

cruz de carne en la espalda, los seis dedos en pies y manos), hijos rebeldes, bastardos, serán siempre reconocidos por sus ejecutores⁹.

Los tres jóvenes acaban siendo uno al final de la novela (final de un tiempo histórico y de los mitos que lo configuraron, inicio de un tiempo nuevo):

«Tres hombres dándose las manos... forman un círculo y se aprestan a ser un solo hombre, como en el principio.»

Y ese uno (Polo Febo) combinará su aventura integrándose en su contrario, el principio femenino (Celestina). Únicos supervivientes de la derrota de su mundo, inician en el primer día del siglo XXI una unión que reconcilia al hombre con el otro, consigo mismo, a través del erotismo¹⁰:

«Nos confundiremos con nuestro contrario, la madre, la mujer, la tierra, que también es una sola y sólo espera que nosotros volvamos a ser uno para volver a recibirnos entre sus brazos. Entonces habrá paz y felicidad, pues ni ella nos dominará ni nosotros la dominaremos. Seremos amantes» (pág. 396).

La triada de naufragos soporta la línea de la trama narrativa, esa espiral barroca que completa su dibujo, a nivel de una caracterización (que es, a su vez, ausencia de caracterización), con una serie de figuras (no de otra manera la podríamos denominar) extraídas de zonas previas a la novela, pero que ésta logra apropiarse para hacer de ellas algo distinto.

En su ensayo sobre la novela hispanoamericana, Fuentes afirmaba: «La historia de América latina es la de una desposesión del lenguaje: poseemos sólo los *textos* que nos han sido impuestos para disfrazar lo real; debemos apropiarnos los contextos»¹¹.

Esta apropiación puede realizarse:

1.º Utilizando «tipos» literarios de obras precedentes, como son: D. Juan, Celestina o Don Quijote. Dentro del lenguaje (barroco) de la novela revelan un procedimiento plenamente barroco: La metáfora¹².

2.º Símbolos, elementos de repertorios de diversa índole:

⁹ En *Cien años de soledad*, de GARCÍA MÁRQUEZ, los treinta y siete hijos naturales de Aureliano Buendía llevan en la frente una cruz de carne que es el signo de su rebeldía. Serán por ella reconocidos y asesinados (sus ejecutores: las dictaduras y oligarquías). Fuentes añade al carácter mítico de los tres jóvenes una connotación revolucionaria similar que implica también la condición de bastardo.

¹⁰ O. PAZ: *El arco y la lira* (1.ª ed., 1956), 2.ª ed. corregida y aumentada: México, F. C. E., 1967.

¹¹ CARLOS FUENTES: *La nueva novela hispanoamericana*, México, J. Mortiz, 1969, pág. 81.

¹² «Metáfora individual sustitutiva, en suma, de una categoría.» U. ECO: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1968, pág. 232.

a) Ya hemos visto que una de las manifestaciones (representaciones) del náufrago es el héroe cultural nahuatl Quetzalcoatl.

En la segunda parte de la novela («El mundo nuevo»), Fuentes describe la historia de este héroe cultural, cuyo nombre es fecha y máscara, haz de atributos contradictorios¹³. Sin embargo, respecto a la totalidad del relato, la figura se ve reforzada en la connotación de mediador (el tema del mito es la mediación), como «cifra del enigma» de las relaciones entre la dualidad y la unidad.

b) Cobra principal importancia la «idea arquetípica», manifestación del inconsciente colectivo, según Jung, de la diosa madre, que ya había aparecido en obras anteriores de Fuentes (la Teódula de *La región más transparente*). De ella decía Paz:

«No es extraña la obsesión de Fuentes por el rostro arrugado y desdentado de una vieja tiránica, loca y enamorada. Es el antiguo vampiro, la bruja, la serpiente blanca de los cuentos chinos: la señora de las pasiones sombrías, la desterrada. El erotismo es inseparable del horror, y Fuentes se sobrepasa a sí mismo en el horror: el erótico y el grotesco»¹⁴.

«Tiránica, loca y enamorada», la reina Juana ha sido trasladada de su historicidad (escrito histórico, historia, texto impuesto) a un contexto cuyo valor simbólico la apareja a la señora de la muerte (la deidad blanca), a la vez que se le otorga atributo de eterna fecundidad; ella es la «madre de todos los reyes» y como tal se prolonga allende el océano a otra historia de amor y locura: la de Carlota, efímera emperatriz de México.

Otra idea arquetípica es la representada por Celestina. En este caso no ya un texto histórico, sino literario, es el punto de partida para la exploración de lo que hay detrás.

La Celestina vieja, el «tipo» literario símbolo del comercio amoroso, puede contrastarse con esa otra Celestina, que es simplemente la (re)encarnación de un eterno femenino significado en el amor puro que le fue arrebatado a la primigenia Celestina novelesca. Esta «nueva» Celestina es ya tan sólo el principio femenino con que tendrá que contar su opuesto (el principio masculino) para acceder a una plenitud originaria y original.

3.º Figuras del repertorio histórico: Felipe II.

Tomado en un primer sentido como personaje de una historiografía que le identifica con la leyenda negra de la Contrarreforma, como ocurría

¹³ O. PAZ: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Mortiz, 1967, pág. 130. Vid. también LAURETTE SEJOURNÉ: *América Latina. Antiguas culturas precolombinas*, vol. 21 de la *Historia Universal* editada por Siglo XXI, Madrid-México, 1971.

¹⁴ O. PAZ: «La máscara y la transparencia», *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1968.

en el personaje de Juana, esos rasgos son manipulados por el escritor para, reforzando la línea simbólica del tipo, ofrecernos todo un concepto en torno a la historia:

«No prestéis atención o crédito, así, a lo que otros te cuenten... ni creas en las simples y mentirosas cronologías que sobre esta época se escriben en beneficio de la lógica de una historia lineal y perecedera; la verdadera historia es circular y eterna...» (pág. 657).

De ahí que doña Juana se convierta en «madre» de Felipe II y que éste reprima la revuelta de los comuneros o vea, no sin espanto, que existen otras tierras allende el océano por descubrir. Contranovela histórica, todos los datos de una historia que fue son escritos para informar lo que no se dijo:

«La historia verdadera quizá no es historia de hechos o indagación de principios, sino farsa de espectros, ilusión que procrea ilusiones, espejismo que crea en su propia sustancia» (pág. 703).

Y con tono de farsa, retorcido horror de muertos que siguen viviendo, contemplándose en el espejo deformador de su entidad (ese Felipe que se mira desconcertado una y otra vez: imagen de la decadencia metaforizada de su propia persona a la sociedad toda: a los reinos que gobierna con omnímoda autoridad). El pasado podría ser futuro, pero los caminos están cerrados. Felipe remonta la escalera guiado por el fantasma: sus opciones (semejantes a las posibilidades rechazadas por el protagonista en *La muerte de Artemio Cruz*) están condenadas al fracaso.

3. LA ISLA FELIZ

«... América, antes de ser descubierta, ya había sido inventada en el sueño de una búsqueda utópica, en la necesidad europea de encontrar un *là bas*, una isla feliz, una ciudad de oro»¹⁵.

Terra Nostra es la escritura del rechazo de esta utopía, que en otros escritores hispanoamericanos era todavía imaginación de posibilidades (Asturias, Carpentier, Rulfo, García Márquez).

Partiendo de la convención literaria de lo utópico¹⁶, Fuentes pone en marcha el mecanismo de disolución por el que la utopía americana queda reducida a un proyecto histórico incumplido.

¹⁵ C. FUENTES: *La nueva novela...*, pág. 68. Idea que ya había sido expuesta por ALFONSO REYES en «El presagio de América», conferencia dada el día 14 de abril de 1932 en la Asociación Brasileña de Educación. *Obras completas*, México, F. C. E., 12 vols., 1955-1960, vol. XI. También en el mismo volumen se pueden confrontar otros aspectos sobre la utopía, reunidos bajo la denominación «No hay lugar», págs. 335-389.

¹⁶ NORTHROP FRYE: «Variedades de las utopías literarias», *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1973, págs. 151-182.

El punto inicial de toda literatura utópica lo constituye la crítica de la sociedad (del autor). Fuentes hace una crítica de la sociedad en la que nace la idea de América (en su vertiente española, que es, por otra parte, la sociedad del—supuesto—autor del relato [el cronista Cervantes]): «Nosotros somos hijos de la Contrarreforma y de la Monarquía universal»¹⁷, describiendo su comportamiento de un modo ritual: Centrado en la construcción del inmenso monumento que habría de perpetuar el supremo gesto de una feroz decadencia.

Frente a una actitud (exacerbación barroca que Fuentes transcribe por medio del lenguaje barroco) personificada en la real persona, las inquietudes de los hombres (que podrían encontrar su «territorio» en América, el Mundo Nuevo) aparecen vinculadas a una idea que toma forma a través del sueño. A nivel de escritura este sueño está ya monopolizado por el narrador (Felipe), que—relatándolo sucesivamente a una segunda persona—se encargará de destruir sus posibilidades: la sociedad arcaica de Pedro¹⁸; la liberación sexual de Celestina; la inmortalidad de Simón; el hombre como su propio Dios de Ludovico.

«El mundo nuevo ya existe en la imaginación o el deseo de cuantos escucharon o supieron lo que dijo el tercer muchacho...» (pág. 626).

La historia del naufrago pone en marcha la empresa americana, que al hacerse realidad va revelando su fracaso:

Fracaso del elemento humano: Los conquistadores (Guzmán) se imponen a los utópicos puros; el fraile Julián (arquetipo de ciertos religiosos que supieron comprender la «otredad» de ese mundo nuevo), al que no le queda de su labor más que un resultado artístico, el estilo barroco y sus inmensas e hipotéticas posibilidades:

«Guzmán buscará nuevos países por el deseo de oro y riquezas..., pero Dios y vuestro servidor Julián trabajamos para más altos fines. Amigo: ¿será el nuevo mundo, en verdad, el mundo nuevo desde donde se pueda recomenzarlo todo, la historia entera del hombre, sin las cargas de nuestros viejos errores? ¿Estamos los europeos a la altura de nuestra propia utopía?» (pág. 662).

El fracaso de la empresa es también de orden político:

«El mismo orden que tú quisiste para España fue trasladado a la Nueva España; las mismas jerarquías rígidas, verticales; el mismo estilo de gobierno: para los poderosos, todos los derechos y ninguna obligación; para los débiles, ningún derecho y todas las obligaciones; el nuevo mundo se ha poblado de españoles enervados por el inesperado hijo, el clima, el mestizaje, las tentaciones de una injusticia impune...» (pág. 743).

¹⁷ O. PAZ: «Literatura de fundación», pág. 17.

¹⁸ Sociedad simplificada que es una de las convenciones de la literatura pastoril. FRYE, *ob. cit.*, página 171.

Pero, en último término, es el fracaso de una ideología—el erasmismo—desvirtuada en España, trasladada a América para allí cumplir un destino que trastrueca la posible unión en un «terrible encuentro»:

«Piensas con tristeza que el erasmismo pudo ser la piedra de toque de tu propia cultura hispanoamericana. Pero el erasmismo pasado por la criba española se derrotó a sí mismo. Suprimió la distancia irónica entre el hombre y el mundo, para entregarse a la voluptuosidad de un individualismo feroz, divorciado de la sociedad, pero dependiente del gesto externo, la actitud admirable, la apariencia suficiente para justificar, ante uno mismo y ante los demás, la ilusión de la singularidad emancipada. Una rebelión espiritual que termina por alimentar lo mismo que decía combatir: el honor, la jerarquía, el desplante del hidalgo, el solipsismo del místico y la esperanza de un déspota ilustrado» (pág. 774).

Fracasado el proyecto histórico de la utopía americana, el mito del telos va a ocupar el lugar del mito del origen: los precedentes del estado utópico pueden ser los momentos catastróficos en los que la sociedad europea (y su prolongación americana) consume sus últimas energías al finalizar el siglo xx¹⁹.

El ritual de la descomposición social llega a los límites de la parodia:

Los sacrificios humanos en México, el carnaval perpetuo de Río, el machismo arrabalero de Buenos Aires, los procedimientos arteros de Moscú..., «el genio nacional» deformado en sus manifestaciones más delirantes.

Frente al tipo de literatura, en la que la utopía se canaliza hacia el tema del eterno retorno—a la catástrofe de la sociedad contemporánea y su final sucede un nuevo comienzo de la vida en «condiciones primitivas, como las de las primeras épocas de la historia»²⁰—, Fuentes propone un comienzo fuera del tiempo histórico: El acceso a una armonía entre los principios contrarios—lejos del sacrificio y de la opresión engendrados por la dualidad—a partir de un encuentro erótico.

Idea doblemente revolucionaria: Aniquilamiento del orden existente; creación de un orden intemporal dentro del cual el ser sale de sí mismo para reconocerse en el «otro». Acción semejante al quehacer poético²¹, epifanía del lenguaje liberado.

La novela de Fuentes ha de ser contemplada como un intento desmesurado de ruptura con un lenguaje producto de la conquista (y que él siente como opresor); a la vez que analiza la diacronía de ese lenguaje (el espíritu de la Contrarreforma y la creación de la idea de América,

¹⁹ Se relaciona con los relatos denominados de «ciencia-ficción», que son una de las direcciones posibles de la literatura utópica en relación a este mito. FRYE, *ob. cit.*, pág. 156.

²⁰ FRYE, *ob. cit.*, pág. 175.

²¹ «Poemas y mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a presentarse.» O. PAZ: *Claude Lévi-Strauss...*, pág. 57.

que es, a la vez, creación de su nombre), propone la fundación de otro lenguaje cuya imaginación mítica radica en un origen distinto al que un día le fue impuesto.

Sin embargo, podríamos interrogarnos, al final de su lectura, si esta multiplicidad barroca, este intento de abarcar la realidad totalmente, no acabará siendo la negación de la vida: un infinito contemplarse en el espejo que nos devuelve la imagen de un lenguaje vacío.—*MARIA TERESA FERNANDEZ MUÑOZ.*

LA PERSPECTIVA PLURAL EN DOS NOVELAS DE ELENA QUIROGA

El cambio repentino de perspectiva es uno de los rasgos más interesantes de la novelística de Elena Quiroga. Esta técnica se manifiesta ya en su segunda novela, *Viento del Norte*¹. En esta obra encontramos una transformación imprevista de la voz del narrador omnisciente en la de las cosas inanimadas. Dice una silla, por ejemplo: «Yo sostuve la espalda cansada de tu padre cuando volvía de la caza, y sobre mis brazos apoyó los suyos aquella... mujer que fue tu madre. De pequeño tú brincaste sobre mi recio asiento. Ahora vendrá tu hijo» (pág. 26). Hacia fines de *La última corrida*² se ve otra transición semejante al entrar la voz del narrador para aconsejarle y advertirle a Manuel Mayor: «Nadie te puede ayudar ahora, Manuel» (pág. 210). «Retírate, retírate, Manuel, retírate, retírate. Retiro. Retírate» (pág. 213). De cuando en cuando emplea Quiroga esta técnica para adentrarse más en el pensamiento de algún protagonista o para enfocar de una manera distinta sus problemas.

Hasta este momento, empero, no ha escrito la autora ninguna novela en que se vea más esta tendencia que en *Algo pasa en la calle*³ y *Presente profundo*⁴. Aunque separados cronológicamente por casi veinte años, estos libros revelan la flexibilidad y la vitalidad que alcanza Quiroga cuando varía espontáneamente la perspectiva. No son sutiles las transiciones. Al contrario, los cambios entre las voces de la primera persona, la segunda y la tercera son elementos que constituyen el esqueleto estructural, de modo que el lector tiene que trabajar para entresacar cada voz si quiere comprender bien la novela.

¹ ELENA QUIROGA: *Viento del norte* (Barcelona: Destino, 1951).

² QUIROGA: *La última corrida* (Barcelona: Noguer, 1958).

³ QUIROGA: *Algo pasa en la calle* (Barcelona: Noguer, 1954).

⁴ QUIROGA: *Presente profundo* (Barcelona: Destino, 1973).