

**N
O
T
A
S

Y**

COMENTARIOS

Sección de notas

EL LENGUAJE PROFANADO

(“Terra Nostra”, de Carlos Fuentes)

Ya en su primera novela, *La región más transparente* (1958), Carlos Fuentes presenta a uno de sus personajes, el intelectual Zamacona, llevando bajo el brazo, entre otros, un libro de su compatriota Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*; homenaje a una identidad compartida, cita a uno de los mentores espirituales—el otro es Leopoldo de Zea—de esa generación que a comienzos de los años cincuenta comenzó a socavar con sus escritos el primer dogma transmitido por los padres de la Revolución: el nacionalismo.

El poeta-ensayista analiza el conflicto de la nacionalidad mexicana de un modo dialéctico, que va más allá de un intento de lúcido autoanálisis: De hecho, es una reflexión filosófica auténtica en tanto desarrolla una peculiar visión del mundo y establece los términos en conflicto en torno al «ser mexicano».

Al incorporar a su novelística el sistema de pensamiento de Paz, Carlos Fuentes—que no ha dudado en ratificar fuera de ella esta filiación—no *ilustra* directamente unas ideas filosóficas, sino que *explora* mediante una escritura imaginativa las múltiples posibilidades de esa ideología precedente. De ahí que el mero reconocimiento de la relación entre ambos escritores resulte insuficiente: La empresa del novelista, más ambiciosa en cuanto empresa del lenguaje, acabará asumiendo su propio significado para aparecer en una «nueva» aventura espiritual¹.

La región más transparente, como más tarde *La muerte de Artemio Cruz* (1962), intentaban desde unas estructuras narrativas diferentes—por ello sus resultados disímiles—la búsqueda del origen del mexicano actual en su historia, idea central de *El laberinto de la soledad*.

¹ Este término fue empleado por SIMONE DE BEAUVOIR en su ensayo *El existencialismo y la sabiduría de las naciones*, respecto a lo que ella denominaba «novela metafísica».

Terra Nostra amplía ese nivel ideológico convocándolo hacia zonas más amplias, cuya línea de fuerza será la destrucción del sueño europeo que inventó la utopía de América ².

1. MOSAICO DE PLUMAS

El gran signo barroco que Fuentes reivindica para el lenguaje hispanoamericano ³ conforma en *Terra Nostra* una gran voluta en la que tiempo y espacio discurren animados en exclusiva por la propia dinámica del relato. Transgresión del orden lineal: La narración se inicia en un tiempo futuro, en el París de los últimos días del siglo xx, y concluye en la misma ciudad al alborar el nuevo siglo. En el centro de la espiral se inscribe el nódulo de otro tiempo histórico (en un espacio que le conviene): la España de Felipe II, empeñado en la construcción de El Escorial.

Ruptura de la apariencia de orden ⁴, fragmentación, tejido de plumas.

Incluido en tres partes: EL VIEJO MUNDO, EL MUNDO NUEVO, EL OTRO MUNDO (que corresponden formalmente a los tres estadios del sueño utópico), los fragmentos, titulados cada uno particularmente («A los pies del Señor», «La nave», «El premio», etc....), ya no desarrollan siquiera aquella convención genérica de la novela, en la que los capítulos parecían indicar un orden (aparente): Trabajados casi como entidades autónomas (algunos, como los dedicados a los sueños, podrían constituir una narración condensada), sólo adquieren su sentido desde la contemplación de la totalidad del dibujo, cuando el relato haya (en su escritura) concluido.

Relato sobre relato, la escritura se asemeja a un palimpsesto en el que se combinaran lo oral y lo escrito: El monje Julián, confesor de la corte, *cuenta* a su interlocutor (el cronista Cervantes) la historia (inconclusa) de l(os) joven(es) náufrago(s). Esa relación comprende, además, los relatos de cuatro sueños (Pedro, Celestina, Simón y Ludovico); la leyenda de la creación según la mitología nahuatl, que un viejo jefe cuenta al joven que ha soñado con América, y los manuscritos de dos de las botellas (el tercero permanecerá inédito como signo del futuro) que acompañan a los náufragos: El redactado por Teodoro, consejero del emperador Tiberio, y la relación anónima sobre un guerrillero me-

² *El laberinto de la soledad*, México, F. C. E., 1950. Los otros ensayos de PAZ que influyen particularmente en *Terra Nostra* se irán indicando en sucesivas notas.

³ MARIO BENEDETTI: «Carlos Fuentes: del signo barroco al espejismo», *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arce, 1967, págs. 155 y ss.

⁴ Desde los estudios de los formalistas rusos es conocido que las divisiones aparentes de la novela (capítulos, partes, etc.) no corresponden a las articulaciones del contenido. Constituyen un orden ficticio. *Vld.* CESARE SEGRE: *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970, pág. 86.

xicano, supuestamente ubicado en el futuro de una historia no cumplida fuera del relato mismo.

Pero al mismo tiempo, el cronista—que tiene que concluir la narración del monje cuando éste se embarque hacia la aventura americana—nos revela las intenciones de su (re)creación de la crónica de los últimos años de la vida del monarca español, como paralela a la de la escritura de otra obra, la que relata las aventuras de Don Quijote:

«El caballero sólo seguirá viviendo en el libro que cuenta su historia; no le quedará más recurso que comprobar su propia existencia, no en la lectura única que le dio la vida, sino en las lecturas múltiples que se le quitaron en la realidad, pero se la otorgaron para siempre en el libro y sólo en el libro. Dejaré abierto un libro donde el lector se sabrá leído y el autor se sabrá escrito» (pág. 674).

Quedan así establecidas las relaciones entre literatura y realidad, explicitación del programa entre el proyecto de la obra y la obra misma: Tautología, artificio barroco⁵. La entidad de lo real es engañosa: Triunfa la escritura sobre la historia literal. El personaje novelesco puede ser más «real» que el personaje histórico.

Ficción total, *Terra Nostra*, rastrea, además, el proceso de la novela hispanoamericana⁶.

La primera manifestación del barroco:

Los versos de Inés (sor Juana Inés) liberada de la cárcel de espejos a la que el Señor (encarnación del espíritu contrarreformista) la condenara:

«(el barroco) ... es una floración inmediata: tan plena que su juventud es su madurez, y su magnificencia, su cáncer. Un arte, ... que como la naturaleza misma, aborrece el vacío: llena cuantos la realidad le ofrece. Su prolongación en su negación. Nacimiento y muerte son para este arte un acto único: su apariencia es su fijeza, y puesto que abarca totalmente la realidad que escoge, llenándola totalmente, es incapaz de extensión o desarrollo. Aún no sabemos si de esta muerte y nacimiento conjuntos puedan nacer más cosas muertas o más cosas vivas» (pág. 744).

Este renacimiento de la raíz barroca (a diferencia de aquella otra raíz de la mandrágora que sólo puede engendrar, a partir de la muerte, frutos de decadencia: El ocaso histórico de España) acabará por llegar a la plenitud, a través de un largo viaje, en sentido inverso al que realizará el primer lenguaje barroco americano: Del Nuevo Mundo a Europa, a su centro cultural: París.

⁵ Severo Sarduy ha definido los caracteres de un «neobarroco» hispanoamericano cuyo concepto retórico difiere del barroco colonial, o el barroco europeo: «El barroco y el neobarroco», *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1976, 3.ª ed.

⁶ OCTAVIO PAZ: «Literatura de fundación», *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, páginas 15 y ss. Se trata de la introducción escrita en 1961 al número de *Lettres Nouvelles* dedicado a la nueva novela hispanoamericana.

«Quizá París era el punto exacto del equilibrio moral, sexual e intelectual entre los dos mundos que nos desgarraron: el germánico y el mediterráneo, el norte y el sur, el anglosajón y el latino» (págs. 765-766).

«La distancia fue la condición del descubrimiento», afirma O. Paz⁷: La imaginación, más aún que los sentidos o la memoria, conduce a estos desterrados en su París de fábula hacia un origen que trasciende los elementos importados para fijarse en esas otras civilizaciones anteriores a la conquista.

«El exilio es un maravilloso homenaje a nuestros orígenes», interpreta Fuentes en uno de los pasajes de su novela: Carpentier, García Márquez, Cortázar; Donoso, Vargas Llosa, Cabrera Infante, han estado en París para descubrir América, «su» América, «nuestra» América. Desprendida del tronco español, la escritura hispanoamericana se convierte en escritura de otra realidad. Las criaturas de la ficción (Esteban y Sofía, Buendía, Oliveira, Humberto el mudito, Santiago Zavala, Cuba Venegas) pueden reunirse por última (?) vez en ese imaginario cuarto de un hotel parisiense para entablar diálogo con Polo Febo, el personaje de Fuentes, en las páginas finales de la novela: Reconocimiento de una literatura que ha creado a unos seres, suyos propios, dotados para siempre de vida.

2. TODO ES POSIBLE...

La proliferación barroca incluye una serie de materiales—no sólo a nivel de signo lingüístico—procedentes de muy diversos estratos culturales⁸, que en el caso del personaje se resuelve en un vaciado de la presentación caracterológica para convertirlo en significante de las distintas unidades del discurso.

La división tripartita del relato tiene su correspondencia—fluctuante, no exclusiva—en esa triada inicial de los jóvenes naufragos cuya primera connotación los remite a un principio mítico: El del héroe cultural que se repite a través de los tiempos históricos:

«Una figura invisible, una trama tejida de arena y agua se dibujaba en todo el entorno del Mediterráneo: un destino común, encarnado siempre en tres personas, tres movimientos, tres etapas...» (pág. 714).

Unidad del mito que tiene su paralelo en la leyenda americana de Quetzalcoatl. Marcados externamente con las señales de su misión (la

⁷ O. PAZ: «Literatura de fundación», *op. cit.*

⁸ S. SARDUY: *Ob. cit.*, pág. 170.