

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

*El cruce de culturas en Carlos Fuentes:
una estética narrativa*

TESIS

que para optar al grado de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas
presenta:

JAVIER ALEJANDRO ZAMORA Y GÓNGORA

283124





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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

Introducción

Carlos Fuentes es uno de los escritores mexicanos sobre los que más se ha escrito a lo largo de su carrera. Creo, sin embargo, que en la mayoría de los casos se ha abundado sobre dos aspectos del escritor. Uno, su vida, sus relaciones, su figura intelectual y cultural. Dos, sus temas, sus posturas frente a la cultura, la historia y la política —sobre todo de nuestro país. Desde ensayos en publicaciones periódicas de críticos como José Joaquín Blanco o Enrique Krauze, hasta libros enteros sobre su obra, la mayoría de las veces se han explorado sus grandes temas, su postura frente a las problemáticas abordadas lo mismo en sus novelas y cuentos que en sus ensayos, como lo que hace, lo que viaja y lo que opina ante los medios.

Esto tiene una explicación: salvo pocas excepciones, todas sus obras tienen una pesada carga intelectual; además, asumen una postura frente al problema (histórico, cultural, social) que abordan. De tal manera, en su obra hay una enorme cantera, adicional a la poética, para hacer vastos ensayos, y en el caso de los extranjeros, son varios los estudios de mexicanística a partir de la lectura que hacen de México en las obras de Fuentes.

Uno de ellos es el reciente libro de Maarten van Delden, *Carlos Fuentes, México and Modernity*. Pero tenemos algunos otros casos, mexicanos o extranjeros, que igualmente han encontrado en Fuentes a un autor de tesis, tanto histó-

ricas o culturales, como poéticas y narrativas, dado que cada libro de este autor ha sido un experimento con el lenguaje, con las formas de narrar, diferente a sus propuestas precedentes. Y entre que se escribe sobre ellas y sobre sus posturas intelectual e ideológica, se han publicado numerosos libros. Algunos de ellos intentan ubicar una problemática en su obra, otros focalizan alguna particularidad específica. Entre los primeros encuentro, además del ya citado, el de Georgina García Gutiérrez, *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, y el de Raymond Leslie Williams, *Los escritos de Carlos Fuentes*. Entre los segundos, el de María Teresa Colchero Garrido, *Filtros burbujas y brebajes, Alquimia de la novela de Carlos Fuentes*; el de Fernando García Núñez, *Fabulaciones de la fe: Carlos Fuentes*; el de Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*; el de María Stoopan, *La muerte de Artemio Cruz, una novela de denuncia y traición* y el de Gloria Durán, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*.

Poco atractiva la intención de agregar un estudio más a los que ya se han hecho —algunos con mucho éxito— sobre este autor. Me motiva, sin embargo, además de la comunión que practico con la mayoría de sus posturas, el hecho de que hay una característica narrativa sumamente interesante que atraviesa toda su obra, desde *La región más transparente* hasta *Los años con Laura Díaz*; característica que se constituye como toda una estética en su trabajo de creación —para mí la más importante— y que hasta hora no he encontrado que haya sido estudiada como tal. Me refiero a una estética de cruce de culturas, al fenómeno de la vida policul-

tural no en sí mismo sino en su proceso, en el momento en que se da el encuentro entre más de una cultura y se gesta otra mucho más rica, mucho más vital y, sobre todo, mucho más perdurable, momento siempre traducido a un fenómeno estético en su narrativa. Y cuando hablo de este encuentro no me refiero nada más al de individuos con distinta ascendencia cultural, sino también al de pueblos enteros, al de países, al de épocas históricas. Me refiero al encuentro que puede uno tener del presente con el pasado; de nuestra historia con la historia de otro país; de un sistema de creencias con otro, contemporáneo o lejano en el tiempo y en el espacio, etcétera. Sostengo, pues, que el hecho estético de su obra se logra a partir de este género de encuentros, y que hay una poética narrativa particular para expresarlo.

Por otra parte —y este ya es un asunto personal—, debo preguntarme: ¿por qué esa intención soberbia de hacer un trabajo de tesis sobre un escritor complejo, vasto, estudiado en todos los ámbitos, al que se le dedican cátedras en universidades, ediciones críticas, mesas redondas, etcétera? Más que por la intensión, tal vez ilusoria, de aportar algo novedoso a la bibliografía fuenteana, sobre todo, por la más egoísta de las razones: por todo lo que me enriquece estudiar a este autor y por el entusiasmo —no ciego, sino crítico— que despierta en mí su obra. Lo demás es circunstancial. Hacer una tesis sobre un escritor poco o nada estudiado académicamente para aportar un trabajo útil, o quizá nada más para cumplir con el requisito de la tesis, no me llama tanto la atención. Prefiero aportarme a mí mismo parte de ese universo enriquecido que ha recreado en su obra Carlos Fuentes; prefiero estudiar páginas ejecutadas con una técnica

consolidada y a partir de una enorme cultura, que tomar a un escritor ignoto, contextualizar su obra, dar cuenta de sus procedimientos narrativos o poéticos y bosquejar su biografía.

Los pecados de soberbia no siempre han llevado a buenos destinos (el ejemplo clásico es Faetón), pero todos han nacido de una necesidad, y eso los legitima.

1. *Una historia de cruce de culturas*

1.1 *El escritor, primer sujeto*

Carlos Fuentes es un escritor mexicano que nació en Panamá en 1928. Después vivió en Ecuador, Uruguay y Brasil. Realizó sus estudios de primaria en Washington, D. C. Más tarde, en 1940, se trasladó a Santiago de Chile, donde publicó sus primeros textos, antes de mudarse a Buenos Aires. Sus estudios de secundaria y bachillerato los llevó a cabo en la Ciudad de México, al igual que el inicio de la carrera de Leyes, en la UNAM. Se graduó en Ginebra, en el Instituto de Altos Estudios Internacionales. En 1952 vivió nuevamente en la capital mexicana. Desde su ingreso a la Secretaría de Relaciones Exteriores, tendrá una estancia más prolongada en México, pero con frecuentes visitas a Cuba, Checoslovaquia, Polonia y la Unión Soviética. A partir de 1965, vivió en París, Roma, Venecia y Londres. Regresó a México y, antes de ser nombrado embajador en Francia, viajó a Caracas, Puerto Rico, Barcelona, Viena y, otra vez, vivió un año en Washington, D. C. Luego de su gestión como embajador en Francia, permaneció un tiempo en ese país. Después comenzó una larga serie de estancias universitarias en diversas ciudades de los estados unidos, con visitas esporádicas a México, Sudamérica y Europa. Ha sido profesor residente de las universidades de Columbia, Pensilvania, Princeton, Dartmouth, Harvard, Wesleyan.

Más tarde, en 1986, vivió en Inglaterra, circuló por Sudamérica, Estados Unidos y España, hasta que en 1990 volvió a residir en Londres, para preparar la filmación de *El espejo enterrado*, y al año siguiente, por el mismo motivo, viajó extensamente por España, Argentina, Venezuela, México, Puertorrico y California. De aquí a la fecha, Fuentes ha tenido estancias de diferentes duraciones en más de once países del mundo.

¿Qué nos dice toda esta cartografía del escritor que ha elegido ser mexicano? En primer lugar, que estamos ante un novelista, más que cosmopolita, multicultural, y que su universo narrativo tendrá como foco perpetuo el encuentro con otras culturas, la relación que llevan a cabo las culturas entre sí y los individuos de distintas nacionalidades. Hay un dato más que conviene agregar: Raymond Leslie Williams, uno de sus críticos más importantes, asegura que el primer idioma que Fuentes aprendió a hablar, es el portugués.¹ Como se verá en los capítulos que siguen, me parece que Carlos Fuentes ha hecho de esto una poética que, en mayor o menor grado, se puede seguir a lo largo de toda su obra, tanto narrativa como ensayística.

Así como para José Revueltas la opresión del débil por el fuerte y la corrupción de un sistema degradado fueron un escenario en el cual montó su obra literaria; así como a Juan Rulfo los entramados de la vida rural le dieron una voz, una palabra y una forma de narrar específicas (una poética, por tanto); o, incluso, así como para Borges la ceguera fue una forma de la soledad que determinó como una cons-

¹ Raymond Leslie Williams, *Los escritos de Carlos Fuentes*, p. 12.

tante estética muchas de sus mejores páginas, de la misma manera pienso que para Fuentes sus prolongadas estancias en distintos países y su reticencia a vivir en el país que, por elección propia, le dio nacionalidad, lo han llevado a una obra que mantiene, de manera hilvanada, una estética de cruce de culturas, tanto entre individuos como entre naciones o civilizaciones, actuales y pasadas.

En una entrevista de 1981,² Fuentes declaró ser un caso particular en nuestra literatura, ya que creció lejos de México, país que nunca ha dejado de ser un “espacio imaginario” para el escritor. Fuentes tiene un México y una historia de México que se llevan a cabo en su mente, en su imaginación, debido a la lejanía itinerante y multinacional que ha tenido toda su vida. De la misma manera, declaró tener una relación particular con el español, dado que es una lengua que ha tenido que mantener y recrear.

Aquella sensación de estar a solas con el idioma y luchando con él [para mantenerlo] se vuelve muy poderosa, mientras que cuando estoy en México se degrada a pedir café, contestar el teléfono o lo que sea. Para mí el español se vuelve una experiencia extraordinaria cuando estoy fuera de México.³

Vemos, pues, que para este novelista las ciudades de México no son una experiencia que se transforme en literatu-

² Alfred MacAdam y Charles Ruas, “Writers at Work”, en *The Paris Review Interviews*, p. 414.

³ *Idem.*

ra, como serían los casos de La Habana para Guillermo Cabrera Infante, Buenos Aires o París para Julio Cortázar, Lima para Mario Vargas Llosa. Estos escritores mantienen una postura inmanente con respecto a las ciudades, en las cuales el narrador no es un observador minucioso sino que se halla inmerso, no contemplando sino subsumido, experimentando el medio que describe con una clara sensación de pertenencia, incluso —especialmente en Cabrera Infante— de arraigo. Carlos Fuentes, en cambio, es un peregrino de su patria, de su lengua y de su literatura. Ésta última nace de una exploración de campo de aquellas, llevada a cabo con una atenta percepción y un oído fino. Recoge muestras de todo lo que el país, su gente y su historia le van mostrado para continuar con este peregrinaje en sus obras literarias, de las que él mismo parece asombrarse, como el arqueólogo que descubre estupefacto la complejidad de las muestras basálticas que ha encontrado en algún paraje, y de las que puede decir cosas bien distintas a los habitantes del mismo, que viven entre ellas.

En “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”, una de las críticas más hondas que le han asestado, Enrique Krauze encuentra un punto de crítica, desde esta perspectiva, falso: que el escritor ha intentado “novela tras novela ofrecer un espejo lúcido de México”,⁴ país que, sin embargo, nunca ha sido una experiencia para él. Lo que en esa crítica nunca se considera, es que el peregrinaje del escritor por “su” país, es

⁴ El artículo se publicó originalmente en la revista *Vuelta*, núm. 139, junio de 1988. Aquí lo cito en su versión recogida en libro: Enrique Krauze, *Textos heréticos*, pp 31-57.

una perspectiva literariamente válida y rica, en el sentido de que provee una visión que ni los escritores arraigados ni los extranjeros, tienen. Por el hecho mismo de poseer el conocimiento —que no la experiencia— del país que poseen aquellos y el asombro de éstos, esa realidad mexicana no vivida siempre desde dentro, se vuelve legítima para los fines simbólicos que persigue y efectiva desde el punto de vista literario.⁵ Esa exterioridad que para el historiador es un punto condenatorio, es, en realidad, una perspectiva que se traduce, como veremos, en un fenómeno estético.

Partimos, pues, del hecho de que tanto su distancia de México como del idioma, le han dado una percepción de ambos de la cual, como veremos, se desprende una serie de peculiaridades que configuran una estética, fundada en su relación con México desde fuera, en su relación con el idioma desde otros idiomas que no utiliza con fines literarios, así como desde relaciones con personas de distintas naciones y distintas lenguas, lo cual lo ha llevado, a la vez, a sus relatos en los que se relacionan ya no individuos sino naciones, civilizaciones enteras y, por extensión, tiempos y edades históricas, que son los que trataremos en este trabajo de tesis.

Una mirada a algunas de sus novelas más importantes, nos muestra la continuidad que ha tenido esta estética desde sus primeras publicaciones. Comentaré un poco al vuelo parte de su producción para detenerme con cierto cuidado en dos novelas que revisten particular importancia en los

⁵ En más de una ocasión me referiré a estos planteamientos simbólicos.

inicios de este proceso de asimilar el cruce de culturas y transformarlo en un fenómeno estético. Me refiero a las novelas *La región más transparente*, primer trabajo de largo aliento del escritor en donde ya está presente este fenómeno del que hablamos y en el cual ya comienza a convertirse en una técnica literaria que funcionará, a partir de este momento, en el trazo de los personajes, en su interacción y en la creación de tensiones narrativas; y a la novela *Cambio de piel*, obra todavía de juventud que da cuenta con detalle de sus más grandes obsesiones así como de sus procedimientos narrativos y de las técnicas de su ejecución literaria.

1.2 *Las novelas que lo definen*

La región más transparente es una novela que si bien no presenta a primera vista un problema de cruce de culturas entre diferentes naciones, sí lo hace al menos en dos sentidos. Primero, en la relación constante entre el México posrevolucionario y su pasado azteca. Segundo, en tanto que la clase burguesa de la ciudad de México, los arribistas de las clases “altas”, la vida nocturna, los indígenas en supervivencia y el marcado contexto posrevolucionario, nos muestran un escenario de personas con distinto pasado, con distinta forma de pensar y de relacionarse entre sí, con su espacio, con su ciudad, con su lengua y, sobre todo, con su historia. Podemos añadir un tercer sentido: la novela nace de un extrañamiento ajeno al contexto que describe. Fuentes entonces descubría e inventaba una ciudad y a la vez la miraba desde la distancia, con una perspectiva externa. Me

vuelvo a apoyar en la repetida declaración del escritor de que, para él, México ha sido siempre un espacio imaginario; aunque menos, tal vez, en esta novela, dado que ella nace de su primer encuentro directo y profundo con la ciudad, que sin embargo le sigue siendo ajena. Estos tres principios de *La región más transparente* (la relación con el pasado indígena, las relaciones entre individuos con diferentes historias y contextos culturales y la perspectiva desde fuera de México) presentes tal vez sin demasiado énfasis, ya serán un principio fundamental en la producción posterior de Fuentes.

Sin embargo, todavía quiero marcar con cierto énfasis la manera en que procede literariamente el autor en *La región más transparente*, que será la misma en los mejores momentos de su literatura, desde la siguiente gran novela, *La muerte de Artemio Cruz*, hasta *Los años con Laura Díaz*.

Fuentes imagina una galería de personajes que si bien —ya lo decíamos— son de la misma nacionalidad, también son, sin embargo, históricamente diferentes. El autor habla, como veremos detalladamente más tarde, de México como un país multirracial y policultural, asunto también asentado por la voz de un personaje en *La región más transparente*. Así pues, la dinámica de una novela generada por los cruces culturales puede darse, en México, entre individuos de un mismo país. La obra en cuestión nos parecería un paginerío de información novelesca en bruto si no tomamos en cuenta que cada uno de los capítulos que presentan a un personaje (y esto es hablar de todos los capítulos), está relacionado orgánicamente con los demás, de manera sorprendente, no por la continuidad de la trama, sino por todo

lo que diferencia y particulariza a cada uno de esos personajes y por el resultado de la interacción entre ellos: su procedencia histórica, su educación (y aquí ya estamos hablando de su cultura), sus ambiciones, su destino. Fuentes muestra que en México, como en pocos otros países, las personas pueden tener pasados tan distintos que en su conjunto lleguen a ser como extranjeros en tierra de nadie. Para esto, crea un espacio poblado por personajes contruidos a partir de la historia de cada uno de ellos, y es la interacción entre cada una de esas historias, o más precisamente, entre los seres que como resultado han arrojado éstas, en un mismo plano espacio-temporal, lo que da a la obra una sorprendente unidad, no tanto así su fragmentada trama.

Mencionaré sólo a algunos de los personajes más significativos.

Los de Ovando son una familia que, con el exilio de Porfirio Díaz, optó, a su manera, por el autoexilio, primero en Nueva York, después en Francia, y que, a su regreso, se encontró con la decadencia de lo que había sido, para ella, una opulenta bonanza: un México en proceso de industrialización que empezaba a ser regido por la clase burguesa. La realidad era que el apellido y la familia no eran más marca de aristocracia en un país donde los comerciantes, los industriales, los banqueros, venidos de quién sabe dónde o que antes habían estado a su servicio, tomaban ahora las riendas del país, de la vida lujosa y ostensible, mientras los otros iniciaban un desesperante camino hacia la degradación de su orgullo, de sus costumbres, de su economía y de sus bienes, con antiguas amistades obligadas a “traicionar a su clase” al tener que rentar espacios de sus mansiones,

trabajar como oficinistas de cuarta, poner una tienda de blusas o un letrero en las ventanas: “Se tejen sweaters”.

Pimpinela de Ovando, víctima generacional de esa *déba-cle*, fue criada con la rancia fijación de las costumbres porfiristas y destinada, bajo esta preceptiva, “a vivir a escondidas en un país destruido por la revolución y la vulgaridad”, es decir, al margen de las transformaciones que imponían los nuevos procesos sociales y económicos y que le negaban el matrimonio con hombres de la única clase “acomodada” para entonces: financistas, banqueros, industriales.

Pero por otro lado, tenemos a un personaje como Federico Robles. De familias explotadas en el campo y en las pequeñas industrias de los hacendados, al servicio de patrones monolíticos que eran vistos con una mezcla de miedo histórico y respeto. Niño aun, se integró a pelear a una tropa carrancista, no tanto por el rencor que le despertara el trato de los hacendados de Ovando, a quienes había servido su familia desde dos generaciones atrás, sino porque “una vez que estuvo allí [la Revolución] había que entrarle al toro. Después algunos, como yo, encontramos las justificaciones”. En abril de 1915 entró por primera vez a México. A su general le dieron una “casota, de escalera de marmol y toda la cosa en la plaza del Ajusco”, y ahí se acabaron las batallas, que para Robles eran ya una forma de vida. Sin saber qué hacer fuera de los campos, empezó a asistir a las comilonas que organizaba su general, hasta darse cuenta de que en ellas comenzaban a destacarse “abogados jóvenes con olfato largo y mujeres de cierto estilo”, es decir, la nueva clase burguesa que jamás había tomado un revólver y que se aprovechaba ahora de un México destruido, con más

de diez años de desorden en su gobierno y sus finanzas. Fue donde inició el ascenso de Robles: “me eché la carrera de abogado en tres años, empecé a ir a Samborn’s en la mañana a desayunar, a frecuentar teatros. Caí en la cuenta de los sastres. Hasta tomé clases de baile. Estaba listo cuando el general Calles llegó a la presidencia y se procedió en serio a ordenar el país”. Con la convicción de construir un México aun a pesar de manchar su conciencia o de abjurar de algunos ideales para que algo tangible se lograra, Robles ascendía brutalmente, ahora sí, con la justificación de que, en otro tiempo, sus madres habían sido violadas por los hijos de los hacendados, sus hermanas lazadas desde los caballos como puercos, sus tierras robadas, sus padres explotados hasta la muerte. Con la fuerza y el rencor emanados de esos antecedentes, Robles, el personaje, se convierte en el tipo del nuevo rico mexicano, hijo de la revolución, que con una casa en las Lomas de Chapultepec, un edificio en Reforma, una mansión en Acapulco y negocios turbios en todo México, simboliza el nuevo poder burgués, desangelado, sin gusto, arribista, naco.

Robles se casa con Norma Larragoiti, una mujer de cierta belleza, hija de comerciantes y hermana de empleado de mina. Sus padres la enviaron a vivir a la capital a casa de unos tíos “acomodados”, gracias a lo cual Norma conoció, mesuradamente, el lujo, las fiestas, los vestidos, el fox-trot, los debates sobre la autonomía universitaria, los poemas de Snt-John Perse y las películas de Greta Garbo. Avergonzada de que la visitara su madre, que aun usaba reboso, y aliviada de la pena cuando sus amigos pensaban que no era su madre sino la sirvienta, Norma aceptó el matrimonio con Federico

Robles, por la ambición de ascender social y económicamente, con lo cual comenzó a participar en los círculos de la antigua y demolida aristocracia mexicana, donde son recíprocos la sonrisa, el abrazo y el odio.

Por otra parte, tenemos a Manuel Zamacona, de la nueva clase intelectual, preparada, crítica, que, a contrapelo de lo que pensara un hombre como Federico Robles y convencido del simulacro de progreso que experimentaba el país, pensaba que ninguna fórmula de justificación progresista es válida para el dolor mexicano; que nada justifica la destrucción del mundo indígena, la derrota frente a los Estados Unidos, el hambre, los campos secos, las violaciones o los asesinatos, y dado que “toda nuestra historia pesa sobre nuestros hombros”, ninguno de los hombres o ninguno de los hechos de esa historia son plenamente pasado. Contrario a la postura de Robles, progresista y de admiración frente a los Estados Unidos, Zamacona se lamenta por que siempre hemos querido correr hacia modelos ajenos, “vestirnos con trajes que no nos quedan” (como el de los Estados Unidos), ocultando la verdad esencial: “somos otros, otros por definición, los que nada tenemos que ver con nada, un país brotado como hongo en el centro de un paisaje, sin nombre, inventado, inventado antes del primer día de la creación”.

Pongo un último caso. Teódula Moctezuma, la anciana madre de Ixca Cienfuegos, es una mujer telúrica que ha incorporado algunos elementos de la cultura mestiza, como el guadalupanismo, a su cosmovisión indígena. En este sentido, es casi un ser ajeno a la Historia, que vive aún en el tiempo mítico de los antiguos mexicanos, y cuya presencia no es un contrapeso de otros personajes sino un comple-

mento que evidencia lo que todos ellos, en algún sentido, también son.

No analizo a Ixca Cienfuegos porque este personaje requiere un capítulo aparte. Sólo apunto que, a su vez, íntegra, sin contraponerse, esta galería de personajes, tan heterogénea, que convive en la novela, a veces incomprensiblemente. Es decir, no siempre está del todo justificado por qué Federico Robles conoce a un hombre como Ixca Cienfuegos, o porqué hay una relación relativamente estrecha entre los Robles (Norma, principalmente) y Manuel Zamacona, etcétera. En este sentido, me parece que el principio del que parte la novela es el de la convivencia entre seres tan distintos, clave estructural de la que se desprende (como también de su lenguaje) el resultado estético; principio que se repetirá, como veremos, a lo largo de la producción fuenteana, como una constante estética y estructural. Un universo narrativo hecho de tiempos diversos, de orígenes plurales que convergen en un solo tiempo y en un espacio.

¿Cuál es, pues, el tiempo de *La región más transparente*? Este tiempo plural, este tiempo mexicano que Fuentes ha descrito en uno de sus ensayos. Tiempo donde coinciden todos nuestros pasados, todos nuestros fracasos (revolucionarios, de desarrollo, de aprendizaje) y todos nuestros deseos (de conocernos, de reconocernos, de asimilar toda nuestra diversidad histórica y cultural en una unidad utópica).⁶

⁶ Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*.

Pimpinela de Ovando, con su pasado europeizado, porfirista y aristocrático; Federico Robles, con su pasado mestizo, escarnecido, revolucionario y de abandono; Norma Larragoiti, con su pasado de pobreza, de marginalidad y desprecio; Manuel Zamacona, con su pasado expósito, de ascendencia aristocrática, de intelectual sin destino; Teódula Moctezuma, con su pasado indígena, mítico, nebuloso: todos ellos forman ese complejo tiempo mexicano novelado donde interactúan no en virtud de una trama, sino de una convivencia todavía reveladora. Principio del que Fuentes ha partido en la mayoría de sus trabajos narrativos.

Me detengo todavía en *Cambio de piel* (1967) porque, si bien *La región más transparente* fue el inicio y el experimento de una poética, esta novela es ya uno de sus más ejemplares logros. Es el caso claro y sumamente interesante de cruce de culturas no entre naciones sino desde la intimidad. Hay relaciones amistosas, sexuales, conyugales y de rivalidad entre mexicanos, norteamericanos y checoslovacos. Como el mismo Fuentes lo expresara,⁷ *Cambio de piel* es un *ménage á quatre* de distintas nacionalidades, con un profundo problema de enfrentamiento de identidades, de asimilación y reconocimiento, enmarcado en un viaje inconcluso de México a Veracruz que se trunca en Cholula. Como metáfora de fondo, está el dios azteca Xipe Totec, que cada año cambia su piel para que llegue la primavera. Es uno de los mejores casos narrativos del autor donde se hallan expuestos los pro-

⁷ Marie-Lise Gazarian Gautier, *Interviews with Latin American Writers*.

blemas de las relaciones entre individuos con orígenes diferentes, aunque el destino sea uno solo: el encuentro de ellos en un espacio y en un tiempo múltiples (cronotopo, como veremos después). Es, como ya hemos visto, el mismo procedimiento de la novela anteriormente analizada. El autor crea cuatro personajes, cada uno con distinto pasado, dos extranjeros y dos mexicanos, y los somete a la convivencia desde la intimidad, cada uno con una abrumadora carga de recuerdos, sobre todo de infancia, en dos espacios distintos pero que se vuelven igualmente íntimos: un automóvil Volkswaguen y un hotel.

La novela se inicia con una secuencia de párrafos alternados en los que se describe, por un lado, la conquista de México, en donde la voz narrativa pertenece a las tropas de Cortés, y por otro, la llegada de estos cuatro personajes a Cholula. Con lo cual entramos ya a un universo donde conviven tiempos históricos variados y heterogéneos, como gusta hacer Carlos Fuentes: la cosmovisión indígena, el México urbano de los años cincuenta y sesenta, la clase media-baja de los Estados Unidos, la vida universitaria checa, el despegue cosmopolita de Buenos Aires. Y en el marco cultural que reúne a los personajes, están Hitler invadiendo Austria, Mussolini fuera de la Liga de Naciones, Cárdenas expropiando el petróleo, Greta Garbo enamorada de Taylor, el enfrentamiento entre Dick Tracy y Boris Arson, Elvira Ríos cantando "Vereda tropical", la caída del gabinete de León Blum, Anita la Huerfanita, Orson Welles invadiendo New Jersey, Blanca Nieves y los siete enanitos.

Todos comparten este contexto cultural, y es interesante cuando, a partir de ahí, cada uno de los personajes habla

de su pasado y de su país; pero lo es, sobre todo, cuando interpretan los de otros. He dicho que el cruce de culturas en esta novela es íntimo. Bueno, pues lo es, sobre todo, por las relaciones que se tejen, porque, a la luz de este relato, no hacen el amor igual los mexicanos que los gringos o que los checos. Fuentes pretende demostrar que en el amor intercultural se enfrentan dos historias, dos pasados, dos ciudades, dos culturas. Y parece ser que, justamente en el “diálogo horizontal”, se llega a conclusiones sobre las culturas que determinan la idea que cada uno tiene del otro y el acto amoroso en sí.

¿Cuál sería la gran diferencia con *La región más transparente*, a pesar de que el procedimiento, como hemos demostrado, es el mismo? Sobre todo, que la trama que cuenta *Cambio de piel* es determinante desde el punto de vista estructural, en tanto que en la primera novela, la anécdota resulta de la convivencia entre personajes muy diversos. En un caso, de la convivencia de personajes resulta la historia, en el otro, la historia determina esta convivencia.

De igual manera, podemos observar este fenómeno en otros trabajos de Fuentes. *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura* (ambas de 1962), no son, quizá, dos casos señalados de cruce de culturas, aunque sí están presentes, de diversas maneras, elementos de esta preocupación que para entonces ya era definitivamente central en el pensamiento del autor. Ambas obras, localizadas en la ciudad de México, tienen como fuente historias extranjeras: *El ciudadano Kane* de Orson Welles, para *La muerte de Artemio Cruz*, que también es la novela de la agonía de un personaje, sólo que aquí el “Rosebud” es el propio Artemio Cruz que muere con

todos su recuerdos, material de la novela, sobre el fracaso de la revolución y la inminencia del olvido; y la película japonesa *Ugetsu*, para *Aura*, cuya historia trata de un hombre que, recién casado con una cortesana, va a la guerra. A su regreso, se da cuenta de que ella se suicidó para evitar ser violada durante una invasión de soldados enemigos. En la tumba de su amada se da cuenta de que el cuerpo de la mujer se ha preservado con toda su belleza y la única manera de recuperarla es a través de una vieja que es capaz de rescatar la voz de la joven. Por otra parte, la primera de estas novelas no deja de plantear las características del México histórico y posrevolucionario en un sentido similar al de *La región más transparente*, recreando una problemática de individuos con diferentes pasados y, por tanto, intereses, en una confluencia, técnicamente magistral, de tres personas y tres tiempos. En el caso de *Aura*, no debemos perder de vista que el detonador de la historia es un trabajo de traducción del francés al español que, salvada la condición de haber hecho estudios en Francia, consigue el protagonista. Esto, en otro autor, podría ser un pretexto para desencadenar la historia; en Fuentes no es casualidad.

Terra nostra (1975), escrita, como muchas de sus obras, en distintos países, es un recorrido por todas las culturas que nos conforman, por sus fuentes mediterráneas e ibéricas; en ella están las obsesiones del alma hispánica a través de la historia de España contada tal cual el escritor la vive como hispánico, tal cual la imagina, la sueña y la descubre, luego de vislumbrarla oníricamente, en la vigilia. En *Gringo viejo* (1985), tenemos un lugar frecuentemente visitado por el novelista: el de la relación entre México y Estados

Unidos: relación sexual, política, económica, histórica, etc. Ambrose Bierce cruza la frontera mexicana y se une a las tropas villistas para morir como gringo peleando en la Revolución Mexicana, en lugar de morir envilecido en un hospital norteamericano. El personaje femenino es Harriet, otra norteamericana involucrada sexualmente con el general de una tropa villista. El encuentro aquí es brutal: es el de una mujer educada y libre con un macho mexicano que frente a ella sólo puede intentar una dominación fálica y física, sin entorpecer con esto la libertad, la intuición y la inteligencia de este interesante personaje femenino. Con *Cristóbal Nonato* (1987) Fuentes vuelve a su preocupación por la conquista de América, por la naturaleza y consecuencias del choque de las dos culturas, con un matiz de humor. Cristóbal es el niño que nacerá un 12 de octubre y hasta el vientre donde se encuentra llegan todos los ruidos y las embestidas de una ciudad imposible, atroz: la Ciudad de México. Seis años después de *Cristóbal Nonato*, apareció *El Naranjo* (1993) y dos más tarde *La frontera de cristal* (1995), que son las obras de las que nos ocuparemos detenidamente. Entre ellas, se publicó *Diana* (1994), una novela parcialmente autobiográfica, en la que una actriz norteamericana y un escritor mexicano sostienen una relación imposible y autodestructiva.

1.3 Las dos bases de una poética

Dos ideas atraviesan, como constante poética y salvo pocas excepciones, la obra narrativa de Carlos Fuentes. Una,

compartida por muchos intelectuales, es la de que toda cultura aislada de otras, lejos de mantenerse pura, se extingue. En cultura, la pureza tiene otro nombre: esterilidad; y la contaminación también: fertilidad. Las culturas crecen y se desarrollan en permanente contacto con otras, en intercambio constante, en los puntos de encuentro que hay entre ellas: conquistas y colonizaciones en el pasado; ahora, mercado, cine, inmigraciones y, siendo optimistas, también literatura y arte, en general. Una cultura viva es una cultura que asimila, que integra, que lo hizo en su pasado y que tiene las condiciones para seguirlo haciendo, que lo hará en el futuro.

La experiencia del contacto de una cultura con otra, sin importar su naturaleza (choque, en la conquista de América; conversión, en la colonia; cruce, en nuestros días en la frontera con los Estados Unidos; encuentro, en las relaciones íntimas que en esa frontera se dan entre personas de ambas naciones, etc.), dilata la visión que una tiene de la otra y, obligadamente, de sí misma. No nos conocemos enteramente hasta que los otros, desde su perspectiva, nos dicen: yo veo esto de ti que tú no puedes ver porque no estás donde yo. A la vez, desde mi perspectiva, puedo ver de los otros muchas cosas que ellos, desde la suya, no pueden. En la medida en que aceptamos al otro, adquirimos su visión y nos entendemos mejor. Viceversa. Esto en el sentido en que lo vio Tzvetán Todorov: "Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea, y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yos: sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para

el cual todos están *allí* y sólo yo estoy *aquí*, separa y distingue verdaderamente de mí”.⁸ Todorov ve en la conquista de América no directamente un problema de genocidio, sino a éste como el resultado de un problema de reconocimiento del otro, sea porque ese otro pudo ser una abstracción, una instancia de la configuración psíquica, o bien un grupo social concreto imposible de ser reconocido; todo esto a partir de un análisis semiótico de la conquista.

América Latina está conformada por naciones multirraciales y policulturales, según lo ha señalado repetidas veces Carlos Fuentes. De hecho, a la tierra que habitamos, él la llama Indoafroiberoamérica, para manifestar que en la formación de nuestra cultura no están nada más las razas amerindias y la española, sino también, a través de ésta, la árabe y la judía, y, por motivos comerciales y de inmigración, la africana; y que todas éstas, unas más, otras menos, según el caso, forman parte de nuestra herencia y configuración culturales. Esto ha hecho posible un desarrollo cultural sorprendente que mantiene un hilo conductor

[...] de los poemas épicos y las crónicas de la conquista a la poesía de Pablo Neruda y las novelas de Alejo Carpentier. De las tradiciones múltiples de la España medieval —árabe, judía y cristiana— a su recuperación en las fábulas de Jorge Luis Borges. De las tradiciones míticas orales de la selva y la montaña a las narrativas contemporáneas de Gabriel García Márquez. De los mitos y construcciones so-

⁸ Tzvetan Todorov, *La conquista de América*, p. 13.

lares del mundo indígena a las manifestaciones actuales de todos los órdenes...⁹

Por otra parte, el escritor señala que si nuestras democracias incipientes y nuestros sistemas políticos han fracasado constantemente, es porque siempre hemos querido imitar modelos de desarrollo que no están acordes con nuestra realidad multirracial y policultural. Con todo, a pesar de que nuestros modelos de desarrollo se han derrumbado constantemente, siempre han permanecido en pie nuestra cultura y sus productos. Dice Fuentes: “somos parte de las Américas que tienen viva una tradición indígena y una tradición medieval, agustiniana y tomista”,¹⁰ tradiciones de las cuales, en conjunto, carecen el mundo anglosajón y el francés, cuyos modelos políticos y socioeconómicos hemos querido imitar justificándonos con que a ellos sí les han resultado. La propuesta de Fuentes, es la de trasladar a la vida política la fuerza de la vida cultural para lograr modelos de desarrollo acordes con nuestra experiencia, nuestro ser y nuestra proyección del mundo por venir. Así, “El descubrimiento de nuestros valores culturales pueda darnos, quizás, con esfuerzo y un poco de suerte, la visión necesaria de las coincidencias entre la cultura, la economía y la política”.¹¹

En las circunstancias actuales de globalización, el encuentro con el otro, el cruce y enfrentamiento de culturas, es

⁹ Carlos Fuentes, *Valiente Mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, p. 11.

cada vez más marcado, y lo seguirá siendo. ¿Es esto algo nuevo para nosotros, que deba preocuparnos por la integridad de nuestra cultura? Fuentes dice que no, porque esta experiencia a la que se enfrentan todos los países, nosotros la hemos vivido siempre:

Somos indígenas, negros, europeos, pero sobre todo, mestizos. Somos griegos e iberos, romanos y judíos, árabes, cristianos y gitanos. Es decir, España y el Nuevo Mundo son centros donde múltiples culturas se encuentran, centros de incorporación y no de exclusión.¹²

Estamos, pues, históricamente preparados para el encuentro con los otros en las circunstancias que se nos presentan actualmente, dado que la historia nos ha enseñado que cuando incluimos, lejos de contaminarnos, nos enriquecemos y aprendemos más de nosotros mismos. Tenemos, muy por encima de nuestras frágiles democracias, una continuidad y fortaleza culturales suficientes para seguir siendo indoafro-iberoamericanos en cualquier circunstancia de encuentro con otros.

La segunda idea que atraviesa la obra de Fuentes es que la historia tenemos que imaginarla y recrearla para que no se nos fosilice en una biblioteca de datos muertos. El espacio para hacerlo es el de la creación: la literatura, en nuestro caso. Nuestra novela no sólo ha ayudado a llenar las páginas en blanco de nuestra historia, sino también a darle vita-

¹² *Ibid.*, p. 378.

lidad, a actualizarla, a hacerla vigente entre nosotros y a hacernos comprender que no somos hijos directos de la modernidad sino que tenemos una continuidad a la vez desde las civilizaciones mesoamericanas y las grutas de Altamira, donde también latía el corazón de América Latina, como lo ha manifestado nuestro autor.

Así pues, Fuentes observa que los novelistas, “Creadores de otra historia, sin embargo, están inmersos en esta historia. Entre ambas se crea la verdadera Historia, sin entrecomillado, que es siempre resultado de una experiencia y no de una ideología previa a los hechos”.¹³ Es decir, la literatura es capaz de darle continuidad y vida a nuestra historia, lo mismo que ésta ha sido alimento de aquella en innumerables ocasiones. Llama la atención que Bernal Díaz del Castillo, cuya magna crónica ha sido severamente cuestionada en cuanto a su exactitud y veracidad históricas, para Fuentes es “nuestro primer novelista”.¹⁴ La Historia verdadera de la conquista de la Nueva España es una “novela” que cuenta nuestra historia, de la misma manera en que las obras de nuestros mejores novelistas son documentos históricos que nos cuentan novelas. Bernal Díaz del Castillo es novelista, pues, en el mismo sentido en que Rómulo Gallegos, Fernando del Paso o el mismo Carlos Fuentes, son historiadores. Por otra parte, la obra de todos los cronistas bien puede ser vista como fuente y origen de esta tradición literaria de imaginar, desear e inventar nuestra historia.

¹³ C. Fuentes, *Valiente Mundo Nuevo*, p. 13

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

No es mi intención detenerme en las categorías dadas por más de un crítico, con suficientes bases, a la novela histórica hispanoamericana; sólo referiré algunas de ellas para establecer con mayor claridad la relación historia-literatura. Seymour Menton habla de “la nueva novela histórica” de la América Latina, aquella que comprende el período 1979-1992 y que se opone a la novela telúrica y a la novela criollista con cierto predominio sobre la novela psicológica, magi-correalista o testimonial, y de la cual participó Fuentes con *La campaña*. A partir de aquí, quisiera asumir la teoría de Menton y otros críticos, como José Emilio Pacheco, general para muchas de nuestras novelas, según la cual toda novela que capte el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos, es, por ese sólo hecho, histórica.¹⁵ Sobre este punto, Pacheco afirma: “la novela ha sido la privatización de la historia [...] historia de la vida privada, historia de la gente que no tiene historia [...]. En este sentido todas las novelas son históricas”.¹⁶

Convergen, pues, historia y literatura para vigilarse una a otra, para que nuestro pasado permanezca vivo, para no deslindarnos de nuestras más antiguas tradiciones, para que la conquista de América (en las páginas de Bernal Díaz del Castillo) o la Revolución mexicana (en las páginas de Azuela o Yáñez) posean la misma actualidad entre nosotros que, para citar un ejemplo que da Fuentes, los manejos actuales del Sindicato Petrolero mexicano narrado por Aguilar

¹⁵ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*.

¹⁶ José Emilio Pacheco, comp., “Prólogo”, en *La novela Histórica y de folletín*.

Camín en su novela *Morir en el Golfo*, o los problemas de los mexicanos indocumentados en los Estados Unidos, según la novelística que de ello se ha ocupado. Gracias a esto, no perdemos continuidad en nuestra historia desde las civilizaciones indígenas y la llegada de los españoles hasta nuestros días, ni carecemos de testimonios presentes que serán pasado vivo.

A estas dos vertientes de pasado y presente, enmarcadas en la memoria, Fuentes agrega una tercera: el futuro, enmarcado en nuestro deseo. A la vez, nuestras novelas iberoamericanas nos dicen cómo fuimos, cómo somos y cómo queremos ser. Gracias a nuestros escritores, podemos tener la certeza de que “no hay presente vivo con un pasado muerto, o futuro vivo que no dependa de la fuerza de nuestro deseo, hoy”.¹⁷

Por otro lado, Carlos Fuentes ha utilizado dos herramientas poderosas para analizar algunas novelas hispanoamericanas en su ensayo *Valiente Mundo Nuevo*: las ideas de Mijail Bajtín y las de Gian Batista Vico. Las del primero, según la interpretación de Fuentes, en tanto que la novela es el lugar privilegiado donde se unen tiempos y espacios diversos, es el “cronotopo” (*cronos*: tiempo, *topos*: lugar). Yo, mi historia, mi futuro, lenguajes plurales, la manera como me ven los otros, la manera como veo a los otros se reúnen en este espacio para proponer una historia que no ha concluido, espacio que nos hace conscientes de que no somos: estamos siendo. En cuanto a Vico, a partir de la idea de que la historia no es una línea horizontal sino espiral, es

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

un movimiento de *corsi e ricorsi* en el cual las civilizaciones se suceden unas a otras si no de manera idéntica, sí al menos portando cada una la memoria de su anterioridad, “de los logros así como de los fracasos de las civilizaciones precedentes: problemas irresueltos, pero también valores asimilados; tiempo perdido, pero también tiempo recobrado”.¹⁸ Cito lo anterior porque, si bien Fuentes lo utiliza como herramienta de análisis para la novela hispanoamericana, me parece particularmente explícito en su trabajo narrativo, y en especial en el que estudiaremos aquí. Si uno piensa en libros como *El naranjo*, *La frontera de cristal*, *Cambio de piel*, *Cristóbal nonato*, *La región más transparente*, se descubrirá que en ellos aparece la ciudad actual y la conquista de América, la antigüedad ibérica y nuestros políticos contemporáneos, los indios y los españoles, los mexicanos y los norteamericanos, nosotros y los otros. Junto a Hernán Cortés o Moctezuma está un hombre contemporáneo y éste porta la memoria de ambos, etc. El pasado es parte del presente y “el pasado histórico se hace parte del presente a través de la cultura”.¹⁹

1.4 *Los textos de estudio, las técnicas de mi análisis*

He elegido para el estudio sobre la poética de cruce de culturas en Carlos Fuentes dos libros particularmente representativos de esta constante a lo largo de toda su escri-

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

tura. *El naranjo* y *La frontera de cristal*. En ambos se plantea un problema de choque de dos culturas y del momento mismo en que a partir de éste comienza a surgir una nueva, con peculiaridades específicas, pero, como decía Vico, portando la memoria de ambas. Me parece que se puede seguir un paralelismo estético entre las historias de uno y otro libros a partir de este fenómeno de cruce, dado que en ambas hay situaciones de descubrimiento, invención, conquista y colonización.

Me interesan especialmente estos libros porque en ellos se puede subrayar más el plano histórico y social que el personal e íntimo (sin descartar totalmente este último). Quizás en libros como *Cambio de piel*, *Gringo viejo* o *Diana*, el acento estaría puesto sobre la forma en que se llevan a cabo los encuentros entre dos culturas, pero en un nivel íntimo, amoroso y sexual.

Dos referencias constantes y obligadas en este trabajo serán —ya se empieza a ver— el ensayo *Valiente mundo nuevo* y el ensayo-documental *El espejo enterrado*, de Carlos Fuentes. Ellos son a la vez un interesante estudio de nuestra identidad y constitución hispánicas y un acta poética del autor sobre su propia obra de creación. En sus novelas y cuentos, Fuentes propone constantes situaciones en las que está involucrada toda nuestra historia, nuestra continuidad cultural, nuestra apertura, nuestra capacidad de asimilación y de integración; en estos dos ensayos el asunto es llevado al logos.

Por otra parte, me parece lícito seguir una estética de cruce de culturas en la narrativa de Fuentes a partir de su misma teoría porque el escritor ha abundado tanto en la

conquista y la colonia —que es de lo que, en parte, trata *El naranjo*— como en el mundo actual, en las políticas exteriores de Estados Unidos y en la globalización económica y cultural —que es de lo que, en parte, trata *La frontera de cristal*. Además, porque, según lo mencionamos arriba, en más de un sentido, Fuentes explica su propia *ars poetica* en sus libros teóricos.

Por ejemplo, en *El espejo enterrado* Fuentes se asombra de que dados la cultura y el poder superiores del Islam, la España cristiana no haya sucumbido a ellos como sucedió en Siria o en Egipto, a pesar de las arraigadas tradiciones helénicas. Esto fue así merced al arraigo en el hogar, a la familia, al parentesco, a la memoria, a la canción, a la cosecha, que están presentes en la península desde tiempos celtibéricos.²⁰ Así, puesto que en sus obras ensayísticas Fuentes insiste en la continuidad cultural entre España y América, y en virtud de que portamos la memoria del pueblo español desde los primeros pobladores peninsulares, según los *corsi e ricorsi* de Vico, la cultura mexicana de los trabajadores indocumentados en los Estados Unidos, que aparece en *La frontera de cristal*, ha mantenido ese mismo sentimiento de arraigo a la familia y al solar que los norteamericanos no han tenido, porque no les viene por su cultura sajona.

Esencialmente serán tres los puntos de mi análisis en ambos libros para poder demostrar que, por un lado, a pesar de la distancia histórica que los separa, la poética, la preocupación central del autor y los enfoques narrativos

²⁰ C. Fuentes, *El espejo enterrado*, p. 62.

son los mismos, y por otro lado que, habida cuenta de que ambos libros son dos extremos históricos y que históricamente casi la totalidad de la producción narrativa del autor puede situarse entre los dos, hay una constante poética central en Carlos Fuentes, que ha evolucionado, ciertamente, pero que se puede seguir desde el inicio de su producción hasta la fecha y por tanto se constituye, a mi entender, como el principio narrativo fundamental de nuestro escritor a lo largo de su carrera.

A saber, los tres puntos que más adelante veremos cómo se cumplen, son los siguientes:

1. De qué manera operan la memoria y el deseo. La memoria cifrada en el ayer histórico, del cual es consecuencia el hoy, según los *corsi e ricorsi* de Vico; el hoy donde está cifrado el drama de lo que no hemos podido ser, de lo que estamos siendo; el mañana deseado a partir de la potencialidad enorme de ese hoy, también histórico, que contiene elementos sobrados para definir ese deseo.

2. De qué manera el otro me otorga mi yo, a partir de la convicción de Bajtín, asumida teórica y narrativamente por Fuentes, de que la posición de los objetos en el espacio “sólo puede ser definida en su relación relativa con otros objetos en el espacio”.²¹ En este sentido, dados los libros que analizaremos, de qué manera se otorgan mutuamente su ser los colonizadores españoles y los indígenas mexicanos, por un lado, así como los norteamericanos y los mexicanos por otro.

²¹ C. Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, p. 41.

3. De qué manera el narrador (no el autor, es decir la voz narradora) observa los sucesos que narra desde una perspectiva ya multirracia, ya poli o bicultural, ya multirracia y policultural, dado que, siguiendo otra vez a Bajtín, las características y el orden de los eventos no son independientes del observador de los mismos.²²

Utilizo las teorías de Bajtín y de Vico desde de la lectura que Fuentes hace de ambos, sin pretender apegarme directamente a estos autores, porque es a partir de su propia lectura que Fuentes elabora la teoría que nosotros aplicaremos a sus libros. Por otra parte, procuro tener muy en cuenta una postura esencial en el análisis que emprenderé de las obras. Primero, el cruce de culturas visto como enriquecimiento mutuo, los vasos comunicantes, la capacidad de asimilar y transformar, de aceptar a los otros sin que esto lleve a una renunciación. Y segundo, la crítica hacia los dogmas culturales monolíticos que resultan excluyentes y que conllevan, forzosamente, a la negación del otro y a la imposición de modelos de vida y desarrollo sin consonancia con nuestra realidad multirracia y policultural.

Finalmente, no será objeto de mi análisis la confluencia de tiempos, espacios y edades históricas como característica estructural de los relatos, sino, más bien, como afirmación del pasado en el presente, y como imaginación del futuro también en el presente, para legitimar así a los tres: pasado, presente y futuro, acordes con el hombre que hemos sido, que somos y que queremos ser en la historia,

²² *Idem.*

hombre hecho de tiempo y, por tanto, centro en el que convergen innumerables civilizaciones, historias, tradiciones y mitos, como el hombre del poema de Borges, que agradece “por los ríos secretos e inmemoriales que convergen en mí”.

2. *El naranjo o los círculos del tiempo*

Contrario a lo que se dijo numerosas veces cuando apareció este libro de Carlos Fuentes, el árbol del naranjo no es el hilo conductor de la obra (de éste hablaré más abajo). Sí es, en definitiva, un elemento común a los cinco relatos del libro, un elemento poético que, en una obra profundamente tanática, simboliza la vida, la salvación, la luz, la energía solar. Símbolo, además, decididamente ibérico, y por aquí quisiera empezar.

En el árbol del naranjo se resumen, simbólicamente, las obsesiones y las utopías de nuestro narrador. Si sustrajéramos una historia del naranjo a partir de los cinco relatos que conforman el libro, veríamos que se trata de un árbol que ha presenciado algunos de los más importantes acontecimientos de la historia ibérica y mesoamericana, y que simboliza el origen común de todos los hispanohablantes y las tradiciones que en ellos convergen. Árbol oriental denominado por una palabra árabe, *naranj*. Fue llevado de Grecia a Roma por Polibio de Megalópolis, mentor de Cornelio Escipión Emiliano, el vencedor de Cartago y Numancia. Escipión sembró las semillas en el centro del patio de su casa. Por otra parte, un viajero genovés sembró las semillas de un naranjo en el centro de la plaza de Numancia y ahí el árbol, la víspera de su florecimiento, vio perecer de hambre al último reducto ibérico conquistado por Roma. El naranjo, planta árabe y oriental, luego de su paso por Grecia y

Roma, se propagó por España hasta el fin de la Edad Media. Los marineros de Colón trajeron sus semillas a América y los de Cortés a México. Los hijos del conquistador cosecharon los frutos del padre, sobre todo Martín el hijo de la española Juana de Zúñiga. De las revueltas criollas a la independencia y hasta nuestros días, donde la cultura del cine ha florecido como los árboles del libro —tal como lo consigna uno de los relatos—, el naranjo aparece en todos los momentos de la historia iberoamericana, recogiendo las tradiciones helénicas, romanas, árabes, medievales, renacentistas, contrarreformistas y barrocas.

Es en este sentido que el libro plantea al naranjo, árbol solar, como símbolo de la hispanidad, entendida en su sentido más amplio. Nuestras raíces ibéricas, que en *Terra Nostra* Carlos Fuentes buscó con ilustrado denuedo, aquí aparecen simbólicamente, casi treinta años después, representadas en frutos “idénticos al sol: color de sol, redondos como el sol”, de un sabor característico y perfumado que ahora nos podría parecer tan hispánico.

El hilo conductor de los cinco relatos a lo largo de todo el libro es, justamente, la muerte, “el único fruto seguro de España”, más que el del naranjo. Todos los personajes, excepto uno que constituye un caso de excepción que más abajo analizaré, narran su historia desde la muerte, haciendo un recuento de las únicas hazañas que en vida pudieron justificarlos, hasta traspasar el umbral de la muerte, desde el cual hoy reflexionan sin que haya una diferencia narrativa, de tiempos, de ritmo, ni de tono, cuando se narran las acciones en vida o cuando se reflexiona desde la muerte. La verdadera omniscencia la da la muerte. Los personajes adquieren la posibilidad

de encarar a Dios, a los hombres, a la historia, pero sobre todo a sí mismos: poseen la necesaria perspectiva, luego de haber presenciado desde la muerte el curso de la historia hasta nuestros días, para valorar y juzgar lo que entonces, sin esta perspectiva, no hubieran sido capaces: su vida determinada por una condición histórica que sólo a través de ésta es comprensible. Entonces, tenemos a hombres del renacimiento, Cristóbal Colón o Jerónimo de Aguilar; de la República Romana, Cornelio Escipión Emiliano; de la Nueva España, Martín Cortés. Todos ellos reflexionando sobre sus vidas pero desde nuestros días. Esto implica, en términos narrativos, un viaje de ida y vuelta que sólo podía haber sido resuelto con personajes que se explicaran a sí mismos desde la muerte: por un lado, el escritor hace un viaje hacia el momento en que se da el descubrimiento de América, la conquista de México, las revueltas criollas en la Nueva España o la caída de Numancia, por una vía documental —cuyas fuentes no en todos los casos son referidas. En este viaje de ida, el escritor adquiere, a su manera, las características histórico-contextuales de cultura, cosmovisión y personalidad que según su percepción de la historia tenían los hombres que ha tomado como personajes. Por otro lado, a través de la muerte, el escritor trae a esos personajes hasta nuestros días para que adquieran su visión. De esta manera, surge una voz narrativa y a la vez una serie de personajes con las características culturales de sus tiempos más la perspectiva de un hombre de los nuestros.²³ En términos poéticos, la expresión de este procedi-

²³ Tenemos un solo relato que se desarrolla a finales del siglo XX, al cual me referiré en su momento.

miento ocurre también en dos sentidos: los personajes adquieren la visión y la sintaxis del escritor, éste las circunstancias históricas de aquellos para poder explicarse a sí mismo desde su pasado múltiple. Los personajes se explican a través de su futuro, el escritor a través de su pasado. El punto privilegiado en el que convergen pasado y futuro, lo que hemos sido, lo que estamos siendo, lo que queremos ser, es la novela, el relato, en nuestro caso, según lo desprende Fuentes de Bajtín, con apego a los *corsi e ricorsi* de Vico, donde la historia, como una línea espiral, va y viene, serpea, involucrando a todos en un mismo proceso donde el ayer y el mañana pueden converger para darnos una visión clara del hoy.

2.1 *Análisis de una poética*

El primer relato de este libro comienza en el número 10 y acaba en el 0. Lo narra, desde su tumba, en primera persona, Jerónimo de Aguilar. Comienza con una breve descripción de la caída del imperio azteca y de entrada el lector entiende la gran tragedia de nuestra historia. No me refiero al “trauma de la conquista”, al sentimiento de ser hijos de una madre violada, según lo expresa Paz en su *Laberinto de la soledad*.²⁴ Me refiero ahora a una tragedia intelectual, no a la que sufre un pueblo sino a la que soporta un hombre que participó en el proceso pero que además posee una visión histórica y total de los sucesos que a más de quinientos años de distancia siguen dejando una herida abierta:

²⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*.

No nos engañemos; nadie salió ileso de estas empresas de descubrimiento y conquista, ni los vencidos, que vieron la destrucción de su mundo, ni los vencedores, que jamás alcanzaron la satisfacción total de sus ambiciones, antes sufrieron injusticias y desencantos sin fin. Ambos debieron construir un nuevo mundo a partir de la derrota compartida. Esto lo sé yo porque ya me morí; no lo sabía muy bien el cronista de Medina del Campo al escribir su fabulosa historia, y de allí que le sobre memoria, pero le falte imaginación.

En esta breve cita me parece que están presentes, muy claramente, los tres puntos que quiero abordar en el análisis del libro. La unión inseparable de la memoria y el deseo. Aguilar recuerda el fracaso de una conquista en tanto que nadie se vio beneficiado según sus aspiraciones. Pero a la vez, desea el nuevo mundo que ambos pudieron construir a partir de la derrota compartida, lo que ya sabe que no ocurrió por la perspectiva que le da la muerte. Aquí aparece la idea germinal, mucho más desarrollada en las páginas siguientes, de que el otro, una vez que lo hemos reconocido, posee parte de mi yo (“Ambos debieron construir”) y viceversa. Todo esto lo sabe Aguilar porque lo narra desde la tumba, es decir, desde una posición en la que ambas partes ya son de su cabal conocimiento y comprensión: él, ya es esos dos mundos. Tal vez lo fue desde que naufragó en Yucatán y vivió durante ocho años con los mayas hasta que lo rescatara Cortés y lo integrara como traductor a sus tropas, pero no tenía la perspectiva histórica para comprenderlo; la muerte se la dio. Finalmente, una declaración que

en la obra narrativa y ensayística de Fuentes es lugar común: nuestra historia debe ser imaginada, de lo contrario funcionará como acumulación de datos pero no como espejo de nosotros mismos (“de allí que le sobre memoria, pero le falte imaginación”).

Este es, pues, el drama de un solo hombre, que tiene una visión de los hechos privilegiada, y que le son propios tanto el ayer que narra como el ahora desde el cual lo hace; por tanto, alcanza a comprender mucho más que aquellos que lo presenciaron sin nuestra perspectiva o que nosotros que nada más enfrentamos las consecuencias históricas —tanto que seguimos escribiendo libros sobre esos hechos.

La culpa fue de una mujer. La conquista por medio de las palabras, triangular, en un primer momento, directa después, fue la paulatina victoria de Cortés a través de sus dos intérpretes: Marina, la Malinche, hembra lúbrica y verbal, quien traducía del náhuatl al maya, y Aguilar, quien traducía de esta lengua al español, hasta que la india adquirió la lengua del conquistador desplazando a su rival. Moctezuma era el Gran Señor de la Palabra. Compartía un poder gemelo con los dioses que era el de nombrar todas las cosas; una humilde vocación de “repetir, a cada minuto, en todas las actividades de la vida, lo más grande y heroico de todo, que era la creación misma del mundo por los dioses”. Su fracaso ante Cortés fue perder su palabra mientras el conquistador desplazaba a su intérprete español transmitiendo su propia lengua a su india amante:

Lo más terrible, lo escandaloso, sin embargo, no era el sexo de Cortés, sino que desde el fondo del

bosque, del luto, de la bruma, emergiese la lengua, que era el sexo verdadero del conquistador, y se la clavase en la boca a la india, con más fuerza, más germen y más gravidez [...], con más fecundidad que el propio sexo.

Finalmente, la gran derrota de Aguilar en su rivalidad por la india y la gran derrota del imperio azteca fue el predominio de unas palabras sobre otras: “La Malinche le había arrancado la lengua española al sexo de Cortés, se la había chupado, se la había castrado sin que él supiera, confundiendo la mutilación con el placer”.

Así como Todorov ve en la conquista de América un enfrentamiento de signos, Fuentes ve un enfrentamiento de lenguas y de poderes verbales, en el que se impuso el español porque

La lengua española ya había aprendido, antes, a hablar en fenicio, griego, latín, árabe y hebreo, estaba lista para recibir, ahora, los aportes mayas y aztecas, enriquecerse con ellos, enriquecerlos, darles flexibilidad, imaginación, comunicabilidad y escritura, convirtiéndolas a todas en lenguas vivas, no lenguas de los imperios, sino de los hombres y sus encuentros, contagios, sueños, y pesadillas también.

Luego de ocho años de vida entre los mayas, Aguilar es rescatado por las tropas de Cortés y reaprende el español. Aquí la gran utopía que se desprende del relato. El triunfo de Aguilar sobre la Malinche habría sido el triunfo de las

dos lenguas, de las dos orillas. Finalmente, Cortés hizo más caso de su lengua amante.

Nuestros tres puntos de análisis revelan en este relato la tragedia del enfrentamiento entre dos culturas, el triunfo de una lengua, en la que está narrado, y una utopía nacida durante la conquista pero deseable aún. Se consignan así la memoria y el deseo. Memoria cifrada en el ayer histórico, deseo en el drama de lo que no pudimos ser. El verdadero Cortés es definido a partir de la condición que le otorga la Malinche, y el narrador, dividido, lo es a partir de la posesión de ambas lenguas y de los deseos de ambas, tanto como de ambas perspectivas históricas: la de ese ayer, la de nuestros días.

Este drama de individuos (Moctezuma, Cortés, Marina, Aguilar), es igualmente enfocable como un drama de culturas, del enfrentamiento entre dos mundos. De hecho, en tanto drama de individualidades, está planteado como metáfora de un drama histórico, con correspondencias directas y paralelas entre uno y otro.

Algo más: el relato, como ya dijimos, comienza en el número 10 y acaba en el 0. Circular como el fruto del naranjo, indica “un perpetuo reinicio de historias perpetuamente inacabadas”, presidido por la palabra. Redondo y espiral, como los *corsi e ricorsi* de Vico que planteamos en el capítulo precedente.

El siguiente relato, “Los hijos del conquistador”, también está narrado desde la muerte. Estructuralmente es una sucesión alternada entre la historia de sus vidas que cuentan, en primera persona, Martín 2, hijo de Cortés y la Malinche,

y Martín 1, hijo de Cortés y la española Juana de Zúñiga. Del nacimiento a la muerte, el relato es una línea progresiva en la que los narradores no adquieren nunca, como en el caso anterior, una perspectiva omnividente. Esta perspectiva, sin embargo, es ahora la del lector, que a través de ambos relatos puede ver todo lo que cada uno de los personajes-narradores, desde su acotado campo de visión, no puede. En el caso anterior, el narrador transmite al lector la totalidad de lo que ve, ya como testigo directo de los acontecimientos que narra, ya como juez de la historia que es capaz de discernir sobre su pasado. En este caso, tenemos a dos personajes reflexionando sobre su pasado inmediato, pero cada uno imposibilitado de ver lo que ve el otro.

Nuestro segundo punto de análisis, de qué manera el otro me otorga mi yo, es el gran drama de estas páginas. Entendemos el problema de criollos *versus* mestizos, representado en dos hermanos, en tanto que no llegan a percatarse de la necesidad que unos tienen de los otros. Es ahora el lector, desde la omnivisión que le da el paralelismo de ambos discursos, el que encuentra, como veremos más abajo, de qué manera puede Martín 1 reconocerse en Martín 2; de qué manera la proximidad de España, en América, es igualmente necesaria, ya en esas circunstancias históricas, que la proximidad del mundo indígena; de qué manera las instituciones de la metrópoli requieren, en estas tierras, la humedad del barro de la creación y el pensamiento mágico que aún poseen indios y mestizos. Así, tenemos un discurso narrativo hecho de dos voces que nos presenta un panorama, al menos, bicultural, en el momento en que comienza una asimilación mutua de dos culturas, una fusión de dos razas.

Memoria y deseo, nuevamente: el ayer histórico del cual es consecuencia el hoy, y el deseo, configurado por la secuencia de ambas voces, de que sólo la integración, el reconocimiento mutuo, pueden dar una esperanza a la unión de dos mundos que, en un nuevo panorama de encuentro, ya se necesitan uno a otro.

Hay una rivalidad constante entre el criollo y el mestizo. A los ojos de aquél, éste quiere vengar a su madre india, Marina, la Malinche; a los de éste, aquél quiere enseñorear su vida con los legados del padre que sólo a él pertenecen, porque el mestizo junto con su madre fueron excluidos de los bienes que como conquistador le otorgó al padre la corona, si bien diversos procesos, después, le quitaron. La rebelión por la independencia de la colonia los hace participar de un proceso judicial y de la inminencia de la muerte. A pesar de que ambos mueren años más tarde en España, el rictus del juicio que se cernía sobre ellos acabó por mostrarles, fugazmente, el relámpago de la reconciliación, del amor fraternal, de la mutua necesidad. El naranjo vuelve en el momento de la muerte a evidenciar su savia solar, ibérica y americana; nuevamente, el lugar de encuentro y reconocimiento entre ambos hermanos, entre ambas naciones, entre ambas tragedias, es el naranjo:

Recordé entonces la muerte de mi padre, el aroma del naranjo en flor que entraba por la ventana en Andalucía, y quise imaginar que en su faltriquera, desde que desembarcó un día en Acapulco y allí sembró un naranjo, mi padre traía esas semillas guardadas y ellas permitirían a los frutos gemelos de

América y Europa crecer, alimentar y un día, con suerte, encontrarse sin rivalidad.

Este proceso de asimilación y reconocimiento tiene una complejidad mayor en el siguiente relato. “Las dos Numancias” es un texto “polifónico”. No en el sentido en que lo vio Bajtín en Dostoyevski, aplicando el término a un fenómeno narrativo donde el argumento carece de funciones conclusivas y no es más que un pretexto para que se junten los personajes, de una manera ideal, logrando una combinación de voces (“polifonía”) en la que se cruzan sus conciencias, sus mundos, sus horizontes; combinación en la que se hayan los puntos culminantes de la novela y sus “junturas de totalidad”.²⁵ Nosotros usamos el término en un sentido más lato: el relato es, efectivamente, un punto de encuentro de varias voces en el que todas asumen un papel de narradoras. Por otra parte, el argumento no carece de funciones conclusivas, sino que, al contrario, su función historicista concede a la trama una importancia estructural tan importante como su narración polifónica. Y es aquí donde encontramos los dos ejes principales de la estructura del relato, a los que llegamos para señalar uno de los aspectos más importantes, tal vez el principal, de los problemas de la poética de Carlos Fuentes.²⁶

Convergen en toda obra de este escritor las voces de sus personajes más importantes, de diversas maneras. Una de

²⁵ Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoyevski*, pp 15-70.

²⁶ Nos hemos esperado hasta este momento porque el relato “Las dos Numancias”, ilustra de manera ideal este aspecto fundamental de la poética de Carlos Fuentes.

ellas es la dialógica, ahora sí en el sentido bajtiniano, hablando cada uno de ellos casi siempre con otro personaje como interlocutor, pero también consigo mismos mediante una hoja de papel (como es el caso de Manuel Zamacona en *La región...*) o mediante un ejercicio de conciencia (caso particularmente ilustrado en *El naranjo...*). Otra de ellas es alternando la función narradora con otros personajes y en ocasiones con un narrador que sólo desempeña esa función en la obra. Lo importante es, pues, que no se trata sólo de la voz de un narrador, cualquiera que sea su posición con respecto al relato, la que se escucha en las obras de Fuentes, sino la de una multiplicidad de personajes que dejan oír sus voces a lo largo de la narración. Aun en *La región más transparente*, novela donde la influencia de Balzac es más evidente (y provechosa), en distintos momentos de la narración dejamos de escuchar a un narrador omnisciente, agudo y juicioso, para escuchar la voz de los personajes.

Esta voz se vuelve un fenómeno privilegiado de la intimidad de los hombres en la percepción de ellos mismos. En ella, en la voz, se manifiestan, cierto, sus deseos, sus fracasos, sus preocupaciones humanas y existenciales, pero también, y al mismo tiempo, sus peculiaridades históricas, culturales y de clase. Como ocurre en Dostoyevski, novelista que a simple vista podría parecer mucho menos influyente en nuestro narrador que otro, distinto en sus procedimientos narrativos, como Balzac, en Fuentes también tenemos que la voz de los personajes y sobre todo el encuentro de estas voces, es una condición estructural fundamental, si bien no la única verdaderamente definitiva, como ocurre en el autor de *Crimen y castigo*.

En Fuentes, además, tenemos que el relato cumple una función historicista, de cara a la sociedad y a la cultura; por tanto, el argumento no sólo posee funciones conclusivas en la totalidad de sus relatos y novelas, sino que además se encuentra en perfecta correspondencia estructural con las características polifónicas ya comentadas, estableciendo una relación recíproca de causalidad: la multiplicidad de voces que se escuchan es característica natural de un relato multicultural que plantea una diversidad de hombres hechos a la vez de historia y de conciencia; la pluralidad de hombres tan diversos culturalmente, que se encuentran en un punto de la historia, donde convergen todos los puntos de la historia de los personajes, sólo puede ser expresada a partir de una multiplicidad de voces.

Una verdadera estética de cruce de culturas no debe nada más plantear el panorama y las condiciones de ese cruce, sino también debe permitir la expresión de cada una de las culturas que se encuentran en el plano espacio-temporal del relato, a través de lo más sensible y fecundo que tienen las culturas: su voz, su palabra.

El relato "Las dos Numancias" cuenta la historia de la caída de Numancia luego del preciso y controlado sitio de Cornelio Escipión Emiliano (185-129 a. C.), hijo natural de Lucio Emilio Paulo, adoptado por el clan de los Escipiones, conquistadores de Anibal y Perseo. Su familia adoptiva compró un esclavo griego, cabecilla de la Liga Aquea en el último esfuerzo por la independencia de su patria. El esclavo fue Polibio de Megalópolis, quien llegó a Roma deportado sin juicio, con su biblioteca por todo equipaje. Polibio se convirtió pronto en el mentor de Cornelio

Escipión y le enseñó a unir “la materia y el pensamiento, Roma y Grecia”, las artes de la guerra y las artes de las letras; le enseñó a “pensar y hablar como griego para actuar como romano”.

Si bien el sitio de Numancia y su lenta caída representan un logro narrativo, tal vez el mayor de este libro, lo que más nos interesa resaltar de esta historia, es el cruce y asimilación de culturas, tanto como el encuentro de griegos, romanos y españoles, a través de sus voces. Tenemos un entrecruzamiento de ellas asumiendo, cada una en su lugar, el papel de narradoras gracias al cual, a la vez que se va configurando la historia, se van revelando las intimidades culturales de cada una de estas voces, expresadas ya por una colectividad, ya por un individuo.

Tenemos, de entrada, a los romanos: “ELLOS los españoles, son un pueblo rudo, salvaje y bárbaro, al que nosotros, los romanos, debemos conducir, les guste o no, hacia la civilización”. Después a un griego: “USTEDES no saben distinguir la historia de la fábula. Roma se siente civilizada. Yo, Polibio de Megalópolis, griego de vieja estirpe, les digo que no se engañen. Roma es nación imberbe, cruda y bárbara como los celtíberos”. Después, caso aparentemente insólito, una voz puramente narradora, que se refiere a Quinto Pompeyo Aulo, sucesor de Lúculo en la guerra contra Numancia: “ÉL sabe bien lo que está ocurriendo en España. Pero sobre todo, sabe lo que está ocurriendo en Roma [...] Siente y sabe la inquietud de Roma ante la interminable guerra de España: un siglo ya, basta ya...” Después a otro narrador, que pareciera el propio Polibio, dirigiéndose a Cornelio Escipión: “TÚ eres un hombre con debilidades e

inseguridades [...] Tu cuerpo, sin embargo, no es sino una metáfora de tu espíritu. Desde niño te ha inquietado, a veces hasta el límite de la pesadilla, la separación del alma y el cuerpo”. Más adelante tenemos a Cornelio Escipión: “YO llego a España sabiendo algunas cosas. Esto he aprendido: Los españoles son valientes aunque salvajes. No se bañan, no saben comer, duermen de pie como los caballos. Pero por eso mismo saben resistir”. Etcétera. Un recurso de la misma naturaleza del empleado en *La muerte de Artemio Cruz*, con menos audacia y virtuosismo (ambas características de juventud), pero sí con una penetración más cuidada (signo de madurez). En el caso de la novela, el recurso permite mostrar la historia y los personajes desde una multiplicidad de ángulos, logro sin duda sorprendente que pocas veces se ha repetido con tanta eficacia; pero en el relato, más que mostrarnos la historia y los personajes, el autor los penetra, gracias a este recurso, desde diversos ángulos, y recorre todos los entramados de su intimidad con la cobertura enorme que sólo la madurez humana y de sus técnicas le pueden dar.

Así pues, tenemos un relato contado por la voz de sus personajes. Voces individuales y colectivas: cómo ve un griego a un romano y a un español; cómo ve un conquistador romano pasado por las letras griegas a un conquistado español; cómo siente la resistencia numantina la victoria inminente del enemigo. En medio de todo esto, hay una voz puramente narradora, por momentos asociable a cada una de las partes que intervienen, que los ve y siente a todos; una voz que se ha hecho de todas las que intervienen, que las ha asimilado y comprendido, pero que mantiene a la vez una

distancia casi omnisciente, sin perder del todo una posición de inmanencia con respecto a todos los personajes y los pueblos. El autor ha encontrado, en el resumen de todas las voces, un lugar extraordinario desde el cual narrar, que le permite la profundidad íntima de la primera persona, el juicio de la segunda, el amplio espectro y la objetividad de la tercera y un punto de equilibrio entre todas desde una omnisciencia que, sin embargo, los involucra a todos. Caso sin precedentes en nuestras letras y, desde el punto de vista de la poética narrativa, uno de los mejores momentos del autor.

Para concretar en nuestro análisis, vemos que el tejido de todas las voces configura una perspectiva multirracial y multicultural, dentro de la cual la posición de cada una de ellas es definida por otra, aparentemente ajena, pero no en realidad, dado que todas, finalmente, se vuelven una sola en la configuración de un solo discurso. Memoria y deseo están aquí subentendidos: se trata de un relato histórico aunque no necesariamente heroico, pero al final tenemos que todos los personajes se han reconocido en los otros.

En el siguiente texto, el proceso que hemos rastreado en los tres anteriores es llevado a cabo en la época actual. “Apolo y las putas” es un relato de nuestros tiempos cuyo escenario es el puerto de Acapulco. El único elemento de su trama que lo une al resto de los relatos del libro es el *leit motive* del naranjo, que reaparece en tres ocasiones. Hay, sin embargo, una correspondencia en términos de poética con el resto del libro y, como hemos tratado de demostrar, con el resto de la producción de Fuentes. El personaje, Vince Valera, es un Irlandés de ascendencia española (su verdade-

ro nombre es Vicente), naturalizado norteamericano, actor de cine en Hollywood donde interpretaba papeles de gángster y matón a sueldo en películas de la serie B, pero también ganador de un Óscar en una película italiana dirigida por Leonello Padovani. Tenemos, pues, a un personaje con tres posibles patrias, con un amplio horizonte cultural, empapado a la vez de las modas y manías comunes a los actores de películas comerciales, que a los cincuenta años llega solo a morir a México, como Ambroce Vierce en *Gringo Viejo*, previo recorrido por diversos antros turísticos del puerto. Es decir, llega como extranjero a recorrer Acapulco como sólo puede hacer un extranjero: observando todo lo que nosotros no vemos y extrañándose por todo lo que a nosotros nos parece natural. Es, en todos sentidos, una experiencia de encuentro con otro:²⁷ la fisonomía de la gente, el trato con los recepcionistas y camareros, su relación con siete putas y una matrona, a partir de la perspectiva de un hombre al que le son ajenos.

Comienza el relato cuando su avión, proveniente de California, aterriza en Acapulco. Vince Valera se hospeda en un hotel y desde el trato con el recepcionista, que lo identifica como gringo, comenzamos a observar la naturaleza de ese encuentro con el otro. El actor solicita un queche para salir a pescar a la mañana siguiente; hay disponible sólo uno, pero se llama "Las Dos Américas", advierte el recepcionista:

²⁷ Este es, claro, otro punto de coincidencia con el resto del libro, sin embargo, no lo señalo como tal porque es también la temática general de la obra de Fuentes.

—¿Y a mí qué?

—Es que muchos norteamericanos se molestan.

—Me da igual cómo se nombre.

—Se irritan de saber que hay más de una América.

—Con tal de que no se hunda —traté de sonreír, amable.

—No son ustedes los únicos americanos, ¿sabe?

Todos en este continente somos americanos.

—Mire, deme mi llave. Tiene razón.

—Los Estados Unidos de América. Eso es una burla. Ni son los únicos estados unidos, ni son los únicos americanos...

—Si me da la llave, por favor...

—“Los estados Unidos de América” no es un nombre, es una descripción, y una falsa descripción... Una burla.

—La llave —le dije tomándolo con violencia de los hombros.

La posición del extranjero es, al cabo de unas horas, de magnanimidad con respecto a los mexicanos, de comprensión conmisericordiosa y, finalmente, de reconocimiento. En las primeras horas de su recorrido por los bares y centros nocturnos de Acapulco, encontramos una declaración como ésta: “Debo hacer el esfuerzo de diferenciación del hombre occidental frente a las masas tercermundistas. Chinos, negros, mexicanos, iraníes, son igualitos para el gringo,²⁸ difíciles de diferenciar”. Aunque después reconoce: “Y me digo que igual debemos ser nosotros para ellos”. De la perspec-

²⁸ Es curioso, en la voz de un irlandés naturalizado norteamericano, el empleo del diminutivo “igualitos”, tan utilizado por el mexicano.

tiva externa, en la que los otros son una masa homogénea, a la diferenciación de cada uno y su reconocimiento, Vince Valera irá pasando a lo largo del relato, conforme se acerca a la muerte y aún después de ella.

El actor muere en el queche Las Dos Américas, durante el paseo en el que lo acompañaban siete putas y una matrona ("Blanca Nieves y sus siete enanas") que conoció en un centro nocturno la noche de su llegada al puerto. Su muerte es un viacrucis de percepción y aceptación del otro a partir de la relación sexual con cada una de las putas:

Yo veo siete pares de nalgas que se van sentando en mi cara y se ofrecen a mi tacto y a mi boca. Yo quiero ser honrado y distinguir, individualizar. Quiero glorificarlas en ese momento cumbre. No quiero que se sientan comparadas. No quiero que se sientan del montón. Quiero que se sientan como me sentí yo al recibir el Óscar...

Al principio son siete pares de nalgas, hasta que comienza este proceso voluntario de distinción en el que quiere compartir, de una peculiar manera, su experiencia del Óscar. Proceso ciertamente reduccionista dado que el sexo de la mujer no llega a ser, en ningún momento, una sinécdoque de la misma, sino sólo eso, sexo:

Siete culos siete. Culo interior de papaya recién abierta, color de rosa, intocada como una perla carnívora y perfumada. Culo palpitante de cachorra herida, recién separada de su madre, atravesada por la flecha maldita de un cazador intruso. Culo de manan-

tial puro, agua que fluye, sin obstáculos, sin remordimientos, sin importarle su destino en el mar que lo va a ahogar con una horca de sal.

Etcétera. Continúa así individualizando hasta que, después del séptimo, muere: lo mata “la mamada más grande de la historia del sexo”. Y si bien hasta aquí habíamos pasado de la percepción homogénea a la distinción, ahora comenzará el reconocimiento. Desde la muerte, perspectiva similar a la de Jerónimo de Aguilar, es capaz de ver lo que pasa por el pensamiento de cada una de las mujeres que permanecen algunos días a la deriva junto al cadáver. Una de ellas piensa en su hijo muerto a los tres años, otra en el prostíbulo donde trabajaba su madre y ella se escondía bajo la cama durante el oficio, etcétera. Al final del relato, luego de ser enterrado junto a un naranjo, Vince sueña destinos ajenos que pudieron ser suyos; algunos de esos destinos en su sueño provienen de su pasado y de su cultura, otros de las historias que vió en el pensamiento de algunas de las putas del queche. Sueña también con el naranjo, y le da la impresión de que yacer junto a ese árbol es yacer a la sombra de toda la historia. Así, se dan cita, al final del relato, la memoria de su pasado y de su cultura, el deseo de lo que pudo haber vivido y de los destinos que pudo haber tenido, a partir del reconocimiento de una cultura que no creía suya pero que reconoció al borde de la muerte y asimiló después de ésta.

Los procesos que hemos observado a lo largo de los cuatro relatos anteriores, son ajenos al último del libro. Tal vez

podríamos observar una degradación histórica progresiva si tomamos en cuenta que, hasta “Las dos Numancias”, todos los relatos se llevan a cabo en algún momento cumbre de las civilizaciones que involucran; pero a partir del que acabamos de analizar, y señaladamente en el último, nos encontramos con claros síntomas de crisis de civilización, como si el libro nos condujera a un lamento por habitar en el vertedero fallido y malogrado de aquellos grandes esplendores de la humanidad (el renacimiento, la colonia, la República Romana). Cabe, pues, la pregunta: ¿ese esplendor del naranjo, turgente en los primeros relatos, llega acaso a una descomposición y agusanamiento al final del libro? Intentaremos dar una respuesta con el siguiente comentario.

El personaje de “Las dos Américas”, reconocido por todos y verificable en nuestra historia, es Cristóbal Colón. Ha llegado solo al Paraíso, un lugar de mares cristalinos más luminosos que el sol al que los nativos llaman “Antilia”. Ha llegado en un batel y es el único sobreviviente de todos sus navegantes. El Almirante del Mar Océano escribe su diario y lanza sus páginas al mar, en una botella. Parecieran las páginas del propio Colón al llegar a las Indias, y sin embargo, por la visión, por la sintaxis, por el léxico, por las condiciones de su arribo, se da uno cuenta de que es otra cosa. El espacio y el tiempo son ajenos a la historia y a cualquier fabulación quimérica que se pretendiera ubicar en algún lugar. Se trata, pues, de un relato delirante que es lo mismo un sueño o una obra de la imaginación que sólo existe porque ese hombre es capaz de imaginarla y sin embargo es real para él, que la escribe y la arroja al mar. Por esos manuscritos se enteran de la existencia y ubicación de

Cristóbal Colón los japoneses, que llegan hasta él en avión. Uno de ellos, Noruma, se presenta:

Hemos observado con atención y admiración su custodia de estas tierras. Gracias a usted, el mundo cuenta con una reserva inmaculada de ríos, bosques, flora y fauna, playas prístinas y pescado incontaminado. Felicidades, Cristobal San. Hemos respetado su aislamiento durante mucho tiempo. Hoy ha llegado el momento de que usted comparta el Paraíso con el resto de la humanidad.

Paraíso al que llamaron Nuevo Mundo y en el que inmediatamente construyeron un inmenso desarrollo turístico con grandes hoteles, carreteras, estaciones de servicio, pizzerías, heladerías, clubes de yates, etcétera. Estaba ya previsto que la manufactura corriera por cuenta de empleados locales (“¿cómo quiere usted que los llamemos: aborígenes, nativos, indígenas, antillanos?, no queremos herir susceptibilidades”), que verían sus estándares de vida dispararse a las alturas. Cristobal Colón, o Colombo San, como le dice Noruma, queda convertido en “Almirante del Mar Océano y Presidente del Consejo de Administración de Paraíso Inc.”. Noruma le recomienda “espíritu de equipo, [...] lealtad a la compañía, yoga en las mañanas y un válium cada noche”.

El desarrollo turístico está en marcha. Un día, Cristobal Colón encuentra en su hamaca a Ute Pinkernail, una muchacha color de miel, natural de Darmstadt, Alemania, que le revela: “somos seis mil millones de seres en el planeta, las

grandes ciudades del oriente y del occidente están a punto de desaparecer, la asfixia, la basura, la plaga las sepultan, te han engañado, tu paraíso es el último desaguadero de nuestras ciudades sin luz...”

Colón se da cuenta, entonces, de que ha envejecido y va a morir. Decide regresar a España. En el vuelo de Iberia regresa lo andado un día en carabela. Durante el vuelo, en cada puño aprisiona las pruebas de su origen: en uno, las semillas del naranjo; en otro, la llave helada de su casa ancestral en Toledo. Hasta que se queda dormido y el lector llega, finalmente, al espacio-tiempo en que se lleva a cabo el relato:

Un vasto sueño sobre el mar, en el que el tiempo circula como las corrientes y todo lo une y relaciona, conquistadores de ayer y de hoy, reconquistas y contraconquistas, paraísos sitiados, apogeos y decadencias, llegadas y partidas, apariciones y desapariciones, utopías del recuerdo y del deseo...

Era necesario hacer esta síntesis argumental para destacar un aspecto que me parece importante de acuerdo con nuestro análisis. El marinero llega a describir un universo ajeno al que no pretende acercarse mediante su discurso. Esta es la gran diferencia entre las posturas narrativas de Carlos Fuentes y las de otros escritores latinoamericanos, como Alejo Carpentier, quienes pretenden acercarse a la exuberancia, complejidad y falta de referentes “universales” del mundo que describen mediante una prosa “barroca”, es decir, igualmente compleja y exuberante, para que el signi-

ficado —el universo descrito— esté lo más próximo al significante²⁹ —el texto literario— y pueda haber así una integración de ambos. Carpentier, por su parte, señaló la dificultad de revelar algo “que no ofrece información libresca preliminar, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones epistolarias”³⁰ previas, lo cual genera la necesidad de una prosa compleja, abundante, descriptiva.³¹ En esta situación de encuentro con el otro, el marinero genovés no pretende acercarse mediante la descripción minuciosa a las cosas que le son ajenas, tal como ocurre en los diarios verdaderos de Cristobal Colón, donde, con los recursos culturales que tiene, intenta describir las cosas que encuentra por primera vez incorporándolas a la idea que tenía de las tierras a las cuales llegaría, en el marco de una visión previa, como lo ha señalado el historiador Edmundo O’Gorman.³² Nuestro personaje encuentra, en efecto, colores, parajes y aves nunca antes vistos, a los cuales llama de cualquier modo o sencillamente no pone atención, pues le son ajenos. Le admira este paraíso por todo lo que no tiene de sus ámbitos conocidos, pero no por lo que tiene de extraño o ajeno, y de esta manera, su discurso occidental le funciona para describir todo lo que encuentra, siempre que tenga un referente europeo:

²⁹ Severo Sarduy, *América Latina en su literatura*.

³⁰ Alejo Carpentier, “Problemas de la actual novela latinoamericana”, en *Obras completas*, XIII, *Tientos y diferencias*.

³¹ Pongo el caso de Carpentier porque es otro escritor que también ha hecho teoría sobre la novela, misma que sigue en la elaboración de las suyas.

³² Edmundo O’Gorman, *La invención de América*.

Debía satisfacerme el goce de lo que estoy mirando. La blanca playa. El abrupto silencio, tan lejos de los aturridos rumores de Génova y Lisboa. Las suaves brisas y el tiempo como abril en Andalucía. La pureza del aire, sin uno solo de los malos olores que son la plaga de los atestados puertos del Mar Tirreno. Aquí, sólo las bandadas de papagayos oscurecen el cielo. Y en las arenas de la playa no encuentro la mierda, la basura, los paños sangrantes, las moscas, y las ratas de todas las ciudades europeas, sino albos confines de pureza...

Carpentier plantea el problema narrativo del mundo americano en tanto que un pino o una palmera basta mencionarlos para que todo el mundo los vea: tienen una iconografía universal. Una ceiba, en cambio, no basta con mencionarla, debe ser descrita, metaforizada, matizada, tratada, en fin, de una manera “barroca” para poder hacerla aparecer en la imaginación de cualquier lector. Bueno, pues el navegante de nuestro relato sólo encuentra y describe aquello que no le es ajeno: “y detrás de la playa, en formaciones sucesivas, la selva tupida de palmeras junto al mar y luego, en ascenso hacia las montañas, macisos conjuntos de pinares, robles y madroños”.

De esta manera, cuando llegamos a su encuentro con los nativos, vemos que le son de tal manera ajenos, que no es capaz, en ningún momento, de reconocerlos, pues no responden a sus referentes europeos. Tal como ocurre en los diarios del Almirante, en este relato los hombres que encuentra los integra al paisaje natural. Todorov señala que ante la diferencia, Colón asume una posición de superioridad.

dad frente a esos hombres, con los que si bien puede convivir, los encuentra despojados de toda propiedad cultural:³³ no son sus interlocutores. Lo mismo ocurre en este relato. Se establece como un hombre solitario en el Paraíso, al que sabe haber llegado, pero sin la necesidad de integrar a su vida lo que tiene de verdaderamente ajeno, de tal manera que nada en ese lugar, salvo sus recuerdos y las cosas que los estimulan, le devuelve su imagen, antes lo hacen la llave que conserva de su casa en Toledo y las semillas del naranjo, que trae al Paraíso y siembra para dotarlo de su pasado: la madre, las nodrizas, las tetas, la redondez de la tierra: cuatro elementos que entrañan una enorme complejidad simbólica en la cultura occidental.

De esta manera, tenemos un relato con características inusuales según el análisis que de este libro hemos venido haciendo. Encontramos, de alguna manera, el ayer y el hoy, pero no provenimos de ese ayer acultural que nos plantea el narrador, ni habitamos un mundo igualmente estéril, sin historia, en el que de pronto aparece un imperio comercial sin antecedentes históricos. Por otra parte, ya hemos señalado que en ningún momento nuestro personaje se reconoce en los otros; él le otorga una condición al lugar al que llega a partir de sí mismo y de su universo referencial, pero esto no es recíproco. El único punto útil para nuestro análisis sería el de la perspectiva cultural de Colón, que se nos presenta en el relato como un genovés que escribe en español por su estancia familiar en Toledo, víctima después de las expulsiones de judíos. De modo que, de alguna manera,

³³ T. Todorov, *op. cit.*, pp 41 y ss.

hay una perspectiva que involucra varias razas y culturas, pero tampoco se cumple del todo, dado que esta característica no se explota nunca en una relación de encuentro con otro. ¿Hay, pues, un cruce de culturas en este relato? No, y por esta misma razón resulta, en todos sentidos, un caso excepcional en la obra narrativa de Carlos Fuentes; excepción reflejada en la monofonía del narrador, en la estructura de personajes contruidos por una sola voz, en la trama lineal, en la falta de tensión narrativa. En este sentido me parece un texto importante para lo que tratamos de demostrar en nuestro trabajo: es el único caso que yo he encontrado en el que el autor abandona un procedimiento narrativo que ha venido desarrollando desde sus primeras publicaciones y que, por tanto, no se parece a ninguna de ellas, resulta un caso aislado y, dicho sea de paso, de mucha menor factura que el resto de los relatos que componen el libro. Veremos en el próximo capítulo que esta característica responde también al tema que aborda: una civilización derruida y sin paradigmas, que se refleja en una narración lineal y desarticulada.

Por eso, ya el final del relato nos sirve para introducir una parte temática de lo que el escritor desarrollará en su siguiente libro de relatos, *La frontera de cristal*: crisis de civilización, expansión vertiginosa de mercados, economías inestables, desarrollo industrial, sociedades que se han fracturado en su continuidad cultural. Y entre todo eso, el tema central del siguiente libro que analizaremos es presentado por el último párrafo de éste que acabamos de analizar: “La constante de este trasiego es el movimiento doloroso de los pueblos, la emigración, la fuga, la esperanza, ayer y hoy”.

3. La frontera de cristal

3.1 Idea de cuento en Carlos Fuentes

A lo largo de este trabajo he llamado “relatos” a las piezas literarias que componen los libros aquí analizados. Esto requiere una explicación ahora que abordaremos un libro que, debajo del título, ostenta la siguiente información: “Una novela en nueve cuentos”. Antes de estudiar el problema estructural que esto plantea, es preciso hacer algunas aclaraciones de conceptos para movernos sobre una base más sólida.

El cuento, género que durante buena parte del siglo veinte en América Latina ha tenido una tradición de brevedad, síntesis y economía, asentada por una serie de magníficos escritores que va desde Lugones y Quiroga hasta Arreola, pasando por Onetti, Cortázar, Borges y Fonseca, entre otros, para Carlos Fuentes está más emparentado con la *nouvelle* francesa, género de mayor aliento y con pretensiones de novela (*roman*, en francés) por el universo que abarca y la definición, a veces hasta generacional, de sus personajes, pero que por su tamaño no llega a serlo (subrayo que no es un asunto necesariamente estructural el que la diferencia de la novela, sino de cantidad de páginas).

Los “cuentos” de Carlos Fuentes no persiguen el mismo fin, ni parten del mismo principio que los de aquellos escritores que han consolidado el género en Iberoamérica. Es decir, el cuento visto como una breve estructura narrativa que

nos revela la plenitud de su sentido en el final y que su formulación está hecha, por tanto, de tal manera que ningún elemento sobra, sino que, por el contrario, cada uno está pensado y calculado para lograr ese impacto final (“knock out”, como lo llamara Cortázar). De la manera más precisa posible, el cuentista elimina todo aquello que sobre, todo aquello que pueda ser un potencial distractor o atenuante de lo que nos acecha en las últimas líneas. Este es un principio teórico que no en todos los autores se confirma con la misma exactitud (si bien en algunos como Cortázar es casi una norma), pero ya toca al análisis que se haga de cada uno trazar sus particularidades. Lo que ahora nos interesa es que en todo cuento hay una característica de concreción y nitidez donde no se dice más de lo estrictamente necesario, y esta es una distinción del género no sólo en América Latina, sino también en todas las demás literaturas.³⁴

En Carlos Fuentes, por el contrario, encontramos que sus “cuentos”, si bien en algunos casos tienen un compromiso estructural con el final, el objetivo que persiguen es de índole novelística. Esto, en tanto que la preocupación central del autor es crear y definir a un personaje para enfrentarlo a su destino según la trama de la obra. Por otro lado, en cada uno de ellos el escritor aborda algún problema histórico, moral o social, con todas las referencias y páginas que ello necesite, sin escatimar. Es siempre un procedimiento novelístico el de trazar los antecedentes genealógicos de los personajes, para llegar a la construcción detallada de una personalidad, enmarcada en toda una

³⁴ Cf. Roland Bourneuf y Réal Oullet, *La novela*.

problemática —histórica, psicológica, social, cultural— con la cual el protagonista enfrentará su historia dentro de la trama. Además, esta especie de cuento-*nouvelle* es un género que nuestro autor ha abordado en diversas ocasiones: *Aura*, *Constacia y otras novelas para vírgenes* y los dos libros aquí analizados, *El naranjo* y *La frontera de cristal*, son textos generados por un oficio de novelista que, si tomamos en cuenta la tradición de cuentistas hispanoamericanos, difícilmente podríamos llamar “cuentos”. Yo preferiría, pues, llamar a cada uno de esos textos *nouvelle*, con la advertencia de que ésta, la *nouvelle*, contrario a lo que suele pensarse —al menos entre el lector hispanoamericano— no es un género a caballo entre el cuento y la novela, sino decididamente del lado de la novela. Más aún, creo que no arriesgamos demasiado si decimos que la *nouvelle* es una novela corta.³⁵ Para simplificar, seguiré refiriéndome a los textos aquí analizados como relatos, en tanto que ese nombre no involucra ninguna particularidad estructural definida, o, hecha la aclaración del caso, como cuentos, nombre que da el autor. Por otra parte, cabe agregar que en los relatos de Carlos Fuentes no existe una preceptiva de estructura. Cada cuento tiene una forma específica que atiende a las necesidades particulares de su trama y personajes, por tanto, varía en cada caso.

³⁵ El asunto de la definición de *nouvelle* tampoco queda despachado aquí. Textos clásicos franceses son publicados por algunos editores como *contes* y por otros como *nouvelles*. Mi concepto de *nouvelle* difiere en parte con el de Roland Bourneuf et al (*op. cit.*) pero éste a la vez con el de Marcel Raymond, *Antologie de la nouvelle française*, La Guilde du livre, Lausanne, 1950.

3.2 *El problema estructural*

Los relatos que integran este libro pueden leerse como obras independientes. No hay, en sentido estricto, una continuidad de la trama que los comprometa en un mismo corpus. La familia Barroso, que está presente en casi todos los relatos, no llega a significar un lazo estructural verdadero. Acaso el hilo conductor ininterrumpido podría ser el sentimiento que subyace en todos los relatos: un sentimiento de derrota ante la imposibilidad que tienen dos países de reconocer que se necesitan mutuamente: “Pero, ¿dónde es acá y dónde allá, no es el lado mexicano su propio acá y allá, no lo es el lado gringo, no tiene toda tierra su doble invisible, su sombra ajena que camina a nuestro lado como cada uno de nosotros camina acompañado del segundo yo que ignora?”³⁶ No podríamos decir que *El Naranja, o los círculos del tiempo* es una novela sólo porque en sus cinco relatos aparece un mismo árbol: la trama es en todos los casos distinta. Si *La frontera de cristal* es una novela, no lo es entonces por la familia Barroso que se aparece en siete de los nueve “cuentos”, sino por ese hilo conductor emocional señalado arriba y que desarrollaremos más adelante.

Pero, a pesar de que en el relato final —que de alguna manera es una hilación de nuevos relatos—, se cruzan los destinos de algunos de los protagonistas de los cuentos anteriores, ¿alcanza esa consecución de un mismo sentimiento y una misma problemática a lo largo del libro, con sólo un

³⁶ Sólo menciono el asunto general del libro. Lo desarrollaré en el siguiente apartado.

personaje repetido en casi todos ellos, a conformar una novela? No, si nos atenemos a que no hay un desarrollo ni una intensificación progresiva de estos elementos a lo largo de todo el libro: es solamente una presencia de ellos que encuentran un fin común en un mismo espacio y en un mismo tiempo. Pero esta respuesta merece una reflexión adicional en el caso de este particular novelista.

Carlos Fuentes es uno de los escritores en lengua española que más ha extendido los límites formales de la novela, que más ha jugado con ella, que más ha experimentado. Ha dicho y ha demostrado que el género es como un baúl en el que se puede meter todo. Tal es su universo dilatado en el que cabe la historia, la filosofía, la sociología y la psicología; la narración, la lírica y el ensayo; personajes secundarios e incidentales con historias y destinos propios; diversas voces narrativas y, por tanto, puntos de vista, posturas e ideologías; tiempos, espacios y circunstancias históricas. En este sentido, podríamos afirmar que con *La frontera de cristal* el autor ha llevado las posibilidades de esta libertad hasta un límite en el que la novela deja de serlo.

Se me puede decir que algunas de las novelas más importantes en la historia de nuestra literatura han extendido los límites que se conocían del género hasta hacernos dudar de su pertenencia al mismo. Tal sería el caso de *Rayuela*, de Julio Cortázar, o quizá de *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, entre otras. Sin embargo, en todos los casos de experimentación, por osada que haya sido, lo que siempre ha quedado claro es que la novela es —ha sido siempre— un paradigma de estructura, de cohesión y de congruencia formal. Esto es justamente lo que falla en *La frontera*

de cristal si la vemos como una novela en su conjunto. Lo que, por otro lado, no es un defecto para los fines temáticos que persigue si tomamos en cuenta que en ella está representado, con exactitud, un mundo desarticulado y disperso, en el que están en crisis otros paradigmas de estructura y cohesión como el Estado, y en el que se están transformando los grandes articuladores sociales, como la moral, el amor a la patria o el arraigo a la familia. En este sentido, podríamos interpretar el problema de estructura del libro, en tanto novela, como una correspondencia formal con el mundo que en ella se representa. Propuesta, al fin, y no limitación del escritor, dado que su siguiente novela, *Los años con Laura Díaz*, sin adelantar un juicio sobre la misma, vuelve a ser una obra bien articulada con una tensión progresiva.

3.3 Principios teóricos

Los relatos que componen *El naranjo...* son, al menos en un sentido, el antecedente de *La frontera de cristal*. Toda la carga cultural que posee el mexicano que cruza cada día la frontera norte con los Estados Unidos, integra, entre otros muchos episodios (aunque cito nada más los del libro mencionado), el resultado histórico de los encuentros entre iberos, celtas, romanos y cartagineses, de los desarrollos de las grandes civilizaciones aztecas y mayas, del encuentro que se dio entre ambas culturas y las hispánicas. Todas estas experiencias, unas de ellas tema central, otras substancia de contexto en *El naranjo...*, según el principio teórico que

esbozaremos en seguida, debemos tenerlas presentes al abordar un libro que nos habla de un problema fundamental de nuestros días: la relación atroz, ciega, dolorosa de México y Estados Unidos. Por esto, al leer la historia de una trabajadora que cruza todos los días la frontera hacia el norte, para ganar un sueldo miserable en una maquila norteamericana, debemos tener en cuenta que con él está cruzando una carga histórica donde Hispania invadida por Roma, Gerónimo de Aguilar habitando entre los mayas, La Malinche aprendiendo el español, Cortés conquistando Tenochtitlan, Colón llegando a las Antillas y los hijos del conquistador pelándose entre sí, están, en cierto sentido, presentes. Los mexicanos hemos hecho nuestra cultura con los aportes de todas las que nos preceden en América y en España, y, por tanto, la continuidad que de ella tenemos desde la antigüedad hasta nuestros días, será un elemento importante en el encuentro con el "otro", con el angloamericano. Este es el principal punto a tomar en cuenta en nuestro análisis porque es, a la vez, lo que verdaderamente nos distingue de los estadounidenses. Ellos carecen de tradiciones históricas y culturales tan arraigadas como las nuestras; por otro lado, en la conformación de su cultura y de sus instituciones modernas, no existe el trasfondo tácito de una civilización preeuropea ni una cultura política medieval cuyo origen, según nuestro autor, tiene sus asentamientos en las primeras poblaciones medievales de la península, fundadas en el municipio libre.³⁷

³⁷ C. Fuentes, *El espejo enterrado*, p. 72.

Esta diferencia, como he dicho, será el principio teórico que regirá al libro de la primera a la última páginas. El constante fracaso de todos nuestros programas de desarrollo social, económico y político, ha llevado a un país heredero y creador de una inmensa riqueza cultural a enfrentar forzosamente a otro cuyos modelos siempre han triunfado, decididamente, pero en la vacuidad de herencias y tradiciones. En este sentido, el paralelismo es sorprendente: la carencia de uno es la abundancia del otro y viceversa. Sólo que uno de ellos, Estados Unidos, no se da cuenta de esa carencia porque su agonía es imperceptible, mientras que la de México es, a simple vista, su primer rasgo distintivo: la pobreza, la injusticia, la derrota. Pero es justamente la mitad que le falta a los Estados Unidos la que ha quedado de nosotros, la que ha prevalecido siempre a lo largo de una historia de fracasos políticos, económicos y sociales, indicándonos, veladamente, que no estamos en el camino correcto. Mientras todas nuestras instituciones han fracasado reiteradamente, siempre ha permanecido en pie “lo que hemos hecho con mayor seriedad, con mayor libertad y también con mayor alegría”:³⁸ nuestra cultura, que es el primer manifiesto de todas nuestras herencias y tradiciones.

Entonces, para Carlos Fuentes nuestro gran derrotero debe ser el de trasladar a la vida política la fuerza de la vida cultural, para, entre ambas, crear un modelo de desarrollo acorde con nuestra realidad, que es distinta a la de otros países donde sí han funcionado los modelos que nosotros, con otra realidad cultural, hemos querido imitar:

³⁸ *Idem.*

Esto nos ha servido de excusa para adoptar dos formas aberrantes de autonegación: una, la imitación de las instituciones democráticas francesas y angloamericanas, diciéndonos que éstas sí han funcionado; otra, la adaptación del autoritarismo con disfraces modernos y progresistas [...] El capitalismo y el socialismo han fracasado en América Latina en virtud de nuestra inhabilidad para distinguir y fortalecer nuestra propia tradición que es auténticamente ibérica, y no derivativamente angloamericana o marxista.³⁹

Y aquí el autor introduce un elemento para hacernos ver en qué consisten esos repetidos fracasos: la crítica, entrañada en todas nuestras obras de arte. “Sólo hemos superado la imitación o la fatalidad mediante la crítica. Y la crítica ha trascendido las opciones enemigas mediante la continuidad”.⁴⁰

Esto plantea, nuevamente, una vieja dicotomía latinoamericana: tradición o progreso; renovación civilizadora o continuidad del pasado; continuidad de nuestras tradiciones o progreso sin historia. Sin embargo, para Fuentes, la síntesis entre una postura y otra la anuncia la cultura misma, proponiéndose como continuidad de cuanto hemos sido: “La impaciencia progresista resultó ser un capítulo más de la historia de rupturas políticas y económicas [...] La paciencia cultural insistió, en cambio, en que la imaginación del pasado era inseparable de la imaginación del

³⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁰ C. Fuentes, *Valiente Mundo Nuevo*, p. 11.

futuro".⁴¹ Por ello, son las características de nuestra cultura las que debemos trasladar a la creación de nuestras instituciones modernas, porque es la fuerza de nuestra cultura la que ha prevalecido siempre, tanto en los derrumbes de nuestras frágiles democracias como en la forma de vida de todos los mexicanos que trabajan, legal o ilegalmente, en Estados Unidos.

Hay un segundo principio teórico en el libro, importante de señalar para poder acercarnos mejor al texto de nuestro análisis. Es que los Estados Unidos necesitan laboralmente a México. Todos los mexicanos que trabajan en el país del norte están ocupando un vacío laboral que no ocupan los estadounidenses y cuya economía requiere cada vez más. El proyecto de desarrollo norteamericano contempla de menos en menos la mano de obra en las maquilas, en el campo, en la industria restaurantera. Si miles de mexicanos intentan todos los años cruzar ilegalmente la frontera para trabajar es porque ese trabajo existe y no puede ser ocupado por nadie más. En la novela, un exitoso empresario mexicano lleva a cabo un contrato de servicios para limpiar los rascacielos de Manhattan con trabajadores mexicanos. El éxito radica en que resulta entre un 25 y un 30 por ciento más barato, con todo y los pasajes de avión, que si se contrataran trabajadores en Nueva York. Esto es posible verlo como una humillación: no puede haber reconocimiento del otro cuando se le toma de manera puramente utilitaria. Sin embargo, no se expresa así. La novela critica el sistema de un país que no es capaz de aceptar al trabajador mexicano

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

aun cuando lo necesita para continuar desarrollando su hegemonía económica sobre los otros, pero hace falta algo más que la simple puesta en evidencia de este sinsentido; uno lo espera, sobre todo, de un hombre como Carlos Fuentes que no concibe su trabajo narrativo al margen de la crítica. El libro es, en efecto, una denuncia de la discriminación y la xenofobia, y propone sostenidamente vías de integración y reconocimiento, pero la manifestación del absurdo de esa discriminación a partir del hueco laboral de los Estados Unidos merecería una crítica aparejada. Dice el personaje al Secretario del Trabajo de USA, cuando lo convence de su proyecto de limpieza neoyorquina con mano de obra mexicana: "No se puede creer en el libre mercado y enseguida cerrarle las puertas al flujo laboral". Con esto, en efecto, se impugna una marginación y se propone una salida para la misma, pero no se critica la desigualdad que esta salida supone.

No obstante, este problema laboral queda planteado de una manera aterradora, que ciertamente nos incumbe a todos. Carlos Fuentes ha plasmado de una manera viva y encarnada lo que casi al mismo tiempo declaró Viviane Forrester de una manera a la vez espléndida y preocupante: la mutación brutal de una civilización que no somos capaces de visualizar y que por tanto confundimos con una crisis que puede, de alguna manera, solucionarse, de tal forma que con miras a solucionarla, respetamos los ritos de una dinámica que no existe más:⁴² una dinámica basada en la concepción del trabajo como motor natural de las sociedades y como

⁴² Viviane Forrester, *El horror económico*, pp. 11 y ss.

base de todo desarrollo incluyente, siempre vinculado con los engranajes íntimos y públicos de la sociedad. Para Viviane Forrester, uno de los síntomas incuestionables de que no vivimos en la civilización en la que todavía creemos es que el trabajo hoy día es una entidad desprovista de contenido, no contemplada por los modelos económicos que se han ido apoderando del mundo y que han sido advertidos demasiado tarde por la crítica. De tal manera que si el concepto de trabajo requiere una redefinición, ocurre lo mismo con el de desempleo. Al desempleado se le considera en nuestros días un ser indigno de la sociedad en que intenta desenvolverse pero de la cual es, sin embargo, su producto. No obstante, ésta lo rechaza, lo acusa y lo responsabiliza directamente de su situación, sin reparar en que nuestro sistema de mercado no está asentado sobre bases de distribución laboral:

En la actualidad, un desempleado no es objeto de una marginación transitoria, ocasional, que sólo afecta a determinados sectores; está atrapado por una implosión general, un fenómeno comparable con esos maremotos, huracanes o tornados que no respetan a nadie y a quien nadie puede resistir. Es víctima de una lógica planetaria que supone la supresión de lo que se llama trabajo, es decir, de los puestos de trabajo.⁴³

Principal promotor de esta supresión, Estados Unidos padece, sin embargo, algunas de las consecuencias: sus ciudadanos intentan desarrollarse dentro de esa nueva lógica y

⁴³ *Ibid.*, p. 13.

los últimos puestos de trabajo aún vacantes deben ser ocupados por los mexicanos cuya condición nacional les impide integrarse a esa transformación, de la cual son las principales víctimas, y aún así son rechazados.

Este drama logra un verdadero contraste con la permanencia, vitalidad y fuerza de nuestra cultura. Este contraste es el eje sobre el cual gira en todo momento *La frontera de cristal*.

3.4 Análisis de una poética

Ya hemos dicho que el recurso de la polifonía, no en el sentido bajtiniano sino en el que le dimos en el capítulo precedente (p. 51), es uno de los principalmente utilizados por nuestro narrador, en tanto que es el que mejor permite la expresión íntima de los personajes y de sus características culturales. Bueno, pues una constante técnica en el libro, de la primera a la última páginas, es el de una narración polifónica, dominada por la voz de un narrador, la mayoría de las veces omnisciente y en tercera persona, pero que integra y asimila en su discurso las voces de otros personajes. De esta manera, hay ocasiones en las que sólo percibimos la voz de un narrador externo al relato como un puente para pasar a las de los personajes que no se ocupan de narrar la historia, sino de expresarse dentro de ella, dando con esto tantas dimensiones al relato como voces se escuchan en su discurso. A su vez, esto hace que en él aparezca un tercer nivel —además del de la narración y la voz del personaje: el de la imaginación de ese personaje o el de otra

narración que tiene que ver con su pasado que recuerda. De esta manera, tenemos un discurso polidimensional que se expande o se retrae con gran flexibilidad según el énfasis que quiera el autor.

Este recurso es llevado hasta un límite interesante. Dado que la voz de los personajes se integra al discurso narrativo, hay algunos casos en que éstos son hombres unívocos, ingenuos, incultos, bobos, y el discurso que uno lee, por esta característica de asimilación, se vuelve igualmente ingenuo, unívoco, bobo... Esto, que en ocasiones pareciera una deficiencia de la narración, debe ser leído con mucho cuidado, sobre todo proviniendo de un escritor que, si bien ha sido irregular en la calidad de su producción literaria, nunca lo ha sido en la de sus técnicas.

Doy algunos ejemplos para aclarar esta característica. El primero es un fragmento donde en dos ocasiones expresamente se les da la voz a los personajes dentro del discurso del narrador:

Tuvo que morir su padre el licenciado Gonzalo Zamora para que su viuda le pidiera un solo favor a don Leonardo Barroso, vea si puede usted darle una beca a Juanito para que estudie medicina en los Estados Unidos. Don Leonardo, con gran elegancia, dijo que no faltaba más, lo haría de mil amores, es lo menos que se merecía la memoria de Zamorita, un abogado tan honesto, un funcionario tan cumplido...

En el caso de la viuda, tenemos la petición textual (“vea si puede usted”); en el caso del empresario, tenemos un dis-

curso indirecto, pero con las palabras y manías del personaje, involucrando con esto parte de su personalidad.

Pero hay casos sumamente elaborados, donde este recurso logra que se expresen verdaderamente las características de personalidad de los personajes y en varias ocasiones de más de uno:

Pero los prejuicios no se extirpaban de un día para otro, eran viejísimos, tenían más realidad, vamos, que un partido político o una cuenta de banco [...] Pero Becky, para qué exponerla a una mala influencia, a una relación escandalosa. Ella era inocente. La inocencia era digna de protección. Becky los escuchaba murmurar mientras ellos la imaginaban mirando el programa educativo *Sesame Street* y ella trataba de mantener una cara seria. Si supieran. Trece años y en una escuela privada. ¿Qué le podían reprochar? ¿Para qué servía el dinero? Día tras día, todo el día, la cantinela de la Generación Egoísta, la Me Generation con derecho a todos los caprichos, todos los placeres, y un solo valor, Yo. ¿No eran así sus padres? ¿No tenían éxito porque eran así? ¿Qué le iban a pedir a ella? ¿Que fuera una puritana de la época de la cacería de brujas en Nueva Inglaterra? Entonces la niña se perdía en los sucesos de la pantalla para no oír las voces de sus padres, que no querían ser escuchados y se hizo la pregunta que la confundía mucho, ¿cómo gozar de todo pero parecer una persona muy moral y muy puritana? La sangre le hacía cosquillas, el cuerpo le cambiaba y Becky se angustiaba de no tener res-

puestas. Abrazó a su conejo de peluche y se atrevió a decirle ¿Y tú?, ¿entiendes algo Bunny?

En este caso, comienza el narrador a comentar una disyuntiva familiar encabezada por el padre, ante el problema de que el muchacho universitario que albergaban era homosexual y podía dar un mal ejemplo a su hija Becky. No tenemos directamente la voz del personaje, pero sí las palabras y los tropos de un gringo pragmático y eficientista. Partido político o cuenta de banco como paradigmas de realidad es una asociación que pertenece al discurso de ese personaje. De manera que las siguientes frases son definitivamente atribuibles a un discurso propio de ese gringo y no del narrador: “para qué exponerla a una mala influencia, a una relación escandalosa”. Después entra nuevamente la voz del narrador que nos va situando en distintos espacios y frente a distintas personas: “Becky los escuchaba murmurar mientras la imaginaban...” En seguida entra una reflexión de la adolescente que puede estar expresada también en la voz de ella misma, en un caso de manera indirecta, en el otro directa: “¿Qué le podían reprochar? ¿Para qué servía el dinero?”, y que de inmediato se intercala nuevamente con la del narrador, que tipifica brevemente las características de una época de relativismo e individualidad exacerbada: “Día tras día, todo el día, la cantinela de la Generación Egoísta”..., para volver a sus reflexiones, con la voz de la chica pero de una manera indirecta, primero: “¿No eran así sus padres? ¿No tenían éxito porque eran así? ¿Qué le iban a pedir a ella? ¿Qué fuera una puritana de la época de la cacería de brujas en Nueva Inglaterra?”, y

después directa: “¿cómo gozar de todo pero parecer una persona muy moral, muy puritana?” Después continúa el narrador con un acercamiento objetivo a la chica: “La sangre le hacía cosquillas, el cuerpo le cambiaba y Becky se angustiaba de no tener respuestas”. Acercamiento no nada más físico sino que también incluye su voz, ahora de manera directa: “Abrazó a su conejo de peluche y se atrevió a decirle, ¿Y tú?, ¿Entiendes algo Bunny?”

Esta técnica discursiva es la que permite que a lo largo de todo el libro esté presente el tercer punto de nuestro análisis: el narrador observando los eventos desde una perspectiva policultural. Salvo un solo cuento de la novela (“La raya del olvido”), toda la obra está narrada en tercera persona, desde esta perspectiva que permite integrar en un discurso las voces de los estadounidenses, de los mexicanos, de los chicanos y de personajes de otras nacionalidades, como la española, involucrando pasados múltiples en un presente común: los bisontes de las grutas de Altamira, el Destino Manifiesto, la cosmovisión indígena, los primeros pobladores del sur de lo que hoy es Estados Unidos. Y aún en la excepción antes señalada, narrada en primera persona, el personaje también integra en su discurso voces de otros, portando siempre en éste las características de cada uno de ellos.

Esto nos lleva al segundo punto de nuestro análisis: de qué manera el otro me otorga mi yo. En este libro el problema está planteado de manera dicotómica. Los constantes cruces y encuentros entre hombres de dos naciones, nos enfrentan al problema de que unos carecen de los otros, y esta carencia significa un atraso para ambos, aunque, según el caso, la novela llega a reflejarlo de manera ventajosa para

alguna de las partes. Por ejemplo, el cuento “El despojo”, nos plantea la enorme superioridad de la cocina mexicana frente a la de los Estados Unidos. Esto funciona a la vez como un símil de toda la cultura, de todo aquello que en México se ha hecho con un arraigo histórico centenario y una participación popular. En el caso que ahora nos ocupa, las oposiciones de que hablaba líneas arriba se dan de manera favorable para México, en otros para Estados Unidos. Pongo un ejemplo del primer caso:

Sólo hay grandes cocinas nacionales cuando surgen del pueblo. En México, Italia, Francia o España, se puede entrar sin temor a la primera fonda del camino, al más humilde bistró, a la más concurrida tavola calda, con la seguridad de que algo bueno se sirve allí. No son los ricos [...] quienes dictan desde arriba el gusto culinario, es el pueblo, el obrero, el campesino, el artesano, el conductor de camiones de carga, quien, desde abajo, inventa y consagra los platillos de las grandes cocinas. Y lo hace por íntimo respeto a lo que se lleva a la boca.

Aquí está la primera gran diferencia culinaria pero que podemos extrapolar a toda la cultura, con su contraparte inventada desde arriba, sin arraigo ni representatividad histórica, que son esas “catedrales del mal comer” llamadas Mc. Donald’s, Kentuchi Fried Chiken, Taco Bell, etcétera, y que también son representativas de toda la cultura norteamericana. Dado que “en torno a un beso o a un chilpachole de jaiba se organiza toda una sabiduría histórica, científica

y, aun, política”, todas aquellas prácticas alimenticias nos dan cuenta de un pueblo con enormes carencias:

Deslizándose por las paredes de América, con gusto le entregaba Dionisio a un solo país el apelativo de todo un continente [América], con gusto sacrificaba ese nombre sin nombre, esa ubicación fantasmal, “los Estados Unidos de América”, que era como llamarse, dijo su amigo el historiador Daniel Cosío Villegas, “El Borracho de la Esquina” o, pensaba el propio Dionisio, se reducía a una mera indicación, como “Tercer piso a la Derecha”, por los nombres con prosapia, situación, historia, México, Argentina, Brasil, Perú, Nicaragua...

De aquí, el siguiente paso fue extraer conclusiones sobre las características culturales del norteamericano:

Buen mexicano, les concedía a los gringos todo el poder del mundo salvo el de una cultura aristocrática: México la tenía, al precio, era cierto, de una desigualdad e injusticia abismales, acaso insuperables. Pero México también tenía formas, maneras, gustos, sutilezas, que confirmaban una cultura aristocrática: un islote tradicional azotado y a veces inundado, cada vez más, era cierto, por tormentas de vulgaridad y maneras de comercialización peores, por chafas, por baratas, por azcarragosas, que las del común norteamericano. Pero en México hasta un bandido era cortés, hasta un analfabeta culto, hasta un niño sabía decir buenos días [...] y hasta

los revolucionarios tenían el buen gusto de creer en la virgen de Guadalupe.

Queda planteada, pues, esta dicotomía donde está manifiesta la superioridad mexicana aún a pesar de las desigualdades sociales, de las terribles carencias e injusticias y de que México está invadido por una cultura vulgar y degradada. En la mayoría de los casos esta dicotomía se resuelve de manera favorable para México, como en el ejemplo que acabamos de ver, mostrando peculiaridades de la cultura mexicana que, en determinada situación, hacen de éste un país más rico que el vecino del norte: el sentimiento de arraigo a un grupo, a una comunidad, a una persona, frente al desapego o la indiferencia; la preeminencia inmanente y sensible de las personas frente a la racionalidad pragmática; la solidaridad emocional con los demás frente a la imposibilidad de involucrarse con los sentimientos de los otros; las posibilidades lúdicas y hedonistas en una gama llena de referentes históricos y culturales frente a la edición en serie de entretenimiento industrializado; la relación del hombre con la trascendencia en un universo aún poblado por Dios, la virgen de Guadalupe, diversos santos, frente a la sustitución de paradigmas metafísicos por tecnológicos, científicos o económicos; etcétera.

Pero también, como decíamos, hay momentos en los que esta dicotomía es expresada a favor de los Estados Unidos, a veces en casos de enorme dramatismo. Un ejemplo podría ser el personaje Leonardo Barroso, empresario y magnate mexicano, residente en la frontera, pero que debe su triunfo a que ha dado la espalda a su historia para adoptar y admirar

los modelos norteamericanos, favoreciéndose con la pobreza y necesidad laboral de su propio país. Cada vez que el personaje se queja de los mexicanos por su incapacidad de “prosperar”, es porque ha aprendido a transar con los gringos como gringo, abjurando de su parte mexicana hasta en aspectos raciales. “¡país de irresponsables!”, dice en repetidas ocasiones, y de allí a la constitución racial: “¿Por qué todos tan prietos, tan de a tiro nacos? [...] Pues a ver si me buscan uno por lo menos con más cara de gente decente, más criollito, pues, me lleva”. En este sentido, a lo largo de todo el libro, el aspecto racial juega un papel importante en las consideraciones que unos personajes hacen de otros.

Otro caso en el que esta ponderación de los logros norteamericanos y los fracasos mexicanos llega aun nivel de dramatismo y dolor, es el del cuento “La raya del olvido”. En él, un personaje paralítico es abandonado en su silla de ruedas frente a la frontera. Este hombre simboliza, de diversas maneras, a todas las víctimas de los fracasos mexicanos tanto políticos como sociales; hombres con ideales revolucionarios, comunistas o de izquierda, hoy día cargados de recuerdos, de amarguras, de rencores. Sin haber logrado una vida digna ni una transformación verdaderamente democrática, son hoy una especie de paralíticos a quienes se les reprocha más de alguna carencia y más de algún atraso cuando los juzgamos de frente a los Estados Unidos, país que en su desarrollo económico, cuando menos, ha tenido una continuidad sin fracturas.

Dada esta confrontación de valores de dos naciones, el lector llega a un reconocimiento de México y de Estados Unidos gracias al cual ambos países se nos muestran incom-

pletos pero a la vez complementarios, a pesar del desprecio de uno y del odio del otro: “llegaron los gringos (¿quiénes son, quiénes son, por Dios, cómo pueden existir, quién los inventó?)”. La síntesis la plantea el último relato, que en realidad es una serie de relatos pequeños que hasta el final alternan con una tirada por momentos lírica y por momentos narrativa, que recorre el área de la frontera desde un posible origen natural hasta la actualidad, pasando por la llegada de los exploradores españoles en tiempos de la colonia. Este final, a la vez, es el articulador del libro. En él, un personaje llamado José Francisco, joven, siempre montado en su Harley-Davidson, sabe que no es gringo ni mexicano: ha hecho de su condición chicana una identidad universal, a partir de que esta postura, bien asumida, está dotada de características culturales suficientes, en tanto que no es producto de una ruptura sino de una unión. En su moto llevaba manuscritos chicanos a México y mexicanos a Texas; literatura de ambos lados para que todos se conocieran mejor. Hasta que el cuento plantea una situación simbólica, una vez que los agentes aduanales revisan su portafolio que, pensaban ellos, estaría lleno de papeles políticos o billetes falsos o drogas. Eran los manuscritos que por la brisa nocturna comenzaron a volar y a caer de uno y otro lados de la frontera: “el poema de Ríos, el cuento de Cisneros, el ensayo de Nericio, las páginas de Siller, el manuscrito de Cortazar, las notas de Garay, el diario de Aguilar Melantzón, los desiertos de Gardea”, etcétera. Y José Francisco estaba “convencido de que las palabras volarían hasta encontrar su destino, sus lectores, sus auditores, sus lenguas, sus ojos”. Es decir, el símbolo de la comunicación abierta, sin fronteras, entre culturas, entre hombres, entre sentimien-

tos, entre palabras y voces. El desideratum, pues, es una frontera política, no cultural, para que las relaciones políticas se den sobre una base de reconocimiento mutuo. Por eso, el hombre aquel que abandonado en su silla de ruedas observa el ir y venir de la gente en la frontera, concluye:

¿Qué llevan, qué traen? No sé. Lo importante es que lleven y traigan. Que mezclen. Que cambien. Que no se detenga el movimiento del mundo. Se los dice un viejo mudo e inmóvil. Pero no ciego. Que mezclen. Que cambien. Eso es lo que defendí. El derecho a cambiar. La gloria de saberse vivo, inteligente, enérgico, dador y recibidor, recipiente humano de lenguas, de sangres, de memorias, de canciones, de olvidos, de cosas a veces evitables y otras inevitables, de rencores fatales, de esperanzas que renacen, de injusticias que deben corregirse, de trabajo que debe remunerarse, de dignidad que debe respetarse, de tierra oscura acá y allá, ese mundo creado por nosotros y por nadie más...

Esta cita nos lleva, finalmente, a la función de la memoria y el deseo. Acabamos de leer el deseo: la integración, la comunicación, la búsqueda esperanzada, cifradas en una utopía, por definición imposible, pero que, a fuerza de mezclar México y Estados Unidos, podrían desembocar en un mejor porvenir para ambos. La memoria nuevamente ha quedado consignada en la novela. Nada de lo que se narra en este libro será pasado muerto. Las historias de incomprendiones, maltratos, abusos y exclusión, pasan a formar parte de una historia de malas políticas y fracasos

económicos que también ha sido referida. Si bien el libro no parece optimista porque narra una cadena de fracasos económicos en México y culturales en Estados Unidos que se han repetido constantemente, al menos en la síntesis de las dicotomías arriba planteadas, se podría vislumbrar un reconocimiento mutuo. Posible, pues, si tomamos en cuenta que el “imperio cromosomático” —como lo define un personaje— de México en Estados Unidos es portador de una cultura de siglos de reconocimiento y aceptación. México visto como un “cementerio de rascacielos a medio construir”, como un país sin continuidad económica, sin proyectos sociales sustentables, como país de injusticias, pobre, jodido... Estados Unidos visto como un país sin nombre, sin raigambre cultural, sin contenido histórico... Y entre ambos, una frontera que es como

[...] una enorme herida sangrante, un cuerpo enfermo, incierto de salud, mudo ante sus propios males, al filo del grito, desconcertado por sus fidelidades, y golpeado, finalmente, por la insensibilidad, la demagogia y la corrupción políticas.

Así está México, así Estados Unidos, así la frontera. Por eso no es un libro tranquilizador, pero sí esclarecedor de esa verdad fácil de enunciar pero que requiere de una novela tan dinámica para hacernos verla: dos países muriéndose cada uno de la necesidad del otro, con una franja intermedia, física, política y simbólica, donde se concentran sus respectivas miserias, pero también las más viables, acaso las únicas posibilidades de reconocimiento.

4. Un universo de correspondencias

En los capítulos precedentes, he intentado poner en relieve y comentar algunas de las situaciones de cruce de culturas en los libros analizados de Carlos Fuentes, para demostrar cómo en ellas se encuentran las principales resultantes estéticas de las obras de este autor, y cómo sus procedimientos narrativos tienen como origen y finalidad la creación o recreación de estas mismas situaciones y procesos. A propósito he elegido dos libros distantes en su temática y en las épocas en que se desarrollan sus respectivas tramas, para poner de manifiesto cómo es una constante ese procedimiento sin importar los contextos de las obras. Nadie podría dudar que una de las características principales del trabajo narrativo de este escritor es que siempre interroga de frente a la historia y a la cultura, muchas veces más, incluso, que al hombre y su condición (humana, social, civil). De sus obras, en tanto interrogantes de nuestra historia y nuestra cultura, se ha escrito mucho y aún el tema no se ha agotado. Sin embargo, me parece que sobre ésta característica de encuentro con el otro y sus procesos, cifrando en ella el sentido estético, no se ha escrito tanto. Creo, no obstante, que es importante hacerlo porque siempre es a partir del enfrentamiento, cruce o asimilación de alteridades, culturas y tradiciones, según lo hemos analizado, como este escritor aborda los grandes problemas de la historia y de la cultura en sus novelas y relatos. Por tanto, creo que enfocar

cualquier aspecto temático de su obra a partir de esta perspectiva puede darnos una comprensión del pensamiento y la postura del autor más completa.

Creo que esto es así por una razón: hay toda una red de correspondencias entre su pensamiento, sus temas, sus procedimientos narrativos y sus resultados estéticos.

Tanto los personajes como las problemáticas planteadas, adquieren su plenitud narrativa en el momento en que son enfrentados culturalmente a otros y comienza un proceso de aceptación, primero, y de integración o reconocimiento después, proceso que define las características estructurales de la obra. Esto lo vimos en los libros que hemos revisado con detenimiento: Jerónimo de Aguilar en tanto se enfrenta de ida y vuelta a las culturas prehispánicas y a las tropas de Cortés que lo encuentran en Yucatán; Martín 1, hijo de españoles y Martín 2, primer criollo en América, al momento en que se enfrentan a la muerte y ésta los obliga a reconocerse; Cornelio Escipión, cuya definición totalitaria como personaje se logra a partir de que une en sí mismo Grecia y Roma, “la materia y el espíritu”; etcétera. Ocurre lo mismo en *La frontera de cristal*, donde tenemos un constante jaloneo entre México y Estados Unidos a partir de situaciones dicotómicas planteadas en diversos niveles y donde la síntesis se encuentra en el momento en que se evidencia la necesidad insoslayable de un reconocimiento mutuo. De esta manera, en un mismo lugar (la obra) se encuentran personajes con pasados múltiples, un discurso narrativo que a la vez los distingue e integra; un escritor que no les concede otra posibilidad de realización —quizá porque él mismo no la tiene—; un lector que acaba por

asumir esa condición del hombre y de la cultura. Todo esto en una relación de correspondencias. Las problemáticas planteadas por Fuentes en sus obras existen, pues, en virtud de que su poética permite plantearlas de esa única manera; a la vez, esa poética es resultante del género de problemáticas que aborda el escritor. Así, el escritor interroga a la historia y a la cultura, cierto, pero siempre a partir de una poética, elaborada según las diversas maneras planteadas de enfrentar, reconocer y asimilar.

De esta manera, encontramos, como ya se ha visto, que la integración y el reconocimiento son los únicos derroteros viables para el hombre, y que nosotros, los mexicanos, los iberoamericanos, por nuestra condición histórica y cultural, estamos privilegiadamente preparados para transitarlos con éxito, siempre que no adoptemos formas de autonegación al imitar modelos que no nos corresponden. Pero esta afirmación, asentada en más de un ensayo de Carlos Fuentes, tiene también una correspondencia directa con sus obras de creación, donde no nada más se afirma esta tesis —que es, si no la más importante, al menos sí la más reiterada por nuestro escritor— sino que ella es origen de una forma de narrar y, por tanto, cumple una función estética dentro de sus obras, función que espero haber bosquejado en este trabajo.

Ciudad de México, mayo de 2000

Bibliografía consultada

- BAJTÍN, Mijail M., *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1997.
- *Problemas de la poética de Dostoyuski*, México, FCE, 1988.
- BEFUMO BOSCH, Liliana y Elisa Calabrese, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro (ed.), 1974.
- BELTRÁN, Rosa, *América sin americanismos*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
- BLANCO, José Joaquín, *La paja en el ojo*, Puebla, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1980.
- BOURNEUF, Roland y Réal Oullet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975.
- CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias*, México, Siglo XXI, 1978.
- COLCHERO Garrido, María Teresa, *Filtros, burbujas y brebajes, alquimia de la novela de Carlos Fuentes*, Puebla, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1995.
- DELLEN, Maarten van, *Carlos Fuentes, México and Modernity*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1998.

- DURÁN, Gloria, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1976.
- FORRESTER, Viviane, *El horror económico*, México, FCE, 1998.
- FUENTES, Carlos, *El espejo enterrado*, México, FCE, 1992.
- *La geografía de la novela*, México, FCE, 1994.
- *La novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1979.
- *Nuevo tiempo mexicano*, México, Aguilar, 1994.
- *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- *Valiente Mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina, *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, México, El Colegio de México, 1981.
- GARCÍA NÚÑEZ, Fernando, *Fabulaciones de la fe: Carlos Fuentes*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1989.
- GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise, *Interviews with Latin American Writers*, Dalkey Archive Press, Normal, Illinois, 1989.
- HERNÁNDEZ, Jorge F., *Carlos Fuentes: territorios del tiempo*, México, FCE, 1999.

- KRAUZE, Enrique, *Textos heréticos*, México, Grijalbo, 1992.
- LESLIE WILLIAMS, Raymond, *Los escritos de Carlos Fuentes*, México, FCE, 1996.
- MACADAM, Alfred y Charles RUAS, *The Paris Review Interviews*, Sixth Series, Penguinm, Nueva York, 1985.
- O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, México, FCE, 1995.
- PACHECO, José Emilio (comp.), *La novela Histórica y de folletín*, México, Promexa, 1985.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, vigesimaprimerá reimpresión, 1992
- RAYMOND, Marcel, *Antologie de la nouvelle française*, La Guilde du livre, Lausanne, 1950.
- SARDUY, Severo, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI/UNESCO, 1972.
- SEYMOUR Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*, México, FCE, 1993.
- STOOPEN, María, *La muerte de Artemio Cruz, una novela de denuncia y traición*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1982.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América*, México, Siglo XXI, 1987.

ZEA, Leopoldo y Mario MAGALLÓN, *Latinoamérica economía y política*, México, FCE/Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1999.

———, comp., *Sentido y proyección de la conquista*, México, FCE/Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1993.

Índice

Introducción	7
1. Una historia de cruce de culturas	11
1.1 El escritor, primer sujeto	11
1.2 Las novelas que lo definen	16
1.3 Las dos bases de una poética	27
1.4 Los textos de estudio, las técnicas de mi análisis	35
2. El naranjo o los círculos del tiempo	41
2.1 Análisis de una poética	44
3. La frontera de cristal	69
3.1 Idea de cuento en Carlos Fuentes	69
3.2 El problema estructural	72
3.3 Principios teóricos	74
3.4 Análisis de una poética	81
4. Un universo de correspondencias	93
Bibliografía citada	97