y literarios, de autores como Roberto González Echeverría, Ingrid Simson y Lucrecia Shotzbargar Tippit.

A nuestro juicio, si bien el primer criterio señala los caracteres representativos de los personajes, no permite dar explicaciones sobre sus funciones, lo que impide entender la construcción del "argumento" de la novela. Mas, entre esos críticos, hay uno que es una excepción, quien hace alusión a la función del carácter simbólico del personaje histórico. De acuerdo con Tippit, Felipe el Señor es Felipe II, quien es una amalgama de los reyes, como símbolo de España. Aun así, lamentablemente no va más allá en relación con las características simbólicas de otros perso-

najes, limitándose a analizarlos desde el punto de vista jungiano: según ella, como recordamos, los tres hermanos son los arquetipos de los hermanos fundadores, y Celestina implica la doble característica de *anima*: lo positivo (la diosa) y lo negativo (bruja y trotera).

Por su parte, el otro grupo de críticos considera que es imposible caracterizar a los personajes a través de sus identidades, ya que observa que éstos se transforman de uno a otro sin llegar a poseer una identidad fija. Recordemos lo que dice dicha crítica al respecto. Entre ellos, los que se centran en las metamorfosis de los personajes son Pere Gimferrer, Zunilda Gertel, Joaquín Sánchez Macgregor y José Miguel Oviedo. La clasificación de este grupo nos sirve para dar a conocer las características "transfigurativas" de los "personajes", como si poseyeran máscaras intercambiables que les permitieran pasar de una a otra imagen. Fuentes confirma al respecto sus características transmigrantes en *Cervantes...* al decir que "los personajes son, como el vaso en el poema de Gorostiza, formas transparentes, moldes pasajeros del agua verbal que apenas dicha, derramada, se convierte en palabras escritas"².

Asimismo, de acuerdo con nuestra propuesta, ya vimos que los personajes de la novela no conservan los rasgos personales o individuales de la novela tradicional, sino que son "transfiguras" por donde pasan las palabras. Es más, ellos son "seres-palabras". Por esta razón sus papeles no pueden separarse de sus palabras.

² *Cervantes...*, *op. cit.*, p. 106.

Por ejemplo, cuando Celestina desempeña sus variados "papeles" como bruja, paje, Señora de las mariposas, hermana-esposa de Alejandría y gitana de Spalato, habla de su brujería, del motivo de ser paje, de su amor y sacrificio en el Mundo Nuevo, de la vida y la muerte de sus hermanos opuestos y del misterio del mago hecho de papel. Su cuerpo funciona como máscara o molde pasajero de palabras, y sus palabras varían dependiendo de sus máscaras o papeles momentáneos. Pues de hecho, cuando los personajes actúan, sólo se escuchan sus voces, siendo casi imposible conocer los detalles de sus rasgos personales e individuales, así como sus respectivas emociones, actitudes y situaciones sociales estables. En una palabra, los personajes son portadores de las palabras.

En el capítulo III.2.3., vimos que Rodríguez Carranza acepta dos aspectos de dicha crítica sobre los personajes: se concentra en su metamorfosis, a la vez que en sus papeles representativos. Rodríguez Carranza divide así los personajes en dos grandes grupos: los principales, que son los que tienen una sola "cara", si bien se vuelven más complejos debido a las descripciones que otros narradores hacen de diversos momentos de sus vidas, y los secundarios, que están determinados por sus diferentes posiciones, las cuales dependen de las funciones de los personajes principales. De acuerdo con ella, hay dos personajes centrales entre los personajes principales masculinos, los cuales constituyen dos ejes básicos de la novela: el Peregrino y el Señor. Otros personajes pertenecen a uno u otro de estos ejes. Así, por ejemplo, Guzmán está del lado del Señor, como la cara visible del po-

der (la crueldad, el interés, la represión), mientras que Ludovico se encuentra del lado del Peregrino. La crítica argentina percibe a su vez la transfiguración de este personaje colectivo que representa todos los hombres con un solo brazo. Éste está integrado por seis figuras: Polo Febo, los tres jóvenes náufragos (Don Juan, el Peregrino y el Príncipe idiota), el joven mexicano de Veracruz, y el mexicano del apocalipsis parisino. Todos ellos tienen el estigma de la cruz encarnada, los seis dedos en los pies y la falta de un brazo. Los tres náufragos buscan su identidad, que han perdido al aparecer en el Cabo de los Desastres.

Éstos encarnan la libertad y la transgresión, en contra del poder, el orden y la muerte. Sin embargo, ellos son corrompidos por el poder: Don Juan representa el incesto, la vuelta al origen, es decir, la transgresión inútil de la sangre que vuelve a sí misma; el Príncipe idiota es la reencarnación degenerada de la dinastía, como símbolo de todos los Austrias españoles, y finalmente, el Peregrino, como el Señor, tiene el instinto del destructor, pues en El Mundo Nuevo descubre su doble identidad: el de asesino y redentor.

El Señor, por su parte, es quien tiene las características del estatismo y del orden establecido, quien representa el poder. Sin embargo, no es un personaje lineal y estático que conserva constante su problemática, se manifiestan constantemente sus dudas interiores sobre el problema del poder. Tiene, en principio, una personalidad doble: en su juventud, Felipe conocía las alternativas futuras para el cambio y el movimiento, sin decidirse a tomar una decisión concreta, mientras que en su madurez, opta definiti-

vamente por el poder, por lo cual, en su interior, las posibilidades de la libertad luchan con las opciones del poder. De hecho, en la novela se le presentan constantemente diversas alternativas: los herejes, los rebeldes, Celestina y Ludovico, Inés, el Peregrino, pero en seguida las rechaza. Siempre insiste en ser él mismo, no sólo hasta el último momento de su vida, sino también después de su muerte, ya convertido en fantasma en el Valle de los Caídos.

Además, según esta crítica, los personajes femeninos forman un grupo aparte, ya que se asocian a ambos ejes o campos indistintamente, sin importar su posición original. Por ejemplo, Isabel confronta al Señor, aunque sea reina y esposa. De hecho, los tres principales personajes femeninos: Celestina, Isabel y la Dama Loca, se relacionan entre sí y se funden unos con otros hasta la síntesis final, la Celestina del fin del milenio.

Si observamos con detenimiento este proceso, se puede constatar que primeramente existen dos ejes: las Brujas y las Reinas. Aquéllas quedan conformadas por la gitana de Spalato, Celestina-paje, Celestina, y la muchacha indígena, éstas, a su vez, por Urraca, Juana, Mariana, Carlota, Dama Loca, y la Vieja señora. Isabel se coloca y vacila entre ambos lados: como vampiro o bruja y como la reina. Ambos grupos, como ya mencionamos, se funden en un solo ser, la Celestina del fin del milenio. El común denominador de todas ellas es el amor, y como consecuencia de ello, al final esta última Celestina se une definitivamente con el Peregrino, el último sobreviviente del mundo, para empezar una nueva era, evitando el círculo del vicio ejemplar del Señor.

De hecho, nuestra postura crítica estaría de acuerdo con este segundo grupo. Por tanto, debemos ahora profundizar en el análisis de la característica de estos "personajes" como figuras transmutables.

En nuestra lectura de *Terra Nostra*, entre los múltiples personajes de la novela, aquí sólo seleccionaremos a los más representativos. Así, nuestro análisis se concentrará en: a) Celestina, b) Peregrino, c) Señor, d) Ludovico y e) Otros. A través de ellos trataremos de investigar qué papeles desempeñan cada uno en el transcurso del tiempo (pasado, presente y futuro) y del espacio (España, América, Mediterránea, Flandes, París, y otros más) [cronotopo real], en función de los rasgos que los identifican por medio de sus diversas "transformaciones" y de sus variadas "representaciones" novelescas (cronotopo novelesco).

IV.1.1.1. Celestina

En *Terra Nostra*, Celestina es el personaje ficticio que da origen al relato novelesco y el que se transforma con mayor libertad. Como lo afirma Ingrid Simson, en la novela hay dos Celestinas: la vieja alcahueta y la joven mujer sabia que representa el amor.³ Con base en el análisis de Simson, en nuestra lectura tratamos de ir más allá de esta propuesta, localizando sus transfiguraciones a lo largo de la novela. Estas dos Celestinas interpretan cada una sus papeles representativos como bruja y como paje. La primera,

³ Véase, Simson, *op. cit.*, pp. 147-149.

practicaba la brujería cuando era joven, más después de transmitir su memoria a una joven llamada también Celestina, se queda sin recuerdos y ocupa su oficio original de trotera, como sucede en el libro original: *La Celestina (Tragicomedia de Calixto y Melibea)*. Para facilitar su identificación, la llamaremos Celestina-bruja. Por su parte, la joven y nueva Celestina toma el papel del paje. Es decir, Celestina se "disfraza" de paje y toca el tambor en el desfile de la Dama Loca, en "El Viejo Mundo". Por tanto, la daremos el nombre de Celestina-paje. A partir de que hereda la memoria de Celestina-bruja, esta nueva Celestina (la Celestina-paje) seguirá asumiendo y adquiriendo nuevos papeles en cada uno de los tres Mundos, siendo posible identificarla gracias a los labios tatuados, rasgo que conserva a lo largo de la novela.

Así, por ejemplo, en "El Mundo Nuevo" Celestina se identifica como la Señora de las mariposas, mas en el transcurso del tiempo novelesco-histórico, aparece representada a través de diferentes imágenes: la muchacha de la selva, la sacerdotisa del sacrificio y las inmundicias, la anciana bruja...

En "El Otro Mundo", por su parte, Celestina, esta vez sin ser portadora del "peso del tiempo", se transforma de manera mucho más libre, ocupando papeles diversos: la hermana-esposa de Alejandría, la gitana de Spalato, la joven indígena de México. Más tarde, se reencontrará con la madre Celestina, Celestina-bruja, quien no tiene memoria de su pasado, pero que ayuda al Señor a atrapar a los tres jóvenes. Por último, en el primero y en

el último capítulo de *Terra Nostra*, Celestina se presenta como la muchacha pintora callejera de París, en "el apocalíptico" 1999.

Pasemos ahora a observar de manera más específica los papeles que desempeña Celestina en su relación con el tiempo histórico-novelesco de *Terra Nostra*. En la primera escena de *Terra Nostra*, "Carne, esferas, ojos grises junto al Sena", Celestina se presenta como pintora callejera que dibuja "un círculo negro, irradiando de él zonas de diversos colores, azul, granate, verde, amarillo" (p. 31), el cual resulta ser la imagen del mapa del nuevo mundo, que se representa en la máscara de las plumas. En el Puente de las Artes (*Pont des Arts*), ella se encuentra con Polo, y le cuenta sobre su viaje desde España a París y sobre la cruzada dirigida por Ludovico y Simón. La muchacha tiene dos bocas: una habla del amor y la otra del misterio; una habla de este tiempo y la otra del tiempo olvidado. Ella nombra a Polo como "Juan". Él se cae al río Sena y Celestina le tira una botella verde que ella llevaba, como si se tratara de un salvavidas, pero Polo se sumerge en el agua con todo y la botella. Después, como si expresara un conjuro mágico, la muchacha repite la siguiente frase, al derecho y al revés: "--Éste es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed. Otneuc im se etse." (p. 35)

En este primer "capítulo" de "El Viejo Mundo", Celestina aparece como una persona enigmática, quien parece tener alguna clave para la "resolución" de la novela. Estas últimas palabras, como se puede observar, hacen alusión específicamente al juego con el espejo, a la vez reflejo y refracción de la "realidad", como

si fuese una invitación para entrar en una España, la del reinado del Señor, que es y no es, o mejor dicho, que es una y es otra "realidad" (es la historia de España y no lo es, porque es la historia "inventada" por parte del autor). A partir del segundo "capítulo", "A los pies del Señor", Celestina interpreta el papel de paje de la vieja reina, acompañándola en su viaje de la peregrinación funeral. En "El beso del paje", desviándose del desfile de la peregrinación, en la playa del Cabo de los Desastres, Celestina encuentra al tercer náufrago (el Peregrino del Mundo Nuevo) y lo lleva al palacio del Señor. En "Miradas", Celestina-paje, junto con Ludovico viejo ciego y con el joven náufrago, se presentan los tres en frente del Señor viejo y le narran a éste sus aventuras durante los últimos 20 años, el tiempo de su ausencia.

Con el objeto de conocer el pasado de Celestina-paje, vamos a regresar al pasado de la primera Celestina, la Celestina-bruja. En "Jus prima noctis", en la noche de su boda con el herrero Jerónimo, la novia pálida y delgada de dieciséis años es violada por el rey Felipe el Hermoso frente a su hijo Felipe, como víctima del derecho de pernada. Luego, en "Celestina", la novia desesperada practica la brujería quemando su mano al fuego, con lo que le queda una llaga sin cicatrices en la mano, prueba de su pacto con el demonio. En "En el bosque", Celestina sale de su casa y ambula en el bosque, mas en el éxtasis de su brujería, es violada por dos viejos que pasan por allí. Posteriormente, se encuentra con el príncipe Felipe y los dos se van a la playa del Cabo de los Desastres, donde el campesino Pedro está construyendo el barco que servirá para ir en busca de un nuevo mundo. En "La

ciudad del sol", cuatro amigos hablan de sus sueños: Pedro desea un mundo sin servidumbre; Simón imagina un mundo sin enfermedad y muerte; Ludovico desea un mundo sin Dios, y Celestina sueña con un mundo donde no hay prohibición sobre el amor. (p. 121). Como dice Celestina acerca del amor:

[...] nada sería prohibido y que todos los hombres y todas las mujeres podrían escoger a la persona y al amor que más desearan, pues todo amor es natural y bendito; Dios aprueba todos los deseos de sus criaturas, si son deseos de amor y de vida y no deseos de odio y de muerte. ¿No plantó el propio Creador la semilla del deseo amoroso en los pechos de sus criaturas? (p. 121)

De esta manera, Celestina representa el amor y se manifiesta en contra del odio y la muerte. Por desgracia, los sueños de los cuatro amigos no se realizan, debido a la intervención de Felipe. Después, en "El Otro Mundo", Ludovico y Celestina, junto con su primer hijo adoptivo, que es realmente el hijo de Felipe el Hermoso e Isabel, viven en Toledo, donde nace el niño de Celestina, segundo hijo de Felipe el Hermoso. Un día, según órdenes del Demonio, Celestina-bruja pasa toda su memoria a la boca de una niña, dejándole besar su mano con todo y llaga, señal, como vimos, del pacto diabólico, por lo cual la niña Celestina, Celestina-paje, tiene los labios llagados en forma de tatuaje. Así, la primera Celestina se queda sin memoria y sin llaga en la mano. Posteriormente, ella envía un recado a Ludovico con el fin de que se vuelvan a encontrar 20 años más tarde, al tiempo que le manda, por mediación de Simón, al tercer niño, que es hijo de

Felipe el Hermoso y la loba. De este modo, Celestina-bruja desaparece de la vida de Ludovico, y éste parte con los tres niños en un viaje de peregrinación. A partir de ese momento, la joven y nueva Celestina, que tiene los labios tatuados, desempeñarán sus diversos papeles a lo largo del viaje de Ludovico y los tres niños. Así, primeramente, durante el viaje de aprendizaje de Ludovico con los tres niños, Celestina aparece en Alejandría y en Spalato. En "El mirador de Alejandría", Celestina interpreta su papel de la hermana-esposa de su hermano cultivador, que muere asesinado por otro hermano celoso de su suerte. Como hace Isis en el mito de Seth y Osiris, la mujer resucita a su hermano-marido con su aliento. Mas no puede revivir su conciencia, sino sólo su cuerpo, por lo cual es un hombre vivo-muerto o un muerto-vivo. Después, en "La gitana", aparece en la playa de Spalato, donde Celestina representa esta vez el papel de la gitana regalando a los tres hermanos las tres botellas verdes, que son los regalos del mago griego asesinado por la gente iracunda. Después del viaje de aprendizaje, esta vez los tres muchachos realizan cada uno su viaje del sueño, acompañados por Ludovico. En el transcurso de este viaje, la segunda Celestina, identificada por sus labios tatuados, solamente interpreta el papel de la Señora de las mariposas del Nuevo Mundo, participando en el viaje del sueño del Peregrino al Mundo Nuevo. Así, ya en "El Mundo Nuevo", en "El templo en llamas", aparece como una muchacha de la selva coronada de vivas y multicolores mariposas, quien posee la belleza y el horror. De aquí que se describa su apariencia como de una "terrible belleza":

[...] pues hermoso era su vestido de crudo algodón cubierto todo de joyas, y hermosas pero terribles las dos hileras de joyas que cruzaban, como incrustadas en ellas, sus mejillas; y sólo terrible la luna menguante que adornaba la nariz de la mujer, y otra vez horrible y hermosa la boca pintada de múltiples colores, y sólo bella otra vez la brillante y suave negrura de sus miembros.
(p. 412)

La corona de la Señora, hecha "de vivas mariposas negras, azules, amarillas, verdes, blancas, que se trenzaban volando sobre la cabeza de esta que llamo mujer" (p. 412), tiene clara similitud con el círculo que irradia varios colores dibujado por Celestina en el primer capítulo, es decir, igual que la máscara de plumas. El peregrino se enamora de esta muchacha de la selva, quien le promete al joven de volverlo a ver 25 días después de que haya cumplido su destino en esta nueva tierra. Luego, en "Día del espejo humeante", la Señora se convierte en la imagen cruel de la sacerdotisa de los sacrificios e inmundicias, que preside su oficio con un sacrificio humano, y limpia el pecado del hombre devorando sus inmundicias. Ésta le propone, entonces, al peregrino ofrecerle un año de felicidad en su compañía, con la condición de que después se deje sacrificar. Por último, el "Día de la laguna", la Señora de las mariposas se presenta como la anciana bruja, a la que ya se le terminó su ciclo de juventud y espera el inicio de otro ciclo semejante, tal y como sucede con la vieja Consuelo en una de las obras precedentes de Fuentes, *Aura*. Ya ubicada totalmente en el Mundo Nuevo, Celestina, como la Señora de las mariposas, se la puede caracterizar por los cambios

que sufre en el tiempo, a través de las palabras de la anciana dirigidas al peregrino:

Fui la joven tentadora, amante de mi propio hermano, que entre mis brazos se perdió y perdió su reino de paz, fui la diosa del juego y de lo incierto, que tú conociste en la selva; en la madurez fui sacerdotisa que absorbe los pecados y las inmundicias, los devora y así dejan de existir; ahora soy sólo la bruja, la anciana destructora de los jóvenes, la envidiosa [...] (p. 471)

Más tarde, en "La madre Celestina", la primera Celestina, la Celestina-bruja, la cual se dedica a su trabajo original de trota-conventos, ayuda al Señor a atrapar a los tres hermanos, encantando a la pareja del Príncipe bobo y Barbarica, y haciendo que vuelva a ser virgen la novicia Inés para que seduzca a Don Juan.

Ahora bien, en "La restauración", Celestina asume el papel de una joven indígena en la sierra de Veracruz. Esa indígena, de tez delgada y firme, de labios tatuados, que lleva en su cuello collares de jade y turquesa, teje con tela la máscara de plumas. En el momento del encuentro de la joven indígena y el guerrero veracruzano, comienza el bombardeo en México de la fuerza aérea estadounidense en el siglo XX. En "Réquiem", Celestina representa a Babilonia, la ciudad grande, personificada como una mujer, la cual está descrita en el Apocalipsis de San Juan, el cual le es leído al Señor moribundo, por orden suya, durante su agonía. Finalmente, en el último capítulo de la novela, "La última ciudad", Celestina retoma el papel que ejerció durante el primer capítulo de la novela, reubicándose en el año de 1999, pero ahora

seis meses y medio después, el 31 de diciembre, en París. Igual que la joven indígena mexicana, Celestina es la "muchacha de tez de porcelana, larga cabellera castaña, anchas faldas multicolores y collares gitanos" (p. 777). Celestina se reencuentra, así, con Polo Febo, quien acaba de terminar la lectura del libro que trata de su propia historia. Ella intenta convencer al "joven mexicano" de que él *no* leyó el libro, sino que, de hecho, todo lo supuestamente leído, le sucedió, que lo vivió junto con ella, basándose en las palabras creíbles de fray Julián y el Cronista. Por medio de los besos que le da Celestina, Polo recuerda, como parte de su propia experiencia, todo lo que pasó a lo largo de la novela. Al final de *Terra Nostra*, los dos hacen el amor y se fusionan en uno, y se convierten en un especie de "andrógino", justamente en el último momento de diciembre de 1999: al inicio del año 2000, inicio de un nuevo milenio.

En síntesis, se puede decir que Celestina es el personaje ficticio que representa la memoria de la historia de España. Las dos Celestinas se encargan de representar las tres imágenes de España. Primeramente, Celestina-bruja es la imagen de la España sombría y aristocrática de la tradición cristiana, es decir, la España de la "leyenda negra": la Inquisición, la intolerancia y la Contrarreforma. En *El Viejo Mundo*, Celestina-bruja vive en el mundo cerrado de la Edad Media, donde domina la opresión del poder del rey y de la Iglesia. Ella tiene los "mismos" rasgos originales de *La Celestina* escrita por Fernando de Rojas, como bruja y trotaconventos. De hecho, cuando ella pasa por Toledo, es identificada por dos personajes novelescos, Don Juan y Don

Quijote: aquél la ve como "madre" y éste la considera como vieja bruja y alcahueta codiciosa. Esto muestra las dos posibles posiciones de ver a España, representadas por la Celestina: uno, en favor de ella, que la ve como madre sagrada y tierna; otro, en contra de ella, que la toma como una ramera sucia y cruel. Es más, los españoles mismos vieron ambos lados de esta España, partes inclinables de las virtudes y vicios de la cultura y la tradición cristiana en España. Y aunque Celestina-bruja desea el cambio del mundo existente, no puede ir más allá, estancada en una España donde se vive con una moralidad medieval.

Ahora bien, la segunda Celestina, la Celestina-paje, también lleva dos imágenes de España: una, la España de la tradición mediterránea; y otra la España ambigua de la crueldad y la ternura vista por los latinoamericanos. Por una parte, Celestina es la imagen romántica y pintoresca de una España renacentista, llena de la pasión y libertad. Esta nueva Celestina, resguardando la memoria de la primera Celestina (la tradición cristiana), completa su memoria sobre el pasado de España, nacida de la tradición mediterránea renacentista, tanto gótica como gitana: la tradición judía, griega y romana. Por eso, en el viaje de aprendizaje de Ludovico con los tres hermanos, actúa como la hermana-esposa de Alejandría (el mito egipciaco de Seth y Osiris) y como la gitana de Spalato.

Por otra parte, también esta segunda Celestina es la imagen ambivalente de la madre España del santo misionero y del cruel conquistador, juzgada, en este caso, desde el punto de vista (latino)americano. En *Terra Nostra*, la imagen de la Señora de

las mariposas del nuevo mundo se describe con los rostros de Jano: la imagen tierna y la imagen cruel. Así, la Señora de las mariposas, por un lado, está descrita por el Peregrino de "El Mundo Nuevo" como la imagen del amor; y por otro, por la Celestina en "El Otro Mundo", como la imagen de la matanza. Veamos para terminar este apartado y como síntesis de lo dicho, lo que Fuentes nos dice respecto a las diversas imágenes de España en *El espejo enterrado*:

En nuestras mentes hay muchas "Españas". Existe la España de la "leyenda negra": inquisición, intolerancia y contrarreforma, una visión promovida por la alianza de la modernidad con el protestantismo, fundidos a su vez en una oposición secular a España y todas las cosas españolas. En seguida, existe la España de los viajeros ingleses y de los románticos franceses, la España de los toros, Carmen y el flamenco. Y existe también la madre España vista por su descendencia colonial en las Américas, la España ambigua del cruel conquistador y del santo misionero, tal y como nos los ofrece, en sus murales, el pintor mexicano Diego Rivera.⁴

IV.1.1.2. Peregrino

El Peregrino es la transfigura más activa y representativa de *Terra Nostra*. Cambia sus identidades sin parar, como si mudara de una máscara a otra, y luego, de allí, a otra más. Por esta razón, lo llamaremos "Peregrino", común denominador de sus transfiguraciones. De hecho, el Peregrino es un personaje sumamente

⁴ Fuentes, *El espejo enterrado*, México, FCE, 1992, p. 17.

complejo, ya que, si bien en general es un personaje ficticio, dadas sus características novelescas propias, en otras ocasiones se manifiesta y se representa con características claramente históricas. Es el "héroe" o "protagonista" de varias aventuras a lo largo de *Terra Nostra*, convirtiéndose a cada momento en "actores" diferentes: Polo Febo, los tres náufragos (como tales actúa, en España, como Don Juan, el Príncipe bobo y el Peregrino, y en los viajes del sueño como el joven heresiarca de Flandes, el acompañante del Quijote de La Mancha, y el Peregrino del nuevo mundo) y el joven guerrero mexicano del siglo XX. Por lo anterior, de aquí en adelante nos dedicaremos a investigar sus variadas acciones en los diferentes espacios y tiempos histórico-novelescos (cronotopos histórico-novelescos) por lo que corre sus diversas aventuras.

En la primera escena de la novela, "Carne, esferas, ojos grises junto al Sena", Polo Febo es un hombre-sandwich pobre de un café de París, en 1999. En el ambiente "apocalíptico" de París, después de soñar con otro animal, sueña su propia creación como el "primer animal" dentro del sueño, y desde allí comienza a experimentar toda una serie de sucesos extraños: el parto de su anciana conserje Madame Zaharia, a cuyo bebé Polo bautiza como Juan Agrippa, tal y como se lo pide una carta firmada por una Celestina y un Ludovico desconocidos; un grupo de gentes flagelándose y un autoflagelante alrededor de un Monje en una plaza previamente preparada para ello en París, y el parto colectivo las mujeres parisinas de todas las edades preñadas por hombres desconocidos. Al final de sus extrañas aventuras, llega al Puente de

las Artes, en el Sena, donde una muchacha parisina de labios tatuados pinta un círculo. Ella lo llama "Juan" como si lo conociese, y le cuenta una serie de cosas incomprensibles para él, por lo cual, Polo, confundido en su identidad, cae al agua al perder el equilibrio y se sumerge en el agua con una botella verde. De allí inicia su viaje en el tiempo, con los consabidos cambios de "identidad".

A partir del segundo "capítulo" hasta llegar al penúltimo, en los tres mundos de la novela, el Polo "ahogado" vive sus aventuras en España como un triple héroe, es decir, como tres hermanos, quienes representan el pasado, el presente y el futuro, el triple tiempo "virtual" o "tiempo histórico intelectual" de Vico (progreso y regreso, del tiempo cíclico), que dan una solución armónica de los dos opuestos. En España, este triple héroe aparece como náufrago, sin ninguna memoria, y lucha contra el tiempo del Señor, con el tiempo "real" o "tiempo histórico actual" (progreso continuo en el pasado, el presente y el futuro, del tiempo lineal). Así, en la actualidad del reinado del Señor, el triple héroe interpreta los papeles de Don Juan, el Peregrino "tierno" del Mundo Nuevo, y el Príncipe idiota, identidades otorgadas por las tres mujeres con las que se topa, que son Isabel, Celestina y la Dama Loca. Antes de llegar a España, "ellos" viajan sus aventuras en el sueño, que representan los hechos "ideales" del tiempo "virtual". Esa vez, el triple héroe desempeña los papeles de heresiarca de Flandes como el pasado, del Peregrino "cruel" del nuevo mundo como el presente, y del compañero de Don Quijote como el futuro. En sus aventuras del sueño, en

sus luchas, éstos son derrotados por el poder del Señor (como veremos, colectivo).

Sin embargo, la batalla aún no termina y en El Otro Mundo, finalmente, derrota, con la muerte, el Poder que el Señor representa (de nuevo, colectivamente): muerte de Felipe II, Francisco Franco, y del dictador-hermano de México. En el "capítulo" 143, el Señor muerto y convertido en un fantasma, va al Valle de los Caídos, en 1999, guiado por el fantasma de Mijail Ben Sama, quien a su vez muere quemado vivo, a causa del poema del Cronista Miguel, en el cual se lo presenta (representa) como el Peregrino de un nuevo mundo, enamorado de una noble dama. Al final, el Señor-fantasma se convierte en un lobo, y Mijail Ben Sama se convierte en el montañés que protege al lobo. Por su parte, en el "capítulo" 141, el héroe que interpretaba el papel del Príncipe bobo y de compañero del Quijote, ahora es el guerrero mexicano, quien asesina a su hermano-dictador latinoamericano. De hecho, el triple héroe ha luchado por su libertad al enfrentarse contra la triple obsesión del Señor: la gloria eterna, el mundo inmóvil y la vida breve, que son los lemas de su Poder.

Dicho esto, pasemos a estudiar las aventuras que cada uno de ellos emprende en el espacio y tiempo (cronotopo) correspondiente a cada uno de los tres mundos.

En "El Viejo Mundo", el "Peregrino" representa a tres naufragos que llevan el mismo estigma: una cruz encarnada en la espalda y seis dedos en cada pie, además de que no recuerdan nada respecto a su identidad. Aparece, así, en tres ocasiones distintas en el Cabo de los Desastres, representado a cada uno de ellos en

diferentes momentos. En el segundo "capítulo", "A los pies del Señor", durante el día de la cacería del Señor, el primer náufrago aparece en la playa del Cabo de los Desastres, donde Isabel la Señora lo recoge. En "¿Quién eres?", se presenta el segundo náufrago en la "misma" playa cuando pasa por allí el desfile de la peregrinación de la Dama Loca. Y en "El beso del paje", el tercer náufrago está tirado en la "misma" playa, donde Celestina-paje lo encuentra.

De esta manera, el Peregrino (en sentido colectivo) actúa en el palacio del Señor, triplicándose, como Don Juan, el Príncipe bobo y el Peregrino, obteniendo, como ya mencionamos, sus respectivas identidades por las mujeres con quienes se encuentra. En "Juan Agrippa", el primer náufrago representa el papel de amante de la Señora, quien quiere engendrar del joven al heredero de la monarquía española. Mas, de hecho, este náufrago resulta ser el verdadero hijo de la Señora, la cual, a pesar de conocer la verdad, comete incesto con su propio hijo. Al final de la primera parte, este joven rubio se convertirá en Don Juan, el seductor de todas las mujeres. El segundo náufrago, al cual se le reconoce como el Príncipe bobo, es recogido por la Dama Loca, quien lo toma como el heredero legítimo, convirtiéndolo en pareja grotesca con la enana Barbarica, con el objeto de continuar el linaje real. El Príncipe bobo inventa sus acciones grotescas para complacer a la Dama Loca. Así, por ejemplo, en "El bobo en palacio", el bobo mata con un cuchillo de barbero un pichoncito, con cuya sangre embadurna su cabeza, y en "Retrato del príncipe", cuando el zapatero trae el botín para el Príncipe bobo, éste ve

que el zapato no le queda debido a que tiene seis dedos en los pies, por lo que castiga al zapatero haciéndole comer el botín despedazado por el Príncipe. Por último, el tercer naufrago es identificado como el Peregrino del Mundo Nuevo por Celestina-paje. En "Miradas", Celestina y el Peregrino, junto con Ludovico, entran al palacio del Señor para contarle sus aventuras en el nuevo mundo.

En "El Mundo Nuevo", segunda parte de la novela, el Peregrino es el protagonista del viaje al nuevo mundo. Según lo que cuenta al Señor, Pedro y el joven anónimo, luego llamado "Peregrino" por el viejo, viajan en la nave construida por Pedro en busca de un nuevo mundo. Sin embargo, éste es asesinado en el ataque del pueblo de la selva, y el joven rubio se convierte en su rehén. Más tarde, el joven es llevado frente al Primer Hombre, el jefe del pueblo de la selva. Éste, nombrado también como el anciano de las memorias, le cuenta sobre los tres hermanos fundadores: blanco=vida (el Peregrino), negro=muerte (su doble) y rojo=memoria (el anciano de la memoria). Cuando el joven Peregrino le regala al anciano el espejo de mano, éste muere asustado al ver su cara arrugada. En "El templo en llamas", el Peregrino ve a los habitantes del pueblo de la selva muertos. Allí se encuentra con la Señora de las mariposas y los dos se aman. La Señora le promete al joven volver a verlo 25 días más tarde: veinte días de recuerdo y cinco días de olvido. Mas, según la Señora de las mariposas, el joven sólo recordará los cinco días enmascarados, durante los cuales puede hacer una pregunta diaria como recompensa de sus hazañas en la nueva tierra.

De acuerdo con la memoria del Peregrino sobre los cinco días enmascarados, el protagonista se encuentra con una anciana en una choza, donde tiene una pesadilla sobre la Señora de las mariposas, raptada por el doble del joven, quien es un monstruo que cojea. Más tarde, el Peregrino es empujado al pozo por los naturales, quienes lo culpan de haber matado al sol, si bien, no obstante, el que lo hizo fue su doble. Cuando el joven finalmente logra salir de dicho pozo, después de realizar muchos esfuerzos, el pueblo del pozo le agradece que, gracias a su escapatoria, el sol también se haya salvado.

En fin, el Peregrino llega al templo del llano, donde según eso iba a reencontrar a la Señora de las mariposas. Mas ella se ha convertido en la diosa de las inmundicias y de los sacrificios, y le propone al joven que conviva feliz un año con ella, al cabo del cual lo sacrificará. El Peregrino rechaza la propuesta, y sigue su camino, con el fin de probar su suerte en el nuevo mundo. Así, el joven viaja hacia el volcán, en cuyo centro es posible descender al mundo del infierno, donde se encuentra con la pareja de los Dioses del Hielo. El Peregrino escapa de allí con 20 huesos, dejando atrás el Inframundo en llamas. Estos huesos se convertirán posteriormente en 20 jóvenes mestizos que hablan español.

Más tarde, el héroe llega a la laguna del centro del valle, en cuya ciudad, su doble, quien era antes Espejo Humeante y ahora interpreta el papel del Señor de la Gran Voz, quemando los papeles de la leyenda de la Serpiente Emplumada. Se reencuentra a continuación con la Señora de las mariposas, quien es ahora una anciana. Ella le promete al joven su reencuentro en el futuro,

cuando coincida con su ciclo temporal de la juventud. En ese momento, aparece el Señor de la Gran Voz, acusando al Peregrino de su incesto con su propia hermana (vieja Señora de las mariposas) durante su borrachera, como sucede en la leyenda de Quetzalcóatl. Entonces pelean los dos y el Peregrino asesina a su doble, el Señor de la Gran Voz. Así desaparece la duplicidad, y con ella se da fin a la leyenda de Quetzalcóatl. Mientras huye de allí, el Peregrino se encuentra de nuevo con el anciano de las memorias, quien le convence de que ellos no son dos, sino tres, los tres hermanos fundadores. Poco después, sube a la barcaza de serpientes acompañado de los 20 jóvenes mestizos. En el último momento, antes de su partida, se despide de ellos, que posteriormente vivirán los veinte días que el héroe no logrará recordar. Así, el Peregrino regresa a España guiado por Venus, y se despierta en la playa del Cabo de los Desastres.

En "El Otro Mundo", se relata el pasado de los tres náufra-gos, contado por Ludovico y Celestina. Éstos son hijos de Felipe el Hermoso, pero de diferentes madres: Isabel, Celestina y la loba, quienes fueron violadas por el rey. Estando a cargo de Ludovico, sus tres hijos "adoptivos" se van de viaje de aprendizaje en el "sueño", pasando por Alejandría, una aldea que se ubica en el desierto cerca del Mar Muerto, Spalato y Venecia. En Venecia, los tres hermanos saben el destino que les espera en el futuro, gracias al Teatro de la Memoria, inventado por Donno Valerio Camillo.

Más tarde, los tres jóvenes asumen sus extraños viajes, ya que los dos hermanos soñarán por uno que actuará despierto. De

esta manera, cada uno, por turno, realizará sus aventuras acompañado por Ludovico, voluntariamente ciego, que llevará los dos féretros en donde sus dos hijos vivirán soñando. El primer hermano emprende su papel del joven heresiarca de los cruzados heréticos en Flandes. El segundo hermano, por su parte, vive sus aventuras como compañero de Don Quijote de La Mancha. El tercero, finalmente, actúa como el Peregrino del Nuevo Mundo, pero esta vez vive las aventuras como antihéroe, identificándose como Espejo Humeante. Ahora, por primera vez, los tres hermanos sueñan entre sí sobre sus muertes en "El sueño circular". Mientras tanto, cerca del Cabo de los Desastres, Ludovico y Pedro, con el fin de poder acudir a la cita con Celestina al día siguiente, los tiran al mar durante la tormenta.

Durante una semana, mientras el Señor escucha las narraciones de Ludovico y Celestina sobre los tres hermanos, prepara las trampas para sus enemigos, ya que ellos son una amenaza contra los deseos de su triple oración: vida breve, gloria eterna y mundo inmóvil. Así, Don Juan representa una amenaza contra la gloria eterna del Señor, en el sentido de que aquél busca el placer carnal momentáneo con las mujeres; el Príncipe bobo prolonga el linaje real con su pareja grotesca Barbarica, en contra de la vida breve del Señor en este mundo; y el Peregrino, contraria el mundo inmóvil del Señor, ya que aquél manifiesta la existencia del Nuevo Mundo. De este modo, el Señor, con la ayuda de Celestina-bruja, atrapa a los tres hermanos: el Príncipe bobo es encamado con Barbarica en un lugar especial; el Peregrino es encarcelado en la mazmorra más profunda; y Don Juan es encerrado

con Inés en el cuarto tapizado de espejos. Más tarde, el Peregrino es llevado por Guzmán a la cacería como su presa, quien se sumerge en el mar junto con el azor, que le corta el brazo al atacarlo. Don Juan e Inés también escapan del palacio y se van al Nuevo Mundo, escondidos en un barco de expedición dirigido por Guzmán.

En "La restauración", el Peregrino emprende el papel del guerrero veracruzano que lucha en contra de los Estados Unidos y de su hermano-dictador. Este guerrero mexicano se identifica con Julián, ya que el joven héroe hace alusión a su oficio en otro tiempo como pintor, además de que comenta sobre la firma del cuadro, escrito con el nombre de Julián, como fraile y pintor. El joven guerrero también se identifica como Príncipe bobo, ya que, en ese cuadro, aquél dice que la cara de uno de los tres hermanos es identifica a la suya. Pero esto no es todo, el protagonista se identifica, además, con Maximiliano (pp. 731-732).

Por último, en la última escena de la novela, reaparece el joven mexicano, quien ahora es de nuevo Polo Febo. Es decir, el Peregrino ahora se identifica con Polo Febo, quien tiene en su suite de un hotel de París la colección de los *objetos materiales* que aparecen en el transcurso de la novela. Apenas termina de leer su libro, Celestina aparece. Ella le dice la "verdad", que él no leyó el libro, sino que vivió la pasada historia junto con ella. De esta manera, nos damos cuenta de que Polo asume varios papeles simultáneos "dentro" y "fuera" de la novela: como escritor, narrador, actor/protagonista, y lector de su propia crónica: *Terra Nostra*. Al final de la novela, Polo y Celestina se "enamoran" y,

en su éxtasis, se fusionan como un "andrógino" en el inicio del año 2000.

En síntesis, el Peregrino es un personaje ficticio, pero que también tiene características míticas e históricas. Representa a los hispanoamericanos que buscan su(s) identidad(es) en la historia pasada, que es la historia de España, su "madre patria". En la primera escena de la novela, Polo es la imagen presente (futura, 1999) de los latinoamericanos que no conocen su identidad. Por eso Polo vive en un mundo extraño y confuso, como si fuera un mundo desconocido, donde duda de su identidad, y lo "obliga" a entrar en la corriente de la "historia" para iniciar sus aventuras en el viaje del tiempo, en busca de sus raíces: España; si bien la imagen de España es, de alguna manera, siempre "impuesta" por Celestina. Es decir, el Peregrino conoce la historia o las tradiciones de España a través de la actuación y la narración de Celestina. De hecho, como dice Fuentes en *El espejo enterrado*, a través de España, las Américas recibieron la tradición mediterránea.⁵ En "El Otro Mundo", el Peregrino triplicado conoce la tradición mediterránea antigua de España, como la judía, la egipcia y la árabe, la griega y la romana (Alejandría, desierto palestino, Spalato y Venecia), a través de Celestina y Ludovico. Después, este Peregrino triplicado viaja en sus sueños y "vive" diversas aventuras en diferentes tiempos y espacios: Flandes en el pasado --la herejía medieval--, la Mancha: futuro --el renacimiento--, y América: presente --la conquista y la colonización.

⁵ Cfr., *Ibid.*, p. 15.

De hecho, el Peregrino del nuevo mundo tiene dos versiones, o mejor dicho, una serie de imágenes dobles sobre la "madre patria", España (Celestina): una, es la imagen del amor y la ternura, vista por el Peregrino de "El Mundo Nuevo": la historia propia de los hispanoamericanos, derivada de la cultura indígena; otra, es la imagen cruel vista por el Peregrino de "El Otro Mundo": la historia impuesta por los españoles en las crónicas sobre América. En este segundo caso, el Peregrino también tiene una doble imagen de ternura y crueldad: por un lado, la Serpiente Emplumada y el Espejo Humeante; y por otro los misioneros y los conquistadores. En "El Viejo Mundo", el Peregrino sigue actuando por triplicado a través de Don Juan, el Príncipe bobo y el Peregrino, en contra del Señor. Por mediación de éste, quien se encierra en su palacio para evitar los cambios que provienen de afuera, del mundo renacentista, ellos logran ver la imagen presente de España, la de la tradición cristiana, la del Santo Oficio y la Contrarreforma, claramente clausurada en su propio mundo. Finalmente, el Peregrino regresa a su origen como Polo, pero esta vez tiene una identidad: la del joven guerrero mexicano, con la que completa el conocimiento "total" de su pasado, derivado de las tres tradiciones de España. En el momento "final" del mundo (del mundo novelesco), Polo, sin un brazo (América, la mitad de su ser), se fusiona con Celestina (España, la otra mitad de su ser), convirtiéndose en un solo "ser", en uno completo, en un ser "andrógino" (sin crédito), en un mestizo, causa y producto de una especie de "nuevo génesis", producto del "viejo apocalipsis" y, por tanto, "resultado" del nacimiento de una "nueva" identidad,

en la que lo español y lo hispanoamericano se "funden" finalmente.

IV.1.1.3. Señor

En *Terra Nostra*, el Señor es el personaje que más rasgos históricos tiene. Representa, principalmente, como ya hemos mencionado reiteradamente, al monarca español de la casa de los Habsburgo. En la novela se muestran tres "etapas" de su vida: como el joven heredero Felipe, como el rey maduro defensor de la fe católica, y como el viejo rey enfermo y débil encerrado en el Escorial.

En "El Viejo Mundo", cuando fue (es) el joven príncipe Felipe, conoce a cuatro soñadores: Pedro, Celestina, Simón y Ludovico. Ellos quieren buscar y encontrar un nuevo mundo, un mundo diferente al mundo donde ahora viven sufriendo. Mas, para Felipe, no existe ese mundo, ese mundo utópico, sino tan sólo su mundo presente y fijo. Por tanto, valiéndose de su astucia, Felipe frustra los sueños de sus amigos sobre el tan deseado nuevo mundo. Después, encabeza a los cruzados milenaristas, quienes lo seguirán convencidos del mundo ideal de "aquí y ahora", y los lleva al alcázar vacío de su padre, dejándolos allí para que sean entregados a las manos del verdugo. De este modo, comete su primer crimen, rechazando su primera oportunidad de cambiar el mundo.

Después de heredar el trono y casarse con Isabel, Felipe el Señor maduro se hace defensor fiel de la fe católica, saliendo a pelear en las batallas de las cruzadas armadas contra los herejes

en el extranjero. En su última guerra cruzada, después de derrotar a los herejes de Flandes, se da cuenta de que su victoria es un enorme fracaso, dada la falta de respeto de los ejércitos mercenarios alemanes por la religión católica. Allí mismo se encuentra con Ludovico, quien era el dirigente de los milenaristas de Flandes, y Ludovico le advierte al Señor que éste no ha triunfado "realmente" y que los herejes van a seguir luchando por su libertad hasta el final, confirmando una vez más su "derrota". A partir de esa batalla, el Señor decide encerrarse, mandando construir el Escorial, para dedicarse sólo a Dios. Ahora el Señor está viejo y débil, y aparece en una cacería de venado, en la cual se siente turbado por el ánimo de motín de los monteros.

En "Duerme el Señor", también se reflejan sus características, a través de un sueño en el que él era el dueño de tres rostros del pasado, del presente y del futuro. El primer rostro, en cuyas pupilas se reflejaban a la vez su crueldad y su ternura adolescente, tiene el rostro que representa la imagen cruel de la matanza a los cruzados inocentes. El segundo, es el del actual Señor, quien es prisionero del palacio de rocas desgajadas. El tercero, representa al Señor del futuro, convertido en un cadáver abominable que tiene el rostro de cera. De esta manera, el Señor se caracteriza también por sus tres rostros diferentes de tres distintos tiempos y espacios. Del mismo modo, la triple oración de "Vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil" que acompañaba al Señor en su sueño, manifiesta sus deseos en este mundo. Cuando sube los treinta y tres escalones, ve las imágenes propias reflejadas en el

espejo de mano, desde su juventud hasta su próximo futuro, en el que se ve convertido en un lobo.

Más tarde, Celestina-paje y Ludovico le ofrecen la segunda oportunidad de cambiar el mundo, pidiéndole que se una con los tres jóvenes y acepte la rebelión que viene de afuera del palacio. Mas el Señor, por el contrario, planea atrapar a sus usurpadores, que son sus tres medios hermanos, ya que para el Señor ellos significan las graves amenazas contra su triple oración ("vida breve, gloria eterna y mundo inmóvil"). Y en vez de abrir a los rebeldes la puerta de su mundo cerrado, con el fin de construir el Teatro de la Memoria, donde podrían trabajar todos juntos con libertad, indecisamente da la orden de matar a los rebeldes. De este modo, comete su segundo crimen.

Después de esta matanza, el Señor, solitario y enfermo, lee dos papeles metidos en dos botellas verdes. En "Corpus" encuentra la primera botella, que trajo Don Juan, y lee el papel que está en su interior, cuyo contenido lo constituye el siguiente "capítulo" de la novela, "Manuscrito de un estoico". Éste trata de la maldición de Tiberio César sobre la dispersión futura del territorio de España por los tres usurpadores, quienes se multiplicarán sin cesar con sus reencarnaciones. En "Cenizas", encuentra la segunda botella, traída en esta ocasión por el Príncipe bobo, y lee el segundo papel, cuya historia es la de "La restauración". Éste trata de un joven guerrero veracruzano del siglo XX que lucha contra la fuerza aérea estadounidense y contra el dictador, quien es su hermano; mas recuerda que su oficio en otro tiempo era ser pintor, y que en ese entonces estaba restaurando con su

grupo el cuadro sobre la imagen de Cristo con los hombres desnudos en una plaza italiana, debajo del cual había escondido otra verdadera imagen acerca de la Corte española del Señor, cuadro firmado con el nombre de Julián. En "Réquiem", el Señor se encuentra con Ludovico, quien está en la fila de los mendigos, y le pregunta porque abrió sus ojos. Ludovico le contesta que encontró el milenio que está en tres obras: *La Celestina*, el *Don Quijote* y el *Don Juan*. Posteriormente, el moribundo Señor, en su agonía, hace que canten las monjas un Réquiem, que lea un monje el Apocalipsis de San Juan, y manda escribir sus órdenes testamentarias. En "Los treinta y tres escalones", el Señor muerto, o sea, su fantasma, se encuentra con el fantasma de Mijail Ben Sama y sube los treinta y tres peldaños acompañado por la doble voz de su guía-fantasma. Al despertar, él se encuentra en el Valle de los Caídos, construido por Franco, en el año 1999, donde se convierte en un lobo que, escapando de la cacería, come lo que le ofrece un montañés, quien resulta ser de nuevo Mijaíl Ben Sama.

En síntesis, el Señor representa a la España sombría y aristocrática de la tradición cristiana, la de la "leyenda negra", de la Inquisición, de la intolerancia y de la Contrarreforma: una imagen de la opresión mantenida por el Poder de la Monarquía y de la Iglesia. En la misma línea, Celestina-bruja ayuda al Señor, puesto que ella también representa a la España medieval de la tradición cristiana. Los dos se encierran en el Escorial (monumento de la Contrarreforma de España), a cal y canto, con el fin de "luchar" contra el cambio que representa el mundo renacentista, soñador de la libertad de la acción humana. Los tres

rostros del Señor, vistos en su sueño, son las imágenes espacio-temporales de España: en el pasado, es la imagen doble de la crueldad y la ternura, visto por los españoles mismos (alcázar de Felipe el Hermoso); en el presente, es la imagen vieja y débil, en decadencia de su poder (Escorial del Señor); y en el futuro, es la imagen de la encarnación transformada en el poder derivado del crimen, del dictador autoritario (lobo en el Valle de los Caídos). Como nos dice Fuentes respecto a la doble imagen de España vista por los españoles:

Y tan conflictiva como la relación de España con ella misma: irresuelta, a veces enmascarada, a veces resultamente intolerante, maniquea, dividida entre el bien y el mal absolutos. Un mundo de sol y sombra, como en la plaza de toros. A menudo, España se ha visto a sí misma de la misma manera que nosotros la hemos visto. La medida de nuestro odio es idéntica a la medida de nuestro amor. ¿Pero no son éstas sino maneras de nombrar la pasión?⁶

IV.1.1.4. Ludovico

Ludovico es un "personaje" ficticio. Tiene un carácter filosófico-religioso. Representa la imagen de la libertad del hombre del humanismo renacentista. Por esta razón, sus palabras sobre la pluralidad o transmutación de la libertad, contradicen las palabras del Señor sobre la muerte o inmovilidad de la Edad Media.

En "El Viejo Mundo" de la novela, Ludovico desempeña el papel del joven estudiante revolucionario de teología, según la

⁶ *Ibid.*, p. 17.

descripción de la memoria del Señor sobre su juventud, luego del jinete negro maduro de la cruzada herética en Flandes, de acuerdo con la memoria de la última batalla en Flandes del Señor y, posteriormente, del viejo flautista ciego que actúa en el Palacio del Señor, a lo largo de la primera parte de la novela. En "El Otro Mundo", según su narración sobre el tiempo pasado en su desaparición ante el Señor, asume el papel del traductor de los libros judíos en latín, y del protector de los tres jóvenes, llevándolos a la peregrinación de las culturas mediterráneas antiguas y, más tarde, acompañándolos en sus viajes del sueño.

En el primer "capítulo" de "El Viejo Mundo", Ludovico se presenta como un joven autoflagelante del círculo de los peregrinos, en el "apocalipsis" de París. De allí, se acerca a Polo, quien lo desconoce, y le pregunta sobre la carta que le enviaron él y Celestina.

En "El Viejo Mundo", en su juventud, Ludovico es un estudiante de teología, quien tiene ideas rebeldes contra la ortodoxia, por lo cual choca con el monje agustino en la clase y es llevado frente al inquisidor en el Santo Oficio, como se puede observar en "El halcón y la paloma" y en "El pequeño inquisidor". Así, su sueño representa un mundo sin Dios, el cual es criticado por Felipe en "El sueño de Ludovico".

En "Victoria", Ludovico se enfrenta, en la ciudad derrotada de Flandes, con el Señor maduro, quien actúa como defensor de la fe católica contra los herejes (valdenses, cátaros, adamitas) de los Países Bajos, y él, Ludovico, es descrito como un jinete negro, quien predica al Señor la doctrina herética sobre el placer

del cuerpo libre. Después de la discusión entre ellos, el Señor abandona el bastión de victoria-derrota contra los herejes y decide dedicarse a Dios con su devoción, encerrándose en un lugar en el que manda a construir un "mausoleo": El Escorial. Más tarde, a través del encuentro azaroso de Ludovico y fray Julián, éste se da cuenta de que Juan Agrippa aparecerá dentro de poco tiempo en la playa del Cabo de los Desastres. Después, en "Miradas", Ludovico, flautista ciego "voluntario", conjuntamente con Celestina y el Peregrino, se encuentran con el Señor.

En "El Otro Mundo", Ludovico y Celestina viven en la judería de Toledo. Ludovico trabaja como traductor de latín en una sinagoga, convirtiéndose en el lector de los libros judíos: la cábala, el zohar, los sefirot, en los que se reitera la importancia del número tres. Ludovico y el doctor de la sinagoga hablan del significado de dicho número, como la posibilidad de la unión perfecta. Al fin, después de terminar sus lecturas, Ludovico saca la conclusión de que, para integrar una personalidad, se necesitan múltiples existencias, lo cual se manifiesta en "Un sueño enfermo" y en "Espectro del tiempo". Más tarde, Ludovico lleva a los tres niños en el viaje de peregrinación por la cultura mediterránea antigua, para darles lecciones, pasando por Alejandría, un desierto cerca del Mar Muerto, Spalato y Venecia. En Venecia, Ludovico decide ser ciego "voluntario", es decir, no va a abrir sus ojos hasta que encuentre el milenio. Le toca entonces acompañar a sus tres hijos en sus viajes de sueños, que realizará cada uno, respectivamente, a Flandes, a La Mancha y al Mundo Nuevo.

Por último, Ludovico reaparece en el último "capítulo" representando un verdugo del mundo "apocalíptico". En el último momento de 1999, después de cumplir su misión de dejar a Celestina con Polo, Ludovico y Simón, quienes son los últimos verdugos, pelean, y Ludovico mata a Simón y luego se suicida.

En síntesis, Ludovico representa la cultura renacentista e humanista, que trata de la libertad del cuerpo y el alma del hombre liberado de Dios, en cuyo nombre culminaba el poder y la ortodoxia de la monarquía católica ligada con la Iglesia. En el mundo fuera del palacio del Señor, conoce varias culturas mediterráneas: la judía, la egipciaca, la romana y la griega. Su conocimiento culmina en Venecia, la ciudad original del Renacimiento del arte, la literatura y la ciencia. A través de todo el viaje-curso de aprendizaje, Ludovico proporciona la integración de varias tradiciones que ya coexistían, con el fin de formar una cultura "completa". En otras palabras, para ser una España completa, se requiere integrar todas las culturas que convivieron durante siglos y siglos, sin que se imponga una cultura y una religión sobre las otras, como "sucede" específicamente con la tradición cristiana.

IV.1.1.5. Otros personajes

a) Fray Julián

Fray Julián es el personaje ficticio más parecido a los personajes tradicionales. Representa al "espíritu" del arte renacentista. Es un pintor y un fraile de confesiones de la Corte. Tiene

carácter ambivalente, ya que actúa en función de sus interés propios y manipula para ello a la gente. De este modo, se contrapone a los otros de acuerdo con las diferentes situaciones en las que se encuentra. Así, por ejemplo, acusa primero al Cronista por sus ideas heréticas, y lo saca después de la prisión para que le encargue continuar la narración iniciada por él; engaña al Señor sobre el cuadro hecho por él mismo, diciéndole que fue traído de Orvieto, y luego se lo quita para enviarlo al nuevo mundo; del mismo modo, aprovecha el sueño de la Señora, quien soñó con un naufrago tirado en la playa, y le informa sobre su nombre, la hora y el lugar de su aparición, fingiendo que él también tuvo un sueño semejante.

b) Dama Loca

La Dama Loca es una "transfigura", pero no tan complicada como las anteriores. Así resulta ser también un personaje histórico. Aunque su nombre nos conduce a Juana la Loca, tiene los rasgos de Isabel la Católica, la de los Reyes Católicos, puesto que menciona que sus casas son las de Castilla y Aragón. En "El Viejo Mundo" se identifica como la madre reina del Señor, Juana la Loca, quien representa la locura y la muerte. En "Monólogo de la viajera", ella se presenta a sí misma como la locura, el juego, el arte y la perversión. En "El Mundo Nuevo" es una anciana de una choza que da acogida al Peregrino, a la vez es Celestina transformada en la vieja Señora de las mariposas, aparecida en "La madre y el pozo" y en la "Noche de los reflejos". En "El Otro Mundo", en "Corpus", en "Cenizas" y en "Réquiem", se identifica

con Juana la Loca, Mariana y Carlota de Maximiliano. Por último, desempeña el papel de la vieja antropóloga, o sea, la prisionera anciana del guerrero mexicano en "La restauración".

c) Isabel

Representa el placer sensual que ama la decoración árabe, la costumbre herética y el amor carnal, en contraposición al Señor, que se obsesiona por la idea de la sangre pura de los cristianos y la devoción del alma a Dios. En "El Viejo Mundo", la Señora comete incesto con su hijo, Juan Agrippa, quien luego se convertirá en Don Juan. Más tarde, Isabel se transforma en el vampiro de forma de murciélago gigantesco, quien colecciona y une los pedazos de los cadáveres reales, practicando las brujerías. En "El Otro Mundo" nos enteramos del secreto de Isabel: ella fue traída a España para vivir con su tío Felipe el Hermoso. Esta infanta fue violada por su tío y quedó embarazada. El parto fue realizado clandestinamente, y de esta manera su bebé logra sobrevivir a la amenaza de muerte dictada por su tío. Este bebé es robado del castillo por Ludovico, después de que Isabel se casa con el joven Felipe, quien se ha enamorado de ella al verla vomitar una oblea convertida en una serpiente. Al fin, Isabel se identifica con Isabel I de la Inglaterra, quien parte de España a su país para vengarse del Señor.

d) Guzmán

Guzmán es un personaje (en este caso si se trata de un personaje) que muestra claros rasgos "históricos". Es un personaje

oportunista, que representa la venganza y la ambición. Nacido como hidalgo, se somete al servicio del Señor, por lo cual quiere vengarse de los nuevos hombres de la clase burguesa y del Señor. Es una víctima de la transición de la época medieval a la época moderna, es decir, de la del sistema feudal al sistema centralista del rey y de la monarquía, y los miembros de la pequeña burguesía que se convertirán en los grandes mercaderes de las ciudades. En "El Viejo Mundo", Guzmán emprende el papel de sotamontero, criado y escribano real del Señor. Por su astucia y servilismo simulado, logra obtener la confianza del Señor, y intenta manipular el poder del rey como su mayordomo. Además, ama a la Señora y le propone su unión, si bien es una unión basada principalmente en la ambición y la sangre real, con todo, la propuesta no es aceptada por la reina, quien lo ignora por su baja posición social. Al final de la primera parte, se lo ve partir en una expedición al Mundo Nuevo, como conquistador en busca de oro y fama. En "El Otro Mundo", finalmente, aparece como un pobre mendigo, quien ya ha regresado del nuevo mundo, viejo y fracasado.

Como conclusión de este apartado, más allá de examinar las transfiguraciones de los personajes, a la vez que sus caracteres típicos como personajes históricos y literarios, haciendo hincapié de la crítica general y particular, como la de Rodríguez Carranza, en nuestra propuesta de lectura de *Terra Nostra* no sólo buscamos sus transfiguraciones a lo largo de la novela, sino que también intentamos encontrar sus imágenes colectivas, las cuales, como trataremos de mostrar someramente, representan las diferentes

perspectivas culturales de América y España, conformadas a través de sus constantes y complejas mutaciones.

IV.1.2. Narrador

Respecto a la identidad de los narradores, como vimos, la crítica no logra llegar a ningún acuerdo, puesto que varía en sus diversas posiciones y nos propone diferentes interpretaciones posibles. De hecho, el problema radica en la enorme dificultad y complejidad en identificar a los múltiples narradores de *Terra Nostra*. Por esta razón, a la crítica todavía tiene la tarea de resolver la identidad del narrador de la novela, en cuyo sistema narrativo se manifiestan narradores múltiples que se ceden la voz en una cadena continua dirigida hacia la circularidad. Como vimos en el capítulo II.1.1., la crítica en general difiere en sus opiniones: Juan Goytisolo y José Miguel Oviedo creen en la autoría de Celestina; Lucille Kerr opina que Celestina y el Peregrino forman una unidad representativa del narrador; Allen Joseph los considera como representantes separados (Celestina como narrador y el protagonista con un solo brazo como narrador); Wendy B. Faris señala que el Cronista es un narrador representativo; Maya Schärer menciona que las palabras exhortatorias de Julián hicieron escribir la novela a los autores (interno y externo), o sea al Cronista y a Fuentes; Zunilda Gertel y Marta Gallo subrayan que la identidad del narrador está escondida en *yo-tú-él* [*nosotros*]; Lucrecia Shotzbargar Tippit se refiere a los tres ni-

veles del narrador: interno (autor implícito, Celestina y Teodoro), externo (Julián y el Cronista) y otro nivel de referencia constituido por declaraciones filosóficas, históricas o culturales (Valerio Camillo); y Pere Gimferrer expresa la imposibilidad de identificar al narrador, ya que existe un desdoblamiento infinito de los narradores en la novela.

Además, en el capítulo III.1., pudimos observar que Rodríguez Carranza considera que en *Terra Nostra* el narrador final no revela su verdadera identidad, sino que los narradores secundarios, como "personajes", tratan de confundir a los lectores al insistir en su autoría, es decir, de ser cada uno de ellos el "verdadero" narrador principal. De acuerdo con esta crítica, en la novela hay tres pistas falsas que nos hacen "perdernos" en la posibilidad de ubicar al narrador principal. Primeramente, existe el problema de saber cuál de ellos puede tener la supremacía de la narración principal, tanto entre los capítulos extremos (1 y 144) como los 142 restantes. Como ya sabemos, estos dos grupos de capítulos se desarrollan en diferentes tiempos y espacios: los episodios del primer y último capítulo suceden en París en 1999, y los sucesos del resto de los capítulos "giran" alrededor de España, el Mediterráneo y la América del siglo XVI. Posteriormente, en la novela se encuentra la narración en segunda persona, el "tú", de la que no se puede, aparentemente saber nada. Esta crítica argentina reprocha así dichas pistas falsas, afirmando que los narradores subordinados que parecerían ser los más factibles: Julián, el Cronista y Celestina, lo que hacen finalmente es confundir más a los lectores con sus conflictivas trampas sobre la

autoría del narrador principal. Con todo, Rodríguez Carranza no logra llegar a ningún resultado positivo respecto a la identidad del narrador principal, como tampoco respecto a los narradores secundarios de *Terra Nostra*.

De acuerdo con la crítica argentina, en la primera parte de la novela predominan los acontecimientos del pasado respecto del Señor, narrados por él mismo, mientras que a partir de la segunda parte se presentan exclusivamente los acontecimientos del pasado sobre los tres jóvenes, los cuales son narrados por el peregrino del Mundo Nuevo. De esta manera, el pasado del Señor se remonta a su vida individual y a los momentos decisivos de su vida, tales como su educación y sus posibles tomas de decisión. En cambio, el pasado de los jóvenes es relatado de forma dispersa por otros narradores, tales como Celestina y Ludovico, por un lado, y Teodoro, por otro. Entre estos narradores, Teodoro habla de la maldición de Tiberio sobre tres usurpadores de España en el futuro, y Celestina y Ludovico relatan los nacimientos de los tres jóvenes como hijos de Felipe el Hermoso y de diferentes madres, confundiendo su narración al alternarla. Finalmente, esta crítica define los tres mundos temporales: el viejo, el nuevo y el otro mundo, en relación con sus personajes centrales y sus símbolos: el Viejo Mundo es el mundo poderoso del Señor de España; el Mundo Nuevo es el mundo transgredido por España, con el bien y el mal del viejo continente; y el Otro Mundo es el de las posibilidades, el que brota bajo la sombra del palacio, el cual simboliza el poder, y que renace a partir de las dudas.

Ahora bien, a partir de nuestra propuesta, dividiremos a los posibles narradores en dos clases: principales y secundarios, los cuales, de acuerdo con la división de Rodríguez Carranza, corresponderían a lo que ella llama narradores secundarios. Así, los narradores principales serían aquellos que relatan las narraciones largas, como el Señor, el Peregrino, Ludovico y Celestina, mientras que los secundarios serían los que relatan las narraciones fragmentarias, como la mayoría de los narradores, representados principalmente por la Dama Loca, Isabel y Guzmán, los cuales conforman, junto con los narradores principales, la imagen de los tres mundos y de la totalidad de la novela.⁷ Los cuatro narradores principales constituyen sus mundos correspondientes: a través de la "historia", el Señor construye la imagen cruel y oscura de España en El Viejo Mundo; el Peregrino, a través del "sueño" utópico, constituye la imagen ambigua (cruel y tierna) de España en El Mundo Nuevo; y a través de la "ficción" o "literatura", Ludovico y Celestina describen la imagen tierna y pintoresca de España en El Otro Mundo; y todo ello gracias a la colaboración de los narradores secundarios.

Respecto a la forma de la narración, en la novela se presentan cuatro tipos de narraciones: la narración simultánea del Señor a Guzmán, y de Celestina al Peregrino (del "capítulo" 12 al "capítulo" 33) sobre la juventud del Señor, pronunciada desde diferentes "lugares": el Palacio del Señor o la playa del Cabo de

⁷ Véase, "Narraciones principales y secundarias" del Cuadro 8, mostrado en el Apéndice del presente trabajo.

los Desastres; la narración sola del Peregrino al Señor (del "capítulo" 60 al "capítulo" 79) sobre las aventuras del Mundo Nuevo; la narración alternada de Ludovico y Celestina al Señor (del "capítulo" 84 al "capítulo" 126) sobre sus vidas con los tres hijos; y, finalmente, la narración de relevo de Julián (del "capítulo" 1 al "capítulo" 136) a su amigo Cronista Miguel, y del Cronista al "lector" (del "capítulo" 137 al "capítulo" 144).⁸ Dicho de otra manera, estos dos últimos narradores, a los cuales consideramos como narradores finales, escriben la escritura "total" de la novela, acumulando las narraciones "secundarias": la narración simultánea de El Viejo Mundo/la narración unívoca de El Mundo Nuevo/la narración alternada de El Otro Mundo, las cuales conforman, en conjunto, la narración de relevo en la totalidad de la novela. Al mismo tiempo, Celestina también va constituyendo su memoria "total" a través de las narraciones de los múltiples personajes-narradores, acumulando progresivamente la cantidad y calidad de memoria: memoria individual de los narradores} memoria científica -profecía de Tiberio} memoria simultánea -Teatro de la Memoria o el número tres de los libros judíos} memoria al vacío -exterminio de la memoria en el espacio escritural.

A nuestro juicio, *Terra Nostra* está conformada, pues, por múltiples narraciones que, sean principales o secundarias, son expresadas por los diversos narradores(-personajes). A través de

⁸ Véase, "Forma de la caja china" del Cuadro 3, expuesto en el Apéndice del presente trabajo.

estas narraciones (principales y secundarias) es justamente como se complementan las diversas historias de la novela y se puede "refigurar" el impresionante rompecabezas histórico. De hecho, las versiones de varios de los narradores están formadas por largas o fragmentarias narraciones, las cuales en muchas ocasiones se contradicen entre sí. Por ejemplo, en "Confesiones de un confesor", fray Julián critica a Isabel por ocultar la verdad sobre el incesto de su propio hijo Juan y desacredita la autoría de Celestina como el narrador de la novela que conoce toda la información. Así pues, a través de diversos puntos de vista contradictorios, se complementan y yuxtaponen varias versiones que constituyen el rompecabezas de la "historia" a reconstruir.

Cabe hacer notar que, en la novela, los narradores siempre tienen uno o varios interlocutores a los cuales dirigen sus palabras, contando la versión que poseen sobre los múltiples acontecimientos, sobre cuya interpretación van de cierta manera variando dependiendo de sus posiciones y de sus respectivos interlocutores. En este sentido, la novela de Fuentes se construye como un mundo novelesco relativo, con el fin de tratar de multiplicar las posibles versiones de la "historia" y sus posibles interpretaciones, obligando, por supuesto, a que todas ellas dialoguen entre sí. Por tanto, vamos a centrarnos en algunos de los diversos puntos de vista de los narradores, de sus visiones del mundo, tratando de hacer resaltar tres aspectos básicos de los mismos: 1) ¿quién habla?: sujeto narrador, 2) ¿con quién?: sujeto interlocutor, y 3) ¿de qué?: objeto de referencia y de representación. A grandes rasgos, y a cierto nivel ficcional se pueden ubicar cuatro

narradores principales en la novela: Celestina, Señor, Peregrino y Ludovico. En función de estos narradores, y concentrándonos en tres narraciones-diálogo fundamentales de la novela: 1) la narración simultánea de Celestina y del Señor que narran al Peregrino y a Guzmán, respectivamente; 2) la narración del Peregrino del Mundo Nuevo dirigidas al Señor, y 3) la narración alternada de Celestina y Ludovico, también dirigida al Señor, trataremos, por tanto, de hacer notar la importancia tanto del narrador como del interlocutor respectivo en función del "objeto" referido y del papel fundamental que desempeñan todos ellos en la novela.

IV.1.2.1. Narradores principales

En la novela, como acabamos de mencionar, hay cuatro narradores principales a nivel ficcional, quienes manifiestan las narraciones más representativas de toda la novela. Ellos son: el Señor, el Peregrino, Ludovico y Celestina. Pasemos, pues, a estudiar las tres grandes narraciones que ellos relatan, en función de sus respectivos interlocutores y de su "objeto" de referencia y representación.

a) La narración simultánea del Señor y Celestina

En "El Viejo Mundo" hay una narración simultánea, relatada en tercera persona. Esa narración simultánea está contada, a la vez, por el Señor y por Celestina, ubicados en diferentes lugares: el Señor narra a Guzmán en el palacio durante el día de su cum-

pleaños, y Celestina-paje narra al Peregrino en la playa del Cabo de los Desastres en el momento de su encuentro. El Señor inicia su narración en "El Señor empieza a recordar" y la termina en "Duerme el Señor"; y Celestina empieza su historia en "El beso del paje" y la finaliza en "Las cenizas de la zarza". Estas narraciones simultáneas están presentadas aparentemente desde el punto de vista de ambos narradores. Es decir, están contadas por parte del Señor y por parte de Celestina, refiriéndose al *mismo acontecimiento* (objeto de referencia y representación): cinco amigos: Felipe, Pedro, Celestina, Simón y Ludovico, que, en su juventud, intentan realizar sus sueños sobre la búsqueda de un nuevo mundo, el cual se relata desde el "capítulo" 12, "El Señor visita sus tierras", hasta el "capítulo" 33, "Discurso exhortatorio". Podemos observar, pues, que esta historia sobre dichos cinco amigos está constituida por los datos aportados por ambos narradores, quienes a su vez participan como "personajes" de sus propias narraciones.

Ahora bien, se puede señalar que la memoria de la juventud del Señor y de Celestina puede dividirse en tres partes: los motivos del sueño sobre un nuevo mundo, la reunión en el Cabo de los Desastres, y la matanza de los cruzados. La historia inicia con la descripción, entrecruzada, de las diferentes situaciones de cada personaje. En "El heredero" y "Las castellanas", el príncipe Felipe desea mostrar su capacidad de ser el rey a su padre, Felipe el Hermoso, y se enamora de Isabel al verla vomitar la oblea convertida en una serpiente. Y en "La fuga", Felipe se encuentra con dos hijos de Pedro, quienes lo consideran como un criado,

escapa con ellos al bosque, donde los dos muchachos son asesinados por los mastines de la guardia, llegando solo al lugar donde se reúnen los cruzados herejes. En "El Señor visita sus tierras", Pedro, el campesino cabal, pierde a sus hijos, ya que el Señor se los lleva por faltar a sus deberes de siervo. En "Jus prima noctis", "Celestina" y "En el bosque", Celestina es violada por el Señor en la noche de su boda con el herrero Jerónimo, y se convierte en bruja, la cual hace un pacto con el demonio al quemar su mano en el fuego; hace brujerías en el bosque, donde es violada de nuevo por dos viejos; luego allí se encuentra con Felipe, quien viene con un grupo de cruzados heréticos, y los dos juntos se dirigen a la playa. En "La peste" y "El rostro de Simón", el monje Simón acude a cuidar a los enfermos de la peste y es traicionado por el alcalde de una ciudad, quien le pide que convenza a los presos de trabajar juntos para arrebatar la peste de la ciudad con la condición de ofrecerles su libertad, si bien sea a costa de arriesgar sus vidas, cosa que luego no cumple. En "El halcón y la paloma" y "El pequeño inquisidor", Ludovico, quien discute con el monje agustino por la interpretación de la teología, es acusado ante el Santo Oficio y tiene que salir corriendo de allí.

En "La nave" y "La ciudad del sol", todos, descontentos, se reúnen en la playa del Cabo de los Desastres, con el fin de buscar un nuevo mundo. Trabajan juntos para construir el barco de Pedro y se cuentan sobre sus sueños. Más tarde, Felipe critica a los soñadores por la clara imposibilidad de realizar sus sueños: la imposibilidad del mundo sin poder y servidumbre, en "El sueño de

Pedro"; la del mundo sin prohibición del amor, en "El sueño de Celestina"; la del mundo sin enfermedad y muerte, en "El sueño de Simón", y la del mundo sin Dios en "El sueño de Ludovico".

Así, en "Nowhere" y "Aquí y ahora", convenciendo a todos que no hay tal lugar sino tan sólo un "aquí" y un "ahora" del mundo existente, Felipe lleva a los cruzados heréticos al alcázar vacío de su padre, donde los entrega a las manos del verdugo. Finalmente, Felipe logra su sueño de ser reconocido, por su capacidad, de heredar el poder, así como su sueño de casarse con Isabel, si bien, a cambio de ofrecer las vidas inocentes de la cruzada herética. En "La hora del silencio", Celestina y Ludovico escapan del alcázar y de la muerte, y en "Discurso exhortatorio", Simón pregona el discurso exhortatorio en las calles, diciendo que es perfecto este mundo donde cada cosa tiene su lugar.

De hecho, la memoria del Señor y de Celestina se basan en la "realidad" histórica de la época medieval, ya que en ese mundo hay opresión, tanto por parte del poder del rey, como de la ortodoxia de la Iglesia. A través de la narración simultánea de estos "personajes", se puede observar que el Señor, Felipe el Hermoso, abusa del pueblo con su poder soberano, exigiéndole al campesino su deber de siervo y abusando de una muchacha campesina por el derecho de pernada, justamente en la noche de su boda. También la Iglesia oprime al pueblo a través de la Inquisición y la Contrarreforma, sin tolerar ningún tipo del pensamiento herético por parte del pueblo. De esta manera, en el Medievo, por encima del pueblo, existían dos poderes supremos: el rey y la iglesia. Por esta razón, los cuatro soñadores desean un nuevo mundo

"utópico", en donde no haya servidumbre, ni amor libre, ni enfermedad y muerte, ni Dios, o sea, un mundo diferente a la España de la Edad Media, la cual continúa con las mismas ideas, a pesar de que en otros países la Reforma y el Renacimiento han abierto el camino hacia un "nuevo mundo".

Por último, en torno a la historia de la juventud del Señor, narrada en tercera persona, manteniendo la "objetividad" entre los dos narradores, ambos muestran y manifiestan sus intenciones en las narraciones respectivas. Por una parte, la narración de Celestina tiene como fin informar acerca del viejo mundo (España) al tercer náufrago (el Peregrino), quien no tiene ningún recuerdo al respecto. Así, Celestina-paje cuenta al joven sus recuerdos del pasado, constituidos por la memoria que la primera Celestina, Celestina-bruja, le cedió. Ésta inicia la narración con las siguientes palabras: "--Todos hemos olvidado tu nombre. Yo me llamo Celestina. Deseo que oigas un cuento. Después, vendrás conmigo" (p. 108). De hecho, su narración se caracteriza por la *oralidad*, por lo cual no hay explicación o pista de cómo se procesa la narración.

Por otra parte, el Señor *dicta* a Guzmán sobre su propia memoria de la juventud, con la nostalgia correspondiente de volver al pasado. Antes de dictar su narración, el Señor conversa con Guzmán sobre la oportunidad de volver a revivir el pasado:

--[...] Sí... recuerdo, días enteros, regresan a mí... Guzmán... ¿volverías a vivir un día de tu vida, uno sólo,

para actuar de manera distinta a como actuaste entonces?

--Todos hemos soñado con enmendar una mala decisión del pasado; pero ni Dios puede modificar lo que ya sucedió.

--¿Y si Dios me diese a mí esa facultad?

--Los hombres la entenderían como don del Demonio.

--¿...si Dios me permitiese, a mi antojo, caminar hacia el pasado, revivir lo muerto, recuperar lo olvidado...?

--Los hombres la entenderían como don del Demonio.

--¿...si Dios me permitiese, a mi antojo, caminar hacia el pasado, revivir lo muerto, recuperar lo olvidado...?

--No le bastaría cambiar el tiempo, Señor, sino que debería cambiar también los espacios en los que el tiempo ocurre.

[...]

--El Señor, entonces, habría perdido las ilusiones, pero habría ganado el conocimiento.

--Amaneciste filósofo, Guzmán. Prefiero mantener las ilusiones.

--Hágase vuestra voluntad. Pero el tiempo es siempre un desencanto; adivinado, sólo nos promete con seguridad la muerte; recuperado, sólo nos impone con mofa la libertad.

--Escoger de vuelta. Guzmán; escoger...

--[...] Seamos, Señor, realmente dueños de nuestro pasado y de nuestro futuro: vivamos el momento presente.

--Ese momento es una larga congoja para mí.

--Si el Señor mira con exceso hacia atrás, se convertirá en estatua de sal. En el Señor se reúne una suma de poder muy superior a la de su padre...

--A qué alto precio. No lo sabes, Guzmán. Yo fui joven.

[...]

--Se podría comenzar de nuevo... se podría comenzar mejor...

--¿Qué cosa, Sire?

--Una ciudad. La ciudad. Los lugares que habitamos, Guzmán.

--El Señor tendría que emplear los mismo brazos y los mismo materiales. Estos obreros y estas piedras.

--Pero la idea podría ser diferente.

--¿La idea, Señor?

--La intención.

--Por buena que fuese, los hombres harían algo distinto de lo que el Señor hubiese pensado.

--Así creí yo una vez.

--Perdón, Señor; no deje de creerlo. (pp. 109-111)

Aquí, el Señor se presenta como un soñador igual que sus cuatro amigos de la juventud, con el deseo de regresar al pasado para volver a escoger la oportunidad perdida, mientras que Guzmán actúa como una persona muy lógica, como un filósofo racional, y arraigando su existencia en el presente (recuerdan con prístina claridad los diálogos entre el Quijote y Sancho Panza). Por consiguiente, el Señor viejo narra al realista Guzmán (su ejemplo copioso) para convencerlo de que en el pasado él era un joven ambicioso y realista, el cual comete un gran error al sacrificar su libertad y la posibilidad de constituir un futuro distinto con el solo objetivo de subir al trono, de alcanzar el poder. De hecho, la narración del Señor se caracteriza por lo *escrito*, puesto que dicta su narración a Guzmán para dejarla escrita, como la única manera de recordarla, de rememorarla:

--No, no... escúchame Guzmán; toma papel, pluma y tinta; oye bien mi narración; esto quería el día de mi cumpleaños: dejar constancia de mi memoria; escribe: nada existe realmente si no es consignado al papel, las piedras mismas de este palacio humo son mientras no se escriba su historia; [...] (p. 111)

Además, en la novela se explica sobre cómo el Señor narra su memoria de la juventud, a saber, su proceso de narrarla:

El Señor desfalleció a la mitad de su narración, cuando recordó los amores con Ludovico y Celestina (imaginarios en la nave del viejo Pedro, ciertos en el ensangrentado alcázar;

más alucinantes, sin embargo, los soñados que los verdaderos). [...] y ahora, al terminar la historia con la repetición del discurso exhortatorio del monje Simón, fielmente transcrito al Señor por el Cronista de la corte, [...], mientras que el Señor murmuraba:

--Ésta es la historia que deseaba recordar el día de mi cumpleaños, que también será el día del segundo entierro de todos los muertos mis antepasados. (pp. 143-144)

En suma, podemos interpretar la narración simultánea del Señor y/o Celestina, de la siguiente manera: Celestina, quien es la memoria del conocimiento "total" del pasado, cuenta con su voz al Peregrino la memoria de su juventud y, al mismo tiempo, el Señor dicta a Guzmán la misma memoria de su juventud (el acto simultáneo de dos personas: una de narrar, otra de escribir): por tanto, esta memoria está narrada como si fuera "una" sola voz unida en dos bocas: Señor y Celestina, y, a la vez, está escrita por la mano de Guzmán (y en otro nivel, por Julián), y todo ello está presente en los "capítulos" que van del 12-33. Por esta razón, el narrador final, que es quien (sea quien fuese) controla este juego, se inclina más del lado del Señor, ya que describe el proceso del trabajo del Señor y de Guzmán en los "capítulos" 11 y 35. Celestina, en cambio, como la memoria total del pasado, funciona más bien como espejo que "refleja" la memoria parcial del pasado del Señor. Pues en esta narración simultánea, como en el cuadro de Velázquez: *Las meninas*, se "refleja" y se "refracta" tanto la imagen de sí mismo: la del Señor, como la del otro, la de Celestina, o sea, la imagen "reflejada" en la narración es tanto la de él como la de ella, al tiempo que no es ninguna de las dos. Dicho de otro modo, es a través de Celestina, quien narra al mismo

tiempo que el Señor, que éste puede ver su imagen del pasado, tanto en el papel como en la narración oral simultánea, narrada por ella, como si a través de ella se viera a sí mismo en el espejo, pero al mismo tiempo, no es ninguno de los dos, puestos que el Peregrino (Polo) escucha la narración, al tiempo que Polo (el Peregrino), conjuntamente con nosotros, lee(mos) el diálogo y lo escrito (como veremos más adelante, y ya en el nivel metaficcional, por Julián y el Cronista). Finalmente, el acontecimiento narrado, oral y escrituralmente, por los dos narradores sirve como base o punto de partida para las otras dos narraciones que vamos a analizar en seguida.

b) La narración del Peregrino al Señor

Toda la segunda parte de la novela, "El Mundo Nuevo", está narrada en primera persona por el Peregrino, dirigiendo sus palabras directamente al Señor. La narración del Peregrino trata de su viaje al Mundo Nuevo, "soñado" por él. En relación con la narración simultánea de la juventud del Señor: el sueño frustrado en la búsqueda de un nuevo mundo deseado por los cuatro soñadores, se ha realizado finalmente dentro del sueño del Peregrino, gracias a su partida de España junto con Pedro en el barco construido por éste. El Señor, como su interlocutor, escucha la historia del Peregrino con asombro, ya que en su juventud él mismo decía a sus amigos que "no hay tal lugar". Ahora, al contrario, a través de las palabras del Peregrino, el Señor conoce la existencia del

nuevo mundo. La narración (de tipo crónistico) en el "capítulo" 60, "Estrella de la mañana", comienza de la siguiente manera:

Señor: mi historia empieza al aparecer sobre el mar la estrella matutina, llamada Venus, última luz de la noche y perpetuación de la noche en la claridad del alba; guía de marineros. Llegué una mañana a un paraje solitario de la costa. Encontré allí a un viejo teñido por la fatiga pero tenaz en el esfuerzo. Construía, a orillas del mar, una barca. [...] (p. 357)

Así, el Peregrino inicia su relato dirigiendo la palabra al Señor, para luego, olvidándose de su interlocutor, poderse concentrar en narrar los acontecimientos. Con todo, de vez en cuando esa voz dirigida al Señor surge de nuevo durante toda la larga segunda parte, como recordándonos que lo está narrando y no viviendo. En cuanto a la historia del Mundo Nuevo, se puede dividir en tres grandes partes: 1) el viaje en el mar; 2) de la llegada al nuevo mundo hasta el encuentro con la Señora de las mariposas; y 3) las aventuras de cinco días del recuerdo. Primeramente, desde "Estrella de la mañana" hasta "Vorágine nocturna", se trata del largo viaje en el mar antes de llegar a la nueva tierra.

En "Más allá", se despierta el Peregrino en la playa de perlas, gracias a que logra sobrevivir en la lucha contra la vorágine nocturna, pero lamenta la pérdida de Pedro. En "Regreso a la vida" y "Un pedazo de tierra", el joven se reencuentra con Pedro, quien, vivo, está construyendo una choza en un pedazo de tierra, cuya posesión era el sueño de su vida. En "El trueque", Pedro, que se niega a entregar su propiedad a los naturales, muere ase-

sinado por el ataque del pueblo de la selva, para el cual no está permitido poseer propiedad privada. En "El pueblo de la selva" y "Palabras en el templo", se describe la "convivencia" del Peregrino con el pueblo de la selva como su rehén. En "La leyenda del anciano", el Peregrino se encuentra y habla con el Viejo de las memorias, quien le cuenta al joven sobre los tres hermanos fundadores del mundo nuevo. Según el anciano, llamado también el Primer Hombre, de entre los tres hermanos el Peregrino es la vida, mientras que su doble oscuro es la muerte, y el anciano es la memoria. Como dice el anciano, estos tres hombres forman un círculo y aspiran a ser uno, cuyo número es perfecto por ser el origen de todo; después de uno, tres es indivisible y es el cruce de caminos: la unidad o la dispersión, pues "tres es la promesa de la unidad". (p. 395) Por accidente, el Primer Hombre muere al ver su imagen arrugada en el espejo que le regala el joven (o sea, el Peregrino). En "Los tributos", los hombres del pueblo de la selva se llevan al Peregrino, metiéndolo en una canasta honda, en lugar de a su jefe muerto, al sitio donde deben tributarle al pueblo de la montaña, pero el "negocio" se anula porque éstos se dan cuenta de la trampa del pueblo de la selva. En "El templo en llamas", al salir de la canasta, el joven se encuentra con que todos los habitantes del pueblo de la selva están muertos. Sucede, entonces, la escena donde el Peregrino hace el amor con la Señora de las mariposas, que es quien dirige al pueblo de la montaña. Allí, ella le promete al Peregrino su reencuentro después del viaje que debe realizar el joven durante veinticinco días: veinte días están destinados a que conozca la nueva tierra, y cinco a

salvarse de la muerte. Durante estos cinco días, él puede hacer una pregunta diaria a la luz y a la oscuridad. Finalmente, el Peregrino sólo recuerda los cinco días estériles y pierde la memoria de los veinte días restantes de su acción, tal y como estaba predicho. Como le dice la Señora de las mariposas al Peregrino:

Y ella me contestó con mi voz en sus labios:

"Viajarás veinticinco días y veinticinco noches para que volvamos a reunirnos. Veinte son los días de tu destino en esta tierra. Cinco son los días estériles que ahorrarás para salvarlos de tu muerte, ya que a tu muerte serán semejantes. Cuenta bien. No tendrás otra oportunidad en nuestra tierra. Cuenta bien. Sólo durante los cinco días enmascarados podrás hacer una pregunta a la luz y otra a la oscuridad. Durante los veinte días de tu destino, de nada te valdrá preguntar, ya que no recordarás nunca lo que sucede en ellos, pues tu destino es el olvido. Y durante el último día que pases en nuestra tierra, no tendrás necesidad de preguntar. Sabrás." (p. 414)

Por último, a partir de "La madre y el pozo" hasta "Noche del retorno", el Peregrino narra los recuerdos, la memoria, sobre los cinco días de sus aventuras. En "La madre y el pozo", el primer día, nombrado por él como día del venado, se encuentra con una anciana que le da acogida, y allí, dormido, sueña a la Señora de las mariposas, quien es raptada por un animal monstruoso que excava la tierra y entierra la luz del sol. A causa de ello, en la noche es tirado en un pozo profundo por unos hombres como sacrificio merecido por ser el causante de matar el sol. En "Día del agua, noche del fantasma", segundo día, logra salir del pozo a toda costa, guiado por el hilo de araña que creó la Señora de las mariposas. Entonces el pueblo del pozo le agradece por salvar el

sol, explicándole que éste sólo le obedece al Peregrino: así, si el joven lo desea, sale para él, pero muere para los naturales. Como agradecimiento, el jefe del pueblo le ofrece los dones del pájaro enjorado, el guajolote, pero el joven lo rechaza y se conforma con hacer una pregunta: el motivo del suicidio del pueblo de la selva, cuya respuesta es: "--Nadie los mato. Se mataron a sí mismos" (p. 423). En la noche del fantasma, el Peregrino se encuentra con dicho animal monstruoso, quien le reta a que tome su corazón palpitante de sus costillas abiertas, cosa que el Peregrino hace. Entonces, el monstruo le ofrece el poder, la riqueza y la gloria, pero el héroe rechaza de nuevo esas tentaciones, y le devuelve su corazón, ya que el héroe sólo le interesa la Señora de las mariposas. En lugar de aceptar los obsequios ofrecidos por su doble monstruoso, al Peregrino le importa más hacer la misma pregunta a su enemigo: ¿por qué fueron matados todos los del pueblo de la selva junto al río?, y la respuesta resulta ser la misma: nadie los mató, sino que se mataron a sí mismos.

En "Día del espejo humeante", el tercer día, el Peregrino llega finalmente al templo del llano, cerca del volcán, donde le dio cita la Señora de las mariposas. Mas ella está presidiendo el sacrificio humano de sus prisioneros de los pueblos sometidos, convertida en sacerdotisa de los sacrificios e inmundicias, que es la que purifica el mundo limpiando el pecado del hombre y devorando sus inmundicias. El Peregrino le pregunta por qué se sacrificaron por él los habitantes del pueblo de la selva, y ella le contesta que porque el joven es razón de vida, pero los del pueblo de la Señora son razón de muerte, pues los pueblos de la sel-

va preferían morir por él a ser asesinado por otros. Entonces, la Señora de las mariposas le propone al joven vivir un año feliz en su compañía, pero con la condición de que después muera sacrificado. Mas el héroe no acepta la propuesta de su amada, e insiste en seguir el camino de su suerte o el azar, a sabiendas de que su destino es la muerte, como se lo ha dicho la Señora de las mariposas. En "Noche del volcán", llega al volcán y desciende a su centro, que es donde se encuentra con el mundo del infierno. En las regiones de la muerte, el Peregrino se encuentra con los Dioses del Hielo, la pareja del Inframundo. Ellos le dicen que el joven le robó a ellos los granos rojos del pan y se los dio a los hombres para que éstos vivieran sembrando, cosechando y comiendo, por lo cual la victoria del reinado de la pareja del Inframundo sobre el mundo entero con la que avasallan a los hombres tarda mucho en llegar. Entonces, el Peregrino les pregunta sobre su propia identidad, pues si bien el joven se encuentra usando la ropa de Espejo Humeante, logra recordar su otra identidad, "la del dador de la vida, el educador, el hombre de paz" (p. 451). La respuesta de la pareja se puede resumir así: no importa su identidad del pasado, sino la del futuro; su identidad es doble: Serpiente Emplumada en la memoria, Espejo Humeante en el olvido. Arrepentido de no haber aceptado la propuesta de la Señora de las mariposas, el joven llora y sus lágrimas caen a los huesos del infierno, los cuales se incendian. Con el Inframundo incendiándose, el héroe escapa con un ato de huesos ardientes, los cuales le queman las ropas de Espejo Humeante, que le fueron colocadas por los brujos de la Pirámide, mas el fuego no alcanza

a quemar las ropas de marinero del joven, las cuales se consideraran como su sagrada cobertura, y que significan tanto la fe del viejo Pedro en la existencia de un mundo libre como su propia fe en el riesgo, la supervivencia y la pasión de hombre de las aventuras. De este modo, esas ropas del Peregrino se convierten en un símbolo, y se asemejan a las ropas de Serpiente Emplumada. Después, los huesos blancos "robados" se transforman en veinte hombres: muchachos y muchachas de color moreno que hablan en castellano. En ese momento, el héroe se identifica como el señor dador de la vida.

En "Día de la laguna", el Peregrino llega a la laguna del centro del valle, pasa por el laberinto de la ciudad y llega al palacio en donde su doble, Espejo Humeante o el Señor de la Gran voz, reside. Éste quema los papeles de la leyenda de Quezalcóatl. Posteriormente, el Peregrino vuelve a encontrarse con la Señora de las mariposas, ya convertida en anciana. Ella le dice que ya se pasó (de hecho, los tiempos de los dos no coincidieron: el paso del tiempo para la Señora fue mucho, mientras que para el Peregrino fue poco) y le propone otra cita de reencuentro con él en el futuro, cuando coincida el ciclo de su juventud con el tiempo de él. Ya en "Noche de los reflejos", el Señor de la Gran voz acusa al joven de haber cometido incesto con su hermana, debido a su borrachera. El Señor de la Gran voz le dice que los hermanos son ellos dos: el joven es luz y él mismo es la sombra, pues el joven le pregunta que según el anciano de la memoria ellos son tres: vida, muerte y recuerdo. Entonces, el doble del Peregrino contesta que el anciano mentía, así que ellos son dos, el bien y el

mal, como se refleja en el mundo de las dualidades, el de la oposiciones de dos fuerzas, sin unidad posible. Su doble le muestra la vara de los espejos, en donde el joven ve las terribles escenas de matanza cuyo causa fue el mismo protagonista, un hombre blanco, rubio y barbado montado a caballo que llega para reconquistar una ciudad sin habitantes, es decir, se confunde su imagen con la del conquistador, Hernán Cortés. Confundido, pues, en su identidad, el Peregrino pelea con su doble oscuro y lo asesina. Con ello, al fin, desaparece el conflicto de la duplicidad. Pero también la leyenda de Quetzalcóatl ha terminado, ya que, debido a la muerte del doble del Peregrino, ya no existe la lucha por conseguir sus respectivas identidades, como Serpiente Emplumado o como Espejo Humeante, que de hecho eran realmente uno. En "Día de la fuga", el joven huye de allí con tres cosas: el espejo de mano, las tijeras y la máscara de plumas de la Señora de las mariposas. En la plaza del Tlaltelolco, se reencuentra con el Viejo de las memorias, quien le reitera que ellos son tres. Después, sube en una barcaza de serpientes. En "Noche del retorno", el Peregrino se despide de los veinte jóvenes mestizos que, en nombre de su dador de vida, vivirán los veinte días que él no recuerda en el nuevo mundo, y regresa a España guiado por Venus, pensando en Pedro y la Señora de las mariposas como último recuerdo, así como en el pueblo de la selva, que vivían en un mundo de sacrificio y opresión, igual que sucede en España.

En suma, en el "sueño", el Peregrino ve al Mundo Nuevo como doble deidad de la cultura azteca, uno que tiene la bondad: la Serpiente Emplumada, y otro, la crueldad: Espejo Humeante, si

bien con el mismo rostro. Mas en el transcurso de su lucha por obtener su identidad, el héroe se identifica finalmente con la Serpiente Emplumada, dios de la paz y de la vida. Además, la memoria del Peregrino sobre la Señora de las mariposas se constituye sobre el amor, tal y como se lo dice al Señor: "[...] ella es mi voz, ella es mi guía, en ambos mundos, sin ella todo lo olvidado" (p. 481). Sin embargo, en "El Otro Mundo" hay otra versión sobre el viaje del peregrino al nuevo mundo, la cual contradice la versión narrada por el Peregrino. Veremos las diferencias de las dos versiones justamente en la narración alternada de Ludovico y Celestina, tercera y última de las narraciones mencionadas.

De hecho, las aventuras del Peregrino sobre "El Mundo Nuevo" son desconocidas por Celestina, quien representa el conocimiento "total" del pasado. Porque, antes de narrar al Señor, el protagonista no le cuenta a Celestina y a Ludovico sobre los cinco días de su recuerdo, por lo cual nadie más que él sabe sobre la memoria o el conocimiento del nuevo mundo. Es por eso que "El Mundo Nuevo" está narrado en primera persona ("yo"), puesto que nadie pudo poseer la historia del Peregrino. Es decir, la propia historia de América no fue distorsionada ni hurtada por nadie, es una "tierra" santa y virginal.

c) La narración alternada de Celestina y Ludovico

En "El Otro Mundo" se presenta la narración alternada de Celestina y Ludovico, dirigida al Señor, para darle a conocer la memoria de los veinte años de ausencia de ellos. Es decir, con el

objeto de dar al Señor el conocimiento del otro mundo, que no es ni el viejo mundo de España, ni el nuevo mundo de América. Celestina y Ludovico le cuentan alternadamente su vida y sus aventuras con los tres muchachos durante los últimos veinte años, a partir de la matanza de los cruzados en el alcázar. Esta historia también puede ser dividida en tres partes: 1) la vida de Toledo, donde se da la reunión con los tres niños; 2) el viaje de aprendizaje de Ludovico con esos tres niños, y 3) los viajes del sueño de los tres muchachos. La narración alternada de Ludovico y Celestina, relatada en tercera persona, se contempla como la unión de las voces de un equipo bien organizado y unido. Por un lado, las narraciones de Celestina corresponden a los siguientes capítulos, de acuerdo con la participación directa de Celestina en la narración misma: sus andares en Toledo ("capítulos" [85, 88], 90, 92, 94, 96, 98, 99, 101); su aparición en Alejandría en la playa de Spalato durante el viaje de aprendizaje ("capítulos" 103 y 107); el relato del Peregrino en el nuevo mundo en los viajes del sueño ("capítulos" 112, 115, 118, 121, 124), y el final del viaje ("capítulo" 126). Por otro lado, las narraciones correspondientes a Ludovico se dividen, de acuerdo con la acción directa de este, en: sus lecturas y diálogos con el doctor de la sinagoga en Toledo ("capítulos" 84, [86], 87, 89, 91, 93, 95, 97, 100, 102); su viaje de aprendizaje en el desierto de Palestina, en Spalato y en Venecia ("capítulos" 104, 105, 106, 108); los relatos del joven heresiarca de Flandes ("capítulos" 110, 113, 116, 119, 122) y del acompañante del Quijote de La Mancha ("capítulos" 111, 114, 117, 120, 123) en los viajes del sueño; y, por último, el final del

viaje ("capítulo" 125). Pasemos, pues, a estudiar la narración de la memoria de Ludovico y Celestina sobre sus vidas, con los tres hermanos, antes de regresar a España.

Desde "El primer niño" hasta "Simón en Toledo", se trata de la vida de Celestina y Ludovico en Toledo, donde el destino los une a los tres niños, cuyo padre de sangre es, de hecho, Felipe el Hermoso. Mientras Ludovico lee la Cábala, el Zohar y los Sefirot judíos como parte de su trabajo como traductor en la sinagoga de la judería de Toledo y, al mismo tiempo, dialoga con el doctor de la sinagoga sobre su conocimiento del número tres, Celestina anda en las calles de Toledo en busca de alguien que la reconozca, siendo reconocida finalmente dos veces: una, por Don Juan, y otra, por Don Quijote, quienes la consideran como madre o vieja trotera y bruja. Dado que hace un pacto con el Demonio, sale a buscar a otro ser a quien transferir "toda" su memoria, hasta que encuentra a la niña indicada y se la transfiere toda, a la vez que le deja los labios llagados como prueba del pacto satánico. Así, la primera Celestina se queda sin memoria y vuelve a ser la vieja bruja-trotera, y la segunda Celestina continúa viviendo, pero ahora con la memoria de la primera. Por su parte, Ludovico, después de recibir al tercer niño y el mensaje de Celestina por parte de Simón, de reencontrarse dentro de veinte años, sale con los tres niños al viaje de reconocimiento y aprendizaje de la cultura mediterránea antigua, la cual existía antes de la cristianización de España. En la vida de Toledo, Celestina y Ludovico conocen la cultura judía: Ludovico lo hace a través de la lectura

de los tres libros judíos y Celestina por medio de sus encuentros con otros personajes de novelas renacentistas.

Desde "El mirador de Alejandría" hasta "El teatro de la memoria", Ludovico y los tres niños emprenden su viaje de peregrinación al mirador de Alejandría, a una aldea del desierto de Palestina, al palacio-ciudad de Diocleciano de Spalato, a la playa de Spalato, así como al Teatro de la memoria de Venecia. En Alejandría, Ludovico ve en el sueño la lucha de dos hermanos por una mujer vedada, su hermana. Aquí, Celestina interpreta el papel de la hermana-esposa del hermano creador asesinado por el otro hermano celoso, quien va a ser un escriba ciego que describe su crimen dejando en blanco el papel. En una aldea del desierto de Palestina, Ludovico y los tres niños permanecen diez años en una comunidad llamada de los ciudadanos del cielo, que no existe en la "realidad". En el palacio-ciudad de Diocleciano de Spalato, un mago griego explica a Ludovico la importancia de ese lugar, de la función de las cuatro puertas por donde las herejías se empiezan a difundir sobre la Europa cristiana. En el muelle de Spalato, el mago griego profetiza la venida del tercer tiempo en España, donde vencerá al Anticristo (representado por la casa española de los Habsburgo), el buen rey, quien tiene una cruz encarnada en la espalda y seis dedos en cada uno de los pies. Mas el mago es asesinado por la gente furiosa debido a su crítica radical. Después, en la playa de Spalato, Celestina desempeña el papel de la gitana, que es quien regala tres botellas verdes a los tres muchachos, diciéndoles que son regalos del mago asesinado, hecho de papel, quien intenta escribir la narración perfectamente

simultánea. En fin, este viaje de aprendizaje culmina en el Teatro de la Memoria de Donno Valerio Camillo, en el cual los actores y los espectadores intercambian sus posiciones, por lo que todos son participantes del Teatro. En suma, este viaje de aprendizaje se convierte en el viaje del conocimiento de la cultura mediterránea antigua: egipciaca, romana y griega, y otras, a través de los sueños: el sueño del mito egipciaco de Osiris y Seth; el sueño de la comunidad herética antigua; el sueño de las cuatro puertas del palacio-ciudad de Diocleciano, que oprime a los cristianos por ofender a los dioses de Roma; la profecía del mago griego sobre la tercera venida del Peregrino en España, y la aventura del mago griego hecho de papel, quien se remonta hasta el mito de Ulises con el deseo de escribir la narración simultánea perfecta.

Posteriormente, los tres muchachos sueñan con sus viajes en que realizan acciones, acompañados por Ludovico, los que se presentan desde "El beguinaje de Brujas" hasta "El sueño circular". El primer hijo actúa como el joven heresiarca de Flandes, en "El beguinaje de Brujas", "La Hermana Catarina", "Hertogenbosch", "El espíritu libre" y "La derrota". El segundo hijo emprende el viaje como compañero de Don Quijote en La Mancha, en "Adentro del molino", "Gigantes y princesas", "Dulcinea", "Los galeotes" y "Cantar por ansias". Y el tercer hijo hace el viaje al nuevo mundo con Pedro, en "Pedro en la playa", "Última Tule", "Primer hombre" y "La señora de las mariposas". En "El sueño circular", todos sueñan con su muerte conjunta. En "El Cabo de los Desastres", Ludovico y Pedro dialogan en el momento de tirar los tres féretros al mar, donde los tres hermanos duermen

soñando con sus viajes, cerca del Cabo de los Desastres, para que todos puedan acudir a la cita con Celestina durante la noche anterior a la cacería del Señor. De tal suerte que la historia regresa al capítulo 2, "A los pies del Señor".

Aquí nos enteramos de que el viaje del sueño del Peregrino al Nuevo Mundo es uno más de los viajes del sueño de los tres hermanos en "El Otro Mundo". Con esto en mente, pasemos a examinar el por qué se presentan dos versiones diferentes sobre la misma historia sobre el viaje del Peregrino al nuevo mundo en el sueño, y qué diferencia se encuentran entre ellas. En "El Nuevo Mundo", la historia del Peregrino está narrada en primera persona, como protagonista de su propia historia. En "El Otro Mundo", los hechos están contados en tercera persona, como un breve y sencillo resumen de la historia de "El Mundo Nuevo". Con todo, hay grandes diferencias entre ambas versiones. En "El Mundo Nuevo" se narra la historia del Peregrino desde el punto de vista subjetivo, por tanto, ésta trata del sueño del Peregrino sobre su viaje de cinco días enmascarados que sólo él recuerda, de su jornada total de viaje de veinticinco días. En cambio, en "El Otro Mundo", la historia del Peregrino se cuenta desde un punto de vista "objetivo", así que Celestina narra la historia del Peregrino sobre el viaje de los veinte días que el héroe no puede recordar. Por consiguiente, la historia del Peregrino es narrada en dos partes y consta de dos diferentes versiones, relatadas por dos narradores, si bien de alguna manera ambas se complementan.

Pero pasemos a investigar de manera más detallada qué diferencias existen entre dichas versiones. Aunque en "El Mundo

Nuevo" el Peregrino dudaba de su identidad debido al conflicto con su doble, se considera a sí mismo como la Serpiente Emplumada, que es el dador de vida, el dios de paz, conclusión que obtiene basándose en las respuestas que se dan a sus preguntas a lo largo de su viaje de cinco días. En "El Otro Mundo", Celestina resume la historia del Peregrino a partir de la misma versión hasta la muerte del Viejo de las memorias, en "Pedro en la playa", "Última Tule" y "Primer hombre". Mas la narración de Celestina deja de coincidir con la versión del Peregrino a partir del momento en que hace acto de presencia la Señora de las mariposas, ya que Celestina se encarga de narrar de manera resumida sobre las acciones del Peregrino durante dichos veinte días, hechos que se cuentan en "La señora de las mariposas" y "El sueño circular". El "capítulo" 121, "La Señora de las mariposas", inicia con la siguiente frase: "Mas no sucedió así, sino que una noche [...]". De hecho, Celestina critica la versión del Peregrino narrada en "El Mundo Nuevo", y "revela" la versión "real" del acontecimiento que aconteció durante esos veinte días.

Veamos rápidamente el resumen de la historia del Peregrino sobre el viaje de veinte días que hace Celestina. La Señora de las mariposas, con los labios tatuados, saca al Peregrino de la canasta donde estaba encerrado y le informa que los habitantes del pueblo de la selva decidieron ofrecerlo en sacrificio, por tanto el Peregrino y la Señora de las mariposas matan a todos los del pueblo de la selva en la noche mientras se encuentran dormidos. Luego, la Señora de las mariposas le concierta una cita de reencontro veinticinco días después, diciéndole:

--Tu destino en esta tierra tiene veinticinco días. Veinte los recordarás, porque durante ellos habrás actuado. Cinco los olvidarás, porque son los días enmascarados que apartarás de tu destino para salvarlos de tu muerte. (pp. 585-586)

En esta breve narración de Celestina es donde más se destaca la diferencia de ambas versiones de la historia del Peregrino del nuevo mundo: aquí, al contrario de la narración de "El Mundo Nuevo", la Señora de las mariposas le dice al Peregrino que él no recordará los cinco días enmascarados, pero que sí tendrá la memoria de los veinte restantes.

Pero prosigamos nuestra indagación sobre las acciones del Peregrino durante los dicho veinte días de acuerdo con la versión de Celestina. En el capítulo 124, "El sueño circular", Celestina narra sobre la muerte de los tres hermanos, como final de sus viajes de sueño, iniciando este "capítulo" con la historia final del Peregrino en el Nuevo Mundo, es decir, a partir de la manera en que muere en el transcurso de sus acciones durante esos veinte días. De acuerdo con esta versión de Celestina, en el momento de la muerte del Peregrino, ofrecido como sacrificio humano, éste se "refleja" (o se "refracta", depende; o mejor, se "reflejan" y se "refractan" simultáneamente) sobre los veinte días en los que actúa en el nuevo mundo:

Sonrió con tristeza. Para llegar hasta ella huyó de pueblo en pueblo, por las selvas y valles del mundo nuevo, hasta llegar al templo junto al volcán; valiéndose de todas las tretas del pícaro, engañó, asumió el papel de un dios blanco y rubio que debía, según las leyendas de los naturales, regresar por el oriente, aceptó los dones, pidió que todo se lo

convirtieran en oro, se cargó de pesadas taleguillas, enamoró a las mujeres, desplegó todas las facetas de la astucia, exigió sacrificios en su nombre, presidió los fastos de la muerte, más, más, siempre más, el dios es insaciable, explotó la debilidad, el temor, ordenó la muerte de los viejos, por inservibles, de los jóvenes, por alimenticios, de los niños, por inocentes, enfrentó a pueblo contra pueblo, exigió la guerra como prueba de la devoción, conoció el incendio de las aldeas, miró los cadáveres en los llanos, y en su ascenso de la costa a la meseta prometió a cada nación liberarla del tributo del más fuerte, sólo para someterla al tributo de la siguiente nación de su recorrido: así creó una cadena de exacciones, peor que cualquier servidumbre antes conocida en estas tierras: se justificó diciendo que todo lo hizo para sobrevivir; un hombre solo contra un imperio... ¿había conocido la historia empresa comparable a la suya? Ejércitos de Alejandro, legiones de César: él solo, Oulixes, hijo de Sísifo, rompiendo para siempre la fatalidad del padre: esta vez, la roca, empujada hasta la cima, la coronaría para siempre. Mas, ¿quién sabría esta odisea, quién la contaría a las generaciones por venir?, ¿vale la pena cumplir actos memorables sin testigos que luego los canten? (p. 588)

De esta manera, el Peregrino se representa como el Espejo Humeante, que es el dios del sacrificio y de la guerra, ya que el joven es el protagonista de la matanza y la opresión, exigiendo sacrificios y sometiendo los pueblos a fuertes tributos. Además, el Peregrino tiene claros rasgos de Hernán Cortés, quien aprovechándose de la leyenda de Quetzalcóatl, dios blanco y rubio, codicia el oro de los Aztecas y se procura el placer, violando a las indígenas y "provocando" el mestizaje.

Respecto a las diferencias entre ambas versiones, podemos sintetizarlas diciendo que a través de la versión del Peregrino sobre la memoria de sus cinco días en el nuevo mundo y de la versión de Celestina sobre los veinte días de acciones del Pere-

grino, se completa su historia sobre las aventuras "vividas" por él en el nuevo mundo durante los veinticinco días. Como en el espejo, se refleja y se refracta "realmente" en el mito la imagen cruel del Peregrino como dios de la guerra, como Espejo Humante, y en el hecho histórico, como Hernán Cortés, y a la vez se refracta y se refleja en el mito, en el sueño, la imagen benéfica del Peregrino como dios de la paz, Serpiente Emplumada, y en la realidad, como misionero utópico. En una palabra, a través de las dos versiones podemos conocer la ambivalente y compleja imagen de España: la cruel de los conquistadores y la tierna de los misioneros, y la ambivalente y compleja imagen de América: la del sacrificio y la guerra, y la del dador de la vida y la paz del noble mito azteca. De esta manera, las dos versiones, la del Peregrino y la de Celestina, si bien se contemplan, en apariencia, como versiones contradictorias, de hecho, no son más que un complemento, dialéctico y dialógico, una de otra: forman parte de la doble identidad de un "ente" llamado España-América, representado por un "ser" doble y ambivalente llamado el "Peregrino" de los dos mundos.

Pero regresemos a la narración alternada de Celestina y Ludovico, y observemos que ésta también tiene que ver con otra narración que explica qué pasa en la vida "real" durante la jornada de la narración. Desde "Primera jornada" hasta "Séptima jornada", se cuenta el recuerdo del Señor de las siete jornadas en las que éste estuvo discutiendo con Celestina y Ludovico, justamente sobre la mencionada narración de ambos amigos. En el "capítulo" 127, "La semana del Señor", nos revela este hecho la relación

misma del recuerdo del Señor respecto a la narración alternada de Celestina y Ludovico:

Ludovico y Celestina, veinte años después. Un goce sombrío iluminaba el pálido rostro de Felipe; todo lo sabía, durante siete jornadas; permanecieron en la alcoba, allí comieron, allí durmieron, [...]; a muy temprana hora ofició la misa fray Julián, mas el Señor pidió gran soledad en las noches de la capilla; siete jornadas: el Señor recordó la narración alternada de Ludovico y Celestina: el número siete, la fortuna, la progresión de la vida, el tiempo camina sobre siete ruedas... (p. 595)

La narración alternada de Celestina y Ludovico, por tanto, sólo trata de la memoria de la vida, es decir, de los acontecimientos vividos por los dos narradores durante los pasados veinte años. Son, pues, la "pura" narración, el "puro" argumento de sus vidas. Mas el recuerdo del Señor nos informa además sobre la situación "actual" del Señor, durante la cual se cuenta la narración alternada de Celestina y Ludovico, vista desde el punto de vista del Señor. Desde "Primera jornada" hasta "Séptima jornada", el Señor dialoga con sus amigos sobre tres hermanos o usurpadores, narración que depende de cada jornada: 1ª) origen de tres hermanos, como bastardos de Felipe el Hermoso; 2ª) significación del número tres, como resolución de los opuestos; 3ª) verosimilitud del viaje del Peregrino al Mundo Nuevo; 4ª) verosimilitud del viaje del compañero del Quijote acerca de sus aventuras en La Mancha y las múltiples versiones sobre sus diversos episodios; 5ª) verosimilitud del viaje del heresiarca en Flandes; 6ª) la posibilidad de transformar el palacio en el Teatro de la

Memoria, donde todos son participantes sin importar sus posiciones sociales, encabezado por tres jóvenes; 7ª) la falta de un solo acto para realizar la segunda y última oportunidad del Señor: aceptar la rebelión. A pesar de la propuesta de Ludovico y Celestina sobre la segunda oportunidad del Señor, éste da la orden de matar a los rebeldes en el "capítulo" 135, "La rebelión", con la que, como ya hemos visto, fracasa otra vez la tentativa de "recrear" la historia.

En síntesis, en la narración alternada de Celestina y Ludovico, las lecturas de Ludovico sobre la Cábala, el Zohar y los Se-firot judíos significan una aspiración a "la memoria simultánea de todas las horas y todos los lugares" (p. 563), por eso, el viaje de aprendizaje de Ludovico con sus tres "hijos" culmina en el Teatro de la memoria de Donno Valerio Camillo, el cual significa la memoria de la eternidad de los tiempos y de la simultaneidad de los espacios. Es decir, a partir de las lecturas de Ludovico y a través del viaje de aprendizaje, el conocimiento de Ludovico se completa en el Teatro de la memoria, cuyas imágenes integran "todas las posibilidades del pasado, también representando todas las posibilidades del futuro" (p. 567). De esta manera, Valerio Camillo sintetiza toda la jornada del conocimiento de Ludovico, refiriéndose a la segunda oportunidad de la historia:

[...] cuanto no ha sido, lo has visto, es un hecho latente, que espera su momento para ser, su segunda oportunidad, la ocasión de vivir otra vida. La historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue. (p. 567)

De aquí que podamos suponer que Ludovico y Celestina narran alternadamente al Señor sus recuerdos con el fin de que éste aspire a darle una segunda oportunidad a la "historia", de recrear de nuevo la "historia", dado que no se "cumplió" en su primera oportunidad.

En suma, la narración alternada de Ludovico y Celestina describe la "historia" a través de la "ficción": a través de un lapso de veinte años, éstos conocen la tradición mediterránea, tanto judía, como egipcia, griega y romana, y culmina su aprendizaje con el conocimiento de la cultura renacentista, a la que pertenecen las novelas de *Don Quijote* y de *Don Juan* y el Teatro de la Memoria de Venecia.

IV.1.2.2. Narradores secundarios

En *Terra Nostra* hay múltiples narradores secundarios, ya que todos narran algunos acontecimientos fragmentarios, por lo general en algún "capítulo" dado, sobre sus propias vidas o la de los otros. Entre ellos, los más representativos son la Dama Loca, Isabel la Señora y Guzmán. El común denominador de todos estos narradores secundarios es que narran en primera persona y tienen sus propios interlocutores, conscientes o inconscientes. En general, estas narraciones secundarias se encuentran en "El Viejo Mundo". A través de estas narraciones fragmentarias, se multiplican y complejizan los puntos de vista y, junto con la narración central del Señor, se constituyen y se conforman en la heterogénea imagen de la España medieval. Examinemos, pues, cómo este

grupo de narradores contribuye a la formación de la imagen del Viejo Mundo.

a) *Dama Loca*

En "Monólogo de la viajera", Juana la Dama Loca cuenta al segundo naufrago sobre su amarga vida que iguala con la muerte, mientras celebra la peregrinación funeral de su esposo por toda España. Antes de empezar su monólogo, advierte al segundo naufrago que:

Cerca de mí, sus sentidos le serán inútiles. Usted cree que me escucha y que escuchándome puede actuar sobre mí o contra mí. Deténgase un instante. [...] No intente escuchar; las palabras que le estoy dirigiendo no se las estoy pronunciando a usted. Usted no me escucha, usted no puede escuchar nada, [...] (p. 70)

Para luego relatar su vida anterior como reina de la católica casta española. Así, nos "enteramos" de que, según ella, en vida nunca pudo tocar a su esposo, Felipe el Hermoso, quien estaba obsesionado por ejercer su derecho de señorío con las aldeanas. Mas ahora, ya muerto, puede poseer el cuerpo muerto y embalsamado del rey, y mostrar ese derecho al llevarlo a todas partes en su carroza fúnebre. De este modo, por medio de la narración de la Dama Loca, se destaca la imagen de España de la época de la Reconquista, realizada por los Reyes Católicos:

[...] falsos conversos de Mahoma y de la judería, pues así hace ver mi hijo el Señor, en curso de mi errancia, a todos los villorrios de España cuán cierto es nuestro combate para arrancar de raíz las creencias malditas, y acallar así las vo-

ces que contra nosotros murmuran, haciendo creer que toda la marranada, fingiendo falsa conversión, se ha metido a los concilio del reyno y allí debaten y disponen en nuestro nombre; no, que todos vean la pertinacia de nuestra persecución contra la pertinaz infidelidad y hólgame en mezclar a judíos y árabes, que entre sí se detestan, pues es la ley que judío roba a árabe y árabe mata a judío, y aquí andan todos revueltos y humillados [...] (pp. 71-72)

De esta manera, la intolerancia y la expulsión de los moros y judíos caracterizan a la España medieval. Desde el punto de vista de la Dama Loca, España es la imagen de la muerte. Como ella menciona: "Nuestras casas están llenas de polvo, señor caballero, por eso son casas de Castilla y Aragón: polvo, rumores y sensaciones del tacto." (p. 77) En su última parte de la narración, la Dama Loca señala su intención de mantener viva la imagen de esa España medieval de la intolerancia contra otras castas, comparándola con la muerte, con el panteón:

Le regalo a España lo que España no puede ofrecerme: la imagen de la muerte como un lujo inagotable y devorador. Dénnos sus vidas, sus escasos tesoros, sus brazos, sus sueños, sus sudores y su honra para mantener vivo nuestro panteón. (p. 79)

Es decir, la Dama Loca narra la historia del poder de España, el cual es levantado sobre la muerte. Por consiguiente, pide al segundo náufrago que éste ofrezca la vida por España.

b) Isabel

En "Prisionero del amor", Isabel la Señora le cuenta a su amante, Juan Agrippa (Don Juan), la infeliz vida que ha tenido

desde su infancia hasta ese momento, como reina de España, sin poder gozar del placer carnal ni llegar a tener un heredero. Según Isabel, desde que llegó de Inglaterra a España al reino de su tío, ella comenzó a añorar la ruidosa vulgaridad de los ingleses, tal y como se manifiesta a través de las borracheras, el baile y la sensualidad carnal. Sin embargo, tuvo que pasar su niñez de manera solitaria y aburrida, vistiendo muñecas, juntando huesos de duraznos, y vistiendo a sus criadas como lo hacen los comediantes de Londres. De repente, convirtiéndose en mujer, por órdenes expresas de su tío, tuvo que casarse con el joven Felipe en una sala de alcázar, justo después del horror y del crimen que representó la matanza de los cruzados: rebeldes, comuneros, heresiarcas, moros y judíos. Pero hubo más. Poco antes de que la cruzada armada de Felipe el Señor terminara, Isabel pasa por un acontecimiento horrible: se cae de espaldas sobre las losas del patio del alcázar, y debido a sus incómodas ropas, no puede levantarse por sí sola, por lo que tiene que permanecer en esa posición durante treinta y tres días y medio, sin pedir ningún auxilio, ya que nadie sino el rey puede tocar a la reina. Cuando regresa el Señor de su última batalla, se encuentra sumamente envejecido. El rey muestra a la reina su cuerpo podrido, lleno de taras, y se retira expresando su imposibilidad de engendrar un heredero, dejando abandonado el cuerpo virginal de Isabel. Será a través de la labor de fray Julián que ella pierde su virginidad. Según ella, esto significó recuperar su naturaleza perdida: sus muñecas, disfraces, y sus huesos de durazno, es decir, volver a su niñez. Cuando Isabel termina de contar su narración, Juan duda de que ella haya dicho

toda la verdad, y dice para sí: "Señora, mucho me has contado, pero no me lo has contado todo; y lo que tú no me cuentes, por mi cuenta lo he de vivir yo." (p. 174)

Así, desde el punto de vista de Isabel, España es un mundo plano, sin vida ni placer ninguno; sin posibilidades de continuidad al no poder contar un heredero, y con sus energías desgastadas por las expediciones y guerras armadas contra los herejes de otros países, aunque éstas se den en nombre de Dios y de la fe cristiana, como lo hace el Señor. De este modo, y como consecuencia, en El Viejo Mundo español se prohíbe las sensuales costumbres de la cultura árabe, con su "absurda" excusa de la limpieza de la sangre, con lo que se rechaza además la convivencia o tolerancia de otras culturas con sus respectivas tradiciones, por lo que no se acepta más que la tradición cristiana "ortodoxa".

c) *Guzmán*

Por último, en "Habla Guzmán", Guzmán "cuenta" al Señor su sueño de venganza contra su amo y su ambición de subir al poder, utilizando su confianza. Este "monólogo" lo expresa después de que ha escuchado la narración del Señor sobre sus recuerdos de juventud, por lo que Guzmán lo critica y lo interpela a través de sus palabras mientras duerme. Así le dice:

[...] nunca sabrás que tu pecado no fue matar a los inocentes, sino perder la oportunidad de incluir a tu padre, a tu madre y a tu novia en la matanza y así levantar tu autoridad absoluta sobre la libertad absoluta del crimen: un advenimiento al poder sin la promesa dinástica y sin el patetismo

de ser quien eres por herencia; un poder sin deudas. (p. 146)

Guzmán reitera entonces que el testigo del (los) crimen(es) del Señor será la historia. De aquí empieza a contar su historia: nace como hijo de un señor feudal, el cual quiebra por deudas, consecuencia de la transición del sistema social, el cual se manifiesta por el cambio del poder de la tierra al poder del dinero, y se representa por el poder central del rey, que se simboliza con las murallas de los castillos. De este modo es que tiene que convertirse en criado del Señor, debilitado por el poder de los usureros y de los comerciantes de las ciudades, así como por el incumplimiento del trato del Señor con los señores feudales, en el cual se acordaba el servicio de los hijos-hidalgos al poder del Señor a cambio de la protección de éste a los señores terratenientes.

Por estas múltiples razones es que Guzmán planea vengarse de ambas fuerzas: contra los nuevos hombres de las ciudades y contra el rey, cuyo poder nunca logrará imponer a los grandes burgueses. Termina así su narración mostrando su ambición: "gobernaré en tu nombre como gobernaron los mayordomos de los reyes holgazanes de la Francia." (p. 149) A través de la narración de Guzmán se puede notar con toda claridad el cambio del sistema político y económico que está sufriendo Europa, es decir, la transición de la Edad Media a la época moderna, la cual se inicia con el Renacimiento, que representa el movimiento "intelectual" contra el Viejo Mundo, cuyo poder y ortodoxia se manifiestan por medio de la monarquía católica que está en decadencia.

En suma, se puede aseverar que las narraciones de los narradores secundarios conforman, junto con la narración del Señor, la imagen sombría de la España de la Inquisición y de la Contrarreforma, así como la muestra de su lenta caída por oponerse al cambio del mundo hacia la modernidad.

Como conclusión de nuestra lectura sobre los narradores, podemos mencionar que la crítica no ha logrado identificar los narradores, dando diversas y contradictorias opiniones al respecto. En nuestra propuesta de lectura de la novela, hemos tratado de mostrar algunos de los diferentes puntos de vista históricos, del "sueño" y de la "historia", y de la "literatura-ficcional" de los narradores principales, quienes conforman con sus discursos un enrevesado mosaico histórico de España y América (Latina), los cuales se complementan con la ayuda de las narraciones fragmentarias de los personajes secundarios.⁹ En conjunto configuran, pues, una imagen compleja y ambivalente de dicha historia, enfocada desde diferentes puntos de vista narrativos y culturales, y todos ellos dialogizados en mayor o menor medida.

IV.1.3. Capítulos

La crítica opina que *Terra Nostra* es ilegible por no poder encontrar cómo se puede leer a través de su desarrollo

⁹ Véase, "Narrador, tipo de narración, dominante e imagen de la representación" del Cuadro 5, visto en el Apéndice del presente trabajo.

"argumental". Con el fin de proponer una posible manera de hacerlo, en el presente apartado intentaremos "reordenar" los acontecimientos novelescos.

Como es obvio, los 144 capítulos de *Terra Nostra* no están ordenados cronológicamente, lo cual dificulta y complejiza claramente la lectura de la novela, si bien esto está hecho a propósito por parte del autor, con la evidente intención de que el lector participe en su "reconstrucción" (tanto de la novela como de la historia). Mas con el fin de facilitar la lectura de la novela (lectura supuestamente "imposible"), trataremos de indagar cómo se desarrolla el argumento (los acontecimientos cronotópicos) de la novela, o mejor dicho, cómo los "capítulos" conforman la Historia "reconstruida" por el escritor.¹⁰

Siguiendo el orden cronológico, se puede decir que la historia comienza con la maldición de Tiberio César en la época romana, en el "capítulo" 139 ("Manuscrito de un estoico"). El emperador romano, Tiberio César, ya retirado en Capri, teme la aparición del fantasma de Agrippa Póstumo, a quien aquél asesinó con el fin de robar el trono al heredero legítimo. Tiberio, antes de morir a manos del fantasma, cuya verdadera identidad es Claudio, sirviente del asesinado Agrippa Póstumo, pronuncia la maldición sobre el futuro de España: su territorio será dividido y dispersado por sus usurpadores, encarnaciones de Agrippa Póstumo, quienes se multiplicarán, comenzando por tres, hasta el infinito. De hecho, este capítulo establece la premisa de que la His-

¹⁰ Véase, "Capítulos" del Cuadro 8, aparecido en el Apéndice del presente trabajo.

toria no se conforma al azar sino que está predeterminada. De hecho, la profecía de Tiberio sobre la dispersión del territorio hispánico por sus usurpadores en el futuro está presentada como una premisa básica de la novela.

Continúa la novela, y la historia pasa a España, centrando su atención en Felipe el Señor en "El Viejo Mundo". Desde el "capítulo" 12, "El Señor visita sus tierras", hasta el "capítulo" 33, "Discurso exhortatorio", trata de la juventud de Felipe el Señor, la cual representa su primera oportunidad de "recrear" la historia. Sin embargo, el joven príncipe Felipe no valora esta oportunidad de realizar el sueño "utópico" de buscar y encontrar un nuevo mundo en compañía de sus cuatro amigos: Pedro, Celestina, Simón y Ludovico, en el barco de Pedro. Él sólo piensa en la vida del "aquí y ahora", por lo cual prefiere realizar su sueño personal de heredar el trono español y de casarse con Isabel, si bien ello implique frustrar los sueños de sus amigos y entregar a los cruzados heréticos en manos del verdugo. Así, se acaba y se frustra la primera oportunidad de la historia, de "recrear" un mundo "utópico".

La historia continúa su hilo conductor a través de la narración de los acontecimientos de los tres niños en su relación con Ludovico y Celestina, lo cual ocurre durante los veinte años anteriores al reencuentro de ellos con Felipe el Señor ya viejo. En "El Otro Mundo", esta historia abarca desde el "capítulo" 84, "El primer niño", hasta el "capítulo" 126, "La madre Celestina". Ésta se puede dividir en tres partes: 1) la vida de Ludovico y Celestina en Toledo con tres niños; 2) el viaje de aprendizaje en la cul-

tura mediterránea antigua; y 3) los viajes de sueños de los tres hermanos.

Desde el "capítulo" 84, "El primer niño", hasta el "capítulo" 102, "Simón en Toledo", se narra su vida en Toledo. Después de la matanza en el alcázar, Ludovico y Celestina escapan de allí y se van a la judería de Toledo. De ahí empieza el camino del conocimiento. Los dos viven en un mundo ficcional: Ludovico asume la lectura de los libros judíos y Celestina se encuentra con Don Juan y Don Quijote. De esta manera, Ludovico se entera de la significación del número tres, como número de la unión, y Celestina conoce su identidad en el pasado. Antes de que ésta desaparezca, transmite su memoria a una niña, llamándola también Celestina, para que ésta continúe sus andanzas al obtener una nueva memoria. Por su parte, Ludovico una vez que reúne a los tres niños, sale con éstos a su viaje de peregrinación, a recrear los lugares donde floreció la cultura mediterránea antigua. Desde el "capítulo" 103, "El mirador de Alejandría", hasta el "capítulo" 108, "El teatro de la memoria", se relata el viaje de Ludovico con los tres niños: al mirador de Alejandría, al desierto de Palestina, a Spalato y a Venecia. Al final, cada uno de los tres muchachos vive individualmente sus aventuras en el sueño. En los sueños, cada uno de los ellos vive tiempos y espacios diferentes: el primer hermano actúa (se sueña) en Flandes como joven heresiarca, en la Edad Media; el segundo se convierte en el acompañante de Don Quijote en La Mancha de España, en el Renacimiento; y el tercero se vuelve el protagonista de la Conquista de México como el Peregrino en América. Los tres, de hecho, lu-

chan en sus sueños contra el triple deseo del Señor: gloria eterna, vida breve y mundo inmóvil. Es decir, el heresiarca de Flandes predica el placer del cuerpo libre como un don de Dios, negando el pecado del cuerpo; el acompañante del Quijote, luchando contra la *única* lectura posible de la Biblia, prolonga la vida del libro a través del "descubrimiento" de las lecturas infinitas posibles de los múltiples lectores potenciales; el Peregrino, finalmente, vive sus aventuras en un nuevo mundo que rechaza la existencia única e inmóvil del viejo mundo del Señor. De hecho, los viajes de sueño de los tres muchachos (Flandes, La Mancha y América) representan tres de los grandes acontecimientos que vivió la monarquía española de los Habsburgo, representada en la novela por el Señor. Estos viajes son, pues, las tentativas de abrir las puertas de la época moderna, que significan y representan la nueva posibilidad de la historia: la libertad de la religión; la primera novela moderna, como libertad de la ficción y de la escritura abierta; y la aceptación de la existencia de un nuevo espacio, de un mundo nuevo, si bien, como hemos visto, estas tentativas terminan fracasando en sus sueños.

Ludovico finalmente despierta a los tres jóvenes, que se encuentran soñando sus muertes entre sí, y los tira al mar cerca del Cabo de los Desastres un día antes de la cacería del Señor. Esto lo hace, primero, con el fin de poder acudir a la cita con Celestina, y segundo, para lograr que sus tres hijos formen parte de la historia. De esta manera, los tres naufragos, ya sin ningún recuerdo de lo vivido y lo soñado, aparecen en la playa del Cabo de los Desastres. Así, el "capítulo" 125, "El Cabo de los Desastres",

nos regresa al inicio de la historia novelesca, al "capítulo" 2, "A los pies del Señor". Pero en esta ocasión ya contamos con la "respuesta" a la cuestión planteada al principio del argumento sobre la historia como azar o predestinación, en relación con la profecía-maldición de Tiberio César.

Nos encontramos, pues, en el reinado del Señor ya viejo, en el momento en que la antigua profecía de Tiberio se realiza en la España actual: se inicia la dispersión del territorio por tres usurpadores. Dicho de otro modo, aparecen los tres náufragos que tienen el mismo estigma: la cruz en la espalda y los seis dedos en cada pie, como reencarnación del poder usurpado a Agrippa Póstumo en tierras de España. Aquí, los capítulos correspondientes se dispersan en "El Viejo Mundo", del mismo modo que la historia se multiplica y se abre con los "usurpadores" náufragos. Así, los "capítulos" 2, 4, 5-9, 10 y 34; 11 y 35; 36-41, 43-46, 47-59, se caracterizan, como dijimos, por las acciones de los tres náufragos, que se relacionan con las tres mujeres que los identifican en el palacio-monasterio del Señor.

En "A los pies del Señor", en el día de la cacería del Señor, el primer náufrago es rescatado por Isabel la Señora, quien lo tomará como su nuevo amante, en lugar de Mijaíl Ben Sama, el cual murió quemado vivo en "Todos mis pecados". En "¿Quién eres?", el segundo náufrago es recogido por la Dama Loca para convertirlo en el nuevo heredero de la Corona española. Y el tercer náufrago, rescatado por Celestina-paje en "El beso del paje", escucha la historia de Celestina sobre las causas por las que se disfraza de paje en "Las cenizas de la zarza".

Mientras tanto, el Señor y Celestina narran simultáneamente los recuerdos de su juventud a sus respectivos interlocutores: Guzmán o el Peregrino. De hecho, estos tres naufragos significan la posibilidad de dar una nueva oportunidad a España, con el fin de cambiar su historia o su destino, mal orientado en el pasado.

Ya en el palacio del Señor, los tres naufragos actúan como usurpadores de España y en contra del Señor. De hecho, desempeñan sus papeles conforme a sus identidades que les imponen los deseos de las tres mujeres. El primer naufrago, Juan Agrippa, quien es el verdadero hijo de Isabel, aunque transformado por ella en su amante a pesar del incesto, se convierte en el burlador Don Juan, en "Juan Agrippa", "Prisionero del amor", "Gallicinium" y "No pasa nada". El segundo naufrago, identificado como el Príncipe bobo por la Dama Loca, hace pareja con la enana Barbarica, y se vuelven herederos futuros de la Corona española, en "El bobo en palacio", "Retrato del príncipe" y "Nox intempesta". El tercer naufrago "finalmente" actúa como el Peregrino del Mundo Nuevo, llegando al palacio del Señor guiado por Celestina, en "La última pareja" y "Miradas". Además, igual que en los viajes del sueño, los tres naufragos luchan contra el Señor: Don Juan, quien persigue el placer momentáneo del cuerpo, actúa contra la "gloria eterna"; el Príncipe bobo, quien prolonga la vida de la monarquía española, rechaza la idea de la "vida breve"; el Peregrino, quien atestigua la existencia del nuevo mundo, demuestra el absurdo del concepto del "mundo inmóvil".

Por consiguiente, la "historia" culmina su cerrazón en el momento de la propuesta de alcanzar una segunda oportunidad al

"recrear" el mundo del Señor, por medio de las narraciones de los tres "personajes". Primeramente, el joven Peregrino narra al Señor sobre el nuevo mundo, cuya historia abarca del "capítulo" 60, "Estrella de la mañana", al "capítulo" 79, "Noche del retorno", de "El Mundo Nuevo". Después de escuchar la narración del Peregrino, el Señor rechaza la posibilidad de la existencia del Nuevo Mundo, decretando su inexistencia en público. Luego, el Señor escucha la narración alternada de Ludovico y Celestina acerca de sus vidas durante veinte años, que abarcan del "capítulo" 84, "El primer niño", al "capítulo" 126, "La madre Celestina". De hecho, la intención de este relato es transformar al palacio del Señor en el Teatro de la Memoria, es decir, la narración de Ludovico y Celestina tiene como fin convencer al Señor del papel de los tres jóvenes como signo de la esperanza de la unión de España (azar como necesidad), al contrario de mal agüero y la premonición que implicó la maldición de Tiberio sobre la usurpación de la tierra hispánica (predestinación). Al mismo tiempo, en el "capítulo" 127, "La semana del Señor", visto desde el punto de vista del Señor, se discute durante siete días sobre la narración de Ludovico y Celestina, y cada noche de esos siete días se realizan las medidas necesarias para atrapar a los tres hermanos. De hecho, el "capítulo" 127 trata de la acción del Señor en la noche del séptimo día, quien está recordando las siete jornadas apenas pasadas antes de que suceda la rebelión, último y único acto de posible aceptación de la segunda oportunidad del Señor. Y no es sino hasta el "capítulo" 135, "La rebelión", donde se describe la rebelión de los obreros, ciudadanos, religiosos y oprimidos. En ese

"capítulo", el Señor indeciso, aceptando el consejo de Guzmán, permite que éste presida la matanza de los rebeldes en palacio. De esta manera, se frustra finalmente la segunda oportunidad del Señor para "recrear" el mundo.

Justamente aquí es donde se nos revelan las identidades de los escritores de *Terra Nostra*. Debido al fracaso de la segunda oportunidad de la Historia, el escritor que ha narrado silenciosamente toda la historia pone, de repente, el punto final a su narración y "mete la nariz" en la novela para informar de su partida al Nuevo Mundo, donde intentará dar otra oportunidad a la Historia, sólo que esta vez no en el sueño, como en el caso del Peregrino, sino en la "vida real". En el "capítulo" 136, "Confesiones de un confesor", fray Julián (obsérvese que es el representante ambiguo de la Iglesia medieval), que es quien venía "narrando" (escribiendo) la historia a partir del "capítulo" 2 hasta el "capítulo" 135, conmovido por la decepción y el fracaso, nos muestra su voluntad de dejar la narración (la escritura) y pide al Cronista (escritor por excelencia del "Nuevo Mundo") que continúe la historia del Señor, y revele los secretos que hasta entonces no han sido escritos. Así, en el "capítulo" 137, "Alma de cera", el Cronista expresa su doble proyecto de escribir paralelamente, como en una carrera de relevos, dos crónicas: por un lado, seguir la narración de Julián en torno a los últimos días del Señor; por otro, escribir la historia de Don Quijote, inspirada en la narración de Ludovico sobre el caballero en el molino.

Después de esta pausa, la historia recomienza en el "capítulo" 138, "Corpus", y continúa hasta el "capítulo" 140, "Cenizas"

y el "capítulo" 142, "Réquiem". El Señor se aproxima poco a poco al momento de su muerte, mientras que habla con la Dama Loca, quien se identifica respectivamente con Juana, Mariana y Carlota en cada uno de dichos capítulos. Acercándose a la muerte, el Señor lee dos manuscritos guardados en dos de las tres botellas que aparecen en el transcurso de la novela. Dichos manuscritos se presentan en el "capítulo" 139, "Manuscrito de un estoico", y en el "capítulo" 141, "La restauración". Ya hemos visto que el primer manuscrito viene del pasado, y que trata de la maldición de Tiberio, narrado por Teodoro, consejero del emperador romano. El segundo manuscrito, que viene del futuro, resulta ser la historia sobre un guerrero mexicano del siglo XX, quien lucha contra los ejércitos estadounidenses que intervinieron en su país, y contra su hermano-dictador, en 1999. En el "capítulo" 142, "Réquiem", el Señor, en su agonía, reflexiona sobre lo que él pudo ser, mirando el lugar vacío dejado por el cuadro llevado a América, y muere.

La historia del Señor finaliza en el "capítulo" 143, "Los treinta y tres escalones". Después de su muerte, el fantasma del Señor, arrepentido de haber perdido dos oportunidades de cambiar la Historia, sube los treinta y tres escalones del Escorial, guiado por Miguel Ben Sama, y aparece en 1999, en el Valle de los Caídos, donde se transforma en un lobo. Cronológicamente hablando, el primer y último "capítulo" se escenifican en 1999, en un París apocalíptico. En el primer "capítulo", "Carne, esferas, ojos grises junto al Sena", el protagonista vive en un mundo extraño fuera de la "normalidad", lleno de metamorfosis de su

"contexto cotidiano", en el 14 de julio (día de la Toma de la Bastilla) de 1999. Luego, en el último capítulo, "La última ciudad", Polo, quien lee los papeles que conforman todos los acontecimientos que se representan a lo largo de *Terra Nostra* un 31 de diciembre de 1999, termina convirtiéndose en un andrógino, como resultado de su fusión con Celestina, en la mañana del primer día del año 2000. Ésta fusión se podría sintetizar diciendo que las dos versiones de los dos narradores sobre la identidad del Peregrino: una como una imagen bondadosa: narración de Peregrino, y otra como una imagen cruel: narración de Celestina, como parte de la doble identidad de España, vista desde América, se fusionan en un ser complejo y "completo".

IV.1.4. Tres partes: El Viejo Mundo, El Mundo Nuevo y

El Otro Mundo

Como parte final del análisis argumental (construcción "interna": nivel ficcional), examinemos qué pueden significar las tres partes de *Terra Nostra*. Como se sabe, la novela está dividida en tres grandes apartados: "El Viejo Mundo", "El Mundo Nuevo" y "El Otro Mundo". Desde el segundo hasta el penúltimo "capítulo", trata de la Historia de España y de América (Latina). Estos tres mundos son imágenes gigantescas y complejas de España, dentro de una de las cuales se manifiesta el "descubrimiento" de la tradición cultural de América (Latina) y todas ellas reflejadas y refractadas como en un espejo.

"El Viejo Mundo" se refiere a la historia del reinado del Señor en España. A través de la narración del Señor y de las narraciones fragmentarias de otros narradores, por medio de los cuales se "dibuja" la España sombría y aristocrática de la Edad Media. "El Viejo Mundo" es la imagen de la tradición cristiana, de la "leyenda negra": de la Inquisición y de la Contrarreforma. En una palabra, los narradores de "El Viejo Mundo" describen, desde diversas perspectivas, esta imagen oscura de España a través de la "Historia" ("real" y novelesca). Sintéticamente, en la memoria de la juventud del Señor, se relata el poder de la monarquía y del Santo Oficio de la Iglesia. En la narración de la Dama Loca, se habla de la expulsión de los judíos y las dudas sobre los falsos conversos. La narración de Isabel se refiere a la prohibición de las costumbres de otras culturas, en especial de la cultura sensual de los árabes, lo que implica la intolerancia frente a otras religiones. En la narración de Guzmán se cuenta sobre el cambio del sistema político y económico, como consecuencia de la transición del feudalismo al comercialismo (capitalismo) en las ciudades. En fin, todas estas narraciones "históricas" forman el rompecabezas que conforma la primera parte de la novela. De hecho, "El Viejo Mundo" es un mundo cerrado, oprimido y dominado básicamente por los poderes, tanto de la monarquía absoluta, como de la Iglesia católica, representante de la fe cristiana.

"El Mundo Nuevo", por su parte, trata de la "historia" de América (Latina), si bien ahora desde una perspectiva única múltiple, en el momento del descubrimiento y la conquista por los españoles. A través del "sueño" del Peregrino, se describe la

imagen (cronotópica) de la España imperial ambigua y la imagen (cronotópica) de la América azteca cruel y tierna. A lo largo de las aventuras de América, el Peregrino lucha contra su doble imagen de maldad y bondad (imagen del hombre), y finalmente se hace uno, recuperando su identidad con el amor y la ternura. Este proyecto se realiza en el sueño, o mejor dicho, en el sueño de la recreación del mito indígena sobre la lucha de la doble deidad: la Serpiente Emplumada y el Espejo Humeante. Finalmente, el Peregrino obtiene la imagen del dios de la paz y la vida (imagen del hombre mítico): la Serpiente Emplumada. De hecho, "El Mundo Nuevo" es un "mundo" de miedo y de sacrificios humanos, donde domina el poder autoritario de la jerarquía cosmogónica azteca, y donde nada se mide con la "razón", sino con la suerte o la decisión del instante en el que se equivalen la vida y la muerte.

"El Otro Mundo" se refiere, de nuevo, desde una multiplicidad de puntos de vista, a la "historia" de la cultura mediterránea antigua, la cual floreció antes del dominio del cristianismo, y la de España, al momento del renacimiento y la modernidad. A través de la "Historia-ficción", se constituye la imagen (cronotópica) de la España romántica y pintoresca, y de su tradición mediterránea. Con todo, la narración alternada de Ludovico y Celestina se conforma como un mundo "histórico-ficticio" configurado por tres momentos básicos: 1) la lectura de Ludovico (libros judíos) y el encuentro de Celestina con los personajes novelescos (Don Juan y Don Quijote); 2) la peregrinación por el mito egipcio (Osiris y Seth), representado por la lucha de dos hermanos por su hermana; por la antigua comunidad herética desaparecida

del desierto en palestina; por el palacio-ciudad romana de Diocleciano como cruce de la difusión herética; con el mago griego de Spalato como profeta de la venida del tercer tiempo cuando el Peregrino-Cristo llega a España en forma del Anticristo, por el mito griego y romano (Odiseo-Ulises) como narración simultánea; y por el Teatro de la Memoria de Venecia, como tiempo y espacio (cronotopo) simultáneo; y 3) el sueño del heresiarca de Flandes, el sueño del acompañante de Don Quijote; y el sueño del Peregrino de América. Mas, el sueño del Peregrino de América, narrado también por Celestina, complementa otra parte de la imagen (cronotópica) cruel de la España ambivalente. De hecho, "El Otro Mundo" es el mundo de las posibilidades de la historia, es decir, lo que "pudo" ser en el pasado o lo que "puede" ser en el futuro.

Además, en "El Otro Mundo" se "resuelven" todas las dudas que la narración nos fue creando sobre "El Viejo Mundo" y "El Mundo Nuevo". Por ejemplo, la aparición de los tres náufragos, al principio de la novela, se explica en "El Cabo de los Desastres"; la memoria del Señor, sobre su victoria en la batalla de Flandes, se aclara en "La derrota"; el origen de las aventuras de "El Mundo Nuevo" proviene de uno de los viajes del sueño de los tres hermanos; y la historia de Pedro, quien al parecer muere asesinado por los naturales del nuevo mundo en el sueño del Peregrino, en la "realidad" muere ahogado durante la tormenta en el Cabo de los Desastres.

IV.2. Construcción "externa": nivel metaficcional o "de escritura y lectura"

Ahora bien, en cuanto a la construcción "externa" de la composición (nivel metaficcional, o de "escritura" y "lectura") vista de manera panorámica, se puede dividir en tres grandes niveles: la crítica de la "escritura", la crítica de la "lectura" y el escritor ("implícito"). Como primer nivel de la construcción "externa": la crítica de la "escritura", veamos someramente la narración de los múltiples narradores, la triple visión del mundo o el triple movimiento cultural, y sus múltiples perspectivas, para pasar posteriormente a la crítica de la "lectura" y al problema del escritor o "narrador final".

a) Crítica de la "escritura"

En primer lugar, los personajes de *Terra Nostra* desempeñan simultáneamente el papel de narradores y personajes que pretenden constituir la escritura plural, desacreditando así la escritura individual de un sujeto único o "autor". De aquí que podamos dividir en dos grupos a los narradores: los principales y los secundarios. Los personajes-narradores principales son: el Señor, el Peregrino, Ludovico y Celestina. Como vimos, en el Viejo Mundo, el Señor, a través de la "historia", describe la imagen cruel y oscura de España: Inquisición y Contrarreforma; en el Mundo Nuevo, por su parte, el Peregrino, por medio del "sueño", crea la imagen ambigua, tierna y cruel, de España, vista por los (latino)americanos; y en el Otro Mundo, Ludovico y Celestina, a

partir de la "ficción", exponen la imagen tierna o romántica y pintoresca de España. Es decir, los narradores principales interpretan la historia a través de diferentes versiones (perspectivas): historia del Señor, sueño del Peregrino, ficción de Ludovico y Celestina. Esta última, a su vez, acumula en su memoria, como en un recipiente, el recuerdo individual de múltiples narradores, conformándose así su memoria "total".

En segundo lugar, en los tres mundos, el triple héroe representa los tres puntos de vista culturales: la herejía medieval (religión) en el Viejo Mundo, la utopía (historia sobre la conquista de México) en el Mundo Nuevo, y la historia moderna de Vico (literatura) en el Otro Mundo. Con su proceso de escritura, en el Viejo Mundo, el triple héroe actúa para destruir las palabras establecidas por el Señor (historia "oficial"), quien pretende mantener la única voz, el único orden y la unidad del poder. En el Mundo Nuevo, el Peregrino construye las palabras con su sueño "utópico", como un redentor del nuevo mundo, narrando la historia que pudo ser (historia "virtual"). En este Nuevo Mundo se muestran dos caras de la historia de México: la conquista sangrienta por parte de los conquistadores, y el sueño "utópico" sobre la reconstrucción del Paraíso perdido de los misioneros. De tal suerte, América (Latina) se apropia de un lenguaje del que fue arrebatado al serle exigido aceptar la versión "oficial" dada por los españoles. Y en el Otro Mundo, el triple héroe remonta al origen de las palabras, el cual tiene que ver con el número tres del libro judío (pasado, presente y futuro), como tiempo original o fundador, el cual ofrece la "solución" armoniosa de los opues-

tos. Así, en *El Otro Mundo Ludovico* parte al viaje de aprendizaje en busca de las palabras originales. Después de asumir su viaje de peregrinación al mundo literario o ficticio: mito de Osiris y Seth, mito de Ulises y Teatro de la Memoria de Valerio Camillo, el triple héroe vive por su propia cuenta el viaje de los sueños libertadores, entre los cuales el compañero de Don Quijote remonta al origen verbal de la literatura, a la cueva de los campos de Montiel. Al mismo tiempo, este triple héroe tiene como origen, es decir, fue "creado" en el mar de Capri, donde el fantasma de Agrippa Póstumo o Claudio fue tirado al mar, llevándose consigo la maldición de Tiberio. Dentro del mar de las palabras reencarnará en tres figuras invisibles: religión, literatura y "utopía" histórica, con sus tres movimientos respectivos, en forma de tres transgresores o usurpadores contra la dinastía de España, cada uno de ellos poseedor de tres sueños de libertad.

En tercer lugar, dichos movimientos culturales del triple héroe o sus luchas contra la "realidad" del Señor, se expresan a través de diversas perspectivas: la pintura de Julián, la crónica (obras literarias) del Cronista Miguel, el Teatro de la Memoria de Donno Valerio Camillo, y la oralidad de Celestina. Estas perspectivas muestran la doble imagen (cronotópica) paralela o simultánea sobre la lucha de los hechos "reales" del Señor y de los hechos "ideales" del triple héroe.

b) Crítica de la "lectura"

Por su parte, hay tres niveles en la crítica de la "lectura" que se relacionan con los tres manuscritos de las tres botellas

verdes. En la primera lectura de Polo sobre el papel de la tercera botella sobre el último héroe, inspirado por la *Metamorfosis* de Kafka como el último héroe de la literatura burguesa del siglo XX, se considera como un pobre, manco, hombre-sandwich, pero la realidad no le permite que permanezca tal cual, sino que le exige que adopte como "persona" otra identidad.

Por esta razón, se interroga sobre su identidad al entrar en la "historia" de España del reinado del Señor. Su actuación es narrada a través de todos los personajes. Gracias a la segunda lectura del manuscrito de la primera botella verde, Polo se triplica y se identifica como los tres usurpadores que reencarnarán para destruir el poder opresor de España, según la maldición de Tiberio. Simultáneamente, son libertadores para los oprimidos, que actúan para cumplir sus sueños del viaje: heresiarca de Flandes, compañero del Quijote literario, y Peregrino del Nuevo Mundo como salvador. Sin embargo, el triple héroe vuelve a ser vencido por la "realidad" de España, convirtiéndose en el burlador Don Juan, el Príncipe bobo y el Peregrino asesino. Sólo este último huye de la "historia" española y regresa a su punto de partida anterior, mas esta vez ha transcurrido" el tiempo de su actuación y de su lectura, situándose en el París "apocalíptico" del último día del nuevo milenio.

A partir de su tercera lectura sobre la segunda escritura de la botella verde, constituye su identidad como el joven mexicano exiliado en París, siguiendo la historia del guerrero mexicano que lucha contra el dictador-hermano, a quien finalmente asesina. De nuevo, su identidad como guerrero mexicano exiliado no fun-

ciona en la "realidad", ya que resulta ser un producto literario o un personaje ficticio a través de su larga lectura de la novela. Sin embargo, Celestina lo salva de su frustración con la memoria "total" de las narraciones de los otros. De tal modo, que al fin se apropia de la "propia" historia de América, recuperando su verdadera identidad como triple héroe de España, que vive en las múltiples narraciones o palabras de otros, a la vez que leyendo su propia historia a lo largo de la novela.

c) Escritor o "narrador final"

Julián y el Cronista "construyen" la novela en el nivel "más alto", narrando por relevos la historia de Polo, a partir de la primera hasta la última escena. Julián narra la historia desde el primer "capítulo" hasta el "capítulo" 136, y el Cronista continúa la narración desde el "capítulo" 137 hasta el último "capítulo". Sin embargo, estos dos escritores de la novela se identifican finalmente como Polo. Además, éste actúa como triple héroe. De aquí que Polo desempeñe diversos "papeles": como escritor, Julián =Cronista; como actor(es) o protagonista(s), =hombre-sandwich =triple héroe (Juan, Príncipe bobo y Peregrino) =guerrero mexicano; como lector, =Polo. De hecho, Polo es uno y al mismo tiempo es uno-plural, como en el juego de espejos, donde se refleja la imagen "real", al tiempo que la refracta, distorsionándola.

En síntesis, los personajes como "transfiguras" son quienes constituyen el "argumento" en la construcción interna ("ficcional") de la novela. Las narraciones de los varios personajes-

narradores con sus diferentes versiones: historia, sueño, ficción, y memoria; los tres puntos de vista culturales del héroe: religión, literatura y utopía histórica; con su triple movimiento escritural: destrucción verbal, construcción verbal y remontar al origen verbal; las múltiples perspectivas: pintura, crónica u obras literarias, Teatro de la Memoria y oralidad las cuales "narran" sobre la actuación o lucha del héroe; forman y conforman parte de la construcción "externa" (metaficcional) de la novela.

De hecho, a partir de los años sesenta, ha venido incrementándose un profundo interés cultural basado en un importante problema existencial: cómo los seres humanos reflejan, construyen y miden sus experiencias del mundo presente y pasado. Los escritores de las obras metaficcionales buscan justamente las respuestas sobre estas preguntas por medio de su auto-exploración "formal". Ellos ha encontrado "una" posible "solución" al dirigirse "hacia dentro" de su propio medio de expresión con el fin de examinar la relación entre la forma ficcional y la realidad social.

Pero vayamos más despacio y veamos todo lo dicho sobre el nivel "externo", metaficcional, de manera más detenida y profunda.

IV.2.1. Generalidad sobre el nivel metaficcional

Terra Nostra está constituida, pues, básicamente por dos grandes niveles: uno "interno", anteriormente explicado, y otro

“externo”. En este último, en el que vamos a profundizar ahora, la novela misma nos da las “explicaciones” de su propia construcción, es decir, nos “habla” de su nivel “metaficcional”, de su construcción como “escritura” y “lectura”. En este apartado ya no recurriremos a los elementos composicionales ofrecidos por parte de la crítica en general ni de Rodríguez Carranza (que, de heho, aportan poco al respecto), sino que nos dirigiremos directamente a las propias palabras de Fuentes acerca de su propio concepto composicional de *Terra Nostra*. A partir de ello trataremos de proponer al lector de qué “estructura composicionales” puede valerse para auxiliarse en una “nueva lectura” de la novela, o cuando menos, permitirle leerla de una manera más profunda, al sobrepasar el nivel “argumental”.¹

Así pues, en este nivel “metaficcional” (construcción “externa”) examinaremos cómo los “narradores” construyen los acontecimientos en que actúan los “personajes”, a partir de sus diversos y contradictorios puntos de vista. De este modo, a este nivel “metaficcional”, Fuentes pretende realizar la crítica de la “creación dentro de la creación”. Como pudimos observar en el capítulo I.2., en el análisis realizado sobre la relación de *Cervantes... y Terra Nostra*, de acuerdo con él, la crítica de la creación se realiza a partir de dos tipos de crítica: la *crítica de la lectura*, como la de Cervantes, y la *crítica de la escritura*, como la de Joyce. La *crítica de la escritura* (de Joyce), explicitada en

¹ Recuérdese al respecto lo que dice Bajtín y que nosotros mencionamos en la Introducción de la presente tesis.

Cervantes..., le sirve para constituir la "escritura total" sobre las aventuras del "héroe", relatadas por una multiplicidad de narradores, anulando así la escritura individual, la de un sujeto, es decir, la del "autor implícito". Con todo, ello no significa la desaparición del *autor real*, ya que es éste el que organiza o "configura" todo el "material verbal" utilizado en la construcción de la novela.

Al mismo tiempo, la *crítica de la lectura* (de Cervantes) desempeña un importante papel a nivel "metaficcional". A través de los diversos niveles de la *crítica de la lectura*, Polo vive sus múltiples aventuras. Para poder entender este nivel "externo" o "metaficcional", lo dividiremos en cinco grandes apartados: a) la narración, b) el orden de los tres mundos, c) las perspectivas culturales, d) la lectura, e) el escritor o "narrador final". Estos cinco apartados, a su vez, conforman los tres subniveles en que se divide el nivel "metaficcional". Así, los apartados (a), (b) y (c), como constitutivos de un primer subnivel, corresponderán a la *crítica de la escritura*, la cual "mostrará" cómo se construye "la escritura total"; como parte del segundo subnivel, el apartado (d) estará constituido por la *crítica de la lectura*, el cual intentará exponer cómo funciona la lectura dentro de la novela o mejor dicho, servirá como *crítica de la lectura* para la construcción novelesca por parte del héroe; y finalmente, como elemento constitutivo del último subnivel, el "más alto", el apartado (e) tratará de mostrar como el "narrador final" o el escritor (real) "resuelve" el problema de la composición de la novela como una totalidad a través del "Gran Acontecimiento", el cual configura *toda* la

construcción novelesca, y que representa la "solución" artística, cuando menos, del complejo y heterogéneo problema de la identidad del ser latinoamericano, de su "lugar" es el mundo y en la "historia", y de su posible "reconstitución" como un ser más adecuado a su "medio". Hay que recordar al respecto que en los años setenta se encontraba en el centro de la discusión, tanto teórico-filosófica como crítico-historiográfica, el problema de la nación (nacional: regional y latinoamericana) y de la identidad del ser latinoamericano.

IV.2.2. La crítica de la escritura

Fuentes plantea, pues, la *crítica de la escritura* de Joyce a partir de tres subniveles, los cuales, trasladados a su novela, serían: a) la narración, b) los tres mundos y c) las diversas perspectivas culturales de *Terra Nostra*. Pasemos ahora a estudiar dichos subniveles, los cuales conforman la *crítica de la escritura* de su novela.

IV.2.2.1. Narración

En el subcapítulo anterior habíamos hablado sobre el problema de la narración de los "personajes" y del (los) narrador(es). Revisaremos aquí la narración "total" de la novela para analizar globalmente su construcción.

En *Terra Nostra*, como vimos, los "personajes" también desempeñan papeles de "narradores". De hecho, todos participan en

la narración (en el gran diálogo) de la novela, "iniciada" por Celestina en el primer capítulo con las siguientes palabras: "--Éste es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed. Otneuc im se etse." (p. 35).

Resumamos primero lo dicho sobre la narración en el nivel "ficcional" (construcción "interna") de *Terra Nostra*. Como dijimos, entre los múltiples "personajes-narradores", los principales son el Señor, el Peregrino, Ludovico y Celestina. El Señor narra sobre su juventud a través de la memoria, desde el "capítulo" 12 hasta el "capítulo" 33, en El Viejo Mundo; el Peregrino del Mundo Nuevo relata sus aventuras de un nuevo mundo desde el "capítulo" 60 hasta el "capítulo" 79; y Ludovico y Celestina narran alternadamente sus vidas, las cuales se encuentran enredadas con tres hijos de Felipe el Hermoso, durante los últimos veinte años, antes de su reencuentro en El Otro Mundo. El Señor representa la "historia", el Peregrino actúa en el "sueño", y Ludovico y Celestina viven en la "ficción". Se trata, por tanto, de tres perspectivas diferentes: la "historia", el "sueño" y la "ficción". Estos cuatro narradores principales relatan los acontecimientos desde diferentes perspectivas (dialógicas, como vimos) a partir de sus respectivas posiciones. Y si bien se contradicen entre ellos, de hecho complementan (yuxtaponiendo los acontecimientos) la historia de la novela.

Igual que Joyce, Fuentes en su novela crítica, así, la escritura individual, la de un sujeto o un "yo" único y homogéneo, con ello pretende realizar la *escritura total*, de manera que al no conocerse el "nombre" del autor, la novela es escrita por *todos*,

los cuales se presentan como uno/plural. Por tanto, al igual que los "personajes" de la novela de Joyce, hablan desde puntos de vista multidireccionales. Como hemos observado en el "capítulo" I.2., de acuerdo con Fuentes, Joyce plantea que sus "personajes" no son personajes tradicionales, sino moldes llenos de agua verbal, de manera que cuando éste se ha derramado, es decir, cuando las palabras se han ido siendo pronunciadas por sus "personajes", se convierten además en palabras escritas. Siguiendo esta misma propuesta de construcción de los "personajes", Fuentes configura los de su novela *Terra Nostra*: sus "personajes" son así "trans-figuras", y sus respectivas narraciones se vuelven casi imposibles de ser distinguidas debido tanto a su falta de "ubicación autoral", como a lo ambiguo de su información. Como lo afirma Rodríguez Carranza (en el capítulo III.1.1.), resulta difícil (por no decir casi imposible) conocer de quién es la voz principal, dada la falta autoría de los narradores en la narración principal², y (en el capítulo III.1.2.), dada la dificultad de identificar las voces de los narradores en las narraciones subordinadas³. Como plantea Fuentes sobre la narración de la novela de Joyce, gracias a que es casi imposible identificar lo que los "personajes" dicen, evocan y "escriben" al hablar, es "imposible" reconocer al *autor*, o sea, es posible desacreditar la escritura individual.

Así, en *Terra Nostra* los "personajes-narradores" (primarios o secundarios) describen las aventuras del héroe o héroes (ya que

² Véase, el capítulo III.1.1. del presente trabajo, pp. 150-151.

³ Véase, el capítulo III.1.2. del presente trabajo, p. 159.

se trata, al menos, de un triple héroe) desde varios puntos de vista. Por ejemplo, en El Viejo Mundo, el Señor habla a Bocanegra de su batalla contra los herejes de Flandes, en "La victoria", historia que está resumida en "La derrota", de El Otro Mundo, que es una narración de Ludovico al Señor sobre el viaje del sueño del heresiarca de Flandes. Como se puede observar, los títulos de los "capítulos", en relación con sus contenidos o acontecimientos correspondientes, se contradicen al tiempo que "dialogan" entre sí, dependiendo del punto de vista con que sean narrados y/o contemplados. De este modo, paradójicamente, la victoria del Señor fue obtenida por los mercenarios, cuyos comportamientos sacrílegos manchaba el altar de Cristo, mientras que la derrota de los herejes significa otro de tantos levantamientos contra la ortodoxia y sus seguidores. Del mismo modo, en El Mundo Nuevo, el Peregrino narra sus aventuras en una nueva tierra, describiendo ésta como la imagen tierna de un dios de paz; pero, en El Otro Mundo, Celestina lo cuenta con la imagen de un antihéroe cruel, de un dios de guerra o conquistador. Así, en toda la novela hay, cuando menos, una doble versión de los mismos acontecimientos "contados" y "actuados" por los héroes. Veamos un último ejemplo: el nacimiento del tercer niño, quien es hijo de la loba, es relatado por dos Celestinas: Celestina-paje lo narra como un acontecimiento alegre y festivo en el "capítulo" 34 ("Las zarzas de la ceniza"), mientras que Celestina-bruja lo resume como un acontecimiento extraordinario y anormal. Con todo, aunque las dos narraciones se oponen y se contradicen entre sí, como Jano bifronte invertido (las dos caras se miran) se com-

plementan y dialogan conformando, en conjunto, la historia de la novela en su relación con la "realidad" histórico-cultural de dos "continentes".

En fin, del mismo modo como Fuentes define como característica básica de la novela de Joyce el ser un *Potlatch*, una propiedad excrementicia de las palabras, *Terra Nostra* se puede caracterizar como una novela que está llena de "mis/tus/nuestras" palabras "histórico-culturales", por lo que se requiere de una lectura activa por parte de los lectores, cuya participación debe pasar a asumir la re-escritura, la re-configuración, a partir de "su cultura" (de su competencia), en busca de "las palabras originales o iniciales".⁴

IV.2.2.2. Tres puntos de vista culturales: religión, historia y literatura

Como vimos en el capítulo I.2.2., con el fin de "reprocharle" a la escritura occidental (y en especial a la novela "documental") su pretensión de ser dueña de "una escritura única, racional, estilística, realista, individualista"⁵, Joyce se basa en una "raza cultural", conformado por el "Occidente" mismo, tanto pagana como cristiana. Es decir, toma el "discurso total" de la literatura del Occidente para criticar su forma de escritura. Y la "trama ideo-

⁴ Véase cómo está definido este término en el capítulo I.2. "*Terra Nostra* y Fuentes: *Cervantes o la crítica de la lectura*", del presente trabajo.

⁵ Fuentes, *Cervantes...*, *op. cit.*, p. 102.

lógica" de que se vale Joyce para criticar la escritura occidental se conforma de un "orden tríptico": la epopeya homérica, la escolástica medieval y la progresión histórica de Vico. Además, para realizar o construir esta triple trama ideológica, Joyce emplea tres procesos en su escritura: destruir las palabras ya establecidas; construirlas; y remontarse al origen de las palabras, más allá de las epopeyas.⁶ Este proceso de escritura (de manera caótica) permite dialogar con la "escritura occidental", de manera que le permite "mostrar" el procedimiento de que se sirve para formar el lenguaje en la "escritura total".

En *Terra Nostra*, Fuentes utiliza también dicho orden tripartito de la "trama ideológica" para criticar la escritura "occidental" (en especial, la española y la mexicana, con sus múltiples tradiciones culturales conjuntas y respectivas), así como el triple proceso de la "escritura total". En su novela, el orden tripartito de una "raza cultural" lo constituye a través de tres mundos: el Viejo Mundo, con la herejía medieval; el Mundo Nuevo, con la épica homérica, y el Otro Mundo, que es la historia moderna de Vico. Es decir, el Viejo Mundo es el que domina la escolástica de la Edad Media; el Mundo Nuevo, el de la épica clásica del Peregrino; y el Otro Mundo, donde se mueve el tiempo en espiral de Vico.

Fuentes explica que hay dos tipos de tiempo histórico: uno, el tiempo histórico *actual*, cuyo acontecimiento fundador es la Revolución francesa, y el cual es desarrollado conceptualmente

⁶ *Cfr.*, *Ibid.*, pp. 103-106.

por Comte, Hegel y Marx; otro, el tiempo histórico *intelectual*, que es fundado por Vico. En *La ciencia nueva*, Vico, según Fuentes, funda el concepto moderno de Historia, al entenderlo como "creación y objeto del conocimiento humano" y al desarrollarlo en triadas epocales en forma de espiral: edad bárbara, edad heroica y edad clásica, y vuelta a la nueva etapa bárbara.⁷

El triple proceso de escritura también funciona en los tres mundos de la novela: el Viejo Mundo, que es el mundo donde se destruyen las palabras al ser narradas por múltiples personajes-narradores, con lo que se "abre" la significación multidireccional; el Mundo Nuevo, que es el mundo de la construcción de las palabras, en el cual queda ordenado "linealmente" el argumento sobre el héroe épico y sus acontecimientos, y que es narrado por el Peregrino en primera persona; y el Otro Mundo, que es donde se remonta al origen de las palabras, el del número tres, que significa la "solución" (quizás se pudiera decir dialéctica y dialógica) de dos fuerzas opuestas. Según Fuentes, "En el Tarot, el número tres significa solución armónica del conflicto de la caída, incorporación del espíritu al binario, *fórmula de cada uno de los mundos creados* y síntesis biológica"⁸. Igual que Marx, que según Fuentes critica la economía de las cosas, Joyce critica la economía de las palabras. De aquí que el escritor irlandés primero destruya las palabras, para re-construirlas luego, y hacer finalmente la síntesis de estos dos procesos opuestos.

⁷ Cfr., *Ibid.*, p. 104.

⁸ *Ibid.*, p. 105.

En la misma línea dialéctica (dialógica), tal y como lo hemos estudiado en el capítulo III.3 al revisar el análisis autorreflexivo de la novela, al cual hemos denominado como "puesta en abismo", Rodríguez Carranza explica este dinamismo dialéctico (y que ahora podemos considerar también dialógico) a partir de tres ejes básicos: la vida, la muerte y la memoria. Según ella, en la novela hay dos proyectos de creación: el PANTEÓN VERBAL del Señor, con sus dos signos: el Palacio y el Testamento, y la MUTACIÓN de los personajes opuestos al Señor, con sus dos respectivos signos: Julián con su Cuadro y el Cronista con sus Obras, además de las palabras de Ludovico sobre la mutación. La lucha de estos dos proyectos opuestos sobre la creación funcionan, de hecho, en los tres mundos. En el Viejo Mundo, por una parte, como el proyecto del Señor que simboliza la muerte, inmoviliza la palabra, y la convierte en un cadáver, o sea, la petrifica a través de lo escrito, de aquí que lo llame el PANTEÓN VERBAL; por otra parte, el proyecto de los "personajes", opuestos al del Señor, que trata de destruirlo por medio de la MUTACIÓN, la cual queda representada en el Cuadro de Julián y las Obras del Cronista. Sin embargo, este proyecto del movimiento, paradójicamente, se conduce al olvido, igual que la oralidad. En el Mundo Nuevo sigue persistiendo la lucha entre estos proyectos, y provocando que crezca más la tensión entre ambos, a través de las confrontaciones dialógicas entre el Peregrino, como Serpiente Emplumada, y su doble, el Espejo Humeante, y el Señor de la Gran voz. En ese momento de tensión dialéctica y dialógica es cuando se hace alusión al tercer factor que salva a ambos pro-

yectos: la MEMORIA, el cual está representado por el Viejo de las Memorias. En el Otro Mundo se da, pues, la "solución" a través de la MEMORIA, realizado en el texto del Teatro de la Memoria. Aquí, Ludovico, en su viaje de aprendizaje por el Mediterráneo (el sueño de Alejandría, el encuentro con la gitana de Spalato y el encuentro con el mago griego de papel), descubre las claves de un proyecto que rescata a ambos proyectos, o sea la función de la MEMORIA, la cual constituye el Teatro de la Memoria de Valerio Camillo. Éste, en su casa de Venecia, yuxtapone textos, en donde el Teatro de la Memoria, del mismo modo como lo hace el Mago griego, busca la simultaneidad de todas las narraciones de su vida, sobreponiéndolas. El Teatro de la Memoria tiene, pues, la función de mostrar lo que nunca se escribió, es decir, lo que nunca pudo petrificarse por medio de la escritura. Dicho de otro modo, muestra lo que pudo haber sido y no fue, debido a las diferentes combinaciones de las diversas historias escritas en distintas épocas y lugares. De esta manera, en *Terra Nostra*, el Teatro de la Memoria se realiza en un texto escrito, en la novela misma, como lo plantea Valerio Camillo. Según Ludovico, este texto será escrito a partir de diferentes versiones, con el fin de aplazar el día en que Don Quijote se pierda en su mundo ficcional (p. 610). El Señor adivina que el caballero, enloquecido, será derrotado por su propia fatalidad, pero Ludovico le informa que, al contrario, triunfará gracias a la invención de la imprenta, gracias a la cual se reproducirá su relato, multiplicando sus narraciones al infinito. De esta manera, cada lectura puede

realizarse con la "libertad" que el lector le proporciona, gracias a que éste se libera del "autor".

En suma, en *Terra Nostra*, el orden tripartito de la "raza cultural" de Joyce quedaría representada por tres puntos de vista culturales: la herejía medieval, dirigida contra la religión ortodoxa occidental; la epopeya del Mundo Nuevo, que trata de la utopía histórica occidental; y la historia moderna de Vico, que se refiere a la "literatura" o la "ficción", como palabras fundadoras de la cultura occidental .

IV.2.2.3. Varias perspectivas: Teatro de la Memoria, oralidad, pintura y crónica

Ahora bien, en *Terra Nostra* se describen dichas propuestas contradictorias desde varias perspectivas (dialécticas y dialógicas), es decir, las confrontaciones o luchas entre el triple héroe y el Señor son enfocadas simultáneamente por el Teatro de la Memoria, la oralidad, la pintura y la crónica. Fuentes hace alusión justamente a la coexistencia simultánea de los contrarios vistos desde múltiples perspectivas al hablar de la *crítica de la escritura* (de Joyce) en *Cervantes...*:

[...] a la escritura de novelas donde pueden coexistir todos los contrarios vistos simultáneamente desde todas las perspectivas posibles. Pero, ¿pueden llamarse novelas estos libros, estos hechos radicales de la escritura crítica que terminan por significar una demolición de los géneros, una invasión de la escritura por las ciencias fisicomatemáticas,

por el cine, por la plástica, por la música, por el periodismo, por la antropología y, sobre todo, por la poesía?"

Siguiendo la misma lógica, Fuentes compone la novela a través de múltiples perspectivas proyectadas por Donno Valerio Camillo, Celestina, Julián y el Cronista. De hecho, éstos reconstruyen la historia de la obra a través del Teatro de la Memoria, la oralidad, la pintura y la crónica. Es más, dichos narradores-personajes manifiestan por sí mismos las diferentes "herramientas" utilizadas para realizar el proyecto sobre la *escritura total*, es decir, la simultaneidad de tiempos y espacios (cronotopos) en la escritura. Veamos cómo cada uno de ellos explica y plantea sus propias maneras de "reescribir" la memoria de la Historia dentro de *Terra Nostra*.

a) Teatro de la Memoria

En "El teatro de la memoria", el inventor del Teatro de la Memoria, Donno Valerio Camillo, habla de las etapas o niveles de la memoria:

- 1º nivel: memoria individual
- 2º nivel: memoria científica (previsión o profecía)
- 3º nivel: memoria simultánea
- 4º nivel: memoria al vacío puro

Según Valerio Camillo, Simónides es el precursor de la memoria científica, la cual es la memoria del conocimiento total del pasa-

⁹ *Ibid.*, p. 106.

do total, que se encuentra "más arriba" que los recuerdos individuales. Esta memoria científica no sólo "se ejercitaba en el presente, [sino que] también debía abarcarlo totalmente, para que en el futuro la actualidad fuese un pasado memorable". (p. 563) La memoria científica se desarrolla hasta el punto de poseer la facultad de adivinar el futuro, comparando el recuerdo del presente y del pasado, al cual se le puede llamar "previsión" o "providencia". Éste será, por ejemplo, el caso de la profecía o maldición de Tiberio César sobre la dispersión territorial hispana por tres usurpadores.

Un nivel "más arriba", del mismo modo como Ludovico asumió la lectura de la Cábala, el Zohar y los Sefiots judíos, hay hombres inspirados por dichos libros, quienes intentan conocer la memoria simultánea de todos los tiempos y todos los espacios. Como diría Donno Valerio Camillo, el inventor del Teatro de la Memoria:

Otros hombres más audaces que los anteriores, se inspiraron en las enseñanzas de la Cábala, el Zohar y los Sefiots judíos para ir más allá y conocer el tiempo de todos los tiempos y el espacio de todos los espacios: la memoria simultánea de todas las horas y todos los lugares. (p. 563)

De acuerdo con Valerio Camillo, el Teatro de la Memoria aspira igualmente a ser la memoria de la eternidad de los tiempos. Es decir, se corresponde justamente con el Teatro de la Memoria, el cual aspira a la simultaneidad del tiempo y el espacio (cronotópica).

Por último, por encima de ellos, se encuentra el cuarto nivel, el "más alto" de la memoria: la memoria al vacío puro, nivel al cual aspiraba llegar Valerio Camillo. Como diría el inventor del Teatro de la Memoria a Ludovico:

Yo, monseñor, he ido más lejos aún. No me basta la memoria de la eternidad de los tiempos, que ya poseo, ni la memoria de la simultaneidad de los lugares, que nunca ignoré...

[...] Aspiraba, quizás, al vacío puro. (p. 563)

A nuestro juicio, este último nivel de la memoria se realiza en el último momento de la novela en el que todo termina en el vacío puro de la escritura ("argumental"), desapareciendo en el papel como único espacio literario de *Terra Nostra*. Todo "existe" y nada "existe". Todo queda en la propuesta de lectura del lector y su respectivo aumento de conocimientos de su horizonte cultural. Es algo semejante a lo que sucede en *Cien años de soledad*: cuando termina José Arcadio Buendía de leer los manuscritos escritos por Melquíades, el mundo "ficticio" y mítico "desaparecerán" en la "ficción", quedando solo la "metaficción", o sea, el conocimiento de la historia "real", de la historia de la cultura novelizada por el autor a través de la crítica de la escritura y la lectura, y que será "refigurado" por cada nuevo lector que lea la novela. El mundo interior se crea y vacía, al tiempo que el mundo exterior, real, se recrea y recrea "infinitamente" a través de cada lector presente y futuro, si bien en función de la "estructura compositiva" (forma novelesca) configurado por el autor real.

Además, Valerio Camillo plantea hacer coincidir dos series diferentes de "hechos", en un "espacio" llamado España. Es decir, en el Teatro de la Memoria, su inventor proyecta que las series "ideales" (la segunda serie) de "hechos" corran paralelas a las series "reales" (la primera serie) de "hechos": 1492, 1521 o 1598 = 1938, 1975 o 1999 (p. 567). Como explica Fuentes en *Cervantes...*, la primera serie señala los hechos históricos cruciales para el viejo y el nuevo continente, acontecidos en el reinado de Felipe II: 1492, la expulsión de los judíos en España y el descubrimiento de América; 1521, la derrota de la rebelión de los comuneros de Villalar en Castilla y la derrota de Tenochtitlan; y 1598, la muerte de Felipe II, el cierre de la Contrarreforma en España, y el "trasplante" de la dictadura autoritaria y sistemática a América Latina.¹⁰ Conforme con nuestra interpretación, a partir de nuestro propio análisis, la segunda serie implica la mezcla de hechos históricos y ficticios: 1938, la derrota de los republicanos por Franco en la Guerra civil de España y el ingreso de los exiliados españoles en México durante el gobierno de Cárdenas; 1975, la muerte de Franco y [la publicación de *Terra Nostra*]; y 1999, el "apocalipsis" (argumental) del mundo en París y un nuevo "génesis" a partir del nacimiento del andrógino ("mestizo") en París en el primer y último "capítulos"; la muerte del dictador de México asesinado por su hermano-guerrero en el "capítulo" 141; y la reencarnación de Felipe en forma de un lobo en el Valle de los Caídos en el "capítulo" 143. De hecho, este proyecto de Vale-

¹⁰ Véase, *Ibid.*, pp. 36-65.

rio Camillo tiene justamente como objeto el yuxtaponer estas dos series del tiempo de la España y de la América (Latina).

Como conclusión, Valerio Camillo se pregunta se podría realizar la segunda oportunidad de la historia de España (y como consecuencia, de América Latina), que consistiría en la unión de una multitud de culturas, tales como la de los cristianos, los moros y los judíos (cartagineses, fenicios, griegos, romanos, visigodos, los propios pobladores de la región, etc.), sin sacrificar la razón misma de su ser: "la impureza, la mezcla de todas las sangres, todas las creencias, todos los impulsos espirituales de una multitud de culturas". (p. 568) En otra palabra, el inventor del Teatro de la Memoria se pregunta a sí mismo por el resultado de la hipótesis proyectado en el Teatro de la Memoria: si es posible que España (y en consecuencia América) pueda tener una segunda oportunidad y, por tanto, que sea capaz de "recuperar" la conjunción de las culturas múltiples mezcladas en su historia, oportunidad, entre otras, que perdió al expulsar a los moros y a los judíos después de la reconquista de España, y al cerrarse con la Contrarreforma, eludiendo participar de la modernidad capitalista, con la siguiente apertura hacia Europa en pleno Renacimiento cultural y en dirección a la Revolución Industrial.

b) Oralidad

En "La gitana", Celestina explica a los tres muchachos sobre el mago griego hecho de papel, quien aspira a escribir la narración perfectamente simultánea. De aquí podemos proponer que

en *Terra Nostra* el "narrador final" planea escribir la narración "perfectamente" simultánea. Como dice Celestina:

[el mago griego] [...], se remontó al origen, condenado a escribir sus propias aventuras una y otra vez, creer que ha terminado el libro sólo para empezarlo de vuelta, relatarlo todo desde otro punto de vista, de acuerdo con una posibilidad imprevista, en otros tiempos, en otros espacios, aspirando desde siempre y para siempre a lo imposible: una narración perfectamente simultánea. (p. 558)

De tal suerte, gracias a Celestina, podemos conocer el "proyecto total" de *Terra Nostra*: la novela va a ser una narración perfectamente simultánea, ya que se relatarán las aventuras del "héroe" desde múltiples puntos de vista y desde varios tiempos y en diversos espacios, de dos "continentes": España y América (Latina).

De hecho, Celestina participa en la narración con la "oralidad". Ella narra simultáneamente a partir de la voz: relata primero, en forma simultánea, la memoria del Señor sobre su juventud, cuya versión es "idéntica" a la versión que éste da de la misma, y narra después, también de manera simultánea, la memoria del Peregrino del Nuevo Mundo, vivido como antihéroe (Espejo Humeante), en contraposición a la versión del Peregrino de el Mundo Nuevo vivido como héroe (Serpiente Emplumada). De este modo, las aventuras del Peregrino son narradas dos veces: una, por el propio héroe, y otra, por Celestina. A saber, el Peregrino vive por primera vez sus aventuras como antihéroe (Espejo Humeante), versión que es narrada "oralmente" por Ce-

lestina, y luego *vuelve a vivirlas* como héroe (Serpiente Emplumada), a partir de la versión "oral" dada por el propio Peregrino. En "El Mundo Nuevo", dentro de la "Vorágine Nocturna", el Peregrino murmura que "--Esto ya lo viví antes... esto ya lo sabía... esto lo vivo por segunda vez... esto ya me pasó hace mucho tiempo..." (p. 382). De esta manera, la historia del Peregrino, compuesta de dos versiones, resulta ser una narración simultánea *vida* dos veces.

c) Pintura

En "La restauración", se revela que el cuadro de Julián tiene dos imágenes: en el plano superficial es la pintura de Cristo y un grupo de hombres desnudos en un plaza italiana, y en el plano original, oculto, es el retrato de toda la Corte de España: la "Corte total". De acuerdo con la descripción del guerrero mexicano, quien se identifica con Julián como su "transfigura", y que restaura en su juventud, como pintor, un viejo cuadro, la imagen superficial del cuadro es como sigue:

[..] un viejo y olvidado cuadro de grandes dimensiones, dañado por los siglos, la humedad, el hongo, el descuido, arrumbado detrás del altar de ese templo de Dios que los indios convirtieron en burdel del diablo. La superficie vencida y descascarada describía, en un primer plano, a un grupo de hombres desnudos en el centro de una vasta plaza italiana. Daban la espalda al espectador y sus actitudes eran de angustia, de desolada espera, de terror ante un fin inminente. A la derecha del espacio frontal, un Cristo con las ropas tradicionales de su prédica, manto azul y túnica blanca, miraba intensamente a estos hombres. Al fondo de la tela, en una honda perspectiva semicircular, diminutas, se desplegaban las escenas del Nuevo Testamento. Profesio-

nalmente, se dispusieron a relinear el óleo vencido, a remediar sus heridas, a fijar sus colores. Alguien, mucho tiempo antes, debió azotar el cuadro con un látigo; se diría que había corrido la sangre sobre la tela, y que la piel de la pintura aún no terminaba de cicatrizar. (pp. 726-727)

De esta manera, podemos saber que ese cuadro antiguo es el cuadro de Orvieto, mirado y azotado por el Señor. De hecho, Julián es su verdadero creador, quien finge que le es enviado por alguna autoridad desde Orvieto. Con todo, manda al nuevo mundo la imagen del cuadro reflejado en el espejo, para que el cuadro sea de todos.

La otra imagen oculta del cuadro se describe así:

Era un extraño y vasto retrato de corte. Y esa corte sólo podía ser la de España; y no una sola corte, sino todas, siglos reunidos en una sola galería de piedra gris, bajo una bóveda de tormentosas sombras. En primer término, un rey arrodillado, con aire de intensa melancolía, un breviario entre las manos, un fino sabueso echado a su lado, un rey vestido de luto, un rostro de sensualidad reprimida, delgado perfil ascético, gruesos labios entreabiertos, señalado prognatismo, ojos ausentes pero indagantes, cabello barba sedosos y ralos; y en círculo, frente a él, una reina de suntuoso atuendo, complicados miriñaques, abombados guardainfantes, altas golas y un azor prendido al puño; jamás habías visto, en ojos tan zarcos, en piel tan blanca, una expresión tal de vulnerable fuerza y de cruel compasión; un hombre vestido de sotamontero, con una mano posada sobre la empuñadura de la vasca, un halcón encapuchado al hombro y una jauría de alanos detenidos con fuerza por la otra mano. A la izquierda y al fondo, entraban al cuadro una procesión fúnebre; la encabezaba una anciana envuelta en trapos negros, mutilada, sin piernas ni brazos, un bulto de ojos amarillos conducido en una carretilla por una enana chimuela y cachetona, drapeada en telas demasiado holgadas para su corte tamaño; y detrás de ellas un atambor y paje, todo vestido de negro, con sumisos ojos grises y labios tatuados; y detrás del atambor, un suntuoso féretro sobre ruedas y una

vasta compañía de alcaldes, alguaciles, botelleros, secretarios, damas de compañía, labriegos, mendigos, alabarderos, cautivos hebreos y musulmanes, acompañando la interminable fila de carrozas fúnebres que se perdían al fondo de la perspectiva del cuadro, rodeadas de obispos, diáconos, capellanes y capítulos de todas las órdenes. Y en el espacio de la derecha, como mirando el espectáculo, un flautista acuclillado, un mendigo de tez aceitunada y verdes ojos saltones, y detrás de él, un enorme monstruo con la boca abierta, una cruz de tiburón y hiena, flotando en un mar de fuego y devorando cuerpos. Y detrás de este plano, cada vez más perdidas en la honda perspectiva de piedra gris y sombra negra, un grupo de monjas semidesnudas, azotándose a sí mismas con cilicios penitenciaros; y una de ellas, la más hermosa, tenía vidrios quebrados en la boca, y los labios le sangraban; procesiones de encapuchados con largos cirios encendidos; una torre y un monje pelirrojo observando el impenetrable cielo; una alta torre paralela y un escribano manco doblado sobre viejos pergaminos; la estatua de un comendador a caballo; un llano de suplicios, estacas humeantes, potros de tortura, hombres retorcidos por el dolor, empicotados; escenas de batalla y degüello; detalles minúsculos; espejos rotos, mandrágoras emergiendo de la tierra quemada al pie de las piras, velas a medio consumir, ciudades apestadas, un monje enmascarado con pico de ave, una lejana playa, una barca a medio construir, un viejo marino con un martillo en la mano, un vuelo de cuervos, una doble fila, perdida en los confines de tela, de sepulcros reales, túmulos de jaspe, estatuas yacentes, meros esbozos, infinita sucesión de la muerte, vertiginosa atracción hacia el infinito: oscuridad creciente al fondo; deslumbrante sinfonía cromática al frente: azul, blanco, amarillo dorado, rojo vivo y rojo naranja.

De los tres muchachos abrazados y retorcidos en su abrazo como Laocoonte en su lucha contra las serpientes, sólo uno mostraba la cara. Y esa cara era la tuya.

El cuadro no tenía fecha, aunque sí firma: *Julianus, Pictor et Frate, fecit.* (pp. 727-729)

De hecho, en el Cuadro de Julián encajan todos los personajes de la Corte de España aparecidos en la novela: Felipe el Señor y Bocanegra, Isabel la Señora, Guzmán, Juana la Dama Loca

y Barbarica, Celestina-paje, cadáver de Felipe el Hermoso, Ludovico y el monstruo de la imaginación o leviatán, monjas e Inés, Toribio, Cronista, estatua del Comendador de Calatrava, los obreros rebeldes ejecutados, Simón, Pedro y los tres náufragos. De ahí que es una imagen "total" de la Corte española, narrados en "El Viejo Mundo" y en "El Otro Mundo". Aquí se puede plantear la función del cuadro y/o espejo. Igual que los personajes que aparecen en las "Meninas" de Velázquez, podemos asociarlos y ubicarlos como los personajes de la novela: Julián como pintor, Felipe como caballero vestido de negro luto parado en las escaleras; la niña Isabel como la infanta, acompañada de sus dos dueñas --Azucena y Lolilla--, de la enana Barbarica y del perro Bocanegra, y el rey y la reina reflejado en el espejo (quizás, el Señor y la Señora ya maduros mirasen las imágenes de su pasado, o quizás Felipe el Hermoso y la Dama Loca). En *El espejo enterrado*, Fuentes se cuestiona precisamente sobre el problema de los múltiples puntos de vista aparecidos en el cuadro de Velázquez:

Podemos imaginar, en todo caso, que Velázquez está ahí, pincel en una mano, paleta en la otra, pintando la tela que realmente estamos viendo, *Las Meninas*. Podemos imaginarlo, hasta que nos damos cuenta de que la mayoría de las figuras, exceptuando desde luego al perro adormilado, o a la *dueña* excesivamente solícita, nos están mirando a nosotros. Nos miran a ti y a mí. ¿Es posible que seamos nosotros los verdaderos protagonistas de *Las Meninas*, esto es, de la tela que Velázquez está pintando en este momento?

Velázquez y la corte entera nos invitan a unirnos a la pintura, a entrar en ella. Pero al mismo tiempo, el pintor da un paso adelante y se mueve hacia nosotros. Ésta es la verdadera dinámica de esta obra maestra. Nos otorga la libertad de entrar y salir de la pintura. Somos libres para ver la pintura, por extensión, al mundo, de maneras múltiples. Y

somos conscientes de que la pintura y el pintor nos miran. Ahora bien, la pintura que Velázquez está pintando, la tela del pintor en la pintura, nos da la espalda, es una obra inconclusa, en tanto que nosotros estamos mirando lo que consideramos ser el producto terminado. Pero entre estas dos evidencias centrales, se abren dos amplios y sorprendentes espacios. El primero le pertenece a la escena original: Velázquez pintando, la infanta y las dueñas sorprendidas, el caballero de negro entrando por el umbral, el rey y la reina reflejados en el espejo. ¿Ocurrió realmente esta escena? ¿Fue posada, o Velázquez simplemente la imaginó en su totalidad o a través de algunos de sus elementos? Y, en segundo lugar, ¿terminó Velázquez la pintura?"¹¹

Del mismo modo, los personajes de *Terra Nostra* miran a los que ven el cuadro y, en cambio éste y nosotros miramos a los que lo miran, es decir, es el problema de la multiplicidad de la *mirada*, de las variadas posiciones de verlo y de nuestra capacidad como lectores de "vivir" la fábula y entenderla y cuestionarla desde afuera. En "Todos mis pecados" de "El Viejo Mundo", hay dos instantes importantes que se relacionan con las *miradas* del cuadro de Velázquez. En la primera instancia, Guzmán *mira* al Señor arrodillado, junto con el perro dormitado, quien *mira* al cuadro. (p. 89) Más tarde, en otra instancia, el Señor *mira* la *mirada* baja de Cristo del cuadro; detrás la Señora también *mira* a los hombres desnudos del cuadro; y Guzmán *mira* a sus amos que *miran* al cuadro; finalmente Guzmán siente la *mirada* del cuadro que lo *mira*. (p. 96) De tal suerte, en el cuadro-espejo podemos vernos a mí-nosotros mismos y a la vez a otro-otros que no soy-

¹¹ Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., pp. 191-192. Véase al respecto también *Las palabras y las cosas*, de Foucault, libro que, al parecer, influyó mucho en la creación de *Terra Nostra*.

somos precisamente. Esta función de la *mirada* o posición nos ayuda a encontrar las imágenes de tres mundos, reflejadas y refractadas en el espejo-Cuadro, y a su vez, en el espejo-"ficción" y en el espejo-novela.

d) Crónica

Por último, en "Alma de cera", el Cronista Miguel habla de su proyecto de escritura a partir de dos crónicas paralelas. De acuerdo con sus palabras, el Cronista escribe la crónica de los últimos años del reinado de Felipe el Señor al continuar la narración iniciada por Julián y, a la vez, escribe otra historia en la que introduce a Don Quijote en su novela. Como diría el Cronista:

Me detuve en este punto y decidí, audazmente, introducir una gran novedad en mi libro, este héroe de burlas, nacido de la lectura sería el primer héroe en saberse, además, leído. Al tiempo que viviría sus aventuras, éstas serían escritas, publicadas y leídas por otros. [...]

Fundado en estos principios, lector, escribí, paralelamente esta crónica fiel de los últimos años del reinado y la vida del Señor don Felipe. (p. 674)

Estas dos crónicas paralelas son dos niveles de la historia, como lo explica Julián en "Etapas de la noche": por un lado, la historia del Señor, iniciado por Julián y continuado por el Cronista, es la "historia del dinero, del trabajo o del poder" (p. 259); por otro, la historia de Don Quijote, es la "historia de las pasiones" (p. 259). Conforme a lo que dice Julián, la historia de las pasiones es tan importante que, sin esa historia, es incom-

previsible la otra: la del dinero, del trabajo o del poder. De hecho, Julián reprocha a otros historiadores por su errónea actitud al describir solamente los sucesos aparentes de la historia, tales como "las batallas y los tratados, las pugnas hereditarias, la suma o dispersión de la autoridad, las luchas de los estamentos, la ambición territorial que a la animalidad nos siguen atando" (p. 259).

De hecho, en *Terra Nostra* Julián y el Cronista se presentan como los "escritores" de la novela. Ellos narran la historia en forma de relevo: Julián narra la historia desde el "capítulo" 2 ("A los pies del Señor") hasta el "capítulo" 136 ("Confesiones de un confesor"), y el Cronista continúa la narración desde el "capítulo" 137 ("Alma de cera") hasta el "capítulo" 144 ("Los treinta y tres escalones"). En el "capítulo" 2, la narración empieza con "Cuéntase" y en el "capítulo" 136 aclara que "Hasta aquí, le dijo Julián al Cronista, lo que yo sé". De esta manera, nos damos cuenta de que en la mayor parte de la novela Julián representa la voz narrativa en tercera persona, quien nombra y "obliga" a los narradores secundarios a describir sus versiones sobre los acontecimientos pequeños o grandes. Sin embargo, el Cronista podría ser clasificado como el "autor" (implícito) de la novela, quien escribe todo lo que Julián le ha narrado (a quien, por tanto, lo debemos considerar como co-autor de la novela) y que termina de escribir la historia del Señor, a la vez que introduce otra historia en la novela misma.

Ahora bien, examinemos los rasgos del Cronista como "escritor" de *Terra Nostra*. El Cronista es hijo de judíos conver-

sos, o sea, marrano, como lo era Fernando de Rojas, autor de *la Celestina*. En una batalla naval contra los turcos, pierde un brazo y queda manco, como le sucede a Miguel de Cervantes Saavedra. Además, es escritor de *El Don Quijote*. De allí que seguramente representa indirectamente y de forma sintética a Fernando de Rojas y a Cervantes. En *Terra Nostra*, el Cronista se presenta como el cronista real que escribe las crónicas y las obras literarias, tales como poesías líricas y novelas ejemplares. En "El Cronista", de acuerdo con la narración de Julián, el Cronista Miguel escribe un poema bucólico inspirado en la juventud de Mijail Ben Sama, amante secreto de la Señora. No conociendo este último dato, el ingenuo Cronista escribe un poema de amor entre una dama noble y un peregrino, pero la realidad poética le gana a la realidad política de todo su auditorio, es decir, la creatividad ficticia convence a todos sus oyentes o lectores de que la historia es real, provocando sus diferentes reacciones, especialmente de la Señora, asustada por la revelación de su secreto, y del Señor, irritado por saber la "verdad".¹²

A causa de ello, el Señor envía al Cronista a galeras, como le sucede a Cervantes, en donde una noche antes de la batalla con los turcos, en Lepanto, la cual también participa Cervantes. "ambos" pierden un brazo. En el mismo capítulo de la novela, ahora Julián imagina lo que pudo sucederle al Cronista durante su "servicio" en las galeras. Es ahí donde el fraile-pintor men-

¹² (¿No es clara, además, la crítica, en este episodio, de la novela "tradicional", "documental", contra la que "lucha" Fuentes?)

ciona los dos proyectos de escritura del Cronista: el del último y del penúltimo héroe. Aquél tiene que ver con el manuscrito de la tercera botella, y éste resulta ser el Peregrino, ambos como "transfiguras", que actuarán a la vez como Don Quijote, durante el reinado de Felipe el Señor.

Pero veamos más de cerca estos dos proyectos del Cronista. Primeramente, una noche antes de la batalla con los turcos, el Cronista escribe un relato sobre el último héroe, quien tiene la apariencia de una cucaracha gigantesca, casi igual que Gregorio Samsa, el protagonista convertido en un escarabajo en la *Metamorfosis* de Kafka. Fuentes utiliza dicho modelo de la novela de Kafka para criticar la polémica en la que considera a la *Metamorfosis* como la última novela moderna. De este modo, intenta convertir al supuesto último producto de la novela contemporánea, en el inicio de una nueva forma de novela: un "andrógino" monstruoso ubicado en un nuevo génesis. Por esta razón, Fuentes empieza la primera escena de *Terra Nostra* con el génesis "ficticio" de Polo, nuestro héroe: "Increíble [...] el primer animal [Polo Febo] que soñó con otro animal" [último héroe quien es el hombre-cucaracha, inspirado en la obra de Kafka]. Es decir, de allí inicia su aventura el penúltimo héroe, al cual llama "Tántalo", el héroe contra el Tiempo. De esta manera, Polo inicia su viaje como "transfigura", convertido en los tres náufragos que aparecen en las costas de España. Como diría Fuentes en "Su cronología personal":

Terra Nostra es, en cierto modo, la historia alternativa de una civilización: la nuestra, la de los pueblos que hablamos español. Pero decir que la historia pudo ser de otra manera es decir que no es, forzosamente, de la manera que la conocemos. Eso primero. Pero novelísticamente, esta obra es mi respuesta a la pérdida del sujeto narrativo, del personaje psicológico redondo, despedazado por la barbarie de la historia inhumana del siglo XX. ¿Debemos resignarnos a la muerte del sujeto? ¿La pareja de Samsa, el escarabajo, y Winnie, la enterrada en basura nuclear, es el fin de la humanidad literaria? *Terra Nostra* busca sorprender el momento de una nueva génesis, incluso la más monstruosa: nacer de un muerto. Génesis de la figura, descubierta en el momento de su abandono y vulnerabilidad: los tres muchachos arrojados a una playa del Cantábrico, con tres cruces en la espalda como toda identidad. De allí quiero arrancar. Pero el acceso es difícil, es un hoyo, y el hoyo es tumba, o culo, o boca, o letrina, o espejo. Y lo veda una fortaleza del poder, de la autoridad, de la historia: El Escorial. La respuesta provisional de *Terra Nostra* a la dificultad de acceder plenamente a la historia es ésta: Cuanto es pensado, es. Cuanto es, es pensado. Viajo del espíritu a la materia. Regreso de la materia al espíritu. No hay fronteras. Nada me es vedado. Pienso que soy varias personas mentalmente. Luego soy varias personas físicamente. Me enamoro en un sueño. Luego encuentro al ser amado en la vigilia... Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad.¹³

Así, como vimos más arriba, de acuerdo con la narración de Julián, en el mismo "capítulo" 47, el Cronista imagina posteriormente el proyecto del penúltimo héroe, que será Tántalo, el viajero contra el Tiempo, con quien actuarán todos los personajes de la Corte del Señor en el palacio-panteón:

¹³ Julio Ortega, *Retrato de Carlos Fuentes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1995, p. 111.

[...] imaginó a un caballero enloquecido por la verdad de la lectura, empeñado en trasladarse a una mentirosa realidad y así salvarla y salvarse; imaginó a viejos reyes traicionados en negras y tormentosas noche de necesidad y locura por hombres y mujeres más crueles que la propia, despiadada naturaleza, que sólo es involuntariamente cruel; y a jóvenes príncipes enamorados de las puras palabras incapaces de convocar la acción o exorcizar la muerte que la realidad reserva a los soñadores, imaginó a un burlador de honras y sagrados, héroe de la pasión secular, que pagaría sus goces en el infierno de la ley que tanto negó en nombre del placer libre, común y profano; imaginó a parejas consumidas por amores a la vez divinos y diabólicos, pues divino y diabólico sería el amor en el que los sujetos ya no se distinguen entre sí, el hombre es la mujer y la mujer el hombre, cada uno el ser del otro, atravesados por un sueño común que desafía las razones sociales de lo individual, lo separado, lo encasillado en condición, haber, familia; imaginó a un gran ambicioso, temblando de frío, solo entre los millones que pueblan la tierra, solo, sin la vecindad de dioses o de hombres, separado de ellos, abandonado y sin más cauce para su energía que acumular el odio y la inquina sobre las espaldas de la naturaleza que niega el tamaño de su orgullo; e imaginó a los pequeños ambiciosos, resignados a la mediocridad sensual, derrotados ya los grandes sueños sin salida del pasado, perdidas sus ilusiones, gastadas a lo largo de toda una vida, como el viajero que algo deja de su riqueza en todas las posadas del camino: poder y riqueza, o asesinato y suicidio: maneras de aceptar o negar la pasión palidecida; imaginó, en fin, al *penúltimo de los héroes*, el que se da cuenta de que el presente lo encierra, eclipsa su pasado, el pasado cesa de proyectar la sombra del héroe que el héroe antes llamaba su provenir: Tántalo es el nombre del héroe, de todos los héroes que habrán devorado su presente para alcanzar un loco, ambicioso, enamorado, soñado futuro [...] (pp. 253-254) (La cursiva es nuestra.)

De esta manera, en el proyecto del penúltimo héroe participan todos los personajes de la Corte española del Señor: Don Quijote, Don Juan, Isabel, Señor, Guzmán, Comendador de Cala-

trava, Inquisidor de Teruel, el Peregrino del nuevo mundo y otros más.

En la misma línea, pasemos ahora a examinar el proyecto de los dos crónicas paralelas del Cronista, las cuales resultarán ser la misma escritura sobre dichos dos héroes. En "Confesiones de un confesor", el Cronista Miguel escucha todo lo que le contó fray Julián, quien rescata a aquél de la prisión en Alicante, donde estuvo preso Cervantes, para que el Cronista continúe la narración iniciada por él, igual que le pasa a Cervantes. De este modo, Julián le dice a su amigo "toda la verdad" que conoce sobre las personas de la Corona española, información obtenida gracias a su privilegiado y confidencial puesto como fraile confesor de todos. En el capítulo siguiente, "Alma de cera", el Cronista habla de las dos crónicas que está escribiendo al mismo tiempo: una trata de la crónica de Don Quijote, cumpliendo la promesa hecha a Miguel de la Vida de tomarlo como su modelo de héroe, al tiempo que inspirado por el relato de Ludovico; y otra, la crónica de los últimos años de Felipe el Señor, cumpliendo, a su vez, la promesa hecha a Julián de continuar su narración. De hecho, el Cronista Miguel toma a Miguel Ben Sama como el protagonista de su imaginación, debido a su origen constituido por el amalgama de sus varias y heterogéneas sangres, de árabe, "español" y judía, tal como está conformada básicamente también España. De ahí que escriba la historia de Don Quijote, inspirado también en la palabra de Ludovico, quien relata las aventuras del caballero de la triste figura.

Como último paso, observemos los rasgos físicos e históricos con los que se identifica al Cronista Miguel como Cervantes. En el capítulo mencionado, "Confesiones de un confesor", Julián nos informa lo que le pasó al Cronista después de dicha batalla, donde éste perdió su brazo. Según Julián, el Cronista se quedó manco como resultado de la batalla naval contra los turcos, pues servía poco para el servicio en galeras. Fue abandonado en la costa argelina y capturado por los árabes, quienes lo trataron bien. Después, siendo cristiano, se enamora de una hermosa muchacha mora, llamada Zoraida. Sin embargo, el padre de la muchacha se interpone en el amor de los dos, y hace que los piratas de Argel lo abandonen en la costa valenciana. Así, el Cronista es devuelto a la prisión de Alicante en Murcia. De esta manera, Fuentes incorpora a su personaje ficticio, el Cronista, la vida "verdadera" de Cervantes.

En síntesis, con el objeto de criticar la escritura individual occidental, Fuentes adopta la *crítica de la escritura* de Joyce, utilizando tres "herramientas" composicionales: la triple trama del orden ideológico de la escritura occidental: tres sueños de libertad del triple héroe; el triple proceso del *caosmos* [caos+cosmos de las palabras] verbales en la escritura: construcción verbal, su destrucción y su remontarse al origen verbal; y los personajes como "transfiguras". De aquí que el escritor mexicano pretenda fundir la "renovación" de toda la cultura a través de la escritura y la lectura con su memoria original o fundadora sin descartar nada, con el fin de lograr la "totalidad del lenguaje",

tal y como lo hizo Joyce.¹⁴ Además, Fuentes se plantea mostrar las confrontaciones de dos fuerzas: el Señor y el triple héroe, desde varias perspectivas: el Teatro de la Memoria, la tradición oral, la pintura y la crónica. Por tanto, cuatro personajes-narradores reconstruyen la simultaneidad del tiempo y el espacio (Cronotopo de cronotopos), con las diferentes medidas o en los diferentes áreas: la oralidad o la narración (lenguaje oral), el teatro de la memoria (tiempo), la pintura (imagen) y la escritura (lenguaje escrito). En otras palabras, pretenden lograr la "totalidad" de la obra. Así, Celestina habla de la narración perfectamente simultánea acerca de las aventuras del héroe, narrado desde múltiple punto de vista, de diferentes tiempos y de diferentes espacios. De este modo, narra simultáneamente, a través de la oralidad, el sueño del Peregrino y la memoria de la juventud del Señor. Valerio Camillo, por su parte, plantea imponer un doble tiempo en un espacio. Es decir, proyecta que una serie de hechos "ideales" (1938, 1975, 1999) se sobrepongan sobre otra serie de hechos "reales" (1492, 1521, 1598), imponiéndolos en la "historia" de España, con el fin de averiguar la posibilidad de que ésta hubiese podido alcanzar una segunda oportunidad en la historia. Esto implica el "proyecto total" de la construcción "interna" de *Terra Nostra*. Estos dos personajes-narradores hablan del "proyecto total" de la novela: la narración perfectamente simultánea y el tiempo simultáneo. Además, Julián *pinta* una doble

¹⁴ Véase, "Tres niveles de la crítica de la escritura", del Cuadro 6, que aparece en el Apéndice del presente trabajo.

imagen: Jesús en el Nuevo Testamento y la corte española del Señor. Por último, el Cronista Miguel *escribe* dos crónicas paralelas: la crónica del Quijote y la de los últimos años del Señor. Estos dos personajes-narradores nos enseñan la manera de *ver* y *leer*, como antes lo hicieron Velázquez y Cervantes. Como señala Fuentes sobre estos dos gran maestros de la literatura y el arte:

Cervantes nos enseña a leer de nuevo. Velázquez nos enseña a ver de nuevo. Sin duda, esto es lo propio de los grandes artistas y escritores. Pero estos dos, trabajando desde el corazón de una sociedad cerrada, fueron capaces de redefinir la realidad en términos de la imaginación. Lo que imaginamos es tanto posible como real.¹⁵

IV.2.3. La crítica de la "lectura"

En *Terra Nostra*, Fuentes emplea la *crítica de la lectura* al tipo de Cervantes. Como Don Quijote, el protagonista, Polo Febo, asume tres niveles de la crítica de sus lecturas a lo largo de toda la novela, los cuales tienen que ver con las tres botellas verdes misteriosas, que son regalos del mago de Spalato a los tres hermanos. Con el objeto de examinar dichos tres niveles de la crítica de la lectura por parte de Polo, haremos hincapié en la crítica de Rodríguez Carranza realizada en el capítulo III. Si bien es demasiado "abstracto" el análisis de esta crítica argentina sobre la autorreflexión de la novela, aprovecharemos su esquematiza-

¹⁵ Fuentes, *El espejo enterrado*, *op. cit.*, p. 192.

ción dialéctica (y dialógica, según nosotros) de la Vida, la Muerte y la Memoria. Para ir más allá de su interpretación "abstracta", apliquemos esa esquematización dialéctica, convirtiéndola en una fórmula propia: la Vida, la Nueva Vida y la Memoria. Con el fin de explicar estos tres niveles de la crítica de la lectura de Polo, veamos cómo funciona nuestra fórmula: cada lectura de Polo le otorga vida e identidad, pero la "realidad" lo condena a la muerte, lo que causa la gran diferencia comparativa entre su lectura y la "realidad", en la que el héroe intenta aplicar lo leído. Constataremos, finalmente, cómo estas repeticiones conflictivas de la vida en la lectura y de la muerte en la realidad se resuelven en la memoria "total" de Celestina, transmitida a Polo, quien con ello recupera toda su "historia" del pasado.¹⁶

Ahora bien, observemos este tres niveles de la crítica de la lectura a lo largo de *Terra Nostra*. El primer "capítulo" inicia con el "génesis" del hombre, quien es el mismo Polo Febo que se crea a sí mismo en su sueño o imaginación. En verdad, Polo es "el primer animal que soñó con otro animal", es decir, él soñó con el último héroe, el hombre cucaracha que fue creado por Julián, inspirado en la *Metamorfosis* de Kafka. Julián lo crea en lugar del Cronista al imaginar el momento de la escritura de éste sobre el manuscrito de la tercera botella verde en el "capítulo" 47, "El Cronista". De hecho, la primera lectura de Polo del ma-

¹⁶ Véase, "Tres niveles de la crítica de la lectura" del Cuadro 7, graficado en el Apéndice del presente trabajo. Además, compárelo con el Cuadro 2, que explica las relaciones funcionales entre tres elementos autorreflexivos de la novela, propuestos por Rodríguez Carranza.

nuscrito de dicha botella le proporciona una identidad, la del hombre con caparazón. De aquí que crea que sólo tiene una identidad: la del hombre-sandwich, cubierto con los anuncios de una cafetería, tal como si fuera una caparazón real que lo cubriera. Sin embargo, cuando el héroe critica que su identidad proveniente del primer nivel de la lectura no se corresponde con la realidad, en la cual él es reconocido como otro llamado "Juan", la "persona" anterior --el "yo" hombre-sandwich--, al ir en busca de su verdadera identidad, muere "ahogado" en el río de la escritura plural, donde las palabras son de todos. De este modo, Fuentes evita la pretensión de la escritura individual de un "yo" refiriéndose a la función de los personajes y sus palabras, al estilo de la crítica de la escritura joyceana.¹⁷ Así, Polo obtiene una nueva vida en el mundo de las múltiples lecturas de otros personajes y, simultáneamente, en sus múltiples narraciones, las cuales pretenden constituir la "escritura total" o el uno/plural. De esta manera, desde el "capítulo" 2 hasta el "capítulo" 143 se yuxtaponen en forma simultánea la *crítica de la escritura* y la *crítica de la lectura*.

Como segundo nivel de la *crítica de la lectura*, el héroe lee el manuscrito de la primera botella verde, tratado en el "capítulo" 139, "Manuscrito de un estoico", el cual se refiere a la maldición de Tiberio César sobre tres usurpadores, en los que Agrippa Póstumo reencarnará de vientres de "lobas"¹⁸, quienes

¹⁷ Véase, Fuentes, *Cervantes...*, *op. cit.*, pp. 107-109.

¹⁸ De acuerdo con Rodríguez Carranza, las lobas son los personajes femeninos: Celestina, Isabel y Dama Loca. Según esta crítica, todas ellas son

dispersarán el territorio de España, multiplicándose infinitamente. Como hemos examinado cuando vimos el orden cronológico de los "capítulos", en el segundo "capítulo" inicia la historia de España, justo en el momento en que se realiza la profecía de Tiberio, con la aparición de los tres náufragos en el Cabo de los Desastres.

A partir del "capítulo" 2 y hasta el "capítulo" 143, Polo se convierte en un triple héroe, identificándose con los tres usurpadores de España, de acuerdo con la maldición de Tiberio. Mas interpretará el papel de los tres náufragos sin que "éstos" (él) tengan memoria de lo sucedido en la España del reinado del Señor. Al mismo tiempo, los tres hermanos vienen conservando sus sueños libertadores a través del viaje del sueño, a partir del instante de ser "lanzados" por Ludovico y Pedro al mar la noche anterior de la cacería del Señor, en el "capítulo" 125, "El cabo de los Desastres". Los sueños implican, por tanto, una doble identi-

una. Celestina representa colectivamente al grupo de las Brujas, que desempeñan los papeles de Celestina-paje, la muchacha indígena y la gitana de Spalato; la Dama Loca representa al grupo de las Reinas, interpretando los papeles de Urraca, Juana, Mariana y Carlota, y la Vieja Señora quien es prisionera del joven guerrero; e Isabel se intercambia entre dos grupos, por lo que a veces pertenece a las Brujas, como murciélago gigantesco que colecciona los cadáveres de los reyes muertos, y en otras ocasiones a las Reinas como esposa del Señor. La crítica argentina concluye que en el último "capítulo" de la novela, finalmente todas ellas convergen en una: la Celestina del milenio.

Entre ellas, Celestina lleva la memoria de todas las mujeres, de la Dama Loca, de Isabel... Esta crítica señala, así, que los personajes femeninos se relacionan entre sí y se funden unos en otros hasta el momento final de su síntesis total: como Celestina del fin del milenio. Como dice ella, el común denominador de todas ellas, como si un conjunto de múltiples personas se tratara, es el amor, con lo cual Celestina ha transmitido la memoria de mujer a mujer hasta el último instante del "apocalipsis" del milenio, para unirse finalmente con el Peregrino. (Véase, Rodríguez Carranza, *op. cit.*, pp. 52-59.)

dad: la transgresión y la libertad. Por un lado, según la profecía de Tiberio, significan la transgresión para España; por otra, para ellos mismos, tienen la misión de realizar sus sueños de libertad: el primer náufrago debe realizar su sueño como el hereje de Flandes; el segundo debe actuar como el compañero del Quijote, quien se remonta a su origen verbal, descendiendo a la cueva de Montesinos para escuchar las palabras iniciales de la perdida Edad de Oro; y el Peregrino va a emprender la "utopía" en El Mundo Nuevo. Como lo señala Rodríguez Carranza, "los tres actuarán tres sueños de libertad españoles: la herejía de Flandes, la literatura [del Quijote] en los campos de Montiel [en que éste vive todas sus aventuras,] y la utopía en el nuevo mundo."¹⁹

Sin embargo, éstos tres hermanos fracasan al tratar de cumplir sus misiones en España, debido a la corrupción del poder que la ahoga: el primer hermano comete incesto, identificado como Don Juan; el segundo repite la degeneración de la dinastía española, convirtiéndose en el Príncipe idiota; y el tercero tiene la posibilidad de ser el destructor, dada su doble identidad como asesino y redentor, al actuar como el Peregrino del Nuevo Mundo.²⁰ De nuevo, sus lecturas de sus sueños son idénticas con la "realidad" de España, de allí que los dos hermanos sean "tragados" por la "historia" de España. Sólo se salva el Peregrino del Nuevo Mundo, con su sueño de unir la historia del viejo y el nuevo mundo, huyendo otra vez por el mar del Cabo de los De-

¹⁹ *Ibid.*, p. 48.

²⁰ *Cfr.*, *Ibid.*, p. 60.

sastres por donde ingresó a la "historia" de España. De esta manera, el triple héroe (o cuando menos una de sus "partes") ha vencido en su lucha contra la "realidad" o "historia" de España del Señor: con todo, volverá a reencarnarse para cumplir su sueño "utópico".

Por eso, Fuentes hace alusión en *Cervantes...* al número tres del tiempo histórico intelectual de Vico. En *Cervantes...*, el triple héroe representa el tiempo original o fundador que armoniza los dos opuestos. Es decir, el primer héroe representa al pasado (hijo de Isabel, quien en el tiempo "real" obtiene su identidad como Don Juan, y en el tiempo "virtual", como el heresiarca de Flandes); el segundo héroe representa al presente (hijo de Celestina, quien en el tiempo "real" se identifica como Peregrino "tierno" del Mundo Nuevo, y en el tiempo "virtual" como el Peregrino "cruel" del nuevo mundo; si bien éste emprende su papel final en el Valle de los Caídos como el "Peregrino", creado por el Cronista, a través de una poesía lírica que relata el amor de un héroe con "todas las sangres" y una dama noble); y el tercer héroe al futuro (hijo de la Dama Loca-loba, quien en el tiempo "real" gana su identidad como Príncipe bobo, y en el tiempo "virtual" como compañero del Quijote).

Este triple héroe lucha imponiendo su tiempo histórico "intelectual" o "virtual" (viaje del sueño: 1938, victoria de Franco contra los republicanos; 1975, muerte de Franco; y 1999, muerte del dictador latinoamericano) sobre el tiempo histórico "actual" (el reinado del Señor: 1492, expulsión de los judíos; 1521, conquista de México; y 1598, muerte de Felipe II), en el

espacio de España, tal y como lo plantea Donno Valerio Camillo en el Teatro de la Memoria.²¹ Con el fin de dar una "solución" armónica al conflicto entre las cosas escritas del Señor (su triple sueño: la gloria eterna, la vida breve y el mundo inmóvil) y las palabras orales de los tres personajes femeninos (Isabel: placer carnal; Dama Loca: estirpe prolongada; Celestina: un nuevo mundo), critica la "realidad" (tiempo "real") del Señor imponiendo sobre ella su tiempo "ideal" (o "virtual"), obteniendo su identidad por medio de las palabras o narraciones de las tres mujeres. El resultado de estas batallas, o mejor dicho, la yuxtaposición de los dos tiempos opuestos, es la muerte de los opresores del Poder en 1999: Felipe II, Franco y el dictador latinoamericano.

Como último nivel de la *crítica de la lectura*, en el último "capítulo", Polo resulta ser otra vez un manco, pero esta vez se identifica como un joven mexicano exiliado en París, quien tiene la misión de organizar la resistencia y ayudar a los desterrados. Esta vez consigue su identidad gracias a la última lectura del manuscrito de la segunda botella verde, el cual se refiere a la historia de un guerrero mexicano del siglo XX, en el "capítulo" 141, "La restauración". Este héroe lucha en la sierra veracruzana contra su hermano-dictador mexicano y su alianza estadounidense, la cual finaliza asesinando a su enemigo en 1999.

Es entonces que Polo lee su propia historia narrada por otros, es decir, la novela *Terra Nostra*, del mismo modo como lo

²¹ Véase la esquematización de "La lucha del tiempo "virtual" contra el "tiempo real" en el Cuadro 4, descrito en el Apéndice del presente trabajo.

hace Don Quijote. Se da cuenta de que él mismo es un producto literario, o sea, sólo un personaje del libro. Desilusionado, espera su muerte en el último momento del mundo, mas Celestina lo salva con su memoria. Dicho de otro modo, Polo, confundido, cuestiona a Celestina sobre su identidad, puesto que esta vez Celestina lo llama "Peregrino" y también Polo vuelve a pronunciar las palabras extrañas (el poema bautismal leído en el primer capítulo), sin que sepa por qué, como si otro hablara por él. En fin, Celestina trata de convencer a Polo que ellos no sólo leyeron la novela sino que la vivieron juntos a través de toda la historia escrita por fray Julián y el Cronista, como prueba de sus vidas. Al dudar Polo de la verosimilitud de su lectura (y escritura, como en seguida veremos), la cual ha sido asumida durante seis meses y medio sin salir de su cuarto, Celestina le transmite, a través de sus besos, la memoria "total" del pasado, quien recuerda toda su propia experiencia como un "ser vivo", y no como un "producto ficticio", o más bien, como "ambas" cosas simultáneamente.

IV.2.4. Escritor/Lector "implícitos"

En el nivel "más alto" de la construcción externa, de la "metaficción", la novela se refiere al "narrador final" o escritor, a aquél que arma toda la novela. El escritor y el lector implícitos forman parte de la obra: aquél construye la obra desde "dentro", y éste interpreta lo que ha sido construido por el autor implícito. Como vimos en el capítulo II, la crítica generalmente no ha avan-

zado casi nada en la investigación relacionada con este aspecto. De hecho, sólo algunos pocos críticos lo cuestionan, tales como Lucille Kerr, Zunilda Gertel y Lucrecia Shotzbargar Tippit.

Lucille Kerr, en una crítica reciente²², desarrolla su idea sobre la imagen autoritaria de Fuentes como autor implícito de la novela. Como insinúa el título "*Terra Nostra*", supone la relación *convencional* entre el autor y el texto, pero en este caso, en lugar del autor como persona, el nombre del autor es tomado para referirse a la *figura producida por el texto*. Dicho de otra manera, *Terra Nostra* ubica la figura del autor en diversas posiciones ambiguas; el texto incorpora las *figuras del autor*, las cuales parecen estar colocadas a ambos lados, "dentro" y "fuera" de sus fronteras. La novela de Fuentes también describe los límites del poder de cualquier autor para contener su propio texto, o la capacidad del texto para crear su(s) imagen(es) del autor. En vez de eliminar la figura del autor autoritario, la novela ubica sus autores (los "personajes" que van a ser leídos como una *figura-autor*, la *figura del autor* contruidos por el texto, y el *autor empírico*) como figuras poderosas, paradójicas. La novela de Fuentes reestablece, según Kerr, que las figuras textuales dispersas del autor pueden ser también las figuras de la autoridad. En una palabra, la novela reclama un autor de las figuras sustanciales.

Lucrecia Shotzbargar Tippit también sostiene la existencia del autor implícito como un *narrador extradiegético*, o sea, ex-

²² Cfr., Lucille Kerr, "On Shifting Ground: Authoring Mystery and Mastery in Carlos Fuentes's *Terra Nostra*", *op. cit.*, pp. 65-88.

terno a los acontecimientos de Terra Nostra. Como vimos en el capítulo II.1., de acuerdo con esta crítica, en *Terra Nostra* hay tres niveles donde se localiza el narrador: el nivel extradiegético, el diegético y las declaraciones filosóficas, históricas o culturales (como Valerio Camillo, pinturas, cartas cronísticas, presentados como géneros intercalados o referencias extraliterarias). Entre dichos tres niveles del narrador, el nivel extradiegético señala que Fuentes disfruta desempeñando el papel de la omnisciencia editorial y ocasionalmente parodiando los estilos antiguos de la narración. Demos un ejemplo; según ella, Fuentes interviene en el primer "capítulo": "Nadie negará que a pesar de sus ocasionales resbalones, *nuestro héroe* es básicamente un hombre digno" (p. 20); y más adelante, la voz de Fuentes, desde la perspectiva de Tippit, nos recuerda que el *autor implícito* está bajo control: "todo narrador se reserva la facultad de no aclarar los misterios, para que no dejen de serlo y al que no le guste, que reclame su dinero". (p. 660)²³ Además, esta crítica señala como *narradores diegéticos*, es decir, aquellos que narran los acontecimientos desde "dentro" de la novela, a Teodoro, a Julián y al Cronista. Entre ellos, dos son considerados por ella como los narradores fundamentales, es decir, aquellos que ejercen las funciones de la "metaficción": Julián y el Cronista. De acuerdo con Tippit, éstos critican los comentarios propios y los de otros, así como el proceso de la creación de la novela. De este modo, por ejemplo, Julián habla de su Cuadro a través del cual auto-

²³ Cfr., Tippit, *op. cit.*, pp. 210-211.

contempla a los personajes de la novela; y el Cronista, a su vez, hace alusión a su proyecto de escritura como obra abierta, es decir, con la posibilidad de múltiples interpretaciones, ya que el autor implícito les "cede" la voz para convertirlos en supuestos "co-autores". De hecho, esta crítica clasifica al narrador separándolo en tres niveles: externo, interno y referencias extraliterarias, pero no logra explicar sus articulaciones parciales o generales en función de la composición u organización de la novela.

Otra crítica, Zunilda Gertel, subraya la importancia de la *imagen* de Fuentes como autoridad de la novela. En el proceso narrativo de *Terra Nostra*, la historia tiene una función semiótica en el aspecto espacial y temporal. Pero aquí la historia no se refiere a algo abstracto, sino a la forma en que Fuentes lee la historia como su *autor y compilador*.²⁴ Así, Gertel explica la función interrelacional de la escritura y la lectura: de acuerdo con ella, a través de la lectura de los textos por parte de Fuentes como compilador es que se reescribe un nuevo texto. Mas esta crítica afirma que, en el último capítulo de la novela, el náufrago fundador (primer hombre) del Nuevo Mundo reaparece para conquistar su identidad, esta vez interpretando su papel del "protagonista enmascarado en la persona de un *tú*, conductor de la memoria de otro tiempo que el *yo* ha olvidado"²⁵. Y nos plantea de que en el último capítulo el lector se entera de que este personaje "actúa" varios papeles tales como el de protagonista, el de narrador y el

²⁴ Cfr., Gertel, *op. cit.*, p. 68.

²⁵ *Ibid.*, p. 67.

de lector. Es decir, Gertel *intuye* los varios papeles, del héroe en el último instante de la novela, pero no pudo descubrir la "verdad" de que Polo, a lo largo de la novela, ha desempeñado múltiples papeles "funcionales" (no sólo de las "transfiguras" como protagonista "colectivo", sino también como narrador, escritor y lector), como tampoco pudo explicar con claridad la relación entre el autor-compilador (Fuentes) y este personaje, además de su "conflictiva" relación con los otros personajes.

A partir de nuestra propia lectura de *Terra Nostra*, es "fácil" constatar, haciendo hincapié en el análisis de Gertel y Tippit, que los dos "escritores": Julián y el Cronista, son realmente "autores" implícitos, o mejor todavía, "co-autores" de la novela, si bien con eso no se resuelve, como veremos más adelante, todos los problemas de la escritura y la lectura utilizados en la novela.

Ciertamente, Julián y el Cronista son "co-autores", "construyen" todos los acontecimientos situándose a un nivel "más alto" que todos los demás "personajes-narradores".²⁶ Primeramente, como ya mencionamos, fray Julián narra y escribe a partir del primer "capítulo" hasta llegar al "capítulo" 136, continuando el Cronista Miguel su narración a partir del "capítulo" 137 hasta el "capítulo" 144. Como vimos en el análisis de los "capítulos", el primer "capítulo" inicia en el "capítulo" 47, "El Cronista", donde Julián escribe el manuscrito de la tercera botella verde imaginándose que el Cronista lo escribe en la noche anterior a la batalla de Lepanto. De hecho, podemos "descubrir"

²⁶ Véase, "Construcción novelesca" del Cuadro 8, expuesto en el Apéndice del presente trabajo.

que es cierto que Julián nos muestra el proceso de la escritura sobre el último héroe, el hombre cucaracha con caparazón, si nos concentramos en las palabras de Julián dirigidas al Cronista:

(??? --un hombre; un nombre; que lo ponga quien lo encuentre; tenía razón el muchacho que fue condenado a la hoguera; hay que tomar el nombre de la tierra donde se vive, *viejo*, nombres de barro y polvo y sueño) [...] (tachado: otro animal, quizás mítico, dragón, unicornio, grifón, mandrágora, la mandrágora se halla al pie de los cadalsos, de las hogueras, *Miguel, me oyes*, tachado, grifón, salamandra, no, mejor insecto, cucaracha, héroe final, tachado) [...] (caparazón de insecto, enmienda, ojo, escudo del antiguo héroe, caparazón, defensa para que no *nos* pisoteen) [...] (abismo: tachado, enmiendo, abismopunto central de un escudo de armas, ombligo de la identidad abismal, abismado, sol de los cuerpos) [...] (p. 255)²⁷

De allí continúa el hilo de la narración hacia el primer "capítulo", que trata de la creación del primer hombre (según el proyecto del escritor del penúltimo héroe) que soñó con el último héroe. El primer "capítulo", "Carne, esferas, ojos grises junto al Sena", está narrado en primera persona del plural, "nosotros". El narrador del primer "capítulo" está mostrando al protagonista como "nuestro héroe" o "nuestro amigo": "[...] mientras nuestro joven y bello amigo proseguía con sus ocupaciones normales" (p. 14); "Nadie negará que a pesar de sus ocasionales resbalones, nuestro héroe es básicamente un hombre digno." (p. 20). A nuestro juicio, Julián está dirigiendo sus palabras a su amigo el Cronista, quien es el "co-autor" de la historia del héroe, Polo. A

²⁷ Las cursivas son nuestras.

partir de este segundo "capítulo", en general la narración se narra en tercera persona, cediendo las voces a los múltiples "personajes-narradores". De esta manera, Julián cuenta la historia hasta el capítulo 135, "La rebelión", y en el siguiente "capítulo", ya nos muestra su "cara" de narrador, al pedirle al Cronista que siga su narración y concluya con los cabos sueltos dejados por él hasta ese momento durante el transcurso de la novela. Así, en "Confesiones de un confesor", se inicia la narración de la siguiente manera: "hasta aquí, le dijo Julián al Cronista, lo que yo sé". (p. 657) Como siempre, la narración está objetivada en tercer persona, de forma que no se pueda *identificar* a un narrador predominante o individual. A partir de allí, critica la supuesta autoría de Celestina e insiste en su conocimiento total como confesor de todos los personajes, lo que demuestra que, si bien ellos son los "autores" de la novela, son a su vez "amigos" de los personajes y comparten de alguna manera los acontecimientos que acontecen en *Terra Nostra*.

En el "capítulo" 137, "Alma de cera", el Cronista, por su parte, habla de su proyecto de escribir dos crónicas paralelas: la historia de los últimos años del Señor y la historia de Don Quijote, dirigiendo sus palabras al "lector". Según el Cronista, sus crónicas paralelas o simultáneas se caracterizan por ser las múltiples narraciones sobre la historia del héroe: "Al tiempo que viviría sus aventuras, éstas serían escritas, publicadas y leídas por otros" (p. 673). De tal suerte, el Cronista Miguel pretende escribir una obra abierta: "Dejaré abierto un libro donde el lector se sabrá leído y el autor se sabrá escrito." (p. 674) En el "capítulo"

final se narra en segunda persona, en un "tú", retomando el hilo dejado en el primer "capítulo". A nuestro juicio, el Cronista dirige sus palabras directamente a su lector ("implícito"), Polo Febo, quien ha asumido la lectura de la novela, desde el primer "capítulo" hasta el penúltimo "capítulo".

Por lo que respecta a la lucha del triple héroe en España, Julián narra dos hechos históricos *reales*: por una parte, en España, la expulsión de los judíos ["capítulos" 31/32 y 85], y en América, el descubrimiento del nuevo mundo ["capítulo" 64]: 1492; y por otra, la derrota de los comuneros de Villalar ["capítulo" 135], y en América, la derrota de Tenochtitlan [narrado en dos versiones contradictorias, la imagen cruel y la tierna, "capítulos" 71 y 121/124]: 1521; y dos hechos *ideales* o *virtuales*: por una parte, la derrota de los republicanos y la victoria de Franco ["capítulos" 3 y 122]: 1938; y, por otra, la muerte de Franco en el Valle de los Caídos ["capítulo" 143]: 1975. Como continuación de la narración iniciada por Julián, el Cronista Miguel narra un hecho *real* de los últimos años del Señor: la muerte de Felipe II ["capítulo" 143]: 1598; y un hecho *virtual*: la muerte del dictador en México ["capítulo" 141]: 1999.

Desde nuestra perspectiva, los "escritores" de los manuscritos de las tres botellas verdes son dos: Julián y el Cronista. Como ya vimos al referirnos al manuscrito de la tercera botella verde, ésta estará "escrita" por Julián. Del mismo modo, en "Manuscrito de un estoico", si partimos de que, de acuerdo con Teodoro, el cubículo del Cronista, que se encuentra en el barco, está repleto de papeles largos, y de que Julián acusa al Cronista

frente al Señor de haber escrito los papeles heréticos guardados en su cubículo, podemos dar por "cierto" que el Cronista es el "escritor" del manuscrito. Por tanto, el "escritor" del manuscrito de la primera botella verde, narrada por Teodoro, no puede ser otro que el Cronista Miguel. Sin embargo, en cuanto al manuscrito de la segunda botella verde, no se nos da ninguna pista precisa, ya que "La restauración" está narrada en un "tú". Quizás se puede interpretar que ese manuscrito será continuado en su escritura a través de la historia del guerrero mexicano exiliado en el último capítulo, donde también se narra en segunda persona. En este sentido es posible suponer que la escritura del segundo manuscrito es realizado, también, por parte del Cronista, sin que podamos aseverar que las palabras del "escritor" están dirigidas al "protagonista", el Peregrino, reencarnado en el siglo XX en el nuevo mundo, precisamente en México.

Para terminar, tratemos de averiguar la "identidad" de Polo con ayuda del último "capítulo", ya que esto nos ayudará a "resolver" las dudas acerca de sus múltiples "papeles" en la novela. En el primer "capítulo", Polo es un personaje, hombre-sandwich, que "muere" ahogado en el río de la escritura plural de las palabras en busca de su "identidad", de su "yo". A partir del segundo hasta el penúltimo "capítulo", se presenta como "actor" o "protagonista" que se "transfigura", específicamente como triple héroe en España, quien tiene una *nueva vida* a partir de las *múltiples narraciones y lecturas* de otros. En el último "capítulo", Polo es *lector* de su propia historia, hasta donde hemos visto, escrita por Julián y el Cronista, y se entera de que él es un

producto literario, o sea, un "personaje" del libro. Mas como Julián le pide al Cronista que éste ate los cabos sueltos que aquél ha dejado sueltos en el libro, y después nos enteramos que estos son "transfiguras" de Polo, podemos concluir que éste, en la "oscuridad", concluye la novela con su acto de pronunciar las palabras como si leyera un libro, recordando la historia de *Terra Nostra*, es decir, con su acto simultáneo de escribir y leer, para que las palabras no se conviertan en los cadáveres de las letras en la escritura. De aquí que desempeñe varios "papeles": el de personaje y protagonista, al tiempo que, de manera simultánea, el de narrador, escritor y lector. Se convierte así en un "ser" hecho de palabras, es decir, lo que fuimos, somos, estamos siendo y seremos, no son más que parte de las palabras que nos "explican".

Respecto a su identidad, ésta se aclara en dos capítulos precisos. En el "capítulo" 141, "La restauración", el guerrero mexicano, que lucha contra su hermano-dictador, se identifica como "transfigura" con Julián, el Príncipe bobo y Maximiliano. Y en el "capítulo" 144, "La última ciudad", lo hace con el guerrero de Veracruz, el Cronista de Lepanto y el Peregrino (el triple héroe) del Cabo de los Desastres. De aquí que Polo resulta ser *simultáneamente* Julián, el Cronista Miguel, el guerrero mexicano y el triple héroe representado por el Peregrino. Con lo que, en el último momento de la novela, Polo resulta tener múltiples identidades: la de Julián y la del Cronista como "co-autor(es)"; la del hombre-sandwich, la del triple héroe (Juan, el Príncipe bobo y el Peregrino) y la del guerrero mexicano de Veracruz como "actor(es)" o "protagonista(s)"; la del Peregrino como "narrador" de

El Mundo Nuevo; y Polo, interpretando la del joven mexicano exiliado como lector. Esta múltiple "identidad" se puede explicar como un juego de espejos o, como sucede en la pintura de Velázquez, lo que veo en el espejo soy yo, y a la vez no soy yo, soy otro. Es decir, se refleja y se refracta la imagen (real, propia y ajena) en el espejo. Por tanto, la personalidad se conforma de muchas personalidades. Mas como el lenguaje se sostiene por sí mismo, puesto que el que lee se sabe escrito y el escrito se sabe leído, la novela se muerde la cola y alcanza, como quería Valerio Camillo, el inventor del Teatro de la Memoria, el cuarto nivel de la memoria: con la "memoria" al vacío puro, sin que ello elimina los tres niveles anteriores, en que el lector real es activo participante.

IV.2.5. Tiempo/Espacio

Respecto a los espacios y tiempos (cronotopos "culturales") de *Terra Nostra*, que es donde "actúan" los "personajes" a lo largo de la novela, la crítica en general propone dos criterios básicos: la simultaneidad de tiempo y espacio en la novela, y las fechas y lugares concretos. Recordemos lo que dicen los críticos del primer grupo: Margaret Sayers Peden señala, por una parte, que dada la fusión de tiempo y espacio en la narración a que Julián y Celestina aspiran, la simultaneidad y la síntesis de Mandala implica la posibilidad de todos los tiempos y todos los espacios y, por otra parte, que las dos series de "hechos" como lo son el es-

pacio y el tiempo literario de la novela (1492, 1521, 1598; 1938, 1975, 1999) hacen que se pierda el lector, causando una enorme confusión en su lectura. Pere Gimferrer, por su parte, afirma la simultaneidad de una misma historia en el tiempo y espacio creados por la narración de la novela, en el no-tiempo y no-espacio de la escritura. A su vez, Joaquín Sánchez Macgregor habla de la estructura temporal que se mueve dialécticamente en forma de espiral, donde permanece el juego del eterno presente de la historia en el que se configuran en ciclos las repeticiones de los movimientos de los "personajes", los cuales se desdobl原因 e intercambian los papeles como máscaras. Finalmente Lois Parkinson Zamora sostiene que el tiempo mítico sincrónico es un movimiento en espiral, en donde Fuentes incorpora el pasado de la historia latinoamericana sobrepuesto sobre su "sueño utópico", los cuales se manifiestan en sus estructuras narrativas.

En cambio, los críticos del segundo grupo lo plantean de manera diferente a como lo hacen los del primer grupo, concentrándose de manera prioritaria en el tiempo y espacio concreto. Así, Zunilda Gertel se concentra en las tres fechas: 1492, 1521 y 1598, y los tres lugares: Lepanto, Veracruz y el Cabo de los Desastres, en que se "desenvuelve" la novela. De acuerdo con esta crítica, dichos tres fechas claves son trazos que se re-leen y se re-escriben, y dichos tres lugares son generadores del vacío de un nuevo espacio excéntrico: América frente a España. Dicho de otro modo, estos tres fechas y lugares funcionan semióticamente como trazos de la operación espacio-temporal que se re-leen y se re-escriben en la novela.

Rodríguez Carranza, a su vez, observa el tiempo y el espacio concretos como partes fundamentales de las narraciones de la novela. Según ella, la instancia principal ocupa dos espacios y dos tiempos colocados en diferentes lugares y tiempos históricos: París, en julio y diciembre de 1999, y España, en algún momento no precisado del siglo XVI. De acuerdo con la crítica argentina, si bien varía el tipo de relato debido a la diversidad de cambios de escenarios, esa variedad no significa ninguna dispersión, en el sentido de que los espacios están sólidamente ligados en una figura concéntrica. Dicho de otra manera, todo sucede en un espacio preciso de España: en el palacio-panteón. Y si acontece en espacios como la playa o el monte, estos no resultan ser más que caminos que conducen hacia el palacio-panteón, que es el lugar (el espacio) donde se manifiesta la confluencia de las narraciones más importantes que tienen lugar en la novela y que están relacionadas con lugares lejanos en el tiempo: Capri, Veracruz; y en el espacio: Mediterráneo, Nuevo Mundo, y los cuales se dirigen hacia el centro de los acontecimientos: la cripta, y al Señor, como "interlocutor" de los narradores principales.

Rodríguez Carranza termina proponiendo, así, que el tiempo de *Terra Nostra* es circular, ya que el viaje del héroe en el tiempo que se manifiesta en el espacio nos muestra que todos los tiempos se comunican entre sí, del mismo modo como sucede con los espacios. Según ella, el episodio del primer capítulo sobre Polo Febo, quien cae al río Sena en julio de 1999, continúa en el segundo capítulo con la historia del héroe --si bien desdoblado en tres--, quien llega, a través de las aguas, a las costas cantá-

bricas para revivir la segunda oportunidad de la historia. Sin embargo, vuelve a fracasar y, perseguido por el azor de Guzmán en el "capítulo" 135, regresa al siglo XX, como podemos constarlo, al parecer, en el "capítulo" 144.

Ahora bien, en nuestra opinión, parece que es más adecuada la propuesta del primer grupo, quienes sustentan la simultaneidad del tiempo y el espacio, si bien con la condición de que se considere que ese tiempo y ese espacio se realiza en el plano de la *escritura* y la *lectura* de la "ficción", a través de la "metaficción", que se constituye en la "ficción" misma. Los personajes se mueven en el tiempo y el espacio simultáneo de la *escritura* y la *lectura*, "dentro" de la narración, como un "eterno presente histórico" de la novela, que es desde donde "atrapa" o "expone" el "lenguaje", la "palabra" sobre los acontecimientos posibles del pasado y el futuro. Ya no existen un tiempo y un espacio "real", como sucedía en la novela tradicional. De hecho, la Historia se reconstruye a través de las múltiples, heterogéneas y dialógicas narraciones de los "personajes", realizadas gracias a los movimientos "infinitos" de la *escritura* y *lectura* simultáneas. Los "personajes-narradores" (que finalmente es uno-múltiple y que está constituido por el "lenguaje" mismo) "re-escriben" los acontecimientos narrados previamente por "otros", a partir de asumir la "meta-lectura". Como hemos visto arriba, a partir de la *crítica de la escritura* (de Joyce) y de la *crítica de la lectura* (de Cervantes), Fuentes plantea la *crítica de la creación, dentro de la creación* ("abierta" a la múltiple interpretación; "cerrada" en cuanto al "argumento", el cual se "consume" en sí mismo). De

esta manera, la novela pretende ser una obra "abierta-cerrada" y, por lo mismo, una novela en que los lectores pueden interpretar simultáneamente la historia y a sí mismos desde la "perspectiva" y el "punto de vista" de su época y de épocas pasadas.

IV.2.6. Gran Acontecimiento

Como último paso del análisis composicional, sinteticemos todo lo dicho, con el fin de ver como, todo ello, en conjunto, conforma lo que hemos llamado, de manera convencional, el Gran Acontecimiento: articulación entre el nivel "interno" y el "externo". En el nivel "ficcional", así, es el que explica la construcción "interna" ("argumento") y el nivel "metaficcional" el que forma parte de la construcción "externa" ("escritura" y "lectura") de la novela, y ambos, como un todo, constituyen el Gran Acontecimiento. Ahora bien, los personajes como "transfiguras", quienes constituyen el "argumento" en la construcción "interna" de la novela, configuran la escritura plural, desacreditando así la escritura individual de un autor único y homogéneo. Y las narraciones de estos varios "personajes-narradores", con sus diferentes versiones: historia, sueño, ficción, y memoria; con sus tres puntos de vista culturales: religión, literatura y utopía histórica; con su triple movimiento escritural: destrucción verbal, construcción verbal y remontar al origen verbal; con sus múltiples perspectivas: pintura, crónica u obras literarias, Teatro de la Memoria y oralidad, que son los que conforman la narración sobre la actua-

ción o lucha del "héroe" y la "Historia", constituyen en conjunto la construcción "externa" de la novela.

En *Terra Nostra* Fuentes "reconstruye" así, pues, la Historia (el Gran Acontecimiento), a través de la crítica de la creación en la creación: de la crítica de la escritura (de Joyce) y la de la lectura (de Cervantes). Para lograr la *crítica de la escritura*, el escritor mexicano, por una parte, emplea los tres ordenes planteados por Joyce: el orden tripartito de la "raza cultural": la épica clásica, la herejía medieval y la historia moderna de Vico, convirtiéndolos en la "utopía" del nuevo mundo, la herejía de Flandes y la literatura en los campos de Montiel; el triple proceso del *caosmos* escritural, para conformar el lenguaje de la escritura total por medio de la construcción de las palabras, su destrucción y el remontarse al origen verbal; y los personajes como "transfiguras", con sus palabras narradas simultáneamente, y todo ello con el fin de lograr la *escritura total*, donde no haya un signo individual, único, homogéneo, dogmático, de la "Cultura Occidental".

Por otra parte, para realizar la *crítica de la lectura* (de Cervantes), nuestro escritor aprovecha varios niveles de la crítica de la lectura de Don Quijote en la novela convirtiéndolos en las tres lecturas de los manuscritos de las tres botellas verdes. De hecho, Polo "actúa" en la "realidad" criticando las lecturas de los papeles que el "mismo" ha escrito sobre su propia historia y la Historia del "Occidente". A partir del momento de la caída en el río de la escritura plural (p. 35) en busca de su verdadera "identidad", Polo reconstruye *su* historia (desde la última parte

del primer capítulo hasta la primer parte del último capítulo), y la de su nación y continente: América, rastreando su pasado español como punto de partida histórico, a través de los "actos" simultáneos de su "personalidad múltiple", de reaccionar ante la crítica de lo que ha leído, de escribir lo que ha actuado, y de leer lo que ha escrito sobre su propia actuación, pues, Polo Febo es el mago griego hecho de papel que aspira a escribir la narración "perfectamente" simultánea, como lo señala Celestina, gitana de Spalato, en el "capítulo" 107, "La gitana". En verdad, Celestina es la memoria "total" que inicia simultáneamente la narración (p. 35), punto de partida de la memoria que irá acumulando etapa por etapa el recuerdo sobre las narraciones de todos los personajes, hasta alcanzar el último nivel de la memoria. Es decir, siguiendo al inventor del Teatro de la Memoria, se puede resumir el nivel en el que se encuentra a partir del siguiente orden:

- iv) memoria al vacío puro como la extinción de la "historia" de la novela
- iii) memoria simultánea del Teatro de la Memoria, y/o de la lectura de Ludovico sobre los libros judíos sobre el número tres
- ii) memoria científica de la profecía como la maldición de Tiberio
- i) memoria individual de cada narrador

Por tanto, la memoria de Celestina, que acompaña en todas las aventuras al héroe, gracias a la acumulación "capítulo" por "capítulo" de las narraciones de cada "personaje-narrador", memoriza el movimiento o acto de escribir y de leer para realizar la narración "perfectamente" simultánea, es decir, la "reconstrucción" de la Historia del pasado de España y de América a partir del momento presente y pasado de ésta, ya que estamos en una

especie de presente "eterno", que contiene tanto el presente mismo como lo pasado y lo futuro.

Finalmente, en *Terra Nostra* Fuentes realiza la *crítica de la escritura* y la *crítica de la lectura* con la "ayuda" de Polo, con el fin de establecer la *crítica de la creación, dentro de la creación novelesca*. De hecho, se puede proponer como mero esquema conflictivo que el nombre de Polo Febo significa, por un lado, como Polo muestra el polo magnético +/- (doble identidad de un ente como el *ying* y *yang*) y que Febo señala al "joven", al "inmaduro", es decir, al que todavía no está hecho, sino al que se está *siendo*. Entonces, Polo Febo (símbolo de la joven y conflictiva cultura latinoamericana) es un ser que está formando su "identidad" oscilando entre "dos" posibilidades, las cuales conforman sus identidades opuestas: redentor/asesino y "utopía" de la libertad/realidad opresora, quien a su vez simboliza la "condición" de los "seres" latinoamericanos actuales. Polo critica, de este modo, la escritura individual y privilegiada ("oficial") occidental con sus tres sueños libertadores, los cuales implican la "trama ideológica" de la "raza cultural": la herejía de Flandes, la utopía del Mundo Nuevo y la literatura en la cueva de Montiel, en los tres mundo de tres épocas culturales: el Medievo, la Antigüedad y la Edad moderna; y todo ello, a través del proceso verbal del que se vale para construir su escritura: la destrucción de las palabras del orden antiguo, la construcción de las nuevas palabras y el remontar al origen de las palabras.

Al mismo tiempo, critica la lectura de los manuscritos de las tres botellas verdes. En el primer nivel de la lectura, Polo

critica la escritura en la discusión sobre la muerte de la novela en el siglo XX, siendo considerada como su última muestra la novela *La Metamorfosis* de Kafka, que "representa" la versión de la "muerte" de la literatura burguesa; y a la vez, critica la lectura en sí misma: a partir de su creencia proveniente de su primera lectura de la segunda botella, a partir de la cual se considera a sí mismo como un pobre hombre de la "clase baja" simbolizado por un hombre-sandwich del siglo XX, si bien es identificado poco después como otra persona, como "Juan", por otros personajes. En el segundo nivel, critica la escritura sobre la doctrina ortodoxa del cristianismo --la trinidad--, con la versión profana de la venida del anticristo nacido en el vientre de la loba, al tiempo que critica la lectura en sí misma: se convierte en el triple héroe que actúa con los tres sueños de la libertad: heresiarca de Flandes, que libera al hombre de la doctrina escolástica medieval; compañero del Quijote, que conforma el alba de la literatura moderna; y el Peregrino del Nuevo Mundo, que es el salvador que realiza el sueño "utópico" del Paraíso perdido de los misioneros; no obstante, en la "realidad" queda frustrado como Don Juan, el Príncipe idiota y el Peregrino; este último, de manera específica, como el protagonista de la matanza de su pueblo, el cual se queda sin superar el trauma de su otra identidad como asesino-conquistador. Por último, en el tercer nivel, critica la escritura sobre la "utopía" del Mundo Nuevo del siglo XX, en relación con el cierre de las dictaduras latinoamericanas, con la versión contraria del redentor, o sea con aquella que asesina a su pueblo (su prisionera), sin poder resolver el problema de su "identidad" en

la transición hacia una sociedad democrática; y simultáneamente critica la lectura en sí misma: a diferencia de su primera identidad como un pobre hombre-sandwich que vivía en un alta boharrilla de un viejo inmueble, Polo tiene ahora una "identidad actual" como el joven mexicano exiliado en París, que tiene dinero y vive en una suite lujosa. De tal suerte que su "identidad" como un pobre hombre-sandwich era falsa, cuando su verdadera "identidad" es la de un hombre "burgués" de la época contemporánea. De aquí que Fuentes logra mostrar que la novela del siglo XX no ha muerto sino tan sólo su forma "burguesa" moderna. A su vez, trata de proponer una nueva *forma novelesca*. De hecho, como hemos visto en el capítulo I, al hablar acerca de su poética, o mejor dicho, de su concepto sobre la composición de la novela, nuestro escritor busca una nueva forma para la nueva novela, para la novela de "creación", alejándose, por tanto, de la novela "documental" tradicional que implicaba a la Novela Histórica. En *Terra Nostra*, el escritor mexicano plantea realizar dicha nueva forma, a la que hemos llamado "provisionalmente" Nueva Novela Histórica, creando una nueva realidad inventada y un nuevo lenguaje plural, como ya hemos investigado y mostrado a través de sus seis rasgos característicos en el capítulo I.3. del presente trabajo.

En *Terra Nostra* Fuentes hace, pues. una "revisión" de la cultura occidental contemporánea a través de la *crítica de la escritura y la lectura* contra los "textos culturales" de nuestra época actual: la muerte de la novela contemporánea, la ortodoxia cristiana predominante y la "utopía" de la democracia progresiva,

en relación con los "textos originales" o "fundadores" de la cultura occidental, como sus ejemplos ideales, los cuales implican los tres sueños de la libertad cultural: la herejía medieval en la religión, la "utopía" de restauración del Paraíso perdido en la historia, y la novela moderna original de Don Quijote en la literatura. De hecho, en su *crítica de la creación en la creación de Terra Nostra*, Fuentes mezcla simultáneamente el tiempo finito de la *escritura* (producido en una época dada) y el tiempo infinito de la *lectura* (posibilidad de ser leído en cualquiera era) y esto da como resultado la posible "reescritura" ("relectura") por parte del lector, abriendo la nueva dimensión de la "libertad de interpretación" de la historia y la cultura del presente y del pasado por parte del lector, si bien no hay que olvidar jamás que el escritor (el autor real) fue quien organizó los "materiales" utilizados para su "configuración", para darle una forma composicional, una forma poética específica dada (una "solución" artística determinada a los problemas del ser hispanoamericano, de su identidad y de su "doble" tradición cultural), a la que hemos llamado convencionalmente nosotros *Gran Acontecimiento* constituido por la articulación de la construcción "interna" y la construcción "externa", constituida por la crítica de la creación en la creación hecha por el propio Fuentes a través de la forma arquitectónica elegida, sin la cual resulta "imposible" leer adecuada y pertinentemente la novela, conduciendo en muchas ocasiones a lecturas "distorsionadas", cuando no "falsas".

CONCLUSIONES

Con el fin de estudiar la posibilidad de proponer una nueva lectura de *Terra Nostra* a partir de la nueva *forma novelesca* propuesta por Carlos Fuentes, hemos revisado los planteamientos que hace el propio autor respecto a su poética, así como los análisis realizados por la crítica sobre los elementos compositivos de dicha novela.

En cuanto a las propuestas de Fuentes, éstas nos sirvieron de base o de guía para entender la manera en que él concibe y proyecta su propia manera de construir novelas. Por lo que se refiere a la crítica, ésta nos dio algunas pistas que sirvieron de punto de partida para plantear los elementos compositivos básicos de *Terra Nostra*. Sin embargo, al no encontrar en ninguno de los dos casos una propuesta que nos diera una posible manera de entender la novela como un "todo organizado", es decir, de cómo está configurada --puesto que ni en el caso de Rodríguez Carranza esto queda claro--, nos dimos a la tarea de rearticular sus planteamientos para buscar una manera de lograrlo.

Así, partimos de la idea que tienen muchos críticos y lectores "comunes" de que la novela resulta "ilegible", a lo cual hemos contrapuesto, con bastante detenimiento y profundidad, los planteamientos de otros críticos que demuestra con fehaciente certidumbre que esto resulta totalmente falso. Con todo, la lectura realizada por ellos resulta tan disímbola y contradictoria, que en vez de dar luz sobre el problema de la forma compositiva de la novela lo oscurece. Con el fin de ayudar a poner un poco de

"orden" en tan complejo problema, nos dimos a la tarea de revisar la pertinencia de dichas propuestas, con las cuales "dialogamos" en busca de nuevas "soluciones". Sin pretender decir que hemos "resuelto" todos los problemas de la lectura de tan enciclopédica novela, sí creemos haber hecho algunas propuestas y proponer algunas claves que permitan, cuando menos en principio, leer de manera "más adecuada" dicha novela, con la conciencia clara de que "queda mucho por hacer", y de que todo acercamiento crítico es siempre relativo, empezando por la necesidad fundamental de colocar a la novela dentro de su propia "tradición" (poética histórica), cuestión que aclararía muchas cosas ahora imposibles de resolver, ni siquiera mínimamente, dado el desconocimiento general existente al respecto.

Con todo, como ya resulta claro, las propuestas que hemos hecho no han partido de la nada, sino justamente de lo dicho por la crítica anterior, de la cual hemos retomado y "reelaborado" muchos conceptos y planteamientos, sin los cuales este trabajo hubiera resultado imposible.

En estas conclusiones intentaremos, pues, dar algunos de dichos lineamientos, algunos de aquellos elementos básicos que nos han servido de base para *construir* nuestra propuesta de lectura en función de la forma composicional de la novela. Es claro que aquí sólo mostraremos y resaltaremos los que, a nuestro juicio, resultan los más importantes y novedosos.

Algunos críticos, como Pere Gimferrer y Zunilda Gertel, opinan que los personajes de la novela son *transfigurados*. Son críticos, por tanto, que sólo intuyen las características *transmutan-*

tes de los personajes. No obstante, de acuerdo con nuestra investigación, ellos sólo observan el carácter individual de las transfiguraciones sin ver su sentido o valor colectivo. Dicho de otro modo, los críticos no se han dado cuenta de que los personajes de la novela conservan sus representaciones simbólicas de ciertas tradiciones colectivas: por ejemplo, el "Peregrino" es Polo Febo en el primer y último "capítulo", donde lucha por seguir siendo el mismo a pesar de todas las "metamorfosis" que está sufriendo su "entorno"; y el triple héroe del segundo al penúltimo "capítulo" (en España del reinado de Felipe el Señor son Don Juan, el Peregrino y el Príncipe idiota; en el viaje del sueño de "El Otro Mundo" son el heresiarca de Flandes, el Peregrino y el acompañante de Don Quijote) y el guerrero mexicano del siglo XX, en el "capítulo" 141. El triple héroe (producto de los sueños "ideológicos") lucha contra su enemigo, que es la "realidad", representada por la triple oración del Señor: vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil. De hecho, tanto el Quijote de *Terra Nostra*, como el héroe de múltiples "máscaras" (figuras), narrados ambos en diversas versiones y desde diferentes puntos de vista por las múltiples voces de otros personajes, vencen al Señor, que insiste en poseer la única versión y la única visión del mundo posible (si bien él también tiene sus dudas al respecto).

De acuerdo con Rodríguez Carranza, los personajes femeninos son idénticos: Celestina=Isabel=la Dama Loca. Según esta crítica argentina, Celestina es la bruja-trotera, y la Dama Loca, la reina-urraca (Mariana, Juana y Carlota), y entre ellas, Isabel sirve de intermediario entre ambos "grupos". Además, Celestina

es la más importante de ellas, ya que lleva la memoria de "todas" las mujeres. Pero más allá de esta correlación, que puede ser totalmente válida, en nuestro análisis tratamos de centrarnos en las imágenes representativas de Celestina, como el personaje fundamental entre los personajes femeninos. Así, descubrimos que Celestina encarna la memoria del pasado de España, cuya imagen se "refleja" y se "refracta" de diferentes maneras en los tres mundos: en el Viejo Mundo se describe como cruel; en el Mundo Nuevo se la considera como ambigua: cruel y tierna; y en el Otro Mundo se la presenta como tierna.

Respecto a los narradores, en *Terra Nostra* la crítica no ha podido "descubrir" quién es (son) el (los) narrador(es) "principal(es)". A partir de nuestro análisis, hemos podido constatar que no existe un narrador "principal", definitivo y único, como en las novelas tradicionales, sino múltiples narradores, ya que varios de los personajes son, a su vez, narradores. Así, a diferencia de Luz Rodríguez Carranza que clasifica a los personajes-narradores como narradores secundarios, en nuestra indagación los subdividimos en dos grupos: el (los) narrador(es) "principal(es)", que es (son) quien(es) asume(n) las narraciones largas, y el (los) narrador(es) "secundario(s)", que es (son) quienes relatan las narraciones fragmentarias dentro de un "capítulo" o en un "capítulo" completo. De acuerdo con nuestra lectura, los narradores de la primera categoría están conformados por: el Peregrino, el Señor, Ludovico y Celestina. Éstos narran la Historia desde sus diversos puntos de vista: el sueño del Peregrino, la "historia" del Señor y la ficción de Ludovico y Celestina. La mayoría de los personajes-

narradores restantes pertenecen a esta segunda categoría, entre los cuales podemos mencionar por su importancia a Julián, la Dama Loca, Isabel y Guzmán, que son quienes ayudan a los narradores principales a "construir" el rompecabezas de la Historia o, mejor dicho, las imágenes culturales colectivas, complementado con sus diferentes versiones los mismos acontecimientos a través de sus papeles dentro de sus propias representaciones culturales.

En el nivel "más alto", que es donde se dan "cita" todos múltiples narradores, se encuentra, como vimos, un escritor y un lector implícitos. De hecho, Lucrecia Shotzbargar Tippit intuye la presencia de los dos escritores, los cuales desempeñan el "papel" de "narradores internos-externos", quienes tienen la función de construir la metaficción o la auto-contemplación. Estos son Julián y el Cronista. Sin embargo, no logra percatarse de cómo es que éstos "construyen" o "configuran" la obra. En nuestra lectura intentamos rebasar los límites de esta crítica, aclarando que la narración de la novela se da en forma de relevo, a partir de dichos dos escritores o narradores "finales". Así, Julián narra la historia desde el "capítulo" 2 hasta el "capítulo" 136, mientras que el Cronista Miguel lo hace desde el 137 hasta el 143. Pero hay más, parecería poderse asegurar que, de hecho, ellos mismos son los que "escriben" los "capítulos" extremos: el primero y el último, si bien finalmente se confirma que los tres no son más que uno, Polo. De este modo, en el último "capítulo" aparece el "lector implícito" "externo", quien resulta ser justamente este personaje-actor-lector-escritor: Polo Febo. Por tanto, el héroe lee

su propia historia escrita en un libro concebido por él mismo, siendo además el protagonista del mismo.

Aquí es donde Zunilda Gertel logra percibir que Polo o el Peregrino desempeña(n) varios papeles: el de escritor, el de personaje-protagonista, y el de lector, pero no logra dar ninguna explicación al respecto, ni sobre sus múltiples papeles, ni sobre cómo se configura la novela en función de ello. En nuestra investigación, creemos haber logrado llegar más allá, puesto que alcanzamos a esclarecer las relaciones de sus diferentes transfiguraciones (o de sus momentos transfigurativos) a partir de sus múltiples identidades: Julián y el Cronista como coautor(es); el hombre-sandwich, el triple héroe (Juan, el Príncipe bobo y el Peregrino) y el guerrero mexicano como protagonista(s); el Peregrino como el narrador del Mundo Nuevo; Polo como lector-escritor. Esta múltiple identidad se puede explicar, básicamente, por una parte, como un juego de espejos, en los cuales lo que veo soy yo y a la vez no soy yo, sino otro, es decir, se "refleja" y se "refracta" la imagen (real propia y ajena) del ser en el espejo, dado que, como en la propia novela se menciona, una personalidad se conforma de muchas personas; pero por otra, también se puede explicar diciendo que en realidad es una novela del "lenguaje", de la "palabra", del "código", donde en la lectura y la escritura nos "reflejamos" y "refractamos" todos, como parte de un pasado histórico-cultural que sólo se "conserva" y se "perpetúa" allí, en el "presente histórico" de la "palabra" a través de la escritura y la lectura.

En el análisis que realiza la crítica general acerca del tiempo y el espacio de *Terra Nostra*, Margaret Sayers Peden se refiere a la simultaneidad del tiempo y del espacio en forma de Mandala, y Pere Gimferrer insiste en la simultaneidad temporal y espacial de la escritura (no-tiempo y no-espacio de la narración). Joaquín Sánchez Macgregor y Lois Parkinson Zamora, por su parte, afirman que el tiempo y el espacio de la novela se manifiesta en forma de espiral, es decir, como simultáneos, aunque en diferentes niveles. Basándonos en estas propuestas, descubrimos a partir de nuestra propia lectura que en realidad el tiempo y el espacio de la novela, o mejor dicho, el cronotopo de la novela, es la simultaneidad temporal y espacial de la escritura y la lectura, mas, rebasando los límites de la crítica, descubrimos que ésta se manifiesta a través de la crítica de la escritura y la lectura, planteada por Fuentes como "la crítica de la creación dentro de la creación", la cual "adapta" los proyectos de Joyce, sobre la crítica de la escritura (utilizada por éste como parte del "principio de estructuración" de sus novelas), y de Cervantes, sobre la crítica de la lectura (utilizada del mismo modo por este autor). Más adelante, daremos un resumen de estos dos tipos de críticas, como parte de la crítica de la creación, utilizada por Fuentes en *Terra Nostra*.

Del análisis autorreflexivo de la narrativa de Fuentes realizado por Luz Rodríguez Carranza, adoptamos su idea básica de la construcción de la novela. De acuerdo con ella, se confrontan dos proyectos: la MUERTE del Señor y la VIDA de otros, como Julián, el Cronista y Ludovico. El primer proyecto mata las pala-

bras convirtiéndolas en los cadáveres de los escritos; y el segundo, desvanece las palabras por sus movimientos libres de la oralidad. Según esta crítica, entre los conflictos de estos dos proyectos sobre las palabras, que se manifiestan a lo largo de dos mundos: El Viejo Mundo y El Mundo Nuevo, hay un tercer factor que salva a ambos lados: la MEMORIA. En El Otro Mundo, Ludovico finaliza su viaje de aprendizaje en el TEATRO DE LA MEMORIA, descubriendo los caminos para crear el texto que rescate las palabras: la doble función de las palabras ("vida en la muerte, muerte en la vida") en Alejandría la narración simultánea del mago de Spalato; y la posible salvación de la oralidad en Venecia. Finalmente, las palabras se salvan al convertirse en el texto del Teatro de la Memoria.

Con todo, Rodríguez Carranza esquematiza de manera "abstracta" la metaficción de la novela. De cualquier manera, se aprovechó esta sistematización para nuestra propuesta de lectura: además de la Vida, la Muerte y la Memoria, cuya función es la salvación de dos proyectos opuestos, que formarían parte de los niveles de la escritura, podemos convertirlos y complementarlos con la Vida, la Nueva Vida y la Memoria, que son tres niveles de la crítica de la lectura del héroe. De hecho, cada lectura de Polo le otorga la vida y la identidad, mientras que la "realidad" le condena a la muerte, debido a la diferencia comparativa entre su lectura y la "realidad", y finalmente, estas repeticiones conflictivas de la vida en la lectura y de la muerte en la realidad, se resuelven en la memoria "total" de Celestina, transmitida posteriormente a Polo. De este modo, éste recupera toda su "historia"

del pasado, y en última instancia, gracias a la Memoria, le brinda la oportunidad de "conformar" una "nueva identidad", la cual nos permite percibir un doble proyecto: en el argumento, la novela se cierra, pero en la escritura y la lectura, permanece abierta, haciéndonos repensar nuestro presente histórico.

Como último punto a tratar en este repaso de "descubrimientos" sobre la nueva propuesta de lectura de *Terra Nostra* a partir de la forma novelesca, resulta fundamental el problema planteado por Fuentes en *Cervantes o la crítica de la lectura*: "la crítica de la creación dentro de la creación", la cual se conforma a través de la crítica de la lectura, de Cervantes, y de la crítica de la escritura, de Joyce, y que se manifiestan de manera articulada, de acuerdo con nuestra propuesta, en el Gran Acontecimiento.

En la novela coexisten, por tanto, estos dos tipos de "críticas de la creación". Polo *critica la escritura* individual y privilegiada occidental, con sus tres sueños libertadores, los cuales implican la trama ideológica de la "raza cultural" que se manifiesta en el Occidente: la herejía de Flandes, la utopía del Mundo Nuevo y la literatura de la cueva de Montiel (el origen verbal de la literatura moderna, producido preferentemente en *Don Quijote*), en los tres mundo de tres épocas culturales: el Medievo, la Antigüedad y la Edad moderna, con su proceso verbal para "construir" la escritura: la destrucción de las palabras del orden antiguo, la construcción de las nuevas palabras y el remontar al origen de las palabras.

Al mismo tiempo, Polo *critica la lectura* de los manuscritos de las tres enigmáticas botellas verdes. En el primer nivel de la lectura, Polo critica la escritura en la discusión sobre la muerte de la novela en el siglo XX, siendo considerada como su última muestra *La Metamorfosis* de Kafka, que representa la versión de la muerte de la literatura burguesa; y a la vez critica la lectura en sí misma: a partir de su primera lectura de la tercera botella, se considera a sí mismo como un pobre hombre-sandwich del siglo XX, pero al ser identificado por otros personajes como "Juan", critica su propia identidad. En el segundo nivel, Polo critica la escritura de la primera botella, la cual se burla de la doctrina ortodoxa sobre la trinidad cristiana, con su versión profana de la venida del Anticristo nacido en el vientre de la loba, y a la vez, critica la lectura de la maldición/profecía de Tiberio, la cual lo considera como "usurpador", convirtiéndose en el triple héroe que actúa en sus tres sueños de libertad: heresiarca medieval de Flandes, que libera al hombre de la doctrina escolástica medieval; compañero del Quijote, que participa en el alba de la literatura moderna; y el Peregrino del Mundo Nuevo, que salva el sueño "utópico" del Paraíso perdido de los misioneros en contra de los conquistadores. Sin embargo, en la "realidad" sus sueños de la libertad resultan frustrados, identificándose los tres héroes como "usurpadores" de España: Don Juan, el Príncipe idiota y el Peregrino asesino, quien protagoniza la matanza de su pueblo, sin superar el trauma de su otra identidad cruel como conquistador. Por último, en el tercer nivel, critica la escritura de la segunda botella, la cual trata de la utopía del Mundo Nuevo del siglo XX,

relacionada con el final de las dictaduras latinoamericanas (década de los setenta). Aquí, el guerrero mexicano se contrapone a la versión sobre su identidad como el redentor, fusilando a su pueblo (representado por su prisionera), sin resolver el problema de su identidad en la transición hacia una sociedad democrática. Finalmente, Polo critica la lectura sobre su identidad original: a diferencia de su primera identidad como un pobre hombre-sandwich que vivía en una alta bohardilla de un viejo inmueble, ahora se identifica con un joven mexicano exiliado en París, quien tiene dinero y vive en una lujosa *suite*.

De esta manera, se revela que la identidad de Polo como un pobre hombre-sandwich era falsa, pues su verdadera identidad es la de un hombre burgués de la época contemporánea. De ahí que Fuentes logre mostrar que la novela del siglo XX no ha muerto, sino más bien su forma burguesa moderna. A su vez, trata de proponer una *nueva forma novelesca*. Como vimos en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes compara dos tipos de novelas: la novela "documental" tradicional y la nueva novela de "creación", como parte de su propuesta de "poética histórica". Para el escritor mexicano, su novela pertenece al segundo grupo. Como vimos, Seymour Menton la considera como parte de la "corriente" que él denomina "Nueva Novela Histórica". En el último capítulo de la novela, Polo termina la lectura de toda la novela y se entera de su identidad actual, como un personaje del libro. Cuando espera su muerte, Celestina, portadora de la memoria "total" del pasado, se la trasmite a través de sus labios tatuados, lo cual lo salva de una manera "inminente", al recuperar la

memoria perdida sobre sus "experiencias" vividas durante el tiempo de la "aventura" novelesca. En fin, Celestina y Polo, que simbolizan la doble identidad, con sus versiones opuestas sobre la historia de España-América Latina, se funden en uno-único: un "andrógino", justo en el momento del "Apocalipsis" escritural. Así, si bien en la escritura o configuración del narrador implícito termina el "argumento" novelesco iniciado en el "Apocalipsis" escritural, para nosotros, lectores, inicia la posibilidad de refiguración de nuestro ser y de nuestra tradición histórico-cultural a través de la lectura e interpretación de la novela. De este modo, si a nivel "argumental", "escritural", se puede considerar al "andrógino" como la "configuración" de una nueva identidad simbolizada por el "nacimiento" de su brazo faltante, a nivel "de lectura" se puede hacerlo como símbolo de una posible nueva lectura consciente de sí misma: tanto de su "configuración" escritural, como de su "refiguración" en la lectura, con toda su carga histórico-cultural de "re-identificación" como latinoamericanos. De este modo, se inicia un "nuevo Génesis" de la novela en cada lectura, dejando abierto el espacio para ampliar "infinitamente" sus posibles interpretaciones, si bien, como dice Bajtín, a partir de la forma composicional (novelesca) creada por el autor real: Carlos Fuentes.

Así, el escritor, a través de su *nueva forma novelesca* de escritura y lectura simultáneas, "interna"- "externa" y real, logra hacernos participar tanto en su configuración como en su refiguración, con lo que podemos concluir diciendo que en la forma composicional de *Terra Nostra* "descubrimos" que, a nivel

"interno"- "externo", todo se articula a partir de tres diferentes funciones, con el fin básico de "reconstruir" la Historia: la escritura de Julián y el Cronista, la lectura de Polo, y la memoria de Celestina, si bien todos fusionados en una sola "personalidad", o en un solo "ser" que se manifiesta a través de la escritura y la lectura de "todos y de nadie", como parte de un presente histórico "atemporal" y simultáneo. Así, Polo y Celestina se funden en uno, en un "andrógino", a nivel "argumental"; Julián y el Cronista resultan ser Polo a nivel de "escritura" y "lectura"; y finalmente, éste será absorbido en el espacio vacío final de la lectura de la ficción "histórico-cultural" del argumento. De este modo, la novela "se muerde la cola", dando forma final al Gran Acontecimiento, a la forma arquitectónica de la novela, a la *nueva forma novelesca* construida por Fuentes.

Así pues, en forma sintética, el objeto de la representación de *Terra Nostra* queda configurado (compuesto) por la "reconstrucción" de la Historia española-(latino)americana por medio de la escritura, la lectura y la memoria. Para tal propósito, Fuentes emplea diversos "personajes-narradores" (imagen del "hombre") o transfiguras, con el fin de lograr enfrentar y confrontar diversas perspectivas de interpretación a partir de variados aspectos histórico-culturales: la historia, el sueño, la ficción, la memoria; la pintura, la crónica, el teatro (de la memoria) y la oralidad, con lo que logra "mostrar", a través de la escritura y la lectura, y de la crítica de la creación dentro de la creación, la simultaneidad de tiempos y espacios "histórico-culturales" de la novela (cronotopo "ficticio"), contruidos y configurados en función de los múlti-

ples y heterogéneos tiempos y espacios histórico-culturales "reales" (cronotopo "real"), los cuales podemos interpretar "libremente" con nuestra lectura, siempre y cuando tomemos en cuenta la propuesta de la *forma novelesca* a través de la cual el autor de *Terra Nostra* nos trató de comunicar su múltiple y heterogéneo mensaje.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras citadas de Carlos Fuentes

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

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

Terra Nostra, *México, Editorial Joaquín Mortiz, 1975.*

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

Valiente Mundo Nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana, *México, FCE, 1990.*

El espejo enterrado, *México, FCE, 1992.*

Geografía de la novela, *México, FCE, 1993.*

II. Bibliografía general

1) Libros indirectas consultadas

Benítez, Fernando. La ruta de Hernán Cortés, *México, FCE, 1979.*

Castro, Américo. La realidad histórica de España, *México, Editorial Porrúa, 1987.*

Perrone-Moisés, Leyla. Texto, Crítica, Escritura, *Sao Paulo, Editora Atica, 1978.*

Todorov, Tzvetan. The Dialogical Principle, Minnesota, Univ. de Minnesota P., 1984.

Vico, Giambattista. Principios de una Ciencia Nueva en torno a la naturaleza común de las naciones, 2ª ed., México, FCE, 1978.

2) Estudios generales sobre Carlos Fuentes y sus obras

Ainsa, Fernando. Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa, Madrid, Gredos, 1986.

Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, vol. I, 2ª ed., México, FCE, 1986.

Befumo Boschi, Liliana, y Elisa Calabrese. Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes, Buenos Aires, Federico Barcía Cambeiro, 1974.

Blanco, José Joaquín. "Fuentes: de la pasión por los mitos al polyforum de las mitologías", en Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos, México, Aguilar, León y Cal Editores, 1996, pp. 339-371. (955p.)

Bland, Carole Cooper. Concepts of Character in the novels of Carlos Fuentes, tesis doctoral, Kansas, Univ. de Kansas, 1974.

Brody, Robert y Charles Rossman (ed.), A Critical View: Carlos Fuentes, Austin, Univ. de Texas P., 1982.

Brushwood, John S. México en su novela, México, FCE, 1973.

Carballo, Emmanuel, "Carlos Fuentes", en Protagonistas de la literatura mexicana, 2ª ed., México, Ediciones del Ermitaño, 1986, pp. 534-576 (578p.)

Discursos de Carlos Fuentes y Luis García Morales, Premio internacional de novela "Romulo Gallegos", Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República y del Consejo Nacional de Cultura, 1978.

- Carlos Fuentes*, en *The Review of Contemporary Fiction*, IL, vol. 8, núm. 2 (Summer 1988).
- Carlos Fuentes Issue*, en *World Literature Today*, Norman (Oklahoma), vol. 57, núm. 4 (Autumn 1983).
- Dickinson Carter, June Claire, Archetypal Symbols and Structure in the Work of Carlos Fuentes*, Tesis doctoral, Washington, Univ. of Washington, 1976.
- Durán, Gloria. La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México, UNAM, 1976.
- Durán, Manuel. Triptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, México, SEP, 1973.
- Fernández Moreno, César (Coord.), América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI y UNESCO, 12ª ed., 1990.
- Fuentes, Dagoberto, La desilusión de la revolución mexicana de 1910, vista en la obra de Carlos Fuentes*, tesis doctoral, Los Angeles, Univ. de South California, 1971
- García Gutiérrez, Georgina. Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, México, El Colegio de México, 1981.
- García Núñez, Fernando, Fabulación de la fe: Carlos Fuentes*, México, Univ. Veracruzana, 1989.
- Giacoman, Helmy F. (ed.), Homenaje a Carlos Fuentes*, Nueva York, Las Américas Publishing, 1971.
- Guzmán, Daniel de. Carlos Fuentes*, New York, Twayne, 1972.
- Hardy, Karen Jane. Language and Structure in the Novels of Carlos Fuentes*, tesis doctoral, Kansas, Univ. de Kansas, 1973.
- Harss, Luis, "Carlos Fuentes o la nueva herejía"*, en *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1977.
- Hernández de López, Ana María (ed.), Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Ediciones Beramar, 1990.

- , *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Madrid, Ed. Pliegos, 1988.
- López-Urutia, Marta Margarita, *México y lo mexicano en la obra de Carlos Fuentes*, tesis doctoral, Texas, Univ. de Arizona, 1973.
- Loveluck, Juan (ed.), *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1976.
- Medina, Dante. *Algunas técnicas narrativas de la novela latinoamericana contemporánea*, México, Universidad de Guadalajara, 1990.
- Menton, Seymour. *Narrativa Mexicana (desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1991.
- Ordiz, Francisco Javier, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, León, Univ. de León, 1987.
- Pamies, Alberto N. y C. Dean Berry, *Carlos Fuentes y la dualidad integral mexicana*, Miami, Ediciones Universal, 1969.
- Ramírez Mattei, Aida Elsa, *La narrativa de Carlos Fuentes*, Río Piedras, Ed. de la Univ. de Puerto Rico, 1983.
- Reeve, Richard M., *The Narrative Technique of Carlos Fuentes, 1954-1964*, Urbana, Univ. de Illinois, 1967.
- Revenga, Luis (Coord.). *Carlos Fuentes. Premio Miguel de Cervantes 1987*, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Las Letras Españolas, 1988.
- Robles, Martha. "Carlos Fuentes: su dualidad enmascarada", en *Espiral de voces*, México, UNAM, 1993, pp. 167-201. (244p.)
- Rodríguez Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.
- Ruiz Basto, Jorge, *De la modernidad y otras creencias*, México, UNAM, 1992.

Schaffer, Susan. "The Development of the Double in Selected Works of Carlos Fuentes", *Mester*, Los Angeles, Univ. de California, vol. VI, núm. 2 (mayo 1977), pp. 81-86.

Sommers, Joseph, Yáñez, Rulfo, *Fuentes: la novela mexicana moderna*, Caracas, Monte Avila, 1969.

III. Artículos periodísticos y libros consultados sobre Terra Nostra de Carlos Fuentes

Alazraki, Jaime. "Terra Nostra: Coming to Grips with History", *World Literature Today*, vol. 57, núm. 4 (Fall, 1983), pp. 551-558.

-----, "Terra Nostra: Reencuentro con la Historia", *Texto Crítico*, año XI, núm. 33 (septiembre-diciembre de 1985), pp. 32-45.

Márquez Rodríguez, Alexis. "Aproximación preliminar a Terra Nostra: la ficción como reinterpretación de la historia", en Ana María Hernández de López, *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Madrid, Ed. Pliegos, 1988, pp. 183-192. (383p.)

Correa, Rafael. "Poética de la memoria: Carlos Fuentes, lector", en Ana María Hernández de López, *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Madrid, Ed. Pliegos, 1988, pp. 175-182. (383p.)

Cortínez, Verónica. "Crónica, épica y novela: La historia verdadera de la conquista de la nueva España y 'El Mundo Nuevo' de Terra Nostra", en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 38 (noviembre de 1991), pp. 59-72.

-----, Simulacros de crónicas: Historia verdadera de la Nueva España, Terra Nostra y La casa de los espíritus, Cambridge (Massachusetts), Harvard University, 1990.

Doezema, Hernán Paul, "An interview with Carlos Fuentes", *Modern Fiction Studies*, 18 (1972-1973), pp. 491-503.

- Durán, Gloria. "Terra Nostra or 'it seems to me I've heard that song before'", en *The American Hispanista* (February, 1978), pp. 4-7.
- Fell, Claude, "Mito y realidad en Carlos Fuentes" en *Homenaje a Carlos Fuentes*, pp. 365-375.
- Galindo, Rose Marie. La caracterización mítica de la mujer en *Hombre de maiz, Pedro Páramo & Terra Nostra*, tesis doctoral, Madison, Univ. de Wisconsin, 1990.
- García Nuñez, Fernando. "Herejías cristianas y superposición en Terra Nostra", en *Cuadernos Americanos*, vol. CCXL, núm. 5 (septiembre-octubre de 1980), pp. 94-110.
- "Las figuras de Celestina y Don Juan en Terra Nostra", en *Fabulación de la fe: Carlos Fuentes, México, Univ. Veracruzana, 1989.*
- González Echeverría, Roberto. "Review of Terra Nostra", en *World Literature Today* 52 (1978), pp.1-84.
- Gutiérrez, Carl. "Provisional Historicity: Reading through Terra Nostra", en *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 8, núm. 2 (Summer, 1988), pp. 257-265.
- Gyurko, Lanin A. "Novel into Essay: Fuentes' Terra Nostra as Generator of Cervantes o la crítica", en *Mester*, vol. XI, núm. 2, (mayo de 1983), Univ. de California, pp. 16-35.
- Herrero, Javier. "Carlos Fuentes y las lecturas modernas del Quijote", en *Revista Iberoamericana*, núms. 108-109, 1979, Univ. de Pittsburg, pp. 555-562.
- Holt, Candace K. "Terra Nostra: indagación de una identidad", en *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XVII, núm. 3 (octubre de 1983), pp. 395-406.
- Torres Rivero, Jesús. "Terra Nostra: una nueva herejía", en *Revista Nacional de Cultura*, núm. 239 (julio-agosto de 1978), pp. 187-189.
- Mroczkowska, Joanna Petry. "Geografía simbólica en Terra Nostra, de Carlos Fuentes", en *Revista Iberoamericana*, vol. LI, núms. 130-131 (enero-junio de 1985), pp. 261-271.

- Josephs, Allen. "The End of Terra Nostra", en *World Literature Today*, vol. 57, núm. 4 (Fall, 1983), pp. 563-567.
- Kadir, Djelal. "Carlos Fuentes: culpable inocencia y profeta del pasado", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núm. 116-117 (julio-diciembre de 1981), pp. 55-61.
- López, Ignacio-Javier. "El punto de vista como tensión dominante. Bases para un modelo teórico de Terra Nostra", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 11 (1982), pp. 117-130.
- Mac Adam, Alfred, y Alexander Coleman, "An Interview with Carlos Fuentes", en *Book Forum*, vol. IV, núm. 4 (1979), pp. 672-685.
- Medina, Dante. "Diez años de Terra Nostra", en *Vuelta*, vol. 10, núm. 109 (diciembre de 1985), pp. 64-66.
- Toscano Liria, Nicolás. "Convergencias: Juan Goytisolo sin tierra y Carlos Fuentes en Terra nostra", en *Ana María Hernández de López*, *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Madrid, Ed. Pliegos, 1988, pp. 203-210. (383p.)
- Ordiz Vazquez, Francisco Javier. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, España, Univ. de León, 1987.
- Parsons, Robert A. "The Allegorical Dimension of Carlos Fuentes' Terra Nostra", en *Hispanic Journal*, vol. 7, núm. 2 (Spring, 1986), Indiana Univ. de Pennsylvania, pp. 93-99.
- Peden, Margaret Sayers. "A Note on an Early Published Fragment of Terra Nostra", en *Mester*, vol. XI, núm. 1 (1982), Univ. de California, pp. 75-80.
- Price, David Walter, *Heresiarchs of history: Carlos Fuentes, Michel Tournier, and Salman Rudhdie*, Ann Arbor, (Ph.D) Emory Univ., 1992.
- Siemens, William L. "Celestina as Terra Nostra", en *Mester*, vol. XI, núm. 1 (1982), Univ. de California, pp. 57-66.
- Swietlicki, Catherine. "Terra Nostra: Carlos Fuentes' Kabbalistic World", en *Symposium*, vol. XXXV, núm. 2 (summer, 1981), pp. 155-167.

Tittler, Jonathan. "Terra nostra: de siglos dorados y leyendas negras", como reinterpretación de la historia", en Ana María Hernández de López, La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple, Madrid, Ed. Pliegos, 1988, pp. 193-203. (383p.)

Wood, Michael. "The New World and the Old Novel", en Inti, núms. V-VI (primavera-otoño de 1977), pp. 109-112.

Xirau, Ramón. "Dos elogios, dos lecturas [Paz, Fuentes], en Diálogos, vol. 12, núm. 2 (marzo-abril de 1976), pp. 26-30.

Zamora, Lois parkinson. "Magic Realism and Fantastic History: Carlos Fuentes's Terra Nostra and Giambattista Vico's The New Science", en The Review of Contemporary Fiction, vol. 8, núm. 2 (Summer, 1988), pp. 249-256.

IV. Bibliografía citada

1) libros y artículos sobre Terra Nostra de Carlos Fuentes

Ainsa, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", en Cuadernos Americanos, vol. 4, Núm. 28, México, UNAM, julio-agosto de 1991.

Castañón, Adolfo. "Una novela sin novelista", en Plural, 58 (julio de 1976), pp. 60-63.

Coddou, Marcelo. "Terra Nostra o la crítica de los cielos. Entrevista a Carlos Fuentes", en The American Hispanist, vol. III, núm. 24 (Febrery, 1978), pp. 8-10

Faris, Wendy B. "Old and New Worlds: Terra Nostra", en Carlos Fuentes, Nueva York, Frederick Ungar Publishing, 1983, pp. 150-166. (241p.)

Fernández Muñoz, María Teresa. "El lenguaje profanado (Terra Nostra de Carlos Fuentes)", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 359 (mayo de 1980), pp. 419-428.

- Gallo, Marta. "Terra Nostra *divisa est in partes tres*", en *Filología*, vol. 20, núms. 1-2 (1985), pp. 213-222.
- Gertel, Zunilda. "Semiótica, historia y ficción en Terra Nostra", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núms. 116-117 (julio-diciembre de 1981), pp. 63-72.
- Gimferrer, Pere. "El mapa y la máscara", en *Plural* 58 (julio de 1976), pp. 58-60.
- González Echeverría, Roberto. "Terra Nostra: teoría y práctica", *Revista Iberoamericana*, Univ. de Pittsburgh, vol. CLVII, núm. 116-117 (julio-diciembre de 1981), pp. 289-298.
- Goytisolo, Juan. "Our Old New World", en *Review*, núm.19 (Winter, 1976), pp. 5-24.
- Helsper, Norma. "Terra Nostra: a Historical Novel for Our Times", en *La Chispa '82* (February 18-20, 1982), Louisiana State Univ., pp. 112-122.
- Janes, Regina. "Terra Nostra: Charting the Terrain", en *The Literary Review*, NJ, Fairleigh Dickenson Univ., 1980, pp. 261-271.
- Kerr, Lucille. "On Shifting Ground: Authoring Mystery and Mastery in Carlos Fuentes's Terra Nostra", en *Reclaiming the Author. Figures and Fictions from Spanish America*, Duke Univ. P., Durham y Londres, 1992, pp. 65-88
- ". "The Paradox of Power and Mystery: Carlos Fuentes' Terra Nostra", en *PMLA*, vol. 95, núm. 1 (January 1980), pp. 91-102.
- Ortega, Julio. *Retrato de Carlos Fuentes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1995.
- Oviedo, José Miguel. "Fuentes: sinfonía del Nuevo Mundo", en *Hispanamérica, Md.*, año VI, núm. 16 (abril de 1977), pp. 19-32.
- Peden, Margaret Sayers. "A Reader's Guide to Terra Nostra", en *Review*, núm. 31 (January-April, 1982), pp. 42-48.

Rodríguez Carranza, Luz. Un Teatro de la Memoria. Análisis de Terra Nostra de Carlos Fuentes, *Belgium, (Ph. D.) Leuven Univ. y Danilo Albero Vergara, 1990.*

Sánchez Macgrégor, Joaquín. "Composición de Terra Nostra", en Anuario de Letras, *México, vol. XIV, 1976, pp. 255-270.*

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

Simson, Ingrid. Realidad y ficción en Terra Nostra de Carlos Fuentes. *Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989.*

Swietlicki, Catherine. "Doubling, Reincarnation, and Cosmic Order in Terra Nostra", en *Hispanófila, 77 (enero de 1983), pp. 93-104.*

Tippit, Lucretia Shotzbarger. Persistence and Change in the Modern Spanish American Historical Novel. Terra Nostra y La guerra del fin del mundo, *(Ph.D.) Univ. de Nuevo Mexico, Albuquerque, 1987.*

Yudice, George. "La escritura como acto simbólico en Terra Nostra y Yo el supremo", en *Escritura, vol. V, núm. 10 (julio-diciembre de 1980), Caracas, pp. 335-352.*

Zamora, Lois Parkinson. Narrar el apocalipsis, *México, FCE, 1994, pp. 191-225.*

2) Otros libros y artículos indirectos

Bajtín, Mijail M. Problemas de la poética de Dostoievski, *México, FCE, 1986.*

-----, Teoría y estética de la novela, *Madrid, Taurus, 1989.*

Christensen, Inger. The Meaning of Metafiction, *Bergen: Norway, Universitetsforlaget, 1981.*

Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox, *Nueva York, Routledge, 1984.*

José, Manuel, y Lozano Fuentes. Historia de España, *México, Compañía Editorial Continental, 1984.*

Marchese, Angelo, y Joaquín Forradellas, Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, *Barcelona, Ariel, 1991.*

Menton, Seymour. La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992, *México, FCE, 1993.*

Perrone-Moisés, Leyla. Texto, Crítica, Escritura, *Sao Paulo, Editora Atica, 1978.*

Waugh, Patricia. Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction, *Nueva York, Routledge, 1984.*

CUADRO 1. NARRACIONES PRINCIPAL Y SUBORDINADAS
LA NARRACIÓN (Primera Parte)

NARRACIÓN PRINCIPAL		NARRACIONES SUBORDINADAS			
	Nexo narrativo	Simultáneas	Ulteriores		
			Sub. en 1er. grado	Sub. en 2do. grado	Sub. en 3er. grado
Cap. 1: <i>Carne, esferas . . .</i>	"Le tendió la mano . . ." (p. 32) "Deseo que oigas mi cuento . . ." (p. 35)	Diálogo	Muchacha - Polo		
Cap. 2: <i>A los pies del señor</i>	"Cuéntase . . ." (p. 35)	Diálogo Señor / Ludovico			
Cap. 3: <i>Victoria</i>	"(me oyes, pobre Bocanegra?)" (p. 57)	Diálogo Señor / Ludovico	Señor - Bocanegra		
Cap. 4: <i>Quién eres</i>	"Tú las viste. . . deseo que oigas mi cuento . . ." (p. 65) "Eres arrastrado . . ." (p. 69)	Frase monje y turba			
	Primera persona		Cap. 6: <i>Monólogo de la viajera</i> Dama - Naufrago		
Cap. 6: <i>Junta de rumores</i>		Frase Dama e.d. - e.i.l.			
Cap. 7: <i>Los obreros</i>		Diálogos: Catilínón, Nuño, Jerónimo y Martín e.i.c. - e.i.l.			
Cap. 8: <i>Todos mis pecados</i>		Diálogo e d. Señora - Señor Señor - Guzmán Jerónimo - Martín			
Cap. 9: <i>Hay un reloj que no suena</i>		Monólogo int. en 3a. pers. Frases e.d. Señor			
Cap. 10: <i>El beso del paje</i>		Frases Paje y naufrago e.d.			
Cap. 11: <i>El señor empieza a recordar</i>		Diálogo: Señor - Guzmán e.d.			
			Cap. 12 a 33 Señor - Guzmán o Paje - Naufrago	"El hijo del Señor dijo que él sólo hablaría después de imaginar . . ."	Cap. 25 a 28 Felipe a Celestina, Simón, Pedro y Ludovico. Diálogo e d. e-i-c / e.i.l.
Cap. 34: <i>Las cenizas de la zarza</i>	"Esa mujer eses tú. . . Celestina?, los labior tatuados contaron otra historia." (p. 138)		Paje - Naufrago		
Cap. 35: <i>Duerme el Señor</i>	"El Señor desfalleció a la mitad de su narración" (p. 144) "Soñó que él era" (p. 144)	Sueño Señor			

	Nexo narrativo	Simultáneas	Ulteriores		
			Sub. en 1er. grado	Sub. en 2do. grado	Sub. en 3er. grado
Cap. 36: <i>Habla Guzmán</i>	"Heme aquí, se (le) dijo, dueño de tu sueño." (p. 148) "Y Guzmán dejó de hablarle a Guzmán." (p. 146)	Monólogo Guzmán	Guzmán - Señor / Guzmán		
Cap. 37: <i>Vienen los perros</i>		Frases de Guzmán e.d.			
Cap. 38: <i>Juan Agrippa</i>	Comillas		Diálogo recordado Señora - Julián		
Cap. 39: <i>Vida breve</i>		Discursos Señor y Cristo			
Cap. 40: <i>Prisionero del amor</i>	"Narró, sentada al filo de la cama, lo siguiente." (p. 165)	Diálogos e.d.	Señora - Juan		
Cap. 41: <i>Desastres y portentos</i>	"así se sucedieron esas cosas (p. 174)	Voces múltiples			
Cap. 42: <i>La Dama Loca</i>		Voces múltiples			
Cap. 43: <i>El primer testamento</i>		Diálogo Señor / Guzmán			
	Primera persona: "Yo, el Bobo" (p. 224) "Yo, el naufrago" (p. 223)	Cap. 44: <i>El Bobo en palacio</i>			
Cap. 45: <i>Azores y azoros</i>		Diálogo obreros, e.d. Discurso de Guzmán al azor y del montero a Guzmán.			
	Primera persona:	Cap. 46: <i>Retrato del Principe</i>		"Y ésta es la historia que narró el Fraile Julián" (p. 239)	
				"Yo, yo mismo, el fraile pintor" (p. 243) "Guardé silencio" (p. 255)	Cap. 47: <i>El Cronista</i>
Cap. 48: <i>La última pareja</i>		Voces múltiples.			
Cap. 49: <i>Etapas de la noche</i>		Diálogo Julián/Toribio e.d.			
Cap. 50: <i>Crepusculum</i>		Monólogo Señor. Diálogo Señor - Inés e.d.			
Cap. 51: <i>Fax</i>		Discurso Guzmán. Diálogo Señora/Guzmán. Monólogo interior Juan			
Cap. 52: <i>Concubium</i>		Diálogo Celestina/Jerónimo, e.d.			
Cap. 53: <i>Nox intempesta</i>		Discurso Dama Loca. Diálogo Dama Loca / enana, e.d			
Cap. 54: <i>Gallicinium</i>		Monólogo interior de Juan y la Señora entre paréntesis			
Cap. 55: <i>Conticinium</i>		Discurso Señora. Diálogo Juan - Inés. Discurso Dama, e.d.			
Cap. 56: <i>Aurora</i>		Diálogo Toribio-Juan			

	Nexo narrativo	Simultáneas	Ulteriores		
			Sub. en 1er. grado	Sub. en 2do. grado	Sub. en 3er. grado
Cap. 57: <i>El segundo testamento</i>		Discurso Señor, anciano y Guzmán			
Cap. 58: <i>No pasa nada</i>	"las fregonas que le contaban. . ." (p. 329)	Fregonas / Don Juan		"El flautista dejó de tocar y dijo" (p. 327)	Ludovico / Señora
Cap. 59: <i>Miradas</i>	"Y estas son las palabras del Peregrino" (p. 354)	Monólogos interiores			
	"Señor, mi historia empieza" (p. 357) Primera persona		Cap. 60 a 79	"Luego me miró intensamente y contó lo que ahora yo digo" (p. 396)	Cap. 60: Diálogos joven-Pedro Cap. 61: ídem Cap 65: ídem Cap. 69: joven-anciano anciano-joven Cap 73: joven Ppe. Gordo Cap 74: joven-Señora Cap 75: joven-jóvenes Cap 76: joven-Espejo Humeante Cap. 77: ídem Cap. 78: joven-anciano Cap. 79: joven-jóvenes
Cap. 80: <i>Amor por agua</i>		Monólogo interior Señora			
Cap. 81: <i>El decreto</i>	"Dejó de escuchar la voz del Peregrino" (p. 499)	Órdenes Señor Respuestas Guzmán, e.d.			
Cap. 82: <i>Los rumores</i>		Voces múltiples			
Cap. 83: <i>Celestina y Ludovico</i>	"Y esto contaron, alternadamente, esa noche, la muchacha de labios tatuados y el invidente flautista" (p. 522)	Diálogo Señor, Celestina y Ludovico			
			Cap. 84-126 Focalización en Ludovico (15 caps.) Focalización en Celestina (9 caps.)	"Lee, traduce" (p. 526) "Te contaremos lo que hemos soñado" (p. 573)	Lectura de Ludovico Sueños de Flandes, de la Mancha y del nuevo mundo
Cap. 127: <i>La semana del Señor</i>	"El Señor recordó la narración alternada de Ludovico y Celestina" "Durante siete jornadas, permanecieron"				
			Cap. 128-134: <i>La siete jornadas</i>		
Cap. 135: <i>La rebelión</i>		Voces múltiples			
	"Hasta aquí, le dijo Julián al Cronista, lo que yo sé. . ." (p. 657) "Es necesario que alguien conozca estas historias y las escriba" (p. 658) ↓ Primera persona		Cap. 136: <i>Confesiones de un confesor</i> (Julián al Cronista) Cap. 137: <i>Alma de cera</i>		

	<i>Nexo narrativo</i>	<i>Simultáneas</i>	<i>Ulteriores</i>		
			<i>Sub. en 1er. grado</i>	<i>Sub. en 2do. grado</i>	<i>Sub. en 3er grado</i>
	"Escribí, paralelamente, esta crónica fiel de los últimos años" (p. 674)				
Cap. 138: <i>Corpus</i>	"Le entregó un pliego y el Señor lo leyó" (p. 677) "Salió sofocada su vieja voz (p. 677) "Se sentó sobre la arena y esto leyó" (p. 681)	Diálogos Señor, M. Milagros y Celestina	Crónica de A. Bernáldez Narración de la Dama Loca		
			Cap 139: <i>Manuscrito de un estoico</i>		Diálogos Teodoro-Tiberio
Cap 140: <i>Cenizas</i>	"Lo leyó Felipe con ávida repugnancia" (p. 708) "Suenen las campanas, aulló la Dama loca" (p. 717) "Y esto leyó" (p. 717)	Diálogos Señor con su padre y entre su padre y su madre	Carta de Guzmán Narración Dama Loca		
			Cap 141: <i>La restauración</i>		
Cap 142: <i>Réquiem</i>	"Mi nombre es Carlota" (p. 742)		Narración de la Dama Loca		
Cap 143: <i>Los 33 escalones</i>		Diálogos			
Cap 144: <i>La última ciudad</i>		Diálogos			

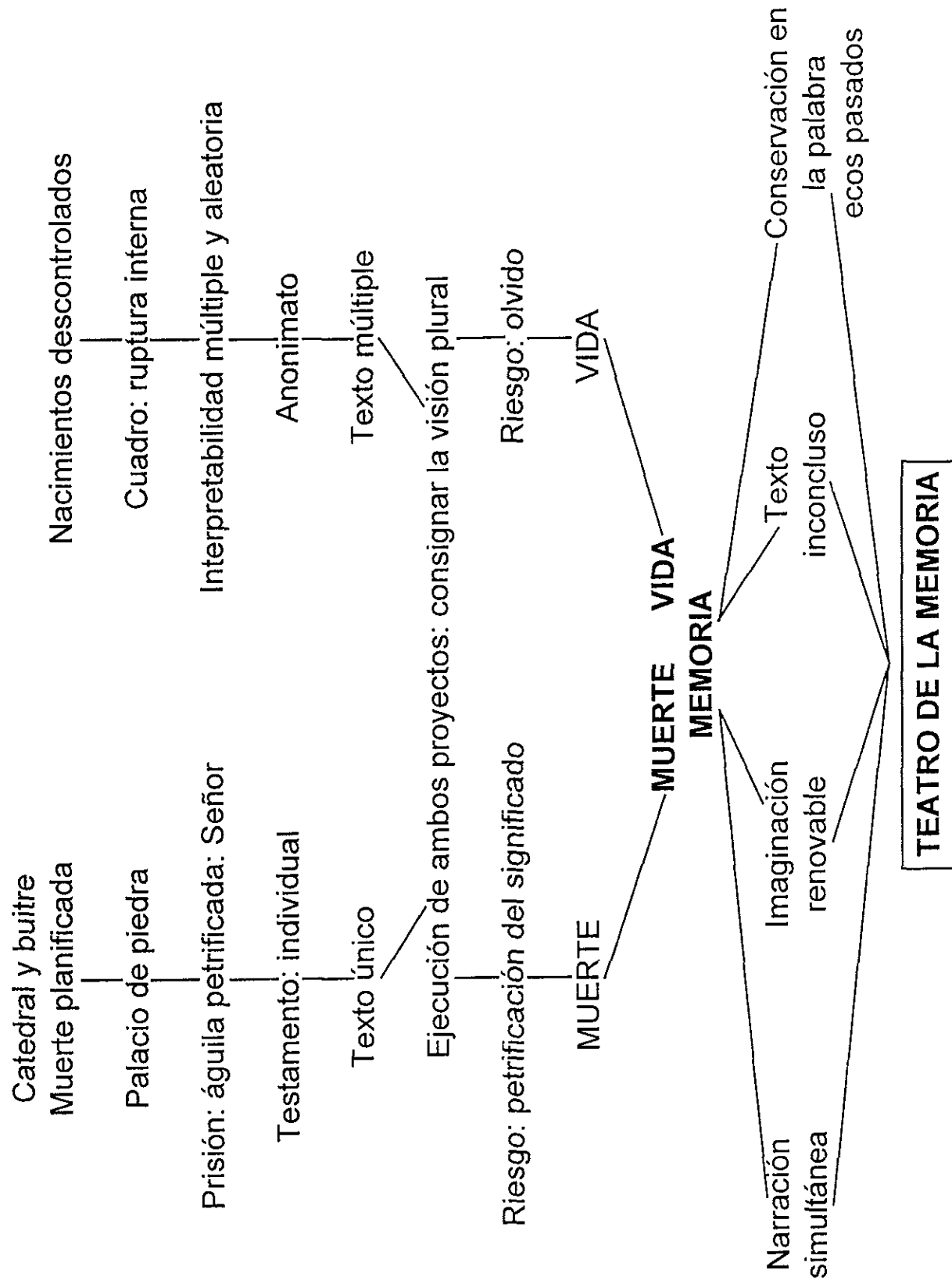
NARRACIONES PRINCIPAL Y SUBORDINADAS
LA FOCALIZACIÓN (Segunda Parte)

NARRACIÓN PRINCIPAL		NARRACIONES SUBORDINADAS ULTERIORES		
Focalización interna	Focalización externa	Focalización interna	Focalización externa	Narrador 2do. grado
Señor		Cap. 3: Señor	Antiguo Señor, Ludovico	
		Cap. 12 a 33: Felipe	Antiguo Señor, Pedro, Ludovico, Celestina, Isabel, Jerónimo, Simón	
		Cap. 128 a 134: Señor	Celestina, Ludovico, Vieja Celestina, Don Juan, Inés, Comendador, Dama Loca, Julián	
Jóvenes		Cap. 139: Teodoro	Teodoro, Tiberio, Clemente, el Pescador	
		Cap. 44: Príncipe Bobo	Vieja - Barbarica	
		Cap. 46: Príncipe Bobo	Vieja - Barbarica, Julián	Cronista. Señor. Mijaíl, Señora
		Cap. 60 a 79: Peregrino	Pedro, Anciano, señora de las mariposas, Espejo Humeante, Dioses del Hielo, Jóvenes	
Señora		Cap. 142: Güero	Vieja, muchacha de labios tatuados	
		Cap. 38: Señora	Julián	
Guzmán		Cap. 40: Señora	Julián - Felipe, Juan	
Julián		Cap. 36: Guzmán		
Jerónimo		Cap. 136: Julián	Cronista, Señora, Juan, Señor, Mijaíl, Antiguo Señor, Ludovico, Joven	
Martín				
	Celestina	Cap. 12 a 33: Celestina	Antiguo Señor, Pedro, Ludovico, Felipe, Isabel, Jerónimo, Simón	
		Cap. 34: Celestina	Antiguo Señor, niño, Felipe, Dama Loca	
		Cap. 84 a 127: Celestina	Ludovico, niño, Don Juan, monja, caballero apalcado, niña de ojos grises	
	Ludovico	Cap. 84 a 127: Ludovico	Celestina, los tres niños, Felipe, niño, anciano de la sinagoga, Simón, mujer de Alejandria, mago griego, gitana, Camilo	Beguinas, vicio del molino
	Dama Loca	Cap. 5: Dama	Antiguo Señor	
		Cap. 138: Dama	Juana - Señor	
		Cap. 140: Dama	Mariana - Señor	
		Cap. 142: Dama	Carlota - Señor	

<i>Focalización interna</i>	<i>Focalización externa</i>	<i>Focalización interna</i>	<i>Focalización externa</i>	<i>Narrador 2do. grado</i>
	Cronista	Cap. 137: Cronista		
	Obreros, Monjas (etc.)		Julián	

FUENTE: Luz Rodríguez Carranza, *Un Teatro de la Memoria. Análisis de Terra Nostra, de Carlos Fuentes*, Belgium (ph. D.), Leuven University y Canilo Albero Vergara, 1990, pp. 264-270

CUADRO 2. TEATRO DE LA MEMORIA (MISE-EN-ABÍME)



CUADRO 3. FORMA DE LA CAJA CHINA

EL VIEJO MUNDO	EL MUNDO NUEVO	EL OTRO MUNDO																																																												
<p>3 Señor → Bocanegra</p> <p>Victoria (memoria)</p>	<p>Yo = héroe (Peregrino)</p>	<p>Celestina 84 - 109</p> <p>Ludovico</p> <p>90 98 87 95 104</p> <p>92 99 89 97 105</p> <p>94 101 91 100 106</p> <p>96 103 93 102 108</p> <p>107 109</p>																																																												
<p>12-33 Juventud (Memoria)</p> <p>S. r. → Guzmán (11/53)</p> <p>Philippe</p> <p>Ludovico</p> <p>Stimulante</p> <p>Pedro</p> <p>C. P. e e r r e s t r i n o a o (1034)</p>	<p>71 Peregrino → Señor</p> <p>Recuerdo (5 días)</p> <table border="1"> <tr> <td>d</td> <td>72</td> <td>73</td> <td>74</td> <td>76</td> <td>78</td> </tr> <tr> <td>a</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>n</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>o</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>c</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>h</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>e</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table> <p>75 77 79</p>	d	72	73	74	76	78	a						n						o						c						h						e						<p>110-126</p> <table border="1"> <tr> <td>1º Ludov.</td> <td>2º Ludov.</td> <td>3º Cefes.</td> </tr> <tr> <td>110</td> <td>111</td> <td>112</td> </tr> <tr> <td>113</td> <td>114</td> <td>115</td> </tr> <tr> <td>116</td> <td>117</td> <td>118</td> </tr> <tr> <td>119</td> <td>120</td> <td>121</td> </tr> <tr> <td>122</td> <td>123</td> <td>x</td> </tr> </table> <p>Celestina</p> <p>124</p> <p>(Ludovico) 125 126 (Celestina)</p>	1º Ludov.	2º Ludov.	3º Cefes.	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	x
d	72	73	74	76	78																																																									
a																																																														
n																																																														
o																																																														
c																																																														
h																																																														
e																																																														
1º Ludov.	2º Ludov.	3º Cefes.																																																												
110	111	112																																																												
113	114	115																																																												
116	117	118																																																												
119	120	121																																																												
122	123	x																																																												
<p>46 Príncipe bobo</p> <p>47 Julián (imaginación)</p> <p>Cronista</p>	<p>127 Señor</p> <p>7 jornadas (recuerdos)</p> <table border="1"> <tr> <td>128</td> <td>129</td> <td>130</td> <td>131</td> <td>132</td> <td>133</td> <td>134</td> </tr> <tr> <td>1ª</td> <td>2ª</td> <td>3ª</td> <td>4ª</td> <td>5ª</td> <td>6ª</td> <td>7ª</td> </tr> </table>	128	129	130	131	132	133	134	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	<p>138 Señor (1ª lectura)</p> <p>139 Teodoro → Lector</p>																																														
128	129	130	131	132	133	134																																																								
1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª																																																								
<p>49 Julián → Toribio</p> <p>7 parejas (imaginación)</p> <table border="1"> <tr> <td>50</td> <td>51</td> <td>52</td> <td>53</td> <td>54</td> <td>55</td> <td>56</td> </tr> <tr> <td>C</td> <td>F</td> <td>C</td> <td>N</td> <td>G</td> <td>C</td> <td>A</td> </tr> <tr> <td>r</td> <td>a</td> <td>o</td> <td>o</td> <td>a</td> <td>o</td> <td>u</td> </tr> <tr> <td>e</td> <td>x</td> <td>s</td> <td>n</td> <td>n</td> <td>n</td> <td>r</td> </tr> <tr> <td>p</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>f</td> </tr> <tr> <td>u</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>a</td> </tr> </table>	50	51	52	53	54	55	56	C	F	C	N	G	C	A	r	a	o	o	a	o	u	e	x	s	n	n	n	r	p						f	u						a	<p>140 Señor (2ª lectura)</p> <p>141 Tú → guerrero mexicano</p>																			
50	51	52	53	54	55	56																																																								
C	F	C	N	G	C	A																																																								
r	a	o	o	a	o	u																																																								
e	x	s	n	n	n	r																																																								
p						f																																																								
u						a																																																								

CUADRO 4. LA LUCHA DEL TIEMPO "VIRTUAL" CONTRA EL TIEMPO "REAL"
(CAP. 2 - 143)

Personajes	1º: hijo de Isabel	2º: hijo de Celestina	3º: hijo de la Dama Loca
(Viaje del sueño) T V i e r m p u o a l	1938 <ul style="list-style-type: none"> • Derrota de los republicanos (122) • Victoria de Franco (3) 	1975 <ul style="list-style-type: none"> • Muerte de Franco (143) — "Peregrino" creado por el cronista	1999 <ul style="list-style-type: none"> • Muerte del dictador latinoamericano (141) — Guerrero mexicano del siglo XX (5) (Sr. Caballero - Dama Loca)
Papel	Heresiarca de Flandes	Peregrino del Nuevo Mundo	Compañero del Quijote
(Tiempo actual) T R i e m p o	1492 <ul style="list-style-type: none"> • Expulsión de los judíos ¿matanza en Alcázar? (15, 31 y 32?) • Descubrimiento de América (64) 	1521 <ul style="list-style-type: none"> • Derrota de los comuneros de Villalar (135) • Derrota de Tenochtitlan (Conquista de México) Imagen $\left\{ \begin{array}{l} \text{tierno (71)} \\ \text{cruel (121-124)} \end{array} \right.$	1598 <ul style="list-style-type: none"> • Muerte de Felipe II (Cierre de la Contrarreforma) (142-143)
Papel	Don Juan (destino)	Peregrino del Nuevo Mundo (azar)	Príncipe Bobo (suerte)
Función (significación)	Destrucción <ul style="list-style-type: none"> • Vicio Mundo (herejía medieval) 	Construcción <ul style="list-style-type: none"> • Mundo Nuevo (época clásica) 	Regreso al origen <ul style="list-style-type: none"> • Otro Mundo (historia moderna de Vico)

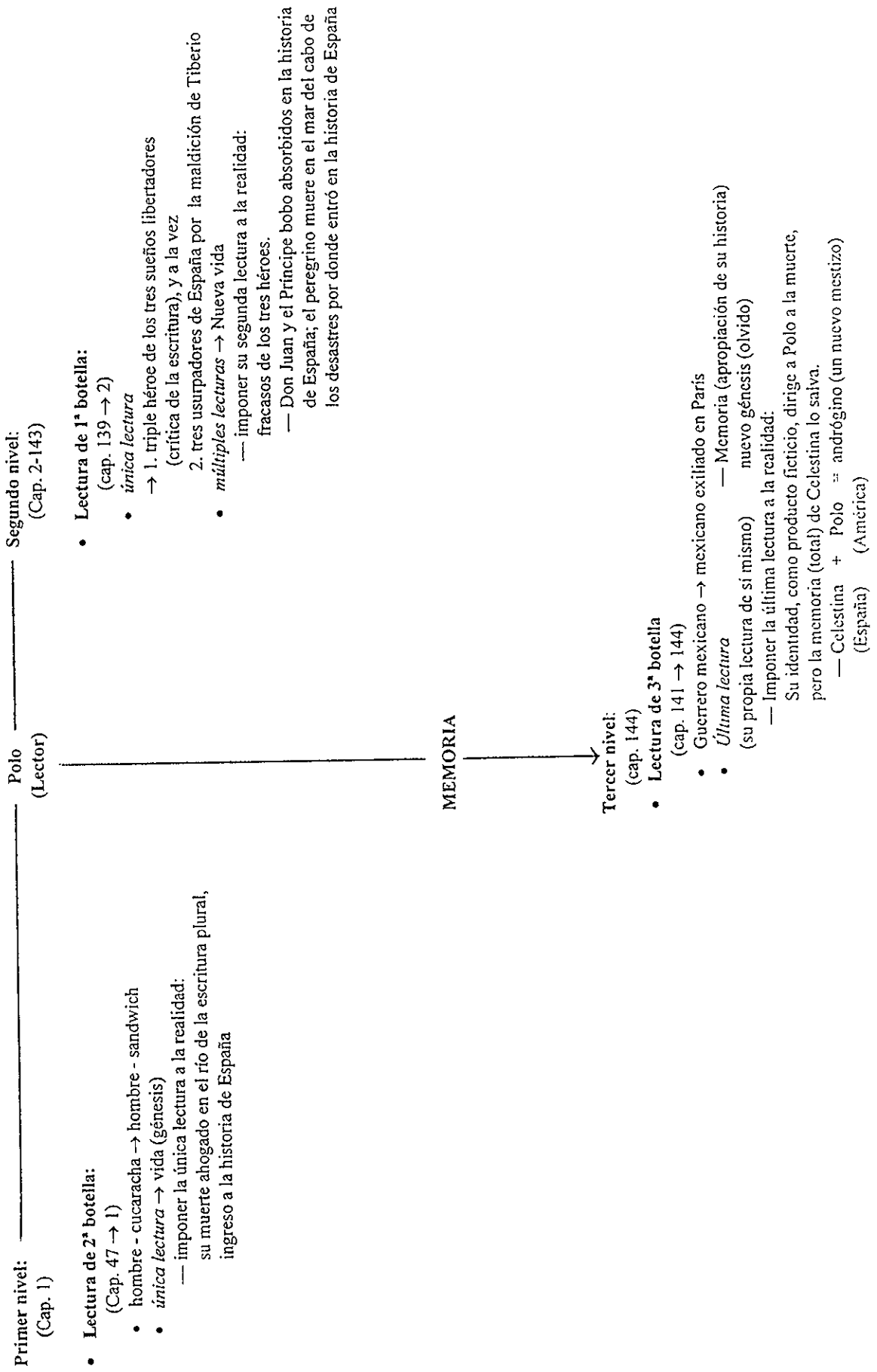
CUADRO 5. NARRADOR, TIPO DE NARRACIÓN, DOMINANTE E IMAGEN DE LA REPRESENTACIÓN

Mundo	El Viejo Mundo	El Mundo Nuevo	El Otro Mundo
Narrador	Señor = Celestina → Guzmán (11-33) → Peregrino (11 - 35) (10 - 34)	Peregrino → Señor (60 - 79)	Ludovico Celestina → Señor (84 - 126)
Tipo de narración	Narración simultánea	Narración sola	Narración alternada
Dominante de la referencia	Historia 1	Sueño 2	Ficción 3
Imagen de la representación	España sombría y aristocrática (cruel)	España ambigua (cruel y tierna)	España romántica y pintoresca (tierna)
Cultura o tradición	Tradicón cristiana (Inquisición y Contrarreforma)	Tradicón indígena (doble deidad)	Tradicón mediterránea (Renacimiento)
Total / Escritor	Narrador: Julián → Cronista Tipo de narración: narración de relevo Dominante de la referencia: "realidad" → 1 + 2 + 3 Tiempo de la referencia: presente "eterno" de la escritura		
(Tiempo real)	reinado actual del Señor	(Señor)	Viaje del sueño (Tiempo virtual)
Don Juan	← Isabel	GLORIA ETERNA	Heresiarca de Flandres
Peregrino (héroe)	← Celestina-Paje	MUNDO INMÓVIL.	Peregrino (antihéroe)
Príncipe bobo	← Dama Loca	VIDA BREVE	Compañero del Quijote

CUADRO 6. TRES NIVELES DE LA CRÍTICA DE LA ESCRITURA (JOYCE)

Capítulos	Capítulos 2-59	Capítulos 60-79	Capítulos 80-143
Tres mundos	<p>① El Viejo Mundo</p> <p>Herejía medieval (escolástica)</p>	<p>② El Mundo Nuevo</p> <p>Épica homérica (clásica)</p>	<p>③ El Otro Mundo</p> <p>Historia moderna de Vico</p> <p>tiempo histórico intelectual: Vico - núm 3 (Tarot)</p> <p>tiempo histórico actual: Marx. Revolución francesa</p>
Triple orden (triplicidad ideológica que ordena en sentido vertical y horizontal / en cortes diagonales de tiempos y espacios)	destrucción (desjoyceización)	construcción (joyceización)	remontar al origen de las palabras
Proceso de Caosmo escritural (inigma totalizador de los lenguajes)	Señor → Bocanegra: (3) (él)	Peregrino → Señor: (60-79) (yo)	Ludovico (derrota) [joven herejarca compañero del Quijote
Personajes y sus palabras (orden evocado y simétrico en el que se encarnan las palabras)	1. Herejarca de Flandes (victoria)	2. Héroe del Mundo Nuevo = Don Quijote	Señor. (84-126) Celestina 3. — Compañero del Quijote: nacimiento del hijo de la loba — Peregrino (antihéroe) (él)
Perspectivas culturales	Pintura (Julión) Crónica (El cronista) Teatro de la Memoria (Valerio Camillo) Oralidad (Celestina)	la lucha del doble tiempo	Tiempo histórico Señor - hechos reales (1492, 1521, 1598) Tiempo narrativo ficticio Triple héroe - hechos ideales (1938, 1975, 1999)

**CUADRO 7. TRES NIVELES DE LA CRÍTICA DE LA LECTURA
(DON QUIJOTE-CERVANTES)**



CUADRO 8: NUESTRO ANÁLISIS COMPOSICIONAL SOBRE *TERRA NOSTRA*

1. Narraciones principales y secundarias

En el siguiente cuadro sinóptico resumimos los "capítulos" que conforman las narraciones representadas en *Terra Nostra*:

1° nivel: *Narraciones largas*

- a) la narración simultánea de Felipe el Señor a Guzmán (11, 35) y de Celestina al Peregrino (10, 34): 12-33 *(la memoria de la juventud del Señor)
- b) la narración del Peregrino al Señor (59): 60-79 *(el viaje en sueños al nuevo mundo como protagonista de sus aventuras, narrado en primera persona)
- c) la narración alternada de Ludovico y Celestina al Señor (83): 84-126 *(su vida con tres hermanos durante sus veinte años de ausencia: vida en Toledo --lectura y andanzas--, viaje de aprendizaje de Ludovico con tres niños, viaje en sueños de tres jóvenes con Ludovico)=los diálogos de tres amigos sobre la narración alternada de Ludovico y Celestina (127): 128-134

2° nivel: *Narraciones fragmentarias*

- a) el monólogo de la Dama Loca al segundo naufrago: 5 *(su vida de locura y honor, narrada en primera persona)
- b) la narración de Isabel la Señora a Don Juan: 40 *(su infeliz vida en el pasado y en el presente como la reina, narrada en primera persona)
- c) la narración de Guzmán al Señor dormido: 36 *(su ambición de subir al poder aprovechando la confianza del rey)

2. Capítulos

Se presenta un diagrama donde se sintetiza el análisis anteriormente realizado sobre los "capítulos" de *Terra Nostra*:

- 1) 139 *(maldición profética de Tiberio en la época romana)
- 2) 12-33 *(juventud del Señor.-4 amigos: [proposición de la 1ª oportunidad de recrear la historia]; matanza de los cruzados)
- 3) 84-126 [108: 87,89,91] (3, 60-79) 125(→2); 128-134 (128 [84, 88, 98]=42, 129 [93, 95, 103]=40, 130 [112,115, 118, 121,124]=3, 131 [111, 114, 117, 120, 123, 124]=39, 132 [110, 113, 116, 119, 122, 124]=39, 133 [97, 108]=2, 134 [suma y conclusión de 84-126 (106, 108)] *(20 años: después de la matanza [escape del alcázar] hasta la víspera del día de la cacería: viaje de aprendizaje y en sueños de tres hermanos)
- 4) 2, 4, 5-9, 10.34: 11.35, 36-41, 43-46; 47(→1), 48-59 *(reinado del Sr. viejo: día de la cacería-visita de 3 personas al palacio)
- 5) 60;79, 80-82, 83: 128-134 (diálogos y acción del Sr.), 127, 135 (narraciones de 3 p. al Sr./ diálogos y acción del Sr.: [proposición de la 2ª oportunidad]; otra matanza de los rebeldes) *(actualidad del Sr.-2ª oportunidad de recrear la historia)
- 6) 136-137, [138,140,142: hacia la muerte, dos lecturas, 143: muerte] *(actualidad del Sr.-últimos momentos antes de su muerte en el Palacio)
- 7) 143 (1999): *(después de la muerte del Sr.: su fantasma-lobo en el Valle de los Caídos)/ 141 (siglo XX en la sierra veracruzana: murales de Diego Rivera, lazy dog-intervención del ejército norteamericano)
- 8) 1 y 144 (1999): la "génesis" del héroe y su extinción en el "apocalipsis" del mundo así como su nuevo génesis como un ser andrógino en el final milenio. *(apertura y clausura del argumento en la escritura y lectura de la novela)

3. Construcción novelesca

Para terminar, presentamos un diagrama de la construcción de la novela a partir de nuestra lectura, en función de la Forma de la caja china global, es decir, desde una perspectiva de los subniveles que conforman la composición total de la novela.

• IER. SUBNIVEL COMPOSICIONAL:

1: *génesis del héroe en la escritura y la lectura*, de acuerdo con la identidad creada a partir de su primera lectura de la segunda botella (hombre-sandwich); Polo inicia su viaje en la "historia" de España, durante el reinado del Señor, en busca de su verdadera identidad, al sumergirse en el agua de las palabras plurales. (Julián- al Cronista: "*nuestro héroe*")

i) [47→] 1 Polo ha leído el manuscrito de la segunda botella sobre el último héroe: hombre-cucaracha, y se identifica con el hombre-sandwich.

(*Primer nivel de la crítica de la lectura*: Polo critica lo que ha leído sobre el hombre-cucaracha/hombre-sandwich, ya que en la realidad esta identidad no es pertinente.)

ii) [1→] 2 [←125 (forma circular)]; Julián: "Cuéntase:"; inicio de las aventuras de Polo-actor en busca de su verdadera identidad

(*Inicio de la crítica de la escritura*: ambición de realizar los tres sueños libertadores --triple trama ideológica para la escritura total de Occidente: la herejía medieval de Flandes, el sueño utópico de un nuevo mundo y la literatura moderna fundadora del Quijote-- en los viajes de sueño por parte de tres hermanos/ *El segundo nivel de la crítica de la lectura*: Polo critica con sus tres sueños ideológicos la identidad otorgada por la escritura de la primera botella sobre la maldición de Tiberio, como usurpadores reencarnados de España); 2-143. *Resultado*: falsa identidad (otra vez, en la realidad no es oportuna su identidad como un triple héroe con tres sueños utópicos.)

2-136/137-143: Julián y Cronista como co-autores implícitos



• **2DO. SUBNIVEL COMPOSICIONAL:**

2-143: La lucha de dos tiempos:

a) "historia" de España del Señor (*tiempo histórico actual progresista*)

b) e "historia" de Polo-Don Quijote (triple héroe)
(*tiempo histórico intelectual de Vico*)



• **3ER. SUBNIVEL COMPOSICIONAL:**

1-143: Polo (participación en la lectura y re-escritura)



• **NIVEL COMPOSICIONAL GLOBAL:**
(contiene los tres subniveles anteriores)

144: *Lectura de Polo sobre su propia "historia"*; se atan los cabos sueltos de la novela con la memoria (con el acto de la escritura y lectura simultáneas) por parte de Polo; fusión de Polo y Celestina como un andrógino --encuentro de su verdadera identidad como un nuevo mestizo: España+América (brazo recuperado). (Cro-nista Miguel-Polo: "tú")

(*Tercer nivel de la crítica de la lectura*: Polo critica la lectura de la tercera botella: guerrero mexicano, ya que en la realidad su lectura no coincide con el mexicano exiliado en París; y, a través de toda la lectura del libro sobre su propia historia, se entera de su verdadera identidad como un producto ficticio, mas Celestina lo salva regresándole a Polo toda la memoria acumulada a lo largo de la novela [como parte de la tradición histórica (latino) americana] y transmitida por múltiples narradores; de esta manera, Polo recupera su experiencia o sus aventuras y se apropia de su (de nuestra) propia historia; y finalmente, Celestina se funde con Polo en un andrógino en nuevo génesis: extinción en el vacío puro (obra cerrada por el argumento) / (obra abierta por su múltiples interpretaciones creadas por parte del lector).