



Contribuciones desde Coatepec

ISSN: 1870-0365

rcontribucionesc@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de México
México

Young Mee, Park

Terra Nostra de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura (Segunda Parte)

Contribuciones desde Coatepec, núm. 6, enero-junio, 2004, pp. 31-53

Universidad Autónoma del Estado de México

Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28100603>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Terra Nostra de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura

(Segunda Parte)¹

PARK YOUNG MEE²

Narradores principales

a) La narración simultánea del Señor y Celestina

Podemos interpretar la narración simultánea del Señor y/o Celestina de la siguiente manera: Celestina, quien es la memoria del conocimiento “total” del pasado, cuenta con su voz al Peregrino la memoria de su juventud y, al mismo tiempo, el Señor dicta a Guzmán la misma memoria de su juventud (el acto simultáneo de dos personas: una de narrar, otra de escribir): por tanto, esta memoria esta narrada como si fuera “una” sola voz unida en dos bocas: Señor y Celestina y, a la vez, está escrita por la mano de Guzmán (y en otro nivel, por Julián), y todo ello está presente en los “capítulos” que van del 12-33. Por esta razón, el narrador final, que es quien (sea quien fuese) controla este juego, se inclina más del lado del Señor, ya que describe el proceso del trabajo del Señor y de Guzmán en los “capítulos” 11 y 35. Celestina, en cambio, como la memoria total del pasado, funciona más bien como espejo que “refleja” la memoria parcial del pasado del Señor. Pues en esta narración simultánea, como en el cuadro de Velázquez: *Las meninas*, se “refleja” y se “refracta”, tanto la imagen de sí mismo: la del Señor,

1 El presente trabajo es un apretada “síntesis” de la tesis: “Claves para una nueva lectura de *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes”, trabajo realizado para la obtención del grado de Doctora en Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, en 1998. Se aprovecha la ocasión para agradecer al Dr. Francisco Xavier Solé Zapatero por toda la invaluable ayuda brindada para elaborar y llevar a feliz término dicho trabajo.

2 Profesora de asignatura de la *Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros*, de Corea del Sur.

como la del otro, la de Celestina, o sea, la imagen “reflejada” en la narración es tanto la de él como la de ella, al tiempo que no es ninguna de las dos. Dicho de otro modo, es a través de Celestina, quien narra al mismo tiempo que el Señor, que este puede ver su imagen del pasado, tanto en el papel, como en la narración oral simultánea, como si a través de ella se viera a sí mismo en el espejo, pero al mismo tiempo, no es ninguno de los dos, puesto que el Peregrino (Polo) escucha la narración, al tiempo que Polo (el Peregrino), conjuntamente con nosotros, leemos el diálogo y lo escrito (como veremos más adelante, y ya en el nivel metaficcional, por Julián y el Cronista). Finalmente, el acontecimiento narrado, oral y escritural, dado por los dos narradores, sirve como base o punto de partida para las otras dos narraciones siguientes.

b) La narración del Peregrino al Señor

En el “sueño”, el Peregrino ve al Mundo Nuevo como doble deidad de la cultura azteca, uno que tiene la bondad: la Serpiente Emplumada, y otro, la crueldad: Espejo Humeante, si bien con el mismo rostro. Mas en el transcurso de su lucha por obtener su identidad, el héroe se identifica finalmente con la Serpiente Emplumada, dios de la paz y de la vida. Además, la memoria del Peregrino sobre la Señora de las mariposas se constituye sobre el amor, tal y como se lo dice al Señor: “[...] ella es mi voz, ella es mi guía, en ambos mundos, sin ella todo lo olvido” (p. 481). Sin embargo, en “El Otro Mundo” hay otra versión sobre el viaje del peregrino al nuevo mundo, la cual contradice la versión narrada por el Peregrino. Veremos las diferencias de las dos versiones justamente en la narración alternada de Ludovico y Celestina, tercera y última de las narraciones mencionadas.

De hecho, las aventuras del Peregrino sobre “El Mundo Nuevo” son desconocidas por Celestina, quien representa el conocimiento “total” del pasado. Porque, antes de narrar al Señor, el protagonista no le cuenta a Celestina y a Ludovico sobre los cinco días de su recuerdo, por lo cual nadie más que él sabe sobre la memoria o el conocimiento del nuevo mundo. Es por eso que “El Mundo Nuevo” está narrado en primera persona (“yo”), puesto que nadie pudo poseer la historia del Peregrino. Es decir, la propia historia de América no fue distorsionada ni hurtada por nadie, es una “tierra” santa y virginal.

c) La narración alternada de Celestina y Ludovico

En la narración alternada de Celestina y Ludovico, las lecturas de Ludovico sobre la Cabala, el Zohar y los Sefirot judíos, significan una aspiración a “la memoria

simultánea de todas las horas y todos los lugares” (p. 563), por eso, el viaje de aprendizaje de Ludovico con sus tres “hijos” culmina en el Teatro de la memoria de Donno Valerio Camillo, el cual significa la memoria de la eternidad de los tiempos y de la simultaneidad de los espacios. Es decir, a partir de las lecturas de Ludovico y a través del viaje de aprendizaje, el conocimiento de Ludovico se completa en el Teatro de la memoria, cuyas imágenes integran “todas las posibilidades del pasado, también representando todas las posibilidades del futuro” (p. 567). De esta manera, Valerio Camillo sintetiza toda la jornada del conocimiento de Ludovico, refiriéndose a la segunda oportunidad de la historia:

[...] cuanto no ha sido, lo ha visto, es un hecho latente, que espera su momento para ser, su segunda oportunidad, la ocasión de vivir otra vida. La historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue. (p. 567)

De aquí que podamos suponer que Ludovico y Celestina narran alternadamente al Señor sus recuerdos con el fin de que este aspire a darle una segunda oportunidad a la “historia”, de recrear de nuevo la “historia”, dado que no se “cumplió” en su primera oportunidad.

En suma, la narración alternada de Ludovico y Celestina describe la “historia” a través de la “ficción”: a través de un lapso de veinte años, estos conocen la tradición mediterránea, tanto judía, como egipcia, griega y romana, y culmina su aprendizaje con el conocimiento de la cultura renacentista, a la que pertenecen las novelas de *Don Quijote* y de *Don Juan* y en el *Teatro de la Memoria* de Venecia.

Narradores secundarios

En *Terra Nostra* hay múltiples narradores secundarios, ya que todos narran algunos acontecimientos fragmentarios, por lo general en algún “capítulo” dado, sobre sus propias vidas o la de los otros. Entre ellos, los más representativos son la Dama Loca, Isabel la Señora y Guzmán. El común denominador de todos estos narradores secundarios es que narran en primera persona y tienen sus propios interlocutores, “concientes” o “inconcientes”. En general, estas narraciones secundarias se encuentran en “El Viejo Mundo”. A través de estas narraciones fragmentarias se multiplican y complejizan los puntos de vista y, junto con la narración central del Señor, se constituyen y se conforman en la heterogénea imagen de la España medieval. Examinemos, pues, cómo este grupo de narradores contribuye a la formación de la imagen de El Viejo Mundo.

Se puede aseverar que las narraciones de los narradores secundarios conforman, junto con la narración del Señor, la imagen sombría de la España de la Inquisición y de la Contrarreforma, así como la muestra de su lenta caída por oponerse al cambio del mundo hacia la modernidad.

Como conclusión de nuestra lectura sobre los narradores, podemos mencionar que la crítica no ha logrado identificar los narradores, dando diversas y contradictorias opiniones al respecto. En nuestra propuesta de lectura de la novela, hemos tratado de mostrar algunos de los diferentes puntos de vista históricos, del “sueño” y de la “historia”, y de la “literatura-ficcional” de los narradores principales, quienes conforman con sus discursos un enrevesado mosaico histórico de España y América Latina, los cuales se complementan con la ayuda de las narraciones fragmentarias de los personajes secundarios. En conjunto, configuran una imagen compleja y ambivalente de dicha historia, enfocada desde diferentes puntos de vista narrativos y culturales, y todos ellos dialogizados en una mayor o menor medida.

Capítulos

La crítica opina que *Terra Nostra* es ilegible por no poder encontrar cómo se puede leer a través de su desarrollo “argumental”. Con el fin de proponer una posible manera de hacerlo, en el presente apartado intentaremos “reordenar” los acontecimientos novelescos.

Como es obvio, los 144 capítulos de *Terra Nostra* no están ordenados cronológicamente, lo cual dificulta y complejiza claramente la lectura de la novela, si bien esto está hecho a propósito por parte del autor, con la evidente intención de que el lector participe en su “reconstrucción” (tanto de la novela como de la historia). Mas con el fin de facilitar la lectura de la novela (lectura supuestamente “imposible”), trataremos de indagar cómo se desarrolla el argumento (los acontecimientos cronotópicos) de la novela, o mejor dicho, cómo los “capítulos” conforman la Historia “reconstruida” por el escritor.

Siguiendo el orden cronológico, se puede decir que la historia comienza con la maldición de Tiberio Cesar en la época romana, en el “capítulo” 139 (“Manuscrito de un estoico”). El emperador romano, Tiberio Cesar, ya reiterado en Capri, teme la aparición del fantasma de Agrippa Postumo, a quien aquél asesinó con el fin de robar el trono al heredero legítimo. Tiberio, antes de morir a manos del fantasma, cuya verdadera identidad es Claudio, sirviente del asesinado Agrippa Postumo, pronuncia la maldición sobre el futuro de España: su territorio será dividido y dispersado por sus usurpadores, encarnaciones de Agrippa Postumo, quie-

nes se multiplicarán, comenzando por tres, hasta el infinito. De hecho, este capítulo establece la premisa de que la Historia no se conforma al azar, sino que está predeterminada. De hecho, la profecía de Tiberio sobre la dispersión del territorio hispánico por sus usurpadores en el futuro está presentada como una premisa básica de la novela.

En los “capítulos” 84-126, 128-134, se refiere a la vida de Celestina y Ludovico con sus tres hijos adoptivos durante 20 años, después de la matanza del alcázar, antes de la víspera del día de la cacería; y al viaje de aprendizaje a las culturas antiguas y en sueños de tres hermanos.

Luego el hilo narrativo se continúa en los “capítulos” 2,4-9,10,34,11,35,36-41,43-46,47,48,59, tratándose de la historia en el reinado del viejo Felipe el Señor, enfocada en el día de la cacería en que las tres personas visitan el palacio del Señor.

A continuación, en los “capítulos” 60,79,80-82,83,128-134, se describen los diálogos y acciones del Señor durante su conversación con sus visitantes, y en los capítulos 127 y 135 se tratan las narraciones de tres personajes (Ludovico, Celestina y el Peregrino) acerca de la segunda oportunidad de recrear el mundo, pero esta propuesta vuelve a fallar por la otra matanza de los rebeldes.

En los “capítulos” 136-138,140,142 (hacia la muerte, dos lecturas del Señor), 143 (su muerte), se narra la actividad del señor en sus últimos momentos antes de su muerte en el Palacio.

Después, en el capítulo 143, se ve que el Señor muerto aparece en el Valle de los Caídos como fantasma, y luego termina convirtiéndose en un lobo en 1999. Y en el capítulo 141, se cuenta la historia de un guerrero veracruzano en la sierra veracruzana en el siglo xx y el bombardeo del ejército estadounidense contra las guerrillas.

Por último, la historia del capítulo uno retoma su punto de partida en el último capítulo respecto a la apertura y clausura del argumento en la *escritura* y *lectura* de la novela. Cronológicamente hablando, el primer y último capítulo se escenifican en 1999, en un París apocalíptico. En el primer capítulo, “Carne, esferas, ojos grises junto al Sena”, el protagonista vive en un mundo extraño fuera de la “normalidad”, lleno de metamorfosis de su “contexto cotidiano”, en el 14 de julio (día de la Toma de la Bastilla) de 1999. Luego en el último capítulo “La última ciudad”, Polo, quien lee los papeles que conforman todos los acontecimientos que se representan a lo largo de *Terra Nostra* un 31 de diciembre de 1999, termina convirtiéndose en un andrógino, como resultado de su fusión con Celestina, en la mañana del primer día del año 2000. Esta fusión se podría sintetizar diciendo que las dos versiones de los narradores sobre la identidad del Peregrino: una como una ima-

gen bondadosa (narración de Peregrino), y otra como una imagen cruel (narración de Celestina), como parte de la doble identidad de España, vista desde América, se fusionan en un ser complejo y “completo”.

Tres partes:

El Viejo Mundo, El Mundo Nuevo y El Otro Mundo

Como parte final del análisis argumental (construcción “interna”: nivel ficcional), examinemos qué pueden significar las tres partes de *Terra Nostra*. Como se sabe, la novela está dividida en tres grandes apartados: “El Viejo Mundo”, “El Mundo Nuevo” y “El Otro Mundo”. Desde el segundo hasta el penúltimo “capítulo” trata de la Historia de España y de América Latina. Estos tres mundos son imágenes gigantescas y complejas de España, dentro de una de las cuales se manifiesta el “descubrimiento” de la tradición cultural de América Latina, y todas ellas “reflejadas” y “refractadas” como en un espejo.

“El Viejo Mundo” se refiere a la historia del reinado del Señor en España. A través de la narración del Señor y de las narraciones fragmentarias de otros narradores, se “dibuja” la España sombría y aristocrática de la Edad Media. “El Viejo Mundo” es la imagen de la tradición cristiana, de la “leyenda negra”: de la Inquisición y de la Contrarreforma. En una palabra, los narradores de “El Viejo Mundo” describen, desde diversas perspectivas, esta imagen oscura de España a través de la “Historia” (“real” y novelesca). Sintéticamente, en la memoria de la juventud del Señor se relata el poder de la monarquía y del Santo Oficio de la Iglesia. En la narración de la Dama Loca se habla de la expulsión de los judíos y las dudas sobre los falsos conversos. La narración de Isabel se refiere a la prohibición de las costumbres de otras culturas, en especial de la cultura sensual de los árabes, lo que implica la intolerancia frente a otras religiones. En la narración de Guzmán se cuenta sobre el cambio del sistema político y económico, como consecuencia de la transición del feudalismo al comercialismo (capitalismo) en las ciudades. En fin, todas estas narraciones “históricas” forman el rompecabezas que configura la primera parte de la novela. De hecho, “El Viejo Mundo” es un mundo cerrado, oprimido y dominado básicamente por los poderes tanto de la monarquía absoluta, como de la Iglesia católica, representante de la fe cristiana.

“El Mundo Nuevo”, por su parte, trata de la “historia” de América Latina, si bien ahora desde una perspectiva única/múltiple, en el momento del descubrimiento y la conquista por los españoles. A través del “sueño” del Peregrino, se describe la imagen (cronotópica) de la España imperial ambigua, y la imagen (cronotópica) de la América azteca cruel y tierna. A lo largo de las aventuras de

América, el Peregrino lucha contra su doble imagen de maldad y bondad (imagen del hombre), y finalmente se hace uno, recuperando su identidad con el amor y la ternura. Este proyecto se realiza en el sueño, o mejor dicho, en el sueño de la recreación del mito indígena sobre la lucha de la doble deidad: la Serpiente Emplumada y el Espejo Humeante. Finalmente, el Peregrino obtiene la imagen del dios de la paz y la vida (imagen del hombre mítico): la Serpiente Emplumada. De hecho, “El Mundo Nuevo” es un “mundo” de miedo y de sacrificios humanos, donde domina el poder autoritario de la jerarquía cosmogónica azteca, y donde nada se mide con la “razón”, sino con la suerte o la decisión del instante en el que se equivalen la vida y la muerte.

“El Otro Mundo” se refiere, de nuevo, desde una multiplicidad de puntos de vista, a la “historia” de la cultura mediterránea antigua, la cual floreció antes del dominio del cristianismo, y la de España, al momento del renacimiento y la modernidad. A través de la “Historia-ficción”, se constituye la imagen (cronotópica) de la España romántica y pintoresca, y de su tradición mediterránea. Con todo, la narración alternada de Ludovico y Celestina se conforma como un mundo “histórico-ficticio” configurado por tres momentos básicos: 1) la lectura de Ludovico (libros judíos) y el encuentro de Celestina con los personajes novelescos (Don Juan y Don Quijote); 2) la peregrinación por el mito egipcio (Osirio y Seth), representado por la lucha de dos hermanos por su hermana; por la antigua comunidad herética desaparecida del desierto en Palestina; por el palacio-ciudad romana de Diocleciano como cruce de la difusión herética; con el mago griego de Spalato como profeta de la venida del tercer tiempo cuando el Peregrino-Cristo llega a España en forma del Anticristo; por el mito griego y romano (Odiseo-Ulises) como narración simultánea; y por el Teatro de la Memoria de Venecia, como tiempo y espacio (cronotopo) simultáneo; y 3) el sueño del heresiarca de Flandes, el sueño del acompañante de Don Quijote, y el sueño del Peregrino de América. Mas el sueño del Peregrino de América, narrado también por Celestina, complementa otra parte de la imagen (cronotópica) cruel de la España ambivalente. De hecho, “El Otro Mundo” es el mundo de las posibilidades de la historia, es decir, lo que “pudo” ser en el pasado o lo que “puede” ser en el futuro.

Además, en “El Otro Mundo” se “resuelven” todas las dudas que la narración nos fue creando sobre “El Viejo Mundo” y “El Mundo Nuevo”. Por ejemplo, la aparición de los tres náufragos, al principio de la novela, se explica en “El Cabo de los Desastres”; la memoria del Señor, sobre su victoria en la batalla de Flandes, se aclara en “La derrota”; el origen de las aventuras de “El Mundo Nuevo”, proviene de uno de los viajes del sueño de los tres hermanos; y la historia de Pedro, quien al parecer muere asesinado por los naturales del nuevo mundo, en el

sueño del Peregrino, en la “realidad” muere ahogado durante la tormenta en el Cabo de los Desastres.

Construcción “externa”: nivel metaficcional o “de escritura y lectura”

Terra Nostra esta constituida, pues, básicamente por dos grandes niveles: uno “interno”, anteriormente explicado, y otro “externo”. En este último la novela misma nos da las “explicaciones” de su propia construcción, es decir, nos “habla” de su nivel “metaficcional”, de su construcción como *escritura* y *lectura*. En este apartado ya no recurriremos a los elementos composicionales ofrecidos por parte de la crítica en general, ni de Rodríguez Carranza (que, de hecho, aportan poco al respecto), sino que nos dirigiremos directamente a las propias palabras de Fuentes acerca de su propio concepto composicional de *Terra Nostra*. A partir de ello, propondremos al lector el tipo de “estructura composicional” de la que puede valerse para una “nueva lectura” de la novela, o cuando menos, una que le permita leerla de una manera más profunda, al permitirle sobrepasar el nivel “argumental”.

Así pues, en este nivel “metaficcional” (construcción “externa”) examinaremos cómo los “narradores” construyen los acontecimientos en que actúan los “personajes”, a partir de sus diversos y contradictorios puntos de vista. De este modo, a este nivel “metaficcional”, Fuentes pretende realizar la crítica de la “creación dentro de la creación”. De acuerdo con el escritor, la crítica de la creación se realiza a partir de dos tipos de crítica: la *crítica de la lectura*, como la de Cervantes, y la *crítica de la escritura*, como la de Joyce. La *crítica de la escritura* (de Joyce), explicitada en Cervantes..., le sirve para constituir la “escritura total” sobre las aventuras del “héroe”, relatadas por una multiplicidad de narradores, anulando así la escritura individual, la de un sujeto, es decir, la del “autor implícito”. Con todo, ello no significa la desaparición del autor real, ya que es este el que organiza o “configura” todo el “material verbal” utilizado en la construcción de la novela.

Al mismo tiempo, la *crítica de la lectura* (de Cervantes) desempeña un importante papel a nivel “metaficcional”. A través de los diversos niveles de la *crítica de la lectura*, Polo vive sus múltiples aventuras. Para poder entender este nivel “externo” o “metaficcional”, lo dividimos en cinco grandes apartados: (a) la narración, (b) y (c) el orden de los tres mundos: “tres puntos de vista culturales: religión, historia y literatura”, y “varias perspectivas: Teatro de la Memoria, oralidad, pintura y crónica” (d) el escritor o “narrador final”, y (e) el Gran Acontecimiento. Estos cinco apartados, a su vez, conforman los tres subniveles en que se divide el

nivel “metaficcional”. Así, los apartados (a), (b) y (c), como constitutivos de un primer subnivel, corresponden a la *crítica de la escritura*, la cual “muestra” cómo se construye “la escritura total”; como parte del segundo subnivel, el apartado (d) está constituido por la *crítica de la lectura*, el cual intenta exponer como funciona la *lectura* dentro de la novela, o mejor dicho, sirve como *crítica de la lectura* para la construcción novelesca por parte del héroe; y finalmente, como elemento constitutivo del último subnivel, el “más alto”, el apartado (e) trata de mostrar cómo el “narrador final” o el “escritor (real)” “resuelve” el problema de la composición de la novela como una totalidad a través del “Gran Acontecimiento”, el cual configura toda la construcción novelesca, y que representa la “solución” artística”, cuando menos del complejo y heterogéneo problema de la identidad del ser latinoamericano, de su “lugar” en el mundo y en la “historia”, y de su posible “reconstitución” como un ser más adecuado a su “medio”. Hay que recordar al respecto que en los años setenta se encontraba en el centro de la discusión, tanto teórico-filosófica como crítico-historio-gráfica, el problema de la nación (nacional: regional y latinoamericana) y de la identidad del ser latinoamericano.

En cuanto a la construcción “externa” de la composición (nivel metaficcional, o de *escritura* y *lectura*) vista de manera panorámica, se puede dividir en tres grandes niveles: la *crítica de la escritura*, la *crítica de la lectura* y el *escritor* (“implícito” o “implicado”). Como primer nivel de la construcción “externa”: la *crítica de la escritura*, veamos someramente la narración de los múltiples narradores, la triple visión del mundo o el triple movimiento cultural, y sus múltiples perspectivas, para pasar posteriormente a la *crítica de la lectura* y al problema del *escritor* o “narrador final”.

Crítica de la escritura

Narración

En primer lugar, los personajes de *Terra Nostra* desempeñan simultáneamente el papel de narradores y personajes que pretenden constituir la escritura plural, descreditando así la escritura individual de un sujeto único o “autor”. De aquí que podamos dividir en dos grupos a los narradores: principales y secundarios. Los personajes-narradores principales son: el Señor, el Peregrino, Ludovico y Celestina. Como vimos, en el Viejo Mundo, el Señor, a través de la “historia”, describe la imagen cruel y oscura de España: Inquisición y Contrarreforma; en el Mundo Nuevo, por su parte, el Peregrino, por medio del “sueño”, crea la imagen ambigua, tierna y cruel, de España, vista por los latinoamericanos; y en el Otro Mundo,

Ludovico y Celestina, a partir de la “ficción”, exponen la imagen tierna o romántica y pintoresca de España. Estos cuatro narradores principales relatan los acontecimientos desde diferentes perspectivas (dialógicas) a partir de sus respectivas posiciones. Y si bien se contradicen entre ellos, de hecho complementan (yuxtaponiendo los acontecimientos) la historia de la novela. Es decir, los narradores principales interpretan la Historia a través de diferentes versiones (perspectivas): historia del Señor, sueño del Peregrino, ficción de Ludovico y Celestina. Esta última, a su vez, acumula en su memoria, como en un recipiente, el recuerdo individual de múltiples narradores, conformándose así su memoria “total”.

Igual que Joyce, Fuentes en su novela critica, así, la escritura individual, la de un sujeto o un “yo” único y homogéneo. Con ello pretende realizar la escritura total, de manera que al no conocerse el “nombre” del “autor”, la novela es escrita por todos, los cuales se presentan como uno/plural. Por tanto, al igual que los “personajes” de la novela de Joyce, hablan desde puntos de vista multidireccionales y pluri-socioculturales. De acuerdo con Fuentes, en su ensayo *Cervantes...*, Joyce plantea que sus “personajes” no son personajes tradicionales, sino moldes llenos de agua verbal, de manera que cuando este se ha derramado, es decir, cuando las palabras se han ido siendo pronunciadas por sus “personajes”, se convierten además en palabras escritas. Siguiendo esta misma propuesta de construcción de los “personajes”, se los puede considerar como “transfiguras”. Mas, consecuencia de ello, resulta que sus respectivas narraciones se vuelven casi imposibles de ser distinguidas, debido tanto a su falta de “ubicación autoral”, como a lo ambiguo de su información. Como lo afirma Rodríguez Carranza, resulta difícil (por no decir casi imposible) conocer de quién es la voz principal, dada la falta de autoría de los narradores en la narración principal, y dada la dificultad de identificar las voces de los narradores en las narraciones subordinadas. Como plantea Fuentes sobre la narración en la novela de Joyce, gracias a que es casi imposible identificar lo que los “personajes” dicen, evocan y “escriben” al hablar, es “imposible” reconocer al “autor”, o sea, es posible desacreditar la escritura individual.

Así, en *Terra Nostra* los “personajes-narradores” (primarios o secundarios) describen las aventuras del héroe o héroes (ya que se trata, al menos, de un triple héroe) desde varios puntos de vista. Al narrar el mismo episodio, aunque las dos narraciones se oponen y se contradicen entre sí, como Jano bifronte invertido (las dos caras se miran), estas se complementan y dialogan, conformando, en conjunto, la historia de la novela en su relación con la “realidad” histórico-cultural de dos “continentes”.

En fin, del mismo modo en que Fuentes define como característica básica de la novela de Joyce el ser un *Potlatch*, una propiedad excrementicia de las pala-

bras, *Terra Nostra* se puede caracterizar como una novela que está llena de “mis/tus/nuestras” palabras “histórico-culturales”, por lo que se requiere de una lectura activa por parte de los lectores, cuya participación debe pasar a asumir la re-escritura, la re-escritura, la re-configuración, a partir de “su cultura” (de su competencia; de su espacio de experiencias y de su horizonte de expectativas de su presente histórico), en busca de “las palabras originales o iniciales”.

Tres puntos de vista culturales: religión, historia y literatura

En segundo lugar, con el fin de “reprocharle” a la *escritura* (y en especial a la novela “documental”) su pretensión de ser dueña de “una escritura única, racional, estilística, realista, individualista, Joyce toma el “discurso total” de la literatura del Occidente para criticar su forma de escritura. La “trama ideológica” de que se vale Joyce, según Fuentes, para criticar la escritura occidental, se conforma a partir de un “orden tríptico”: la epopeya homérica, la escolástica medieval y la progresión histórica de Vico. Además, para realizar o construir esta triple “trama ideológica”, Joyce, según este mismo crítico, emplea tres procesos en su escritura: destruir las palabras ya establecidas, re-construirlas y remontarse al origen de las palabras, más allá de las epopeyas. Este proceso de escritura (de manera “caótica”) permite dialogar con la “escritura occidental”, de manera que le permite “mostrar” el procedimiento de que se sirve para formar el lenguaje en la “escritura total”. En su novela, el triple proceso de la “escritura total” lo constituye a través de tres mundos: el Viejo Mundo, con la herejía medieval; el Mundo Nuevo, con la épica homérica, y el Otro Mundo, que es la historia moderna de Vico. Es decir, el Viejo Mundo es el que domina la escolástica de la Edad Media; el Mundo Nuevo, el de la épica clásica del Peregrino; y el Otro Mundo, donde se mueve el tiempo en espiral de Vico.

Este triple proceso de escritura también funciona en los tres mundos de la novela. En *Terra Nostra*, el triple héroe representa los tres puntos de vista culturales: la herejía medieval (religión), dirigida con-tra la religión ortodoxa occidental, en el Viejo Mundo; la utopía histórica (epopeya), contra la epopeya occidental sobre la conquista de México, en el Mundo Nuevo; y la historia moderna de Vico (literatura o ficción), como palabras fundadoras de la cultura occidental, en el Otro Mundo.

Con su proceso de escritura, en el Viejo Mundo el triple héroe actúa para destruir las palabras establecidas por el Señor (historia “oficial”), quien pretende mantener la única voz, el único orden y la unidad del poder. En el Mundo Nuevo,

el Peregrino re-construye las palabras con su sueño “utópico”, como un redentor del nuevo mundo, narrando la historia que pudo ser (historia “virtual”). En este Nuevo Mundo se muestran dos caras de la historia de México: la conquista sangrienta por parte de los conquistadores, y el sueño “utópico” sobre la reconstrucción del *Paraíso perdido* de los misioneros. De tal suerte, América (Latina) se apropia de un lenguaje del que fue arrebatado al serle exigido aceptar la versión “oficial” dada por los españoles. Y en el Otro Mundo, el triple héroe remonta al origen de las palabras, el cual tiene que ver con el numero tres del libro judío (pasado, presente y futuro), como tiempo original o fundador, el cual ofrece la “solución” armoniosa de los opuestos. Así, en El Otro Mundo, Ludovico parte al viaje de aprendizaje en busca de las palabras originales. Después de asumir su viaje de peregrinación al mundo literario o ficticio: mito de Osiris y Seth, mito de Ulises y Teatro de la Memoria de Valerio Camillo, el triple héroe vive por su propia cuenta el viaje de los sueños liberadores, entre los cuales el compañero de Don Quijote remonta al origen verbal de la literatura, a la curva de los campos de Montiel. Al mismo tiempo, este triple héroe tiene como origen, es decir, fue “creado” en el mar de Capri, donde el fantasma de Agrippa Postumo o Claudio fue tirado al mar, llevándose consigo la maldición de Tiberio. Dentro del mar de las palabras, estas reencarnan en tres figuras invisibles: religión, literatura y “utopía” histórica, con sus tres movimientos respectivos, en forma de tres transgresores o usurpadores contra la dinastía de España, cada uno de ellos poseedor de tres sueños de libertad.

Varias perspectivas: Teatro de la Memoria, oralidad, pintura y crónica

En tercer lugar, dichos movimientos culturales del triple héroe o sus luchas contra la “realidad” del Señor se expresan a través de diversas perspectivas (dialécticas y dialógicas): la pintura de Julián, la crónica (obras literarias) del Cronista Miguel, el Teatro de la Memoria de Donno Valerio Camillo, y la oralidad de Celestina. Estas perspectivas muestran la doble imagen (cronotópica) paralela o simultánea sobre la lucha de los hechos “reales” del Señor y de los hechos “ideales” del triple héroe. Es decir, las confrontaciones o luchas entre el triple héroe y el Señor son enfocadas simultáneamente por el Teatro de la Memoria, la oralidad, la pintura y la crónica. Fuentes hace alusión justamente a la coexistencia simultánea de los contrarios vistos desde múltiples perspectivas al hablar de la *crítica de la escritura* (de Joyce) en *Cervantes...*:

[...] a la escritura de novelas donde pueden coexistir todos los contrarios vistos simultáneamente desde todas las perspectivas posibles. Pero, ¿pueden llamarse novelas estos libros, estos hechos radicales de la escritura crítica que terminan por significar una demolición de los géneros, una invasión de la escritura por las ciencias físico-matemáticas, por el cine, por la plástica, por la música, por el periodismo, por la antropología y, sobre todo, por la poesía?³

Siguiendo la misma lógica, Fuentes compone la novela a través de múltiples perspectivas proyectadas por dichos cuatro narradores-personajes, los cuales manifiestan por sí mismos las diferentes “herramientas” utilizadas para realizar el proyecto sobre la escritura total (totalidad de la obra), es decir, la simultaneidad de tiempos y espacios en la escritura (cronotopo de cronotopos). Cada uno de ellos explica y plantea sus propias maneras de “reescribir” la memoria de la Historia dentro de *Terra Nostra*: la oralidad o la narración (lenguaje oral), el teatro de la memoria (tiempo), la pintura (imagen) y la escritura (lenguaje escrito). Así, Celestina habla de la narración perfectamente simultánea acerca de las aventuras del héroe, narrado desde múltiple puntos de vista, de diferentes tiempos y de diferentes espacios. De este modo, narra simultáneamente, a través de la oralidad, el sueño del Peregrino y la memoria de la juventud del Señor. Valerio Camillo,⁴ por su parte, plantea imponer un doble tiempo en un espacio, es decir, proyecta que una serie de hechos “ideales” (1938, 1975, 1999) se superpongan sobre otra serie de hechos “reales” (1492, 1521, 1598), imponiéndolos en la “historia” de España, con el fin de averiguar la posibilidad de que esta hubiese podido alcanzar una segunda oportunidad en la historia. Esto implica el “proyecto total” de la construcción “interna” de *Terra Nostra*. Estos dos personajes-narradores hablan del “proyecto total” de la novela: la narración perfectamente simultánea y el tiempo simultáneo. Además, Julián pinta una doble imagen: Jesús en el *Nuevo Testamento* y la corte española del Señor. Por último, el Cronista Miguel escribe dos crónicas paralelas: la crónica del Quijote y la de los últimos años del Señor. Estos dos personajes-narradores nos enseñan la manera de ver y leer (oír), como antes lo

3 Fuentes, *Cervantes...*, op. cit., p. 106.

4 En “El teatro de la memoria”, el inventor del Teatro de la Memoria, Donno Valerio Camillo, habla de las etapas o niveles de la memoria:

- 1er. nivel: memoria individual
- 2er. nivel: memoria científica (previsión o profecía)
- 3er. nivel: memoria simultánea
- 4er. nivel: memoria al vacío puro

Según Valerio Camillo, Simónides es el precursor de la memoria científica, la cual es la memoria del conocimiento total del pasado total, que se encuentra “más arriba” que los recuerdos individuales.

hicieron Velázquez y Cervantes. Como señala Fuentes sobre estos dos gran maestros de la literatura y el arte:

Cervantes nos enseña a leer de nuevo. Velázquez nos enseña a ver de nuevo. Sin duda, esto es lo propio de los grandes artistas y escritores. Pero estos dos, trabajando desde el corazón de una sociedad cerrada, fueron capaces de redefinir la realidad en términos de la imaginación. Lo que imaginamos es tanto posible como real.⁵

Esta memoria científica no sólo “se ejercitaba en el presente, [sino que] también debía abarcarlo totalmente, para que en el futuro la actualidad fuese un pasado memorable”. (p. 563) La memoria científica se desarrolla hasta el punto de poseer la facultad de adivinar el futuro, comparando el recuerdo del presente y del pasado, al cual se le puede llamar “previsión” o “providencia”. Este será, por ejemplo, el caso de la profecía o maldición de Tiberio Cesar sobre la dispersión territorial hispana por tres usurpadores.

Un nivel “más arriba”, del mismo modo como Ludovico asumió la lectura de la Cabala, el Zohar y los Sefirot judíos, hay hombres inspirados por dichos libros, quienes intentan conocer la memoria simultánea de todos los tiempos y todos los espacios. Como diría Donno Valerio Camillo, el inventor del Teatro de la Memoria:

Otros hombres más audaces que los anteriores, se inspiraron en las enseñanzas de la Cabala, el Zohar y los Sefirot judíos para ir más allá y conocer el tiempo de todos los tiempos y el espacio de todos los espacios: la memoria simultánea de todas las horas y todos los lugares. (p. 563)

De acuerdo con Valerio Camillo, el Teatro de la Memoria aspira igualmente a ser la memoria de la eternidad de los tiempos. Es decir, se corresponde justamente con el Teatro de la Memoria, el cual aspira a la simultaneidad del tiempo y el espacio (cronotópica).

Por último, por encima de ellos, se encuentra el cuarto nivel, el “más alto”, el de la memoria: la memoria al vacío puro, nivel al cual aspiraba llegar Valerio Camillo. Como diría el inventor del Teatro de la Memoria a Ludovico:

Yo, monseñor, he ido más lejos aún. No me basta la memoria de la eternidad de los tiempos, que ya poseo, ni la memoria de la simultaneidad de los lugares, que nunca ignoré... [...] Aspiraba, quizás, al vacío puro. (p. 563)

A nuestro juicio, este último nivel de la memoria se realiza en el último momento de la novela en el que todo termina en el vacío puro de la escritura (“argumental”), desapareciendo en el papel como único espacio literario de *Terra Nostra*. Todo “existe” y nada “existe”. Todo queda en la propuesta de lectura del lector y su respectivo aumento de conocimientos de su horizonte cultural (espacio de experiencias y horizonte de expectativas de su Presente histórico). Es algo semejante a lo que sucede en *Cien años de soledad*: cuando termina José Arcadio Buendía de leer los manuscritos escritos por Melquíades, el mundo “ficticio” y mítico “desaparecerán” en la “ficción”, quedando sólo la “metaficción”, o sea, el conocimiento de la historia “real”, de la historia de la cultura novelizada por el autor a través de la *crítica de la escritura y la lectura*, y que será “reconfigurado” por cada nuevo lector que lea la novela. El mundo interior se crea y vacía, al tiempo que el mundo exterior, real, se crea y recrea “infinitamente” a través de cada lector presente y futuro, si bien en función de la “estructura compositiva” (*forma novelesca*) configurado por el autor real.

⁵ Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p. 192.

Crítica de la lectura

En *Terra Nostra* Fuentes emplea la *crítica de la lectura* del tipo de Cervantes. Como Don Quijote, el protagonista, Polo Febo, asume tres niveles de la crítica de sus lecturas a lo largo de la novela: hay tres niveles en la *crítica de la lectura* que se relacionan con los tres manuscritos de las tres botellas verdes. Con el objeto de examinar dichos tres niveles de la *crítica de la lectura* por parte de Polo, retomaremos lo que dice al respecto la crítica de Rodríguez Carranza. Y si bien es demasiado “abstracto” el análisis de esta crítica argentina sobre la autorreflexión de la novela, aprovecharemos su esquematización dialéctica (y dialógica, según nosotros) de la Vida, la Muerte y la Memoria. Mas para lograr ir más allá de su interpretación “abstracta”, utilizaremos esa esquematización dialéctica, convirtiéndola en una fórmula propia: la Vida, la Nueva vida y la Memoria.⁶ Con el fin de explicar estos tres niveles de la *crítica de la lectura* de Polo, veamos cómo funciona nuestra fórmula. Dicho en breve, cada lectura de Polo le otorga vida e identidad, pero la “realidad” lo condena a la muerte, lo que causa la gran diferencia comparativa entre su lectura y la “realidad”, en la que el héroe intenta aplicar lo leído. Constatamos, finalmente, cómo estas repeticiones conflictivas de la vida en la lectura y de la muerte en la “realidad” se resuelven en la memoria “total” de Celestina, transmitida a Polo, quien con ello recupera toda su “historia” del pasado.

Así, en la primera lectura de Polo acerca el papel de la tercera botella sobre el último héroe, inspirado por la *Metamorfosis* de Kafka como el último héroe de la literatura burguesa del siglo xx, se considera como un pobre, manco, hombre-sándwich, pero la realidad no le permite que permanezca tal cual, sino que le exige que adopte, como “persona”, otra identidad. El primer “capítulo” inicia con la “génesis” del hombre, quien es el mismo Polo Febo que se crea a sí mismo en su sueño o imaginación. En verdad, Polo es “el primer animal que soñó con otro animal”, es decir, el soñó con el último héroe, el hombre cucaracha que fue creado por Julián, inspirado en la *Metamorfosis* de Kafka. Julián lo crea en lugar del Cronista al imaginar el momento de la *escritura* de éste sobre el manuscrito de la tercera botella verde en el “capítulo” 47: “El Cronista”. De hecho, la primera lectura de Polo del manuscrito de dicha botella le proporciona una identidad, la del hombre con caparazón. De aquí que crea que sólo tiene una identidad: la del

⁶ Del análisis autorreflexivo de la narrativa de Fuentes realizado por Luz Rodríguez Carranza, adoptamos su idea básica de la construcción de la novela. De acuerdo con ella, se confrontan dos proyectos: la MUERTE del Señor y la VIDA de otros, como Julián, el Cronista y Ludovico.

hombre-sándwich, cubierto con los anuncios de una cafetería, tal como si fuera un caparazón real que lo cubriera. Sin embargo, cuando el héroe critica que su identidad proveniente del primer nivel de la lectura no se corresponde con la “realidad”, en la cual él es reconocido como otro llamado “Juan”, la “persona” anterior —el “yo” hombre-sándwich—, al ir en busca de su verdadera identidad, muere “ahogado” en el río de la escritura plural, donde las palabras son de todos. De este modo, Fuentes evita la pretensión de la escritura individual de un “yo” refiriéndose a la función de los personajes y sus palabras, al estilo de la crítica de la escritura joyceana.⁷ Polo obtiene una nueva vida en el mundo de las múltiples lecturas de otros personajes y, simultáneamente, en sus múltiples narraciones, las cuales pretenden constituir la “escritura total” o el uno/plural. De esta manera, desde el “capítulo” dos hasta el “capítulo” 143 se juxtaponen en forma simultánea la *crítica de la escritura* y la *crítica de la lectura*. Por esta razón, se interroga sobre su identidad al entrar en la “historia” de España del reinado del Señor. Su actuación es narrada a través de todos los personajes.

Como segundo nivel de la *crítica de la lectura*, el héroe lee el manuscrito de la primera botella verde, tratado en el “capítulo” 139: “Manuscrito de un estoico”, el cual se refiere a la maldición de Tiberio César sobre tres usurpadores, en los que Agrippa Postumo reencarnará de vientres de “lobos”, quienes dispersarán el territorio de España, multiplicándose infinitamente. De acuerdo con el orden cronológico de los “capítulos”, en el segundo “capítulo” se inicia la historia de España, justo en el momento en que se realiza la profecía de Tiberio, con la aparición de los tres naufragos en el Cabo de los Desastres.

A partir del “capítulo” 2 y hasta el “capítulo” 143, Polo se convierte en un triple héroe, identificándose con los tres usurpadores de España, de acuerdo con la maldición de Tiberio. Con todo, interpretará el papel de los tres naufragos sin que “estos” (él) tengan memoria de lo sucedido en la España del reinado del Señor. Al mismo tiempo, los tres hermanos vienen conservando sus sueños libertadores a través del viaje del sueño, a partir del instante de ser “lanzados” por Ludovico y Pedro al mar la noche anterior de la cacería del Señor, en el “capítulo” 125: “El cabo de los Desastres”. Los sueños implican, por tanto, una doble identidad: la trasgresión y la libertad. Por un lado, según la profecía de Tiberio, significan la trasgresión para España; por otra, para ellos mismos, tienen la misión de realizar sus sueños de libertad: el primer naufrago debe realizar su sueño como el hereje de Flandes; el segundo debe actuar como el compañero del Quijote, quien se remonta a su origen verbal, descendiendo a la cueva de Montesinos para escu-

⁷ Véase Fuentes, *Cervantes...*, op. cit., pp. 107-109.

char las palabras iniciales de la perdida Edad de Oro; y el Peregrino va a emprender la “utopía” en El Mundo Nuevo. Como lo señala Rodríguez Carranza, “los tres actuarán tres sueños de libertad españoles: la herejía de Flandes, la literatura [del Quijote] en los campos de Montiel [en que este vive todas sus aventuras,] y la utopía en el nuevo mundo”.⁸

Gracias a la segunda lectura del manuscrito de la primera botella verde, Polo se triplica y se identifica como los tres usurpadores que reencarnan para destruir el poder opresor de España, según la maldición de Tiberio. Simultáneamente, son libertadores para los oprimidos, que actúan para cumplir sus sueños del viaje: heresiarca de Flandes, compañero del Quijote literario y Peregrino del Nuevo Mundo como salvador. Sin embargo, el triple héroe vuelve a ser vencido por la “realidad” corrupta del poder de España, convirtiéndose en el burlador Don Juan, el Príncipe bobo y el Peregrino-asesino. El primer hermano comete el incesto con su madre, la reina Isabel; el segundo repite la degeneración de la dinastía española; y el tercero tiene la posibilidad de ser el destructor, dada su doble identidad como asesino y redentor, al actuar como el Peregrino del Nuevo Mundo.⁹ Solo este último huye de la “historia” española y regresa a su punto de partida anterior, mas esta vez ha “transcurrido” el tiempo de su actuación y de su lectura, situándose en el París “apocalíptico” del último día del nuevo milenio. De esta manera, el triple héroe ha vencido en su lucha contra la “realidad” o “historia” de España del Señor: con todo, volverá a reencarnarse para cumplir su sueño “utópico”.

Por eso Fuentes hace alusión en *Cervantes...* al número tres del tiempo histórico intelectual de Vico. En *Cervantes...*, el triple héroe representa el tiempo original o fundador que armoniza los dos opuestos. Es decir, el primer héroe representa al pasado (el hijo de Isabel: actúa como Don Juan en España del tiempo “real” y como el joven heresiarca de Flandes en el sueño del tiempo “virtual”); el segundo héroe representa al presente (el hijo de Celestina: actúa como el Peregrino “tierno” en el Nuevo Mundo del tiempo “real” y como el Peregrino “cruel” del Nuevo Mundo; si bien este emprende su papel final en el Valle de los Caídos como el “Peregrino”, creado por el Cronista, a través de una poesía lírica que relata el amor de un héroe con “todas las sangres” y una dama noble); y el tercer héroe al futuro (el hijo de la Dama Loca-loba: gana su identidad como el Príncipe bobo en España del tiempo “real” y como compañero del Quijote en el sueño del tiempo “virtual”).

Este triple héroe lucha imponiendo su tiempo histórico “intelectual” o “virtual” (viaje del sueño: 1938, victoria de Franco contra los republicanos; 1975,

⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁹ *Cfr. Ibid.*, p. 60.

muerte de Franco; y 1999, muerte del dictador latinoamericano) sobre el tiempo histórico “actual” (el reinado del Señor: 1492, expulsión de los judíos; 1521, conquista de México; y 1598, muerte de Felipe II), en el espacio de España, tal y como lo plantea Donno Valerio Camillo en el Teatro de la Memoria. Con el fin de dar una “solución” armónica al conflicto entre las cosas escritas del Señor (su triple sueño: la gloria eterna, la vida breve y el mundo inmóvil) y las palabras orales de los tres personajes femeninos (Isabel: placer carnal; Dama Loca: estirpe prologada; Celestina: un nuevo mundo), critica la “realidad” (tiempo “real”) del Señor imponiendo sobre ella su tiempo “ideal” (o “virtual”), obteniendo su identidad por medio de las palabras o narraciones de las tres mujeres. El resultado de estas batallas, o mejor dicho, la yuxtaposición de los dos tiempos opuestos, es la muerte de los opresores del Poder en 1999: Felipe II, Franco y el dictador latinoamericano.

A partir de su tercera lectura sobre la segunda escritura de la botella verde, constituye su identidad como el joven mexicano exiliado en París, siguiendo la historia del guerrero mexicano que lucha contra el dictador-hermano, a quien finalmente asesina. De nuevo, su identidad como guerrero mexicano exiliado no funciona en la “realidad”, ya que resulta ser un producto literario o un personaje ficticio a través de su larga lectura de la novela. Sin embargo, Celestina lo salva de su frustración con la memoria “total” de las narraciones de los otros. De tal modo, al final se apropia de la “propia” historia de América, recuperando su verdadera identidad como triple héroe de España, que vive en las múltiples narraciones o palabras de otros, a la vez que leyendo su propia historia a lo largo de la novela.

Como último nivel de la *crítica de la lectura*, en el último “capítulo”, Polo resulta ser otra vez un manco, pero esta vez se identifica como un joven mexicano exiliado en París, quien tiene la misión de organizar la resistencia y ayudar a los desterrados. Esta vez consigue su identidad gracias a la última lectura del manuscrito de la segunda botella verde, el cual se refiere a la historia de un guerrero mexicano del siglo xx, en el “capítulo” 141: “La restauración”. Este héroe lucha en la sierra veracruzana contra su hermano-dictador mexicano y su alianza estadounidense, la cual finaliza asesinando a su enemigo en 1999.

Es entonces que Polo lee su propia historia narrada por otros, es decir, la novela *Terra Nostra*, del mismo modo como lo hace Don Quijote. Se da cuenta de que él mismo es un producto literario, o sea, solo un personaje del libro. Desilusionado, espera su muerte en el último momento del mundo, mas Celestina lo salva con su memoria. Dicho de otro modo, Polo, confundido, cuestiona a Celestina sobre su identidad, puesto que esta vez Celestina lo llama “Peregrino” y también Polo vuelve a pronunciar las palabras extrañas (el poema bautismal leído en

el primer capítulo), sin que sepa por qué, como si otro hablara por él. En fin, Celestina trata de convencer a Polo que ellos no sólo leyeron la novela, sino que la vivieron juntos a través de toda la historia escrita por fray Julián y el Cronista, como prueba de sus vidas. Al dudar Polo de la verosimilitud de su lectura (y escritura, como en seguida veremos), la cual ha sido asumida durante seis meses y medio sin salir de su cuarto, Celestina le transmite, a través de sus besos, la memoria “total” del pasado, quien recuerda toda su propia experiencia como un “ser vivo”, y no como un “producto ficticio”, o más bien, como “ambas” cosas simultáneamente.

Escritor o “narrador final”

En el nivel “más alto” de la construcción “externa” de *Terra Nostra*, la novela se refiere al “narrador final” o “escritor”, a aquel que arma (configura) toda la novela. El escritor y el lector implícitos o implicados forman parte de la obra: aquél construye la obra desde “dentro” y éste interpreta lo que ha sido construido por el autor implícito. La crítica generalmente no ha avanzado casi nada en la investigación de este aspecto. De hecho, sólo algunos pocos críticos lo cuestionan, tales como Lucille Kerr, Zunilda Gertel y Lucrecia Shotzbargar Tippit. Entre ellos, Tippit intuye la presencia de los dos escritores, los cuales desempeñan el “papel” de “narradores internos-externos”, quienes tienen la función de construir la “metaficción” o la auto-contemplación. Estos son Julián y el Cronista, sin embargo, no logra percatarse de cómo es que estos “construyen” o “configuran” la obra.

En nuestra lectura intentamos rebasar los límites de esta crítica, aclarando que la narración de la novela se da en forma de relevo, a partir de dichos dos escritores o narradores “finales”. Así, Julián narra la historia desde el “capítulo” dos hasta el “capítulo” 136, mientras que el Cronista Miguel lo hace desde 137 hasta el 143. Pero hay más, parecería poderse asegurar que, de hecho, ellos mismos son los que “escriben” los “capítulos” extremos: el primero y el último, si bien finalmente se confirma que los tres no son más que uno, Polo. De este modo, en el último “capítulo” aparece el “lector implícito” “externo”, quien resulta ser justamente este personaje-actor-lector-escritor: Polo Febo. Por tanto, el héroe lee su propia historia escrita en un libro concebido por él mismo, siendo además el protagonista del mismo.

Aquí es donde Zunilda Gertel logra percibir que Polo o el Peregrino desempeña varios papeles: el de escritor, el de personaje-protagonista, y el de lector, pero no logra dar ninguna explicación al respecto, ni sobre sus múltiples papeles, ni sobre cómo se configura la novela en función de ello. En nuestra investigación

creemos haber logrado llegar más allá, puesto que alcanzamos a esclarecer las relaciones de sus diferentes transfiguraciones a partir de sus múltiples identidades: Julián y el Cronista como coautor(es); el hombre-sándwich, el triple héroe (Juan, el Príncipe bobo y el Peregrino) y el guerrero mexicano como protagonista(s); el Peregrino como el narrador del Mundo Nuevo; Polo como lector-escritor. Finalmente, Polo, a partir de la primera hasta la última escena. De aquí que Polo desempeñe diversos “papeles”: como escritor, Julián = Cronista; como actor(es) o protagonista(s) = hombre-sándwich = triple héroe (Juan, Príncipe bobo y Peregrino) = guerrero mexicano; como lector = Polo. De hecho, Polo es uno y al mismo tiempo es uno-plural. Esta múltiple identidad se puede explicar, básicamente, por una parte, como un juego de espejos, en los cuales lo que veo soy yo y a la vez no soy yo, sino otro, es decir, se “refleja” y se “refracta” la imagen (real propia y ajena) del ser en el espejo, dado que, como en la propia novela se menciona, una personalidad se conforma de muchas personas; pero por otra, también se puede explicar diciendo que en realidad es una novela del “lenguaje”, de la “palabra”, del “código”, donde en la *lectura* y la *escritura* nos “reflejamos” y “refractamos” todos, como parte de un pasado histórico-cultural que sólo se “conserva” y se “perpetua” allí, en el “presente histórico” de la “palabra” a través de la *escritura* y la *lectura*.

En el análisis que realiza la crítica general acerca del tiempo y el espacio de *Terra Nostra*, Margaret Sayers Peden se refiere a la simultaneidad del tiempo y del espacio en forma de Mandala, y Pere Gimferrer insiste en la simultaneidad temporal y espacial de la *escritura* (no-tiempo y no-espacio de la narración). Joaquín Sánchez Macgregor y Lois Parkinson Zamora, por su parte, afirman que el tiempo y el espacio de la novela se manifiestan en forma de espiral, es decir, como simultáneos, aunque en diferentes niveles. Basándonos en estas propuestas, descubrimos a partir de nuestra propia lectura que en realidad el tiempo y el espacio de la novela, o mejor dicho, el cronotopo de la novela, es la simultaneidad temporal y espacial de la *escritura* y la *lectura*. Más aún, rebasando los límites de la crítica, descubrimos que ésta se manifiesta a través de la *crítica de la escritura* y la *lectura*, planteada por Fuentes como “la crítica de la creación dentro de la creación”, la cual “adapta” los proyectos de Joyce, sobre la *crítica de la escritura* (utilizada por este como parte del “principio de estructuración” de sus novelas), y de Cervantes, sobre la *crítica de la lectura* (utilizada del mismo modo por este autor). Dicho de otro modo, los personajes se mueven en el tiempo y el espacio simultáneo de la *escritura* y la *lectura*, “dentro” de la narración, como un “eterno presente histórico” de la novela, que es desde donde “atrapa” o “expone” el “lenguaje”, la “palabra” sobre los acontecimientos posibles del pasa-

do y el futuro. Ya no existen un tiempo y un espacio “real”, como sucedía en la novela tradicional. De hecho, la Historia se reconstruye a través de las múltiples, heterogéneas y dialógicas narraciones de los “personajes”, realizadas gracias a los movimientos “infinitos” de la *escritura* y la *lectura* simultáneas. Los “personajes-narradores” (que finalmente es uno-múltiple y que está constituido por el “lenguaje” mismo) “re-escriben” los acontecimientos narrados previamente por “otros”, a partir de asumir la “meta-lectura”. A partir de la *crítica de la escritura* (de Joyce) y de la *crítica de la lectura* (de Cervantes), Fuentes plantea la *crítica de la creación, dentro de la creación* (“abierta” a la múltiple interpretación; “cerrada” en cuanto al “argumento”, el cual se “consume” en sí mismo). De esta manera, la novela pretende ser una obra “abierta-cerrada” y, por lo mismo, una novela en que los lectores exteriores pueden interpretar simultáneamente la historia y a sí mismos desde la “perspectiva” y el “punto de vista” de su época y de épocas pasadas.

Gran Acontecimiento

Como último paso del análisis composicional, sinteticemos todo lo dicho, con el fin de ver cómo conforma en conjunto lo que hemos llamado, de manera convencional el Gran Acontecimiento: articulación entre el nivel “interno” y el “externo”. Así, el nivel “ficcional” es el que explica la construcción “interna” (“argumento”), y el nivel “metaficcional”¹⁰ el que forma parte de la construcción “externa” (*escritura* y *lectura*) de la novela, y ambos, como un todo, constituyen el Gran Acontecimiento. Ahora bien, los personajes como “transfiguras”, quienes constituyen el “argumento” en la construcción “interna” de la novela, configuran la escritura plural, desacreditando así la escritura individual de un autor único y homogéneo. En este repaso de “descubrimientos” sobre la nueva propuesta de lectura de *Terra Nostra* a partir de la *forma novelesca*, resulta fundamental el problema planteado por Fuentes en *Cervantes...* “la crítica de la creación dentro de la creación”, la cual se conforma a través de la *crítica de la lectura*, y que se manifiesta de manera articulada, de acuerdo con nuestra propuesta, en el Gran Acontecimiento.

En síntesis, los personajes como “transfiguras” son quienes constituyen el “argumento” en la construcción “interna” (“ficcional”) de la novela. Las narraciones de los varios personajes-narradores con sus diferentes versiones: historia,

¹⁰ De hecho, a partir de los años sesenta ha venido incrementándose un profundo interés cultural basado en un importante problema existencial: como los seres humanos reflejan, construyen y miden sus experiencias del mundo presente y pasado. Los escritores de las obras metafictionales

sueño, ficción y memoria; los tres puntos de vista culturales del héroe: religión, literatura y utopía histórica; con su triple movimiento escritural: destrucción verbal, re-construcción verbal y remontar al origen verbal; las múltiples perspectivas: pintura, crónica u obras literarias, Teatro de la Memoria y oralidad, las cuales “narran” sobre la actuación o lucha del héroe forman y conforman parte de la construcción “externa” (metaficcional) de la novela.

Con lo que se logra “mostrar”, a través de la *escritura* y la *lectura*, y de la *crítica de la creación den-tro de la creación*, la simultaneidad de tiempos y espacios “histórico-culturales” de la novela (cronotopo “ficticio”), construidos y configurados en función de los múltiples y heterogéneos tiempos y espacios histórico-culturales “reales” (cronotopo “real”), los cuales podemos interpretar “libremente” con nuestra lectura, siempre y cuando tomemos en cuenta la propuesta de la *forma novelesca* a través de la cual el autor de *Terra Nostra* nos trató de comunicar su múltiple y heterogéneo mensaje.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.
 ———, *Teoría y estética de la novela*, Bergen, Norway, Universitetsforlaget, 1981.
 Benítez Fernando, *La ruta de Hernán Cortés*, México, FCE, 1979.
 Castro, Américo, *La realidad histórica de España*, México, Editorial Porrúa, 1987.
 Fernández Muñoz, María Teresa, “El lenguaje profanado (*Terra Nostra*, de Carlos Fuentes)”, en: Cuadernos Americanos, núm. 359 (mayo de 1980), pp. 419-428.
 Fuentes, Carlos, *Terra Nostra*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1975.
 ———, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
 ———, *Casa con dos puertas*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1970.
 ———, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976.
 ———, *Valiente Mundo Nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, FCE, 1990.
 ———, *El espejo enterrado*, México, FCE, 1992.
 ———, *Geografía de la novela*, México, FCE, 1993.
 Gallo, Marta, “*Terra Nostra* *divisa est in partes tres*”, en: *Revista de Filología*, Vol. 20, núm. 1-2 (1985), pp. 213-222.
 Gertel, Zunilda, “Semiótica, historia y ficción en *Terra Nostra*”, en: *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVII, núms. 116-117 (julio-diciembre de 1981), pp. 63-72.
 Gimferrer, Pere, “El mapa y la máscara”, en: *Plural*, 58 (julio 1976), pp. 58-60.
 González Echeverría, Roberto, “*Terra Nostra*: teoría y práctica”, en: *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, Vol. CLVII, núm. 16-117 (julio-diciembre de 1981), pp. 289-298.
 Goytisolo, Juan, “Our Old New World”, en: *Review*, núm. 19 (otoño, 1976), pp. 5-24.
 Hutcheon, Linda, *Narcisitic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nueva York, Routledge, 1984.
 Janes, Regina, “*Terra Nostra*: Charting the Terrain”, en *The Literary Review*, N.J., Farleigh Dickenson University, 1980, pp. 261-271.
 José, Manuel, y Lozano, Fuentes, *Historia de España*, México, Compañía Editorial Continental, 1984.

- Kerr, Lucille, "On Shifting Ground: Authoring Mystery and Mastery in Carlos Fuentes's *Terra Nostra*", en: *Reclaiming the Author, Figures and Fictions from Spanish America*, Duke University P., Durham y Londres, 1992, pp. 65-88.
- Oviedo, José Miguel, "Fuentes: sinfonía del Nuevo Mundo", en: *Hispanoamérica*, año vi, núm. 16 (abril de 1977), pp. 19-20.
- Peden, Margaret Sayers, "A Reader's Guide of *Terra Nostra*", en: *Review*, núm. 31 (enero-abril, 1982), pp. 42-48.
- Perrone, Leyla, *Texto, crítica, escritura*, Sao Paulo, Editorial Ática, 1978.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración*, 3 t., México, Siglo xxi, 1995-1996.
- Rodríguez Carranza, Luz, *Un teatro de la Memorias. Análisis de Terra Nostra, de Carlos Fuentes*, Belgium (Ph. D.) Leuven University, y Danilo Alberio Vergara, 1990.
- Sánchez Macgregor, Joaquín, "Composición de *Terra Nostra*", en: *Anuario de Letras*, México, Vol. xiv, 1976, pp. 255-270.
- Schärer-Nussberger, Maya, "*Terra Nostra* o los instantes de una convocación", en: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 13 (1984), pp. 139-151.
- Simson, Ingrid, *Realidad y ficción en "Terra Nostra", de Carlos Fuentes*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989.
- Tippit, Lucrecia Shotzbarger, *Persistence and Change in the Modern Spanish American Historical Novel. "Terra Nostra" y "La guerra del fin del mundo"* (Ph. D.), Universidad de Nuevo México, Albuquerque, 1987.
- Todorov, Tzvetan, *The Dialogical Principle*, Minnesota, Universidad de Minnesota P., 1984.
- Vico, Giambattista, *Principios de una Ciencia Nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, 2a. ed, FCE, 1978.
- Waugh, Patricias, *Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Nueva York, Routledge, 1984.
- Zamora, Lois Parkinson, "Magic Realism and Fantastic History: Carlos Fuentes's *Terra Nostra* and Giambattista Vico's *The New Science*", en *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 8, núm. 2 (Primavera, 1988), pp. 249-256.