

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku
Katedra za hispanse književnosti

**La metaficción historiográfica
en la novela *Terra Nostra* de Carlos Fuentes**

Studentica:
Ines Čulo

Mentorica:
Gordana Matic

Zagreb, lipanj, 2015.

Índice:

Sažetak/Resumen.....	2
Introducción.....	4
1. Metaficción historiográfica.....	6
2. La vida y obra de Carlos Fuentes.....	9
3. <i>Terra Nostra</i> : características generales.....	12
4. Las posiciones del autor y del lector.....	17
5. Construcción de los personajes.....	21
5.1. El primer naufrago.....	25
5.2. El segundo naufrago.....	27
5.3. El tercer naufrago.....	28
6. Intertextualidad.....	33
7. El tiempo y el espacio.....	34
8. El Teatro de la Memoria.....	43
9. La cuestión de la historia.....	47
Conclusión.....	55
Bibliografía.....	58

Sažetak:

Rad se bavi analizom romana *Terra Nostra* Carlosa Fuentesa uz pomoć djela Linde Hutcheon, Santiaga Juan-Navarroa i mnogih drugih istraživanja tog djela. Cilj mu je dokazati da je to roman kojeg zbog mnogih obilježja, strukture i književnih postupaka možemo nazvati historiografskom metafikcijom. Uvodni dio sastoji se od poglavlja o romanu i autoru, te o generalnim odrednicama historiografske metafikcije. Poglavlja koja slijede detaljnije se bave svakom od bitnijih odrednica historiografske metafikcije u romanu *Terra Nostra*: ulogom i funkcijom autora i čitatelja, te autorefleksivnosti, način na koji su predstavljeni likovi u romanu i kako se on razlikuje od romana koji ne spadaju u kategoriju historiografske metafikcije s posebnim naglaskom na likove triju brodolomaca kroz koje su vidljive mnoge odrednice historiografske metafikcije u djelu. Osim toga, rad analizira intertekstualnost, kategorije vremena i prostora, te pamćenja s naglaskom na Teatar pamćenja, ulogu povijesti i njezinog odnosa naspram fikcije u romanu *Terra Nostra*, što su glavne teme historiografske metafikcije.

Ključne riječi: historiografska metafikcija, pamćenje, fikcija i zbilja, *Terra Nostra*

Resumen:

El trabajo analiza la novela *Terra Nostra* de Carlos Fuentes siguiendo los presupuestos de los análisis de Linda Hutcheon, Santiago Juan-Navarro y otros investigadores. Su objetivo es demostrar que se trata de una novela que por su estructura, características y procedimientos podemos denominar como metaficción historiográfica. La parte introductoria consta de capítulos sobre la novela, el autor y los rasgos generales de la metaficción historiográfica. Los siguientes capítulos abordan más detalladamente las

características más importantes de la metaficción historiográfica en *Terra Nostra*: el papel y la función del autor y del lector, la autorreflexión, la forma en que están presentados los personajes de la novela, lo que se diferencia de la novela histórica. Se presta interés especial a los tres personajes náufragos a través de los cuales podemos discernir las características de la metaficción historiográfica en la obra. Además, se analiza la intertextualidad, las categorías de tiempo, espacio y memoria con un énfasis en el Teatro de la Memoria, el papel de la historia y su relación con la ficción en la novela *Terra Nostra*, que son los temas principales de la metaficción historiográfica.

Palabras claves: metaficción historiográfica, memoria, historia, ficción y realidad, *Terra Nostra*

Introducción:

El tema de este trabajo es la ambiciosa y exuberante novela *Terra Nostra*, cuyo autor es Carlos Fuentes, uno de los escritores mexicanos más reconocidos y respetados en la escala global. Se trata de una obra muy extensa publicada en 1975 acerca de la cual se han escrito innumerables artículos, imposibles de mencionar en un solo trabajo. Por eso hemos optado por algunas características de la novela que consideramos relevantes en cuanto a su posible relación con lo que la teoría literaria denomina metaficción historiográfica. La idea principal de este trabajo es demostrar que es una novela que por sus características, su estructura y los métodos literarios en ella empleados puede ser considerada como metaficción historiográfica.

En primer lugar, presentaremos brevemente las características generales de la metaficción historiográfica, tal como las definen Linda Hutcheon en sus obras *A Poetics of Postmodernism* y “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History”, y Santiago Juan-Navarro en su artículo “La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista”. En los capítulos que siguen vamos a recurrir a un análisis más detallado de estas características.

El segundo capítulo lo dedicaremos a la explicación del contexto de la novela misma, así como de la vida y la obra del escritor. En el siguiente capítulo se presentarán las características generales de *Terra Nostra*. Muchos teóricos de la literatura lo han hecho, y en esta sección introductoria vamos a mencionar el análisis de la novela hecha por Javier Ordiz en su introducción a *Terra Nostra*, Alexis Márquez-Rodríguez y Jonathan Titler que analizan en sus artículos la relación entre la ficción y la historia en la novela de Carlos Fuentes.

Comenzaremos el análisis con el problema de la autoridad en la metaficción historiográfica: cómo se define el autor, cuál es su función y cómo difiere esto de la novela histórica tradicional. En el mismo capítulo analizaremos la función del lector en el mismo contexto. Lo haremos con la ayuda de los textos de Marica Josimčević, de Santiago Juan-Navarro y de Rafael Correa. En el capítulo siguiente abordaremos con más detalle la construcción de los personajes en *Terra Nostra*, y lo presentaremos aplicando la teoría de la metaficción historiográfica. Además de los textos anteriormente mencionados de Josimčević, Juan-Navarro, Hutcheon y Ordiz, para analizarlo utilizaremos los artículos de Juan Carlos Lértora, de Teodosio Fernández y

algunas partes de *Metalepsis: de la figura a la ficción* de Gerard Genette y *El arte de la novela* de Milan Kundera. En particular, nos concentraremos en los personajes de los naufragos en la novela, ya que a través de ellos pueden verse más claramente las características de la metaficción historiográfica en *Terra Nostra*. En el sexto capítulo, los artículos mencionados, sobre todo los de Juan-Navarro y Genette, nos servirán para presentar la intertextualidad considerada como una de las características principales de los textos de metaficción historiográfica, es decir la inclusión de textos ajenos a la obra, y cómo se manifiesta esto en *Terra Nostra*. En el siguiente capítulo analizaremos las nociones del espacio y del tiempo en *Terra Nostra*, que tienen una función especial en la novela que demuestra que se trata de metaficción historiográfica. Además de los textos antes mencionados de Josimčević, Ordiz, Juan-Navarro, Titler y Fernández utilizaremos el texto de Maya Schärer-Nussberger para analizar el espacio particular de la ciudad de París en la novela. En el capítulo siguiente nos concentraremos en el Teatro de la Memoria¹, y en los temas de la memoria, la historia y el olvido que están actualizados allí. En el último capítulo abordaremos una de las características más importantes de la metaficción historiográfica, que es el papel de la historia en la novela, y la relación entre la historia y la ficción. Además de los textos mencionados, en este capítulo vamos a utilizar los textos de Dalibor Soldatić, de Evelia Cavalheiro, de Jaime Alazraki y de Allen Josephs.

¹ Un mecanismo inventado por Valerio Camillo en la novela. Sirve como una metáfora para la contemplación del tiempo y de la memoria.

1. Metaficción historiográfica

El término metaficción historiográfica se refiere a una forma de la ficción posmoderna cuya preocupación principal es problematizar la relación entre la historia y la ficción, según la definición de Linda Hutcheon. Fue ella la que se ha dedicado al estudio de esta materia y gracias a ella el término se ha divulgado y enraizado en los estudios literarios. En su artículo “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History” Hutcheon propone una definición de metaficción:

Es, de alguna manera, la ficción dominante y constitutiva, autorreferente o auto-representacional: proporciona, en sí, un comentario de su propia condición como la ficción y como el lenguaje, así sobre sus propios procesos de producción y de recepción.²

En su obra *A Poetics of Postmodernism* Linda Hutcheon distingue la novela postmoderna como el género que emplea la metaficción historiográfica y la compara con la novela realista del siglo XVII, a la que Georg Lukacz llama ficción histórica. Como lo ve Hutcheon, la ficción histórica tiene como preocupación más importante la cuestión de la mentira y lo falso mientras que novela postmoderna se preocupa por la multitud y la dispersión de la verdad/las verdades – y en qué manera existen en un espacio y una cultura específicos³.

Las características más importantes de la metaficción historiográfica son la noción que la historia y la ficción son las construcciones humanas y la idea de que la historia existe sólo como el texto. La idea que la historia y la ficción son construcciones humanas abre espacio para la revisión y procesamiento de contenidos del pasado. La afirmación que la historia existe sólo como texto implica que la única forma en que podemos conocer el pasado es a través de sus textos.

Algunas de las características más importantes de la metaficción historiográfica son que el texto está hablando de sí mismo, que comenta su condición literaria/literariedad, muestra su artificialidad, se revela como el objeto que el lector lee;

² Linda Hutcheon: “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History” en P. O’Donnell and Robert Con Davis (ed.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1989, p. 15.

³ Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988, p. 107.

la metaficción es la ficción consciente de sí misma y que posee una distancia irónica hacia sí misma. Esos textos rompen la ilusión de la realidad de la novela para el lector, impiden la empatía con el texto y con los personajes, mostrando al lector las maneras de su propia creación, exponiendo sus propios procedimientos. El mismo texto también pide al lector un cierto nivel de actividad, de compromiso, de acción, y no sólo la lectura pasiva. La relación entre la realidad y la ficción es una de las relaciones fundamentales de cualquier texto. En *Terra Nostra* esta relación se acentúa con el entrelazamiento de la realidad, la ficción y la realidad ficticia.

Hutcheon mantiene que en la novela posmoderna la interacción de lo historiográfico y de lo metaficcional es tal que el sentido propio de la originalidad artística y la transparencia de las referencias históricas están puestas en cuestión. Eso pasa porque la ficción posmoderna sugiere que re-escribir y re-presentar el pasado en la ficción y en la historia significa, en ambos casos, abrirlo al presente, hacer que no sea conclusivo y teleológico. La metaficción historiográfica sugiere que la oposición entre la ficción y el hecho es relevante, aunque sea problemática. Las novelas de este género, como *Terra Nostra*, instalan y después desdibujan la línea entre la ficción y la historia⁴. Según Hutcheon, algunos de los autores más importantes de la metaficción historiográfica son E. L. Doctorow, Robert Coover, Ishmael Reed, Gabriel García Márquez, Abel Posse, Julio Cortázar y Carlos Fuentes.

Hutcheon sugiere que existe una diferencia importante entre la novela posmoderna y la novela histórica en cuanto a los protagonistas. En la novela histórica el protagonista tiende a ser un tipo, ya que debe presentar una visión generalizada. En la novela posmoderna de metaficción historiográfica los protagonistas son los excéntricos, los marginalizados, las figuras periféricas de la historia. Incluso cuando se ficcionalizan los personajes históricos ellos suelen tener un estatus diferente y excéntrico. También, la ficción histórica a menudo usa el acto de relegación de los personajes históricos a los papeles secundarios. Así, ellos están empleados para validar o autenticar el mundo ficticio con su presencia. En la novela posmoderna esto no es el caso; las figuras históricas se usan pero de manera subversiva, lo que vamos a mostrar en los capítulos siguientes en el ejemplo de *Terra Nostra*.

Otra distinción entre la metaficción historiográfica y la novela histórica reside en el uso de los datos históricos. Según Hutcheon, la metaficción historiográfica juega con la veracidad de los datos históricos. Por ejemplo, unos detalles históricos conocidos

⁴ Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988, p. 113.

son falsificados deliberadamente para señalar a la constante posibilidad de un error, sea deliberada o involuntariamente. También, la ficción histórica incorpora y asimila los datos históricos para prestar la sensación de verificabilidad a la ficción. La metaficción historiográfica incorpora pero rara vez asimila esos datos, y en vez de esto ostenta el proceso de intentar assimilarlos. Así, por ejemplo, vemos narradores de esas novelas empeñándose en dar sentido a los datos históricos que ellos habían recogido.

Según Hutcheon, la metaficción historiográfica privilegia dos modos de narración. El primero es la narración con puntos de vista múltiples y el segundo es el narrador que abiertamente funciona como controlador. Sin embargo, en ninguno de esos modos el sujeto no confía en su capacidad de conocer el pasado con certeza. Hutcheon lo denomina la inscripción problematizada de la subjetividad en la historia. De esa manera el posmodernismo cuestiona las voces narrativas estables que usan la memoria para entender el pasado. La metaficción historiográfica también usa la intertextualidad, o sea, incorpora los textos ajenos en el texto principal.

Hutcheon propone que la novela posmoderna demuestra una pérdida de fe en nuestra capacidad de conocer realmente la realidad externa y ser capaces de transmitirlo con lenguaje. La metaficción historiográfica nos hace preguntarnos ¿cómo podemos saber de lo pasado? y ¿qué de ello podemos saber ahora? Nos hace conscientes de la necesidad de cuestionar las versiones aceptadas de la historia. Hutcheon concluye que la metaficción historiográfica no aspira tanto a ‘decir la verdad’ como de cuestionar *cuya* verdad está dicha.

Como el propósito de este trabajo es mostrar que la novela de Fuentes puede ser caracterizada como una obra de metaficción historiográfica, a lo largo de este trabajo vamos a presentar algunos de los ejemplos más importantes de los procedimientos metaficcionales que se pueden identificar en esta novela. Empezaremos por la función del autor y la posición del lector que es muy importante en la novela posmoderna y que difiere en la novela histórica. Continuaremos con las particularidades en cuanto a los personajes que hacen de esta obra una novela posmoderna. Vamos a dedicarnos al análisis de los personajes de los naufragos más detalladamente, porque a través de este análisis podemos mostrar características importantes de la novela posmoderna, como veremos en los siguientes capítulos. Una de las características más importantes de la metaficción historiográfica es la intertextualidad y aunque es casi imposible llevarla a cabo por separado del análisis de los personajes, vamos a dedicarle un capítulo separado. También, el uso del tiempo y el espacio en la novela demuestra que se trata

de una obra de metaficción historiográfica y por eso elegimos estas categorías para el análisis. Por fin, vamos a dedicarnos al análisis de la memoria y la historia en la obra, ya que estos temas son la preocupación principal en las obras de la metaficción historiográfica.

2. Vida y obra de Carlos Fuentes

Este escritor y ensayista mexicano nació en Ciudad de Panamá en 1928. Es uno de los escritores más importantes de la historia literaria de su país y la figura fundamental del llamado *boom* de la novela hispanoamericana de los años 60. Como hijo de diplomático de carrera tuvo una infancia cosmopolita y esto le dio la oportunidad de estar inmerso en un ambiente de intensa actividad intelectual. Fue licenciado en leyes por la Universidad Nacional Autónoma de México, y doctor por el Instituto de Estudios Internacionales de Ginebra, Suiza. Su vida estuvo marcada por constantes viajes y estancias en el extranjero, pero nunca perdió la conexión fuerte con su cultura nacional. En la década de los sesenta participó en diversas publicaciones literarias, siendo una de las más importantes la *Revista Mexicana de Literatura* que fundó junto con Emmanuel Carballo. La *Revista* funcionaba como un foro abierto de expresión para los jóvenes creadores.

A los veintiséis años publicó el volumen de cuentos *Los días enmascarados* (1954), que fue bien recibido por la crítica y el público. En esos cuentos ya se advertían sus preocupaciones fundamentales: la exploración del pasado prehispánico y de los sutiles límites entre realidad y ficción, así como el retrato de una joven generación confrontada con un sistema de valores sociales y morales en decadencia.

Su éxito se inició con dos novelas, *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), que siguen siendo sus obras más importantes. *La región más transparente* presentó un cambio de orientación dentro de la novela realista de los cincuenta y una ruptura dentro de la narrativa mexicana. Esa era

predominadamente realista, estancada en un discurso costumbrista y en la crónica revolucionaria testimonial. En *La región más transparente* Fuentes presentó un ámbito urbano, lleno de voces dinámicas y frescas de diversas capas sociales. La novela es el gran mosaico de los Ciudad de México, el retrato extenso de todas sus clases sociales a través de aproximadamente un centenar de personajes, que constituyen a un protagonista colectivo. En esta novela Fuentes hizo lo que John Dos Passos consiguió en *Manhattan Transfer* con respecto a Nueva York o Alfred Döblin en *Berlin Alexanderplatz* con respecto a Berlín – convirtió a una ciudad en la protagonista clave de la novela.

En *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Fuentes denuncia el fracaso de la Revolución de 1910, el tema que se repite en varias obras del autor. Lo hace a través del flujo de conciencia de un militar convertido en hombre de negocios que se encuentra a punto de morir. En este monólogo interior con su complejidad y riqueza Fuentes superó incluso mismo James Joyce. Alegóricamente, la historia de Artemio Cruz es la del nacimiento y muerte de la Revolución mexicana.

Ambas obras emplean técnicas de corte experimental (simultaneísmo, fragmentación, monólogo interior) como vehículo para captar y reflejar una visión compleja del mundo, lo que constituye el núcleo más importante de toda su obra narrativa. Las novelas reseñadas otorgaron a Carlos Fuentes un puesto central en el llamado *boom* de la literatura hispanoamericana y así fue reconocido como autor de la misma relevancia que el colombiano Gabriel García Márquez, el argentino Julio Cortázar o el peruano Mario Vargas Llosa.

Su estilo exhibe un perfecto dominio de la más refinada prosa literaria como su profundo conocimiento de los varios registros del habla común. En lo temático, la narrativa de Carlos Fuentes es fundamentalmente una indagación sobre la historia y la identidad mexicanas. Su examen del México reciente se centra en las ruinosas consecuencias sociales y morales de la traicionada Revolución de 1910, con especial énfasis en la crítica a la burguesía. Su búsqueda de lo mexicano se centra en el inconsciente personal y colectivo y lo lleva al complejo mundo del mestizaje cultural iniciado con la conquista española.

Entre las dos novelas mencionadas, sin embargo, se sitúa una obra de carácter realista y tradicional: *Las buenas conciencias* (1959), que cuenta la historia de una familia burguesa de Guanajuato. Esas obras iniciales cimentaron un ciclo denominado

por el autor "La edad del tiempo", obra en constante progreso a la que se fueron añadiendo diversos volúmenes. A lo largo, Fuentes tendió a escribir obras ambiciosas y extensas (a veces incluso monumentales) con una temática histórica y cultural. Son de destacar, en este sentido, *Cambio de piel* (1967), con las abundantes divagaciones de cuatro personajes ante el espectáculo de una pirámide de Cholula. *Zona sagrada* (1967) retrata la difícil relación entre una diva del cine nacional y su hijo. Por fin, *Terra Nostra* (1975), la novela que tratamos en este trabajo, es una novela muy extensa que muchos consideraron inabordable. Es probablemente su obra más ambiciosa y compleja. En ella llevó al límite la exploración de los orígenes del ser nacional y de la huella española (el ejercicio del poder absoluto por parte de Felipe II) en las colonias de América.

En *Cristóbal Nonato* (1987), inspirada en *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, narró el Apocalipsis nacional empleando la voz de un niño que se está gestando. La novela corta *Aura* (1962), es una historia mágica, fantasmal y extraña en la mejor tradición de la literatura fantástica. Diverso carácter posee *La cabeza de la hidra* (1978), que, bajo la modalidad de una novela de espionaje, trata sobre la corrupción de la vida política mexicana. Al igual que *Gringo viejo* (1985), novela sobre la estancia y desaparición del periodista norteamericano Ambrose Bierce en el México revolucionario, fue llevada al cine.

Su experimentalismo narrativo disminuía con el curso de los años, y eso se hizo perceptible en *Diana o la cazadora solitaria* (1994), breve novela que recontaba su tormentosa relación con la actriz Jean Seberg. A pesar de ello agregó a su obra títulos interesantes como *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1990), *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993) y *La frontera de cristal* (1995). Posteriormente publicó *Los años con Laura Díaz* (1999), *Instinto de Inez* (2001), *La silla del águila* (2003), *Todas las familias felices* (2006), *La voluntad y la fortuna* (2008) y *Adán en Edén* (2009).

A lo largo de su vida ejerció la docencia como profesor de literatura en diversas universidades mexicanas y extranjeras, y se desempeñó también como diplomático. Impartió conferencias, colaboró en numerosas publicaciones y, junto a la narrativa, cultivó también el ensayo, el teatro y el guión cinematográfico. Algunos de sus ensayos de tema literario fueron recopilados en libros como *Tiempo mexicano* (1971) que es su libro de ensayos más mencionado, *La nueva novela hispanoamericana* (1969) y *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976). En 1987 fue galardonado con el Premio

Cervantes, en 1994 con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y en 2008 recibió la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica.

3. *Terra Nostra*: características generales

Terra Nostra puede definirse como un intento de crear un mundo paralelo que abarque toda la realidad que existe en el sentido absoluto. No sólo la realidad espacial del mundo físico, sino también la realidad temporal, desde el principio del mundo hasta los finales del siglo XX, tal como la realidad de la imaginación humana y de los grandes logros espirituales como la mitología, el esoterismo y el arte. La novela nos da la impresión de que vemos el reflejo de un mundo total. Teniendo en cuenta esta tendencia absolutista de la narración de Fuentes, podemos hablar de una “novela total, una imagen concisa y completa del mundo”⁵. Jonathan Titler describe el ambicioso propósito de la novela así:

Es una novela, en una palabra, enciclopédica, un compendio de las preocupaciones que han impulsado la narrativa del distinguido autor mexicano desde sus primeras publicaciones. Según José Miguel Oviedo, uno de los peregrinos que llegó primero a postrarse ante la obra, ‘lo que esta novela quiere ser es, sencillamente, todo: una suma de los mitos humanos, una reescritura de la historia, una interpretación de España, una reflexión americana, un ensayo disidente sobre la función de la religión, el arte y la literatura en el destino humano, una propuesta utópica, un *collage* de otras obras, un tratado de erudición, una novela de aventuras, un nuevo diálogo de la lengua, un examen del pasado, una predicción del futuro y (no por último) un inmenso poema erótico.’⁶

Márquez Rodríguez explica más detalladamente lo que significa ‘una novela total’ y menciona cómo describió la novela Alejo Carpentier:

Cuando hablamos de monumentalidad, no nos referimos a su extensión, sino a su vasta y compleja estructura y a la amplitud y rica variedad de sus planteamientos, que rebasan con creces el esquema tradicional, y hacen de ella

⁵ Marica Josimčević: “Osvrt na pojedine aspekte romana *Terra Nostra*”, en K. Fuentes: *Terra Nostra*, Beograd, Prosveta, 1985, p. 414. La traducción es mía.

⁶ Jonathan Titler: “*Terra nostra*: de siglos dorados y leyendas negras,” en A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, p. 193.

un exponente más conspicuo de la llamada novela total. No en balde Alejo Carpentier, ya no el joven de 1932, sino el escritor maduro de 1977, en una carta nos decía que para él *Terra Nostra* era una novela ‘de una calidad prodigiosa que habrá de marcar una fecha capital en los anales de la literatura latinoamericana’.⁷

Las dos primeras partes, *El Viejo Mundo* y *El Mundo Nuevo*, establecen la relación semántica del espejo y se abren al espacio de la interpretación mutua en la unidad llamada *El Otro Mundo* (la tercera parte). Los Mundos *Viejo*, *Nuevo* y *Otro* son *juntos* la *Terra Nostra*, y *Terra Nostra* no es ni el Escorial, ni España, ni América Hispana, sino todos los espacios, todos los tiempos, y todos los eventos que sucedieron, pero también eventos posibles, no realizados, que en la interpenetración mutua forman una historia del mundo paralela que intenta responder a la pregunta «¿a qué hora se jodió América España?»⁸

Teodosio Fernández explica uno de los propósitos más importantes de *Terra Nostra* de esta manera:

Fuentes había entendido siempre la conquista como la violación de un orden, el del antiguo esplendor indígena, reducido en adelante al silencio. Entendió que sobre ese silencio se había impuesto un orden unívoco, el de la represión y la violencia, el de España, y a los escritores contemporáneos y a la escritura se brindaban la posibilidad y el deber de recuperar aquel territorio o paraíso perdido del origen, por medio del mito que ignora la distinción entre lo verdadero y lo falso, o entre lo real y lo fantástico, mediante el lenguaje antiunívoco de la ambigüedad polisémica.⁹

Fernández también nota la complejidad de la novela y la relación entre lo real y lo escrito, que son temas importantes problematizados en las obras de metaficción historiográfica:

...los lectores se encontraron de nuevo con un relato complejo y difícil de seguir, oscurecido por la condición proteica de un narrador que disolvía su identidad en las distintas personas gramaticales que asumía a lo largo de la novela, aderezada también con el transformismo de unos personajes de identidad dudosa. La impresión de que el texto incluía múltiples textos era otro de los efectos buscados, evidentemente, y tanto esa condición como la del narrador y la de los personajes obedecía a las pretensiones antes sealadas, a algunas de las

⁷ Alexis Márquez Rodríguez: “Aproximación preliminar a *Terra nostra*: la ficción como reinterpretación de la historia” A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, p. 185.

⁸ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 901.

⁹ Teodosio Fernández: “Carlos Fuentes o la conciencia del lenguaje”, en *Premio de literatura “Miguel de Cervantes” 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de cultura, 1988, p. 117.

búsquedas que marcaron todo un período en el desarrollo de la literatura hispanoamericana. Más que en cualquiera de sus obras anteriores, Fuentes manifestaba en *Terra Nostra* su voluntad de romper con las formas narrativas tradicionales, que era la voluntad de transgresión del lenguaje, una transgresión que se pretendía perpetuar por medio de un texto que mostrase su textura. Cabría ir más lejos aún en estas consideraciones: conseguida la disolución del narrador, destruidos los personajes y la anécdota, no queda otra cosa que un texto que se autogenera y genera a la vez esa variedad de personajes y situaciones en continua transformación. La escritura, la constitución de un texto y su configuración, es la única realidad de la literatura: la escritura configura una realidad sin precedentes, sin referente alguno anterior a su constitución como escritura.¹⁰

Así que, es una novela muy compleja que desde el principio atrae al lector en una maraña tejida de muchas líneas fabulares y voces narrativas. Fernández explica que los procedimientos narrativos que utiliza Fuentes para construir el mundo de su novela son extremadamente complejos: la historia no está contada de una manera lineal, múltiples narradores crean confusión, puntos de vista cambian rápidamente, los personajes que la novela trae a la vida son inestables y en constante cambio de sus contornos, algunos de los personajes se confunden repitiéndose en varios intervalos temporales y espaciales. Eso les convierte en guías engañosos de la narración.

El tiempo y el espacio en la novela no son más confiables. La repetición continua de los mismos motivos nos da la impresión de volver siempre al mismo punto – a dar vueltas en círculos siguiendo las pautas de las que la novela consiste. El espejo está roto en muchos pedazos pequeños que es imposible volver a organizar. Sin embargo, estos procedimientos no resultan en el caos que impediría la orientación del lector. Por el contrario, en ausencia de fuertes conexiones lógicas entre los eventos presentados en el laberinto espacio-temporal que es la novela – mezclando no sólo el pasado y el presente, sino también todos los pasados, presentes y futuros posibles, que esperan la oportunidad para realizarse – el lector no tiene más remedio que confiar en el orden que se le ofrece a través de la organización formal de la novela.

A pesar de todo esto, la estructura de la novela es significativa e integral porque el caos nace continuamente del orden y el orden se crea en medio del caos, y esta circulación representa la dinámica fundamental que impulsa la novela. Esta estructura extremadamente compleja, que es la peculiaridad de este texto, es alcanzada con procedimientos narrativos específicos. En esta novela, como en todos los textos artísticos, la selección de la estructura es inseparable del mensaje que se quiere

¹⁰ *Ibíd.*, p. 115.

transmitir por medio de ella.

El orden formal es evidente en la estructura tripartita de la novela – asociado en la novela con la tradición de la Cábala, donde el número tres significa la unidad y la armonía perturbadas por el número dos: el número uno siendo la raíz de todo, el dos es su negación, mientras que tres es la síntesis de uno y dos que los contiene a ambos. El tres es el número completo que une a tres facetas del tiempo – pasado, presente y futuro.

La novela se estructura en torno de una serie de oposiciones y una de las más productivas es la oposición entre la ficción y la historia. El núcleo de la novela es el momento muy importante en toda la historia de España y América Latina: el primer contacto de esas dos civilizaciones. Pero la novela se preocupa por sus raíces también: por un lado, cubre la historia del *Viejo Mundo* hasta sus comienzos modernos, es decir, desde el Imperio Romano y los principios del cristianismo; y por otro lado, cubre la cosmogonía del *Nuevo Mundo*. Además, la novela se expande y extiende hacia el futuro: hacia el final del segundo milenio y la creación (potencial) de una nueva era. En esta amplitud de ficción que el autor trata de obtener hay todavía una oculta – y por eso más importante – dimensión de la historia y, tal vez, del tiempo en general. Del mismo modo que Valerio Camillo, uno de los personajes, Fuentes no está contento sólo con las tres dimensiones del tiempo que su texto envuelve. Él rompe con la concepción positivista y generalmente aceptada de la historia, añadiendo una dimensión olvidada – la de lo posible, del todo lo que no había sucedido y hubiera podido suceder.

Fuentes mismo explica en su discurso al recibir el Premio Cervantes la gran importancia de la identidad y de la memoria:

Nuestra literatura es importante porque nos recuerda constantemente que lo que nos falta por escribir (es decir, por identificar) incluye no sólo el futuro sino al pasado. El escritor mantiene la novedad del pasado, no sólo la del porvenir. Borges nos enseñó que lo no escrito incluye el pasado. Todas estas son armas para enfrentar los desafíos de la ultramodernidad que nos viene encima: interdependencia económica, revoluciones tecnológicas, instantaneidad de las comunicaciones. Estos hechos no le piden permiso a nadie para entrar a nuestras casas e instalarse en ellas. Son hechos impacientes. No nos van a preguntar: ¿Ya sabes cuál es tu identidad?, antes de imponer la suya. Sugiero que seamos irónicos al respecto: juguemos a que seguimos buscando nuestra identidad, a sabiendas de que la tenemos, pero que esa posesión es un problema y un enigma. En el interior de nuestras culturas, debemos elaborar incesantemente la inmensa riqueza de nuestra tradición, y en el orden externo pedir y obtener, como Scherezada, un día más para aplazar, desplazar y contar una nueva historia. Yo le guiño el ojo a Hegel: América es un Todavía No. O, como escribo en *Terra Nostra*, un 'Nondum'.

[...]

Sí, estamos, re-inventado una memoria, o, como dije antes, otorgándole tiempo a la experiencia para que madure en conocimiento. Pero como en literatura el

nombre de conocimiento es imaginación, el procedimiento es inacabable. Esto es una garantía de la continuidad de la vida, aunque la muerte sea inevitable.¹¹

Al final, relacionado con la cuestión de la identidad se plantea el cuestionamiento de la historia, de lo que hablaremos más en detalle a continuación en este trabajo. Ordiz menciona la revisión histórica que Fuentes aspira dar en su novela:

A lo largo del relato Fuentes va a llevar a cabo una amplia revisión histórica que dará como resultado la evidencia de una repetición cíclica y constante de determinados sucesos. El lugar central, aunque no exclusivo, de este extenso repaso va a ser España en la época de un imaginario Felipe II en cuya personalidad se fusionan distintos monarcas, desde los Reyes Católicos hasta Carlos II.¹²

Márquez Rodríguez ofrece la descripción de los propósitos de Fuentes en cuanto a los temas de historia, memoria y nuevas oportunidades que ofrece la ficción:

[...]en esta novela ya no se trata de reconstruir los hechos con el auxilio de la ficción novelesca, sino de reinterpretarlos, de darles un nuevo sentido, de darle a la historia una nueva oportunidad, quizás con el secreto anhelo de que las cosas, al volver a ser, sean de otro modo. El propósito fracasa, sin embargo, porque la nueva oportunidad es desperdiciada, y las cosas vuelven a ocurrir de idéntico modo. En la novela, que contiene en sí misma su propia teoría, se precisan estos hechos con meridiana claridad.¹³

Así Márquez Rodríguez concluye que uno de los temas principales de la novela es el deseo de crear una historia diferente pero también mostrar que esto no puede ser realizado. En este trabajo trataremos de mostrar la manera en la que historia y ficción obran recíprocamente y qué recursos usa el autor para hacer su interacción productiva.

¹¹ Carlos Fuentes: *Discurso del Premio de literatura "Miguel de Cervantes" 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de cultura, 1988, p. 17.

¹² Javier Ordiz, Introducción Javier Ordiz: "Introducción", en *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 24.

¹³ Alexis Márquez Rodríguez: "Aproximación preliminar a *Terra nostra*: la ficción como reinterpretación de la historia" A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, p. 191.

4. Pensamiento sobre la escritura / las posiciones del autor y del lector

El procedimiento común metatextual es la introducción de la discusión sobre el propio autor, la introducción del pensamiento sobre la escritura y sobre la relación entre la realidad y la ficción. Como señalan Ordiz y Josimčević en sus textos¹⁴, en *Terra Nostra* la palabra narrada y escrita se tematiza desde el principio, desde el hecho de que uno de los personajes principales, Polo Febo, es un portador de las publicidades, hasta el motivo de la carta en botella que flota buscando a sus lectores:

La muchacha clavó una mano en el barandal de fierro del puente, y con la otra arrojó al río la verde y sellada botella (...) Pero apenas lo hizo, la lluvia comenzó a despintar el albeante plumaje, y a medida que la paloma mostraba su verdadero color, la muchacha repetía en el silencio, una y otra vez: Este es mi cuento, deseo que oigas mi cuento.¹⁵

Una serie de señales metatextuales como el pensamiento sobre la escritura pueden encontrarse en la sección dedicada al Cronista, uno de los personajes clave para entender la novela, que está contemplando sobre lo que escribe, cerrado debajo de la cubierta de un barco:

[...] fabricó en su imaginación un montón de cosas y de la fabricación pasó a la certificación de los hechos que veía y del mundo que habitaba, llegando el momento en que no supo diferenciar lo que imaginaba de lo que veía, y así, añadiendo imaginaciones a verdades, y verdades a imaginaciones, creyendo él que todo en este mundo, al pasar de los ojos y la cabeza a la pluma y el papel fábula era.¹⁶

El Cronista se relaciona directamente con la palabra escrita de tal modo que se puede decir que el Cronista de alguna manera pronuncia las ideas de Fuentes mismo acerca de los procedimientos literarios, de la relación entre el escritor y la escritura, y por lo tanto, de la relación entre la realidad y la ficción, que son las cosas que se problematizan necesariamente en las obras metaficcionales:

Fábula incomparable y solitaria, pues a nada se parece y a nada corresponde como no sea a los trazos de la pluma sobre el papel; realidad sin precedentes, sin semejantes, destinada a extinguirse con los papeles donde sólo existe. Y, sin

¹⁴ Marica Josimčević: "Osvrt na pojedine aspekte romana *Terra Nostra*", en K. Fuentes: *Terra Nostra*, Beograd, Prosveta, 1985, pp. 414-436; La traducción es mía.

Javier Ordiz: "Introducción", en *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 13-30.

¹⁵ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 78-79.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 79.

embargo, porque esta realidad ficticia es la única posibilidad de ser, dejando de estar, habrá que luchar con denuedo (...) para hacer creer en ella, para decirle al mundo: he aquí mi realidad, que es la realidad verdadera y única, pues otra no tienen mis palabras y las creaciones de mis palabras.¹⁷

De esta manera, los pensamientos del Cronista también sirven al propósito metatextual de romper cada ilusión del lector de que lo que lee sea real. El Cronista piensa en sus propios esfuerzos de escribir una novela sobre la relación entre la realidad y la ficción, y en su capítulo introduce una serie de otros cuentos y alusiones a personajes literarios: “Imaginó a un caballero enloquecido por la verdad de la lectura, empeñado en trasladarse a una mentirosa realidad y así salvarla y salvarse.”¹⁸ El capítulo del Cronista habla así de lo que Patricia Waugh llama la relación entre el mundo de la ficción y el mundo fuera de la ficción:

Meta-términos, por lo tanto, se requieren con el fin de explorar la relación entre el sistema lingüístico arbitraria y el mundo al que aparentemente se refiere. En la ficción que se requieren con el fin de explorar la relación entre el mundo de la ficción y el mundo fuera de la ficción.¹⁹

Pero no es sólo el Cronista el que tiene pensamientos obsesivos acerca de la escritura: el Señor está obsesionado por la palabra escrita y no cree en lo dicho o en lo visto, sino sólo en lo que está escrito: “Lo escrito permanece”²⁰. Su obsesión llega al extremo, para él la palabra escrita se convierte en la única confirmación de su existencia. La palabra escrita es importante para los demás personajes también, sobre todo para el Mago, destaca Josimčević²¹, cuyo destino describe la Gitana con estas palabras: “[...] Fue condenado a escribir continuamente sobre sus aventuras, que todos decían desde un punto de vista diferente [...] siempre y para siempre la búsqueda de lo imposible: una perfecta narración simultánea.”²² De esta manera la relación entre la realidad y la ficción se examina a través de sus acciones.

Contando sus historias (“Déjame que te cuente una historia, halcones. Ésta es mi historia; yo la estoy contando desde el principio: ya la conozco en su totalidad, de cabo a rabo ...”²³) los personajes ponen en el centro de atención el hecho de que el lector lee un texto, una historia. Pero *Terra Nostra* no se detiene en el proceso de contar una serie

¹⁷ *Ibid.*, p. 311.

¹⁸ *Ibid.*, p. 324.

¹⁹ Patricia Waugh: “What is Metafiction and Why Are They Saying Such Awful Things About It?”, en M. Currie (ed.), *Metafiction*, London, Longman, 1995, p. 42. La traducción es mía.

²⁰ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 258.

²¹ Marica Josimčević: “Osvrt na pojedine aspekte romana *Terra Nostra*”, en K. Fuentes: *Terra Nostra*, Beograd, Prosveta, 1985, p. 425. La traducción es mía.

²² Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 284.

²³ *Ibid.*, p. 320.

de historias en el mareo de la trama de la novela – los círculos concéntricos de la historia están ensanchándose sin parar. En una parte de la novela, el Náufrago narra su propio capítulo en el que un monje-pintor cuenta historias del Cronista. El proceso de contar una historia dentro del marco más amplio de la novela es un proceso común de metaficción historiográfica. Este procedimiento narrativo que consiste en imbricar una narración dentro de otra se llama *mise en abyme*.

Así, la posición del lector se define como la de alguien que conoce los procedimientos metatextuales y de ellos extrae la clave para la comprensión del texto. Uno de los rasgos más importantes de la metaficción historiográfica es la función que le otorga al lector. Es una de las diferencias en cuanto a la novela histórica tradicional en la que lector es pasivo, y absorbe y considera como verdad todo lo que texto le dice. Juan-Navarro describe cómo Linda Hutcheon ve la función del lector, usando arquitectura como ejemplo:

Siguiendo las pautas establecidas en arquitectura por Charles A. Jencks y Paolo Portoghesi, Hutcheon ve en la arquitectura un "doble código" similar al de la ficción postmodernista: ambas responden a códigos modernos pero también a otros de carácter popular y local; el interés del arquitecto postmoderno se centra en la memoria histórica, el contexto urbano, la participación, el ámbito público, el pluralismo y el eclecticismo. De forma similar, la ficción postmodernista intenta crear un espacio democrático en el que sea posible la participación del lector, el cual asume, en último término, una identidad compuesta con el escritor y el crítico.²⁴

Rafael Correa destaca el papel específico que *Terra Nostra* otorga al destinatario o al lector²⁵. Uno de los personajes que se puede ver cómo el representante de los lectores es Polo Febo que, tal como el lector, trata de orientarse en el mundo de la novela. A él se le cuenta todo lo que se cuenta al lector y él tiene que encontrar el significado. Polo Febo en sus muchas encarnaciones conecta diferentes distancias espaciales y temporales, y cómo el lector, es el último al que se le dio a entender lo narrado. La narración en la segunda persona se dirige directamente al destinatario/lector:

[...] Unes los cabos sueltos de tu situación y de tus lecturas en la oscuridad, con la letra muerta de las páginas que sostienes entre tus manos, esas viejísimas historias de Roma y Alejandría, la costa dálmata y la costa del Cantábrico, Palestina y España, Venecia, el Teatro de la Memoria de Donno Valerio Camillo, los tres muchachos marcados con la cruz en la espalda, la maldición de Tiberio César, la soledad del Rey Don Felipe en su necrópolis castellana

²⁴ Santiago Juan-Navarro: "La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista", *Colección Eutopías*, Vol. 196/197, Valencia, Ediciones Episteme, 1998, p. 7.

²⁵ Rafael Correa: "Poética de la memoria: Carlos Fuentes, lector" en A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, p. 177.

[...] ²⁶

Santiago Juan-Navarro señala que el papel extremadamente activo del lector se ve también en el concepto de Teatro de la Memoria, de que vamos a tratar más detalladamente en los capítulos siguientes. Allí los papeles son cambiados: el espectador ocupa el escenario, y el juego se lleva al auditorio. Así, el espectador se convierte en el único actor en el teatro, lo que enfatiza que la atención se pone al lector. El lector es aquel que construye el significado y establece el sentido, por la transferencia de la memoria/recuerdo de una parte de la novela a la otra. También es el quien ayuda a conseguir la unidad de la narración.

Como vamos a explicar más detalladamente en los siguientes capítulos, existe toda una gama de personajes tomados de los textos ajenos, que una vez incluidos en el texto de *Terra Nostra* adquieren un significado diferente e inesperado. Haciendo referencia al significado del texto del que fueron prestados, el autor presupone que el lector está familiarizado con el contexto original, lo que es condición para la comprensión del significado.

Juan-Navarro menciona que *Terra Nostra* pertenece a la nueva generación de novelas que muestran una actitud diferente en cuanto al lector:

Terra Nostra se inscribe dentro de una tendencia generalizada de la novela contemporánea a abandonar la actitud paternalista de orientación y adoctrinamiento de una audiencia poco exigente, asumiendo, por el contrario, la existencia de un lector inteligente, dispuesto a participar en la gozosa tarea de 'reconstrucción' de la obra.²⁷

En este sentido, podemos concluir que el lector es en realidad el héroe de la novela, que está obligado a encontrar un sentido en la muchedumbre de signos dispersos y ambiguos.

²⁶ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 911.

²⁷ Santiago Juan-Navarro: "El Teatro de la Memoria de Carlos Fuentes," en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universitat de València, 2002, p. 52.

5. Construcción de los personajes

Los personajes de *Terra Nostra* están contruidos, como el texto entero, en base al procedimiento de intertextualidad; son el punto en el que se encuentran numerosos fragmentos de otros textos, pasados, futuros y posibles. Josimčević nota que es casi imposible establecer la forma única que permita la clasificación de los personajes que habitan el mundo de *Terra Nostra*.²⁸ Podemos clasificarlos según el contexto del que provienen, ya sea que provengan de los textos históricos u otros textos literarios, o que *Terra Nostra* sea su contexto original. El primer grupo abarcaría a los miembros de las dinastías reales (Felipe, Juana la Loca, Isabel), del imperio romano (Tiberio, Poncio Pilato), etc. El segundo grupo incluye los personajes tomados de las obras hispanoamericanas contemporáneas (Pierre Menard, Oliveira, Buendía) y los personajes de las obras que marcan el comienzo del Renacimiento en la literatura española – Don Quijote, Don Juan y la Celestina. La protagonista del mismo nombre de obra española del año 1499, la Celestina, aparece como un personaje, y además un personaje muy similar a la Celestina original: proxeneta y muy buena conocedora de la psicología de otros personajes, ella manipula a todos con éxito, usando la codicia, el deseo sexual y el amor. La intertextualidad es un proceso metaficcional precisamente porque requiere que el lector reconozca los momentos en los que la obra toma elementos de otras obras, y por eso llama la atención a su propia estructura, a las citas, a su propia naturaleza artificial.

Sin embargo, esta clasificación es insuficiente, simplemente porque estos personajes, ya sean personajes históricos o personajes novelescos, no conservan el significado original, sino que adquieren una nueva realidad distinta a la de la que se extraen. La historia de Jesucristo mismo, entretejida con la historia de la novela, nos lleva a la conclusión de que este procedimiento intertextual no está limitado a los personajes del origen literario, o sea, que no es tan fácil mantener la diferencia entre éstos y figuras históricas. En concreto, en la novela aparecen los personajes que con sus nombres, pero tal vez no con sus características, sus comportamientos y sus vidas corresponden a los personajes históricos. Tomar a las personas de la vida real y

²⁸ Marica Josimčević: “Osvrt na pojedine aspekte romana *Terra Nostra*”, en K. Fuentes: *Terra Nostra*, Beograd, Prosveta, 1985, p. 415.

llevarlas a la ficción no es nada nuevo, pero este procedimiento es siempre en cierta medida metatextual. Si tomamos por ejemplo la novela *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa, encontraremos en ella el personaje del dictador Rafael Trujillo. Aunque sería erróneo identificar al Trujillo de la novela con el Trujillo-personaje histórico al igual que sería un error equiparar el Felipe de *Terra Nostra* con el rey Felipe II de España, el hecho de que estas dos obras nos inducen a reflexionar sobre la relación entre los personajes de ficción y personas reales describe la función de metatextualidad en estas novelas.

El personaje de Don Quijote y la obra homónima serpentean a través de la novela, junto con los personajes del Cronista y del mismo Cervantes, reflejando en sí la estructura del *Quijote*, que a su vez se basa en el principio de los espejos: los acontecimientos en la primera parte aparecen en la segunda. Por *Terra Nostra* andan simultáneamente el Quijote de Cervantes, la Celestina de Rojas, los personajes de García Márquez, Borges y Cortázar así que podemos hablar de la abolición del tiempo que se logra equilibrando el tiempo de textos anteriores y el tiempo manifiesto del texto. Pero Fuentes no se detiene en que Don Quijote y Don Juan viven en el mismo tiempo. Se rehúye a un método todavía más radical: Don Juan y Don Quijote son presentados como una persona, Don Quijote es Don Juan:

Dulcinea, ¿recuerdas a Don Juan, tu joven amante?, Míralo ahora, a ti regreso, con bacín por yelmo, quebrada espada y flaco rocín, a tu tumba (...) regresé convencido, la salvaría del encantamiento de la muerte y la piedra, yo era otra vez el joven Don Juan, no el viejo Don Alonso, en que me convertí para huir de la justicia, imploré ante de su tumba, mas no fue la efigie de la doncella la que se movió, sino la estatua del padre, tizona en mano, quien me habló, y me dijo, me hubiera gustado matarte joven, más te miro viejo y sin largo crédito de la vida...²⁹

Así que el intento de clasificar a los personajes resulta difícil también por el hecho de que muchos de los personajes son intercambiables. Mientras que algunos de los personajes podemos considerarlos uniformes, lo cual implica la constancia de nombre y rasgos de carácter básico, otros adquieren nuevas identidades y nuevas formas con transición de uno a otro de los macro-espacios, o bien con saltos bruscos de tiempo. También, los personajes de *Terra Nostra* atraen la atención del lector (también por el hecho de que son figuras literarias) por el hecho de su intercambio incesante, o de una manera pierden sus características que los designan como personajes. La Celestina cambia su forma así: es la joven y vieja Celestina, pero se convierte también

²⁹ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 379

en la Dama Loca, la Gitana en Split, la Señora Mariposa, una mujer en Alejandría. En su forma joven y mayor toma los rasgos arquetípicos, siendo un ser divino o satánico. Las dos, la Celestina e Inés, son personajes que están sirviendo al proceso literario. La intención del escritor sorprende al lector y rompe la ilusión de la realidad también con las transformaciones de Isabel, que a veces son tan repentinas que ocurre una mayor destrucción de la estructura literaria. En la espiral sin fin de la existencia la motivación para la aparición de los mismos personajes en los enormes intervalos se puede encontrar en las oraciones que se producen como un refrán: “Se necesita más existencias para complementar a una persona, una vida no es suficiente³⁰.” La novela propone la teoría de que una existencia no es suficiente para que la persona complete su destino, y que dentro de una persona se enfrentan varias almas incompletas. Esto es lo que hace a los personajes tan mutables y complejos. Así Fuentes crea “un sueño extraño donde hacen historia y la ocupan siempre los mismos personajes que están infinitamente reencarnados”.³¹ Ni el mismo Felipe puede escapar a la “monstruosa metamorfosis” – después de su muerte está encarnado en forma animal. Su destino es la negación de todo a lo que aspiraba durante su vida: la vida breve, la gloria eterna y el mundo inmutable.

Juan Carlos Lértora nota que la novela abunda en rica diversidad de voces y se nota una forma muy avanzada de la polifonía de Bajtín, así que la narración está marcada por dispersión de la unidad hasta el infinito³². Esta diversidad de la lengua hace la novela especial en relación con otros géneros porque no tiene ningún tipo de su discurso o lenguaje específico a través del que podría organizarse, lo que le da una cierta libertad que le permite absorber todo: cualquier idioma, todos los idiomas posibles pueden ocurrir en la novela. La novela misma está dando la oportunidad a todos los personajes para contar su propia visión de los acontecimientos en los que participan. Intercambian las historias de la Celestina, Felipe, Ludovico, Isabel, Guzmán, las voces de los trabajadores anónimos y las criadas, descubriendo la interdependencia mutua de las historias de los subordinados y de los superiores. El entrelazamiento de los diferentes puntos de vista, la focalización diferente, es uno de los principales métodos

³⁰ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 217.

³¹ Milan Kundera: *Umjetnost romana*, Zagreb, Meandar, 2002, pp. 41.

³² Juan Carlos Lértora: “M. Bakhtin/C. Fuentes: teoría y práctica,” en A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, p. 343.

narrativos de la novela. Según la distinción de Genette³³, los textos narrativos pueden ser sin focalización (hechos narrados por el narrador omnisciente), pueden tener focalización interna, ya sea fija, variable o múltiple (el narrador dice sólo lo que sabe el personaje), o pueden tener focalización externa (el narrador dice menos de lo que el personaje sabe). La focalización nunca es estable a lo largo del todo el texto narrativo, a menudo se refiere a un segmento de la narrativa, que puede ser muy corto. La focalización interna es rara vez aplicada consistentemente en el texto, porque eso significaría que el focalizador en ningún momento describiría desde afuera de sí mismo y que sus pensamientos y percepciones nunca serían analizadas objetivamente.

Como ejemplo representativo de focalización múltiple pueden ser los capítulos en los que se alternan, superponen y pierden las voces de los trabajadores y las criadas, los únicos que no tienen derecho a un cuento entero. Mezclándose en el ruido ensordecedor, sus voces llevan el mensaje sobre la historia marginada, o de las versiones ‘inadecuadas’ de los acontecimientos. Según los intentos de Fuentes de retratar una historia incoherente y de múltiples capas, casi todos los personajes de *Terra Nostra* obtienen el espacio para presentar sus propias impresiones, y en ‘Confesiones’ de Fray Julián se combinan múltiples versiones de los acontecimientos:

Nadie sabe lo que yo sé, ni sabe más que yo. He sido el confesor de todos; no creas sino en mi versión de los hechos; elimina a todos los demás narradores posibles. (...) No prestes atención o crédito así, a lo que otros te cuenten (...) ni creas en las simples y mentirosas cronologías que sobre esta época se escriban en beneficio de la lógica y una historia lineal transitoria, la historia es circular y eterna.³⁴

El personaje que tiene permitido el movimiento más libre a través del espacio-tiempo es ciertamente el Peregrino que en diversas formas (Polo Febo, Serpiente Emplumada) viaja a través de los tres macro-espacios y períodos de tiempo diferentes de la historia fantástica del mundo. El Peregrino también sigue cambiando su forma y demanda de los lectores que sigan sus transformaciones. Fue varias veces Febo, Don Juan, Agrippa Póstumo, Quetzalcóatl, el Príncipe Idiota, un caballero de Toledo; y el Cronista y Ludovico se enredan en este juego de roles. Todo esto crea para el lector una sensación de que el texto está jugando con él, escondiendo de él la identidad del Peregrino y ayudándole a que siga sus transformaciones, y por lo tanto, enfrentando al lector con el hecho de que alguien había organizado este texto de tal manera. El personaje tradicional de la novela realista, cuya identidad es fuerte y clara, está puesto

³³ Gerard Genette: “Metalepsa: od figure do fikcije”, Zagreb, Disput, 2006, pp. 99-102.

³⁴ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p 776.

en cuestionamiento con todos los procedimientos mencionados. Así se abre el espacio para construir un camino nuevo, autoreflexivo, que culmina en la forma de tres muchachos idénticos lanzados al alambre que se reflejan mutuamente en las páginas de la novela.

Utilizando el ejemplo de los tres naufragos es posible analizar la relación que la novela obtiene entre diferentes textos literarios, el mito y la historia. A cada uno de los naufragos pertenece un papel en una de estas relaciones binarias. Mientras la inscripción del primer naufrago en la historia de la dinastía española representa una forma específica en la que Fuentes obtiene acceso al discurso histórico, y de esta manera establece la relación entre la literatura y la historia, los personajes de los otros dos naufragos sirven como un ejemplo representativo de las relaciones establecidas con otros textos literarios.

La historia de cada uno de los tres naufragos comienza de la misma manera. Están arrojados en la playa sin recordar quiénes son y de dónde vienen. Son intercambiables porque son completamente idénticos. Sus características físicas específicas, seis pies y la cruz impresa en la carne de su espalda, y la ausencia de cualquier contenido espiritual determinativo, permiten que sean vistos como figura que más adelante en el texto adquiere tres realizaciones. En la construcción de su identidad la función clave tienen tres personajes femeninos: la Celestina, la Dama Loca e Isabel, quienes imponen a cada uno de los naufragos un destino diferente. Ellas recrean a cada uno de los naufragos de acuerdo con sus deseos.

5.1. El primer naufrago – El Descerebrado

El ejemplo más destacado de una completa transformación de la identidad es sin duda el naufrago para quien la Dama Loca había previsto el destino que debía encarnar el antepasado directo y descendiente de Felipe II. De acuerdo con sus deseos por la vuelta del rey muerto cuyo cuerpo se arrastra por toda la España, el naufrago adquiere no sólo una nueva identidad, sino que también cambia sus características físicas:

Ella separa sus labios de los tuyos y unas manos demasiado pequeñas recorren tus facciones, como si dibujasen sobre el rostro que te pertenece pero que tú nunca has logrado ver. Los dedos son minúsculos, pero pesados y rugosos. Diríase que poseen colores y piedras y plumas que se ordenan sobre tu rostro, tu antigua faz perdida a cada trazo de esos deditos mojados. Las uñas acarician tus dientes como si los afilaran. (...) esas manitas hacen brotar una barba ligera como un plumaje de canario (...) se hace el silencio y puedes escuchar cómo te

crecen el pelo y las uñas, cómo te cambian las facciones, cómo se borran, desvían y renacen las líneas tutelares de tus manos.³⁵

Fray Julián obtiene la tarea de retratar al sucesor. De acuerdo con los deseos de la Dama Loca que “el príncipe no se parezca a ningún otro viviente (...) y menos a un falsario escondido entre adúlteras sábanas en este mismo palacio.”³⁶ el fray hace el retrato del Descerebrado destacando las líneas de perfil del rey muerto y ocultando las similitudes con otros náufragos, porque el retrato puede llegar en mil formas diferentes, dependiendo de los deseos de la Dama Loca, él puede representar lo que fue, lo que es o lo que será. La construcción de la identidad del Descerebrado por fin está completa:

Tuve un rostro con el que llegué a la playa, la Barbarica me lo cambió por otro en el carruaje, luego me cortaron el pelo y me pusieron un pelucón negro y rizado, ahora el pintor me impone un cuarto rostro distinto, renovado, mi verdadera cara se aleja para siempre de mí, la ha perdido para siempre, para siempre...³⁷

De esta manera el primer Náufrago obtiene su lugar entre los miembros de la dinastía española. Se añadió a una serie de “cadáveres desangrados, corruptos, dementes, incestuosos, criminales, enfermos, hasta en la muerte enfermos³⁸ y un Descerebrado, el que la Dama Loca cree que es el sucesor del linaje real. Como sustituto para una relación con el Príncipe Idiota funciona Barbarica, porque a la Dama Loca se lo impiden sus limitaciones físicas. Esta grotesca pareja real subraya la parodia a través la que está representada la dinastía real. A la parodia en este caso se le dio la función de la restauración de la historia y la memoria, en contra de la historia del olvido. La ‘inscripción’ del Príncipe Idiota en la historia de la dinastía real española, al lado de Felipe II e Isabel, es un ejemplo de diálogo en el mundo narrativo de Fuentes que se alcanza entre la literatura y la historia. Como afirma Linda Hutcheon, “la parodia no destruye el pasado, de hecho, significa hacer historia sagrada y desafiarla. Y esta es otra paradoja postmoderna.”³⁹

³⁵ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 134.

³⁶ *Ibid.*, p. 303.

³⁷ *Ibid.*, p. 307.

³⁸ *Ibid.*, p. 279.

³⁹ Linda Hutcheon: “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History” en P. O’Donnell and Robert Con Davis (ed.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1989, p. 17.

5.2. El segundo náufrago – Don Juan

El personaje del otro náufrago, Don Juan, es uno de los personajes-citas que aparecen en la novela, lo que actualiza los temas de la intertextualidad. Como la Celestina, el personaje de Don Juan también fue tomado de una obra clave de la historia de literatura española, junto con el personaje de la joven Inés.

La historia de Don Juan se multiplica en el texto, y según Juan-Navarro en una serie de capítulos breves podemos seguir su desarrollo que produce una variedad de destinos alternativos. En un lugar Don Juan es asesinado ante los ojos de la Celestina, y en otro él es Don Quijote quien recuerda su juventud. Sin embargo, el personaje del otro náufrago es la realización más completa del mito de Don Juan. Seguimos varias etapas por las que avanza el proceso de construcción de la identidad del segundo náufrago hasta el punto en el que corresponde con Don Juan de Tirso de Molina.

La mirada de Juan en el espejo abre las preguntas sobre el reconocimiento: con la mirada en el espejo y con la percepción externa de sí mismo, comienza la búsqueda de la identidad y de su propio ‘yo’. Aparece en una escena significativa en cuanto a las tendencias metaficcionales:

Rió otra vez; se fue caminando por las galerías del palacio, nombrándose a sí mismo, Juan, Juan, Juan, deseando un espejo para verse como los sedientos embarcados en el mar de los sargazos desean el agua dulce, anhelando convertir en cristal de vanidades, laberinto de azogues, las murallas del granito del palacio (...) él, Don Juan; él, usurpador de todos los espejos de todas las mujeres del mundo.⁴⁰

En el Náufrago existe el deseo de identificarse con lo primero que vea tras despertar del sueño. Isabel, la esposa del rey Felipe II fue lo primero que vio en el Cabo de los Desastres y se identifica con ella. Poco a poco, el espacio exótico de su habitación se convierte en una matriz en la que nace el individuo. Isabel le llama Juan (más tarde Don Juan) y así imita el acto divino de la creación. Fuentes no queda en un nacimiento puramente social de Juan y en el papel de la mujer en este acto. Isabel es la madre biológica de Juan tal como lo es la Celestina del Peregrino, y con esta compleja maraña de relaciones ilícitas se destruye la imagen de la dinastía real como un monolito moralmente puro. La figura que Juan ve en el espejo va tomando la forma de mujer: “Despierto: soy tú; ¿eres tú una mujer?, ¿Te reflejo o me reflejas? ¿Son tus atributos los

⁴⁰ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 367.

tuyos y los tuyos los míos? ¿O reflejamos tú y yo a otro ser?”⁴¹

Tomando la identidad de Isabel, Juan finalmente sabe quién es. Él será en el mundo lo que ella estaba en su habitación cerrada, “avaricioso y goloso, inconstante, el cuchillo de dos tajos, fiera convidada, peligro adornado...”⁴². La salida de Juan de la habitación cerrada a la inmensidad del Escorial indica su transformación en Don Juan. El espejo del mundo presentado en el microcosmos del palacio permite a Don Juan la libertad necesaria para la ejecución de la identidad recién adquirida:

[...] se fue caminando por las galerías del palacio, nombrándose a sí mismo, Juan, Juan, Juan, anhelando convertir en cristal de vanidades, laberinto de azogues, nombrándose: avaricioso y goloso, inconstante, el cuchillo de dos tajos, él, don Juan; él, usurpador den todos los espejos de todas las mujeres del mundo.⁴³

Desde el momento en que Don Juan entra en el espacio abierto del Escorial, pueden identificarse las similitudes de este personaje con Don Juan de Tirso de Molina. Don Juan posee a mujeres en una ráfaga rápida, cruel y egoísta. Para él, la lealtad es la muerte, y la transición de una mujer a otra es una manera de evitar la muerte. La estrategia de la seducción es la misma que en Tirso, y se basa en un sistema de engaño: empieza con una falsa presentación y promesa de matrimonio, está seguida por un acto sexual y, finalmente, la huida. Sus víctimas siempre creen que él es otra persona.

5.3. El tercer náufrago – El Peregrino

La determinación de la identidad del tercer náufrago se muestra más compleja. Podemos llamarle el Peregrino, el nombre que le pertenece en el Viejo Mundo. Sin embargo, él también pertenece al Nuevo Mundo (Serpiente Emplumada), estableciendo así una relación entre el Viejo y el Nuevo Mundo, entre la historia y el mito. También se encarna como Polo Febo, por lo que puede ser visto como un enlace entre el pasado y el futuro. Su movimiento está llevándose a cabo en diferentes direcciones en el tiempo y espacio, y las nuevas formas que obtiene con la transición de un espacio al otro, o con los precipitados saltos en el tiempo, se pueden explicar por la causalidad fantástica que motiva la acción:

Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad. Toda identidad se nutre de otras. [...] Nada parece por completo,

⁴¹ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 364.

⁴² *Ibíd.*, p. 367.

⁴³ *Ibíd.* p. 367.

todo se transforma, lo que creemos muerto sólo ha cambiado de lugar [...] Todo contiene el aura de lo que antes fue y el aura de lo que será cuando desaparezca. Pertenece al mismo simultáneamente al presente, al pasado y al futuro: a la epopeya de hoy, el mito de ayer y la libertad de mañana.⁴⁴

Ya en el primer capítulo de la novela, en el caso de Polo Febo el lector está confrontado con un paralipsis, la falta de información que indicaría el modelo tradicional de un narrador omnisciente. Polo Febo está presentado como el protagonista de la novela, pero casi leemos nada sobre él en la novela, salvo en el primer y último capítulo. Sin embargo, la historia de alguna manera tiene que ver mucho con Polo Febo, que bajo diferentes nombres podemos ver rastreado en un viaje a través del espacio y del tiempo. Los únicos rasgos que le caracterizan son el hombre *sandwich*, el joven manco. Sin saber su pasado, o cualquier otro dato de su vida, lo único que queda es la fiabilidad de su nombre. Él es un joven que se llama Polo Febo, empleado del Café Le Bouquet, y fue nombrado a través de un libro “escrito por un viejo loco que confundió todos los síntomas con todas las causas.”⁴⁵

Polo Febo percibe el mundo a través de los discursos que constituyen la cultura, que plantean la cuestión de quién es él en realidad: ¿Polo catequista? ¿Polo antropólogo? ¿Polo cartesiano? ¿Polo cinemateca? En el encuentro con la Celestina en uno de los puentes de París, Polo pierde el último bastión de su identificación. La chica que nunca le había visto antes le llama Juan, pero a él no le importa: “Naciese o muriese, él era Polo, fue bautizado como Polo y sería enterrado como Polo, el joven manco, el empleado del Café Le Bouquet, el hombre-sandwich: reconocido como Polo en su Alfa y en su Omega.”⁴⁶ Repitiendo estos hechos de su vida, hasta aquel momento incontrovertibles, Polo cae en el río, llevando consigo solamente una botella verde sellada.

Con su caída en el río termina el primer capítulo de la novela y presenta un rápido salto en el tiempo desde París del cambio del siglo XIX a XX hasta la España de cinco siglos atrás, durante el reinado de Felipe II. La conexión entre Polo Febo y los acontecimientos en España a finales del siglo XV no se explica hasta el final de la novela. En las orillas del Viejo Mundo un joven naufraga vestido con las ropas que llevaba Polo Febo en París. Tenía en la mano una botella verde sellada. Esto agota las similitudes con el héroe del primer capítulo de la novela. El Náufrago arrojado en la

⁴⁴ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p.734.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 77.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 77.

playa tiene dos manos, seis dedos en los pies y una cruz roja estampada en su espalda. Sin embargo, de alguna manera él es Polo Febo – tal como es todas sus otras encarnaciones por las que pasa en su viaje a través del espacio y del tiempo.

En el Viejo Mundo, es uno de los tres náufragos marcados con el signo común: seis dedos en sus pies y una cruz en su espalda. Su identidad se desconoce, no tienen ningún recuerdo de quiénes son y de dónde vienen. El origen de los signos misteriosos con los que están marcados se descubrirá sólo retrospectivamente cuando Felipe lea manuscritos de la botella sellada en la que están escritos sus destinos.

El origen de los signos está relacionado con la maldición del emperador Tiberio. Después de que él tomó el trono del legítimo heredero Agrippa Póstumo, Tiberio, perseguido por su espíritu, pronunció una maldición:

Resucite un día Agrippa Póstumo, multiplicado por tres, de vientres de lobas, para contemplar la dispersión del Imperio de Roma; y de los tres hijos de Agrippa nazcan más tarde otros nueve; y de los nueve, veinte y siete, y de los veintisiete, setenta y uno, hasta que la unidad se desagregue en millones de individualidades, y siendo todos César, nadie lo sea, y este poder que ahora es nuestro, no pueda volver a ser. Y puesto que la cruz de la infamia prescindirá estas vidas futuras, como prescindió la muerte del profeta judío El Nazir, llámense los hijos de Agrippa, que portarán la cruz de la espalda, con el nombre hebreo de Yehohannan. Que te crezca más un dedo en cada pie para levantarte y correr más de prisa ...⁴⁷

De acuerdo con la maldición de Tiberio, en el siglo XX somos testigos de la multiplicación infinita de los signos que en un principio sólo tienen tres náufragos. En París todos los bebés nacen con seis dedos y una cruz en su espalda. Pero el descubrimiento del secreto de estos signos en la novela se produce a posteriori, por lo que la historia de los tres náufragos se basa precisamente en la ignorancia de su origen. La narración sobre el Náufrago comienza en la segunda persona:

Las olas cansadas acarician tus pies desnudos. Las gaviotas vuelan a ras de agua y puedes creer que es su tranquilizador barullo el que te despierta. Pero también puedes imaginar en el fango que te recibe la tibieza de tu propio cuerpo, esperándote, guardada sólo para ti; el repliegue más oscuro y la más reciente herida de tu conciencia te dicen que ya has estado aquí.⁴⁸

Con la focalización a través de la consciencia de los náufragos se logra el estrechamiento del campo de la narración con el que la posición del lector y del personaje llegan a ser similares. El lector tiene tan poca información como el Náufrago al cual la amnesia borró por completo la identidad. Hablando al Náufrago, el narrador

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 827.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 111.

le dice al lector: “Quiero que oigas mi cuento. Escucha. Escucho y veo por ti.”⁴⁹

Desde el momento en que el Náufrago se levanta de la posición en que le dejó el mar, comienza su búsqueda de la memoria y la identidad.

Te levantas y corres hasta tocar el hombro de la última figura del cortejo, el paje vestido de negro, que no voltea la cabeza para mirarte, que prosigue su camino al ritmo del tambor, que quizás te está desafiando a que tú le preguntes, ¿quién eres?, a sabiendas de que tú ya sabes que él sabe que tú temes hacer la pregunta y recibir la respuesta.⁵⁰

El Náufrago es una ‘tabula rasa’ y por lo tanto puede ser cualquier persona, y en principio no hay personajes que podrían asegurarle las bases para la construcción de la identidad:

-Quién es?
-Un náufrago...
-Que no, un herético, dice este monje...
-Que este hombre es náufrago.
-Que es herético.
-Que es cautivo.
-Vaya papeleo que si es hijo de Alá o de Mosé; el cuento de nunca acabar. A palos.⁵¹

El Peregrino, en el Viejo Mundo, así como los otros dos náufragos, realiza su destino sólo mediante el establecimiento de la relación hombre-mujer. Sin embargo, la Celestina, quien representa a su pareja, es diferente de otras compañeras de náufragos porque no le impone una identidad de acuerdo con sus deseos, sino que tiene el papel de un mediador que le transmite la memoria. Gracias a la Celestina, el Peregrino recuerda su viaje por el Nuevo Mundo. La ausencia de una identidad fija resulta con la inscripción del Peregrino en un contexto mítico ignorado por él. La inscripción se lleva a cabo en la base de similitud con la deidad mítica que le atribuyen los habitantes del Nuevo Mundo. Así que en el Nuevo Mundo él se convierte en la Serpiente Emplumada, una divinidad y símbolo de la reconstrucción y de lo bueno. Sin embargo, su identidad se duplica, y de acuerdo con el dualismo conceptual con el que se logra el pensamiento mítico, se divide en una parte buena y otra mala.⁵²

La introducción de un sistema binario abole la trinidad que está estrechamente

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 113.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 114.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 116.

⁵² Santiago Juan-Navarro: “El Teatro de la Memoria de Carlos Fuentes,” en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universitat de València, 2002, p.87.

relacionada con los personajes de náufragos, pero teniendo en cuenta el concepto de 'los míticos tres' en cuyo contexto se inscribe Peregrino la oposición resulta ilusoria. El Peregrino en el Viejo Mundo, Serpiente Emplumada en el Nuevo Mundo, y Polo Febo en París a comienzos del siglo XXI, de hecho son varias encarnaciones del mismo personaje que se unen en la figura del hermafrodita en el que queda la re-creación del mundo. El movimiento circular de este personaje es el que mejor representa el concepto mítico de la estructura cíclica del mundo en que se basa *Terra Nostra*.

La polifonía de voces narrativas en esta novela es el signo indicativo de que se trata de una novela de metaficción historiográfica, opuesta a la novela histórica tradicional. El personaje de Felipe representa esta tendencia tradicional, pero la polifonía de voces narrativas, entre otras características de la novela, refuta sus aspiraciones de establecer la unidad y jerarquía en la que todo se subordina a una sola voz suprema. Por lo contrario, tenemos la fusión de las voces narrativas, los estilos, los idiomas, los puntos de ver. Es como si la narración se expandiera y absorbiera todo lo que puede abarcar. La construcción de personajes sirve para mostrar la relación entre la historia y lo escrito que seguiremos explicando en los capítulos que vienen. Teodosio Fernández lo aclara de la siguiente manera:

La historia no es otra cosa que los textos que la cuentan, y que escribir sobre el pasado es adulterarlo, es inscribirlo en el contexto del presente; en esa operación se anulan las diferencias entre los que en el pasado fueron personajes reales e imaginarios, entre Felipe II y Don Quijote: uno y otro pertenecen ya inevitablemente al ámbito de la escritura.⁵³

⁵³ Teodosio Fernández: "Carlos Fuentes o la conciencia del lenguaje", en *Premio de literatura "Miguel de Cervantes" 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de cultura, 1988, p. 117.

6. Intertextualidad

El segundo nivel de la intertextualidad frecuente, nota Juan-Navarro, es la introducción de algunos cuentos o sus fragmentos de otras obras a la novela. Con la distorsión y transformación de textos ajenos cambia su significado original y se establece un nuevo proceso de atribución del significado. Pero la novela de Fuentes no incorpora solo las diversas formas de creación literaria: una de las citas inter-semióticas más prominentes es en relación con la pintura. Fuentes pinta con palabras “El jardín de los placeres” de Bosch y “El cuadro de Orvieto” (así como la imagen que se oculta bajo su superficie) con la práctica que Gerard Genette llama la ‘animación de ficción’⁵⁴. Así el Señor está a menudo de rodillas delante de la imagen que se había puesto en el Escorial, y al lector se le ofrece varias veces en la novela una descripción detallada de la imagen, descripción que se entrelaza con la trama de la novela. Según Hutcheon, es el caso de *ekphrases*, o sea, uso de la representación visual del mundo externo de la obra, que es característica común de las obras de metaficción historiográfica.⁵⁵

Terra Nostra contiene citas textuales enteras de otras obras – la interrupción de la trama de esta manera rompe la ilusión de la realidad propia de la obra. Se recuerda al lector una vez más el conflicto entre la ilusión de la ficción y los procedimientos que rompen esta ilusión. Esto es evidente en la siguiente sección de la novela, en la que aparece la “Metamorfosis” de Kafka:

*Al despertar - un hombre, un nombre; que lo ponga quien lo encuentre; tenía razón el muchacho que fue condenado a la hoguera); tras un sueño intranquilo, encontró se en su cama, convertido en un monstruoso insecto (tachado: otro animal, quizá mítico, dragón, unicornio, grifo, mandragora [...]). Hallába se echado sobre el duro caparazón de su espalda (caparazón de insectos [...]) y al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro...*⁵⁶

También puede incluir cualquier otro texto, y *Terra Nostra* está plagada de numerosas citas y referencias intertextuales. Así se establece una relación con una serie de textos, intercalando citas y referencias a numerosos clásicos de la literatura occidental en el Viejo Mundo, y en el Mundo Nuevo textos nativos cosmogónicos que son más difíciles para discernir para el lector europeo.

⁵⁴ Gerard Genette: “Metalepsa: od figure do fikcije”, Zagreb, Disput, 2006, p. 40.

⁵⁵ Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988, p. 123.

⁵⁶ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 325

Juan-Navarro nota⁵⁷ que *Terra Nostra* usa la noción de intertextualidad para llevarnos a la conclusión de que la existencia de una literatura que no estaría en contacto con otra literatura, cualquier forma de creación o arte lingüístico es imposible. Lo mismo se aplica para el individuo y su incapacidad de estar separado de la sociedad, porque cada uno está, de diferentes maneras, compuesto por un número infinito de fragmentos de esta sociedad. El texto no puede ser separado de la literatura en general, ni el individuo de la sociedad en la que se encuentra. Además, las propiedades de la lengua como medio de comunicación impiden que cualquier persona lo pueda monopolizar como propio.

7. El tiempo y el espacio

En este capítulo vamos a analizar las categorías del tiempo y del espacio en *Terra Nostra*. Ambas sirven para corroborar la hipótesis de que la novela de Fuentes es una novela de metaficción historiográfica. Como veremos, el tiempo no es el tiempo lineal de la novela tradicional. En su forma más simple, en el análisis superficial del espacio, podemos seguir la división propuesta por la novela misma (el viejo, nuevo y otro mundo). La historia comienza en París el 14 de julio de 1999 y termina el 31 de diciembre de ese mismo año. Los capítulos que tienen lugar en París a comienzos del siglo XXI encuadran el mundo de *Terra Nostra* y cierran la estructura cíclica de la novela. Los eventos que ocurren entre estos dos capítulos tienen como propósito cubrir la totalidad de la realidad.

La mayor parte de la trama de la primera parte de la novela tiene lugar en el

⁵⁷ Santiago Juan-Navarro: "El Teatro de la Memoria de Carlos Fuentes," en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universitat de València, 2002, p. 80.

Escorial; la segunda parte, en la América Hispana; y la tercera parte contiene espacios que en diferentes formas están asociados con el espacio del Escorial. La estructura espiral de la narración permite una especie del espesamiento del tiempo, y hace que sea posible contar muchos acontecimientos sin tener que prestar atención a la secuencia lineal de eventos.

El tiempo lineal del Viejo Mundo, concentrado en el Escorial, representa una de las principales obsesiones del rey Felipe. Es también un espacio en el que la mayor parte de la acción del Viejo Mundo se lleva a cabo, pero también el espacio en el que la acción del Nuevo Mundo se relata, que lo convierte en el punto principal del encuentro de lo narrado y de la narración, de la ficción y de la realidad. Como sugiere Títler: “El verdadero protagonista de *Terra Nostra* – la figura más moldeada e imponente – no es sino el espacio interminable, opresivo e inmóvil de El Escorial, obra cuyo contraparte y respuesta desafiante es la novela misma.”⁵⁸ Concebido como una réplica del universo, el Escorial es un espacio cerrado y es la expresión de la búsqueda de Felipe de un mundo perfecto, inalterable, en el que no hay nada que contradiga a su voluntad.

El conflicto entre lo externo y lo interno, entre la interacción y el aislamiento, la sociedad y el individuo está encarnado justo en este espacio más importante del Viejo Mundo. Es el espacio donde se unen todas las acciones fabulares en un punto, el espacio donde se cruzan la vida y la muerte, la fe y la herejía, el viejo y nuevo mundo. Felipe lo eleva como un hombre de poder a expensas de la gente y a su favor; es lo que quedará después de él para el futuro, y él lo construye para guardar en ello su pasado, su muerte – él crea en nombre de la decadencia. El Escorial es todavía más interesante, nota Juan-Navarro, si lo percibimos como un híbrido arquitectónico⁵⁹; el edificio/la construcción que cumple tres funciones distintas – es a la vez un palacio real, un monasterio y una necrópolis. Estas funciones son análogas a las relaciones entre los mundos; el palacio real está frente a la tumba de la misma manera en que el Mundo Viejo se contrasta al Nuevo Mundo, y tal y como el Otro Mundo se encuentra en una relación especial con los dos mundos, la función del monasterio tiene un lugar especial comparado con otras dos funciones.

Abarcando los tres mundos, el palacio se convierte en lo que Felipe quiere: la

⁵⁸ Jonathan Títler: “*Terra nostra*: de siglos dorados y leyendas negras,” en A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, p. 201.

⁵⁹ Santiago Juan-Navarro: “El Teatro de la Memoria de Carlos Fuentes,” en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 91-97.

reproducción del mundo entero, un microcosmos más allá del cual no hay nada. Por el contrario, el aislamiento de Felipe en el palacio simboliza el proceso de algún tipo de implosión del individuo en sí mismo, su estar completamente aislado del mundo exterior, privando así a ese microcosmos de cualquier interacción con el mundo exterior.

Los hechos del mundo y sus relaciones mutuas son para Felipe ya identificados, y él se retira, de mala salud y del espíritu disipado, en el palacio que es tanto una necrópolis como un edificio religioso. Isabel expresa su aspiración a la estática y la permanencia del mundo con estas palabras:

Éste es su palacio, ha nacido de su más profunda razón, de su más honda necesidad. Este palacio se levanta en lugar de la guerra, del poder, de la fe, de la vida y de la muerte y del amor: es suyo, y en él lo sustituye todo, para él lo sustituye todo. Ésta es su morada eterna: para eso lo construye, para vivir aquí, muerto, para siempre, o para morir aquí, vivo, para siempre. Da igual.⁶⁰

Este hecho de limitar el mundo total en el espacio del palacio refleja realmente su restricción de España a sí misma, con el cierre de sus fronteras y expulsión de todo externo y diferente. El rey ha convertido a España en un país anacrónico cuyo desarrollo en comparación con otras culturas que lo rodean se detuvo y se revirtió. Otros países europeos han reconocido este hecho y lo rechazaron y lo dejaron a una segregación completa.

Lo que más le horroriza a Felipe es precisamente el hecho de que su muerte no le permitirá que se cierre absolutamente en sí mismo, un aislamiento total de su persona de todo y todos los demás, pero será sólo otro fin que significa otro principio. Es la última paradoja del comportamiento de Felipe. Él no puede soportar la repetición constante y quiere salir de este círculo a toda costa, sin saber que cerrándose así, aislando su mundo en el microcosmos del palacio, está deshabilitando la vida que continúe de prácticamente cualquier otro movimiento que movimiento circular que se cierra en sí mismo con la repetición incesante.

Josimčević nota que Isabel es la primera que desafía el sueño de Felipe sobre una vida dedicada a la contemplación y a la mortificación de la carne⁶¹. El principio de la muerte que determina el mundo de Felipe es en la habitación de Isabel reemplazado por el principio del placer, por los placeres corporales, que esclavizan a Isabel en igual

⁶⁰Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 344.

⁶¹Marica Josimčević: "Osvrt na pojedine aspekte romana *Terra Nostra*", en K. Fuentes: *Terra Nostra*, Beograd, Prosveta, 1985, p.425. La traducción es mía.

medida que la mortificación del espíritu, y en consecuencia del cuerpo, esclavizan a Felipe. Sin embargo, Isabel no es la única residente de El Escorial que no se deja sujetar a las leyes del universo de Felipe. Los monjes, Toribio y Julián, también sugieren la posibilidad de la existencia de un mundo diferente. Fray Toribio sabe que Felipe “no quiere ni el movimiento ni el cambio”⁶²; sin embargo, argumenta que el movimiento es incesante y circular:

La geometría no sabe nada del bien o del mal, ni supremos ni relativos, y ella nos asegura que ni subimos ni bajamos; giramos, giramos, estoy convencido de que todo es esfera y todo gira en círculos; todo es movimiento, incesante, circular...⁶³

La llegada del Peregrino y su testimonio sobre un mundo nuevo anula finalmente el espacio hasta entonces dominante de El Escorial que de repente se muestra pequeño e insignificante. El mundo cerrado e inamovible de Felipe ahora mantiene una necesidad de cambio y se confirman las palabras de fray Toribio: “El Señor no quiere ni el movimiento ni el cambio...Y, sin embargo, el Señor se mueve, y al moverse, sufre; y al sufrir moviéndose, decae y muere.”⁶⁴

No por casualidad, la consciencia de la naturaleza ilusoria de lo que está establecido como verdadero tiene sólo el personaje del Señor, que es Felipe. Le corresponde a él la oportunidad de decidir a qué vista de los acontecimientos será concedido el título de verdad. Por eso manda a Guzmán:

Escribe Guzmán, escribe, lo escrito permanece, lo escrito es verdad en sí porque no se le puede someter a la prueba de la verdad ni a comprobación alguna, esa es la realidad plena de lo escrito, su realidad de papel, plena y única...⁶⁵

Al obsesivo deseo de Felipe de un mundo único e inmutable es necesaria una historia única e inmutable que corrobora un poder absoluto y centralizado. El texto una vez escrito es “norma incambiable que supera y se impone a la confusa proliferación de la costumbre”⁶⁶ y garantiza la continuidad de la ley. Sin embargo, él mismo está temiendo la existencia de un orden de las cosas diferente, los puntos de vistas de otras personas que tenían igual derecho a la verdad:

¿Tú nunca dudas, Guzmán, a ti nunca se te acerca un demonio que te dice no fue así, no fue sólo así, pudo ser así pero también de mil maneras diferentes,

⁶² Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 384.

⁶³ *Ibid.*, p. 382.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 384.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 258.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 259.

depende de quién lo cuenta, depende de quién lo vio y cómo lo vio? Imagina por un instante, Guzmán que todos pudiesen ofrecer sus plurales y contradictorias versiones de lo ocurrido [...]¿Qué sucedería, Guzmán?⁶⁷

Josimčević nota que las noticias sobre el Mundo Nuevo están presentadas a todos los habitantes del palacio como una oportunidad para la realización de sus deseos reprimidos. Mientras Guzmán sueña con obtener el poder e Isabel con conseguir el amor, para Felipe el Mundo Nuevo es imposible precisamente porque no se puede reducir a sus categorías. La certeza de la existencia del Mundo Nuevo derrumba su sueño del poder absoluto y del orden de las cosas establecido para siempre:

España cabe en España, ni una pulgada más de tierra países de mano, todo aquí, todo dentro de mi palacio [...] asegúrame que cuanto existe en la materia y el alma del mundo ya está contenido en este mi palacio, la razón de mi vida, la duplicación de cuanto existe, encerrado aquí, conmigo, para siempre, yo el último, yo sin descendencia, aquí en este reducido espacio [...] no en una extensión sin límite, inalcanzable, multiplicada, el mundo se me escapa de las manos, vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil...⁶⁸

Por lo tanto, la única respuesta de Felipe a las noticias de un nuevo mundo puede ser una negación de su existencia: “...decretamos...la inexistencia...de un... mundo....nuevo...”⁶⁹

A pesar de Felipe, el Mundo Nuevo existe, y su inmensidad niega la exclusividad de El Escorial y de las verdades contenidas en él. Las ideas de fray Toribio sobre el tiempo cuyo flujo es circular encuentran su confirmación en el Mundo Nuevo. De este modo, el texto confronta el tiempo histórico del Viejo Mundo, determinado por las fechas del descubrimiento de América en 1492 y la muerte de Felipe en 1598, y el tiempo mítico del Mundo Nuevo – el Viejo y el Nuevo Mundo se implican mutuamente. Sólo el descubrimiento del Mundo Nuevo nos permite percibir el Viejo Mundo como ‘viejo’. El contraste de lo viejo y lo nuevo se unió a la oposición de antes y después que consigue la importancia con el salto temporal desde el siglo XVI hasta el XX.

Otra revocación de la presunta totalidad del Escorial sucede con la introducción de otros espacios del Viejo Mundo por Ludovico narrando su viaje. El primer evento descrito es el Imperio Romano bajo Tiberio. El palacio donde el emperador romano pasa sus últimos días rodeado de máscaras de cera de sus antepasados, tiene para él el

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 258.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 601.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 600.

mismo papel que El Escorial para Felipe. Excluidos de la vida de su imperio, en la soledad del espacio que eligieron como su último recurso, Felipe y Tiberio aspiran a que su muerte individual coincida con la muerte del imperio para que la unidad alcanzada durante sus vidas (Tiberio en Roma, Felipe en el Escorial) se mantenga para siempre, salvada y redimida del tiempo que inevitablemente trae cambios consigo.

El refrán ‘el lugar es aquí, el tiempo es ahora’ se refiere a la fusión del pasado, el presente y el futuro en un momento en el que el fin al mismo tiempo significa un nuevo comienzo. Hay que señalar que no se trata de sólo un momento o un espacio, sino de la simultaneidad en términos temporales y de la totalidad en términos espaciales⁷⁰, según Josimčević. Esto sucede cada vez que el Peregrino cruza la frontera del Viejo y Nuevo mundo. Con sumergirse en el mar, él realmente se sumerge en el espacio en el que se unen todos los lugares y todos los tiempos. En París de cambio del siglo el desfile de la gente en las calles canta canciones de manera obsesiva: “El lugar es aquí, el tiempo es ahora.”⁷¹

Scharer-Nussberger explica que París es donde la novela termina, pero también es un lugar donde se encuentran el pasado y el presente para dar oportunidad al futuro⁷². La elección de París como ‘la última de las ciudades’ no es accidental: “París parece mucho más grande de lo que realmente es a causa de la infinita cantidad de espejos que duplican su espacio verdadero: París es París, más sus espejos.”⁷³

Podemos observar, nota Ordiz,⁷⁴ que el reflejo del mundo en el espejo fragmentado es mucho más rico que el que vimos en un espejo entero. Además de reflejar el objeto que está enfrente, ocurre el fenómeno de reflejos mutuos de fragmentos. Esto lleva a una multiplicación de las reflexiones y de las distorsiones de la imagen en su conjunto, hay una nueva composición entre los elementos que encontramos en la vida real. Esta comparación nos lleva a uno de los elementos básicos que según Juan-Navarro componen *Terra Nostra*⁷⁵ – el principio de la repetición y de la separación, de la multiplicación y la difusión simétrica: “Me convertí en una prisionera

⁷⁰ Marica Josimčević: “Osvrt na pojedine aspekte romana *Terra Nostra*”, en K. Fuentes: *Terra Nostra*, Beograd, Prosveta, 1985, p.421.

⁷¹ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 63.

⁷² Maya Schärer-Nussberger: “Fundación mítica de París en *Terra Nostra*”, *AIH Actas*, p. 280.

⁷³ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 901.

⁷⁴ Javier Ordiz: “Introducción”, en *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 28.

⁷⁵ Santiago Juan-Navarro: “El Teatro de la Memoria de Carlos Fuentes,” en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 70-73.

de la infalible simetría.”⁷⁶ La señora describe con estas palabras su aceptación de las costumbres y normas de comportamiento hispanos, y la anulación de toda su personalidad previa profundamente arraigada en la cultura británica. Se borra su pasado y asume el ritmo del mundo de Felipe, pero no por mucho tiempo. Su segunda metamorfosis sigue durante la humillación que se le dio exactamente debido a las reglas de la sociedad en que trató de asimilarse. Estos días terminan con su ‘muerte’, causada por el último golpe que le dio Felipe mostrándole su reflejo en el espejo.

La reflexión en el espejo como algo que es tan terrible para el espectador que puede ser el arma fatal que le mata se repite cuando el Peregrino ofrece el espejo al Viejo de la Memoria y cuando Felipe sube las escaleras mirando su envejecimiento y descomposición en el espejo.

Maya Scharer-Nussberger nota⁷⁷ que los espejos crean dobles, la reflexión y el observador en el espejo son dos dobles contrapunteados y en estos casos el reflejo verdaderamente actúa como un hermano que mata a su hermano gemelo, el que es a la vez similar y completamente diferente. Porque, si bien son iguales, la noción de su propio ‘yo’ que está diseñado el observador de sí mismo a su encuentro con su reflexión no coincide con lo que se ve en el espejo. El espejo invierte lo que hemos creado de forma independiente de las visiones de los demás, pensamientos que están aislados del mundo exterior, precisamente porque lo que refleja es una intrusión del mundo exterior en nuestro mundo interior. Pero, por otro lado, sigue siendo el mismo mundo interior del espectador, ya que refleja a una persona que vive en él. La mirada en el espejo rompe la imagen de sí mismo del espectador y así le priva de su inocencia, su singularidad, y por lo tanto, de alguna manera, de su vida misma.

Scharer-Nussberger también sugiere⁷⁸ que los espejos de París no son sólo actuales, son todos los espacios que confluyen en París, que establece “un equilibrio entre los dos mundos: el germánico y el mediterráneo, el Norte y el Sur, el anglo-sajón y el latino.”⁷⁹ Multiplicando espacios, París multiplica los tiempos integrándolos en el presente que nunca dejó de ser el pasado y ya es el futuro. Los cambios de los que fueron testigos los habitantes de París no sólo se relacionan con una sola ciudad, sino, en general, con la cultura europea. La ciudad se presenta como un mundo en que están contenidas todas las historias conflictivas y heterogéneas, culturas y experiencias que

⁷⁶ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p.226.

⁷⁷ Maya Schärer-Nussberger: “Fundación mítica de París en *Terra Nostra*”, *AIH Actas*, pp.280-282.

⁷⁸ *Ibid.*, p.283

⁷⁹ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 902

tienden a su abolición en el futuro. Las imágenes del París apocalíptico permiten a Polo Febo concluir:

No nos han invadido marcianos y venusinos, sino herejes y monjes del siglo XV, conquistadores y pintores del siglo XVI, poetas y asentistas del siglo XVII, filósofos y revolucionarios del siglo XVIII, cortesanas y ambiciosos del siglo XIX: hemos sido ocupados por el pasado.⁸⁰

La clave para entender la forma en que el pasado y el futuro adquieren un punto temporal y espacial común – el París del año 1999 – nos ofrecen las investigaciones del tiempo que lleva al cabo Valerio Camillo en el Teatro de la Memoria:

Ésta será la culminación de mis investigaciones: combinar los elementos de mi teatro de tal manera dos épocas diferentes coincidan plenamente [...] que lo sucedido o dejado de suceder en tu patria española en 1492, 1521 o 1598, coincida con toda exactitud con lo que allí mismo ocurra en 1938, 1975 o 1999. Entonces, [...] el espacio de esa coincidencia germinará, dará cabida al pasado incumplido que una vez vivió y murió allí: el doble tiempo reclamará ese espacio precioso para completarse.⁸¹

Los conocimientos de Fray Toribio sobre la naturaleza circular del tiempo se complementan con la concepción de Julián de la historia, que también es circular y eterno. Sus premoniciones sobre los eventos latentes que esperan la oportunidad de realización Julián las transmitió a Felipe al imputar a él un cuadro que ha pintado como un cuadro que vino de Orvieto “la patria de unos cuantos pintores austeros, tristes y enérgicos.”⁸² En lugar de pintar “una deidad central e incontaminable rodeada de un espacio plano, sin relieve, limpio también de todo contagio temporal.”⁸³ Julián ha colocado a Cristo en un espacio contemporáneo en el esfuerzo de mostrar “un espacio nuevo, ya no el espacio unitario, invisible e invariable de la revelación sino los lugares múltiples y diferentes de una creación mantenida y renovada constantemente.”⁸⁴ Felipe pasa sus días de rodillas delante del cuadro de Orvieto entregándose a los pensamientos que él mismo considera heréticos. Duda de los dogmas fundamentales del cristianismo, preguntándose por qué entre los cientos de Jesús, Judas y Pilatos eligieron sólo tres de ellos en los que se basa la fe: “Por qué hemos aceptado como verídicos sólo una serie de hechos cuando sabemos que esos hechos no eran singulares, sino comunes, corrientes, multiplicables hasta el infinito en una serie de tramas repetidas hasta el

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 913.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 677.

⁸² *Ibíd.*, p. 423.

⁸³ *Ibíd.*, p. 423.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 424.

cansancio... »⁸⁵

Las reflexiones sobre el cuadro de Orvieto, sobre la historia que no se imprime en la forma en que realmente fuese, sino con la elección de un sinfín de posibilidades, se convierten en una noción alarmante sólo después de las noticias sobre la existencia del Mundo Nuevo. Felipe ya no es él que enumera las posibilidades para prescribir la única y verdadera, y el poder que tiene como gobernante de España ya no es suficiente para mantener al mundo dentro de los confines del Escorial. Independiente de su voluntad empieza la conquista del Nuevo Mundo. Con la apertura de España hacia lo desconocido muere la utopía de Felipe. El mundo que durante muchos años trataba de cerrar, de negar su diversidad, con el fin de ajustarle dentro de los confines de El Escorial, se multiplica infinitamente dejando a Felipe solo en su tumba. La dinastía de España se derrumba junto con el cuerpo de Felipe, contaminando al Nuevo Mundo con su plaga:

[...] se integra un espacio, el de tu tierra, España, y el de un mundo desconocido donde España destruye todo lo anterior y ella se reproduce a sí misma: una gestación doblemente inmóvil, doblemente estéril, pues sobre lo que pudo ser [...] España impone [...] otra imposibilidad: la de sí misma. ⁸⁶

Podemos concluir que el tiempo y el espacio en *Terra Nostra* difieren de esas nociones en la novela histórica. Como vemos, el tiempo no es lineal sino circular, así que el tiempo histórico del viejo mundo confronta el tiempo mítico del nuevo mundo. También, la idea de la fusión del pasado, presente y futuro es una idea que subvierte las nociones tradicionales del tiempo y espacio y comprueba que se trata de una novela de metaficción historiográfica. Igualmente, el espacio es usado de una manera subversiva. El autor primero establece el dominio de un espacio que pretende ser el espacio clave (El Escorial) sólo para negar este dominio con la introducción de los espacios diferentes de los viajes de Ludovico, y lo más importante, del espacio del Mundo Nuevo.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 264.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 677.

8. El Teatro de la Memoria

Juan-Navarro llama el Teatro de la Memoria al centro metaficticio de *Terra Nostra*. Es una máquina construida por Valerio Camillo, un maestro de Venecia. En el capítulo del mismo título vemos el encuentro de uno de los personajes claves, Ludovico, y Valerio. Ludovico obtiene el trabajo como traductor en su palacio donde traduce varias obras clásicas que como tema común tienen la memoria. Allí se da cuenta de una creación de Camillo – el Teatro de la Memoria, un teatro en el que el espectador puede contemplar todas las posibilidades del pasado. El episodio se basa en la obra de Frances Yates, *The Art of Memory*, en la que Giulio Camillo crea el Teatro. El Teatro de Giulio Camillo lo define Yates como una visión del mundo y al mismo tiempo como un sistema de mecanismos mnemotécnicos, que proviene de la tradición de sistemas de memoria o el cultivo de la memoria por parte de los oradores. En *Terra Nostra* la funcionalidad práctica del Teatro se asocia a otro aspecto de la memoria, y es la memoria de todo lo que pudo ser y no fue. Fuentes incluso lo califica como la más absoluta de todas las memorias.

El Teatro es construido sobre el modelo simbólico de la cábala y otras doctrinas herméticas, y el edificio mismo refleja y a la vez invierte la estructura del teatro clásico concebido por Vitrubio. El teatro de Camillo se divide en siete partes, pero Camillo sitúa el escenario donde en el teatro clásico estaría el público: “En el modelo de Vitrubio hay un auditorio múltiple que contempla desde las gradas una representación única. Por el contrario, el teatro de Camillo emplaza a un espectador solitario en el lugar que habríamos asignado normalmente al escenario y lo enfrenta a un hemisferio donde aparece representado todo el universo de microcosmos.”⁸⁷ Esta inversión de la relación público/escenario tiene la importancia excepcional para Fuentes, tal como el ideal utópico de la representación y lectura simultáneas de la totalidad. La simultaneidad representable es la idea que Fuentes había tomado del Aleph borgeano, el Teatro de la Memoria funciona como un mecanismo mágico que proyecta imágenes de toda la historia en el mismo tiempo.

La idea clave del Teatro de la Memoria es mostrar aquello que pudo haber sido y no fue. Las imágenes del teatro de Camillo comprenden todas las posibilidades del

⁸⁷ Santiago Juan-Navarro: “El Teatro de la Memoria de Carlos Fuentes,” en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universitat de València, 2002, p. 97.

pasado, no sólo aquellas que se cumplieron, sino también otras que podrían haber sido. Fuentes crea esta máquina utópica como una manera de salir del fatalismo de historia para Hispanoamérica: conociendo todas las posibilidades se puede evitar que la historia se repita con sus errores.

Así el Teatro de la Memoria sirve para mostrar cuál es la función de la memoria en la construcción de la historia y la cultura. A diferencia de la memoria selectiva que establece la imagen aceptada de la historia y la cultura, un sistema mnemotécnico que se introduce en el Teatro de la Memoria contiene la memoria absoluta de lo que realmente pasó, así como de lo posible. La memoria se opone al olvido, y por lo tanto garantiza el establecimiento del orden y la coherencia de eventos significativos sobre los que da testimonio.

Ludovico encuentra el mito de la fundación de la mnemotecnia durante su estudio de textos antiguos de la colección de Camillo bajo el tema: la memoria y hazañas de la memoria. En ellos encuentra la leyenda de Simónides como el fundador del arte de la memoria. En el caos después de un accidente que se produjo en un banquete al que él asistió, Simónides restableció/ce el orden original debido a su memoria precisa:

Simónides fue el primero en recordar algo más que lo inmediato y lo remoto en cuanto tales, pues antes de él, la memoria era inventario de tareas cotidianas diarios[...]La memoria era un factum, mas no una ars. Simónides propuso algo más: todo lo que los hombres han sido, cuanto han dicho y hecho, es memorizable, en orden y ubicación perfectos [...] de ahora en adelante, nada tiene por qué ser olvidado. [...] El poeta abrió las puertas a una memoria científica, independiente de los recuerdos individuales; propuso la memoria como conocimiento total del pasado total.⁸⁸

Teodosio Fernández observa⁸⁹ que la producción del sentido de muchas narraciones contenidas en la memoria de alguna cultura requiere de una persona que es capaz de leer los signos ambiguos de muchas fuentes diferentes para establecer un marco cultural significativo. Sin embargo, no existe una memoria absoluta de la historia. Una cultura se construye con alteraciones del olvido y del recuerdo que son igualmente constitutivos por la estructura del sistema que construyen. El recuerdo garantiza la supervivencia de una cultura, y por eso el arte de la memoria es una parte crucial de su creación.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 671.

⁸⁹ Teodosio Fernández: "Carlos Fuentes o la conciencia del lenguaje", en *Premio de literatura "Miguel de Cervantes" 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de cultura, 1988, p.119.

El personaje de Peregrino en su viaje por el Nuevo Mundo representa mejor el papel del recuerdo y del olvido en el establecimiento de la historia y de la cultura. Peregrino tuvo 25 días de vida, de los cuales veinte se hundieron en el olvido, y cinco permanecieron en la memoria. Basado en cinco días memorizados, él es incapaz de reconstruir su viaje, o descubrir el significado de su estancia en el Mundo Nuevo. Su viaje puede entenderse como una metáfora que describe la manera en que se escribe la historia: de los innumerables eventos que determinaron el curso de la historia se salvó del olvido sólo una pequeña parte lo cual no es suficiente para obtener una explicación de todas las causas y efectos que llevaron a las condiciones en las que nos encontramos.

Terra Nostra intenta reinventar lo olvidado por la cultura oficial y lo hace con la ayuda del mecanismo fantástico de Valerio Camillo. Analizando la función de lo fantástico en el texto literario, Renate Lachmann en el prefacio de *Phantasia / Memoria / Rhetorica*, escribe:

En la construcción de los mundos alternativos, las imágenes y representaciones extraordinarias e inesperadas ella (ficción, fantasía) va en contra de lo que se considera memoria en una cultura, o de otra manera, la ficción juega con conceptos mnemotécnicos con los que se describe una cultura. Además, la ficción transmite nociones olvidadas que la cultura oficial no desarrollaba o que, a su vez, rechazó.⁹⁰

Desviándose de las categorías tradicionales aceptadas del espacio, el tiempo y la causalidad, lo fantástico permite la construcción de diferentes sistemas semánticos que siguen su propia causalidad (fantástica). Por lo tanto, un conocimiento fantástico obtiene lugar de acontecimientos inexplicables u olvidados, excluidos de la memoria de la cultura oficial. Construidos los mundos alternativos abren espacio para la corrección de las deficiencias de la cultura y “enfrentan la cultura con su olvido y con su todavía-no-real.”⁹¹ *Terra Nostra* asume el papel de la memoria, así como de la interpretación nueva de la cultura, por lo que con razón se puede considerar un Teatro de la Memoria, porque recuerda no sólo lo que era, sino lo que podría ser. Sobre el papel específico que los textos literarios tienen en la transmisión de la memoria cultural, Renate Lachmann escribe:

Teniendo en cuenta la literatura desde la perspectiva de la memoria, ella aparece como el arte mnemotécnica *par excellence*, ya que establece la memoria de la cultura; es un acto de memoria, se introduce en el espacio de la memoria compuesto de textos, crea un espacio de memoria donde se transforman los textos – predecesores. Los textos son la memoria materializada contenida, lo que significa que la memoria se materializa en los signos

⁹⁰ Renate Lachmann: *Phantasia / Memoria / Rhetorica*, Zagreb, Matica Hrvatska, 2002, p. 6.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 16.

manifiestos, en la escritura “externa”.⁹²

Para entender este punto de vista de la historia es otra vez capital la escena del Teatro de la Memoria, en la que los papeles están invertidos. Esta invención se basa precisamente en la idea de que el mundo es imperfecto precisamente cuando creemos que hay algo que falta en él, porque tal pensamiento omite una dimensión vital del mundo en el que vivimos. Hay una serie de eventos que podemos imaginar, y ellos corren paralelos con la serie de eventos que ocurrieron en realidad.

Si aplicamos esta definición a la comprensión cíclica de cada movimiento en el mundo, incluyendo el movimiento del tiempo, todas estas versiones imaginarias son posibilidades del pasado y también las posibilidades del futuro, ya que la historia se repite constantemente.

Lo que no fue permanecerá como un evento desapercibido que espera su momento cuando el círculo se cierre, cuando vuelva a ser capaz de ser realizado, y el universo logre su equilibrio. Camillo subraya la improtancia del Teatro de la Memoria, especialmente para un país como España que “destruye todo lo anterior a ella y se reproduce a sí misma.”⁹³ De esto podemos concluir el punto de vista de Fuentes, que considera que la mera autorreflexión conduce a la esterilidad y a la muerte si no va acompañada por la memoria histórica. La culminación de las investigaciones de Camillo y de los juegos con el tiempo de Fuentes es la combinación de los elementos de una manera que dos épocas diferentes coinciden plenamente/completamente. Según Juan-Navarro, este es el proyecto de Terra Nostra: “La superposición de niveles temporales que permita contemplar todas las posibilidades del pasado para evitar que se vuelvan a cometer los mismos errores en el futuro.”⁹⁴ Estas amplias investigaciones de la memoria y su función en la creación de la historia comprueban que se trata de una obra de metaficción historiográfica.

⁹² *Ibíd.*, p. 209

⁹³ Santiago Juan-Navarro: “El Teatro de la Memoria de Carlos Fuentes,” en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universitat de València, 2002, p. 98.

⁹⁴ Santiago Juan-Navarro: “El Teatro de la Memoria de Carlos Fuentes,” en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universitat de València, 2002, p. 98.

9. La cuestión de la Historia

Como hemos mostrado, la investigación de los recuerdos y de la historia es de un interés evidente en la novela. La manera específica en que se trata la historia en el texto señala que *Terra Nostra* es una obra de metaficción historiográfica.

Fuentes intenta reconstruir la historia de América Hispana y de escribir la totalidad de “nuestro país”⁹⁵ siguiendo la cadena de causas y efectos que han hecho este mundo tal como es. Sin embargo, la historia descrita en la novela tiene una relación con la realidad que no es ni simple, ni literal, lo que es un rasgo de la metaficción historiográfica. Todos los eventos involucrados en la construcción de la historia de *Terra Nostra* tienen el mismo valor de verdad, independientemente de que se tomen de fuentes históricas o si han aparecido sólo en la imaginación del autor. Sobre las falsificaciones de las “verdades” históricas en el texto, Dalibor Soldatić escribe: “... Fuentes desplaza fechas, hechos y personajes históricos que podían ofrecer su visión de la historia intencionadamente.”⁹⁶ Así se crea un punto de vista diferente de la historia, de la historia real cuyas ambigüedades son completadas con lo imaginario, la historia que recuerda fechas diferentes, lugares y finales diferentes.

La afirmación que la novela es un modelo de la historia no implica que se trata de una novela histórica en el sentido tradicional. *Terra Nostra* es un modelo ficcional de la historia de América Hispana que selecciona los elementos del mundo real y los pone en nuevas relaciones, escribiendo así una historia diferente de los textos históricos que se ofrecen como verdaderos. Márquez Rodríguez describe⁹⁷ que, presentándose como un modelo del mundo real, pero ilimitado con sus enlaces de causa-efecto y lógica, el texto – o sea, el mundo que se presenta con él – se convierte en un lugar donde se desarrollan los acontecimientos de una manera que realmente nunca han ocurrido, y con ello se habilita la detección de lo que en el mundo empírico ha permanecido oculto e inaccesible.

Su interés no es una representación fiel de los acontecimientos históricos, sino el

⁹⁵ Se refiere a América Hispana o, más específicamente, a México

⁹⁶ Dalibor Soldatić: “Karloš Fuentes i mit književnog stvaralaštva”, en K. Fuentes: *Terra Nostra*, Beograd, Prosveta, 1985, p. 402.

⁹⁷ Alexis Márquez Rodríguez: “Aproximación preliminar a *Terra nostra*: la ficción como reinterpretación de la historia” A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, p. 187.

cuestionamiento de la historia, señalando su carácter del texto y la insistencia en la idea de la historia como una construcción humana que produce el pasado textualizado. Varias veces en la novela se afirma que permanece tan sólo lo escrito, lo que sirve a Fuentes para destacar que la historia que consideramos objetiva y real no es nada más que lo que ha sido escrito sobre algún acontecimiento. Evelia Cavalheiro nota que:

Fuentes tiene una conciencia histórica e interés en reconciliar al viejo con el nuevo mundo y es así como retrata seres humanos inmersos en un contexto histórico universal para después hacer un recorrido hasta sus orígenes. *Terra Nostra* es la suma total del universo hispano-americano-mexicano que intenta preservar la historia y reescribirla, ya que sólo aquello que se escribe se vuelve historia.⁹⁸

Es necesario restablecer el valor cognitivo de la historia con las preguntas adecuadas sobre la naturaleza ontológica y el valor cognitivo de sus textos: ¿Cómo podemos conocer el pasado y el presente? ¿Cuál es el estatus ontológico del pasado y de sus documentos? Fuentes intenta ofrecer sus respuestas a estas preguntas a lo largo de la novela. En contraste con la historia única creada desde un centro antes de que las historias de aquellos que no participaron en la redacción de esta historia estén siendo empujadas a los márgenes, la historia de *Terra Nostra* se presenta incoherente y ambigua. El laberinto de acontecimientos históricos de Fuentes no distingue entre un centro y una periferia. Este laberinto descentra la narración que implica que todos los personajes tienen el derecho a su propia historia. Así se revela el carácter ilusorio de la noción de una historia uniforme.

Podemos concluir que la diferencia entre la novela histórica y la ficción posmoderna es que la última insiste en el procesamiento del pasado, que sugiere cambiar el enfoque de los procedimientos que tienen por objeto la fiel muestra de la historia a las acciones que destacan la naturaleza discursiva común a la historia y la ficción. Fuentes coloca elementos separados en unas nuevas relaciones semánticas y para entenderlo es necesario conocer su contexto original. El estatus ontológico diferente de los personajes históricos, tomados de otros textos y personajes literarios cuyo contexto original es *Terra Nostra*, está igualado en la realidad del texto en que están incluidos. Para Umberto Eco, la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en la comprensión que el “pasado, como de hecho no puede ser destruido, ya su

⁹⁸ Evelia Cavalheiro: “El texto icónico como pre-texto y pretexto de la ficción en *Terra nostra* de Carlos Fuentes” en García Gutiérrez (ed.): *Carlos Fuentes desde la crítica*, México, Taurus Ediciones, 2001, p. 188.

destrucción conduce al silencio / descubrimiento del postmodernismo / debe ser revisitado: pero con ironía, no inocentemente.”⁹⁹

Para entender mejor la relación entre la ficción y la historia en la novela hay que explicar su estructura y organización relacionadas con la significación de los números. Aunque el laberinto de *Terra Nostra* parece inextricable, no hay que olvidar que detrás del caos de voces, los estilos y las líneas narrativas entrelazadas de esta novela muy compleja sin embargo gobierna el orden y la organización que sigue las reglas estrictas de la simetría y de una variedad de juegos con números¹⁰⁰. Los números básicos que llevan el significado de la novela son uno (que significa la línea, la unidad y la cerradura, que es el número del Viejo Mundo), dos (que significa el círculo, la oposición y anulación, que es el número del Nuevo Mundo) y tres (que significa triángulo, equilibrio y apertura, que le hace el número del Otro mundo). O como describe Ordiz:

Lo ‘uno’ desde el punto de vista mítico se relaciona con el Edén originario, en tanto que lo múltiple se asocia a la dispersión nacida tras la ‘caída’. Por ello, en el ámbito del primer término de la dicotomía entran figuras como el propio andrógino o los valores simbólicos que se les otorga a números como el 1 o el 3, que se explican en el relato a través de la perspectiva de la Kábala hebrea. Por el contrario, el número 2 o los míticos ‘hermanos enemigos’ pertenecen al mundo de la dualidad y la dispersión. Esto contribuye a comprender más en profundidad distintos episodios de *Terra Nostra*; así, los portadores del estigma del Mesías son también los abanderados de la unidad, los encargados de recrear ese paraíso en el fin de tiempos. Por ello también el gran enemigo del peregrino del nuevo mundo, así como de Quetzalcóatl, es su propio hermano, Tezcatlipoca, que establece una estéril y eterna pugna de fuerzas enfrentadas, y quizá también por esta razón son tres y no dos los naufragos que llegan a los dominios de El Seor. Finalmente, la unidad originaria queda restaurada en el acto final.¹⁰¹

Analizando las reflexiones y los dobles hemos examinado uno de los aspectos del número dos que está presente en la novela. Sin embargo, los jóvenes encontrados en el Cabo de los Desastres varían ligeramente de esta caracterización: como encarnaciones del mero principio del círculo, son ‘hojas blancas de papel.’ Para ellos el mundo es lo que primero entra en contacto con sus sentidos y todo lo que sería escrito en esas hojas, “todo signo sería borrado inmediatamente por las olas y el viento.”¹⁰²

⁹⁹ Linda Hutcheon: “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History” en P. O’Donnell and Robert Con Davis (ed.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1989, p.10.

¹⁰⁰ Javier Ordiz: “Introducción”, en *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 30.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰² Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 225.

Como el Mago que encontraron en Split, ellos están hechos de papel, pero de papel que constantemente toma nuevos textos, nuevos signos y significados y en ese respeto ellos son eternos e infinitos. Pero por otra parte, todo lo que está impreso en ellos se elimina y cae en el olvido, creando espacio para nuevos textos y limpiando signos viejos para hacer posible que el movimiento vuelva a empezar, el movimiento hacia el cierre de un círculo nuevo.

Pero el número dos simboliza también dos extremos opuestos, los dos extremos de un espectro. La estructura de *Terra Nostra* está compuesta de una serie de contradicciones y oposiciones: vida – muerte, unión – separación, amor – violencia, igualitarismo – jerarquía, y muchos otros. Titler nota las polaridades, especialmente en cómo la diferencia entre lo real y la ficción está presentada en Terra Nostra:

Parece haber, pues, un escueto esquema binario: lo que tuvo España de vital y progresista en sus siglos dorados se encuentra en su arte, en el ámbito de su imaginación. Es la realidad española de esos tiempos lo que se nos presenta en Terra Nostra como tenebrosa, endeble, estancada, barbárica.

Las mezclas de historia y ficción en la novela llegan a ser vertiginosas y, sin negar del todo la validez de las categorías propuestas como modelos abstractos, inclinan al lector a ver su campo de interacción como un continuum donde se encuentra un sinfín de diferentes proporciones entre los entes polares.¹⁰³

Todas estas oposiciones son las confrontaciones de los extremos, por su implacabilidad ellos interrumpen cualquier comunicación y anulan la circulación y el intercambio entre ellos. Enfrentadas una a otra conducen a la destrucción mutua, pero también con interrupción de la comunicación se limitan a sí mismas – y todo lo que se limita a sí mismo se derrumba y se convierte en nada. Para evitar tal conflicto cuyo resultado sería negativo, la nada después de la extinción completa de lo absoluto, es necesario encontrar un equilibrio que sólo se puede lograr con ‘el tercero’.

El tercero proporciona una forma diferente a esta línea de malentendidos y conflictos continuos: la oposición se convierte en un triángulo, un cuerpo geométrico perfecto, y por lo tanto, proporciona una interacción positiva y el equilibrio entre los extremos. Por eso el número tres tiene una importancia muy grande en la novela y representa una oportunidad para corregir y evitar la destrucción. El triángulo como perfección se convierte en el símbolo de Dios – Dios es la unidad en la que los tres están integrados. En el capítulo ‘Sefirá’ la sabiduría de la que proviene todo es el Padre,

¹⁰³ Jonathan Titler: “*Terra nostra*: de siglos dorados y leyendas negras,” en A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, pp. 196-197.

la inteligencia la Madre, y de su unión nace el Hijo cuyo nombre es el conocimiento o la ciencia. En esta trinidad está todo lo que era, lo que es, y lo que será; todo se une en un punto – en la mente de Dios.

Podíamos profundizar más sobre este motivo mediante la vinculación con el concepto de Joseph de la sabiduría hermética como mujer y la novela como hombre. La combinación de historia y ficción que ocurre cuando se incluye la dimensión de lo posible representarían la unidad del Padre y del Hijo, la alusión al cristianismo, que se utiliza ampliamente en *Terra Nostra*. Al mismo tiempo, a esa unión se opone la lucha continua entre el Padre y el Hijo en la que el Hijo gana y toma el lugar del Padre, un motivo que con su presencia continua ha marcado las mitologías griega y romana. Como la ficción subyuga a la historia y la historia se convierte en ficción, obtiene la posibilidad de estrechar hacia los campos que le fueron prohibidos como una disciplina limitada rígidamente: ahora el presente le permite hablar sobre el pasado para señalar el futuro.¹⁰⁴

Jaime Alazraki nota los diferentes aspectos de la historia que se producen en *Terra Nostra*. Historia y ficción participan en una interacción mutua. La ficción nace de la historia y se coloca en ella, pero al mismo tiempo supera sus límites. Va más allá de su creador y por lo tanto la oposición entre ellos podemos mirarla de una manera como la pelea entre padre e hijo.¹⁰⁵

Además, el motivo del conflicto entre padre e hijo se aplica a la relación entre España y América Latina, los colonizadores y sus colonias. La cultura latinoamericana tal y como la representan los escritores del boom es la cultura europea en el sentido de que no interrumpe la continuidad a través de la cultura española que es uno de sus padres. Este híbrido cultural, marcado al mismo tiempo por las relaciones de sangre y la sangre de violencia, crea relaciones múltiples y complejas entre la cultura europea y las culturas que estaban allí previamente. Esta cultura latinoamericana es una simbiosis especial en la que Europa, América y África se mezclan para producir algo específico, nuevo y cada una de estas tres partes es vital para su identidad. Esta relación es, por una parte, una relación antagónica de esclavitud, pero por otra parte una relación de desarrollo fértil de la cultura y el arte del Nuevo mundo – no hay que olvidar que en la

¹⁰⁴ Allen Josephs: “The End of Terra Nostra”, *World Literature Today*, Carlos Fuentes Issue, Vol. 57, 1983, p. 565.

¹⁰⁵ Jaime Alazraki: “Terra Nostra: Coming to Grips with History”, *World Literature Today*, Carlos Fuentes Issue, No. 4, 1983, p. 557.

misma carabela con Guzmán llegaron el fray Julián, pintor y protector de los indígenas, Inés, poeta, y Don Juan, portador del pensamiento libre.

Alazraki destaca la ambivalencia de la figura paterna, la división en dos extremos absolutos, en el Padre cruel y represivo y el Padre generoso que dio al Hijo su identidad. El Hijo tiene que unirse a esta oposición como 'el tercero', el que introduce el equilibrio y por lo tanto, salva ambos extremos del Padre, ya que los dos deben preservarse porque no se puede borrar ni olvidar el otro.

La idea cardinal de *Terra Nostra* es que el cierre significa la muerte, porque la vida sólo es posible en el intercambio y el diálogo, con la igualdad entre las múltiples voces en contra de la dominación de una voz privilegiada y tiránica. Este diálogo debe tener lugar entre todos los absolutos y oposiciones que amenazan con la anulación mutua – el acto de mantener la vida es igual al acto de mantenimiento del equilibrio, y por eso 'el tercero' lleva a la salvación, ya que se interpone entre dos en conflicto que no puede dar ningún fruto. 'El tercero' es el que lleva la posibilidad de crear la vida de nuevo con el flujo de comunicación y el intercambio entre los dos extremos. Pero ¿es realmente posible la salvación de esas dos partes igualmente devastadoras para el individuo? ¿Pueden las dos mitades extremas que se unen en una sola tener éxito y lograr este equilibrio deseado? Encontrar el equilibrio exacto y justo es lograr la perfección, la perfección es la muerte, y la muerte es un nuevo comienzo de la que se tiende de nuevo hacia el equilibrio. Aquí el círculo se cierra, el Apocalipsis se realiza de nuevo con la Génesis, y el mundo se borra para ser capaz de volver a crearse.

En el último capítulo de la novela, Polo Febo (el Peregrino y Serpiente Emplumada) y la Celestina son los únicos supervivientes. El tercero se introduce a través de un acto romántico que crea a una figura de hermafrodita que cierra el círculo, sólo para empezar de nuevo de una manera diferente y con un final imprevisible. Todo termina y todo comienza de nuevo: “Tu voz y la de la muchacha se escuchan al mismo tiempo, son una sola voz, déjame amarte otra vez, quiero otra vez. Te amas, me amo, te fecundo, me fecundas, me fecundo a mí mismo, misma, tendremos un hijo, después una hija...”¹⁰⁶

Es necesario prestar atención al significado que esa figura hermafrodita adquiere en el mundo narrativo de Fuentes. Con el problema de androginia trata la crítica feminista que utiliza la noción exclusivamente en términos culturales objetando que de las dos mitades del sexo opuesto en el mejor de los casos puede ser creada una pseudo-

¹⁰⁶ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 921.

unidad, y en el peor, nada. En contra de esta noción de androginia, Fuentes introduce la figura de un hermafrodita en lugar de un sujeto tradicionalmente unificado y coherente actualizando con esto los temas de la alienación, la autosuficiencia y la sexualidad. La figura hermafrodita, tomada de varias tradiciones cabalísticas y gnósticas, significa el re-establecimiento del equilibrio. La unión andrógina del hombre y la mujer conecta los personajes masculinos y femeninos en la novela, significando un retorno a la unidad original. El capítulo “Zohar” lo explica:

[...] antes de venir al mundo, cada alma se compone de una mujer y un hombre reunidos en un solo ser. Al descender a la tierra, las dos mitades se separan y van a animar dos cuerpos diferentes. Conforme a las obras que hagan y a los caminos que sigan en la tierra, las almas, si obran con amor y siguen el camino del amor, volverán a reunirse al morir. Mas si no lo hicieren las almas pasarán por tantos cuerpos como sea necesario para que encarnen al amor.¹⁰⁷

Juan-Navarro explica que los textos cabalísticos y gnósticos funcionan como mecanismos semióticos en la novela y que la introducción de la figura andrógina indica la finalización de una combinación infinita de oportunidades incumplidas del pasado.¹⁰⁸ La humanidad marcada por los signos de maldición de Tiberio muere, pero precisamente para dar la oportunidad a la nueva generación que nacerá de la unión de la Celestina y el Peregrino.

Volvemos otra vez al concepto del Teatro de la Memoria. Es la mejor demostración de la visión de historia de Carlos Fuentes en *Terra Nostra*. Allí es posible la creación de una historia paralela que proporciona la oportunidad para la realización de eventos que nunca ocurrieron. Oportunidades del pasado allí son las oportunidades del futuro, eventos no realizados esperan una nueva oportunidad para la realización. Visto desde la perspectiva que ofrece el Teatro de la Memoria, la historia lineal, uniforme e invariable se convierte en sólo una de las posibles. Las historias no realizadas no son menos reales porque aún no ocurrieron. La historia se repite porque no sabemos la segunda opción de cada evento histórico, lo que el evento podría haber sido y no fue. La lógica que subyace el concepto de Teatro de la Memoria supone que todos los eventos que definen la cultura y su orden son accidentales, lo que permite que todo lo que por accidente no se convirtió en un evento fuese considerado como una

¹⁰⁷ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 632.

¹⁰⁸ Santiago Juan-Navarro: “El Teatro de la Memoria de Carlos Fuentes,” en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universitat de València, 2002, p.97.

alternativa.¹⁰⁹

La idea del Teatro de la Memoria se hizo real en *Terra Nostra*: la historia de hecho ha obtenido una segunda oportunidad. Las imágenes del Teatro de la Memoria se han puesto de una manera diferente, creando otro de los mundos posibles, pero cruel y sangriento de la misma manera. Polo Febo está consciente de esto en la última parada de su viaje:

No habrá más vida, la historia tuvo su segunda oportunidad, el pasado de España revivió para escoger de nuevo, cambiaron algunos lugares, algunos nombres [...] diferencias de matiz, dispensables distinciones, la historia se repitió, la historia fue la misma, su eje la necrópolis, su raíz la locura, su resultado el crimen.¹¹⁰

Se repiten los mismos errores y las mismas locuras, pero con repetirse la historia no termina. Con fusión de la Celestina y de Peregrino en un ser hermafrodita, el círculo está completo para volver a empezar de una manera diferente y con un final imprevisible.

¹⁰⁹ Renate Lachmann: *Phantasia / Memoria / Rhetorica*, Zagreb, Matica Hrvatska, 2002, pp. 54-55.

¹¹⁰ Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 917.

Conclusión

En *Terra Nostra* se encuentran una serie de conceptos relacionados entre sí, como la autoridad, la unidad, el sistema, el centro, la continuidad, la teleología, el cierre, la jerarquía y el origen. También surgen nociones que pueden considerarse como una negación de los mencionados anteriormente: la falta de una autoridad única, la descentralización, la discontinuidad, la dislocación, la anti-totalización. Esta retórica compleja determina en gran parte el mundo narrativo de *Terra Nostra*.

La obra abunda en características por las cuales la podemos distinguir como una obra de metaficción historiográfica. Uno de los procedimientos de metaficción historiográfica es, como hemos visto, la posición específica del escritor y del lector. Otro es el uso de la intertextualidad, el procedimiento con el que se toman elementos de otras obras literarias y se introducen en la estructura de la novela para atraer la atención a las citas, a la naturaleza artificial de la misma novela. Con la introducción de diferentes reflexiones y debates acerca de la escritura, sobre el sentido de la literatura y sobre la posición y las acciones del escritor y la obra y su relación, ejemplos de los cuales se encuentran en *Terra Nostra*, se rompe la ilusión de la lectura y se hacen comentarios sobre las tres partes básicas de cada texto: escritor, texto y lector. Todos estos procedimientos, así como otras formas enumeradas con las que se trata de lograr la autoreflexión, indican el problema de metaficción historiográfica más importante: la relación entre la historia y la ficción, siendo la conexión entre ellos constantemente desnudada, abolida y restaurada de nuevo para repetir el círculo.

Terra Nostra puede ser descrita mejor con la imagen del laberinto sin centro o periferia. La ausencia del centro es una característica importante de las novelas de metaficción historiográfica, ya que esto abole la existencia de una historia única y verdadera. Esto se extiende a todos los aspectos de la novela. Los acontecimientos, personajes y espacios que aspiran a ser denominados centro aparecen en la narración, pero inmediatamente son desafiados por otros eventos y lugares que aspiran a la misma posición. A diferencia de una sola verdad que pondría personajes en un marco fijo, se alternan historias contadas desde diferentes perspectivas, mientras que cada uno de los personajes se pone a sí mismo como una autoridad en relación con la narración. De esta manera, las autoridades establecidas son desafiadas por los puntos de vista de otros personajes. Con la cancelación constante de oposiciones binarias entre sueño y realidad,

el pasado y el futuro, los hechos y la ficción, Fuentes construye el mundo narrativo de *Terra Nostra*, en un esfuerzo para abarcar la totalidad de la realidad. La realidad del presente, pero también la realidad de lo posible. Por lo tanto, el concepto de Teatro de la Memoria es crucial para la comprensión de la novela, porque representa una totalidad ideal del universo.

La desconexión espacio-temporal del mundo narrado está unida en el Teatro de la Memoria, que permite que el pasado y el futuro se fusionen en un solo punto temporal y espacial, representado por la frase : “El lugar es aquí. El tiempo es ahora.” En contraste con la concepción lineal del tiempo que ofrecen las novelas históricas tradicionales, *Terra Nostra* ofrece la idea de la continuidad del mundo en una circulación perpetua. Las oportunidades inmensas que ofrece el Teatro de la Memoria están realizadas en la construcción de personajes: “Se necesita más la existencia de complementar una persona. Una vida no es suficiente¹¹¹.”

La característica más representativa de la metaficción historiográfica en la novela es la manera en que la historia se presenta en ella. El pasado no realizado tiene en el texto un nuevo espacio y tiempo de ejecución. La motivación para la creación de una historia paralela proporciona el aparato mnemotécnico de Camillo. Vista desde la perspectiva ofrecida por el Teatro de la Memoria, historia inmutable y uniforme se muestra solo como una de muchas posibilidades, mientras que las historias posibles no son menos reales sólo porque aún no habían sucedido.

La metáfora del laberinto que no contiene ningún centro o la periferia en cierto sentido describe con precisión el mundo de *Terra Nostra* en la que todos los espacios, personajes y eventos merecen ser llamados un centro, pero dependiendo de quién narra, terminan en la periferia de los acontecimientos. El espacio del Teatro de la Memoria ofrece un sinfín de posibilidades de combinar lo que realmente sucedió con lo que podría haber sido, la historia, el mito y la ficción. En su centro se encuentra el escenario en el que está guardado el lugar para solo una persona – el lector:

Cada zona es irregular, ¿sientes? menos la del centro. Ésa es regular; es una circunferencia perfecta. Es la parte vedada del bosque. Allí no hay plumaje; de allí no puede derivarse el sustento; allí nada se puede cazar y matar, para satisfacer el hambre del cuerpo; allí habitan los dueos de las palabras, los signos, los encantamientos.¹¹²

El lector es, como el único héroe de la novela, puesto en el centro del laberinto.

¹¹¹Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 217.

¹¹² *Ibid.*, p. 379.

Es encargado de descifrar el significado de una multitud de signos dispersos y ambiguos. No importa si el lector es un experto, estableciendo un sentido nunca puede ser final: “[...] todo ser tiene el derecho de llevarse un secreto a la tumba; todo narrador se reserva la facultad de no aclarar los misterios, para que no dejen de serlo; y al que no le guste, que reclame su dinero.”¹¹³

Y para terminar este análisis podemos hacer nuestras las palabras de Márquez Rodríguez, quien ofrece una síntesis de este proyecto exuberante de Fuentes que es *Terra Nostra*:

Además, que el proyecto desde el principio era claro en cuanto a su concepción ideológica, a su ambicioso propósito de abarcar un vasto y crucial período de la historia de España en Hispanoamérica, pero sin establecer de antemano fronteras cronológicas ni limitaciones conceptuales. Antes bien, en el embrión de la novela alentaba ya la idea primordial de establecer los vínculos, las ‘correspondencias’ entre diversos hechos, circunstancias y valores, que vistos aisladamente pudieran aparecer desarticulados, pero que examinados con un criterio globalizador y una metodología adecuada, que mucho deben a la dialéctica, mostrarían una textura diferente, más real y exacta, dada por entrecruzamientos, imbricaciones, simbiosis, sincretismos, maceraciones... Y en el fondo de todo ello, crisol y reactivo, caldo de cultivo y catalizador, sustancia solvente e ingrediente activo, la vista constelación de las pasiones humanas como elemento fundamental.¹¹⁴

¹¹³ *Ibid.*, p. 780.

¹¹⁴ Alexis Márquez Rodríguez: “Aproximación preliminar a *Terra nostra*: la ficción como reinterpretación de la historia” A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, p. 186.

Bibliografía

Alazraki, Jaime: “Terra Nostra: Coming to Grips with History”, *World Literature Today*, Carlos Fuentes Issue, No. 4, 1983, pp. 551-558

Josephs, Allen: “The End of Terra Nostra”, en *World Literature Today*, Carlos Fuentes Issue, Vol. 57, 1983, pp. 563-567.

Cavalheiro, Evelia: “El texto icónico como pre-texto y pretexto de la ficción en *Terra nostra* de Carlos Fuentes” en García Gutiérrez (ed.): *Carlos Fuentes desde la crítica*, México, Taurus Ediciones, 2001, pp. 187-194.

Correa, Rafael: “Poética de la memoria: Carlos Fuentes, lector” en A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, pp. 175-182.

Fernández, Teodosio: “Carlos Fuentes o la conciencia del lenguaje”, en *Premio de literatura “Miguel de Cervantes” 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de cultura, 1988, pp. 103-124.

Fuentes, Carlos: “Discurso del Premio de literatura “Miguel de Cervantes” 1987”, en *Premio de literatura “Miguel de Cervantes” 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de cultura, 1988, pp. 7-42.

Fuentes, Carlos (1975): *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Genette, Gerard: *Metalepsa: od figure do fikcije*, Zagreb, Disput, 2006.

Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988.

Hutcheon, Linda: “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History” en P. O’Donnell and Robert Con Davis (ed.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1989, pp. 3-32.

Josimčević, Marica: “Osvrt na pojedine aspekte romana *Terra Nostra*”, en K. Fuentes: *Terra Nostra*, Beograd, Prosveta, 1985, pp. 414-436.

Juan-Navarro, Santiago: “El Teatro de la Memoria de Carlos Fuentes,” en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 47-102.

Juan-Navarro, Santiago: “La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista”, Colección Eutopías, Vol. 196/197, Valencia, Ediciones Episteme, 1998, pp. 2-37.

Kundera, Milan: *Umjetnost romana*, Zagreb, Meandar, 2002

- Lachmann, Renate:** *Phantasia / Memoria / Rhetorica*, Zagreb, Matica Hrvatska, 2002
- Lértora, Juan Carlos:** “M. Bakhtin/C. Fuentes: teoría y práctica,” en A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, pp. 341-348
- Márquez Rodríguez, Alexis:** “Aproximación preliminar a *Terra nostra*: la ficción como reinterpretación de la historia”, en A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, pp. 183-192.
- Ordiz, Javier:** “Introducción”, en *Terra Nostra*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 13-30.
- Soldatić, Dalibor:** “Karlos Fuentes i mit književnog stvaralaštva”, en K. Fuentes: *Terra Nostra*, Beograd, Prosveta, 1985, pp. 393-413.
- Schärer-Nussberger, Maya:** “Fundación mítica de París en *Terra Nostra*”, *AIH Actas*, pp. 278-284.
- Titler, Jonathan:** “*Terra nostra*: de siglos dorados y leyendas negras,” en A. Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, pp.193-202.
- Waugh, Patricia:** “What is Metafiction and Why Are They Saying Such Awful Things About It?”, en M. Currie (ed.), *Metafiction*, London, Longman, 1995, pp. 113-150.

