



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Historia y ficción, en la novelística mexicana de los 80

Autor:

Coira, María del Carmen

Tutor:

Jitrik, Noé

2003

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

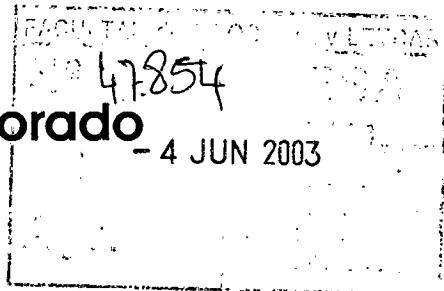
Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 10-7-5



**Tesis de Doctorado**

*Historia y ficción,  
en la novelística mexicana de los 80*

**Doctoranda**

*María del Carmen Coira*

**Director**

*Dr. Noé Jitrik*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
**Dirección de Bibliotecas**

**Facultad de Filosofía y Letras**

*Universidad de Buenos Aires*

2003

TESIS 10-7-5

# Dedicatoria

A mi hijo, Roberto

## Agradecimientos

En primer lugar, y especialmente, a mi director de tesis, Noé Jitrik, por sus valiosos aportes y el estímulo brindado, sin los cuales no hubiera llevado a cabo esta tesis.

A Nicolás Rosa, por su generosidad intelectual y el ininterrumpido y motivador diálogo sostenido a lo largo del tiempo.

A Susana Zanetti, quien, en nuestras charlas, me brindó interesantes observaciones acerca de la literatura hispanoamericana.

A mis colegas historiadores, Elías José Palti, Elisa Pastoriza, Miguel Taroncher y Carlos Van Hauvert, por sus aportes bibliográficos respecto de temas históricos.

A Rosalía Baltar, por su pasión por la literatura y a Carolina Castillo, por el futuro animoso que ella representa.

Al resto de mis compañeros de la Facultad y de la Universidad que, de diversas maneras y quizá sin saberlo, contribuyeron de múltiples formas en la concreción de este trabajo y que, desde ya, no son responsables de sus defectos.

A todos ellos, mi reconocimiento.

## Índice

Introducción.....	8
-------------------	---

### **Primera parte**

#### *Aspectos de la novela histórica, como género discursivo y en tanto fenómeno literario contemporáneo*

#### Capítulo I. Modos recientes de novela histórica

1.1. Antecedentes .....	15
1.2. ¿Qué novelas pueden ser consideradas como históricas? .....	20
1.3. Características atribuidas a los modos recientes de novela histórica .....	23
1.4. Sobre verdades y mentiras:	
algunas consideraciones acerca de la ficción narrativa .....	28
1.4.1. ¿Acto de habla parásito? .....	29
1.4.2. Territorios discursivos .....	35
1.4.2.2. Retorno de lo reprimido: la crítica a la noción de documento .....	40
1.4.2. Ver el lenguaje .....	42

#### Capítulo 2. La operación de escritura

2.1. Poner la cosa ante los ojos: la representación en tanto problema .....	45
2.1.1. Motivación/convención .....	45
2.1.2. Dos miradas acerca del realismo literario .....	49
2.1.3. Representación como conquista social .....	54
2.1.4. Alegoría/símbolo .....	57
2.1.5. Ficción/verdad .....	61
2.2. El juego de la presencia y la ausencia .....	63
2.2.1. Olvidos y memorias .....	66
2.2.2. Saber textual y saber referencial .....	68
2.3. Distinción conceptual entre 'referente' y 'referido' .....	70

## Segunda parte

### *Las novelas de los años ochenta: un itinerario por la historia de México*

Capítulo 3. Entre el documento y la novela: acerca de <i>1492...</i> de Homero Aridjis	
3.1. Introducción .....	74
3.2. Una bisagra en la historia: el mundo representado .....	78
3.3. La <i>Gramática</i> callada: verosímil de lengua arcaica y espesor significativo .....	91
3.4. El pícaro que no puede morir: homenaje a un viejo género (la picaresca) y el síndrome de Sherezada .....	100
3.5. Bifurcaciones de la historia: el pasado como metáfora del presente .....	105
Capítulo 4. Memoria y delirio en <i>Noticias del Imperio</i> de Fernando del Paso	
4.1. Introducción .....	114
4.2. Fulgores y oscuridad: cruces entre lo trágico y lo paródico .....	119
4.3. La alteridad: una vuelta de tuerca .....	131
4.4. El trabajo narrativo de la alternancia.....	134
4.5. La voz documentada .....	149
4.6. Insaciable memoria delirante .....	156
4.7. Si no el juicio de la Historia; sí, el de la novela .....	161
Capítulo 5. Nuestro hombre en México: <i>Gringo viejo</i> de Carlos Fuentes	
5.1. Introducción .....	164
5.2. Zona/s de frontera/s .....	172
5.3. La ficción como utopía .....	175
5.4. La velocidad del lenguaje .....	182
Capítulo 6. Narrar una investigación histórica: <i>El desfile del amor</i> de Sergio Pitlor	
6.1. Introducción .....	189
6.2. El lugar del crimen .....	195
6.3. La mirada de un <i>voyeur</i> .....	200
6.4. El discurso paranoico .....	203

6.5. Historia y novela .....	206
Capítulo 7. Implacable (y sufrida) memoria crítica. <i>Las batallas en el desierto</i> de José Emilio Pacheco.	
7.1. Introducción .....	209
7.2. Cuando crecer es perder .....	215
7.3. Cuando perder es escribir: el relato autobiográfico .....	219
7.4. Ajuste de cuentas:	
una vida pequeña en tanto metonimia de una gran ciudad .....	222

### Tercera parte

#### *Terra nostra*, un texto-bisagra

Capítulo 8. Presentación de la novela	
8.1. Introducción .....	231
8.2. El trabajo de escritura .....	237
8.2.1. ¿Quién (es) narra (n)? .....	238
8.2.2. ¿Quién es quién? .....	242
8.3. Deformaciones de la historia.....	248
8.4. Autorreferencia y botín intertextual .....	257
8.4.1. Jesús y el efecto de las múltiples versiones .....	259
8.4.2. Literatura de literatura .....	265
8.4.3. Cuadros que narran .....	273
8.5. Erotismo y traducción .....	284
Capítulo 9. Barroco y utopías	
9.1. Modo de vivir barroco .....	291
9.1.1. Melancolía y esplendor .....	292
9.1.2. Diferir la catástrofe .....	297
9.1.3. Claroscuros y otras tensiones .....	301
9.2. Fracaso y recuperación de utopías .....	303
9.2.1. Sueños y despertares .....	304

9.2.1.1. La aventura moderna: apuestas y resistencias .....	305
9.2.1.2. Visiones de la Conquista .....	310
9.2.3. Hacer posible lo virtual .....	321
9.2.4. Poéticas en tanto utopías .....	325
Conclusiones .....	330
Bibliografía.....	345



## Introducción

En los últimos veinte años, aproximadamente, se ha dado una fuerte tendencia novelística en Hispanoamérica que tiende a cruzar la historia y la ficción. Este trabajo se propone el estudio de un corpus de novelas publicadas en México, durante los años ochenta e incorpora un texto de la década anterior, considerado como “bisagra” entre esta poética y la anterior, más centrada en la experimentación con el lenguaje y la puesta en representación de problemáticas urbanas contemporáneas, con amplia incorporación de los debates políticos de la época. El recorte está compuesto por las siguientes novelas: *Terra nostra*, Carlos Fuentes, 1975; *Las batallas en el desierto*, José Emilio Pacheco, 1981; *El desfile del amor*, Sergio Pitlor, 1984; *1492, vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, Homero Aridjis, 1985; *Gringo viejo*, Carlos Fuentes, 1985; *Noticias del Imperio*, Fernando del Paso, 1987.

Las tesis a sostener, tal como hemos explicitado en la presentación del plan definitivo, son las siguientes: 1. Las novelas seleccionadas permiten señalar que la novela histórica mexicana de los años 80 presenta esta modalidad narrativa en su etapa de consolidación. 2. Esta nueva novela histórica no responde a un modelo único de explicación sino que ofrece un amplio espectro de visiones de la historia: como metáfora del presente, como reparación del pasado, como lo no documentado o lo silenciado. 3. El trabajo con la escritura y la puesta en escena de los procedimientos literarios acumulados está indisolublemente entramado con el fragmento o época histórica representado. 4. El discurso ficcional posee un mayor poder de persuasión, precisamente por su carácter ‘no serio’. 5. La emergencia de esta modalidad narrativa se correlaciona con una etapa de crisis en la historia de la cultura occidental: caída de

ideales, descrédito de los relatos explicativos del sentido de la vida del hombre, inestabilidad en el presente y cautela respecto del futuro.

La tesis está organizada en tres partes precedidas por una introducción y seguidas de la elaboración de conclusiones. La primera contiene dos capítulos. El primero de ellos atiende a las problemáticas que entraña, como una tendencia significativa, la apropiación del discurso historiográfico por parte de la novelística hispanoamericana contemporánea. Tal como lo indica su título, este fenómeno literario se aborda en la tesis desde un recorte que la acota a la década cuando se consolida su emergencia (los años 80) y desde una literatura nacional específica (la mexicana). Además, aun dentro de este marco, no nos proponemos una visión panorámica así como tampoco un recorrido exhaustivo, sino que el criterio es trabajar con una muestra de casos que consideramos representativos. El acento está puesto, entonces, en las problemáticas y reflexiones teóricas asociadas, suscitadas y convocadas por estos modos de interacción entre el discurso histórico y el novelístico. En tal sentido, dedicamos diferentes entradas, en esta primera parte, a la puesta en cuestión acerca de los estatutos discursivos histórico y ficcional (John Searle, Gerard Genette); las operatorias históricas de legitimación de estos dos territorios discursivos y sus cruces y préstamos mutuos (Roland Barthes, Michel de Certeau, Hans Magnus Enzensberger). En ese marco contextual, se ponen sobre la mesa las características más sobresalientes de la llamada “nueva novela histórica” en Hispanoamérica, recuperando ciertas conclusiones, así como aspectos generales acerca del género y sus antecedentes latinoamericanos en relación con los provenientes de Europa. El segundo capítulo está centrado, bajo el título general “La operación de escritura”, en determinados conceptos, aportes y reflexiones de índole teórica que, si bien no necesariamente son excluyentes del género y fenómeno enfocados, sino más bien

intrínsecos a la literatura en cuanto tal, son aquí abordados en relación con el cruce “historia/ficción”. Asimismo, brindan la perspectiva teórica, concepción de la literatura y presupuestos ideológicos que van entramando el proceso de esta investigación. Así, son recuperados, por ejemplo, la distinción conceptual entre ‘referente’ y ‘referido’ (Noé Jitrik); la noción de ‘corte’ de indudable deuda lacaniana, en especial desde las lecturas críticas hechas por Nicolás Rosa; la problemática de la representación en la que podemos trazar todo un recorrido, desde la batalla entre el lenguaje como motivación *versus* el lenguaje como convención –con el amplio predominio de la hipótesis convencionalista- hasta los más recientes intentos de reponer la capacidad de realizar lecturas e interpretaciones simbólicas en el contexto de la aún llamada ‘cultura occidental’ (Ferdinand de Saussure, Émile Benveniste, Charles Sanders Peirce, Tzvetan Todorov, entre otros). En este sentido, reponemos el concepto de alegoría, en especial desde los estudios de Walter Benjamin, que, al asociarla con las nociones de ‘ruinas’ y ‘melancolía’, abre un abanico de asociaciones y posibilidades interpretativas sobre las cuestiones tratadas. Además, la reposición que realiza Peter Bürger, al comparar el trabajo del alegorista con el del *collage* vanguardista. Esta línea de lectura anuda temas caros a esta investigación, tanto por la profunda dimensión histórica del estudio benjaminiano acerca de un género (el drama barroco alemán) como por las asociaciones de Bürger que incorporan el trabajo de experimentación con el lenguaje. Asimismo, los aportes de Giorgio Agamben han posibilitado la resignificación de algunos de los aportes benjaminianos. Desde ya, un replanteo acerca de la representación en tanto problema, no puede soslayar la relectura de un clásico cuya productividad se mantiene activa: nos referimos a *Mímesis* de Erich Auerbach.

Especial tratamiento se brinda al juego entre memoria y olvido, así como al de la presencia y la ausencia. En este punto, es innegable la huella de los trabajos que provienen tanto del psicoanálisis como de su interrelación con los estudios sobre el lenguaje. Si mediante las palabras “asesinamos la cosa”, la escritura siempre se desencadena acerca de aquello que ya no está ni es. Esto es particularmente visible en el caso de las autobiografías y memorias, cuando el que escribe sobre su infancia nunca es ya un niño. Este capítulo finaliza con la atención puesta en los conceptos de Noé Jitrik acerca de la diferenciación entre “referente” y “referido”, y el carácter de constructo que ambos presentan, de innegable relevancia para el enfoque de este trabajo.

La segunda parte, llamada “Las novelas de los años ochenta: un itinerario por la historia de México” presenta las lecturas hechas a partir de las novelas seleccionadas de esa década. Al hablar de lecturas, el uso del plural alude, precisamente, a que, siguiendo al Barthes de *S/Z*, se descrea de un sentido único y estable posible de ser atribuido a los textos abordados; es en este espacio en el que la mirada crítica se detiene en cada una de ellas, mediante diferentes entradas de análisis e interpretación textual, poniendo el énfasis en los aspectos que se consideran relevantes y significativos respecto de las hipótesis de trabajo. No aspiramos a brindar una lectura exhaustiva sino focalizada en las zonas textuales de interés; tampoco buscamos encuadrarlas en la totalidad de la obra del autor (salvo indicios que se consideren importantes en cuanto a la línea de trabajo adoptada). Es por eso que la bibliografía consultada y citada es básicamente de índole teórico-reflexiva (o contextualizadora) y no específicamente crítica del autor y su obra.

El orden de presentación no responde a criterios cronológicos de publicación y pese a su generación un tanto azarosa, podemos señalar que la serie ofrece, en cuanto

a los tiempos representados, un amplio recorrido histórico que abre con los años previos a la Conquista, en España (*1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*) y cierra con los de la presidencia de Miguel Alemán (*Las batallas en el desierto*), pasando por el breve imperio de Maximiliano y Carlota (*Noticias del imperio*), el México de la Revolución (*Gringo viejo*) y los años en que México entra en la Segunda Guerra Mundial (*El desfile del amor*). Sin que haya sido el propósito, entonces, se ofrece un significativo itinerario por la historia mexicana desde estas diferentes novelas.

Por último, cabe señalar que la novela considerada como “bisagra” entre la poética de los sesenta y la de la nueva novela histórica, es decir, *Terra nostra* (1975) no está tratada al comienzo sino al final, en la tercera parte: apostamos a miradas genealógicas por sobre las cronológicas porque consideramos que este modo de presentación de las lecturas textuales realizadas posibilita un tránsito más fluido hacia el último tramo del trabajo, o sea, el intento de encontrar semejanzas y diferencias, continuidades y rupturas, de configurar una suerte de mapa o rompecabezas, de elaborar, en fin, o intentarlo al menos, las conclusiones del trabajo.

Los criterios de selección del *corpus* textual pueden ser expuestos como sigue: a. Estas novelas corresponden al recorte cronológico articulado en la hipótesis de trabajo; es decir, son producciones de los años 80 en México. La excepción, una novela de mediados de la década de los años 70, *Terra nostra*, se justifica por su valor como antecedente o “texto-bisagra”, respecto del fenómeno estudiado: la emergencia de la llamada “nueva novela histórica latinoamericana”. b. El hecho de que se observa, en estas novelas, la presencia de diversos aspectos y períodos que hacen a la historia de Hispanoamérica, en general, y mexicana, en particular: el mundo español previo a la conquista (*1492, vida y obra de Juan Cabezón de Castilla*); la recreación mediante

diferentes voces, inclusive la del monólogo interior, de hechos claves tanto para México como para Europa (*Noticias del Imperio*); aspectos de la Revolución Mexicana, así como la problemática de la frontera con Estados Unidos (*Gringo viejo*); la nostalgia de tiempos recientes y la focalización en las pequeñas “épicas” de la vida cotidiana (*Las batallas en el desierto*) y la tematización de una investigación histórica (*El desfile del amor*). c. Las amplias posibilidades que los textos elegidos ofrecen en cuanto al estudio de sus lenguajes literarios, dada su riqueza intertextual, la variedad de procedimientos puestos en escritura (polifonía, alternancia, función poética, parodia, tratamiento del tiempo y el espacio, etcétera), las características experimentales que signan a algunos de ellos en especial, las huellas de ciertas miradas ideológicas textualmente inscriptas, por señalar solamente algunos de sus aspectos relevantes.

Queremos aclarar que en las lecturas se han incorporado numerosas y, a veces, largas citas de las novelas trabajadas, de acuerdo con criterios no siempre homogéneos. Así, si bien la mayoría de las citas están ubicadas en el cuerpo central del trabajo, en ocasiones se recurre a la nota al pie, ya sea por su particular extensión, ya sea por mitigar su potencia digresiva e interruptora del discurso analítico. En ciertos casos, estas citas (recortes de recortes) han sido obtenidas como resultado de un trabajo de “descuartizamiento” sobre el texto, ya que las características de la prosa novelística tienden a trenzar diferentes historias, puntos de vista, voces narradoras, etcétera. La extensión de estas citas, que dan cuenta tanto de un prurito textual como de la necesidad de compartir determinados pasajes novelísticos tiene la contrapartida de dificultar la lectura o, al menos, hacer más densa la prosa, aspecto por el que, desde ya, pedimos disculpas. Asimismo, somos conscientes sobre el hecho de que lo detallado de los análisis textuales puede diluir un tanto la exhibición de las tesis; pero,

al mismo tiempo, dado que son imprescindibles a los fines de explorar el modo específico en que estas novelas son no sólo históricas sino “nuevas novelas históricas”, confiamos en poder recuperar las líneas centrales y la síntesis de lo observado en la elaboración de las conclusiones.

Hecha esta breve introducción, pasamos rápidamente a la exposición de nuestro trabajo.

## **Primera parte**

### *Aspectos de la novela histórica, como género discursivo y en tanto fenómeno literario contemporáneo*

#### Capítulo 1. Modos recientes de novela histórica

##### 1.1. Antecedentes

En los últimos veinte años, aproximadamente, se ha producido una fuerte tendencia en la novelística hispanoamericana caracterizada por los cruces, intersecciones y préstamos mutuos entre historia y ficción. Problematizar estas relaciones e interacciones entre historia y novela, entre escritura y poder, y entre memoria y lenguaje constituye, creemos, cuestiones de vital importancia en una literatura que, como la hispanoamericana, ha buscado, una y otra vez, sus orígenes en las Crónicas de Indias.

Veamos algunos ejemplos, en un recorrido personal, que asocia ciertas lecturas, propuesto como mínima muestra. Ya en la época de la colonia, la historia y la ficción habían interactuado de manera significativa. Entre 1531 y 1543, la Corona española decidió impedir la entrada a América de libros de romance y fábulas, por considerar que esas historias “mentirosas” podrían ser nocivas para la evangelización de los indios. Esta prohibición no obtuvo total éxito, tal como lo prueba el estudio de Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, en cuyos apéndices detalla la infiltración de novelas a través de los puertos de la América colonial. Es más, para Leonard, precisamente en las prohibidas novelas de caballerías es donde debemos bucear los



imaginarios que motivaban a los conquistadores españoles.<sup>1</sup> Jean Franco, por su parte, considera que al haberse prohibido la ficción en la Hispanoamérica colonial, es el discurso histórico de crónicas y relaciones el que, en parte, se hace cargo del frustrado impulso novelístico.<sup>2</sup> Franco estima que tal impronta genérica se mantiene hasta la época contemporánea, particularmente en México y, en especial, en lo que hace a la novela.<sup>3</sup> A su vez, para Seymour Menton, “la novela hispanoamericana en general, más que la europea y la norteamericana, se ha caracterizado desde el principio [...] por su obsesión por los problemas sociohistóricos más que los psicológicos.” (p. 32).<sup>4</sup>

Desde otra línea de trabajo, y ya no limitado al espacio hispanoamericano, este fenómeno de interacción y préstamos mutuos discursivos, ha sido observado por Aníbal Ford cuando en su artículo “Literatura, crónica y periodismo”, refiriéndose a las gacetas europeas del siglo XVII, concluye que:

[...] el periodismo de estas publicaciones continúa [...] limitado por la censura, que hará que sus contenidos se apoyen fuertemente en lo literario, único vehículo para que se canalicen a veces, indirecta o simbólicamente cierto tipo de críticas. Este juego entre literatura y censura volverá a repetirse siempre que se acentúe la segunda. (pp. 222-223).<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Véase Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

<sup>2</sup> Dice Franco: “[...] los materiales novelísticos potenciales tendían a ser desviados por otros conductos. El nuevo mundo no podía importar ni publicar novelas, ya que los indios debían ser preservados de una literatura de ficción que podía hacerles concebir dudas acerca de las verdades religiosas. De ahí que anécdotas picantes que podía hacerles concebir dudas acerca de las verdades religiosas. De ahí que anécdotas picantes que hubieran podido dar origen a una novela picaresca o a un volumen de cuentos al estilo de Boccaccio, se presentaran como formando parte de una crónica histórica [...] Por eso la novela apenas existió en la América colonial [...]” p. 19. Cf. Jean Franco, “Introducción: La imaginación colonizada”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 15-36.

<sup>3</sup> Cf. Jean Franco, “The Nation as Imagined Community”, en H. Aram Veesser (ed.), *The New Historicism*, New York, London, Routledge, Chapman and Hall, 1988, pp. 204-213.

<sup>4</sup> Seymour Menton, *Novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>5</sup> Cf. Aníbal Ford, “Literatura, crónica y periodismo”, en A. Ford, J. B. Rivera y E. Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 218-248.

Hispanoamérica, con su historia de guerras civiles, sus caudillos y su tendencia a caer en experiencias plenas de autoritarismo, constituiría un territorio discursivo fértil para esta interacción entre los discursos que, supuestamente, se hacen cargo de la realidad y aquellos que caen en el campo de la imaginación.

Desde el punto de vista del género, la imbricación de historia y ficción aparece con fuerza en la Europa del siglo XIX, manifestación que se ha dado en llamar “novela histórica”. Su traslado a América Latina es casi simultáneo con su desarrollo propio tanto porque la novela europea se lee en América cuanto por que es tomada como modelo por nuestros escritores. Amado Alonso observa que Walter Scott fue difundido por América a la vez que por España, en especial por México y Lima.<sup>6</sup> Sobre el respecto, dice Enrique Anderson Imbert: “América contribuyó también a la discusión sobre la legitimidad de la ‘novela histórica’, discusión que se había encendido al mismo tiempo que toda Europa leía, traducía e imitaba a Walter Scott.” (p. 30).<sup>7</sup> Sin embargo, la desarrollada en América Latina no es un calco de su modelo canónico. En el capítulo tercero de *El balcón barroco*, Noé Jitrik reflexiona acerca de lo ocurrido con la novela histórica en América Latina y apunta algunas diferencias respecto del modelo europeo. Sintetizamos aquí las líneas relevantes de dicha reflexión: 1) la novela histórica latinoamericana no busca respuestas a las preguntas acerca de la identidad de una clase, la burguesía, sino de una identidad nacional y de su legitimidad: saber no tanto de dónde se procede sino qué se es frente a otras identidades; 2) la percepción historiográfica latinoamericana es débil porque la historia está empezando a construirse; 3) hay una tendencia mayor a colocar a los

---

<sup>6</sup> Cf. Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en La gloria de Don Ramiro*, Madrid, Gredos, 1984.

personajes históricos en roles protagónicos, como lo prueba la fascinación que ejercen Pancho Villa, Gaspar Francia o Juan Manuel de Rosas. Respecto de la trayectoria del género, Noé Jitrik observa que “la historia total de la novela histórica se organiza como un conjunto de desplazamientos en virtud de criterios, conceptos o funciones que la van modificando sustancialmente en su forma” (p. 53). Esta concepción le permite considerar como novela histórica tanto a *Ivanhoe* de Walter Scott como a *Yo, el supremo* de Augusto Roa Bastos.<sup>8</sup>

Ahora bien; comenzamos señalando el hecho de una tendencia creciente en la novelística hispanoamericana a la publicación de novelas históricas. Al respecto, en 1979, se genera una polémica entre Tomás Eloy Martínez y Ángel Rama, en el marco de un coloquio sobre la novela latinoamericana organizado por el Wilson Center, donde Martínez llamaba la atención acerca de esta tendencia, considerándola un giro respecto de la poética de los años sesenta, basada en “la soberanía de la palabra”.<sup>9</sup> Por su parte, Ángel Rama consideraba aventurada esa tesis y se inclinaba a considerar *Terra nostra* de Carlos Fuentes, de 1976, como la clausura del discurso histórico en América Latina. ¿Se produce esa clausura o se abre una vertiente nueva, una modalidad diferente? Diez años después, Martínez retoma esta pregunta y, si bien por una parte especula a manera de homenaje con que, de no mediar su temprana muerte, Rama hubiera volcado a su favor dicha discusión, “tarde o temprano por el mero peso de su inteligencia”, por la otra, constata en una enumeración no exhaustiva las publicaciones que en los últimos años han cruzado la historia y la ficción en su

---

<sup>7</sup> Cf. Enrique Anderson Imbert, “Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX”, en *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, Raigal, 1954.

<sup>8</sup> Cf. Noé Jitrik, *El balcón barroco*, México, UNAM, 1988.

<sup>9</sup> En 1948, Julio Cortázar había declarado que el nuevo rumbo de la novela estaría signado por el privilegio del orden poético por sobre lo que él llamaba el orden enunciativo del lenguaje, instrumental y sometido al referente. Véase Julio Cortázar, “Notas sobre la novela contemporánea”, en *Realidad*, año III, vol. 3 (1948).

discurso, como una muestra de dicha tendencia novelística.<sup>10</sup> Hacia los noventa, la posición de Martínez es la de muchos estudiosos que, desde miradas diversas, hacen aportes a la descripción o explicación de estas novelas. Tal es el caso de Fernando Ainsa, cuando afirma que:

Una de las características más interesantes del discurso ficcional de los últimos quince años es el renovado interés que suscitan los temas históricos. Parece como si los escritores, después de las obras complejas, experimentales y abiertas a todo tipo de influencias que caracterizaron la novelística latinoamericana de las décadas anteriores, hubieran necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual.

En efecto – y a diferencia de las novelas de los años sesenta, que pretendían ser verdaderas *summam* totalizadoras en lo existencial y fenomenológico [...]– buena parte de la ficción actual propone una relectura demitificadora del pasado a través de su reescritura. Con ello, la nueva narrativa deja de lado el “tiempo presente”, esa inmediatez que marcó buena parte de la literatura de los años setenta, narrativa acuciada por las expresiones “testimoniales” del tiempo contemporáneo, tanto del *exilio* como de la *resistencia interna*, en todo caso poco proclive a volver la mirada hacia el pasado. Ahora, por el contrario, se multiplican las novelas sobre temas de la conquista, la colonia o el período de la Independencia, donde a través de la reescritura anacrónica, irónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca, se dinamitan creencias y valores establecidos. (p. 13).<sup>11</sup>

Otro ejemplo es el Hugo Verani:

Una característica distintiva de la narrativa hispanoamericana de los sesenta fue el desarrollo de la dimensión autorreferencial del discurso literario, de un modo de narrar que postula como objetivo central de la

---

<sup>10</sup> Información tomada de la conferencia que Tomás Eloy Martínez brindó en el marco del ciclo “Encuentro internacional de novela argentina”, organizado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana en Buenos Aires, el 15 de abril de 1989, cuya versión escrita me fue facilitada por el autor.

<sup>11</sup> Cf. Fernando Ainsa, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, en *Cuadernos de cuadernos* 1 (1991), pp. 13-31.

narración el quehacer autorreflexivo que se repliega sobre sí mismo. La narrativa de los ochenta, observa Julio Ortega, abandona el hedonismo textual y propone una apertura del género a otras series discursivas (social, histórica, política), replantea la necesidad de restituirle al acto literario la comunicación genuina. (p. 263).<sup>12</sup>

Desde ahí, podemos pensar que la voluminosa *Terra nostra*, lejos de cerrar el ciclo de novelas históricas latinoamericanas, abre el de un nuevo momento de su vitalidad, anticipando algunas de las características que podrán verificarse en las llamadas nuevas novelas históricas publicadas con posterioridad. Precisamente, la inclusión de *Terra nostra* en este trabajo se funda en un hecho crítico, considerarla como un caso privilegiado desde donde trazar una de las genealogías posibles de la novela histórica latinoamericana reciente.

## 1.2. ¿Qué novelas pueden ser consideradas como históricas?

En ocasión de citar a Noé Jitrik respecto de lo ocurrido con la novela histórica en América Latina, señalamos que considera como tal tanto a *Ivanhoe* como a *Yo, el supremo*. Nos manejamos, pues, con un criterio de continuidad que permite leer las variaciones y los desplazamientos del género que, lejos de verse como una sustancia, se lee en función del contexto cultural, histórico y literario, lo cual implica no sólo pautas formales sino también contenidos temáticos.

En coincidencia con esta mirada, en el sentido de recuperar cierta continuidad del género aun en las diferencias observables, Alexis Márquez Rodríguez dice que:

---

<sup>12</sup> Cf. Hugo J. Verani, "Disonancia y desmitificación en Las batallas en el desierto", en Hugo J. Verani (comp.), *La hoguera y el viento*, México, UNAM – Era, 1994, pp. 263-291. También, véase Julio Ortega, "La literatura latinoamericana en la década del 80", en *Revista Hisperión*, N° 5 (agosto de 1980), pp. 6-11.

[...] si bien es verdad que Walter Scott (1771-1823), a comienzos del siglo XIX, fijó un modelo para lo que se ha llamado así [novela histórica], ese modelo comenzó muy temprano a ser revisado y puesto en entredicho. Hoy nadie va a escribir novelas siguiendo las pautas del autor de *Ivanhoe*, así como ningún novelista actual interesado en el amor escribirá una obra según los parámetros de Goethe en *Werther*, ni quien desee escribir sobre crímenes va a copiar el estilo ni los procedimientos de sir Arthur Conan Doyle. Pero *El amor en los tiempos del cólera*, de García Márquez, es una novela de amor, y *El halcón maltés*, de Dashiell Hammett, es una novela policiaca. Igual que *Las lanzas coloradas*, [de Arturo Uslar Pietri] y *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, son novelas históricas, aunque no se parezcan a las que escribieron Walter Scott, Flaubert, Manzoni o Tolstoi. [...] Cuando calificamos una novela de histórica no pretendemos con ello atribuirle valores, ni conceptualizar, con tal calificación, los elementos narrativos utilizados y desarrollados por el novelista. [...] Se busca establecer que el autor no construyó su relato con personajes y acontecimientos imaginarios, sino a partir de hechos históricos reales, a los cuales les dio un tratamiento adecuado para hacer con ellos una *novela*, y no una *crónica* o un *libro de historia*.

Este tratamiento supone el entrecruce de sucesos y personajes históricos con otros ficticios, inventados por el novelista. Es el esquema básico de la novela histórica, la del pasado y la de hoy. A partir de ahí el novelista irá edificando una estructura narrativa variada, según las épocas, los estilos y sus propósitos individuales. Es en esta fase de construcción de la estructura narrativa donde entran en juego las diferencias, las que responden a los tiempos y las que reflejan los valores individuales del novelista. (pp. 32-33).<sup>13</sup>

Otro estudioso, ya nombrado, Seymour Menton, propone reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubique de manera total o predominante, en el pasado (en un pasado no vivido por el autor). Recupera, de esta manera, la definición de Anderson Imbert, de 1952. Avrom Fleishman, por su parte, excluye todas las novelas cuya acción no esté ubicada en un pasado separado del autor por dos generaciones. En cambio, David Cowart amplía notoriamente el campo al

---

<sup>13</sup> Cf. Alexis Márquez Rodríguez, "Raíces de la novela histórica", en *Cuadernos de Cuadernos* 1 (1991), pp. 32-49.

definir como novela histórica a toda ficción en que el pasado figure con cierta importancia; además, basa su estudio en cuatro categorías diferentes que incluye las ficciones del futuro siempre que éste se represente como consecuencia del pasado y del presente, como, por ejemplo *1984* de George Orwell. De consulta ineludible, el texto de Georg Lukács (1955) es el más conocido sobre el tema. Es de notar, entre otros aportes tan notables como debatidos, que Lukács se manifiesta reticente respecto de la clasificación de las novelas en subgéneros: en la parte III, capítulo 5, señala las semejanzas entre las novelas realistas y las históricas, tanto de Dickens como de Tolstoi.<sup>14</sup>

En el presente trabajo, adoptamos la perspectiva de Jitrik, enunciada anteriormente y, como él, abandonamos la expectativa de un modelo único de comprensión, considerando productivo, en cambio, el intento de rodear este objeto desde diferentes aspectos, en especial desde problemáticas caras a los estudios literarios en general, vistas desde este desafío en particular, tales como los

---

<sup>14</sup> Menton ofrece la siguiente revisión, respecto de las definiciones de novela histórica. Reconoce a Georg Lukács el haber escrito el texto teórico más famoso sobre el tema (*La novela histórica*, 1955), aunque destaca que la postura lukacsiana, opuesta a la clasificación de las novelas en subgéneros, no le resulta operativa en su intento de partir de una definición básica (en la parte III, capítulo 5, Lukács señala las semejanzas entre las novelas realistas y las históricas). La definición de Avrom Fleishman en *The English Historical Novel* (1971) le parece aún más arbitraria que la elegida de Imbert, en el sentido de que excluye todas las novelas cuya acción no esté ubicada en un pasado separado del autor por dos generaciones. En cambio, la propuesta por David Cowart le resulta excesivamente amplia: “ficción en que el pasado figura con cierta importancia” (Cowart basa su estudio en cuatro categorías distintas, incluso ficciones del futuro con tal de que éste se represente como consecuencia del pasado y del presente, como, por ejemplo, *1984* de George Orwell). Cf. Seymour Menton, *La nueva novela histórica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 32-33. Enrique Anderson Imbert, “Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX”, en Arturo Torres-Rioseco (comp.), *La novela iberoamericana*, Albuquerque, University of New México Press, 1952, pp. 1-24. David Cowart, *History and the Contemporary Novel*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989, pp. 6, 9, 76-119. Avrom Fleishman, *The English Historical Novel*, Baltimore, John Hopkins Press, 1971.

procedimientos de escritura, los contextos de producción, la representación en tanto problema, el concepto de ficción, entre otras.<sup>15</sup>

### 1.3. Características atribuidas a los modos recientes de novela histórica

Proponemos recuperar, en este punto, las observaciones aportadas por algunos estudiosos de este fenómeno novelístico. Como primera caracterización general, Fernando Ainsa afirma:

[...] la renovada actualidad del género no se ha traducido en la aparición de un *modelo* estético único de nueva novela histórica. A diferencia de lo sucedido en períodos anteriores -romanticismo, realismo, modernismo y vanguardismo- asistimos ahora a la ruptura del modelo estético único. Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista) o experimental (modelo vanguardista), ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra. (p. 17).<sup>16</sup>

Sin embargo, esta diversidad no supone, para este autor, una “heterogeneidad indiferenciada”; más bien considera posible reconocer caracteres comunes, según pasamos a enumerar: 1) relectura del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad es puesta en cuestión; 2) estas novelas eliminan la distancia épica mediante operatorias discursivas como la narración en primera persona, el monólogo interior, la ficcionalización de escritura de memorias, los diálogos coloquiales, las descripciones desacralizadoras de la intimidad de héroes nacionales, entre las más llamativas; 3) la abolición de la distancia épica se traduce en una deconstrucción de los mitos

---

<sup>15</sup> Se recomienda la lectura de Noé Jitrik, *Historia e Imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.



constitutivos de la nacionalidad; 4) la novelización del discurso histórico puede estar respaldada por documentación histórica o, por el contrario, la textualidad puede revestirse de las modalidades expresivas de la narración histórica a partir de invenciones miméticas de, pongamos por caso, crónicas y relaciones, sin mayor apelación a libros de historia o documentación alguna y reivindicando figuras tales como la pesadilla alegórica, los sueños significativos, etcétera; 5) la superposición de tiempos diferentes: sobre el tiempo de la narración pueden incidir otros tiempos e interferencias pueden ser del pasado pero también del futuro, en forma de anacronías deliberadas, al punto de que algunas novelas históricas pueden prolongarse en novelas de anticipación; 6) la confrontación de diversas interpretaciones, en ocasiones hasta contradictorias, que bloquean el acceso a una única y tranquilizadora verdad histórica; 7) abierta preocupación por el lenguaje y utilización privilegiada del arcaísmo, el pastiche y la parodia (no hay que olvidar que la reescritura ficcional puede serlo no sólo del discurso historiográfico sino también de otras novelas).

Por su parte, a efectos de analizar la nueva novela histórica latinoamericana, Seymour Menton, como ya dijimos, al proponer que la categoría de novela histórica sea reservada para aquellas novelas cuya acción se ubique de manera total, o predominante, en el pasado (en un pasado no vivido por el autor), recupera la definición de Anderson Imbert, de 1952.

Menton considera que *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, publicada en 1949, como la primera nueva novela histórica latinoamericana, aunque destaca que su predominio se da sólo a partir de 1979, año de la publicación de *El arpa y la sombra*, también de Carpentier, y de *El mar de las lentejas*, de Antonio Benítez Rojo. Dice Menton:

---

<sup>16</sup> Fernando Ainsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", en

Aunque la fecha de 1979 está totalmente justificada como el punto de partida para el auge de la Nueva Novela Histórica, otras dos novelas sobresalientes que cuentan con los mismos rasgos se publicaron unos pocos años antes: *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes. [...] Los que abogan por la fecha de 1975 como punto de partida para el auge también podrían traer a colación *Moreira*, primera novela del joven argentino César Aira. (p. 31).

Más allá de cuál sea la fecha considerada, este estudioso no duda de que tal novelística fue engendrada, principalmente, por Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos y Jorge Luis Borges, aunque éste no haya escrito novelas. Tampoco pone en duda que se distingue de la novela histórica anterior debido al conjunto de seis rasgos básicos, con la advertencia de que usualmente no encontraremos los seis en cada una de las novelas.<sup>17</sup> Estos rasgos son: 1) la impronta de algunas de las ideas filosóficas

---

*Cuadernos de cuadernos* 1 (1991), pp. 13-31.

<sup>17</sup> Reproducimos, en esta nota, el listado de novelas que ofrece Menton como característicamente representativas de la nueva novela histórica, entre 1949 y 1992: 1949, *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, Cuba. 1962, *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, Cuba. 1969; *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, Cuba. 1972, *Morada interior*, de Angelina Muñiz, México. 1974, *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier, Cuba; *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, Paraguay; *La renuncia del héroe Baltasar*, de Edgardo Rodríguez Juliá, Puerto Rico. 1975, *Moreira*, de César Aira, Argentina; *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, México. 1976, *Gálvez imperador do Acre*, de Márcio Souza, Brasil. 1977, *Aventuras de Edmund Ziller en tierras del Nuevo Mundo*, de Pedro Orgambide, Argentina. 1978, *Daimón*, de Abel Posse, Argentina. 1979, *El mar de las lentejas*, de Antonio Benítez Rojo, Cuba; *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier, Cuba. 1980, *Volavérunt*, de Antonio Larreta, Uruguay; *Juanamanuela, mucha mujer*, de Martha Mercader, Argentina; *Crónica del descubrimiento*, de Alejandro Paternain, Uruguay; *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, Argentino; *Mad Maria*, de Márcio Souza, Brasil. 1981, *Em liberdade*, de Silvano Santiago, Brasil; *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, Perú. 1982, *La tejedora de coronas*, de Germán Espinosa, Colombia. 1983, *El arrabal del mundo*, de Pedro Orgambide, Argentina; *Los perros del paraíso*, de Abel Posse, Argentina; *El entonado*, de Juan José Saer, Argentina. 1984, *Ansay o los infortunios de la gloria*, de Martín Caparrós, Argentina; *La noche oscura del Niño Avilés*, de Edgardo Rodríguez Juliá, Puerto Rico; *Viva o povo brasileiro*, de Joao Ubaldo Ribeiro, Brasil. 1985, *Gringo viejo*, de Carlos Fuentes, México; *Martes tristes*, de Francisco Simón, Chile. 1986, *O brasileiro voador*, de Márcio Souza, Brasil. 1987, *La loma del ángel*, de Reinaldo Arenas, Cuba; *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso, México; *Grand tour*, de Denzil Romero, Venezuela, *Papá Lucas*, de Carlos Thorne, Perú. 1988, *Bernabé, Bernabé*, de Tomás de Mattos, Uruguay; *Los papeles de los Ayarza*, de Juan Carlos Legido, Uruguay; *Castigo divino*, de Sergio Ramírez, Nicaragua; *La esposa del*

que aparecen en los cuentos de Borges, en especial “Tema del traidor y del héroe” (1944), “Historia del guerrero y la cautiva” (1949) y también algunos del tomo *Historia universal de la infamia* (1935). Las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, su imprevisibilidad (los sucesos más inesperados y asombrosos pueden ocurrir). 2) La distorsión sistemática de registros historiográficos mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. 3) La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott, aprobada y defendida por Lukács, de protagonistas ficticios (como Cristóbal Colón, Felipe II, Maximiliano y Carlota, entre otros). 4) La metaficción o las explicitaciones del narrador sobre el proceso mismo de escritura. 5) La intertextualidad llevada en casos al extremo del palimpsesto, reescritura total o parcial de un texto anterior. 6) El predominio de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia, en el sentido bajtiniano de los conceptos así designados.<sup>18</sup>

---

*doctor Thorne*, de Denzil Romero, Venezuela; 1989, *Jaguar en llamas*, de Arturo Arias, Guatemala; *Maluco*, de Napoleón Baccino Ponce de León, Uruguay; *Noche de espadas*, de Saúl Ibargoyen, Uruguay; *Madero, el otro*, de Ignacio Solares, México; *A casca da serpente*, de José J. Veiga, Brasil. 1990, *La campaña*, de Carlos Fuentes, México; *Diario maldito de Nuño de Guzmán*, de Herminio Martínez, México. 1991, *Esta maldita lujuria*, de Antonio Elio Brailovsky, Argentina; *Memorial do fim (A morte de Machado de Assis)*, de Haroldo Maranhão, Brasil; *La huella del conejo*, de Julián Meza, México. 1992, *Las puertas del mundo. Una autobiografía apócrifa del Almirante*, de Herminio Martínez, México; *La risa del cuervo*, de Álvaro Miranda, Colombia; *El largo atardecer del caminante*, de Abel Posse, Argentina; *Vigilia del Almirante*, de Augusto Roa Bastos, Paraguay; *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, de Gustavo Sainz, México; *La lejanía del tesoro*, de Paco Ignacio Taibo II, México. Menton presenta, también, un listado de las novelas históricas “más tradicionales” publicadas en el mismo período (1949-1992); el mismo autor reconoce que “en unos cuantos casos la categorización es debatible”. (El subrayado es nuestro).

<sup>18</sup> Fernando Ainsa otorga una especial importancia a los procedimientos paródicos al momento de caracterizar esta novelística. Dice: “La escritura paródica nos da, tal vez, la clave en que puede sintetizarse la nueva narrativa histórica. En efecto, al ceder a la mirada demoledora de la parodia ficcional, la historiografía a la distancia crítica del descreimiento novelesco que transparenta el humor, cuando no el grotesco o el ‘esperpento’ de la tradición hispánica que va de Quevedo a Valle Inclán, la historiografía permite recuperar la olvidada condición humana. Gracias a la ironía, la ‘irrealidad’ de los hombres convertidos en símbolos en los manuales de historia recobran su ‘realidad’ auténtica. Paradójicamente, la deconstrucción paródica rehumaniza personajes históricos a los que se había transformado en

Podemos observar que la presentación de una contra-versión, así como de versiones múltiples y la lectura mediada por la distancia que la elaboración paródica supone son características sobre las que insisten y en las que coinciden los estudiosos al hablar de la “nueva novela histórica” hispanoamericana.

En el estudio dedicado al papel que desempeña la historia en el objeto *novela histórica* así como a la puesta en escena teórica de las problemáticas implicadas en los términos mismos que conforman tal denominación, Noé Jitrik diferencia el concepto de “novela arqueológica” (en el que la presencia de la historia está acentuada, en ocasiones, mediante un trabajo con fuentes documentales que dan cuenta de aspectos de un pasado lejano), del de “novela catártica” (que suele darse cuando la distancia temporal entre el mundo representado y el de la producción de la escritura novelística es escasa). En esta última, predomina un deseo del autor de entender tanto el fenómeno a referir como su propia participación en los hechos representados, como puede observarse, pongamos por caso, en las novelas del llamado “ciclo de la revolución mexicana” (por ejemplo, las de Mariano Azuela y las de Martín Luis Guzmán). En esta línea de reflexión, Jitrik contempla la emergencia de modos intermedios entre “arqueología” y “catarsis”, tal como el que denomina “novela funcional o sistemática”, que podría definirse como el intento de analizar, mediante las posibilidades que ofrece la novela histórica, “un fragmento referencial vinculado con una situación conflictiva o enigmática desde un punto de vista político o moral” (p. 70).<sup>19</sup> Este autor aclara que deja abierto el camino para que otros estudiosos del género puedan establecer otras categorías desde esta perspectiva del juego de

---

‘hombres de mármol’. Ésta es la característica más importante de la nueva novela histórica latinoamericana: buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventarlo, aunque en definitiva lo sea.” Cf. Fernando Ainsa, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, en *Cuadernos de cuadernos* 1 (1991), pp. 13-31.

contextos (entre el que implica el fragmento o período referencial representado y el de la producción novelística), del que él mismo ha partido, en este caso.

#### 1.4. Sobre verdades y mentiras: algunas consideraciones acerca de la ficción narrativa

Relatar su pasado, construir diferentes ficciones en torno a él, es una vieja ocupación del hombre tanto si nos fijamos en el devenir de diferentes civilizaciones y grupos, cuanto si centramos nuestra mirada en la historia personal de los individuos. Se tejen ficciones como una forma de satisfacer ciertos deseos, otorgar sentido a la vida o mediatizar la relación con la muerte. Observar en las ficciones qué preguntas presuponen las respuestas brindadas, qué sentidos se configuran, qué deseos se busca saciar y qué peligros conjurar daría, sin dudas, buena cuenta de lo que se ha dado en llamar imaginarios sociales.<sup>20</sup>

Ahora bien, novelar, esa vieja ocupación humana, como la llamamos, ha procado, a lo largo de su historia, y provoca insistentes preguntas acerca de su estatuto: ¿pueden ser tomadas en serio las ficciones?, ¿transmiten algún conocimiento?, ¿qué relación tienen con la verdad, si es que tienen alguna?, ¿qué rol cumplen en la vida social?, ¿simplemente entretienen?, y así al infinito. Sin pretender agotar tamaña problemática, no quisiéramos adentrarnos en el trabajo sobre las novelas seleccionadas sin consignar algunas de las respuestas y conjeturas que ciertos estudiosos han brindado acerca del estatuto de la ficción narrativa, de las posibilidades de hablar acerca de alguna relación entre lenguaje y realidad (para colmo si ese lenguaje es el de una novela), y sobre los acercamientos y distancias entre el discurso de la historia y el literario, por nombrar las cuestiones más relevantes.

---

<sup>19</sup> Cf. Noé Jitrik, *Historia e Imaginación literaria*, op.cit.

<sup>20</sup> Para el concepto de imaginarios sociales, véase Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, pp. 11-32.

#### 1.4.1. ¿Acto de habla parásito?

En las primeras páginas de su libro *Speech Acts (Actos de habla)*, John Searle sostiene la hipótesis de que hablar un lenguaje es tomar parte en una forma de conducta gobernada por reglas.<sup>21</sup> Searle explica que:

La forma que tomará esta hipótesis es que hablar un lenguaje consiste en realizar actos de habla, actos tales como hacer enunciados, dar órdenes, plantear preguntas, hacer promesas y así sucesivamente, y más abstractamente, actos tales como referir y predicar, y, en segundo lugar, que esos actos son en general posibles gracias a, y se realizan de acuerdo con, ciertas reglas para el uso de los elementos lingüísticos. (pp. 25-26)

Asimismo, justifica que la razón para concentrarse en el estudio de los actos de habla es que son las unidades básicas o mínimas de la comunicación lingüística, ya que no lo es el símbolo, la palabra ni la oración sino la producción o emisión del símbolo, palabra u oración al realizar el acto de habla. Por lo tanto, explicita Searle, una teoría del lenguaje forma parte de una teoría de la acción.

Searle introduce distinciones entre géneros diferentes de actos de habla. Parte de cuatro oraciones (1. Juan fuma habitualmente; 2. ¿Fuma Juan habitualmente?; 3. ¡Juan, fume habitualmente! y 4. ¡Pluguiese al cielo que Juan fumara habitualmente!) y se pregunta qué es lo que está haciendo el hablante cuando emite cada una de esas oraciones. Las respuestas son, respectivamente, una aserción, una pregunta, una orden y una expresión de deseo. Dado que en la emisión de las cuatro la referencia y la predicación son las mismas, aunque en cada caso, como parte de un acto de habla completo que es diferente de cualquiera de los otros tres, Searle separa las nociones de

---

<sup>21</sup> Cf. John Searle, *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.

referir y predicar de las de actos de habla completos como aseverar, preguntar, ordenar, etcétera. Al emitir cualquiera de las oraciones del ejemplo, un hablante está realizando, por lo tanto, tres géneros distintos de actos: a) actos de emisión (emitir palabras, oraciones); b) actos proposicionales (referir y predicar); c) actos ilocucionarios (enunciar, preguntar, mandar, etcétera). Esto no implica que sean actos separados, sino que, al realizar un acto ilocucionario, se realizan característicamente actos proposicionales y actos de emisión. La forma gramatical típica del acto ilocucionario es la oración completa (aun cuando conste de una sola palabra) y las formas características de los actos proposicionales son partes de oraciones: predicados gramaticales para el acto de la predicación y nombres propios, pronombres y ciertas clases de frases nominales para la referencia. Searle rescata, además, la noción austriana de acto perlocucionario que da cuenta de las consecuencias o efectos que los actos ilocucionarios tienen sobre las acciones, pensamientos, creencias, etcétera de los oyentes: asustar a alguien, instruirlo, lograr que haga algo, y otros.

Hechas estas consideraciones generales, podemos preguntarnos cuál es el lugar que el discurso de ficción tiene en esta teoría de los actos de habla. El mismo Searle encara esta problemática en “El estatuto lógico del discurso de ficción”, donde, tras recordar en un breve párrafo las bases más importantes de sus tesis y subrayar que cree que hay un conjunto sistemático de relaciones entre los significados de las palabras y oraciones que emitimos y los actos ilocucionarios que realizamos al emitir dichas palabras y oraciones, admite que la existencia del discurso de ficción le plantea un problema difícil. ¿Cómo es posible -se interroga Searle- que las palabras y otros elementos de un relato de ficción tengan su significado habitual y que al mismo tiempo las reglas que se vinculan con esas palabras y elementos y determinan sus significados no se cumplan? ¿O que den origen a significaciones de otro orden?

Searle considera que es errónea la teoría según la cual la información periodística contiene una clase de actos ilocutorios (hacer aserciones, descripciones, etcétera) y el discurso ficcional otra (escribir historias, novelas, etcétera). Dado que para Searle el acto que se lleva a cabo al emitir una oración es una función del significado oracional, ¿cómo -vuelve a preguntarse- puede ser que en la ficción las palabras mantengan su sentido literal? Para Searle, un escritor no realiza acto ilocutorio alguno, sino, más bien, “finge” llevar a cabo una serie de ellos, habitualmente de tipo asertivo. “Fingir”, en este contexto, está usado no en el sentido de engañar sino en el de actuar *como si*, sin intención de engañar.<sup>22</sup> Puesto que “fingir” es un verbo intencional, el criterio de identificación para decidir si una obra es o no de ficción radica necesariamente en las intenciones ilocutorias del autor.

Ahora bien, sabemos que una aserción es un tipo de acto ilocutorio que se ajusta a ciertas reglas semánticas y pragmáticas específicas que no se observan en el discurso de ficción.<sup>23</sup> Searle las llama reglas verticales y considera que son las que establecen conexiones entre el lenguaje y la realidad. Convenciones extralingüísticas y no semánticas posibilitan, para este autor, la suspensión de las reglas verticales sin que eso cambie el significado literal de las palabras u otros elementos del lenguaje. Para usar la terminología de Wittgenstein, concluye Searle, contar historias ficticias es un

---

<sup>22</sup> Searle explica que “fingir” tiene, en nuestras lenguas, dos acepciones mediante un sencillo ejemplo: si alguien finge ser Nixon para que el Servicio de Seguridad le franquee la entrada a la Casa Blanca, finge en el sentido de engañar; en cambio, si finge ser Nixon en un juego de salón, en un baile de disfraces, etcétera, está actuando como si, pero sin intención de engañar. Ya Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* se había referido al juego “También podría ser esto” ejemplificando en los típicos juegos de niños que de una caja, pongamos por caso, dicen “ahora es una casa” y a continuación la interpretan como tal. Se ha tejido, dice Wittgenstein, una ficción. Cf. Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Grijalbo, 1988, p. 473.

<sup>23</sup> Recordemos cuáles son las máximas conversacionales de Grice: máxima de la cantidad (haz de tal modo que tu contribución sea tan informativa como lo requiere la situación de intercambio); máxima de la cualidad (no digas lo que creas que es falso ni hables de algo si no dispones de pruebas adecuadas); máxima de la relación (sé pertinente); máxima de estilo



juego de lenguaje diferente; para jugarlo se necesitan convenciones propias, aunque no sean reglas semánticas. Este juego de lenguaje no estaría al mismo nivel de los juegos de lenguaje ilocutorios, sino que sería un “parásito” de ellos.

Si el acto asertivo es fingido, el acto de emisión es real. ¿Qué ocurre, a su vez, con los actos de referir y predicar? De la misma manera que se finge hacer una aserción, en el discurso de ficción se finge hacer una referencia, mediante el uso de nombres propios y otras expresiones de referencia paradigmáticos. Al fingir referirse, por ejemplo, a una persona y contar sus peripecias, el autor de ficción “crea” el personaje. Es por eso que, luego, nosotros podemos hacer aserciones serias al referirnos a un personaje de ficción y decir, pongamos por caso, que Quijote ha enloquecido. Podemos referirnos seriamente, pues, a un personaje ficcional una vez que ha sido creado.

Otra característica de la referencia ficcional es que en una obra de ficción no todos los actos de referencia son fingidos. Algunos son reales. Este es el caso concreto del tipo de novelas hispanoamericanas que estamos poniendo sobre el tapete, desde el momento que nos encontramos en ellas con personajes y hechos de índole histórica. Para Searle, la diferencia entre distintos tipos de obras ficcionales (ciencia-ficción, novelas naturalistas, y otros) radica en parte en el grado de compromiso del autor con referencias reales, sean éstas acerca de hechos, lugares, personas, etcétera. Searle diferencia posibilidad ontológica de aceptabilidad: en cuanto a la primera, todo estaría permitido; en cuanto a la segunda, en cambio, la coherencia (función del contrato entre autor y lector acerca de las convenciones horizontales) es fundamental. Esta noción tiene puntos de contacto con la de verosimilitud, de importante uso en teoría literaria, y da cuenta de que lo que nos resulta verosímil en un relato de ciencia-

---

(evita la oscuridad de expresión, evita la ambigüedad, sé breve -evita los detalles inútiles-, sé

ficción, por ejemplo, no sería aceptado en uno naturalista.<sup>24</sup> Por último, Searle llama la atención acerca de que la literatura de ficción incluye, a veces, emisiones serias que no forman parte del relato en sí (reflexiones de índole general, expresiones de creencias del autor, etcétera).

Proveniente no de la filosofía del lenguaje sino de un campo de la teoría literaria, la narratología, Gerard Genette se interesa por el mencionado artículo de Searle.<sup>25</sup> Luego de manifestar su coincidencia en que los enunciados de ficción son aserciones fingidas, puntualiza su discrepancia respecto de que producir una ficción no sea un acto ilocutorio específico. Dado que al fingir hacer una cosa en realidad se está haciendo otra, Genette postula que al fingir aserciones el autor está llevando a cabo un “pedido” (“imaginen que había una vez una niña”) o produciendo una “declaración” (“sea una niña”, al estilo del lenguaje matemático: sea un triángulo ABC), donde el enunciadador, en virtud de estar investido de un poder especial, ejerce una acción sobre la realidad. Este poder es, generalmente, de tipo institucional: el de un presidente (“se abre la sesión”), el de un patrón (“queda despedido”), y tantos otros. Genette recuerda

---

ordenado).

<sup>24</sup> Tzvetan Todorov ha estudiado la problemática de la verosimilitud. En el segundo capítulo de este trabajo retomamos este autor. Todorov explica la polisemia del término verosímil: 1) el sentido que le dan Platón y Aristóteles, es decir, la relación del texto particular con otro texto, general y difuso que se llama la opinión pública; 2) el que observan los clásicos franceses al afirmar que hay tantos verosímiles como géneros (la comedia tiene el suyo, diferente del de la tragedia) y que las dos nociones tienden a confundirse; 3) por último, el del propio Todorov: se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad. Cf. Tzvetan Todorov, “Introducción”, en Roland Barthes y otros, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970, pp. 11-15. Nuevamente encontramos aportes de Ludwig Wittgenstein, en este sentido, cuando en las citadas *Investigaciones filosóficas*, refiriéndose a la representación de lo que se ve, llama la atención acerca de que, por ejemplo, para una representación plana, mediante dibujos o palabras, se requiere especial entrenamiento o instrucción. Así, al mirar una fotografía de hombres, casas, árboles, etcétera, no echamos de menos la espacialidad. Estas reflexiones nos incitan a tener en cuenta la importancia del género, lo verosímil y los pactos de lectura en nuestra relación con la literatura en general y con las novelas históricas en particular.

que Searle incluye en los actos declarativos lo que hace un orador cuando dice “resumo” o un filósofo, “defino”. Para Genette, el acuerdo, más o menos tácito, existente entre autores y lectores funciona como una convención que permite a los primeros plantear sus objetos ficcionales sin formular un pedido explícito a sus destinatarios, precisamente, bajo una forma “declarativa” en el sentido searliano. Se tocan, en este punto, para él, la ficción narrativa con la ficción matemática.

Asimismo, Genette resta importancia a la distinción entre estilo figurado (por ejemplo, la metáfora) y acto de habla indirecto con sentido literal aceptable, considerándola secundaria respecto del rasgo común que es efectuar un acto ilocutorio bajo la forma de otro como, por ejemplo, “pedir” bajo la forma de una interrogación. Genette no considera que serio y literal (o a la inversa, no serio y no literal) deban ir siempre juntos, ya que una emisión como “Carlos es un clavo” puede ser una aserción seria en su sentido figurado y, obviamente, no lo es en su sentido literal.

Luego de coincidir con Searle en que puede haber aserciones sinceras dentro de una obra de ficción, Genette concluye que, en ficción, el todo es más ficticio que las partes. Además, llama la atención sobre la insuficiencia de centrarse en las intenciones del autor para identificar la ficción, ya que el acto puede no realizarse si los lectores no lo reconocen como tal y así la historia nos brinda múltiples ejemplos de escritos que, “verdaderos” para sus contemporáneos, devienen en ficticios para lectores de tiempos posteriores. Creemos que aquí ya estaríamos analizando si se cumple o no el efecto perlocucionario buscado. En este tipo de fenómenos salta a la vista la perdurabilidad propia del texto escrito que los posibilita. Genette concluye expresando que para él no hace falta recurrir a convenciones horizontales no semánticas, como

---

<sup>25</sup> Gerard Genette, “El estatuto pragmático de la ficción narrativa”, *Poétique* 78 (1989). Trabajamos con una traducción utilizada en los cursos a cargo de Elvira Arnoux, en la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Searle hace, sino reconocer la capacidad manifiesta del lenguaje ordinario para hacer entender más, menos u otra cosa de la que se dice.

Quiero cerrar esta entrada parafraseando al mismo Searle quien, al final de su artículo sobre el discurso de ficción, se pregunta el porqué de preocuparse y tomarse tanto trabajo con textos que solo contienen actos de habla fingidos, y se responde que debe ser por el rol fundamental que la imaginación tiene en la vida humana. Casi toda obra de ficción importante, concluye, tiene mensajes que están transmitidos *por* el texto, aun sin estar *en* el texto.

#### 1.4.2. Territorios discursivos

Sabido es que la contemporaneidad ha considerado los términos de “literatura” y “ficción” como puestos en relación por medio del signo igual. Es importante recordar que tal concepción es historiable y que, en rigor, toda definición de la literatura lo es. De entre quienes estudiaron esta cuestión, traigo aquí las palabras de Terry Eagleton:

El distinguir entre “hecho” y “ficción” [...] no parece encerrar muchas posibilidades en esta materia, entre otras razones (y no es ésta la de menor importancia), porque se trata de un distingo a menudo un tanto dudoso. Se ha argüido, pongamos por caso, que la oposición entre lo “histórico” y lo “artístico” por ningún concepto se aplica a las antiguas sagas islándicas. En Inglaterra, a fines del siglo XVI y principios del XVII, la palabra “novela” se empleaba tanto para denotar sucesos reales como ficticios; más aún, a duras penas podría aplicarse entonces a las noticias el calificativo de reales u objetivas. Novelas e informes *noticiosos* no eran ni netamente reales u objetivos ni netamente novelísticos. Simple y sencillamente no se aplicaban los marcados distingos que nosotros establecemos entre dichas categorías. (pp. 11-12).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Cf. Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988. Rescatamos, asimismo, en esta línea de reflexión, palabras del pensador e historiador Roger Chartier: “Nos referimos a las maneras de leer, lo que supone entender

Ahora bien; volvamos, una vez más, a preguntarnos qué se entiende por ficción. No, por cierto, una mentira como algunas lecturas ingenuas han podido suponer sino algo más sofisticado; un “como si” diferente, a su vez, tanto del mito, que exige aceptación absoluta, cuanto de las hipótesis, sujetas a prueba o desvirtuación. Frank Kermode propone afirmar de las ficciones literarias lo que Vaihinger de las ficciones en general, es decir que son estructuras mentales.<sup>27</sup> Esta primera distinción permite dejar de lado la oposición verdad/mentira, fácilmente invocable al hablar de novelas históricas. Nos detenemos, nuevamente, en reflexiones de Kermode, respecto de la relación entre ficción (en especial, literaria) y verdad. Dice este autor:

---

cómo cada comunidad tiene sistemas de clasificación de los géneros -que no son necesariamente los nuestros-, de distinción entre ficción y verdad -que no tienen necesariamente los mismos límites que para nosotros-, y también distinciones entre el discurso metafórico e irónico, qué debe tomarse al pie de la letra, etc.” (p. 125). Cf. Roger Chartier y otros, *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

<sup>27</sup> Respecto de las diferencias entre mitos y ficciones, uno de los primeros aspectos en el que se detiene Kermode es de carácter ético-político y pragmático, desde el momento en que no puede dejar de lado el pensar en “ficciones” que han tenido un efecto devastador en la historia humana. ¿Es el antisemitismo en general y en especial la versión alemana de la Segunda Gran Guerra una ficción? ¿Si lo es, cómo discriminamos este tipo de ficciones de las literarias? En principio, el autor llama la atención acerca de que si el apocalipsis del Tercer Reich nada dice acerca de la muerte y en cambio la proyecta sobre los demás, la ficción dramática Rey Lear implica, de manera inevitable, un encuentro con uno mismo y con el propio fin. Pero, fundamentalmente, Kermode se detiene en diferenciar mitos de ficciones. Dice Kermode: “Las ficciones pueden degenerar en mitos cada vez que no se los considera conscientemente como invenciones. En este sentido el antisemitismo es una invención degenerada, un mito y Lear es una ficción. El mito opera dentro de los parámetros del ritual, lo que presupone explicaciones totales y adecuadas de las cosas tal como son y como fueron; es una secuencia de gestos radicalmente inalterables. Las ficciones sirven para descubrir cosas y cambian a medida que cambian las necesidades en cuanto a hallar sentido. Los mitos son los agentes de la estabilidad y las ficciones los agentes del cambio. Los mitos exigen aceptación absoluta; las ficciones, aceptación condicional. Los mitos tienen sentido en términos de un orden temporal perdido, *illud tempus*, como lo llama Eliade. Las ficciones, cuando tienen éxito, nos permiten comprender el aquí y el ahora, *hoc tempus*. [...] [Las ficciones literarias] no son mitos, y por supuesto, no son hipótesis. No podemos hacer que el mundo se ajuste a ellas, ni tampoco someterlas a la prueba de la experiencia, por ejemplo, en las cámaras de gas”. No deja de ver, empero, que, mediante los efectos que la configuración de sentido de ciertas ficciones literarias tienen sobre nosotros en tanto lectores, también se operan cambios en el mundo. Cf. Frank Kermode, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983, pp. 46-48.

Nunca corremos el peligro de creer que la muerte del Rey Lear, que tanto explica sea *verdad*. A la afirmación de que murió en tales y cuales circunstancias - pronunciando estas palabras sobre el cuerpo de Cordelia, pidiendo un espejo, jugando con un botón- damos un asentimiento experimental. Si lo hacemos bien, nos beneficiamos porque nunca volveremos a adoptar del todo la posición ante la vida y la muerte que teníamos antes. Desde luego, puede decirse que al cambiar nosotros mismos hemos cambiado el mundo de la mejor manera posible. (p. 47)

Al respecto, pocas veces he visto esto tan bien plasmado como en un momento textual de *La pesquisa*, novela de Juan José Saer publicada en 1994. Allí, los personajes traen a colación un texto que narra la historia de dos soldados de guardia en la tienda de Menelao. El soldado joven, que acaba de llegar de Esparta, es el que más sabe acerca de la guerra, mientras que el soldado viejo, que desde hace diez años está en el sitio, no ha visto nunca a un troyano y desconoce las hazañas del héroe cuyo descanso cuida. Uno de los personajes concluye: “El Soldado Viejo posee la verdad de la experiencia y el Soldado Joven la verdad de la ficción. Nunca son idénticas pero, aunque sean de orden diferente, a veces pueden no ser contradictorias...” pp. 124-125.<sup>28</sup>

Por otra parte, recogiendo el hilo acerca del estatuto del discurso histórico, en la actualidad éste ya no es considerado objetivo y verdadero a secas, como la postura positivista suponía, sino que ha ido tomando conciencia de su carácter de relato y constructo. Retomemos esto último. Si nos preguntamos dónde comienza la ficción y dónde la historia, vemos, en primer lugar, que tal distinción no tenía en otros tiempos el peso que adquirió en el siglo XIX, cuando entre los historiadores se volvió convencional identificar la verdad con el hecho y estimar la ficción, precisamente,

---

<sup>28</sup> Juan José Saer, *La pesquisa*, Buenos Aires, Espasa Calpe/Seix Barral, 1994. La cita textual pertenece a esta edición.

como lo opuesto a la verdad. La historia se definió contra la ficción, en especial contra la novela. Hayden White nos recuerda que antes de la Revolución Francesa la historiografía era considerada como un arte literario y vista como una rama de la retórica:

El siglo XVIII abunda en trabajos que distinguen entre el estudio de la historia por un lado y el escrito histórico por otro. El escrito era literario, específicamente un ejercicio retórico, y el producto de este ejercicio tenía que ser evaluado tanto según los principios literarios como según los científicos.<sup>29</sup>

La oposición entre verdad y error, continúa White, implicaba que muchas clases de verdad (por ejemplo, en historia) podían ser presentadas al lector sólo mediante técnicas ficcionales de representación y procedimientos retóricos, tal como habían sido descritas por los retóricos clásicos y renacentistas, idénticas a las de la poesía en general.

El movimiento erudito del siglo XIX (organización de archivos nacionales, edición de colecciones de fuentes relativas al pasado nacional, multiplicación de los institutos de investigación, formación de academias y sociedades eruditas, aplicación de procedimientos heurísticos y críticos en seminarios de historia, etcétera), puede condensarse en los términos que Ranke expone en el prólogo de su *Historia de los pueblos romanos y germanos*: “[...] se ha adjudicado a la historia el oficio de juzgar lo pasado, de instruir a los contemporáneos para provecho a los años venideros. El

---

<sup>29</sup> Cf. Hayden White, “The fiction of Factual Representation”, “The Historical Text as Literary Artifact”, en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press. Trabajamos con la traducción de Elena Tardonato Faliere y Nora E. Bouvet del Departamento de Idiomas Modernos de la UNR, Rosario, Mimeo, p. 3.

presente ensayo no la sujeta a tan altos fines, sólo se propone referir cómo han pasado los hechos”.<sup>30</sup>

El siglo XIX lee la historia producida y se propone eludir tanto la *utilitas* (aplicación práctica) como la *voluptas* (pureza estilística que busca el placer estético). Se pone distancia respecto de, por ejemplo, los historiadores romanos que, con intención pragmático-moralizante, omitían, deformaban o subvertían hechos para la mayor gloria de Roma o la estabilidad de sus instituciones. Se pone distancia de los historiadores de la Edad Media que nada de malo veían en inventar o modificar textos para defender los derechos de un monasterio o enaltecer un santo local. “No procuraban un relato preciso y científico de los hechos reales de la historia”, afirma de ellos, contemporáneamente, Collingwood.<sup>31</sup> Reiteramos: entre los historiadores se volvió convencional, pues, identificar la verdad con el hecho y considerar la ficción como lo opuesto a la verdad. Dice White:

[...] de esta manera nació el sueño de un discurso histórico que consistiría nada más que en aseveraciones cuidadosas en lo fáctico acerca de una supremacía de hechos que fueron (o habían sido) observables en principio y que, siguiendo el orden de como ocurrieron, les permitirían deducir más adelante el sentido de su verdad o de su significado.<sup>32</sup>

Pese a ello, no encontramos todavía en Ranke, por ejemplo, una renuncia a los recursos retóricos, desde que uno de sus preceptos pide de la obra historiográfica las

---

<sup>30</sup> Citado por Luis Aznar en “Teorizadores y metodólogos de la historia” en Jorge Luis Cassani y A. J. Pérez Amuchástegui, *Del epos a la historia científica*, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 14.

<sup>31</sup> Cf. R. G. Collingwood, *Idea de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

<sup>32</sup> Cf. Hayden White, op. cit., p. 4.



mismas posibilidades de placer que la mejor literatura puede brindar.<sup>33</sup> Es obvio que, en estos orígenes, el discurso histórico se diferencia del novelístico por su referencia (acontecimientos “reales” en vez de “imaginados”) y no por su forma. Esto supone dos operaciones complementarias. Por una parte, la jerarquización de las llamadas “fuentes”, en especial las escritas, en cuyo trabajo crítico la historia ha buscado la seguridad de estar frente a “hechos reales”. Por la otra, el presupuesto de que contenido y forma pueden considerarse aislados.

Si retomamos estas apretadas síntesis, vemos que la historiografía científica ha cuestionado la tergiversación pragmática o didáctica tanto como la retórica apologética y ha buscado seguridad en el trabajo erudito y crítico de las fuentes tanto escritas como arqueológicas.

#### 1.4.2.2. Retorno de lo reprimido: la crítica a la noción de documento

A su vez, en el siglo XX, asistimos a la crítica de la noción de documento, que, lejos de ser un material inocente y objetivo, expresa el poder de la sociedad del pasado sobre la memoria y el futuro: el documento es monumento.<sup>34</sup> Al respecto, en *Pensar la historia*, Jacques Le Goff señala:

La toma de conciencia de la construcción del hecho histórico, de la no inocencia del documento, lanzó una luz cruda sobre los procesos de manipulación que se manifiestan a todos los niveles de la constitución del saber histórico. Pero esta constatación no debe desembocar en

---

<sup>33</sup> En este punto, es interesante observar que, ya en el siglo XX, Collingwood, enfrentado a la escuela positivista de Ranke, tampoco prescinde del rol que la “imaginación” cumple en la búsqueda “recreación de los hechos”, al punto de que a la pregunta ¿de qué puede haber conocimiento histórico? Collingwood responde “de aquello que puede re-crearse en la mente del historiador” mediante el planteo de problemas y la formulación de interrogantes y no de la acumulación erudita o la mirada centrada en períodos que este autor llama “método de tijeras y engrudo”. Cf. R. G. Collingwood, op. cit., p. 289.

<sup>34</sup> Véase Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1984, y Jacques Le Goff, *Pensar la historia*, Barcelona, Paidós, 1991.

un escepticismo de fondo a propósito de la objetividad histórica y en un abandono de la noción de verdad en la historia; al contrario, los continuos progresos en el desenmascaramiento y la denuncia de las mistificaciones y las falsificaciones de la historia permiten ser relativamente optimistas al respecto. (p. 12).

El trabajo por la verdad se articula, entonces, por una parte, con la lucha contra nuestra tendencia a pensar que todo cae de su peso (el sentido común) y, por la otra, con la tarea de deconstrucción de legitimidades -por ejemplo, el extenso y minucioso trabajo de George Duby sobre los "tres órdenes".<sup>35</sup> Siempre en la línea de la preocupación por la verdad y la legitimidad, para Joseph Fontana,

[...] desde sus comienzos, en sus manifestaciones más primarias y elementales, la historia ha tenido siempre una función social -generalmente la de legitimar el orden establecido-, aunque haya tendido a enmascararla, presentándose con la apariencia de una narración objetiva de acontecimientos concretos.(p. 15).<sup>36</sup>

La crítica de la noción del hecho histórico posibilita también el reconocimiento de realidades largamente descuidadas por los historiadores. Es el caso de fenómenos de larga duración, la incorporación de lo cotidiano, el hombre común, los vencidos o las culturas no europeas. Junto a la historia política, económica y social, y cultural, nació una historia de las representaciones: mentalidades, imaginarios, conductas y rituales.<sup>37</sup> En "Historia social e ideología de las sociedades", George Duby, afirma:

---

<sup>35</sup> Cf. George Duby, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, Petrel, 1980.

<sup>36</sup> Joseph Fontana, *Historia. Análisis del pasado y proyecto social*, Barcelona, Crítica, 1982.

<sup>37</sup> En tal sentido, la historia como disciplina ha ampliado su campo de acción: de una historia acontecimental y sintagmática, centrada en los "tratados y batallas", pasamos a una historia paradigmática y de ítems, al estudiar una categoría histórica o un tipo de acontecimiento a través de la historia sin tener en cuenta las unidades de tiempo y de lugar. Cf. Paul Veyne, *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Madrid, Alianza, 1984; Jacques Le Goff, *Pensar la historia*, Barcelona, Paidós, 1991. En cuanto al problema del tiempo y de la duración, ya en 1958, Fernand Braudel supo distinguir tres niveles: el de los acontecimientos, de la historia episódica, que se mueve en el tiempo corto; el intermedio de la

[...], para comprender la ordenación de las sociedades humanas y para discernir las fuerzas que las hacen evolucionar, importa prestar atención a los fenómenos mentales, cuya intervención es incontestablemente tan determinante como la de los fenómenos económicos y demográficos. Pues no es en función de su condición verdadera, sino de la imagen que de la misma se hacen y que nunca ofrece su reflejo fiel, que los hombres arreglan su conducta. Se esfuerzan por adecuarla a modelos de comportamiento que son producto de una cultura y que se ajustan, bien o mal, al curso de la historia, a las realidades materiales. (pp. 157-158).<sup>38</sup>

Asimismo, Duby convoca a prestar la máxima atención a lo callado, ya que las omisiones constituyen un elemento fundamental del discurso ideológico.

Observamos, por otra parte, una creciente atención sobre el discurso historiográfico en cuanto tal, es decir, por la escritura misma de la historia.

#### 1.4.2. Ver el lenguaje

Resumimos: en nuestro siglo, la sospecha ha caído sobre la presunta objetividad del documento: como en un retorno de lo reprimido, la autoconciencia de la manipulación y del carácter constructivo de la historia nos llevan, a su vez, a deconstruir anteriores exposiciones de “los hechos tal como fueron”. Comenzar a “ver” el lenguaje es constitutivo y constituyente de este proceso. El lenguaje deja de ser un vidrio transparente a través del cual miramos las cosas y los hechos y se opaca haciendo que

---

historia coyuntural, con ritmos más lentos, aunque muy variables y, en fin, el nivel profundo de la historia estructural, de la más larga duración. Las estructuras, a su vez, presentan ritmos diferentes: las económicas cambian más rápidamente que las sociales, y las estructuras mentales lo hacen más lentamente que todas las otras. Sintetizan Cardoso y Pérez Brignoli: “Del acontecimiento a la estructura; de la corta a la larga duración; de lo individual a lo colectivo: en todos los planos que consideremos, será fácil constatar el proceso de ampliación y profundización que caracteriza a la visión actual de la historia.” (p. 31). Cf. *Ciro F. Cardoso y Héctor Pérez Brignoli, Los métodos de la historia*, México, Grijalbo, 1977.

<sup>38</sup> George Duby, “Historia social e ideologías de las sociedades”, en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*, III, Barcelona, Laia, 1980.

reparemos en él y lo transformemos en problema. Esta línea de trabajo, tan cara a la teoría literaria de las últimas décadas, contamina también la reflexión sobre la producción historiográfica, poniendo el acento en el cómo se escribe la historia.

No por sernos habitual, deja de sorprender ese imaginario de transparencia del lenguaje que, como la carta robada del cuento de Poe, tan expuesto estaba que nadie reparaba en él.

En “El discurso de la historia”, Roland Barthes desmonta minuciosamente la operatoria discursiva que posibilita, en el discurso histórico canónico, expulsar el lenguaje, y por ende al sujeto de la enunciación, al tiempo que persuade a los lectores de su rango de “verdadero”.<sup>39</sup> En este caso, preferimos la cita, aun extensa, a la paráfrasis. Dice Barthes:

El discurso histórico supone, por así decir, una doble operación harto complicada. En un primer tiempo (esta descomposición es evidentemente metafórica), el referente está separado del discurso, se vuelve exterior a él, debe fundarlo, regularlo: es el tiempo de la *res gestae*, y el discurso se presenta simplemente como *historia rerum gestarum*; pero en un segundo tiempo el significado mismo es desplazado, confundido con el referente; el referente entra en relación directa con el significante, y el discurso, encargado solamente de *expresar* lo real, considera posible eliminar el significado, término fundamental de las estructuras imaginarias. De esta manera, como todo discurso con pretensión “realista”, el discurso de la historia cree posible sólo un esquema semántico con dos términos: el referente y el significante; [...] en la historia “objetiva” lo “real” es siempre un significado no formulado que se refugia tras la apariencia omnipotente del referente. Tal situación define lo que podría llamarse *efecto de realidad*. (pp. 25-26)

---

<sup>39</sup> Cf. Roland Barthes, “El discurso de la historia”, en Barthes, Todorov, Dorflès, *Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, CEAL, 1971, pp. 9-28.

Atrae observar cómo la novela y la historia, que tanto han argumentado y trabajado para diferenciarse, cada vez más son vistas, en diversos estudios, como aspectos de un mismo proceso: el auge de la novela realista y de la historiografía objetiva en el siglo XIX, y la deconstrucción del realismo en la novela contemporánea en los tiempos del XX cuando los historiadores han perdido ya esa edad de la inocencia que permitía creer que los hechos hablaban por sí solos.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> En el citado ensayo acerca del discurso de la historia, R. Barthes desafía la distinción entre discurso histórico y ficticio y considera como no accidental el crecimiento paralelo que tanto el realismo novelístico como la objetividad historiográfica tuvieron en el siglo XIX. Barthes se pregunta si la narración de los hechos del pasado, objeto de la “ciencia” histórica (el entrecomillado es de Barthes), difiere realmente por algún rasgo específico de la narración imaginaria tal como se la encuentra en la epopeya, la novela o el drama. Es decir, que no está haciendo eje en la conocida distinción aristotélica entre los hechos que sucedieron y los imaginados, sino que su mirada se centra en las características formales y discursivas. Como se ha sintetizado en diversas oportunidades, no estudia el “qué” sino el “cómo”. Leamos a Barthes: “El prestigio del ‘ha ocurrido’ tiene una importancia y amplitud verdaderamente históricas. Toda nuestra civilización tiene el gusto por el efecto de realidad, atestiguado por el desarrollo de géneros específicos como la novela realista, el diario íntimo, la literatura de documento, la miscelánea, el museo histórico, la exposición de antigüedades, y sobre todo el desarrollo masivo de la fotografía, cuyo solo rasgo pertinente (con relación al dibujo) es precisamente significar que el hecho representado ha tenido realmente lugar.” p. 27. Cf. Roland Barthes, “El discurso de la historia”, en Barthes, Todorov, Dorflès, *Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, CEAL, 1971, pp. 9-28. Respecto del proceso reciente que nos ocupa, citamos las palabras de Ainsa: “El auge de la novela histórica en América Latina, operado en el marco de una renovación del género a nivel mundial, se ha dado en forma paralela a la apertura de la historia a otros campos (la ‘microhistoria’, la historia social, de las ‘mentalidades’, de la sexualidad, de la locura, etcétera) y a las discusiones teóricas sobre la naturaleza de los discursos historiográfico y ficcional. Las barreras que separaban la historia y la literatura como disciplinas, especialmente a partir del positivismo, si no han desaparecido, por lo menos han cedido a una atenta lectura estilística del discurso historiográfico (Hayden White, Paul Ricoeur o Paul Veyne) y a un rastreo de las fuentes o componentes históricos del discurso ficcional.” Fernando Ainsa, “Presentación”, *Cuadernos de cuadernos* 1 (1991), p. 11.

## Capítulo 2. La operación de escritura

### 2.1. Poner la cosa ante los ojos: la representación en tanto problema

Poner sobre la mesa el problema de la representación literaria es cualquier cosa menos algo sencillo: se abren caminos filosóficos, teorías del conocimiento, teorías lingüísticas, concepciones de la relación mundo-lenguaje, poéticas y creencias acerca del arte, por hacer una enumeración, sin dudas, incompleta. Dentro del universo artístico, a su vez, la palabra “representación” aparece imantada en un campo semántico donde se asocia y diferencia con otras tales como mimesis, referencia y reflejo. Pocas veces tan apropiada la frase-paraguas “no pretendemos agotar el tema”. Es cierto, sí, que no estamos pensando en hacer un estado de la cuestión pormenorizado, sino en un recorte propio; tampoco en arribar a explicaciones que cierren el tema: más bien, la intención es problematizar el concepto de representación; al tiempo que recorremos ciertas respuestas históricas, entonces, participamos de algunas polémicas o vacilamos ante determinadas opciones.

#### 2.1.1. Motivación/convención

“Representar” en tanto la definición clásica de hacer presente una cosa con palabras o figuras nos ubica ya en uno de los lugares fuertes de esta problemática: el del juego de la presencia y la ausencia. Y, admitida la ausencia de la cosa, cuál es el entramado que permite que sea convocada por palabras. Ya en el *Cratilo* Platón formulaba de manera célebre la controversia sobre el poder cognitivo de los nombres y, correlativamente, acerca del origen del lenguaje, natural o convencional: para algunos existe un lazo natural (*physis*) entre los nombres y las cosas mientras que para otros la relación entre cosas y nombres depende de una convención (*nomos*). Controversia que atraviesa los siglos, dibujando un laberinto semántico por el uso que los distintos estudiosos y

escuelas hacen de palabras como signo, símbolo, ícono, etcétera, hasta nuestros tiempos, en que puede afirmarse que la hipótesis convencionalista está sostenida, con diferentes presupuestos y alcances, por las distintas corrientes lingüísticas. Aquí y allá, empero, vamos a encontrar cierto retorno del problema a partir de la consideración de, por ejemplo, las onomatopeyas, las interjecciones, ciertas regularidades sintácticas que reproducirían un orden jerárquico exterior al discurso (como el hecho de decir “el ministro y su secretario” en lugar de usar el orden inverso), y otras, que, de todas maneras, no alcanzan a conmover la corriente principal señalada.<sup>41</sup> Por su parte, Tzvetan Todorov, instalado en el territorio de la semiótica recupera sus conocidas indagaciones sobre la literatura desde la lingüística, en su libro *Teorías del símbolo* en el que lleva a cabo un minucioso recorrido acerca de las reflexiones que nuestra cultura ha elaborado sobre lo simbólico (en general asociado a lo motivado) y lo sígnico (casi siempre asociado a lo arbitrario), que va desde la antigüedad clásica, pasando por San Agustín, hasta el romanticismo europeo, en pos no sólo de un intento

---

<sup>41</sup> En el siglo XX, Ferdinand de Saussure es quien caracteriza al signo lingüístico como arbitrario, desde el momento que por signo entiende el total resultante de la asociación de un significado con un significante cuya unión es inmotivada o arbitraria. Este principio tiene su sustento en dos nociones básicas de la teoría saussureana: la lengua es pura forma y, en tanto sistema, es enteramente convencional. Por su parte, Émile Benveniste sostiene que la arbitrariedad se da en la asociación entre el signo y el correspondiente referente pero, en cada lengua, el lazo que une significado con significante, en la conformación del signo, es necesario (por ejemplo, el concepto “mesa” es forzosamente idéntico en la conciencia del hablante al conjunto fónico (significante) “mesa”. Otro aporte ineludible, en este rápido panorama, es el de la semiótica de Charles Sanders Peirce, quien establece un sistema ternario y postula que la lengua es un sistema de símbolos donde se entremezclan, en diversos grados de predominio, íconos, símbolos e índices. Contrariamente con el significado más habitual del término, para Peirce el símbolo es el signo puramente arbitrario en relación con el objeto representado, es decir, un signo establecido por una ley convencional y, por ende, cultural. La condición de existencia del ícono, para Peirce, es una relación de analogía (ya sea por reproducción de las cualidades del objeto, por la conservación de las proporciones relativas del objeto o por representar una relación de paralelismo entre dos elementos). El índice, en la teoría de Peirce, es el signo que mantiene la relación más estrecha con el objeto denotado, en casos esta relación es natural y se confunde con el síntoma: por ejemplo, la palidez del rostro como índice de miedo o enfermedad. Cf. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1967; Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, I, México, Siglo XXI, 1982, pp. 49-55, Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1986.

de recuperar el proceso histórico al respecto sino con el propósito explícito de evitar la “sordera simbólica” predominante en el occidente contemporáneo, mediante la construcción de una teoría que implique una futura “simbólica del lenguaje”.<sup>42</sup>

De este libro tomamos un relato que nos parece fascinante: a fines del siglo XIX y principios del XX, vive en Ginebra una muchacha que atrae el interés de los psicólogos de la ciudad por sus estados de sonambulismo y mediúmnicos, durante los que empieza a hablar en lenguas desconocidas. Flournoy, profesor de psicología de la Universidad de Ginebra, se intriga a tal punto con el caso que más adelante publicará un extenso libro donde narra y explica sus avatares. Este psicólogo observa que la muchacha vive dos novelas: en una de ellas, visita el planeta Marte y se comunica con extraterrestres; en la otra, vive una aventura en la India. Flournoy identifica y transcribe dos idiomas: el marciano y el hindú o sanscritoide. Como sus conocimientos de las lenguas hinduizantes son precarios, solicita el peritaje de un eminente orientalista: Ferdinand de Saussure. Entre 1895 y 1898, Saussure estudia con gran pasión las producciones lingüísticas de la joven paciente quien, si bien nunca había aprendido una palabra de sánscrito, logra un habla “hindú” que se le parece mucho. Saussure redacta un informe donde explica que la lengua analizada no es, desde ya, sánscrito pero sus sílabas no son en ningún caso “antisánscritas”, a tal punto que carecen de la letra “f” que es en verdad extraña al sánscrito. Para ser mejor comprendido por los psicólogos, Saussure compuso un texto de apariencia latina, que, sin ser latín, no presentara nada contrario a esa lengua y sonara como tal. Para Flournoy, el psicólogo, quedó despejada toda duda respecto del hecho de que la lengua que hablaba en trance su paciente no era sánscrito y, por lo tanto, no había resquicio alguno para quienes querían apelar a reencarnaciones o telepatía; pero no

---

<sup>42</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, Venezuela, Monte Ávila, 1991.



pudo explicar cómo la joven había logrado reproducir un rasgo tan característico como la ausencia de la letra “F”. La cosa no quedó ahí. No bien aparecida la obra de Flournoy, otro lingüista especialista en sánscrito la lee y se entusiasma con el tema. Este lingüista (Victor Henry) no se anima a insistir sobre lo que ya había trabajado una autoridad como Saussure, así es que se dedica a la otra lengua producida por la sonámbula: el marciano. Enfrentado a una lengua inexistente, Henry trabaja sin necesidad de contrastarla con una “verdadera” y descubre que en realidad ese marciano no es otra cosa que un travestismo del francés, mediante procedimientos tales como adición, supresión y permutación en el plano del significante y sinédoques, metonimias, contaminaciones y otros tropos en el plano del significado. Para Henry, la ausencia de la letra “F” se explica por la necesidad profunda que la paciente tiene de rechazar el francés, de hablar en una lengua diferente de la propia, deseo que pone en acto cuando habla en estado de sonambulismo. Para Todorov, “F” simboliza “francés” mediante una relación que no es constitutiva de la lengua concebida como un sistema convencional de signos y toma este caso para ejemplificar la importancia de percibir determinados modos de simbolización (motivados) a la hora de interpretar algunos discursos y ciertos textos. A mi vez, me detuve en esta larga paráfrasis porque me parece que es una manera, para mí que no conocía el caso, desautomatizante de pensar el discurso literario como un entramado denso de signos lingüísticos y códigos culturales, condiciones de producción, series genéricas, huellas del deseo, etcétera, cuya lectura o interpretación requiere de los presupuestos de la convención tanto como de los de la motivación. Motivación que se relee en este contexto totalmente despojada no sólo de asociaciones metafísicas o religiosas sino

también de alguna reivindicación del realismo cognitivo (más de una motivación puede haberse tejido a partir de una convención primaria).

### 2.1.2. Dos miradas acerca del realismo literario

Ofrecemos otro relato, en este caso breve:

En el apólogo antiguo sobre Zeuxis y Parrhasios, el mérito de Zeuxis es haber pintado unas uvas que atrajeron a los pájaros. [...] su colega Parrhasios lo vence al pintar en la muralla un velo, un velo tan verosímil que Zeuxis se vuelve hacia él y le dice: Vamos, enséñanos tú, ahora, lo que has hecho detrás de eso.

Jacques Lacan, *El seminario*, libro 11

Las polémicas sobre el realismo han ocupado un espacio importante en los estudios literarios contemporáneos. Son muchas y algunas han sido sostenidas por teóricos del calibre de Theodor W. Adorno y de Georg Lukács; no las vamos a reproducir acá, aun cuando hagamos una que otra mención.<sup>43</sup> Lo que nos interesa es poner algunas de ellas sobre el tapete en el contexto de la polaridad motivación/convención. En líneas generales, quienes ven la problemática del realismo desde una perspectiva motivada estiman que los procedimientos que lo caracterizan tienen valor cognitivo por su mayor adecuación a la realidad objetiva; ante el relato sobre la competencia de los pintores interpretarían que Parrhasios gana ya que si Zeuxis logra hacer creer a los pájaros que sus uvas son “comibles”, el velo pintado por Parrhasios reproduce tan bien un velo “real”, que aparece como tal a los ojos del mismo Zeuxis. Poner la cosa ante los ojos, como decía Aristóteles, puede implicar, entonces, conocer y saber dar a conocer el mundo tal cual es. Así, Georg Lukács centra sus estudios literarios en un

---

<sup>43</sup> Para una revisión acerca de los conceptos del realismo véase María Teresa Gramuglio, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en María Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista*, en Noé Jitrik (director), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 15-38.

género (la novela) y un modo de representación (la novela realista decimonónica). Para este autor, la valoración estética de este género va de la mano de su convicción en la capacidad demostrada por novelistas como Balzac y Tolstoi para reflejar la realidad, es decir las contradicciones principales de su sociedad y de su tiempo histórico, desde una ineludible perspectiva humana. Desde otro lugar teórico, Tom Wolfe explica el éxito del llamado “nuevo periodismo” en el hecho de que los periodistas comenzaran a descubrir y usar los procedimientos que otrora conferían su fuerza a la novela realista: construcción escena por escena; registro del diálogo, la técnica del punto de vista que permite presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular para darle la sensación de estar metido en su piel y lograda representación del esquema completo de comportamiento y bienes a través del cual los personajes expresan su posición en el mundo (en correlación con lo que sucede con los lectores mismos).<sup>44</sup> Para Wolfe, los periodistas se apropian de estas técnicas en momentos en que los novelistas las han ya, en general, dejado de lado. De ahí, para él, el éxito del nuevo periodismo y la progresiva pérdida de interés que los lectores sufren respecto de las novelas actuales. Dice Wolfe:

Los novelistas han cometido un desastroso error de cálculo en lo que se refiere a la naturaleza del realismo durante los pasados veinte años. Su punto de vista sobre la cuestión lo ha resumido bastante bien el redactor-jefe de *Partisan Review*, Williams Phillips: “De hecho, el realismo es sólo un procedimiento formal más, no un método permanente de considerar la experiencia.” Sospecho que lo cierto es precisamente lo contrario. Si nuestros amigos los psicólogos llegan a saberlo de fijo, pienso que nos dirán algo parecido a esto: la introducción del realismo en literatura por gente como Richardson, Fielding y Smollet fue como la introducción de la electricidad en la tecnología de la máquina. No fue sólo otro procedimiento. Elevó la condición del arte a una

---

<sup>44</sup> Cf. Tom Wolfe, *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1992.

nueva magnitud. Nadie se sintió jamás impulsado a derramar lágrimas ante el infeliz destino de los héroes y heroínas de Homero, Sófocles, Moliere, Racine, Sydney, Spencer o Shakespeare. Pero hasta el impecable Lord Jeffrey, director de la *Edinburgh Review*, lloró -de hecho sollozó, hipó, plañó y suspiró- con la muerte de la pequeña Nell de Dickens en *Almacén de antigüedades*. (pp. 54-55).

Wolfe otorga a la poética realista la categoría de herramienta cognitiva a tal punto que no tiene problemas en disociarla del valor literario o estético que los textos, donde esa maquinaria sea puesta en acción, tengan o no. Por eso, si bien es para él innegable que la novela no tiene ya la categoría suprema que disfrutó durante noventa años, aproximadamente entre 1875 y 1965, tampoco es seguro que el nuevo periodismo la haya conquistado para sí y tenga su posición asegurada, aunque sí haya recogido el guante que la novela dejó. A esta altura, pugnan por salir, ordenadas o a borbotones, múltiples críticas a estas posiciones. Empecemos a tirar de alguna punta: muchos somos los que no compartimos la idea de progreso que presupone considerar que una poética supera a las anteriores, en un camino de tal manera irreversible y teleológico que aquellas corrientes posteriores que no se inscriban en ella sean vistas como decadentes. Otros, en la línea de la autonomía del arte, desestiman una valorización de los textos basada en una pragmática de la masividad; quienes adscriban a una estética del distanciamiento (brechtiana o no), fruncirán el ceño ante las mismas catarsis que Wolfe festeja. No olvidamos, aunque no nos detengamos, las corrientes que han impugnado el realismo en búsqueda de más realismo: cuando tanto Sartre como los novelistas del *nouveau roman* francés critican al narrador omnisciente privilegian una manera de narrar más real (el ojo que describe, como la lente de una cámara filmadora, sin interpretar, sin saberlo todo, sin adjetivar), y cuando uno de sus teóricos más conocidos, Alain Robbe-Grillet, aconseja eliminar las personificaciones y la descripción antropomórfica (las nubes no pueden estar “amenazantes” ni el río

“alegre”) también estima ser más realista que los realistas históricos. Importa, sí, subrayar que, hasta sin conocerlo, muchos concordamos con el crítico que Wolfe descarta (Williams Phillips) en el sentido de ver el realismo como una convención, perteneciente a un contexto cultural e histórico determinado.<sup>45</sup> En tal sentido, considero ineludible el artículo de Roland Barthes, “El efecto de realidad”, en el que desmonta la retórica del realismo en sus procedimientos descriptivos.<sup>46</sup> Barthes centra su atención en ciertos detalles que podrían calificarse, en una primera mirada, como “inútiles”, notaciones escandalosas, dice, que parecerían responder a una suerte de lujo del relato. Puesto en la búsqueda de la “significación de esta insignificancia”, Barthes encuentra en esos detalles y fragmentos las reglas culturales de la representación realista, la denotación de lo “real concreto”, la representación pura y simple de lo que ha sido o es, y su correlativo efecto de lectura: la ilusión referencial.

Concluye Barthes:

---

<sup>45</sup> Arnold Hauser, un clásico, explica los comienzos de este proceso, a partir del prerromanticismo inglés, como pocos: “La razón decisiva para la influencia de Richardson estuvo en el hecho de que fue el primero que convirtió al nuevo hombre de la burguesía, con su vida privada, viviendo en el marco de su vida doméstica, absorbido por sus problemas familiares y ajeno a ficticias aventuras y maravillas, en centro de una obra literaria. Son historias de vulgar gente burguesa, y no de héroes ni de pícaros las que cuenta, y lo que se relaciona con ellos son simples e íntimos conflictos cordiales, y no hechos patéticos heroicos. [...] Es difícil explicar hoy, en la época de una literatura apoyada desde hace mucho tiempo en el subjetivismo, lo que en estas novelas podía fascinar y conmover a los contemporáneos [...] El autor hace del lector su confidente [...] Naturalmente, también antes se habían tomado como modelo los héroes de las grandes novelas caballerescas y de aventuras; eran ideales, es decir, idealización de hombres reales e imagen ideal para hombres de carne y hueso. Pero nunca se le había ocurrido al lector ordinario medirse con la medida de ellos y apropiarse sus privilegios. Los héroes se movían de antemano en una esfera distinta que él; eran figuras míticas y tenían, en lo bueno y en lo malo, tamaño sobrehumano. La distancia del símbolo, de la alegoría o de la fábula los separaba del mundo del lector e impedía un contacto demasiado inmediato con ellos. Ahora, por el contrario, al lector le parece que el héroe de la novela está consumando simplemente su vida incompleta -la del lector- y realizando las posibilidades desaprovechadas por éste. ¡Quién no ha estado alguna vez a punto de convertirse un poco en héroe novelesco! De semejantes ilusiones deduce el lector su derecho a colocarse a la misma altura de los héroes y a reclamar para sí su excepcionalidad, su extraterritorialidad en la vida.” (pp. 236-240). Cf. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, II, Madrid, Guadarrama, 1969.

<sup>46</sup> Cf. Roland Barthes, “El efecto de realidad”, en Roland Barthes y otros, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970, pp. 95-101.

Este nuevo verosímil [...] procede de la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la notación el puro encuentro de un objeto y de su expresión. La desintegración del signo -que parece ser realmente el gran problema de la modernidad- está por cierto presente en la empresa realista, pero de un modo en cierta forma regresivo, puesto que se lleva a cabo en nombre de una plenitud referencial, en tanto que hoy, por el contrario, se trata de vaciar al signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la “representación”. (p. 101)

El concepto de verosimilitud tiene que ver con una mirada convencionalista: los discursos impactan no por su mayor o menor adecuación con una realidad objetiva, sino por su calidad de verosímiles o no. En la introducción al volumen colectivo *Lo verosímil*, Todorov hace referencia a la polisemia del término y aconseja no abandonar esa variedad de sentidos.<sup>47</sup> Nos permitimos reponer sus palabras (citadas ya en la nota 24):

Sólo dejaremos de lado el primer sentido ingenuo, aquél según el cual se trata de una relación con la realidad. El segundo sentido es el de Platón y Aristóteles: lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública. En los clásicos franceses se encuentra ya un tercer sentido: la comedia tiene su propio verosímil, diferente del de la tragedia; hay tantos verosímiles como géneros y las dos nociones tienden a confundirse (la aparición de este sentido del término es un paso importante en el descubrimiento del lenguaje: se pasa aquí del nivel de lo dicho al nivel del decir). Por último, actualmente se hace predominante otro empleo: se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad. (p. 13).

Julia Kristeva puede ser tomada como muestra ejemplar de aquellos teóricos contemporáneos que desplazan su mirada desde la literatura entendida como producto (la obra destinada al mero consumo) hacia el proceso de producción de escritura mismo, entendiendo que la literatura ha llegado a una madurez que la libera de funcionar solamente como una máquina que habla al modo en que un espejo refleja y puede ya enfrentarse con su propio funcionamiento a través de la palabra, transformándola más allá de la retórica y de todo juego de identidad o semejanza que apunte a un verosímil aceptado epocal y socialmente. Kristeva, pues, se ubica en un lugar desde el que ni interesa pensar la literatura como motivada en tanto reflejo pasivo de una realidad externa, ni tampoco entenderla como expresión de un convencionalismo que respete el verosímil reconocido, admitido y sancionado por las instituciones sociales. Su mirada privilegia, en cambio, las experiencias de ruptura, podríamos decir vanguardistas (en un sentido amplio, que trascienda el concepto de las vanguardias históricas), que inscriban en la superficie textual su propio proceso de producción, sus límites y sus problemas, lo que ella llama “la productividad llamada texto”. No se usa el lenguaje para narrar una aventura, pongamos por caso, sino que lo que se cuenta es la aventura misma de escribir.<sup>48</sup>

### 2.1.3. Representación como conquista social

Resulta interesante observar cómo se reitera, desde diferentes paradigmas, la primacía de lecturas temáticas o contenidistas en primeras etapas críticas para luego acceder a otros tipos de lecturas menos (o nada) sujetas a la concepción instrumental de la

---

<sup>47</sup> Cf. Tzvetan Todorov, “Introducción”, en Roland Barthes y otros, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970, pp. 11-15.

<sup>48</sup> Cf. Julia Kristeva, “La productividad llamada texto”, en Roland Barthes y otros, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970, pp. 63-93. También, Julia Kristeva, *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos, 1978.

escritura. Así, por ejemplo, vemos cómo toda una crítica interesada por la relación entre la literatura y el psicoanálisis, en una primera etapa, buscaba la representación de patologías en los personajes de una novela o reducía su interpretación, pongamos por caso, al “complejo de Edipo”; mientras que, en otra instancia, nos parecen más productivas y atractivas las lecturas que, por ejemplo, caracterizan como “paranoica” la escritura ensayística y filosófica del siglo XIX (por su intencionalidad de abarcarlo todo, sin dejar nada afuera) o “esquizofrénica” la escritura del capitalismo tardío (por su fragmentariedad), alejadas ya de tematizaciones puntuales. Este movimiento también se observa en la historia de la crítica interesada por la relación entre literatura y sociedad: del apego a leer la representación del obrero, o la narración de una huelga, llegamos luego a lecturas que privilegian silencios, implícitos o estrategias narrativas. En los últimos años, se ha privilegiado lo temático (tanto en la producción de ficción como en la instancia de la crítica) en las corrientes reivindicadoras de la literatura femenina así como de la literatura *gay*. Dentro de los movimientos sociales, habría pues que incluir la lucha por “el derecho a la representación” que, en general, se encuentra asociada a una ideología de la escritura como comunicación y como instrumento.

Si de representación literaria se habla, difícilmente pueda superarse el magistral estudio de Erich Auerbach, *Mimesis*, que da cuenta de la progresiva ampliación de lo social representado, en la literatura europea.<sup>49</sup> Auerbach pone en relación este proceso con el fenómeno de disolución de las fronteras entre los niveles de estilo (alto, bajo; tragedia, comedia) y la aparición del tratamiento serio de la vida burguesa, pequeño burguesa y hasta obrera en el teatro (drama burgués) y la novela.

---

<sup>49</sup> Véase Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.



Estos temas de reflexión nos llevan nuevamente al encuentro con la problemática del realismo: en primer lugar, consideramos oportuno reponer la pregunta acerca de si nos referimos a un período determinado de la historia, en este caso, de la novela o si hablamos de una modalidad que entra y sale de la escena literaria, ocupa su centro, pierde visibilidad en las periferias o aguarda, entre bastidores, su reingreso. María Teresa Gramuglio nos recuerda que:

Por sobre la complejidad y aun la relatividad de la noción de realismo, habría, en principio, dos grandes modos de considerarlo en el arte: bien como esa actitud que busca alcanzar alguna semejanza con lo real, y por lo tanto como una modalidad que atraviesa los siglos, o bien como un concepto que remite a un período delimitado de la historia del arte y de la literatura, y por lo tanto como una modalidad específica del siglo XIX. En ambos casos, el término realismo convoca una serie de palabras que pertenecen a una misma constelación semántica: imitación, mimesis, verosimilitud, representación, referencialidad. Son palabras que indican algún tipo de relación entre dos órdenes heterogéneos: uno, el universo de 'lo real', que se supone externo y objetivo; el otro, el del lenguaje, sea verbal o visual. En ambos casos, haya o no formulaciones explícitas de una poética realista, lo que subyace es una cierta confianza en el vínculo entre signo y referente.<sup>50</sup>

El temperamento de este trabajo se orienta en el primero de los sentidos mencionados (el de la modalidad) sin que ello conlleve ningún desdén por las especificidades históricas ni tampoco implique postulación alguna acerca de un retorno de lo mismo o, dicho de otra manera, de una constancia inalterable de tal modalidad. En segundo término, la perspectiva de asociar la posibilidad de representación literaria con cierto aspecto de las "conquistas sociales", considerándola, por lo tanto, una especie de bien

---

<sup>50</sup> Cf. María Teresa Gramuglio, "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en María Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista*, en Noé Jitrik (director), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 15-38.

simbólico al que se aspira alcanzar, se articula con la relación entre realismo y conocimiento ya referida. En tal sentido, volvemos sobre el artículo de Gramuglio y su consideración acerca de las características histórico-sociales que propician el encuentro entre realismo y sociedad, cuando dice que “las expresiones más significativas del realismo tienden a afirmarse de manera orgánica, o en otras palabras, menos esporádica, cuando las vivencias del cambio convierten la sociedad en un objeto problemático para un número significativo de personas” (p. 26) o, en una variación de lo anterior:

[...] la seducción del referente propia de las poéticas miméticas las torna particularmente adecuadas para tramitar las necesidades de reconocimiento y autoconciencia que se agudizan en los momentos en que el cambio social hace de la sociedad un problema para sus integrantes.<sup>51</sup>

#### 2.1.4. Alegoría/símbolo

La controversia motivación/convención atraviesa los lugares históricos que en la literatura y sus imaginarios han ocupado el símbolo y la alegoría. Los románticos opusieron con fuerza alegoría y símbolo, en beneficio de este último. El símbolo es intransitivo, motivado, apela tanto a la percepción como a la intelección, va de lo particular a lo general, es instantáneo (es decir, simultáneo), sintetiza los contrarios, y, al tener una significación natural, por todos comprensible. La alegoría es transitiva, convencional, apela a la razón, va de lo general a lo particular, se constituye mediante la progresión de una serie de momentos (es sucesiva), los contrarios están copresentes en ella, irreductibles, a modo de desgarró y, al ser una convención arbitraria, debe conocerse antes de que sea posible entenderla.

---

En la primera mitad del siglo veinte, Walter Benjamin se permite una vuelta de tuerca respecto de esta fuerte herencia romántica. Su estudio sobre el origen del drama barroco alemán conjuga una suerte de herejía doble: transforma un género desvalorizado en foco de su atención y, en ese contexto, rescata la desprestigiada alegoría.<sup>52</sup> Benjamin valora la artificiosidad del drama alemán, en el mismo temperamento que, respecto de la alegoría, celebra ahí donde todos desprecian: la alegoría para él es convención y expresión a la vez; tal como la escritura “la alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión, sino expresión de la convención”. Se aparta así, de la mirada crítica heredera del romanticismo que coloca el símbolo en el centro de su poética, refiriéndose de manera imperativa a la necesaria correspondencia entre forma y contenido que, según Benjamin, lleva al plano de la retórica la paradoja que caracteriza al símbolo teológico, es decir, la unidad immanente del objeto sensible y el suprasensible.

La desolación que estos dramas barrocos ponen en escena es leída por este autor desde la coyuntura histórica que priva al hombre de consuelos metafísicos y de perspectivas de salvación. En el drama barroco la vida es siempre juzgada desde la muerte, punto de vista para el que la vida sólo es producción de cadáveres.

Lukács primero y luego Bürger han visto en el análisis del barroco de Benjamin, en especial desde la categoría de alegoría, un pensamiento precursor para comprender el carácter inorgánico de las obras de arte vanguardistas.<sup>53</sup> Precisamente, ¿qué operatorias presuponen el *collage* y el montaje que no puedan homologarse con los procedimientos de lectura propios del alegorista quien otorga sentido al reunir

---

<sup>51</sup> María Teresa Gramuglio, “Introducción”, op. cit., pp. 7-12.

<sup>52</sup> Véase Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

<sup>53</sup> Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997, pp. 130-149.

fragmentos aislados de la realidad, modificando el contexto original de cada uno?

Dice Bürger:

Una comparación de las obras de arte orgánica con las inorgánicas (vanguardistas), desde el punto de vista de la estética de la producción, encuentra una herramienta esencial en lo que llamamos montaje, con el que coinciden los dos primeros elementos del concepto de alegoría de Benjamin. El artista que produce una obra orgánica [...], maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material sólo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. (pp. 132-133)

Ponemos ahora sobre nuestra mesa de trabajo ciertas reflexiones que, a propósito del lenguaje, hace Northrop Frye.<sup>54</sup> A partir de la relación entre la cultura del cristianismo con el principio de traducción, Frye hace suya la distinción francesa entre la *langue*, que separa al francés del inglés y del alemán, por ejemplo, y el *langage* cuya existencia permite expresar cosas similares en los tres idiomas. Desde ahí, no sólo se pregunta acerca de la posibilidad e importancia que una historia del *langage* podría tener sino que diseña un intento, muy abarcador, según el cual tres habrían sido las etapas del *langage*: la jeroglífica o poética, la hierática o alegórica y la demótica o descriptiva. La tercera fase comienza en el siglo XVI y alcanza su predominio teórico con Bacon y práctico con Locke, en el siglo XVIII. Son sus características la clara separación entre sujeto y objeto (“el sujeto se expone, en la experiencia de los sentidos, al impacto de un mundo objetivo”), la lengua concebida como descriptiva de un orden natural objetivo y el criterio de verdad relacionado con la fuente externa de la descripción (correspondencia) más que con la consistencia del argumento (como

había exasperado la fase anterior, especialmente en el medioevo). Desde ya, esta fase se halla unida al desarrollo de la ciencia y, acá viene lo interesante para nuestras reflexiones, el problema de la ilusión y la realidad habríase convertido en un tema central en esta tercera etapa que, sin duda, comprende el gesto del siglo XIX y es aún la nuestra, aunque, tal vez, dice Frye siguiendo a su inspirador Vico, una suerte de retorno hacia la metáfora estaría acaeciendo. Frye se remonta a Vico para quien existen tres eras en un ciclo histórico: una era mítica o de los dioses, una era heroica o aristocrática, y una era del pueblo, luego de la cual el proceso se inicia otra vez. Cada era produce su tipo de lenguaje (poético, heroico y vulgar). Respecto de su propia clasificación del lenguaje, Frye considera como jeroglífica o poética a casi toda la literatura griega anterior a Platón (en especial la de Homero) y a la mayor parte del Antiguo Testamento. En esta etapa se observa poca separación entre sujeto y objeto; más bien estos parecen estar unidos por una energía en común. Las palabras, aquí, tienen fuerzas dinámicas. Conocer el nombre de un dios, por ejemplo, puede brindar algún tipo de control sobre él. Las palabras son concretas (aunque la distancia pueda hacernos leer anacrónicamente) y la prosa es discontinua. Con Platón, comienza para Frye la fase “hierática” donde las palabras se ven como expresión de pensamientos, comienza la separación de sujeto y objeto, se distingue entre operaciones intelectuales y emocionales (lo que permite el desarrollo de la abstracción), lo argumental prima (hasta llegar a la fascinación por el silogismo propia del medioevo), la prosa es continuada y la alegoría adapta la metáfora a una norma conceptual. La tercera etapa, es decir la actual, es la descriptiva, cuyo desarrollo está indisolublemente ligado al de la ciencia moderna. Frye considera que hay síntomas de cierto retorno (no idéntico) a lo poético ya que si bien el lenguaje descriptivo nos revela una gran riqueza y

---

<sup>54</sup> Cf. Northrop Frye, *El gran código*, Barcelona, Gedisa, 1988, pp. 22-55.

variedad en el mundo objetivo, las operaciones mentales y lingüísticas relacionadas con “lo observable” aburrirían, llegado cierto punto, a los hombres.<sup>55</sup>

#### 2.1.5. Ficción/verdad

*Plotino de Alejandría, cuenta Porfirio, se negó a hacerse retratar, alegando que él era solamente la sombra de su prototipo platónico y que el retrato sería sombra de una sombra. Siglos después Pascal redescubriría ese argumento contra el arte de la pintura. La imagen que vemos aquí es la fotografía del facsímil de un ídolo del Canadá, es decir, es sombra de la sombra de una sombra. Su original, llamémoslo así, se erige, alto y sin culto, detrás de las tres estaciones del Retiro.*

*Jorge Luis Borges, Atlas.*

Si Platón pensaba que había que expulsar a los poetas de la república, era porque para él, lejos de apuntar a la verdad, toda retórica tenía como finalidad la mera persuasión y toda mimesis era sombra de una sombra. Si el pintor estaba más alejado de la verdad/Idea que el artesano que hacía una mesa “real”, lo escrito por el poeta adolecía de una calidad mimética menor, dado que su reflejo del mundo visible mediante palabras producía un modo de representación más oblicuo e indirecto. El dicho “la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla”, inevitable en cualquier tratado sobre arte o literatura entre mediados del siglo XVI y mediados del XVIII, afirmaba un paralelismo entre las dos artes, tendiente a legitimar la poesía como espejo de objetos y acontecimientos. Es en la tradición neoplatónica donde, en cambio, se otorga al arte la posibilidad de imitar las ideas de primera mano. Y debemos esperar al

---

<sup>55</sup> Desde aquí, se explica Frye la atracción que ciertos discursos como los de la telepatía, la reencarnación, etcétera (no científicos por antonomasia), ejercen sobre los contemporáneos en una suerte de nostalgia por formas perdidas del lenguaje, por unas “vacaciones” de la imaginación respecto de la oposición ilusión/realidad.

romanticismo para desplazarnos desde la obra que refleja o imita, al artista que, como un dios, crea.

Retomamos nuestro relato acerca de la competencia entre Zeuxis y Parrhasios: una mirada heredera de la platónica diría que ninguno de los dos cuadros puede aspirar a una realidad, y por ende verdad, de las cosas, sino a procedimientos más o menos exitosos en engañar a pájaros, Zeuxis, y a hombres, Parrhasios. Es casi seguro, entonces, que Parrhasios hubiera sido más rápido y violentamente desterrado aún que Zeuxis.

Si desde una mirada “laica” acerca de la convención, Parrhasios (tomado como sinónimo de artista y de poeta) no amerita sanción alguna, tampoco puede apetecer ser tomado en serio.<sup>56</sup>

La pregunta que insiste es la pregunta por la verdad de la ficción, territorio de motivaciones y significación oblicua. Como Scherazade, demoramos un final, un cierre que no cierra, con otro relato:

La mujer le dejó saber con la mirada que quería decirle algo. Leoncio accedió, y cuando ella se apeó del bus él hizo lo mismo. La siguió a corta pero discreta distancia, y luego de algunas cuerdas la mujer se volvió. Sostenía con mano firme una pistola. Leoncio reconoció

---

<sup>56</sup> Recordemos, según hemos expuesto anteriormente, que tal es la mirada de John Searle cuando afirma que la ficción narrativa no es un acto de habla serio sino una aserción fingida (que no es lo mismo que un engaño o mentira), es decir un acto “parásito”. De la misma manera que se “finge” hacer una aserción, en el discurso de ficción se “finge” hacer una referencia, mediante el uso de nombres propios y otras expresiones de referencia paradigmáticas. Al fingir referirse, por ejemplo, a una persona y contar sus peripecias, el autor de ficción crea el personaje del que luego podremos hablar “seriamente”. Otra característica de este tipo de referencia es que en una obra de ficción no todos los actos de referencia son fingidos; algunos son reales (el todo es más ficticio que las partes). Para Searle, la diferencia entre distintos tipos de obras ficcionales (ciencia-ficción, novelas naturalistas, etcétera) radica en parte en el grado de compromiso del autor con referencias reales, sean éstas acerca de hechos, lugares, personas y otras. Por último, Searle llama la atención acerca de que la literatura de ficción incluye, a veces, emisiones serias que no forman parte del relato en sí: reflexiones de índole general, expresiones de creencias del autor, etcétera.

entonces a la mujer ultrajada en un sueño y descubrió en sus ojos la venganza.

-Todo fue un sueño -le dijo-. En un sueño nada tiene importancia.

-Depende de quien sueñe -dijo la mujer-. Este también es un sueño.

Luis Fayad, *Reencuentro*.

## 2.2. El juego de la presencia y la ausencia

Una escena se reitera en el campo de la teoría literaria y es la del crítico que a través del cristal provisto por un género discursivo o literario, una modalidad, una poética autoral, etcétera, explica un amplio espectro de problemáticas (sino todas, o, al menos, la ilusión de su totalidad) propias del fenómeno literario, entendido en un alcance general y abstracto. Ejemplo privilegiado de ello, es el hacer crítico de G. Luckács que llega a leer siglos de literatura desde un género (la novela) y desde un modo de ser de la novela (el realismo decimonónico). También Paul de Man supo ver la literatura toda desde una figura retórica que, a su entender, explica la operatoria fundante del género autobiográfico: la prosopopeya. La lista podría continuar, por ejemplo, con las categorías (de uso general) surgidas de los estudios de Mijaíl Bajtín sobre la poética de Fedor Dostoievsky, etcétera, etcétera; pero, señalado el gesto, lo que nos interesa acá es hablar del juego de la ausencia y la presencia que, caro a la literatura misma, tan decididamente ha salido a nuestro encuentro desde las páginas de las novelas históricas.

Ausencia de los hechos pasados, presencia de su recuerdo y escritura. En rigor, toda escritura es presencia de una ausencia (aunque no se trate de la escritura de hechos de la historia), y lo es por definición. En esta línea de reflexión, los aportes del psicoanálisis se nos hacen insoslayables. A continuación, pasaremos revista a algunos conceptos de alta pertinencia respecto de esta problemática.



Desde el psicoanálisis, Jacques Lacan, lector saussureano de Sigmund Freud, trabaja la teoría psicoanalítica a partir de la noción de signo lingüístico y desde la distinción de una doble división del sistema del lenguaje.<sup>57</sup> Teniendo en cuenta las dos series de operaciones simultáneas –seleccionar y combinar– de las que nos habla Ferdinand de Saussure y, asimismo, los estudios de Roman Jakobson sobre la afasia, los dos ejes del lenguaje pueden ser resumidos del siguiente modo: a) eje sintagmático: combinación, contigüidad y metonimia, y b) eje paradigmático: selección, similitud y metáfora. La reflexión sobre la metáfora y la metonimia es básica para la idea fundamental de Lacan que consiste en la supremacía del significante y sus consecuencias respecto de las formaciones del inconsciente. En tal sentido, la represión originaria se presenta como un proceso estructurante que consiste en una metaforización: la llamada “metáfora paterna”, justificación más acabada del “inconsciente estructurado como un lenguaje” y operación simbólica inaugural.

La realización de la metáfora paterna en el proceso de acceso a lo simbólico en el niño (el dominio simbólico del objeto perdido), tal vez en ningún otro sitio esté mejor ejemplificada que en la clásica descripción que S. Freud nos brinda del juego “fort-da”.<sup>58</sup> Juego de desaparición y regreso donde, indudablemente, el mayor placer está ligado al segundo de los actos. Se trata de un doble proceso metafórico (sustitución significante), ya que si la bobina, en sí misma, constituye una metáfora de

---

<sup>57</sup> Cf. Jacques Lacan, “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, “La instancia de la Letra”, “El estadio del espejo”, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, en *Lectura estructuralista de Freud (Escritos I)*, México, Siglo XXI, 1971. “Posición del inconsciente”, “El seminario sobre La carta robada”, “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis”, en *Escritos II*, México, Siglo XXI, 1975. “El deseo y su interpretación”, en *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970. “El yo en la teoría de Freud. Clase 16. La carta robada”, en *Seminario II*, Barcelona, Paidós, 1983. *Seminario III, La Psicosis*, Barcelona, Paidós, 1983.

<sup>58</sup> Cf. Sigmund Freud, “Más allá del principio del placer”, en *Obras completas I*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 1097 y siguientes.

la madre, el juego “presencia-ausencia” es otra metáfora en tanto y en cuanto simboliza los regresos y partidas.

La represión originaria permite, entonces, el acceso al lenguaje que se interpone, a partir de allí, entre el sujeto y las cosas. A esta sustitución, alude Lacan cuando dice que la cosa debe perderse para poder ser representada o que la palabra es el asesinato de la cosa (cuestión que Maurice Blanchot ya había señalado). Mediatizado por el lenguaje, el deseo insatisfecho renace continuamente puesto que siempre está en otro lugar, fuera del objeto designado; remite siempre a una sucesión indefinida de significantes que simbolizan los objetos de la metonimia. Si para Freud el desplazamiento es a la condensación lo que el proceso al resultado, desde esta lectura la metonimia es condición de la metáfora. Así lo ve Lacan en el análisis que hace del poema “Booz dormido” de Víctor Hugo. Allí, el psicoanalista francés habla de la metáfora como “plus de significación” y, si antes nos había persuadido de que no puede decirse todo, ahora la metáfora supone la posibilidad de decir un poco más de lo que se puede, y, a veces, *quiere* decir.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Reproducimos el siguiente comentario: “Un verso dice: ‘Su gavilla no era avara ni rencorosa’: es obvio que de gavilla –que es un conjunto de mieses- no se puede pensar falta de avaricia o de rencor [...] La falta de avaricia y de rencor son cualidades de Booz pero no sería lo mismo decir: Booz no era avaro ni rencoroso. El plus de significación aparece por efecto de la sustitución de Booz por gavilla, que le otorga a él algo del orden de la fertilidad. La metáfora en cuestión anticipa el acceso tardío a la paternidad que aparece al fin del poema. [...] con relación al eje de la continuidad diacrónica o eje metonímico, que para el ejemplo es ‘no era avara ni rencorosa’ gavilla es metáfora de Booz. A su vez el plus de significación de la metáfora se produce por las metonimias del mismo significante gavilla. Se podría decir que una gavilla es un conjunto de cosas que pueden fructificar, y en esto mismo hay una metonimia; decir ‘gavilla’ es decir eso y sin duda otras metonimias más. Gavilla por sus propias metonimias, al sustituir a Booz en la cadena metonímica que le corresponde a éste, le otorga un plus de significación.” (p. 63). Cf. Eduardo Carbajal y otros, *Una introducción a Lacan*, Buenos Aires, Lugar, 1985.

### 2.2.1. Olvidos y memorias

Un texto cuyo análisis ha sido revelador, para mí, acerca de la presencia y la ausencia en la escritura, es *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss.<sup>60</sup> Dada la importancia de esta problemática, además de la belleza de este libro, que más adelante, con motivo del trabajo sobre *Terra nostra*, volveremos a citar, incorporamos, a continuación, lo central de esas reflexiones. Y es que precisamente, *Tristes trópicos*, como libro de viajes, como memorias, como una suerte de autobiografía intelectual nos habla más que de características genéricas, del fatal juego de presencias y de ausencias que la escritura implica. Precisamente, son las autobiografías y las memorias las que evidencian ciertas leyes que rigen toda escritura. Se construye la historia sobre lo olvidado tanto como sobre lo recordado; o, mejor, se recuerda porque se olvidó antes. Es fascinante leer lo que acerca de esta paradoja escribe Nicolás Rosa desde el lugar privilegiado de “las escrituras del yo”.<sup>61</sup> “Extraña paradoja”, la llama, ya que “no es la memoria la que conserva sino el olvido”; olvido que explica que nadie escriba sobre su infancia o juventud cuando es niño o joven (cuando infancia y juventud son saberes imposibles porque no han podido aún ser olvidados) sino en la vejez (cuando se pone en el pasado aquello que se desea pero que ni se puede realizar en el presente ni puede esperarse del futuro):

El *doble fundamento* del olvido se inscribe en el enunciado del saber del sujeto (saber/no saber) y el saber del objeto: aquello que se recuerda no coincide con el recuerdo (decepción) pero co-incide (cae conjuntamente) con el sujeto desfallecido por el olvido. [...] El olvido nos revela que la *identidad* está perdida de entrada y que el sujeto se extravía en la selva de las identificaciones. (p. 58).

---

<sup>60</sup> Se recomienda la lectura de Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós, 1992.

<sup>61</sup> Cf. Nicolás Rosa, *El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.

Imposible no asociar la sutil aproximación que Martin Heidegger hace al poema *Retorno* de Hölderlin, donde el poeta celebra el reencuentro con su tierra natal. Este retorno no lo es a las fuentes, no es tocar el suelo originario, no es un volver atrás. Es, en cambio, el acto mismo de escribir ese poema. Es con y en ese decir poético que Hölderlin retorna a su tierra y la recupera sin haberla jamás poseído y sin haberla jamás perdido. David Nasio rescata este trabajo de Heidegger, en “Reencontrar el exilio”, y reflexiona:

[...] diciendo lo nuevo es como se retorna verdaderamente. Pero ¿adónde? A ninguna parte. Al retornar por medio de su poema, el poeta no encuentra solamente las montañas que rodean el lago de Constanza, su familia, sus allegados y todo lo que él conoce. Lo que encuentra es el exilio. El exilio presente en el duelo de la partida, que acompaña la dureza del viaje y que ahora se erige en “regocijo” del retorno [...], “regocijo”, no en el sentido de alborozo, sino de goce. Es el regocijo de Spinoza que no es alegría y que se opone a la tristeza. (p. 22).<sup>62</sup>

Tal vez por este juego de la ausencia y la presencia es que Lévi-Strauss confiesa haberse propuesto escribir este libro durante quince años sin poder hacerlo, sintiendo que ‘algo’ se lo impedía. Tal vez por ello, la insistencia proustiana en recobrar el tiempo perdido: el de su juventud, el de su bautismo como etnógrafo, el de su rol de profesor en la pujante universidad de San Pablo, el tiempo de un París que ya no es tal, la añoranza por ciudades que han cambiado, la tristeza por la degradación que esos ‘buenos salvajes’ nambiquara han sufrido entre la primera y la segunda vez que

---

<sup>62</sup> Cf. Juan David Nasio, “Reencontrar el exilio”, en *La voz y la interpretación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1987, pp. 17-26.

los vio, la añoranza de cuando era poca la gente que viajaba hacia los trópicos americanos, entre tantos otros ejemplos que podrían ser citados.<sup>63</sup>

### 2.2.2. Saber textual y saber referencial

La paradoja del olvido como memoria está íntimamente relacionada con la distinción entre el saber textual y el saber referencial, que hemos tomado, nuevamente, del campo del psicoanálisis, donde podemos ver, como ejemplo de esta operatoria, al sujeto decir que “lo tiene” (lo que quiere expresar y no puede) “en la punta de la lengua”. Otros ejemplos pueden verse en las escenas de Psicopatología de la vida cotidiana, respecto de olvido de los nombres propios, del chiste y de los llamados *lapsus*. Recordemos que, para Freud, cuando alguien no recuerda no hace solamente eso, sino que, simultáneamente, recuerda otra cosa; que hay una verdad en el chiste y que los errores involuntarios o lapsus pueden ser leídos como marcas del inconsciente en el habla. En esta línea de asociaciones, proponemos la superposición de los mapas territoriales del saber inconsciente, o mejor dicho del saber del inconsciente, con el del saber textual. Si imaginamos esos mapas hechos con la transparencia del viejo papel de calcar, según nuestra conjetura encontraríamos más de una coincidencia. En otras palabras, el que escucha puede deshechar el lapsus, pongamos por caso, como mero error o puede prestarle atención en tanto emergencia del inconsciente y, por ende,

---

<sup>63</sup> Una asociación más me asalta en estas líneas: la del etnógrafo, respecto de cierto modo del hacer del crítico literario. Para ello, y porque tal vez, también yo añore cierto mundo universitario naufragado ya en los controles estándares de calidad que hoy nos rigen, pongo sobre la mesa esta otra cita de Claude Lévi-Strauss: “Hoy me pregunto a veces si la etnografía no me habrá llamado sin advertirlo, en razón de una afinidad de estructura entre las civilizaciones que estudia y la de mi propio pensamiento. Me faltan aptitudes para cultivar sabiamente un terreno y recoger año tras año las cosechas: tengo la inteligencia neolítica. Como los incendios de los matorrales indígenas, ella abrasa suelos a veces inexplorados; los fecunda quizá, para sacar precozmente algunas cosechas, y deja tras ella un territorio devastado. Pero entonces yo no podía tomar conciencia de esas motivaciones profundas.” (op. cit., p. 57).

portador de un tipo de verdad o conocimiento. De modo análogo, aprender a prestar atención a las deformaciones del saber histórico en una novela, a lo no dicho, a los procedimientos metafóricos o metonímicos, y, además, aprender cuándo es importante la lectura literal, todo ello, y mucho más, configura un tipo de lectura correlativa a la escucha del psicoanalista que, como tal, posibilitaría acceder a determinados saberes que están, por decirlo así, en la superficie misma del texto, tanto por su presencia como por su ausencia.

Llamamos, entonces, saber textual al que emerge de ese modo de lectura atenta, podríamos decir, anagramática. Por su parte, el saber referencial es el humus o enciclopedia previa, en otras palabras, lo ya sabido. Este saber previo, a su vez, tiene diferentes procedencias; por ejemplo, lo que sabemos del género literario donde encuadramos la obra, lo que conocemos del autor (por la lectura de otras novelas o por los aportes de la literatura crítica, etcétera), lo que tenemos leído o escuchado, de manera previa a la lectura de la novela en cuestión, acerca de las escenas o acontecimientos históricos novelizados, y así siguiendo. Desde ya, ambos saberes, textual y referencial, si bien es bueno distinguirlos, no son contradictorios; es más, se supone que interactúan y hacen posible una lectura más rica, en cierto sentido. Pero, y he aquí la paradoja, en ocasiones, el saber referencial puede constituirse en una especie de obstáculo, película que opaque la lente o ruido que impida la buena escucha, respecto del acceso, aunque se sepa parcial, de lo que llamamos el saber textual.

La reflexión sobre estos dos saberes y su interacción, tanto de ayuda como de impedimento, es de por sí productiva, aunque sepamos que no por ello hayamos podido ponerla en práctica, en términos de lectura crítica, en nuestro trabajo.

### 2.3. Distinción conceptual entre 'referente' y 'referido'

Noé Jitrik, en ocasión de su trabajo sobre la novela histórica, brinda un insoslayable aporte conceptual al distinguir las nociones de referente y referido. Retomando sus palabras, el referente es, sumariamente, aquello de donde se parte, en otras palabras, aquello que se retoma de un discurso ya establecido. Por su parte, el referido es lo que se construye con el material retomado, mediante modalidades y procedimientos propios de la narración novelística.<sup>64</sup> Estas nociones nos posibilitan recuperar otras, tales como las de representación, procedimientos, imaginario social, documento, saber histórico, etcétera, lo que deviene en un trabajo intelectual interesante, desde el momento en que hay nociones, como es la de representación que, debido a su largo uso en occidente, circula como moneda gastada y, si bien es cierto, por una parte, que no puede prescindirse de ella, por la otra, es innegable que, a fin de reponer su productividad, solicita ser abordada desde lugares que no sean los comunes.<sup>65</sup>

Una perspectiva ineludible es el carácter histórico que Jitrik reconoce tanto para la noción de referente como para la del referido. El hecho de que ambos sean historizables va de la mano con la conciencia de que, tanto en un caso como en el otro, nos hallamos frente a construcciones culturales, más genéricas o más específicas,

---

<sup>64</sup> Véase Noé Jitrik, *Historia e Imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.

<sup>65</sup> Noé Jitrik afirma que, si bien la historia del arte occidental se despliega en torno a las diferentes respuestas dadas al problema de la representación, no se trata de un universal (la representación), como sí lo son hablar o escribir y, también, narrar: "En fin, marcando más el acento: narrar es un universal, representar no" (p. 57). Esta recuperación de la noción de representación cruzada con la de novela histórica arroja la siguiente definición: "La novela histórica, en consecuencia, sería un momento privilegiado en la historia de la representación, un momento en el que el modo occidental de representar mediante palabras e imágenes se coagula de una manera más precisa y particular –lo que no quiere decir más valiosa– que en otros instantes, de mayor titubeo en cuanto al concepto central o de mayor tentativa, como por ejemplo el barroco o el expresionismo en este siglo. Por cierto, y valga como paréntesis, el hecho de entender el concepto de representación como ideológico y de abrir la atención a fenómenos literarios o artísticos que lo abandonan no quiere decir que la historia de la representación sea poco interesante o descartable ni que haya cesado; al contrario, esa historia

según los casos, y no frente a entidades de una objetividad inalterable. Así, el referente, en tanto saber previo, está normatizado, legitimado y, por ende, impregnado de “valor histórico” (como consecuencia de los resultados y acuerdos surgidos de las luchas por el poder político), lo que, a su vez, implica la existencia de toda una normativa respecto de las pautas con que debe ser abordado. Esta forma del saber del referente tiende a la inercia y a la reproducción; el novelista puede avenirse a ella, pero también sucede que intente matizar o actualizar tal saber, y hasta someterlo a una operación propia de lo que conocemos como “crítica”, introduciendo, entonces, nuevos modos de lectura. De todos modos, la dialéctica de memoria y olvido, de lo sabido y la simultánea deficiencia de ese saber, todo ello, es tan fuerte que ha dado su impronta al vocabulario del saber histórico que tanto habla de “hallar” como de “descubrir”, de “sacar del olvido” como de “revelar”.<sup>66</sup>

Múltiples son los aspectos a tener en cuenta, para Jitrik, a la hora de abordar la construcción del referido: la interacción entre la tendencia a confirmar los paradigmas existentes (tradición) y la de producir su rechazo (vanguardismo); la aplicación, renovación, o aun mezcla, de modelos (prosa parnasiana y simbolista, pero también encuentro entre modernismo y novela histórica, en *La gloria de don Ramiro*, de

---

es apasionante y sus alternativas radiografían el desarrollo y los avatares de una cultura.” (p. 57).

<sup>66</sup> Dice Jitrik: “En resumen, si para la novela histórica el saber de la historia es del referente, el novelista reforma ante todo ese saber; al conjunto de operaciones necesarias para llevar la reforma a cabo lo llamamos “construcción del referente”. Es un proceso que tiene etapas: una de ellas es intuitiva, otra acumulativo-investigativa, otra de selección. En torno a cada una de ellas habría preguntas sobre el modo en que se llevaron a cabo, lo cual tiene que ver con cuestiones más vastas de ideología o del tipo de interpretación que lleva a cada novelista a buscar de determinado modo, a considerar que ya tiene suficiente y a elegir entre todo eso lo que puede convenir a su propósito artístico. Sea como fuere, la finalidad principal de esa labor no es cambiar el discurso histórico general sino hacer algo con el saber así constituido del referente; es una finalidad dirigida, se trata de preparar, en suma, el material que se va a elaborar. / Lo que denominamos “construcción del referente” se sitúa en un campo previo para lo que interesa, que es el texto de la novela histórica; quizá todo lo que ha intervenido para construirlo determine lo que se haga posteriormente; en todo caso, es muy posible que haya



Enrique Larreta; experiencias surrealistas y recuperación del barroco en *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, pongamos por casos); el trabajo con el lenguaje, ya sea de traducción a los propios modismos (Gabriel García Márquez), de reproducción de documentos (Augusto Roa Bastos); el del “enfoque narrativo”, que se corresponde con el modo de organizar el material en la exposición o, en otras palabras, con la economía del punto de vista; el modo de tratar la historia, por ejemplo, si se la percibe en la gran escena (como León Tolstoi en *La guerra y la paz*), o mediante lo individual y hasta lo íntimo (como Stendhal en *La cartuja de Parma*), y así siguiendo.<sup>67</sup>

Las nociones de referente y referido, en suma, se constituyen en una herramienta intelectual que ofrece a la operación crítica toda una gama de posibilidades, ya que, a las bondades que su diferenciación implica, hay que agregar las que su carácter de constructo ofrece; precisamente, el recorrido efectuado por tales procesos de construcción permite reponer (y resignificar) problemáticas tales como las de la representación, los imaginarios sociales, el juego de memoria y olvido, la tensión (y hasta interacción) entre fuerzas conservadoras e innovadoras, los géneros literarios, los procedimientos retóricos y operatorias de escritura imperantes, etcétera, etcétera.<sup>68</sup> A su vez, el esfuerzo por distinguir diferentes momentos y operaciones constructivas, así como deconstructivas, en el trabajo concreto con los textos novelísticos, en

---

una interacción entre las dos etapas, por más que, fenomenológicamente, puedan ser descritas por separado.” (p. 74).

<sup>67</sup> Citamos a Jitrik: “En conclusión, la construcción del referido es en realidad un proceso de referenciación, término que cubre toda la actividad del referir y que, como tal, recurre a determinados instrumentos. Uno de ellos, como lo he señalado con énfasis, es el de la ficción; otro, en el extremo opuesto, es el de la inverosimilización, apoyada ya sea en tradiciones, como la de las novelas de caballerías, ya en interacciones procedentes de experiencias de vanguardia, tal como lo podemos advertir por ejemplo en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas. En todo caso, todos los mecanismos señalados, que se hacen presentes en el objeto producido, el texto, tienden a vincularlo con la literatura, no a separarlo de ella. Por ello, la novela histórica aparece, como proyecto, proponiendo una fórmula de concentración que conserva todavía todo su atractivo.” (pp. 80-81).

<sup>68</sup> Se nos ocurre que las nociones de saber referencial y saber textual pueden ser subsumidas (o resignificadas) en las de referente y referido, respectivamente.

contacto con los cuales sufrimos el impacto holístico que su lectura produce, amplía los horizontes y posibilidades interpretativas, así como el seguimiento del género a través de su historia, tanto en sus manifestaciones diacrónicas como en la emergencia de diferentes modalidades sincrónicas.

Dos preguntas, entonces, pueden ser de gran utilidad a la hora de abordar el trabajo textual de novelas históricas; éstas son: ¿Qué referentes construyen estas novelas? ¿Cómo construyen el 'referido' estas novelas?

## Segunda parte

### *Las novelas de los años ochenta: un itinerario por la historia de México*

#### Capítulo 3. Entre el documento y la novela: acerca de *1492...* de Homero Aridjis

##### 3.1. Introducción

*1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* acusa una organización, en algunos aspectos, peculiar.<sup>69</sup> Su texto está fragmentado en 15 entradas, indicadas mediante el único recurso del espaciado tipográfico. Antes de la primera entrada, leemos cuatro epígrafes y una página de reconocimientos; concluida la última, encontramos un “Apéndice” de 10 páginas. La novela, como podemos leer, presenta título y subtítulo. Retomaremos, en el curso de esta lectura, cada una de estas instancias.

En primer lugar, y desde la problemática de la novela histórica abordada, la fecha que la titula nos ubica en un siglo específico: el XV; más aún: en un año particular, el del Descubrimiento de América.<sup>70</sup> Por su parte, los agradecimientos explicitados por el autor muestran un amplio y, a la vez, preciso trabajo previo sobre diferentes fuentes históricas, lingüísticas, biográficas, etcétera, contemporáneas a los hechos que relata, algunas, y modernas, otras.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Homero Aridjis, *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, México, Siglo XXI, 1985. Las citas textuales corresponden a esta edición.

<sup>70</sup> No entramos aquí en la vasta polémica interpretativa de este hecho histórico, cuyo sedimento de voces y puntos de vista se ha espesado notablemente con motivo de los diferentes actos llevados a cabo a propósito del Quinto Centenario (descubrimiento, encuentro, interrupción de una cultura, genocidio, etcétera) Tomamos la denominación clásica, etnocéntrica si se quiere, a los fines no de una defensa de sus implicancias sino de un rápido entendimiento.

<sup>71</sup> Citamos: “Quiero reconocer antes de todo mi enorme deuda a los autores que con sus semblanzas, crónicas, memorias, historias, anales, relaciones, diccionarios y publicación de documentos han hecho posible este libro. Primero enumeraré a los antiguos: Fernán Pérez de Guzmán, Fernando del Pulgar, Andrés Bernáldez, Alonso Fernández de Palencia, Diego de Valera, Jerónimo de Zurita, Alonso Fernández de Madrid, Selomó ibn Verga, Antonio de

Ahora bien, si retomamos el comienzo, es decir, el título, observamos que el orden de las palabras y la elección tipográfica jerarquizan la fecha en lugar de privilegiar la síntesis argumental o la referencia a un personaje o a sus peripecias, como la tendencia tradicional indicaría. Entonces, lo que parecía central en otros casos y/o época, ahora, aparece desplazado hacia el lugar del subtítulo. En otras palabras: lo principal es una fecha y lo secundario, lo referido al personaje. Detengámonos, ahora, en el subtítulo: el segundo renglón (o verso) pluraliza la notación temporal mediante el sustantivo “tiempos”; 1492 no es sólo un año; en realidad, es una época que culmina en esa fecha y, simultáneamente, son los tiempos de alguien, es decir, su “vida”. El último renglón corresponde al nombre del personaje, Juan Cabezón, y a su localización espacial, Castilla.

El tratamiento del título, su *dispositio*, anticipa o condensa uno de los aspectos de la novela; nos referimos a que lo histórico adquiere espesor y relevancia mientras que los personajes, aun los protagonistas, no muestran una especial elaboración acerca de sus motivaciones ni de sus deseos, es decir, no se configura, en la novela, una psicología de los personajes como fue predominante hacerlo en las novelas canónicas del siglo XIX y buena parte de las del XX. Es así como constatamos personajes típicos que parecen haber sido extraídos de otras novelas, tal como es el caso de los pícaros, que abundan en este texto. Sintetizando, lo que observamos en el tratamiento del título, es decir, esa mayor importancia de la fecha que empuja hacia el subtítulo lo

---

Nebrija, Sebastián de Covarrubias, los biógrafos de San Vicente Ferrer, los viajeros León de Rosmithal, Tetzl, Jerónimo Münzer, y luego a los modernos Amador de los Ríos, Fidel Fita, Henry Charles Lea, Yitzhak Baer, Manuel Serrano y Sanz, Agustín Millares Carlo, Juan de Mata Carriazo, Francisco Cantera Burgos, Pilar León Tello, Luis Suárez Fernández y IEM Beinart, entre tantos otros que no menciono aquí, pero que en el Boletín de la Real Academia de la Historia, el Boletín de la Real Academia de la Lengua, las Memorias de la Real Academia de la Historia, la Revue Hispanique y Sefarad, con sus estudios sobre diversos aspectos de la España de las tres religiones, me han permitido una considerable riqueza de detalle. En fin, a todos aquellos que de una manera u otra me han guiado con sus palabras precisas por el complejo mundo de la historia, mi perenne gratitud.” (p. 10).

relativo al personaje, implica un desplazamiento que, a su vez, tiene una homología narrativa apreciable: la ausencia de psicología (en un sentido canónico) y, correlativamente, la presencia de una gran densidad de lo histórico propiamente dicho.<sup>72</sup> Además, en tanto resalta lo temporal, podemos afirmar que en esta novela, mediante un título tal, está claramente asumido el carácter histórico propio de, valga la redundancia, la novela histórica que en realidad es, en una suerte de autoconciencia no siempre presente ni fácilmente detectable.

Ahora bien, ¿quién este Juan Cabezón? La primera entrada de la novela nos brinda una genealogía de este personaje cuyo padre, al quedar huérfano, “sin más pariente en el mundo que la sangre de su propio cuerpo” (p. 28), parte desde Sevilla hacia Madrid, ciudad donde Juan Cabezón nace. ¿Puede un rayo caer dos veces en el mismo sitio? Juan Cabezón también queda solo en el mundo, luego de todo un encadenamiento de hechos: su padre, barbero, mata a un cliente por accidente, va preso y lo castigan con la muerte; su madre comienza a tener amantes y/o concubinos que, a pesar del disgusto que eso le produce a Juan, le van brindando ciertos bienes, simbólicos y materiales, como el hecho de aprender a leer y escribir o el de tener pan para comer cada día. Finalmente, el último de esos padres sustitutos descubre que es traicionado por la mujer, en un raptó de celos la mata y cae, a su vez, preso y condenado. Es entonces cuando Juan queda solo y comienza su propio peregrinaje. Por la ciudad de Madrid, primero, en compañía de un nuevo maestro y amigo: el ciego

---

<sup>72</sup> Jitrik observa que, en *1492*, lo histórico y lo social no constituyen el telón de fondo que justifique conductas, según la concepción usual de que dada una circunstancia sociopolítica, ésta explique el comportamiento de los personajes; en cambio, en *1492*, lo histórico y lo social modelan a los personajes. Esto es una particularidad de la novela porque lo corriente es describir primero la época, con sus características políticas fundamentales, y que de ello se desprenda la índole y la significación del conflicto, sin ir mucho más lejos que eso, ya que ese deductivismo anula, precisamente, la posibilidad de entender otro tipo de determinaciones. En este caso, lo histórico y lo social tienen una gravitación y un espesor tal que se introducen en todas las demás instancias del relato y le dan su forma y acciones. Noé Jitrik, comunicación personal, Buenos Aires, octubre de 1998.

Pero Meñique; posteriormente, por diversos pueblos y ciudades de España como lo son Toledo, Zaragoza, Ávila, etcétera, al tiempo que busca a la mujer que ama: Isabel de la Vega, la joven perseguida por la Inquisición, que estuvo un tiempo con él en Madrid y luego desaparece en su huída del Santo Oficio. Juan Cabezón encontrará a Isabel para volver a despedirse: ella partirá hacia Flandes, expulsada de España, por su condición de judía; él se embarcará con Colón.

Esta breve síntesis muestra, entre otros aspectos, el peso que la problemática de los judíos tiene en la novela. Aun sin detenernos para profundizar esta veta, en esta instancia, es imposible no asociar y recuperar, ya mismo, los epígrafes mencionados que la preceden. De los cuatro, dos tienen que ver específicamente con el universo judío; el tercero es de Colón y el cuarto, un refrán popular del XV.<sup>73</sup>

Dentro de la misma espesura semántica (e ideológica), repongamos el “Apéndice” ya mencionado. Como dijimos, este texto se extiende a lo largo de diez páginas, cuando el cuerpo de la novela, en el sentido más propio del término, ha

---

<sup>73</sup> A continuación, transcribimos los epígrafes: a. Los captivos de Ierusalem que estarán en Sepharad poseerán las ciudades del Mediodía. Abdías 20. b. Desde el día que partimos de nuestro país para el exilio, la persecución no ha cesado, porque desde nuestra juventud ella nos ha educado como un padre, y desde el vientre de nuestra madre ella nos ha guiado. Moisés Maimónides, Epístola sobre la persecución o Tratado sobre la santificación del Nombre (según Job 31, 18) c. Vernán los tardos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el mar Occéano aflorará los atamentos de las cosas y se abrirá una grande tierra; y un nuevo marino, como aquel que fue guía de Jasón, que obo nombre Típhi, descubrirá nuevo mundo y entonces non será la isla Tille la postrera de las tierras. Cristóbal Colón, Libro de las profecías (según Séneca, Medea) d. Manos besa home, que querría ver cortadas. Refrán del siglo XV. (p. 9).

Respecto de los epígrafes, dice Susana Zanetti: “Dos de los epígrafes iniciales [...] auspician la lectura de América como el lugar donde se concretaría la profecía de libertad en un Mediodía que pone fin al cautiverio, pero los dos restantes clausuran tal expectativa pues al exilio sucede la violencia y la persecución ya conocidas, la herencia de una condición que no transforma un nuevo espacio. La experiencia del refrán popular, que cierra los epígrafes, en cuanto sabiduría afianzada por largos años, contribuye a confirmar esta lectura” p. 944. Cf. Susana Zanetti, “¿Y ahora, qué será de nosotros sin los bárbaros? Lectura de 1492 de Homero Aridjis”, en Titus Heydenreich (ed.), *Columbus Zwischen Zwei Welten, historische und literarische Vertungen aus fünf Jahrhunderten*, Frankfurt am Mein, Verveut Verlag, 1992, pp. 943-955.

concluido ya. El “Apéndice” tiene un título, que reproducimos aquí con respeto por su tipografía (tanto en el uso de mayúsculas, como en la separación en renglones):

PROCESO CONTRA ISABEL DE LA VEGA  
E CONTRA GONZALO DE LA VEGA SU HERMANO  
VESINOS DE CIUDAD REAL  
AUSENTES  
ESCRITO POR LOS ESCRIVANOS E NOTARIOS  
PÚBLICOS  
DE LA SANTA INQUISICIÓN

El “Apéndice”, entonces, es la transcripción de un juicio que la Inquisición lleva a cabo contra dos hermanos de Ciudad Real y, dato no menor, los acusados no están presentes mientras tal proceso tiene lugar. No nos detendremos, por el momento, más allá de la cita. Bástenos, en esta introducción, resaltar la importancia que la “cuestión judía” tiene en la novela.

### 3.2. Una bisagra en la historia: el mundo representado

¿Cuáles son, entonces, los “tiempos” representados en esta novela histórica? En una apretada síntesis, podemos decir que *1492* noveliza el mundo del conquistador en los años previos al Descubrimiento. En realidad, la narración comienza cien años antes, en el verano de 1391, con el asalto a la judería de Sevilla y concluye con el viaje de Colón a las Indias, en agosto de 1492.

Dijimos que la primera entrada, nos ofrece una suerte de explicación genética de Juan Cabezón: “Mi abuelo nació en Sevilla a seis días de junio del año del Señor de 1391, el mismo día en que el arcediano de Écija Ferrán Martínez, al frente de la plebe cristiana, quemó las puertas de la aljama judía, dejando tras de su paso fuego y sangre,

saqueo y muerte.” (p. 11) <sup>74</sup> Esta oración es, justamente, la que abre la novela; en sus breves tres líneas aparecen ya temas y modos de contarlos, que caracterizarán las cuatrocientas páginas siguientes. Veamos: el uso de la primera persona, la precisión de fechas y lugares, el ataque a la judería.

Las fechas son consignadas con insistencia, en esta novela:

Nacido [fray Vicente Ferrer] hacia el año de 1350, natural de Valencia, hijo de un escribano que vivía en la calle de la Mar [...] (p. 14)

El 19 de enero de 1411 [fray Vicente Ferrer] entró en Murcia, prohibiendo el juego de dados en la ciudad y su término y aplicando ordenanzas severas contra los judíos y los moros que no se habían convertido al cristianismo. Tras un mes de estancia, un miércoles de cenizas predicó en Librilla, en Alhama y en Lorca y volvió a Muercia; partió rumbo a Castilla el 14 de abril, se halló en Ciudad Real el 14 de mayo y entró el 30 en Toledo [...] (p. 22)

[...] mi abuela solía cantar [...] cuando la cogió la muerte un domingo en la tarde, último día de octubre del año del Señor de 1434, víspera de Todos Santos. (p. 24)

En Sevilla, el viernes primer día de enero de 1435 llovió. (p. 26) [...] El viernes 7 de enero, aunque llovió un poco y hubo vientos recios, anduvo muchas leguas, como si tuviera prisa de irse, no sólo de Sevilla sino de sí mismo, de sus pasos y los de los otros. (p. 28)

Así llegamos a la plaza de San Salvador, a tiempo para oír al pregonero pregonar:

---

<sup>74</sup> En la península Ibérica, en los siglos XIV y XV, los hebreos fueron restringidos a vivir en sus aljamas (barrios) y estaban obligados a permanecer en ellas después de la oración vespertina. Las leyes segregacionistas tienen su origen en el Derecho Canónico (canon 16, promulgado en el Concilio celebrado en el año 309, cuando se sentó la prohibición a los cristianos de casarse con judías y viceversa). Los diferentes concilios locales y generales abundaron en el tema, en particular el Cuarto Laterano, celebrado en 1215, y las cláusulas discriminatorias aumentaron. Bajo la influencia del último evento, Alfonso X, el Sabio, dedicó la “Séptima Partida” de su legislación a los judíos. El monarca, conocido como el “Tolerante”, en rigor, no puso aquellas leyes en práctica; pero sus sucesores hicieron uso de ellas. El texto de la “Séptima Partida” puede leerse en Margarita Peña (ed.), *Antología de Alfonso el Sabio*, México, Porrúa, 1973.



-En Madrid, lunes veintidós de enero de mil cuatrocientos ochenta y uno. Este día, estando ayuntando el Concejo de dicha Villa [...] (p. 123)

El día 2 de enero de 1481 dieron lectura en la catedral del edicto en el que se hacía su nombramiento y declararon que el Duque de Medina Sidonia, el Marqués de Cádiz, y otros nobles de Andalucía, debían arrestar a las familias de cristianos nuevos que habían escapado hacia sus territorios por miedo a la Inquisición, secuestrar sus bienes y entregarlos como prisioneros en un plazo de quince días, so pena de excomunión y persecución bajo el cargo de recibidores y defensores de herejes. (p. 144)

El 6 de febrero se celebró el primer auto de fe. Seis hombres y mujeres fueron llevados en larga procesión desde el convento de San Pablo hasta la catedral, donde les predicó tediosamente fray Alonso de Hojeda, antes de ser conducidos al Campo de Tablada, el *Quemadero*, con cuatro estatuas huecas de yeso en sus esquinas, los *cuatro profetas*, en las que metían vivos a los condenados para matarlos a fuego lento. (p. 145)

Mas, públicas y notorias las “absoluciones” de Sevilla, los procesos y autos de fe que siguieron, el nombramiento del 17 de octubre de 1483, por parte de los Reyes Católicos y el papa Sixto IV, designando a fray Tomás de Torquemada, prior dominico del convento de Santa Cruz de Segovia como Inquisidor General de los reinos de Aragón, Valencia y Cataluña, con poder para nombrar subordinados, se había hecho sumamente peligroso para ellos permanecer en Ciudad Real, y ellos, como otros conversos y judíos que pudieron, escaparon. (p. 150)

Porque dos días después, el 16 de noviembre de 1491, los ocho reos acusados del asesinato del niño que nunca existió, con sus sambenitos amarillo de herejes condenados, y las tres efigies de los herejes difuntos [...] (p. 320)

Amanecía el año de 1492 cuando se tomó Granada. El rey don Fernando con sus vestiduras reales se encaminó hacia el castillo y la ciudad seguido de sus caballeros armados, la reina y sus hijos y los grandes del reino. (p. 325)

El domingo de Quasimodo, 29 de abril de 1492, fue distinto. Entre las doce y la una del día se pregonó a altas voces, ante gran muchedumbre de hombre y mujeres, con

tres trompetas, rey de armas, dos alcaides, dos alguaciles, en el Real de Santa Fe la provisión de los Reyes Católicos dada en la ciudad de Granada el 31 de marzo de ese mismo año, [...] (p. 332)

En los postreros días de julio, antes del amanecer, llegué al Puerto de Santa María. La mañana se anunciaba límpida y el aire olía a flores y a mar. (p. 374)

Yo me fui a Palos, en busca de fortuna. Me hice a la mar con dos Cristóbal Colón. En la nao *Santa María* vine de gaviero. Dejamos el puerto por el río Saltés, media hora antes de la salida del sol, el viernes 3 de agosto del año del Señor de 1492. *Deo gratias*. (p. 385)

Esta muestra de ejemplos, amplia pero no exhaustiva, deja ver que las fechas consignadas tienen que ver con hechos de la vida de Juan (en especial, al principio), con hechos históricos (la toma de Granada, por ejemplo) y con las sucesivas y crecientes agresiones sufridas por los judíos (las más abundantes, que se intensifican desde la mitad de la novela hacia el final). Como corresponde a una narración en primera persona, los datos históricos suelen entramarse con la vida misma del narrador; “vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla”, al fin. Dentro del conjunto integrado por estas fechas, dos hay que se constituyen en los núcleos de mayor gravitación en el universo narrado: la del Edicto de Expulsión y la de la partida de las carabelas.

La novela es también pródiga en otro modo de expresar el paso del tiempo (cronológico); se trata de una manera no tan precisa, como, por ejemplo, “veinte años después” (p. 12); “Por esos días” (p. 13); “Tres años después” (p. 14); “A las ocho de la mañana de un miércoles” (p. 27); “El segundo día de camino”, “El tercer día”, “Otro día, temprano” (p. 29); “Por ese tiempo” (p. 42); “La campana del reloj de la Puerta de Guadalajara acababa de tocar hora de nona cuando vino Pero Meñique a recogerme” (p. 114); “A mediados de año” (p. 147); “Las campanas tocaron maitines”

(p. 153); “Cuando se fue, a los primeros gallos” (p. 178); “Fue a mediados de marzo, lo recuerdo” (p. 184); “El sábado a horas de vísperas” (p. 198); “un día de noviembre” (p. 200); “Con total desapego, escuché las campanas que tocaron completas, maitines, laudes, igual que si tañeran para mí. A hora de prima me levanté” (p. 201); “Por el tiempo de las uvas vine a Teruel” (p. 243); “Llegamos a Ávila, la bien cercada, al caer la tarde” (p. 287); “Era martes. Entre las nueve y las diez de la mañana” (p. 310); “Después de la hora nona” (p. 311); “Tocadas vísperas, empezó a preguntar” (p. 318); “Fue una mañana fría de diciembre, recuerdo, cuando a la hora de la tercia” (p. 321); “Yo llegué a Trujillo una mañana fría de niebla densa” (p. 326); “Me acosté después de vísperas y no desperté hasta la hora de la tercia del otro día” (p. 328). En estos ejemplos, vemos que, en algunos casos, los menos numerosos, se hace referencia a la naturaleza (estación del año, clima, etapa del día); en otros, abundantes como corresponde al predominio de lo urbano en la novela, son las campanas de las iglesias las que van marcando las horas; por último, aunque en su conjunto las hemos llamado “imprecisas”, observamos que ciertas referencias no son vagas, en un sentido estricto, ya que podrían cobrar exactitud en la medida en que se ordenase la crónica, pero que, en el decurso del relato, pierden las más de las veces su contexto, aun para un lector atento.

Las fechas suelen encabezar las oraciones, en un ligero hipérbaton que no por ser habitual en el uso del castellano deja de tener significación desde que sabemos que el orden de las palabras en la oración se correlaciona con los segmentos que se quieren destacar o, valga la redundancia, poner en un primer lugar.<sup>75</sup> En tal sentido, la novela

---

<sup>75</sup> Nos referimos, por ejemplo, a los conceptos de tema y rema. El tema es el pilar sobre el que se apoya el mensaje, lo fundamental, la parte del mensaje que se destaca por sobre los demás elementos. Por su parte, el rema constituye el cuerpo del mensaje, aquello que lo complementa. El tema (componente de la compleja noción de sujeto, el sujeto psicológico) se coloca primero o a la izquierda. Véase M. A. K. Halliday, “Estructura y función del lenguaje”, en J. Lyons (comp.), *Nuevos horizontes de la lingüística*, Madrid, Tecnos, 1977, pp. 145-173.

despliega lo anticipado en el título, cuyo análisis hemos hecho en la introducción. Otro aspecto a considerar es el trabajo de trasposición desde los documentos previos consultados hacia el entramado textual obtenido, es decir, de las antiguas crónicas a la novela.<sup>76</sup> En cuanto al tiempo pautado por las campanas, con su detalle de maitines, vísperas y demás, observamos que tal recurso lleva aguas al molino de la verosimilitud de época, más precisamente, de la verosimilitud urbana de esos tiempos y, en otro plano de la significación, a subrayar el peso de la iglesia en la vida de esos hombres, tanto en los grandes relatos (origen, vida, muerte, salvación, etcétera) como en el registro de la cotidianeidad. Por último, un cronometraje del relato tal produce un efecto de interrupción del fluido temporal, una suerte de demora premeditada, de la carrera que todo relato ( y toda vida) tiene hacia su desenlace.

Otro recurso que posibilita reconstruir esos tiempos y su lengua es la inclusión de refranes, acertijos, homenajes literarios, etcétera, en la trama de la novela. Veamos algunos ejemplos.

### Canciones

---

<sup>76</sup> Acá tropezamos con una piedra dura, valga la metáfora, que merece que detengamos nuestra atención. Por una parte, está lo que hemos dicho en el cuerpo del trabajo: la página de reconocimientos muestra que el autor ha consultado diferentes documentos para la escritura de su novela; por lo tanto, es interesante notar las huellas de ese trabajo en la escritura del texto, es decir, qué permanece de esos ancestros en la novela escrita. Otro aspecto, más general, es el del peso que las Crónicas tienen en la narrativa hispanoamericana, cuestión que ha sido largamente estudiada y ya mencionada en este trabajo, y que, en este caso, estaría presente desde los procedimientos de escritura mismos. Por último, queremos reponer aquí algunas de las observaciones que Hayden White ha hecho en ocasión de analizar los tres tipos de representaciones de la realidad histórica (los anales, la crónica y la historia propiamente dicha) aceptados por la historiografía moderna, en relación con la mayor o menor presencia de la narratividad en cada uno de ellos. White explica que la crónica aspira a la narratividad pero suele caracterizarse por no alcanzar un cierre narrativo: más que concluir la historia, suele terminarla simplemente; deja las cosas sin resolver o, mejor, las deja en el propio presente del autor de la crónica. En cuanto a la narrativa, White se pregunta si se puede narrar de un modo logrado sin, al mismo tiempo, moralizar. Cf. Hayden White, "El valor de la narrativa en la representación de la realidad", en *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 17-39.

Más alegre que los santos y más generosa que los reyes,  
mi abuela solía cantar:

*Árboles lloran por luvias,  
Y muntañas por aires;  
Así lloran los mis ojos,  
Por ti querida amante.*

*Torno y digo qué va a ser de mí,  
En tierras ajenas yo me vo murir. (p.24)*

[...] Pero Meñique comenzó a cantar:

*Tres morillas me enamoran  
En Jaén:*

*Axa, Fátima y Marién. (pp. 105-106)*

*-El río pasa,  
l'arena queda,  
el amor quema,  
ah, en el corazón –cantó doña Luna, con la euforia de una  
moza que acude a una cita de amor. (p. 221)*

Las voces de unos ebrios atravesaron los paredones  
del mesón, cantando:

*Una hija tiene el rey,  
Una hija regalada,  
La metió en altas torres,  
Por tenerla bien guardada.  
Un día por los calores  
Aparose en la ventana,  
Vido venir un segador  
Segundo trigo y cebada (pp. 307-308)*

Los hombres y las mujeres subieron a los navíos  
cantando: “Entonces Iehová dixo á Moysén: ¿Por qué me  
das bozes? Dí a los hijos de Israel que marchen.” “Y tú  
alza tu vara, y estiende tu mano sobre la mar, y ábrela, y  
entren los hijos de Israel por medio de la mar en secco.”  
“Entonces los hijos de Israel entraron por medio de la mar  
en secco teniendo las aguas como un muro a su diestra y a  
su siniestra.” “Y Iehová dixo a Moysén: Estiende tu mano  
sobre la mar, para que las aguas se buelvan sobre los  
egipcios, sobre sus carros y sobre su caballería.” “Iehová,  
Varón de guerra, Iehová es su Nombre.” (pp. 384-385)

## Salmos

[...] mientras enseñaba a mi padre el Salmo Primero, que por esos años había traducido al castellano del hebreo el rabí Mosé Arragel, de Guadalajara:

*Bien aventurado el varón*

*Que non andovo en consejo de malos*

*Nin en vía de peccadores non se paró*

*Nin en cátedra de escarnecedores non se assenió.* (p.25)

## Sentencias:

*Ciego tras ciego e loco tras loco*

*Así andamos buscando fortuna:*

*Quanto más avemos tenemos más poco,*

*Asy como suenno e sombra de luna.* (p. 53)

Acertijos (el del ejemplo, cuya respuesta es “el anillo” tiene doble sentido y efecto humorístico porque una moza lo cuenta en un burdel):

*Señora, quiéroos contar*

*Palabras con que os conorte:*

*Que tenéis un axuar*

*Que, su meter y sacar,*

*Es cosa de gran deporte;*

*Con su vista y con su encuentro*

*Siempre veo que os holgáis*

*Yu para meterlo dentro*

*En la mano lo tomáis* (p. 107)

## Refranes

“Amor de padre, que todo lo otro es aire” (p. 35), “Oyó el gallo cantar, y no supo en qué muladar” (p. 42), “Come toda tu longaniza, viene el miércoles de cenizas” (p. 42), “El hombre es el fuego, la mujer la estopa, viene el diablo y sopla” (p. 134). Dentro de los refranes, un caso particular es el que aparece como epígrafe: “Manos besa home, que querría ver cortadas. Refrán del siglo XV” (p. 9), que reaparece en la novela, en la boca de Pero Meñique, por ejemplo, (p. 74) o de Isabel de la Vega, con variaciones: “Manos besa omne que querría ver cortadas” (p. 177) En este caso, el

lugar jerarquizado donde aparece por primera vez, como epígrafe, así como su reiteración a lo largo de la novela connotan la triste situación de los perseguidos y desheredados.

Uno de los diálogos que los pícaros tienen en la Plaza (pp. 130-131) incorpora el tema del *ubi sunt*, posibilitando, así, un homenaje que hace borde con la parodia de literatura de la época, en un sentido amplio, desde, por ejemplo, las célebres *Coplas* de Manrique hasta los clásicos sonetos del barroco que insisten en la muerte y en lo fugaz del tiempo.<sup>77</sup>

Ahora bien ¿Cuáles son los hechos históricos que hacen de 1492, un año especial? Y, lo que más nos interesa: ¿cómo aparecen novelizados en este caso? Los hechos históricos que singularizan al año 1492 son el Descubrimiento de América, la expulsión de los judíos de España, la derrota de los moros y la aparición de la primera

---

<sup>77</sup> Leamos: “-¿Dónde está tu gloria, Babilonia? ¿Dónde están el terrible Nabucodonosor, el fuerte Darío y el famoso Ciro? ¿Dónde están Régulo, Rómulo y Remo? La rosa prístina no es más que un nombre; nada más nombres nos quedan, cuando las ciudades y los hombres han desaparecido – dijo Pero Meñique. / -¿Dónde están Salomón, Sansón y Absalón, que vivieron bajo tanto esplendor en este mundo? ¿Dónde están las bellezas de antaño que alegraron con sus risas y figuras sus cenicientas vidas? ¿Acaso no se han desvanecido como el día en el sol poniente y como el fuego en el humo, no han fecundado los campos como el estiércol de las bestias? Sólo palabras nos quedan de los siglos, palabras en idiomas muertos –dijo don Rodrigo Rodríguez, levantando su cuerpo de puntillas para hacerlo más grande y más solemne. / -Todo imperio es un poder en el polvo –dijo el Rey Bamba. / -El polvo es la suprema igualdad y la luz la cosa mejor distribuida del mundo (excepto para mí) –dijo Pero Meñique. / -Seremos esqueletos con las canillas peladas, cadáveres putrefactos con la boca y las entrañas llenas de gusanos –dijo casi triunfal don Rodrigo Rodríguez. / -Los bellos muslos y las redondas tetas, las caderas gruesas y los vientres henchidos, los sobacos negros y las trenzas sucias caerán de nuestras manos como flores carnales –dijo el Rey Bamba, con una voz entre gozosa y herida-. ¡Qué disgusto! De la mujer amada, ya desnuda de carne, quedarán sólo gusanos voluptuosos saliendo a raudales de su panza fría; y yo, en la noche del lecho, alzaré con ansias su camisa rota y hallaré su nada; acariciando su pelo me llevaré entre los dedos puñados de ceniza, y al acostarme con ella, en posición de muerte, amaré los dos cuerpos al amarme a mí. Porque entre las luces vagas y las sombras huidizas de mi abrazo espectral, oiré el esqueleto doble decirme al desplomarse: “Eres tú lo que abrazas, el cuerpo descarnado de la mujer amada es tu cuerpo carnoso: mírate en este espejo.” / [...] –No hablemos más de la descomposición, porque pensar en ella me quita el hambre –dijo Agustín Delfín [...]” (pp. 130-131). Nótese el humor y la ironía en Pero Meñique (cuando habla de la luz, ciego él), así como en el corte abrupto del personaje que sólo quiere seguir comiendo.

Gramática castellana. A continuación, analizaremos su modo específico de representación en 1492.

La toma de Granada es objeto de una ficcionalización secundaria y no aparece como documento. La anteúltima entrada (14) comienza, precisamente, con la representación de ese hecho histórico:

Amanecía el año de 1492 cuando se tomó Granada. El rey don Fernando con sus vestiduras reales se encaminó hacia el castillo y la ciudad seguido de sus caballeros armados, la reina y sus hijos y los grandes del reino. Cerca de la Alambra, el rey Chico Muley Baobdil salió a su encuentro a caballo, acompañado de cincuenta jinetes moros y, queriéndose apearse para besar la mano del rey vencedor, éste no se lo consintió, abrazándolo. Muley Baobdil le besó el brazo, y puestos los ojos en el suelo, con el cuerpo humillado y el semblante triste, le entregó las llaves del castillo, con estas palabras: “Señor, éstas son las llaves de vuestra Alambra y ciudad. Id, señor, y recibidlas.” El rey Fernando se las dio a la reina Isabel, diciendo: “Tome Vuestra Señoría las llaves de vuestra ciudad de Granada y proveed de Alcaide.” La reina, cabizbaja, dijo: “Todo es de Vuestra Señoría”, y se las dio al príncipe, diciendo: “Tomad estas llaves de vuestra y Alambra y poned en nombre de vuestro padre el Alcaide y capitán que ha de tener Granada.” El príncipe se las dio a don Iñigo de Mendoza, conde de Tendilla, quien se apeó del caballo y se hincó en tierra, diciendo: “Conde, el Rey, e la Reina, Señores que presentes están, quieren os hacer merced de la tenencia de Granada y su Alhambra.” Luego, el conde de Tendilla, con el duque de Escalona marqués de Villena, y otros caballeros, con tres mil jinetes y dos mil espingarderos entraron en la Alhambra y se apoderaron de ella. Entró el rey don Fernando, seguido de los prelados de Toledo y Sevilla, el maestre de Santiago, don Rodrigo Ponce de León, duque de Cádiz, el mejor capitán de la guerra de Granada, fray Hernando de Talavera y otros señores y eclesiásticos. En la torre principal y en la del homenaje fueron colocados el estandarte real y el de Santiago. El rey se arrodilló ante la cruz para dar gracias a Dios por la victoria conseguida, los arzobispos y la clerecía cantaron *Te deum laudamus* y los de adentro mostraron los pendones del apóstol Santiago y el del Rey Fernando, gritando: “¡Castilla, Castilla!” Acabada la oración, acudieron los grandes y señores a



darle el parabién del nuevo reino, e hincados, uno por uno le besaron la mano, haciendo lo mismo con la reina y el príncipe. Después de comer, se volvieron en orden a los reales junto a la puerta más cercana de la ciudad. Dieron a Boabdil, el rey Chico, el valle de Purchena, y quinientos mil cautivos cristianos fueron puestos en libertad. (pp. 325-326)

El fragmento transcrito puede ser extenso en tanto cita textual en el cuerpo de este trabajo crítico, pero no lo es tanto si notamos que en menos de una página y media (de una novela de cuatrocientas) se despacha uno de los acontecimientos que hacen de 1492, desde la historia, el año que es. Además, más allá de algunas referencias a los moros y a las luchas de los castellanos, este hecho, la toma de Granada, no está anticipado y sostenido por la narración previa. Con posterioridad al fragmento citado, hallamos solamente una mención, en el diálogo que tienen Juan Cabezón con Agustín Delfín (el hermano de la Babilonia) cuando se encuentran en Trujillo. Agustín Delfín, vestido de familiar del Santo Oficio, cuando Juan le dice que va para Sevilla, le contesta que él viene de allá, “de las alegrías que se han hecho por la toma de Granada” y narra, brevemente, desde su punto de vista, las ceremonias de la toma.<sup>78</sup> Pero su parlamento no se detiene en ese hecho que tantas “alegrías” ha brindado, sino que, rápidamente, pasa a informar que:

Ahora voy a Cáseres con una carta de los Reyes Católicos para Sancho de Paredes, para que ponga a buen recaudo y guarda por los términos de su comarca para que los judíos que van fuera destos reinos no pasen oro ni plata ni otras cosas vedadas al reino de Portugal. (p. 368)

---

<sup>78</sup> Familiar del Santo Oficio era una persona que ayudaba al alguacil a prender a los reos, espiaba a su alrededor, denunciaba a los sospechosos y acompañaba el séquito de los inquisidores y reos en el auto de fe. Por estos servicios, gozaba de inmunidad judicial.

Aunque reciente, aunque el que nos informa acaba de venir de allá, el hecho de la toma de Granada parece ya lejano ante la urgencia de las tareas que el presente demanda, es decir, la expulsión de los judíos.

Eso, en cuanto a la toma de Granada. Vayamos ahora a los otros acontecimientos. La publicación de la *Gramática* de Nebrija no está mencionada en la novela en sí, si bien Nebrija figura en la nómina de agradecimientos. Nos ocuparemos de esto más adelante; solamente resumimos, ahora, que es mediante el tratamiento del lenguaje que accedemos a un verosímil de lengua arcaica, pre Nebrija y, asimismo, al castellano ya normatizado que dicha Gramática presupone. Por su parte, el Descubrimiento no está narrado en esta novela sino en otra del mismo autor que continúa la saga (*Memorias del Nuevo Mundo*, 1988). La novela que nos ocupa se detiene en la partida de las carabelas y la carga está puesta en configurar cuál es el mundo que el conquistador traerá consigo a América, mundo mediatizado por su lenguaje y del cual la cruz y la espada son los símbolos más generalizados. Las referencias a Colón, asimismo, son escasas. Cuando los pícaros están reunidos en la plaza, un hombre enjuto pasa “con ropas toscas de navegante”, hablando solo, “moviendo con rapidez los labios cenicientos, haciendo las cuentas del mundo, semejante a Cristóbal Colón” (p. 139) La figura del hombre se pierde, con rapidez, de vista y Juan Cabezón la describe como “una fantasmagoría”. En el encuentro entre Juan Cabezón y Agustín Delfín, es este último el que informa acerca de Colón:

-¿Sabéis de la empresa que prepara en Palos don Cristóbal Colón por mandado de nuestra reina Isabel, con el propósito de llegar a las Indias por el occidente y hallar los palacios fabulosos del Gran Can? -me preguntó Agustín Delfín.

-No -dije, sintiéndome un pobre hombre.

-Si buscáis de mi parte a don Cristóbal Colón podréis ir en su empresa en alguna de las tres naves que está armando –dijo.

-¿Cuándo saldrá de viaje? –pregunté.

-En los primeros días del mes de agosto [...] (p. 368)

Nuevamente, el diálogo da un giro se centra en las averiguaciones que el alcalde de Badajoz tiene que llevar a cabo para controlar qué personas reciben dineros de los judíos, dónde se han encontrado “un zurrón lleno de oro y plata” que era de judíos, cómo alguien vio, en las márgenes del Guadalete, a un judío rico enterrar en un cofrecillo diversas monedas, “creyendo engañado que un día va a volver a estos reinos católicos”, que los oficiales de los Reyes Católicos excavarán todos los lugares sospechosos donde “moraban judíos”, y así siguiendo.

En definitiva, y como ya hemos dicho, de los hitos enumerados como emergentes significativos del año 1492, el que aparece tematizado y jerarquizado por la narración es el de la expulsión de los judíos. El texto se transforma, entonces, de una suerte de novela picaresca, en la crónica de una persecución. Crónica que toma como cesura el 6 de febrero de 1481 cuando, conseguida ya la bula papal, se celebra el primer auto de fe en Sevilla:

“El fuego está encendido”, escribió el cura de los Palacios, “quemará hasta que halle cabo a lo seco de la leña, que será necesario arder hasta que sean desgastados e muertos todos los que judaizaron, que non quede ninguno, e aun sus fijos, los que eran de veinte años arriba; e si fueron tocados de la misma lepra, aunque tuviesen menos”.  
(p.147)

Se expande luego el registro de los hechos mientras el narrador-protagonista recorre los reinos de España en búsqueda de su amada, judía prófuga. Ese itinerario permite la descripción detallada de autos de fe, actitudes de los frailes dominicos, de los

“familiares de la Inquisición”, la recepción de largos relatos testimoniales confesados al narrador por otros personajes y hasta la lectura del testamento de un viejo judío que ocupa cuatro páginas en el texto. Se trabaja así no sólo con la reconstrucción histórica sino con la inclusión de documentos y pregones que introducen la lengua arcaica. Hacia el final de la novela (páginas 332 a 335), el texto presenta su grado máximo de referencialidad con la transcripción del edicto de expulsión del 30 de marzo de 1492. Es importante destacar que en la relación ficción-documento se llega a privilegiar este último aún en detrimento de convenciones de verosimilitud básicas. Así, la voz narradora cuenta que se pregonó el edicto ante multitudes y a continuación, entrecomillado, se transcribe el texto íntegro, en lugar de ofrecer una síntesis como es usual en la novela histórica canónica, tal si ese narrador del siglo XV hubiese llevado a cabo una grabación.

### 3.3. La *Gramática* callada: verosímil de lengua arcaica y espesor significativo

Antes de comenzar, recordemos la noción de “duelo de versiones narrativas”, pensada para, al menos en parte, dar cuenta de estas nuevas novelas históricas. Leamos, ahora, este duelo de versiones narrativas desde ciertos conceptos del Lacan de los *Escritos*, usados aquí como metáfora teórica.<sup>79</sup> En primer lugar, tenemos las versiones previas a la novela y con las cuales ésta va a competir. Es el nivel de la reminiscencia imaginaria con sus idealizaciones, sus desplazamientos y sus verdades ocultas en los pliegues de algunas mentiras. Aquí lo verosímil tiene el sentido que Platón y Aristóteles le dieron: el de la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública.<sup>80</sup> Por otra parte, lo verosímil también se

---

<sup>79</sup> Véase Jacques Lacan, *Escritos I y II*, México, Siglo XXI, 1976.

<sup>80</sup> Cf. Tzvetan Todorov, “Introducción”, en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 11-15.

constituye sobre la base del efecto de autenticidad que posibilita la elección de un discurso formalizado, en este caso el discurso histórico, como materia narrativa. En segundo término, podemos detenernos en la instancia del referido que la novela construye a partir de ese discurso histórico; observar qué es lo que se recorta: qué períodos, qué personajes, cuáles son las voces que se expresan; seguir las huellas de los reordenamientos y reubicaciones que nos llevan a encontrar nuevos lugares de la verdad. La novela opera aquí desde la rememoración simbólica. La noción de verosímil, a su vez, puede ser leída, en este estadio, pasando, como dice Todorov, del “nivel de lo dicho al nivel del decir” y rastreando su configuración en las convenciones y reglas de juego propias del género. En tercer y último lugar, habrá zonas no documentadas, hechos no registrados por la historiografía, personajes y acciones ante los que el documento calla. Como un arqueólogo que debe reconstruir una vasija entera a partir de un trozo hallado, el novelista reconstruye todo un universo histórico mediante la elaboración de versiones tan inverificables como irrefutables. Es el nivel de la construcción de lo real, en cuanto lo no realizado por discursos anteriores. Se rompe aquí lo verosímil antiguo y emergen otros que tienen su sustento en el comportamiento del signo, ya sea para alterar su naturaleza tripartita para hacer de la notación un puro encuentro entre el significante y el referente, tal como Barthes lee el verosímil realista, ya sea privilegiar el significante y construir desde allí mismo tanto la significación como la referencia traspassando además, en el nivel del género, la narrativa por la función poética.<sup>81</sup>

Ahora bien, al preguntamos por los hechos ocurridos en 1492 y el modo en que ingresan a la novela, observamos que de los cuatro relevantes (el triunfo de los Reyes Católicos en la Guerra de Granada, el viaje de Colón hacia América, la firma real del

---

<sup>81</sup> Cf. Roland Barthes, “El efecto de realidad”, en *Lo verosímil*, op. cit., pp. 95-101.

Edicto de Expulsión de los judíos del territorio español y la publicación de la primera *Gramática castellana*) hay uno que está ausente y es el que se refiere a la *Gramática*.

La publicación de la *Gramática* es lo que nos interesa, en 1492, como construcción de lo real histórico partiendo de fragmentos y de ausencias. En efecto, si bien Antonio de Nebrija figura en la nómina de autores a quienes Aridjis agradece las crónicas, memorias, anales, diccionarios y publicación de documentos que han hecho posible su propio libro, en la novela en sí no hallamos mención alguna ni de la *Gramática* ni de Nebrija. Esto implica una ausencia, una hendidura. Sin embargo, como en los anagramas estudiados por Saussure, lo ausente está, de manera simultánea, presente.<sup>82</sup> Si el texto está materialmente hecho de palabras, de lenguaje, obvio es que esta novela escrita en castellano, desde Hispanoamérica, presuponga la *Gramática castellana*. Pero, además, el texto nos presenta, de manera que hemos de especificar, un verosímil de lengua arcaica, es decir pre-Nebrija, que, desde nuestra mirada como lectores del siglo XX, también la presupone.

El texto presenta, entonces, a grandes rasgos, dos trabajos distintos del código lingüístico: el castellano que podríamos considerar contemporáneo y por momentos españolizado con el que nos habla el narrador y utilizan, la mayor parte de las veces, los personajes y la lengua arcaica, pre-Nebrija, que aparece en las transcripciones de pregones, edictos, testamentos y actas de la Inquisición y, en ocasiones, en los diálogos de los personajes.<sup>83</sup> Lo real que se construye es esa intersección de espacio y

---

<sup>82</sup> Cf. Jean Starobinski, "Los anagramas de F. de Saussure" (textos inéditos), en VVAA, *Ferdinand de Saussure*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

<sup>83</sup> Preferimos reservar el nombre de "español" para la lengua tal como se habla en España y "castellano" para referirnos a la lengua que comparten los países hispanoamericanos, la misma España, etcétera. Es importante reflexionar acerca de los caminos y derivas de una lengua; por ejemplo, los modos del habla que se mantuvieron en las tierras americanas, mientras que en la metrópoli española ya habían caído en desuso (arcaísmos) y, además, la supervivencia del habla de los judíos sefardíes que han conservado, a lo largo de siglos, su apego a la lengua que sus antepasados usaban en la época de la Expulsión.

tiempo que es la España del siglo XV y los trabajos lingüísticos mencionados posibilitan despejar operatorias, procedimientos y funciones.

Dos operatorias aparecen como dominantes: la repetición y la interrupción. La repetición nos remite inmediatamente al tercer nivel de ficcionalización enunciado al comienzo; es decir, el de la reconstrucción de lo callado. Siguiendo la metáfora propuesta, volvemos a algunos conceptos de Lacan que nos resultan productivos. Acerca de “El inconsciente y la repetición”, relaciona la aparición de la repetición con los límites de la rememoración: “la rememoración de la biografía [...] no marcha más que hasta un cierto límite que se llama lo real [...] Un pensamiento adecuado en tanto que pensamiento [...] siempre evita [...] la misma cosa. Lo real es aquí lo que vuelve siempre al mismo sitio”.<sup>84</sup>

La repetición de significantes insistiría, pues, en hacer presente lo no realizado de manera explícita o representativa en los discursos. La repetición no es reproducción pero su presencia puede operar como esos pequeños fragmentos del ejemplo arqueológico antes dado que permiten una reconstrucción. Reconstrucción que será inverificable pero, simultáneamente, irrefutable y en cuya elaboración vemos una de las características más fuertes de la reconstrucción de la historia en las novelas hispanoamericanas recientes.

En *1492*, la repetición de significantes se da en la acumulación de nombres propios, de nombres de oficios y de lugares mediante el recurso de la enumeración que sabemos cercana a la repetición y, por ende, multiplica su función al tiempo que la mediatiza. Esa acumulación de nombres propios no tiene una función narrativa. No va el lector a recordar, por ejemplo, los nombres de los siete judíos que, en determinado momento de la historia, son entregados al alguacil para ser enviados al

quemadero: “hasta el instante en que Pedro de Exea, Violente Ruys, Bernard de Robas, Galcerán Belenguer, Gabriel de Aojales, Guillén de Bruysón, Gonzalo de Yta y María Labadía fueron [...] entregados al alguacil mayor”. (p.230)

Reiteramos: tal acumulación no cumple una función narrativa; pero sí poética. Desde lo sonoro, desde lo sintáctico, el lenguaje poético se entrecruza con la narración de manera recurrente a lo largo del texto. Veamos algunos otros ejemplos.

#### Enumeración de nombres de lugares:

Había dejado atrás El Pedroso, Cazalla, Guadalcanal, Fuente del Arco, Llerena, Valencia de la Torre, Campillo, Zalamea, Quintana de la Serena, Campanario, Acedera, Caserío del Rincón, Guadalupe, Venta de los Palacios, el puerto de Arrebatacapas, Puente del Arzobispo, Calera, Talavera, Cebolla, Burajón, Toledo, [...]. (p. 31),

en la que, por exceso, los nombres rebasan de cumplir una puntual función de informantes.

#### Enumeración de nombres de objetos:

La seguí por un pasadizo y varias puertas hasta encontrarnos en el vientre de una botica muy grande, llena de útiles, drogas, vasijas de barro, balanzas, escalas, coladores, buriles, cajas bermejas y verdes, romanas, confiteros, espatuleros, bonetes de cáñamo, jarras de tener miel, cajetas de pino, ampolletas, barriletes de olio, libros de medicina, pimenteras de cuatro cántaros, potes de vidrio, cucharones, moldes de pastas y azufre, salsas molidas, perfumes castellanos, jarabes de rosas, teutónica molida, extracto de lirio, ungüentos egipcios para la gangrena, [...]. (p. 213),

---

<sup>84</sup> Cf. Jacques Lacan, “El inconsciente y la repetición”, en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (Seminario XI)*, España, Barral Editores, 1974, pp. 29-74.



que, al distanciar las acciones (seguirla por un pasadizo y salir a la calle), operan como breves catálisis que demoran el avance narrativo.

Acumulación de nombres propios y de oficios:

Pero sólo vi a Fernando el agujetero, Alonso, candelero, Perancho, carpintero, Gonzalo Nuñez, cintero, Maestre Zulema, cirujano, Simón García, odrero, Pedro de Chinchón, zapatero, y tantos otros cuyo nombre y oficio es inútil recordar ahora, enamorados de mi madre. (pp. 33-34)

Resulta significativo, en este último ejemplo, que tan inútiles son los nombres mencionados como los que el narrador declara omitir por ser inútil recordarlos.

Repeticiones y variantes del mismo nombre propio:

Por la cuesta bajaron varios vecinos de Madrid de nombre Juan: Juan Calvete, guantero, Joan Catalán, pañero, Joan de Yllescas el del barranco, Joan Toro, Joan Laredo, Joan Béjar, Joan Romo, Joan Malpensado, Joan Gonzalez, Joan Madrid, Joan Rebeco y Joan el sayalero. (p. 68)

Aterrorizados por los arrestros de Benadeba, Abolafia el Perfumado (o Abolasía, Abosasia, Abolajía, Abolafria) y otros conversos [...]. (p. 145)

Las gentes de la villa me llamaban unas veces Zecut, Zecuth, Zecute, Zacudo, Zacut, Zacuth, Sacut, Zacuto y hasta Zancudo [...]. (p. 354)

Al respecto, asociamos como un aporte ineludible lo señalado por Barthes en “Proust y los nombres”: “existan o no, no dejan de presentar [...] lo que se ha podido llamar una ‘plausibilidad francofónica’[...]”, refiriéndose a la insistencia sonora de los nombres en cuestión.<sup>85</sup> La aparición recurrente de sonoridades acumuladas por largos

---

<sup>85</sup> Cf. Roland Barthes, “Proust y los nombres”, en *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1973, pp. 171-190.

períodos de enumeraciones insisten (como efecto de lectura) tanto en construir a la España del siglo XV, como en hacer presente la obra fundacional para la normatización de la lengua castellana, es decir, la *Gramática* no mencionada. Asimismo, el lenguaje se recupera y potencia en una dimensión poética y no meramente reproductiva.<sup>86</sup>

La otra operatoria relevada, la interrupción, se articula mediante la transcripción de documentos, testamentos, edictos y pregones. Esta transcripción posibilita nuestro contacto con la lengua arcaica, la lengua anterior a la hegemonía de la normativa castellana y, muy especialmente, la lengua que, a partir del año 1492, conservarán en el exilio los judíos expulsados. Es decir, expulsados no sólo de la tierra sino de la lengua que variará de diferente manera fuera que dentro del territorio español. La lengua, también, que traerá el conquistador a América, donde aún hoy podemos seguir

---

<sup>86</sup> Según Roman Jakobson, la función poética predomina cuando las palabras en sí ocupan lo esencial de nuestra atención, cuando la comunicación enfoca la construcción misma del mensaje (más que lo que se dice, quién lo dice, para qué y en qué circunstancias). Jakobson otorga gran importancia a la distinción entre el polo metafórico y el polo metonímico: en la metáfora, un signo sustituye a otro porque, de alguna manera, son semejantes (la “pasión”, por ejemplo, deviene en “llama”); en la metonimia, un signo se asocia con otros por contigüidad (“ala” con “avión”, por ejemplo, y este último con “cielo”). Elegir entre equivalencias posibles supone relaciones paradigmáticas (en ausencia); combinar las elecciones realizadas, relaciones sintagmáticas (en presencia). Jakobson postula que si en la comunicación ordinaria una vez que “seleccionamos” olvidamos y seguimos hacia adelante, es decir, hacia la referencia y la respuesta buscada, por el contrario, en literatura, las elecciones hechas insisten una y otra vez, y tienden a reaparecer mediante procesos varios de transformaciones y metamorfosis que responden a patrones de similitud, oposición, paralelismo, y otros, desde sonidos, ritmos, significados y connotaciones. De ahí su famosa definición acerca de que la función poética proyecta el principio de equivalencia desde el eje de la selección hasta el eje de la combinación, comunicada en 1958. Diez años después, profundizando en esta línea, hablará de “función recurrente”: “Toda repetición susceptible de atraer la atención, de un mismo concepto gramatical, se convierte en procedimiento poético eficaz”. Se trata, pues, de un artificio que compromete la gramática en todos sus niveles (en los ‘70, lo encontraremos experimentando su teoría en textos literarios de más de diez lenguas diferentes). Desde ya, advierte que si, por una parte, la función poética no es la única función del lenguaje artístico sino solamente la dominante, a su vez, encontramos recurrencias en actos comunicativos que no son poéticos. Jakobson llama la atención acerca de que algunas formas literarias (como la prosa realista) tienden a ser metonímicas y enlazan signos mediante asociaciones, mientras que otras, tales la poesía romántica y la simbolista, son fuertemente metafóricas. Cf. Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra, 1983; del mismo autor, *Ensayos de poética*,

las huellas lingüísticas de los tiempos de la conquista en los usos y palabras llamados arcaísmos.

La interrupción producida es doble: se interrumpe el flujo narrativo y el nivel de lengua contemporánea en que relata el narrador. Al relatar lo sucedido inmediatamente después de haberse pregonado el Edicto en los lugares públicos, por ejemplo, el narrador interrumpe en su enunciado el castellano actual que emplea mediante la inclusión de frases en lengua arcaica, entrecomilladas, es decir, siguiendo la convención usada para indicar la cita textual:

Fueron llevados uno por uno los moradores de las juderías a prestar juramento ante el comisario de la Santa Inquisición, en presencia de los justicias y el juez de la Hermandad con el fin de declarar “todos y qualesquier bienes, tributos, censales, nombres, derechos e acciones a vos pertenecientes e devientes en qualquier manera, e de qualquier especie, natura e condición”, pues “si se fallara por vos o por otras personas... haber seydo transportados, escondidos, apartados o encomendados, o a vos deberse... et no havéys aquellos dicho, notificado y declarado al dicho comisario, segunt dicho es, desde agora en adelante os sometéys a la Sancta Ynquisición y queréys ser caydo en pena de relapso... como contrafacto y defensor de los herejes”. (p. 334).

En cuanto a la interrupción del hilo narrativo, el testamento de Noé de la Vega, por ejemplo, se extiende cuatro carillas y el relato que de la persecución sufrida hace Gonzalo de la Vega al narrador-personaje, Juan Cabezón, catorce. Estos fragmentos no sólo no cumplen una función narrativa sino que ponen en crisis los cánones de verosimilitud del género, ya que se transcribe textualmente lo que en la novela

histórica canónica se resumiría en una frase o en pocos renglones.<sup>87</sup> En el caso del testamento, el narrador, siempre en búsqueda de su mujer, Isabel, llega a la casa de un pariente de ella que se está muriendo. En este punto, procede a la transcripción completa del testamento como si, de amante y ansioso esposo, Juan hubiérase transformado en puntilloso escribano, desde la página 234 hasta la 237. La comunicación pública del Edicto General de Expulsión es ubicada con sumo detalle por el narrador quien nos informa que la misma se llevó a cabo “el domingo de Quasimodo, 29 de abril de 1492 [...] entre las doce y la una del día” y, a continuación, se brinda, entrecomillado, textual, aquello que al narrador le es transmitido, en forma oral, “a altas voces” (332-333). Ya Barthes se había interrogado acerca de la singularidad del detalle dentro de la trama narrativa, de su significación o, en todo caso, de la significación de su insignificancia.<sup>88</sup> En este caso, junto con la introducción de períodos en lengua arcaica volvemos a hallar la acumulación de nombres propios, las enumeraciones; es decir: la función poética. Por otra parte, esta inserción textual de documentos de la época (siglo XV) permite hacer jugar al tiempo presente en el mismo nivel arqueológico de la novela, tal como lo ha señalado Noé Jitrik al permitirnos, mediante su exhumación, exponer a la lectura de las miradas del siglo XX el carácter oculto o no leído que tenían en los tiempos en que funcionaban como instrumentos de legitimación.<sup>89</sup>

En síntesis, la supresión de la mención explícita de la *Gramática* es, al mismo tiempo que una ausencia textual, el lugar por donde reaparecen una y otra vez los sonidos, las estructuras sintácticas, los significantes, en fin, que la implican. Este trabajo lingüístico no sólo intenta reconstruir la España del siglo XV sino que, en el

---

<sup>87</sup> Véase, entre una poblada bibliografía, un clásico ineludible, Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1966.

<sup>88</sup> Roland Barthes, “El efecto de realidad”, en *Lo verosímil*, op. cit

caso de la presencia del nivel de lengua arcaica, la significación se abre hacia los espacios del exilio y hacia el territorio de la futura conquista.

3.4. El pícaro que no puede morir: homenaje a un viejo género (la picaresca) y el síndrome de Sherezada.

Hemos dicho que, en *1492*, encontramos personajes típicos que parecen sacados de otros textos literarios y, también, que un ejemplo paradigmático de ello lo constituyen los pícaros, que abundan en esta novela. Nos detenemos, ahora, en este rasgo intertextual, que abre interesantes caminos de lectura.

El universo de la picaresca está presente de diferentes modos en la novela. Como el *Lazarillo*, *1492* está narrada en primera persona y su narrador-personaje es un huérfano pobre y, las más de las veces, hambriento: “Soy endeble, callejero, garañón y necesitado” (p. 66). De acuerdo con otra de sus características canónicas, Juan Cabezón comienza por narrar su genealogía: su historia de converso, con madre viuda que rápidamente convive con otro hombre, etcétera. Juan también recorre las calles de una ciudad acompañando a un ciego y se desplaza continuamente (por España, primero; hacia América, hacia el final); el viaje, sabemos, es inherente a la estructura de la novela picaresca. Los personajes que se reúnen en la Plazuela de la Paja, Pero Meñique, el Rey Bamba, la Trotera, el Tuerto, el Moro y otros son pobres, más o menos andrajosos, pasan hambre, temen a la autoridad y están tan carentes de recursos materiales como plenos de habilidades para poder sobrevivir.<sup>90</sup> La hambruna es un tema recurrente:

---

<sup>89</sup> Noé Jitrik, comunicación personal, Buenos Aires, UBA, 1998.

<sup>90</sup> Leamos cómo se los presenta Pero Meñique a Juan Cabezón: “Aquel sañudo y violento es el Rey Bamba, un ladrón muy valiente, que se dice descendiente de monarcas, viste como destronado y va descalzo por el mundo; el Tuerto, con calzas negras y cinturón de cuero, se cree dueño de las murallas de Madrid, pero es propietario de los fosos y los muladares

No hubo pan, las gentes buscaron quien les vendiera harina y les moliese trigo al precio que fuese, fueron de casa en casa para preguntar quién podía compartir un pedazo de pan con ellos. (p. 28)

De aquella infancia sólo guardo el recuerdo de mis hambres; que el día de carne y el día de pescado para mí fueron día de aire y día de secado; que en mis noches, mi panza vacía pobló mis sueños de figuras endebles y personajes flacos devorando criaturas desabridas y animalias amargas. (p. 32)

Las descripciones de las empinadas calles de Madrid, por su parte, pueden evocar las de Toledo, caminadas por Lázaro y el hidalgo, hambrientos ambos. Asimismo, en el sonido de campanas de 1492, escuchamos la resonancia de las campanas catedralicias que marcan las horas de Lázaro.

Ahora bien, más allá del homenaje a uno de los textos fundantes de la literatura española ¿por qué la picaresca? Pensamos que tanto las características formales básicas señaladas como los temas que le son típicos constituyen excelentes materiales previos para ser trasladados, traducidos, podríamos decir, trabajados, en fin, en la

---

extramuros. La vieja glotona sentada en el suelo, con el pelo teñido y los dientes postizos, con la toca deshecha y los zapatos rotos, es la Babilonia, natural de Sevilla; de la cual se dice que cuando era muchacha era tan hermosa que el oso de Madrid que andaba en cuatro patas se erguía para verla pasar. La mujer con toca azafanada, los cabellos cortos, los ojos profundos, el pescuezo ancho y veloso, las narices largas y gordas, la tez morena y pintada, los brazos desnudos y escote tan abierto que al agacharse muestra los pezones, es la Trotera; diestra en el baile de la chacona y las burlas de las chanzonetas, anda las callejas, conoce las iglesias, sabe las plazas como nadie en la villa. Dice un refrán que donde hay saltos está el demonio, pero aquí decimos que donde hay trote baila la Trotera. El otro, que aún no ha hablado, pero infiero que está entre ellos, con el pelo cortado en redondo y las barbas largas, cinta amarilla alrededor del brazo derecho y tabardo gris remendado, cubriéndole mal las carnes lascivas, es el Moro, que dice que sus ancestros fueron los alarifes musulmanes que construyeron la torre de la iglesia de San Pedro, el Alcázar y la Puerta de Guadalajara” (pp. 71-72). Esta cita, además de la caracterización que nos brinda de los pícaros reunidos, posibilita poner sobre la mesa, una vez más, la cuestión de la verosimilitud: plena de colores y detalles de la vestimenta, ¿es ésta la descripción que haría un ciego?

Es de destacar que, en la medida en que se agravan los hechos de la persecución a los judíos, estos personajes tomarán caminos diversos y hasta contrarios; Pero Meñique, por ejemplo, se inmolará tratando de asesinar a Torquemada, mientras que el enano Rodrigo Rodríguez y el fraile Delfín Agustín trabajarán para la Inquisición.

escritura de 1492, desde el momento en que resultan funcionales a la constelación significativa que esta novela conforma.<sup>91</sup> Desde lo temático, por la tradición de la picaresca en tomar personajes del pueblo, de una u otra manera expulsados de los espacios de riqueza y poder y por el tema del desplazamiento o viaje. Desde lo formal, encontramos el narrador en primera persona y el final abierto. Pero, además, lo episódico, la fatal sucesión de acontecimientos, deviene en 1492 en una trama que, si bien no presenta episodios desconectados (como los del *Lazarillo*) hemos descripto como un tanto plana, lisa, si se nos permite la metáfora, respecto de la elaboración psicológica de los personajes.<sup>92</sup> Recordemos que tocamos estas cuestiones a propósito del tratamiento del título de la novela. Esta ocasión es propicia para agregar algo más al respecto. En 1554, la novela que tiene a Lázaro como su protagonista se titula: *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*; en 1985, nuestra novela pone, como hemos dicho, la identificación del año en un primer término y desplaza el homenaje hecho al título fundador hacia un segundo plano (*Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*).

Hay otras líneas de lectura que podemos seguir. Las tres novelas picarescas más importantes publicadas en España son: *El Lazarillo de Tormes* (anónima), en 1554; *El Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, en 1599; el *Buscón* de Quevedo, en 1626. Las fechas de publicación son posteriores al año famoso que nos ocupa (1492); dado el final abierto, propicio a la saga, que tiene la novela, este homenaje a la picaresca proyecta los tiempos de Juan Cabezón hacia los futuros de la consolidación de la

---

<sup>91</sup> Esta reescritura produce tanto un efecto de homenaje (a la picaresca que fue) como humorístico o de degradación, mediante el procedimiento de la parodia, que la distancia no sólo propicia sino, de alguna manera, solicita y aun exige.

<sup>92</sup> Como pequeña nota al margen, tal vez sea ocasión de recordar que Lukács considera que las novelas antifascistas, si no quieren malograrse, tienen que evitar que lo histórico sucumba bajo los relatos ambientales, la mayoría de tono sentimental, y bajo la descripción psicológica

Conquista, el imperio de Carlos V y Felipe II, y los años de formación y plenitud del barroco.

Cuando hablamos de los años de la Conquista, no olvidamos el traslado de la Inquisición hacia las nuevas tierras americanas y, si el tema de los judíos es central en *1492*, amplia es la red de asociaciones que este aspecto proyecta sobre la picaresca: la presencia de conversos y judíos en las genealogías de los pícaros, la conjetura que algunos estudiosos han sostenido acerca de la estirpe judía del “anónimo” autor del *Lazarillo*, los orígenes de converso del escritor Alemán (que supo complicarle su traslado a las colonias al ser exigido un certificado de pureza de sangre para venir a América), las desventuras de Buscón en las Indias, la censura sufrida por el *Lazarillo*, son algunos ejemplos tomados en una continuidad de texto y contexto.<sup>93</sup>

Ahora bien, ¿qué tipo de narrador es Juan Cabezón? En este punto, es otra la huella que el texto nos deja ver. El tratamiento del narrador-personaje implica una jerarquización de su rol como narrador y una minimización de su accionar y de su verosimilitud como personaje. Juan Cabezón funciona para narrar, es por eso que, pese a estar presente en situaciones de riesgo, tratar con judíos, ser él mismo un converso, etcétera, nunca le pasa nada. Él sobrevive como personaje para seguir funcionando como narrador. Como en el caso de Sherezada, en *Las mil y una noches*, el avance de la narración es correlato de la postergación de su muerte.<sup>94</sup> Esto permite,

---

de los destinos individuales. Cf. Georg Lukács, *Nueva historia de la literatura alemana*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971.

<sup>93</sup> Al tiempo que el *Lazarillo* seguía conquistando lectores y más lectores, alarmado, Felipe II ordenó que se hiciera una edición expurgada a la que se suprimieron todas las burlas y alusiones anticlericales. Ya había sido incluido en el índice de 1559, a pesar de lo cual se leía frecuentemente y se reeditaba fuera de España. Esto fue lo que decidió a Felipe II a hacer la edición expurgada, que, con el título de *Lazarillo castigado*, se publicó en Madrid en 1573. Esta edición suprimía el episodio del buldero y del fraile mercedario, además de frases sueltas de otras partes. La versión expurgada se continuó imprimiendo hasta el siglo XIX.

<sup>94</sup> Podríamos perdernos en la selva de ejemplos que la literatura ofrece de la necesidad que el relato tiene de alguien que lo “cuente”. Además del clásico, ya nombrado, de Sherezade, tomemos otro célebre: el brindado por *Moby Dick* de Herman Melville (1919-1891); entre la



a su vez, hacer de Juan Cabezón un ser problematizado por la conciencia de su privilegiada supervivencia, siendo la problematización una característica propia del héroe moderno:

Indeciso entre quedarme con ella o huir también, acabé por huir, convencido de que a mí no me amparaba ninguna divinidad ni me reconfortaría morir por una creencia que no tenía. Además, la necesidad de encontrar a Isabel y a mi hijo era más fuerte que cualquier tentación de sacrificio y que cualquier persona que se topase conmigo. Por eso, sin remordimiento alguno, escapé por el corral de la casa [...] (p. 252).

Una de las secuencias donde este aspecto cobra mayor densidad es la del fracaso de Pero Meñique en su intento de matar a Torquemada. El ciego Pero Meñique ataca con su cuchillo a un escribano del Santo Oficio, confundiéndolo con Torquemada. Los familiares de la Inquisición acuden con sus espadas desenvainadas y lo hieren de muerte. Juan Cabezón ve caer a su compañero y observa que la cara de Martínez mostraba la desesperación motivada no sólo por haber fallado, sino por el peligro que corrían sus vidas; ese terror lo delatará ante los inquisidores. Veamos lo que pasa con nuestro personaje – narrador:

Yo, con los ojos puestos en el primer escribano, que yacía en el polvo exagerando su herida, y en el segundo, que no dejaba de lamentar los estragos de su barba acuchillada, me pregunté si no hubiese podido hacer algo para avisar a mi amigo de su error y detenerlo a tiempo, pero sobró toda respuesta. (p. 322)

Muertos los dos, consideré toda asistencia y resistencia inútiles: eran más de doscientos cincuenta

---

interpelación al lector del comienzo (“Llamadme Ismael, si no os importa”) y el final, cuando toda la tripulación del barco ballenero ha muerto y él es rescatado por otro buque, tenemos toda la historia de otra persecución, en este caso, la de la mítica ballena blanca. ¿Qué justifica que sólo Ismael se salve de la catástrofe? ¿Su juventud? ¿Su inocencia? ¿El azar? En el “Epílogo” de la novela, Ismael nos da la respuesta: “Y sólo yo escapé para contártelo”.

familiares, guardias y soldados los que allí estaban con las armas en las manos, aparte de los curiosos que habían acudido en grande número de nunca sabré dónde. Además, para mi propia vergüenza y a mi pesar, al verlos exánimes en el polvo sentí la alegría inmensa de encontrarme vivo bajo la luz del sol. (p. 323)

### 3.5. Bifurcaciones de la historia: el pasado como metáfora del presente

El año 1492 puede ser leído como una bisagra entre lo que pasó y lo que cambió en el mundo a partir de esa fecha. Como dijimos, el texto novelístico se encuentra, por una parte, precedido por una nómina de autores e instituciones a quienes Aridjis agradece las crónicas, memorias, anales, diccionarios y publicación de documentos que han hecho posible su propio libro, y, por la otra, seguido por un “Apéndice” que transcribe, íntegro y textual, un proceso que la “Santa Inquisición” desarrolla en Ciudad Real, contra un hombre y una mujer judíos, hermanos entre sí, iniciado el 14 de noviembre de 1483 y con sentencia de fecha 30 de enero de 1484. Este “Apéndice”, repetimos, se extiende a lo largo de diez páginas y es importante destacar que los acusados son, a su vez, personajes de la novela. Hallamos aquí un claro ejemplo de la tendencia arqueológico-erudita que caracteriza a *1492*. No es casual que su autor sea mexicano, si tenemos en cuenta la intensa investigación realizada en México acerca de los documentos referidos a la Inquisición y su correlato en el revisionismo operado en España al respecto, después de la muerte de Francisco Franco.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Hemos visto cómo la acumulación de nombres propios está asociada a la reposición de la lengua arcaica y a la poesía, en detrimento del verosímil narrativo. Ahora bien, podemos tomar estos fragmentos textuales desde otra perspectiva, en relación con el peso que los documentos históricos tienen en la novela. Nos referimos a que hay un tipo de prosa donde esta acumulación de nombres propios es habitual: las actas de los procesos inquisitoriales y los peticorios elevados por los judíos a las autoridades de la Iglesia o de la Corona. Es decir que, en este caso, el documento, en sí, no está transcrito pero sí imprime su huella y modeliza otras zonas de la escritura novelística.

El exilio y los desplazamientos abren el camino tanto a la utopía como a la anticipación del desencanto.<sup>96</sup> El Descubrimiento y la Conquista no narrados están presentes, sin embargo, en la anticipación de algunos de sus hechos: la desterritorialización de los indios, su evangelización compulsiva, las iglesias con la cruz levantada sobre las ruinas de sus antiguos templos como antes habían sido consagradas al culto oficial mezquitas y sinagogas en España.<sup>97</sup> Hay también apertura hacia lo nuevo, hacia la modernidad y hacia la creación de un nuevo espacio y tiempo histórico. “Buen viaje faga el señor familiar de la Inquisición”, dice Juan Cabezón a un fraile conocido. “Mal viaje faga vuestra merced en la empresa de don Cristóbal Colón”, le contesta éste sin mirarlo. Este cruce de caminos, de direcciones espaciales y de palabras tematizan, a su vez, los caminos de la historia. El señor familiar de la Inquisición habla desde el poder, desde lo institucional y desde la certeza. Sin embargo, el lector, desde el presente, puede ver la inversión operada: un camino va hacia lo nuevo y el otro representa lo anacrónico.

Al mismo tiempo, y no es una paradoja, el lector, especialmente el latinoamericano, puede percibir, también, ecos actuales de esta crónica de

---

<sup>96</sup> Dice Susana Zanetti: “Se ha dicho que *1492* es una novela pesimista. Podríamos pensar que, atenta a la recomendación de Walter Benjamin, pasa a contrapelo el cepillo a la Historia, eligiendo la expulsión de los judíos y el fin de la España de las tres religiones y no el descubrimiento de América. Pero en su lectura del pasado no halla esas ‘astillas de un tiempo mesiánico’ que pudieron encenderse en el Nuevo Mundo, en la tierra ignota surgida de uno de los peregrinajes, el de Colón, que plantea el texto. Privilegia en ‘esa constelación cargada de tensiones’ del fragmento histórico que trata, no una puerta de salvación, sino la acumulación de ‘ruina sobre ruina’. Homero Aridjis no huye espantado al volver la mirada, como el ángel de Benjamin, sino que la detiene para narrar, una y otra vez, el saqueo, el éxodo y la muerte”, op. cit., p. 951.

<sup>97</sup> “[...] dejábamos atrás la iglesia de Santa María, que en su tiempo fue mezquita de moros antes de ser purificada y consagrada por el rey don Alfonso VII” (p. 67) / “La sinagoga sería entregada por los reyes, después del término del edicto, a las monjas del monasterio de Santa Isabel, las piedras y ladrillos del cementerio judío serían dados al monasterio de Santa María de la Encarnación, de la orden de Santo Domingo” (p. 339).

persecución.<sup>98</sup> Porque, si, por una parte, la lengua nos es arcaica y casi exóticos pueden parecernos la rueda y los sambenitos, por la otra, el saqueo, los ghettos, el poder destructivo del rumor y la delación, la ignorancia y brutalidad de represores o la indiferencia o aun placer morboso de ciertos grupos y hasta multitudes ante la desgracia de los “otros” remiten a toda una zona de nuestra propia historia, con sus guerras y genocidios.<sup>99</sup> La novela tiene algunos pasajes notables sobre verdugos y mirones:

Clérigos, mendigos, tullidos, beatas con rosario en las manos, ladrones, ciegos, enanos, labradores y gente menuda conformaban el cuerpo movedizo de la plebe fascinada por los pormenores del auto como si cada uno de ellos confirmara en su corazón la sentencia contra el hereje, indiferente a la humillación y a la agonía de las víctimas, que no tenían más testigos de su inocencia que ellas mismas. Porque las víctimas no eran santos ni dioses sino hombres y mujeres comunes horrorizados ante ese monstruo de mil caras y dos mil puños que se llamaba multitud, azuzando al sacrificio humano a los sacerdotes sanguinarios, que habían transformado las parábolas de amor en instrucciones de muerte y el paraíso prometido en infierno terrestre. Y como si yo mismo fuese un judío en la plaza de la Seo, por primera vez en mi vida vi los rostros

---

<sup>98</sup> Nos referimos a las dictaduras tan frecuentes y extendidas por los países de Latinoamérica, en especial, durante las décadas de 1960 y 1970, y a las violaciones de los derechos humanos hoy por todos conocidas. Pero también, las aljamas y ghettos, con sus toques de queda, la obligación de usar señales visibles (como sombreros, sambenitos, etcétera) a fin de ser fácil y permanentemente identificados, la confiscación de bienes, la prohibición de ejercer determinadas profesiones y oficios, entre otras, conllevan ecos, imposibles de desoír, del horror de los campos de concentración y las cámaras de gas nazis. Al respecto, no queremos dejar de compartir uno de esos hallazgos donde la realidad suele sorprendernos por parecer “novelesca”, por el paralelismo perfecto que presenta y el consiguiente poder metafórico que adquiere: la sinagoga sepharadí de Ferrara (destino italiano de muchos de los judíos expulsados de España) fue fundada en 1493 y destruida por los nazis en 1943.

<sup>99</sup> Otra asociación que salta a nuestro encuentro es la de las purgas estalinistas; esta asociación se funda en que tanto en los procesos de la inquisición como en los juicios impulsados por el régimen de Stalin no alcanzaba con meter presa, castigar y hasta matar a la víctima, sino que se requería que confesara (autocrítica) y se convirtiera, “reconciliara”, volviera a la postura correcta, más allá de que nada de eso le salvara la vida. Una situación, en fin, donde al victimario no le bastan los actos propios del verdugo, necesita, además, que la víctima pida que la victimicen ya que así lo merece y lo solicita la historia, Dios, en fin, alguna causa mayor.

hostiles vueltos hacia mí, fui consciente de mi cara, del peso de mi cuerpo, y, semejante a un animal acosado por carniceros y cazadores feroces, tuve miedo del hombre. (p. 228)

En ese momento, el inquisidor que presidía el auto de fe en uno de los tablados, con el fiscal a sus pies, clavó sus ojos en los míos como agujas visuales. Era un hombre de mentón saliente y barba negra, nariz rapaz y labios helados, con ojos hundidos y rojos. Con las manos enjoradas y los muslos muy abiertos daba la impresión de una mujer sentada en la letrina. Ciego a la humildad doliente de un hombre que muere mártir por otra religión, en la exaltación sincera de su Dios, seguía con cruel satisfacción los más mínimos detalles de la muerte de ese hombre, en la soledad extrema del crimen que se envuelve de legalidad para cometerse y no conoce otro perseguidor que la propia conciencia.

El otro inquisidor era una cabezota en un cuerpo endeble, con el gesto de alguien que azota sus genitales a la luz de la luna para mortificar su cuerpo tentado por la lujuria. Con ojos desorbitados y ansiosos oía las sentencias contra los reos, entreabría la boca como si comiera y metía y sacaba la lengua igual que si paladeara triunfos. De semblante ávido, parecía alguien que no puede dejar de comer pero que olvida al momento lo que come, prisionero de un hambre que no es física sino espiritual. Al contrario del otro inquisidor, que por instantes buscaba en la distancia el recuerdo de una bondad infantil para siempre dañada. Como si en medio de todos y de todo, sobre la muchedumbre de verdugos y víctimas, sus ojos miraran más allá del presente, oyeran los sonidos pasados de una alegría infinita que en forma de luces cantaba libremente en la mañana. Alegría infinita de la cual se había excluido a sí mismo al juntarse con las fuerzas destructoras de la vida. (pp. 229-230)

*1492*, que por una parte se nos presenta como una novela arqueológica, puede también operar como una metáfora del presente, sin la catarsis que implica elaborar hechos contemporáneos, con la distancia que posibilita el trabajo documental sobre el siglo XV. Esta distancia enfrenta al lector en la encrucijada de lo histórico propiamente dicho y lo universal humano, al tematizar, en su desarrollo, el problema de las relaciones entre el hombre, en tanto individuo, y la sociedad, las posibilidades

de llevar o no una vida auténtica y el límite de la muerte. Decimos esto porque las injusticias presentes y hasta contemporáneas conllevan un compromiso que hace difícil, si no imposible, una mirada distanciada que permita la emergencia de un cierto sentido del absurdo motivado por una suerte de captación de lo trágico irreversible, lo entrópico, si se nos permite, de las catástrofes de la historia simultáneamente que se percibe su nimiedad. Es decir, cuando el texto machaca una y otra vez con la “herética pravedad”, cuyo ejercicio legitima el robo de sus bienes, la condena al exilio, la separación de los seres queridos, la tortura y la espantosa muerte de ser quemado vivo a miles de personas (“relajados al brazo seglar”), y, en continuidad, se detallan los actos que ameritan tan cruel tratamiento (no comer jamón, descansar los sábados, ciertas creencias acerca del Mesías, etcétera), se torna difícil sostener las explicaciones habituales, basadas en motivaciones políticas, económicas o aun religiosas. Al respecto, veamos algunos fragmentos de 1492:

En esa pieza blanca, donde niños, mujeres y viejos de las familias Gracián, Puigmija, Tristán, Pomar, Ram, Besante, Sánchez, Martínez de Rueda y otras que tenían un pariente vivo (detenido, atormentado, penitenciado en las casas del arzobispo) o difunto o ausente (exhumado, quemado en efígie en la plaza de Santa María) por los delitos de siempre de guardar el sábado, comer carne en cuaresma, leer la Biblia en hebreo, llevar aceite a la sinagoga, orar con la cara vuelta a la pared, comer perdices y palomas “no ahogadas”, dar limosna a los judíos pobres, no ponerse de rodillas al oír las campanas de la iglesia anunciando la elevación del Cuerpo, lavar los cuerpos de los muertos y endecharlos a la manera judía, celebrar la pascua del pan cenceño y la fiesta de los Tabernáculos...; que tenían parientes que habían sido citados por el pregonero Juan Martínez, prendidos por el nuncio Francisco Bonfil y los alguaciles Miguel de Chauz y Juan navarro, denunciados por los testigos de confianza, los sirvientes Sevilla y Catalina Márquez, Angelina Tormón, María Valero, María Justa, Elisa Sánchez, Francisca Crespo, el cazador Juan Alcalá, el tejedor Juan de Albarracín y otra gente menuda; para un día en la plaza

mayor de Teruel oír las sentencias del tribunal del Santo oficio, en presencia de gran multitud de fieles y de clero, en las que por herejes contumaces y apóstatas verdaderos se les condenaba a cárcel perpetua, a ser quemados en la hoguera, a la confiscación de bienes, a que sus descendientes fueran inhabilitados para cargo público y beneficio eclesiástico hasta la segunda generación. (pp. 247-248).

Detrás de los reconciliados surgió la larga fila de los condenados a cárcel perpetua: hombres, mujeres, muchachos y muchachas con sambenitos y corozas, descalzos, tiritando de frío. Algunos de ellos traían la cabeza baja, miraban al suelo, incrédulos de la situación en la que se hallaban, asombrados de la trivialidad de sus faltas, que a los ojos de los dominicos eran atroces. (p. 267).

El efecto es el de haber sido arrojados a un universo hobbesiano, sin posibilidad de redención.<sup>100</sup> Es entonces cuando la repetición de la palabra “pravedad” (iniquidad, perversidad, corrupción de costumbres) repone sutilmente una figura de dicción tradicional y hace metátesis para devenir en “parvedad” (pequeñez, poquedad, cortedad o tenuidad), cobrando un poder de connotación y una gravitación significativa que ilumina acerca de éste y tantos otros tiempos de horror social de una manera poética y más eficaz, a nuestro juicio, que positivas exposiciones de causas y consecuencias.<sup>101</sup> Lo anterior no significa que esta trasposición haya sido presupuesta

---

<sup>100</sup> Este efecto se potencia cuando leemos el ensañamiento que presupone que difuntos sean juzgados y entregados a la hoguera, y que a los condenados que están ausentes se los queme en efígie o estatua. Tal es el caso de los personajes de Isabel y Gonzalo de la Vega, cuyo proceso constituye el “Apéndice” varias veces mencionado en este trabajo.

<sup>101</sup> Nos parece oportuno hacer algunas aclaraciones. Respecto de la frase “relajar al brazo seglar” que, con variantes, también tiene alta presencia en la novela, vale recordar que el Santo Oficio, por ser una institución eclesiástica, no ejecutaba a los reos sino que los entregaba o “relajaba” al brazo secular. Por tanto, en el léxico inquisitorial, “relajar” es sinónimo de quemar.

Los documentos de un proceso llevado a cabo en México arrojan un dato interesante: un tal Manuel Gil de la Guardia delata a sus compañeros y, como al pasar, les cuenta a los inquisidores cómo aquellos conservaban el humor suficiente para burlarse de la sociedad que los obligaba a comer tocino y jamón en contra de sus creencias y voluntad. Ahora bien, al comienzo de la historia del Quijote, encontramos la descripción del menú semanal del célebre caballero, aún antes de la presentación de su linaje que era Quesada, Quejana o Quijano.

intencionalmente por el autor, esperando que los lectores produzcan tal asociación. Hablamos, más bien, de esas zonas textuales que portan un saber, aun sin, valga la redundancia, saberlo.<sup>102</sup>

Repetimos: la distancia es la que posibilita esa mirada (donde la pravedad deviene en parvedad), porque, inmersos en el tiempo histórico propio, el carácter ideológico de los actos se oculta y cosas que pueden ser cambiadas se tiñen de un cierto fatalismo, de una obligatoriedad que, como investigaciones de las últimas épocas han mostrado, configuran un cierto imaginario de época que suele ser compartido por victimarios y víctimas. Así, para muchos judíos, comer las carnes de determinada manera y no de otra, evitar el sebo y guardar los sábados era el modo de preservar su identidad, una suerte de resistencia mediante la cual mantener vivas su cultura y sus creencias. Es decir, que lo que para un lector de nuestros tiempos puede pasar por una nimiedad, no lo era, entonces, para unos ni para otros, por motivaciones diferentes. Ante las conversiones compulsivas, muchos judíos optaron por bautizarse como modo de salvar la vida, mudando no de fe sino de formas externas para cumplir con el mundo. La práctica de una simulación tal implicaba una nítida distinción entre los ámbitos públicos y privados; así, para algunos estudiosos, estas circunstancias hicieron que los judíos estuvieran entre los primeros hombres modernos de Europa. Una sentencia ancestral reza, precisamente, que “La Ley se hizo para vivir con ella y no para morir con ella”. Esto abre otro sendero interpretativo respecto de la supervivencia de Juan Cabezón, no excluyente de las anteriores. Desde esta

---

Américo Castro señala que esos apellidos eran propios de los ancestros conversos del mismo Cervantes. Castro pone de relieve que para hacerse olvidar su genealogía, el caballero de la “triste figura” comía todos los sábados huevos con tocino entre “duelos y quebrantos”, frase que es sinónimo de aquel plato preparado con torreznos (pedazos de tocino frito o para freír) Cf. Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza, 1974.

<sup>102</sup> Noé Jitrik, en una de nuestras largas conversaciones sobre esta novela, es quien ha llamado nuestra atención acerca de tal posibilidad interpretativa. Comunicación personal, UBA, 1998.



## Capítulo 4. Memoria y delirio en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso

*Yo elegí soñar y quedarme en mis sueños.*  
Carlota

### 4.1. Introducción

*Noticias del Imperio* de Fernando del Paso reconstruye la aventura imperial de Maximiliano y Carlota, en México, entre los años 1864 y 1867.<sup>103</sup> La novela está precedida por una breve síntesis que ubica el recorte histórico. Es decir, la decisión del entonces emperador de los franceses, Napoleón III, de enviar a México un ejército de ocupación. El pretexto había sido la suspensión de los pagos de la deuda externa mexicana, en 1861, durante la presidencia de Benito Juárez. Se decide, entonces, crear en México una monarquía y poner al frente de ella a un príncipe europeo católico: el Archiduque austriaco Maximiliano de Habsburgo, que llegó a México en 1864 con su mujer, la Princesa Carlota de Bélgica. Es significativo que si, por una parte, se declara que el libro se basa en “este hecho histórico y en el destino trágico de estos efímeros emperadores” (p. 11), por la otra, la simple percepción de su abultado volumen (668 páginas) nos permite sospechar que la empresa es más ambiciosa.

En realidad, hay toda una desmesura de la escritura, toda una construcción barroca, si se quiere, que nos habla de la obsesión por capturar la “novela total” que alimenta este texto; decimos esto no en el sentido que implica la pretensión de agotar y cerrar ‘todo’ en un círculo, sino en el sentido de la sed de multiplicidad y complejidad características de toda una serie de novelas contemporáneas, de las que nos habla el escritor Ítalo Calvino.<sup>104</sup> Al respecto, cabe traer a colación la lectura

---

<sup>103</sup> Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, México, Diana, 1987. Las citas textuales corresponden a esta edición.

<sup>104</sup> Pensamos en lo expresado en la última de las propuestas “para el próximo milenio” hecha por Italo Calvino bajo el título “Multiplicidad”. Aunque se hace difícil extraer un párrafo en particular, por el momento propongo este: “Lo que toma forma en las grandes novelas del siglo XX es la idea de una enciclopedia abierta, adjetivo que contradice desde luego el sustantivo ‘enciclopedia’, nacido etimológicamente de la pretensión de agotar el conocimiento

crítica de Inés Sáenz que, basándose también en Calvino, se refiere a la novelística de Fernando Del Paso como el producto de la búsqueda de la “novela total”, entendida como aquella que toma la forma de enciclopedia y se concibe como método de conocimiento.<sup>105</sup> Dice Sáenz:

La forma de la novela es el resultado de una red de conexiones entre los hechos, entre las personas y entre las cosas que establecen un diálogo dentro del mundo novelesco. Es precisamente esa capacidad del escritor de entretrejer los diversos saberes y códigos en una visión plural del universo la que hace que su oficio represente un gran desafío. (p. 13)

Precisamente, Fernando del Paso es, para esta autora, el que mejor representa tal corriente novelística en las letras mexicanas del siglo XX, en estrecha relación con Carlos Fuentes, en especial el de *Terra nostra*, que habría sentado sus bases con *La región más transparente* en 1958 (“Las obras de Fuentes son las que mantienen una relación más estrecha con la producción de Del Paso”, p. 19)

José Emilio Pacheco, con prosa envidiable, se ha detenido también para observar esa obsesión abarcadora y el gesto barroco que conlleva.<sup>106</sup> A continuación, seleccionamos dos citas de su sugerente trabajo:

Hablar en 1988 de “novela total”, decir “su verdadero protagonista es el lenguaje”, suena a hueco, repite el vocabulario crítico de hace veinte años. Pero *Noticias del Imperio* es la “novela total”. En las salas de este castillo cabe todo: [...] monólogos dramáticos estremecedores de Carlota, en 1927, y al borde de su muerte en Bouchout,

---

del mundo encerrándolo en un círculo. Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple.” Cf. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1990, p. 130.

<sup>105</sup> Cf. Inés Sáenz, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, Madrid, Pliegos, 1994.

<sup>106</sup> Cf. José Emilio Pacheco, “Noticias del Imperio”, en Alejandro Toledo (comp.), *El imperio de las voces*, México, UNAM – Era, 1997, pp. 122-127.

que son el eje y el centro de la novela; diálogos, crónicas, narraciones directas, cartas, ensayos, poemas en prosa, teatro de voces que llegan de todas partes y de todos los tiempos. Su lenguaje se multiplica en hablas y dialectos interiores, en el sentido de que sólo existen para el libro y por el libro. No es un flujo narrativo sino una mancha de aceite verbal que avanza proliferante y omnívora hasta empapararlo todo con la humedad de la vida y el rumor incomprensible de la historia. (pp. 124-125)

Del Paso se ha propuesto en todo momento escribir obras maestras y no en el campo de las pulgas vestidas o las miniaturas de plata sino en el terreno de las pirámides. Quien se sienta asfixiado por la monumentalidad, prefiera el arroyo a la catarata y piense que lo colosal es enemigo del arte no tiene nada que hacer frente a construcciones delirantes como *Noticias del Imperio* y *Cristóbal Nonato*. Nuestra literatura abunda en encantos de otra naturaleza y a nadie se le ocurriría proponer que la única ruta es el camino de Fuentes y Paso. / *Noticias del Imperio* no está hecha nada más para ser leída: está hecha para ser habitada semanas o aun meses enteros. Si sus ejes geográficos son dos de las grandes ciudades del barroco arquitectónico, Viena y México; si el modelo de su prosa son las grutas de Cacahuamilpa, donde Carlota encontró el perfil infernal de Dante; el dibujo que esta novela recorta contra la tempestad de la historia es la silueta de un castillo. *Noticias del Imperio* es la novela de los castillos – Schönbrunn, Miramar, Chapultepec, Bouchot- y tiene como ellos ventanales, salas del trono, pasillos, comedores, letrinas y albañales; la ambición de tocar el cielo y elevarse por encima de los demás y el descubrimiento final de que todo es polvo y ceniza, tierra hecha con los despojos de las víctimas del poder. (pp. 122-123)

La novela, retomamos, nos cuenta la historia del breve reinado de Maximiliano y Carlota; si, como dijimos, los jóvenes emperadores llegan a México en 1864 y las tropas juaristas vencen y fusilan a Maximiliano en 1867, el relato estaría acotado a esos escasos tres años de la historia mexicana. Pero, si bien éste es el núcleo, la historia narrada no se agota en él. Por una parte, tenemos los preparativos, es decir, cómo se va conformando este plan en cuyo diseño intervienen diferentes actores: Napoleón III de Francia y la emperatriz Eugenia; los sectores más conservadores de

México, en especial los que viven en Europa, dentro de los que se destacan José Manuel Hidalgo y José María Gutiérrez Estrada; Leopoldo I de Bélgica, padre de Carlota; Francisco José, hermano de Maximiliano y emperador austrohúngaro; el Papa Pío Nono, por nombrar solamente algunos de los destacados personajes que toman parte de esta desdichada empresa.<sup>107</sup> Por la otra, la larga vida de Carlota que muere en 1927, ya perdida la razón, en Europa (hacia donde había viajado casi un año antes del fusilamiento de Maximiliano con el propósito de conseguir ayuda para su marido) posibilita que la narración se extienda más de medio siglo después de la caída del breve segundo imperio mexicano. En rigor, mediante los antecedentes de las familias reales europeas y sus entrecruzamientos, así como las referencias a los territorios colonizados, el espectro histórico se amplía desde los tiempos de la civilización precolombina, al imperio de Carlomagno y aun anteriores.

La escritura de *Noticias del Imperio* llevó diez años; el texto finaliza con la notación de los siguientes espacios y fechas: Londres, 1976; París, 1986. La novela no tiene una sección dedicada a enumerar las fuentes consultadas, como es el caso de *1492*, pero, a poco que se avance en la lectura, puede apreciarse su base erudita y, además, en el cuerpo mismo de la novela, en especial en los capítulos finales, el narrador nos va brindando ciertos datos bibliográficos, sobre los que hace comentarios, expresa dudas, saca algunas conclusiones, etcétera. En cuanto a su organización, sus veintitrés capítulos están claramente indicados con números romanos y títulos. La distribución de estos capítulos será objeto de análisis más adelante, pero digamos, ya, que cualquier lector que comience por mirar el índice de la novela notará que toda una serie de capítulos responde al mismo título (los

---

<sup>107</sup> Salvo indicación específica, los datos históricos a los que se hace referencia están tomados de la novela que nos ocupa. En la bibliografía, se consignan los textos básicos de historiografía consultados.

impares), mientras que los otros no solamente tienen títulos diferentes sino que cada uno de ellos, a su vez, presenta tres subtítulos.<sup>108</sup> La lectura de este índice nos habla de una estructura cuidadosamente pensada, más allá de que los comienzos de una primera lectura puedan producir el efecto de haber entrado en contacto con una escritura que crece desahogada a partir de una suerte de asociación libre.

El “Imperio” del título es, entonces, el de Maximiliano I de México; a él se refieren las “noticias”. Ahora bien, ¿qué sentido tiene aquí la palabra “noticias”? Una rápida consulta al diccionario de la Real Academia nos ofrece, como posibles, las siguientes acepciones: 1. noción, conocimiento; 2. contenido de una comunicación antes desconocida; 3. (poco usado) divulgación de una doctrina y 4. el hecho divulgado. ¿Se divulga lo sabido o se dan a conocer aspectos ignorados de esta historia? Por el momento, dejamos en suspenso todo intento de respuesta.

---

<sup>108</sup> Reproducimos el índice de la novela: I. CASTILLO DE BOUCHOT, 1927; II. ENTRE NAPOLEONES TE VEAS, 1861-62: 1. Juárez y “Mostachú”. 2. Del baile de anoche, en las Tullerías. 3. El Rey de Roma; III. CASTILLO DE BOUCHOT, 1927; IV. UNA CUESTIÓN DE FALDAS, 1862-63: 1. Partant pour le Mexique. 2. El Archiduque en Miramar. 3. De la correspondencia –incompleta- entre dos hermanos; V. CASTILLO DE BOUCHOT, 1927; VI. “NOS SALIÓ BONITO EL ARCHIDUQUE”, 1863: 1. Breve reseña del sitio de Puebla. 2. “Así es, Señor Presidente”. 3. La ciudad y los pregones; VII. CASTILLO DE BOUCHOT, 1927; VIII. “¿DEBO DEJAR PARA SIEMPRE MI CUNA DORADA?”, 1863-1864: 1. Cittadella acepta el trono de Tours. 2. “Camarón, camarón...”. 3. De la correspondencia –incompleta- entre dos hermanos; IX. CASTILLO DE BOUCHOT, 1927; X. “MAXIMILIANO: NON TE FIDARE”, 1864-65: 1. De Miramar a México. 2. Con el corazón atravesado por una flecha. 3. Escenas de la vida real: la nada mexicana; XI. CASTILLO DE BOUCHOT, 1927; XII. “LO LLAMAREMOS EL AUSTRIACO”, 1865: 1. “Es como la gelatina”. 2. “Yo soy un hombre de letras”. 3. El Emperador en Miravalle; XIII. CASTILLO DE BOUCHOT, 1927; XIV. UN EMPERADOR SIN IMPERIO, 1865-66: 1. Crónicas de la corte. 2. Seducciones: (I) “¿Ni con mil avemarías?”. 3. De la correspondencia –incompleta- entre dos hermanos; XV. CASTILLO DE BOUCHOT, 1927; XVI. “ADIÓS, MAMA CARLOTA”, 1866: 1. Camino del paraíso y del olvido. 2. El manatí de la Florida. 3. Un pericolo di vita; XVII. CASTILLO DE BOUCHOT, 1927; XVIII. QUERETARO, 1866-67: 1. En la ratonera. 2. Cimex domesticus Queretari. 3. Seducciones: (II) “Espérate, Esperanza”; XIX. CASTILLO DE BOUCHOT, 1927; XX. EL CERRO DE LAS CAMPANAS, 1867: 1. El compadre traidor y la princesa arrodillada. 2. Corrido del tiro de gracia. 3. Los ojos negros de Santa Úrsula; XXI. CASTILLO DE BOUCHOT, 1927; XXII. “LA HISTORIA NOS JUZGARÁ”, 1872-1927: 1. “¿Qué vamos a hacer contigo, Benito?”. 2. El último de los

#### 4.2. Fulgores y oscuridad: cruces entre lo trágico y lo paródico

*Me parecieron pájaros sin nido  
que, por darse a volar, lo habían perdido.*

José Zorrilla

Desde una perspectiva un tanto pedestre, se podría pensar que el escritor de novelas históricas tiene parte del trabajo hecho; la historia ya habría pensado los hechos por él; la materia prima de la trama estaría ahí a su disposición. Pero, desde otro punto de vista, tampoco sofisticado, la supuesta ventaja devendría en una suerte de maldición, es decir, en una especie de corsé para la imaginación y, simultáneamente, en su desafío. Porque, en el puro plano de la fábula, que no en el del discurso, ¿cómo no sentir cierto desaliento ante el reto que, tercamente, ciertos hechos históricos representan para el escritor, cuando más de una vez parecieran coincidir con los imaginarios de lo novelesco hasta alturas que se aparecen como imposibles de escalar?<sup>109</sup> Y, precisamente, si de Latinoamérica se trata, el caso de México es rico en esos hechos, con sus mayas y aztecas, sus mitos, sus pirámides, el conquistador Cortés y el emperador Moctezuma, el general Santa Anna que se hacía llamar “su alteza serenísima”, el tan filmado Pancho Villa, etcétera, etcétera. En este abigarrado panorama, la creación de un Imperio bajo el gobierno de un príncipe europeo, a más de medio siglo del levantamiento independentista del cura Hidalgo, se destaca como particularmente llamativo. Sobre todo, si ese príncipe es un Habsburgo, el primer descendiente de los Reyes Católicos que pisa las tierras nunca visitadas por la Corona

---

mexicanos. 3. Ceremonial para el fusilamiento de un Emperador; XXIII. CASTILLO DE BOUCHOT, 1927.

<sup>109</sup> Pacheco recuerda las palabras de Stanley Ross que decía que si uno escribe en una novela que al comenzar la decena trágica Madero entrega el mando de sus tropas a su archienemigo Victoriano Huerta, el lector arroja el libro, rota la ilusión de verosimilitud. Para Pacheco: “La realidad es el dominio de las coincidencias y casualidades increíbles, lo truculento, lo

durante los siglos que fueron colonia española. Sobre todo, si pensamos que el tal Habsburgo ha nacido en Viena y tiene que aprender el castellano, ya que el último rey de la Casa de Austria en España, Carlos II, el Hechizado, había muerto en 1700 sin dejar descendencia. En esos tiempos, las luchas por la sucesión habían llevado a un nieto de Luis XIV de Francia (Felipe V) al trono español. Entrada la segunda mitad del siglo XIX, sería Napoleón III el apoyo de Maximiliano para llegar como emperador a México.

El imaginario de príncipe moderno, liberal, con el que se identifica Maximiliano, mientras que sus contactos mexicanos son del más puro y duro conservadurismo; el traje de charro usado para festejar la Independencia de un país que gobierna sostenido por las tropas de ocupación francesas; el despropósito de haber pensado en ofrecer a Juárez (presidente constitucional del país) el cargo de primer ministro (siempre que reconociera el Imperio); la corte de los emperadores (formada por aristócratas europeos entre los que priman los austriacos, húngaros y belgas); el rígido ceremonial impuesto por el Emperador; los uniformes de la guardia palatina, diseñados por el propio Maximiliano, que ostentan cierto aire de opereta vienesa; el castillo de Chapultepec como residencia imperial, que supo ser, en sus tiempos, palacio del emperador Moctezuma II y mansión de campo de los virreyes duque de Albuquerque y conde de Gálvez, y al que Maximiliano gusta llamar “el Schönbrunn de México”; su fusilamiento en Querétaro; la demencia de Carlota y la juventud de ambos, todos estos elementos, y muchos más que exceden esta rápida enumeración, convocan ora, representaciones propias de una tragedia, ora, las de una parodia. Para Pacheco, la

---

folletinesco, lo melodramático y lo inverosímil. Por eso la novela histórica representa un doble desafío para el narrador”, op. cit., p. 124.

historia de Maximiliano y Carlota es el episodio por excelencia del siglo XIX, insuperable en interés dramático y en intensidad trágica.<sup>110</sup> Dice Pacheco:

No hay escritor mexicano de cualquier época que no haya vivido obsesionado con estas dos figuras tan ajenas, tan invasoras y tan nuestras, tan conocidas y tan misteriosas. De ellas sabemos todo y no sabemos nada. Nacer aquí significa enterarse de su leyenda desde la cuna. Vivir en la capital o visitarla entraña encontrarse con sus fantasmas diurnos por todas partes. Imposible no cruzar el paseo de la Reforma, no alzar los ojos y ver espectralmente entre la nube de esmog el castillo. (p. 125).

Comparados con la pareja originaria, Cortés y la Malinche, estos emperadores son uno de los espejos frente a los que los mejicanos suelen definirse; detestados por algunos historiadores, defendidos por otros, parecen ser uno de esos núcleos duros de la historia nacional que no admiten neutralidades ni indiferencia. En efecto, la intervención francesa (1862-1867) pone en peligro la existencia de México que, casi sin solución de continuidad, había salido de su larga guerra de independencia para caer en el conflicto con Estados Unidos, que motivó la pérdida de los territorios del norte que conforman Texas, la Alta California y Nuevo México, y se extendió por más de diez desgastadores años, desde 1836 hasta 1848. El desembarco de Francia, más

---

<sup>110</sup> La fascinación ejercida por Carlota ofrece múltiples ejemplos en la literatura mexicana. En el drama *Corona de sombra* (1947) de Rodolfo Usigli, Carlota es la protagonista que recuerda su pasado en México, envejecida, casi ciega y demente. Carlos Fuentes, por ejemplo, nos presenta una Carlota fantasmal en el cuento "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" del volumen *Los días enmascarados*; en *Aura*, el personaje de Aura-Consuelo es, asimismo, una evocación de Carlota; en la pieza teatral *El tuerto es rey*, podemos rastrear las huellas de Carlota en el personaje de la ciega Donata. El mismo Del Paso, en *Palinuro de México* (su segunda novela, publicada en España en 1979 y posteriormente en México, en 1980) el personaje de la tía Luisa pierde la razón con motivo del asesinato, en un parque de Guadalajara, de su novio, que había viajado desde Francia para casarse con ella. Desde entonces, la tía Luisa vivirá con la hora de Francia, lo que hará que Palinuro piense que una cierta lucidez se oculta en la locura de su tía. Otro personaje, el abuelo Francisco, la asocia con la emperatriz de México por el hecho de haber vivido ambas una historia de amor trágica que las lleva a la locura. En el siglo XIX, Juan Antonio Mateos, testigo y actor de los



allá del pretexto facilitado por la suspensión de pagos, se inscribe, además, en el contexto de los enfrentamientos políticos y militares entre los liberales y los conservadores mexicanos; recordemos que estos últimos aspiraban, desde años atrás, a tener en México una monarquía en cuyo trono se sentara un príncipe de origen europeo; un emperador que aunase en sí los tres poderes divididos por Montesquieu; una dictadura, en suma, católica y coronada.<sup>111</sup> En este contexto, no debemos olvidar que la Iglesia consideraba a Juárez prácticamente como a un Anticristo debido a la secularización de sus bienes en México y la supresión de los privilegios del clero.

La novela muestra otros aspectos a tener en cuenta respecto de la intervención francesa en México; por una parte, el de la lógica expansionista de Europa, en general, y de Francia, en particular; por la otra, la necesidad de Napoleón III de alcanzar una mayor legitimidad mediante éxitos políticos internacionales y prestigio militar. Ahora bien, aunque la novela muestra de manera clara el imperialismo francés, no olvida la vocación expansionista estadounidense, evidente desde la llamada Doctrina Monroe, en la década de 1820. Otro contexto favorable, entonces, es la guerra civil que sufre Estados Unidos por esos años, en el sentido de que garantiza su ausencia de intervención.

---

acontecimientos históricos de la intervención francesa y de la Reforma, escribió las novelas *El cerro de las Campanas* y *El sol de mayo*, las dos en 1968.

<sup>111</sup> Maximiliano no saldrá de su asombro al saber que él no es el primer emperador de México; en efecto, en ocasión del Plan de Iguala del 24 de febrero de 1821, Iturbide decide ofrecer la corona de México a Fernando VII o a otro príncipe de su dinastía y declarar formada una junta que se haría cargo del Gobierno, de manera provisional, hasta la llegada del monarca. Al no poder ser así, Iturbide pensó por primera vez en un archiduque de la Casa de Austria (Carlos), pero al desecharse esta posibilidad por resultar inconcebible que un soberano de México no supiese hablar su lengua, él mismo se proclamó emperador bajo el nombre de Agustín I. Desde entonces, muchos fueron los candidatos de sangre real y de diferentes nacionalidades que pasaron por las mentes de los conservadores mexicanos como posibles candidatos al trono. Como un ejemplo más del cariz novelesco de ciertos hechos históricos, Maximiliano y Carlota, ante el deseo de fundar una dinastía y la carencia de hijos propios, adoptarían al pequeño nieto de Iturbide.

Tenemos, pues, las tropas francesas desde 1862 en suelo mexicano. ¿Cómo llega Maximiliano a ser el candidato al nuevo trono? La novela nos pone en contacto con un príncipe que, de algún modo, es títere de las apetencias de Napoleón III. Pero también, en tanto miembro de una destacada familia real, como alguien que se considera predestinado a gobernar no sólo en su tierra natal, sino en cualquier lugar del mundo; como diría Carlota: “México, después de todo, había pertenecido a la dinastía Habsburgo, y ahora se trataba de recobrarlo” (p. 209).<sup>112</sup> Las escenas de Maximiliano estudiando castellano con Carlota; sus lecturas de Bernal Díaz, Sahagún, Humboldt, entre otros; el análisis de dibujos, litografías, etcétera, en el afán de conocer el país que sería su futuro imperio y tener una imagen plástica de él; su decepción al llegar a Veracruz y no encontrar una multitud aclamándolo; su decisión de no dejar que Sonora fuese un protectorado francés, como quería Napoleón III; su creciente aislamiento y soledad; su tristeza al dar por muerta a Carlota; su propia muerte, en fin, al grito de “Viva México”; todas estas escenas, conforman la serie trágica del personaje Maximiliano. Y como todo destino trágico que se precie, no está ahorrado de los presagios que lo anticipen: la canción “Massimiliano, non te fidare, torna al Castello de Miramare”, que en forma de pasquín circula por Civitavecchia hacia su

---

<sup>112</sup> Imposible resistir la tentación de transcribir las siguientes líneas, que tan bien ilustran este aspecto: “Él, que había nacido en ese palacio, dos veces cuartel general de Napoleón el Grande; escenario de los suntuosos festivales de José II, y de los interminables bailes de llamado Congreso Danzante de Viena de 1815 cuando, presa el águila en Santa Elena, los Grandes de Europa redibujaron el mapa del continente y se conjuraron para suprimir todo movimiento revolucionario. Él, Fernando Maximiliano de Habsburgo, que desde niño en esos largos corredores y grandes salones de Schönbrunn que relumbraban con lacas y brocados, en los inmensos jardines, en las glorietas desde cuya torre se podía admirar al norte el palacio mismo y los bosques de Viena, al sur las faldas de los Alpes, había aprendido a conocer la grandeza de su Casa y el Imperio. Él, que también había soñado con ser algún día otro más de esos emperadores: otro Rodolfo II, coleccionista de enanos, pintores y astrónomos con nariz de plata; otro Maximiliano I, parangón de nobleza, patrón de las artes, renacentista; otro Federico III que había incorporado, en innumerables objetos y edificios, el soberbio lema bilingüe de las cinco vocales, AEIOU –Austriae est imperare orbi universo. Alles Erdreich ist Oesterreich unterthan-; otro, en fin, otro Carlos V de Alemania y I de España, que después de

partida; la visita a la reina Amelia, viuda del rey de Francia Luis Felipe de Orleans y abuela materna de Carlota, en su exilio en Claremont, Inglaterra, que se abraza llorando a su nieta y le suplica que convenza a Max de no aceptar la corona ofrecida porque en México los matarán a los dos; el viento norte huracanado que “derribó todos los arcos triunfales y las banderas desplegadas, y barrió con todas las banderolas, guirnaldas y alfombras de flores que había en Veracruz” (p. 260) a su llegada; la rotura del carruaje que transporta a sus majestades desde Veracruz hacia Córdoba; la muerte, a manos de supuestos bandidos, del belga barón Huart, especie de embajador extraordinario que había sido comisionado para informar a Carlota de la muerte de su padre, Leopoldo I de Bélgica y, otra vez, la rotura del carruaje que transporta a Carlota hacia Veracruz, para su viaje a Europa con el propósito de pedir ayuda, todos estos acontecimientos, en resumen, crean el clima de fatalidad que sólo las lecturas retrospectivas pueden lograr.<sup>113</sup> En el otro plato de la balanza, a bordo de la fragata austriaca Novara, que lo lleva a Veracruz, Maximiliano diseña los sombreros de los funcionarios de la Corte, cae en la cuenta de que los colores de la bandera italiana coinciden con los de la de México e interpreta ese hecho como un buen signo: “¿Hasta ahora te das cuenta, *carissima mia*, que las banderas de Italia y de México tienen los mismos colores? Eso tiene que ser un buen augurio” (p. 250). Asimismo,

Maximiliano recordó que en una fiesta de San Silvestre en Schönbrunn, como sorpresa le había tocado una canasta miniatura con mangos, bananos y piñas y eso, el que aparecieran bajo el plomo derretido las diminutas

---

haber gobernado medio planeta, se retiró a su monasterio a armar relojes, comer huevos de avestruz y contemplar su propio ataúd... ¿Y por qué no?” (pp. 198-199).

<sup>113</sup> El pasquín, en cursivas y en verso, puede ser leído en el capítulo X: “Massimiliano, non te fidare / torna al Castello de Miramare. / Il trono fradicio di Montezuma / è nappo gallico, colmo di spuma. / Il timeo Danaos, chi non ricorda? / Sotto la clamide trovó la corda.” (p. 254).

frutas, y además una noche en que nevaba en Viena, había sido también un magnífico augurio. Un augurio tropical, dijo el Señor Iglesias. (p. 251)

Claro está que, en diálogo con tales augurios, más dignos del arzobispo García Guerra y su arribo a México en 1608, que de un príncipe del XIX con imaginario liberal y simpatizante de las monarquías constitucionales (aunque, supersticioso al fin habría cambiado la fecha de su viaje para no salir el 13), otros mensajes, que podríamos llamar racionales, intentan disuadir a Maximiliano de la empresa imperial o le advierten acerca de sus riesgos y seguro fracaso.<sup>114</sup> Como el informe del Cónsul de los Estados Unidos en Trieste, donde se asegura la antipatía de los mexicanos por reyes y aristócratas, y que Maximiliano tiene ocasión de leer. O el caso de “Don Jesús Terán, enviado especial de Juárez, quien le manifestó que la Asamblea de Notables era una farsa, las actas de adhesión una impostura, y el gobierno de Juárez un gobierno legítimo” (p. 202). O cuando, apenas desembarcado en México y emitida la declaración que comenzaba diciendo: “¡Mexicanos! ¡Vosotros me habéis deseado!”, el emperador recibe una carta firmada por Benito Juárez, “uno de los tantos mexicanos que, por supuesto, no lo deseaban” acota el narrador con risueña ironía, que acentúa la incongruencia de tan grandilocuente frase para una recepción tan escueta como la de Veracruz.<sup>115</sup>

El contrapunto de buenas y malas señales es homólogo con el de las idas y venidas previas. El capítulo VIII, nos presenta a un Maximiliano inseguro de abandonar a Europa y sus derechos sucesorios en el Imperio austrohúngaro; el texto es

---

<sup>114</sup> Referencias al caso de García Guerra se pueden hallar en este trabajo en el apartado sobre el barroco, a propósito de la lectura de la novela *Terra nostra*.

<sup>115</sup> Citamos: “La carta estaba fechada en la ciudad de Monterrey, y decía así en uno de sus párrafos finales: ‘Es dado al hombre, Señor, atacar los derechos ajenos, apoderarse de sus bienes, atentar contra la vida de los que defienden su nacionalidad, hacer de sus virtudes un

un concierto de voces que incluye un poema escrito por Maximiliano cuyos versos, en cursiva, están distanciados unos de otros por los relatos del narrador sobre la vida de su autor, sus viajes, datos de la deuda externa mexicana, fragmentos de cartas de Carlota y de Francisco José, entre otros temas. Nuevamente, campea la ironía en el contraste entre los versos del futuro emperador y lo que el narrador comenta:

*¿Debo dejar todo esto a cambio de sombra y mera ambición?, pensó, y decidió escribir un poema: Me fascináis con el señuelo de una corona, y me turbáis con puras quimeras, ¿deberé prestar oído al dulce canto de las sirenas?, y Viena, Viena también, su amada Viena, el Hofburgo y Schönbrunn, sí, sobre todo el espléndido Palacio de Shönbrunn que el esposo de María Teresa había convertido por fuera y por dentro en una de las maravillas del arte y la arquitectura rococó y que sólo los tontos podían comparar a Versalles o Caserta. Si se iba a México, quizás nunca volvería a verlos. ¿Debo separarme para siempre de mi país... las falsas ruinas romanas del Jardín de Schönbrunn donde jugaba a las escondidas, la Sala de los Espejos donde María Teresa asistía al juramento de sus ministros y Mozart había dado un concierto cuando tenía sólo seis años de edad... y de la hermosa tierra de mis años tempranos?, el cuarto blanco y dorado donde nació, con cortinas de damasco rojo y el reloj de los querubines, las paredes tapizadas de azul cielo y la alondra disecada: ¿Deseáis, pues, que abandone mi cuna dorada, la tierra en la que transcurrieron los años más luminosos de mi niñez? Y recordó con un poco de escalofrío [...] ¿Y dónde experimenté los exquisitos sentimientos del amor temprano? Pero después la olvidó, olvidó a la condesita porque se había convertido en un viajero [cuatro páginas deben pasar para que se retome el poema] Me habláis del cetro y del poder, escribió, ¡Ah, dejadme seguir en paz mi camino oscuro entre los mirtos! El trabajo, la ciencia y las artes, son más dulces que los destellos de una corona... / Sin embargo el Archiduque, según se dijo, envió a París y Londres muestras de telas y botones que podrían ser usados para las libreas de sus futuros lacayos mexicanos y, según se enteró el Embajador de Estados Unidos en Viena, mandó también hacer una corona de papier-maché para*

---

crimen y de los vicios propios una virtud; pero hay una cosa que esta fuera del alcance de la perversidad, y es el fallo tremendo de la Historia. Ella nos juzgará.” (p. 261).

ver, frente al espejo, cómo luciría cuando fuera Emperador de México. [...] (pp. 195-200).

Al comienzo, las acotaciones del narrador amplían o completan la referencia de los versos, pero luego, en un crescendo, el narrador va matizando o refutando lo que los versos dicen, desde la niñez, no tan perfecta (de ahí el escalofrío) y el amor juvenil, tan importante pero igualmente olvidado, hasta el abismo que se abre entre el sentimiento de condescendencia que suscita el cetro ofrecido y la frívola ansiedad que lo hace probarse una corona de papel.

Decíamos, entonces, que el vaivén entre buenos y malos augurios se asemeja a las oscilaciones que sufre el caso, entre que la oferta es hecha y Maximiliano se embarca, ya coronado como emperador por el Papa, hacia México. Las posturas de Inglaterra, España, Leopoldo de Bélgica, Napoleón III, el Papa Pío IX, el embajador norteamericano en Francia, el embajador norteamericano en Trieste, los generales del ejército confederado, los conservadores mexicanos, todos ellos opinan, manipulan y desean; algunos se manifiestan a favor; en contra, los otros. Maximiliano y Carlota sopesan “cada día todos los pros y los contras” (p. 195).<sup>116</sup> Tal vez el episodio que más cerca esté de hacer quedar el sueño de un Imperio Mexicano en eso, en un sueño, es el “Pacto de Familia” por el que Maximiliano debe renunciar a todos sus derechos de sucesión de Austria. Pero, al fin, Maximiliano termina su poema, aplaza la salida para el día 14, “el 13 era de mala suerte” (p. 212), y se embarca hacia México.

---

<sup>116</sup> Citamos: “Pero los pros eran muchos. Carlota no podía seguir pintando óleo y acuarelas toda la vida. Ni él tocando el órgano hasta hacerse un viejo. ¿Y acaso México no era un país muy grande, que tenía todos los climas del mundo, todos los paisajes: desiertos, junglas, cordilleras nevadas, bosques de coníferas? Viajaría por su Imperio, recorrería todas sus provincias, se bañaría en todos sus mares. Además, si se cumplía el Gran Designio, el mayor de todos: el de crear un Imperio desde el Río Grande hasta la Tierra del Fuego, viajaría a Honduras, exploraría el Darién, visitaría Venezuela la patria de Simón Bolívar, viajaría por el Amazonas como otro Orellana, subiría a la cumbre del Aconcagua, bebería en Valparaíso oscuros vinos rojos de Maipú...”. (p. 197).

Estos movimientos pendulares hacen que la narración cobre suspenso a pesar de que los lectores sabemos, desde el comienzo, que Maximiliano va a terminar siendo Emperador de México. Porque no hace falta saber historia para eso; ya lo ha establecido así la nota preliminar de la novela y el primer monólogo de Carlota. El suspenso, pues, se logra ya sea porque la calidad de la narración hace olvidar al que la lee sus conocimientos previos, ya porque la atención se desplaza desde lo que se cuenta hacia el cómo se cuenta. Este último aspecto emparenta a los lectores de fines del XX con los espectadores de las célebres tragedias griegas del V antes de Cristo: también ellos conocían las legendarias historias de sus héroes y, de manera consecuente, eran sumamente atentos a los aspectos formales, vestuario, coro, etcétera, de cada puesta en particular.

El personaje de Maximiliano, emperador, no se instala en un polo trágico y ahí se queda, sino que en muchos pasajes está construido desde el humor y la parodia. Cuando se lo ve agobiado por la diarrea, apasionado por las flores y los insectos, renuente al plan de fuga que le propone la princesa Salm Salm porque no quiere rasurar su barba o preocupado por cómo ha de verse cuando sea un cadáver, ya no tiene la estatura de un héroe trágico sino que deviene en incompetente, risible o hasta absurdo; un personaje que, en el mejor de los casos, sólo puede darnos lástima o cierta ternura.<sup>117</sup> En este sentido, es interesante contraponer tal tratamiento con el que

---

<sup>117</sup> No se descarta la opción del rechazo, sobre todo cuando en la lectura pueden cruzarse una sanción “previa” respecto de la figura histórica con aquellos fragmentos que ponen de relieve rasgos como la ambición y hasta el aventurerismo. Por ejemplo: “Con o sin las garantías suficientes, con o sin el apoyo de Inglaterra, con o sin el voto de toda la nación, Maximiliano y Carlota habían ya decidido, desde la Nochebuena de 1863, aceptar el trono de México”. (p. 205). O cuando se recuerdan las condiciones del Tratado de Miramar, firmado por Maximiliano y Napoleón III, según el cual “sus futuros súbditos mexicanos pagarían a Francia los doscientos setenta millones de francos correspondientes a los gastos de la expedición hasta julio del 64, y mil francos anuales por cada soldado francés que permaneciera en México después de esa fecha”. (p. 207). Al margen, es interesante asociar los términos de este Tratado (donde el país invadido debe pagar la expedición del país invasor) con el tortuoso

muestra el personaje de Benito Juárez. Desde ya, un texto de una complejidad tal como el de *Noticias del Imperio* no va a caer en un sencillo maniqueísmo; así es que las versiones sobre Juárez también van a oscilar desde las más positivas hasta las más críticas. Con todo, Juárez aparece como un personaje más dueño y razonablemente responsable de sus actos. Es el mismo Juárez el que se ríe de sí mismo cuando le dice a su secretario que “las mulas llegamos más lejos”:

“A veces, cuando pienso en todos esos libertadores de nuestra América: Bolívar, O’Higgins, San Martín, hasta el propio Cura Morelos, me digo: todos éstos fueron próceres a caballo. Pero si tú pasas un día a la historia, Benito Pablo, vas a ser un prócer a mula...”

“Pero como usted ha dicho, Don Benito, las mulas llegan más lejos...”

“No, es usted quien lo ha dicho, Señor Secretario: las mulas llegamos más lejos”.

“Perdón, Don Benito, yo no quise...”

“Usted no me replique. Así es: las mulas llegamos más lejos. Y ahora dígame [...]”. (pp. 147-148).

Al respecto, Nathalie Sagnes asocia el diferente tratamiento de estos personajes con su también diferente relación con el lenguaje. Ambos tienen que aprender el castellano (recordemos que Benito crece como indio zapoteca) pero mientras a Maximiliano se lo muestra en sus clases cometiendo errores de conjugación y permanentemente interrumpido por su profesor, Benito aparece corrigiendo a su secretario: “Es nutrida con, y no nutrida de, Señor Secretario” [...] “Ah, qué Don Benito... siempre me corrige el español”. / “Lo tuve que aprender muy bien, Señor Secretario, porque no era mi lengua materna. Y lo aprendí con sangre.” (p. 149). Además, en esa misma escena, Maximiliano es retratado mediante el diálogo entre

---

procedimiento inquisitorial, que tan bien novelizado hemos visto en 1492, que hacía que los costos del juicio fueran pagados por la víctima de las acusaciones.



Juárez y el secretario que le brinda su informe, mientras que la historia de Juárez está contada por él mismo.<sup>118</sup>

Retomemos la cuestión de la parodia. Al respecto, es importante destacar que su presencia en la novela excede, largamente, la zona ocupada por el personaje de Maximiliano. Así, puede afirmarse que, en *Noticias del Imperio*, la construcción narrativa de base erudita no está exenta de múltiples registros paródicos y carnavalizaciones. Ejemplo de ello es el baile de máscaras celebrado en las Tullerías donde el emperador Napoleón III y el príncipe Metternich, embajador de Austria, conversan, ambos disfrazados, sobre política internacional y especulan sobre la instauración de la monarquía en México, bajo las máscaras de un noble veneciano y de un senador romano, respectivamente (pp. 46-56). Otro caso interesante es la escena donde Eugenia le cuenta a su madre la visita de Carlota, sus reproches y acusaciones, mientras juegan, con Napoleón III incluido, a “La lotería educativa de animales exóticos”. El retiro de las tropas francesas, el abandono a su suerte del emperador Maximiliano, la preocupación de Bonaparte debida a Prusia y Estados Unidos, las versiones sobre el supuesto embarazo de Carlota, la narración que hace Eugenia de los síntomas de locura de Carlota, etcétera, se brindan como diálogos donde, regularmente, la voz de la Condesa madre irrumpe cantando el nombre de los animales: “¡El manatí de la Florida!”, “¡El cocodrilo del Nilo!”, “El león de la Arabia

---

118 Dice Sagnes: “[...] mediante un hábil procedimiento novelesco, Del Paso lo muestra superior a Maximiliano en la entrevista con su secretario. Al informarse sobre la personalidad de Maximiliano, sobre su vida, recrea un personaje que se encuentra prisionero del discurso de Juárez, de los datos objetivos y subjetivos que el presidente mexicano nos da de él. En cambio, cuando Juárez evoca su propia vida, se hace cargo con su propio relato, se hace literariamente a sí mismo, como se hizo en la realidad. Juárez le comunica a su secretario particular ciertos hechos de su historia particularmente significativos a ese respecto y, sobre todo, no oculta las humillaciones de que ha sido víctima en tanto que indio, como para mejor asumirlas. Transforma así lo que fue desprecio y vejación en reivindicación y orgullo de lo que es, y sale engrandecido de esas confidencias”. Cf. Nathalie Sagnes, “Noticias del Imperio, de Fernando del Paso: la historia en la novela”, en Alejandro Toledo (comp.), *El imperio de las voces*, México, UNAM – Era, 1997, p. 203.

pétrea”, “El Cóndor de Los Andes!”, etcétera. La carnavalización está dada, pues, por la mezcla de temas públicos (el destino de México, por ejemplo), con asuntos privados o trivialidades de la vida cotidiana (las cosas que hace Lulú, el hijito de los emperadores franceses, pongamos por caso) y la interrupción permanente de ambos que se da por la letanía de nombres de animales, a veces de difícil pronunciación para la madre de la emperatriz Eugenia (pp. 444-458).

El efecto de lectura es el de "desempolvar" la historia oficial y restarle todo sesgo de solemnidad acartonada. Es así como el fusilamiento del emperador/usurpador, según se lea la historia, es referido como "el melodrama de Querétaro" y el lector asiste a la detallada descripción de cómo el cuerpo de Maximiliano no entra en el cajón y de cómo es devuelto a sus europeas tierras embalsamado y con los ojos negros de la imagen de Santa Úrsula, ya que les ha sido imposible, a los mexicanos, hallar ojos de vidrio azules.

Las descripciones de los dos embalsamamientos que sufre el cadáver se asocia con la escena en la que Maximiliano es revisado por su médico. El cuerpo imperial es reducido ahí a un recto que se explora, a preguntas sobre sus cólicos y gases. También Carlota, mediante sus propios monólogos, aparecerá babeante y hasta comiendo su propia materia fecal. ¿Cómo no asociar estos textos con la morbosidad de algunos propios del barroco, como ampliaremos al referirnos a ciertos aspectos de *Terra nostra*? Y también, ¿cómo no traer a colación lo que Bajtín tan bien ha explicado sobre los efectos de lectura de un tratamiento degradado o, mejor, degradante?

#### 4.3. La alteridad: una vuelta de tuerca

La separación entre el grupo de identificación (en un nivel alto de abstracción, más allá de los matices) y el espacio del “otro” (mismo grado de abstracción), junto con el acto

de partición, genera sentimientos ya de profundo rechazo, ya de fascinación que, aunque puedan parecer contradictorios, se complementan.

Los intentos de deconstrucción del aparato ideológico etnocéntrico han puesto el acento en la crítica a la mirada europea para la que las culturas colonizadas eran siempre bárbaras y atrasadas. Ciertamente es que juntamente con esa carencia de civilización (que la empresa colonizadora iría a remediar) y de progreso, los otros portaban otro atributo capaz de motivar a plásticos de las vanguardias metropolitanas, poetas y hasta suscitar reflexiones filosóficas: el del exotismo. Lo exótico ejerce una cierta pulsión de los orígenes, de recuperar tiempos previos a las maldiciones de la vida moderna; incita, en casos, al contacto con la sensualidad que la higiene y preceptos morales civilizadores han excluido al desván de lo prohibido o el pecado; en otros, muestra las huellas de saberes milenarios borrados, tiempo atrás, en occidente, por la escoba de la ciencia positiva. Lo exótico deviene, entonces, en algo así como el epifenómeno de las riquezas materiales (plata, oro, diamantes, caucho, etcétera) que, mientras civiliza, el occidente cristiano necesita poseer.

*Noticias del Imperio* nos pone en contacto, como hemos visto, con estas miradas colonizadoras, para las que México es el territorio bárbaro que debe ser educado, mediante los diálogos y pensamientos de los emperadores, ministros, reyes y oficiales europeos. Pero no es ese aspecto sobre el que llamamos la atención ahora; más bien, lo hacemos acerca de una suerte de vuelta de tuerca por la que es lo europeo lo que deviene en exótico.<sup>119</sup> ¿Cómo? Un modo de provocar tal efecto se da por las descripciones de los castillos: Bouchout, Laeken, Miramar y, por supuesto, Schönbrunn. Esos castillos que portan un imaginario gótico y una permanencia tal que permiten

---

<sup>119</sup> La temática de lo europeo en tanto exótico para la mirada de un hispanoamericano es abordada también, en este trabajo, al tratar la novela *Terra nostra*, en el contexto de la

seguir viendo a Mozart niño tocar el piano, por ejemplo, o la imagen anacrónica de un castillo con su foso medieval en medio del escenario de los enfrentamientos de la Primera Guerra Mundial (foso donde el delirio de Carlota descubre la presencia de un submarino espía).<sup>120</sup> En relación con lo anterior, las descripciones de joyas, tapices, filigranas, heráldica, etcétera, coadyuvan a la sedimentación del imaginario exótico señalado, del que no están ausentes, como precedente, las lecturas de las novelas góticas. ¿Qué decir de los dueños de los castillos? Son los máximos gobernantes de las potencias de Europa (o sus sucesores), ministros y cortesanos. Potencias que, a su vez, compiten por vía diplomática, espionaje y guerra, según cuadro, por la hegemonía del mundo civilizado. En contraste con tan altas posiciones, la novela nos muestra la trama de sentimientos mezquinos, celos, alejamiento de la realidad, competencias por el poder, etcétera, que anima a esos personajes. Además, si las naciones pueden estar enfrentadas, quienes las gobiernan tienen siempre algún grado de parentesco; hijos, sobrinas, regentas, hermanos, la historia de Francia, Alemania, Austria, Inglaterra, y así siguiendo, parece reducirse a las escenas de una novela de familia, atravesada por las líneas de hijos ilegítimos. Se ha dicho que el imperio de Maximiliano puede leerse como el anticipo de la disolución de las monarquías europeas, al menos en el sentido que eran entendidas antes de la Primera Guerra Mundial. La disolución del Imperio austrohúngaro, último reducto de los Habsburgo, y el destino de los supuestos bastardos

---

recreación del reinado de otros Habsburgo (Carlos I de España y V de Alemania y Felipe II), en especial, respecto de los pasajes que describen la cría y adiestramiento de los azores.

<sup>120</sup> Siento oportuno confesar que similar efecto producen en mí, como lectora argentina, la potencia simbólica de ciertos espacios mexicanos, siendo el mejor ejemplo la ciudad de México, donde se superponen las visiones de Cortés, Bernal Díaz, la ciudad del Imperio, la de 1914 con el arribo de los líderes revolucionarios y la de los asesinatos de Tlatelolco en 1968, entre otros.

de Maximiliano y Carlota, en contraste con las áureas genealogías recordadas una y otra vez en la novela, subrayarían esa lectura.<sup>121</sup>

#### 4.4. El trabajo narrativo de la alternancia

La novela se estructura, como dijimos, en veintitrés capítulos cuya alternancia de pares e impares coincide con la alternancia de dos registros discursivos diferentes.<sup>122</sup>

Hay una producción de polaridad (implicada en toda división binaria) que juega con el esquema opositivo de la antítesis, por una parte, y, simultáneamente, todo un ritmo dado por la repetición constante de las dos grandes zonas discursivas apuntadas. Esto rompe con la sencilla oposición retórica entre repetición y variación: la alternancia descripta produce variación y, también, repetición.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Nos referimos a Máxime Weygand (supuesto hijo de Carlota y el coronel Van Der Smissen) y a Julio Sedano y Leguizano (presunto vástago de Maximiliano y Concepción Sedano) que durante la Primera Guerra Mundial fue fusilado en Francia por sus actividades como espía al servicio de Alemania. “Se tiene entendido que el oficial que comandaba el pelotón, le dijo: Sedano y Leguizano, hijo del Emperador de México, vas a ser fusilado como traidor.” (p. 599)

<sup>122</sup> La alternancia ha sido definida por Todorov como uno de los tipos de combinatoria que presentan las formas más complejas del relato literario que tienen varias historias: “Consiste en contar las dos historias simultáneamente, interrumpiendo ya una ya la otra para retomarla en la interrupción siguiente”. Cf. Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, en Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192. En el caso que nos ocupa, no se trata estrictamente de contar historias diferentes, si bien aparecen versiones (ya matizadas, ya contradictorias) de los mismos hechos, sino de alternar dos registros discursivos diferentes: cambia la persona y la voz narradora, cambia el lugar y tiempo de enunciación del narrador, cambia el tono y el ritmo.

<sup>123</sup> Aquí cabe preguntarse: ¿repetición de qué? La primera respuesta que surge parece, en el contexto de lo señalado hasta el momento, obvia: repetición de cada una de las dos zonas discursivas que se alternan y, por el momento, tenemos la tentación de quedarnos ahí; sin embargo, no podemos mirar para otro lado acerca de ciertas cuestiones que hacen a la naturaleza de la repetición y del ritmo, por más inquietantes que puedan parecer. Nos referimos al giro en la mirada que presupone dejar de focalizar las simetrías, la repetición estática, la vuelta isocrónica de elementos idénticos o semejantes para atender la aparición de desigualdades, los puntos de flexión por sobre la reproducción de homogeneidades, es decir, la repetición-ritmo, lo dinámico. Cf. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Barcelona, Júcar, 1988, pp. 64-76. Breve digresión: la oposición retórica entre repetición y variación es tal si focalizamos desde una lógica de la representación, que, a su vez, presupone el reino del principio de identidad y del tercero excluido. Una lógica que pone en cuestión las nociones platónicas de copia y modelo: las jerarquizadas copias-íconos (fundadas sobre una semejanza

En una primera aproximación, podemos resumir así lo observado: los capítulos pares reconstruyen una cronología que abarca sin interrupciones el recorrido que va desde 1861 hasta 1867, para tomar, en el capítulo XXII, último de esta serie, el período comprendido entre 1872 y 1927. Los capítulos impares, que abren y cierran la novela, son el largo monólogo de Carlota, enunciado de manera invariable desde el castillo de Bouchot, Bélgica, en 1927.

Los hechos narrados, entonces, se van armando como piezas de un rompecabezas, precisamente, mediante el contrapunto de estas dos series. Así, si tomamos un aspecto básico, el de la información brindada, es decir, el contexto necesario para comprender de qué se está hablando, lo que aparece bajo una modalidad se completa con lo que, de lo mismo, se narra desde la otra. Tomemos un caso sencillo como ejemplo. En el primer capítulo, en el diálogo imaginario que Carlota sostiene con Maximiliano, leemos:

Y resulta que desde que tu padre El Aguilucho era un niño y descubría asombrado la Batalla de Austerlitz y la toma de Mantua entre los trozos de zanahoria y pavo trufado, ya tenía en la boca, qué dolor que lo sepas, Maximiliano, la última bocanada de sangre fresca con la que se le iría la vida al Duque de Reichstadt en un cuarto oscuro y frío del Palacio de Schönbrunn. (pp. 19-20)

---

interna o derivada), por una parte, y los degradados simulacros (sumidos siempre en la semejanza, poseedores de una perversión y una desviación esencial), por la otra. Esta oposición deja de tener vigencia desde una lógica de la diferencia (afirmativa, positiva) que, sin recaer en la síntesis dialéctica, busca romper la cárcel de la polarización binaria y se abre al juego de lo paradójico. Dice Deleuze: "Consideremos las dos fórmulas: 'sólo lo que se parece difiere', 'sólo las diferencias se parecen'. Se trata de dos lecturas del mundo en la medida en que una nos invita a pensar la diferencia a partir de una similitud o identidad previas, en tanto que la otra nos invita por el contrario a pensar la similitud e incluso la identidad como el producto de una disparidad de fondo. La primera define exactamente el mundo de las copias o de las representaciones; pone el mundo como ícono. La segunda, contra la primera, define el mundo de los simulacros. Pone al propio mundo como fantasma." Cf. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 263.

Esta oración, en medio del discurso desbordado de Carlota, que pasa de Austria a México, del fusilamiento de Maximiliano al asesinato de la emperatriz Elizabeth (la bella Sissi), en fin, de uno a otro espacio, de un tiempo a otro, sumado al hecho de que no necesariamente se dispone de una “enciclopedia” actualizada en la memoria y nutrida de detalles históricos, puede resultar poco comprensible. Pero más adelante, en el segundo capítulo, bajo el tercer subtítulo, “El Rey de Roma”, el narrador nos habla de los ancestros de Maximiliano y de su nacimiento en el Palacio de Schönbrunn, Viena, el 6 de julio de 1832, quince días antes de que en el mismo palacio muriera de consunción o de amor por la Archiduquesa Sofía (la madre de Maximiliano) un muchacho “a quien alguna vez se le conoció con el nombre de Rey de Roma” (p. 58) El narrador nos remonta, después, al nacimiento de ese joven, hijo de Napoleón y María Luisa (la hija del emperador Francisco, de la casa de los Habsburgo), conocido como Napoleón II y llamado François por su padre, cómo antes de cumplir los tres años había vestido el uniforme de los franceses y cómo, cuando María Luisa parte hacia Viena y Napoleón a la isla de Elba, “el pequeño Rey de Roma dejó de llamarse François para comenzar a llamarse Franz. El Archiduque Franz. Después, por un tiempo, fue Príncipe de Parma. Más tarde, y hasta el día de su muerte, fue el Duque de Reichstadt, alias El Aguilucho” (p. 60). A esta altura, el lector ya sabe que El Aguilucho y el Duque de Reichstadt son la misma persona, el hijo de Napoleón, que vive en Schönbrunn luego de la derrota de su padre. No quedan dudas, por ende, de por qué aparecen asociadas, en nuestra primera oración, la batalla de Austerlitz y la toma de Mantua.

Cuando el narrador vuelve a la muerte del Rey de Roma, el 22 de julio de 1832, pasa revista a las diferentes versiones sobre su causa: unos dicen que tuberculosis, otros culpan al Canciller Metternich, otros más atribuyen su muerte a sus amoríos con

la archiduquesa y las malas lenguas que “El Aguilucho era el padre del niño que nació dos semanas antes de su muerte, y que se llamó Fernando Maximiliano y que sería, muchos años después, Emperador de México.” (p. 62) La frase “tu padre” que Carlota le dice a Maximiliano cobra, así, todo su sentido. Ya nada hay de oscuro en la oración con la que comenzamos; hasta el lector menos versado en historia europea podrá encontrar las claves sin salir de la novela. Es más, en el capítulo VI, cuando Benito Juárez lee el informe que su secretario le ha preparado sobre los emperadores, volvemos sobre el tema:

Miró de nuevo al secretario por encima de las gafas.

“¿Maximiliano hijo del Archiduque Francisco Carlos? ¿Pues no decían que el Archiduque es hijo de Napoleón II?”

“Bueno, sí, Don Benito, eso es lo que dicen, que nació de los amoríos que la Archiduquesa Sofía tuvo con el Duque de Reichstadt... en cuyo caso, por las venas del austriaco correría sangre jacobina, ¿no es verdad, Señor Presidente?”

“¿Sangre jacobina? Vamos, Señor Secretario: Napoleón I nunca fue jacobino. Se hizo pasar por tal cuando le convino... Y dígame: ¿se parecen?”

“¿Se parecen quiénes, Don Benito?”

“Quiero decir si Maximiliano tiene algún parecido con el Duque de Reichstadt, con Napoleón II...”

“Ah, no, eso no lo sé, Don Benito. Lo que sí sé es que el Archiduque tiene los ojos azules, como los tenía el Duque de Reichstadt. Pero otros muchos Habsburgo también los han tenido y por otra parte, si pone usted un retrato del Archiduque al lado de quien se supone pudo haber sido su abuelo, Napoleón I, observará usted que no existe el más remoto parecido...”

[...]

“Una barba larga, partida en dos. Pero usted ha visto algún retrato del Archiduque, ¿no es cierto, Don Benito? Dicen que la barba se la dejó para disimular una de las lacras familiares. Aunque se me ocurre ahora: si en efecto el Archiduque tiene el mentón hundido, no podría ser hijo entonces de Napoleón II, ¿no, Don Benito?, porque ésa es una característica Habsburgo”.



“Olvida el Señor Secretario que si Maximiliano fuera hijo de Napoleón II, sería entonces nieto de María Luisa la austriaca, otra Habsburgo también...” (pp. 146-150)

Tomamos del episodio del juego de la “Lotería de los Animales exóticos”, un último ejemplo:

“Oh, oh, otra vez empatados... ¡ay qué emoción! Sí, nos dijo, imagínate, que Maximiliano era el verdadero Napoleón III, porque era hijo del Rey de Roma, y que por eso Luis había tenido tanta prisa en deshacerse de él. Pero que Maximiliano regresaría un día a reclamar el trono de Francia para el Imperio Mexicano...”

“Oh, oh, qué ridículo: pero esa mujer perdió todo sentido de la proporción... Y además después de denigrar a los Bonaparte ¿dice ahora que Maximiliano tiene sangre Bonaparte? Eso no tiene pies ni cabeza...”

“Así es, Mamá La Condesa, así es...” (p. 457)

El caso anterior ha sido extensamente desarrollado no por la importancia que en sí mismo tenga en el concierto de la narración, sino para ilustrar una operatoria discursiva característica de *Noticias del Imperio*, donde el universo creado va cobrando sentido mediante el juego entre las dos series de capítulos y el procedimiento de retomar ciertos hechos o temas, a lo largo de la novela, ampliando la información o mostrándolos desde diferentes perspectivas.

Respecto de los capítulos impares, en líneas generales, la voz de Carlota es más poética, desde su textura retórica, desde ya, pero también por las frágiles y por momentos inexistentes fronteras entre lo recordado, lo soñado y lo alucinado. La tematización de la locura brinda toda su potencia a esta modalidad discursiva. A grandes rasgos, también, la voz narradora que se atiene al despliegue cronológico de los hechos, se nos ofrece como más racional, más cercana a la narración histórica, menos metafórica, en síntesis. Pero, repetimos, tales afirmaciones solamente son

válidas desde una mirada panorámica; si nos acercamos y prestamos atención a ciertas estrategias narrativas, a determinados modos de construcción de las frases que caracterizan algunas zonas textuales, no estaremos tan tentados ya a sostener tal contraste en todos sus términos sino, más bien, a percibir sus matices.<sup>124</sup>

Así, por una parte, observamos que ciertas estrategias retóricas que son características de los monólogos de Carlota impregnan también muchos de los capítulos pares. Nos referimos a la repetición de estructuras sintácticas, el juego alternado de diferentes voces, las enumeraciones abrumadoras, entre otras. Un buen ejemplo lo constituye, en el capítulo VIII, el subcapítulo “Cittadella acepta el trono de Tours”, donde durante tres páginas todas las oraciones son variables de la misma estructura sintáctica (X escribe a Y para tal cosa, o M recibe una carta de N donde le informa, pide, etcétera, tal otra cosa). En la tercera página, se resume la situación antes desplegada y luego se retoma, con ligeras variantes, la estructura repetida (X viaja a Z para algo) durante dos páginas más.<sup>125</sup> En síntesis, dos párrafos ocupan

---

<sup>124</sup> Los capítulos pares son clasificados por Sagnes en dos categorías: “Sobre esos treinta y tres apartados, once son subcapítulos de síntesis histórica que, tomados solos, no pertenecerían al género ficción, mientras que los veintidós restantes se inscriben sin ambigüedad bajo el signo de la novela histórica clásica. / Los subcapítulos de síntesis histórica permiten a Fernando del Paso analizar con la mayor exactitud las etapas fundamentales de la intervención francesa y de la breve historia del imperio de Maximiliano, como si se tratara de dar a cada momento el marco histórico preciso en el que se desarrolla la ‘novela’ propiamente dicha. [...] Los otros veintidós subcapítulos pertenecen sin ambigüedad al género de la novela histórica clásica, ya que Fernando del Paso inventa una serie de situaciones y algunos personajes, y procede así a una reconstrucción histórica ficticia.” (pp. 178-179) La organización propuesta, entonces, distribuye la totalidad del texto en tres zonas: 1. La novela cede sus derechos a la historia. 2. Alianza clásica de la novela y la historia. 3. La “fantasía sin trabas” de la novela: la locura de Carlota. Cf., Nathalie Sagnes, op. cit., pp. 176-221.

<sup>125</sup> “Luis Napoleón le envió una carta a Bazaine [...] Richard Metternich le escribió al ministro de exterior austriaco [...] Don Francisco de Paula y Arrangóiz le escribió desde Madrid a su tocayo Don Francisco Javier Miranda [...] El Archiduque le escribió a Luis Napoleón [...] El General Santa Anna le escribió desde la Isla de Santo Tomás a Gutiérrez Estrada [...] El Teniente Coronel Loizillon, en una carta desde México, le contó a Hortense Cornu que [...] Gutiérrez Estrada recibió una carta, de Miramar, en la que Fernando maximiliano [...] Desde Chantilly, el general mexicano Adrián Woll d’Obm le escribió a su amigo el Coronel Pepe González en La Habana para [...] El General Bazaine le escribió desde el Palacio de Buenavista al ministro de Guerra francés, el Mariscal Randon, para informarle que [...] (p. 191) En Bruselas, el Rey Leopoldo recibió una carta de su hija Carlota. En

cuatro páginas y media. En el primer párrafo, todos escriben o reciben cartas; en el segundo, los mismos personajes dicen, piden, advierten, etcétera, pero sobre todo viajan de un lugar a otro. Ambos párrafos terminan con el lenguaje en clave que utilizan Maximiliano y Gutiérrez Estrada. (pp. 191-195).

Por otra parte, no podemos dejar de observar las diferentes estrategias puestas en juego hacia el interior mismo de los capítulos pares. La voz del narrador se desvanece, en repetidas ocasiones, para dar lugar a la emergencia de otras voces. Así, en “La ciudad y sus pregones” (VI, 3), las palabras de los pregoneros y el relato que un vendedor ciego hace a su perro, escritos en cursiva y en, verosímilmente, la lengua oral de la época, alternan con la descripción que el narrador hace de la traición de Napoleón III y el general Bazaine al general Forey. En un aspecto formal, vemos cómo el procedimiento de la alternancia recurre hacia el interior de los subcapítulos.

---

Miramar, Carlota recibió una carta de su adorado papá Leopoldo en la que [...] El príncipe Carl von Solms recibió una carta desde Calebad en la que el antiguo chargé d'affaires de Inglaterra en México, Sir Charles Wyke, le decía que [...] Luis Napoleón le escribió de nuevo a su nuevo embajador en México, Montholon, recomendándole que [...] Maximiliano le envió a Richard Metternich una carta que [...] En Miramar, el Archiduque recibió una carta del comodoro americano Maury, en la que [...] Desde Londres Sir Charles Wyke le escribió a Stefan Herzfeld una carta en donde [...] El General Almonte, en una carta en la que llamaba ya “Sire” y “Su Majestad” a Maximiliano, le aseguró a éste que [...] Desde Compiègne, Eugenia le escribió a Carlota para decirle que [...] Maximiliano le escribió a Pío Nono una carta que [...] Desde la misma Londres, Carlos Marx le envió una carta a Federico Engels, escrita mitad en alemán y mitad en inglés, donde le decía que Luis Bonaparte no sólo [...] Y, si en su castillode nantes los esposos Cittadella y Blanche recibían una carta de Julien que dijera, por ejemplo: “Cittadella ha tenido ya ocasión de” [...] (p. 192), esto quería decir que en su Castillo de Miramar, los esposos Maximiliano y Carlota recibían una carta de Gutiérrez Estrada escrita de acuerdo a una de las claves secretas inventada por el mexicano para comunicarse con al Archiduque (p. 193). / Cartas, así, por docenas, cientos, de un lugar a otro de Europa y a través del Atlántico de Europa a América, y durante los años de 1862 y 63 y comienzos del 64, fueron y vinieron, unas por el correo ordinario, en burro, en diligencia, en los barcos de la “Royal Mail Steam Packet Company”, otras por correos especiales, inocentes unas, mentirosas otras, secretas o en clave, breves interminables, optimistas, con mensajeros privados, reales. Y como esto no fue suficiente, todo el mundo viajó también de un lugar a otro, opinó, aconsejó, advirtió. Maximiliano envió a Roma a su antiguo valet-de-chambre y ahora su secretario particular Sebastián Schertzenlechner para pedirle consejo al Papa [...] El Rey Leopoldo envió a Miramar al antiguo Ministro de Bélgica en México, Monsieur Kint de Roodenbeck, especialista en informes que halagaban los oídos de sus superiores, para que [...] (p. 193) Monsieur Kint de Roodenbeck viajó a París [...] El señor Arrangóiz viajó a Miramar [...] El señor Arrangóiz viajó a Londres (p. 194) Cittadella –o sea Maximiliano- y Julien –o sea Gutiérrez de Estrada- se encontraron en Merano en secreto [...].” (p. 195).

Las voces de los pregoneros, a su vez, interrumpen con ritmo la charla del ciego con su perro. La representación de la ciudad de México de esos años se logra de manera dinámica mediante la oralización del discurso y la enumeración de productos ofrecidos para la venta: “¡Alpiste para los pájaros! ¡Compren tinta!” (p. 162); “¡Jabón de la Puebla! ¡Gorditas al horno!” (p. 163); “¡Requesón y melado bueno!” (p. 164); “¡Mantequilla de real y medio!” (p. 165); “¡Tierra pa las macetas!” (p. 171), etcétera. Al ser un ciego el que habla, la ciudad está descrita desde lo que éste percibe por el oído y el olfato. Así, en una subversión del imaginario civilizador europeo, el ciego expresa su disgusto por el mal olor de españoles y franceses que “¡jeden más que los indios” (p. 165). Esta cuestión del olor, deriva en una nueva y humorística versión de la Conquista: “A mí me contaban que cuando llegaron los soldados de Don Fernán Cortés, el Emperador Moctezuma les echaba incenso no porque se imaginara que eran dioses, sino porque olían muy feo [...]” (p. 165). La identidad del destinatario del relato, desconocida hasta el final, agrega humor a este cuadro: “tienes que aprender [...] a no ladrarle sino a los indios y a los léperos. Cuidado vayas a gruñirle a un cura: a los curas se les mueve la cola” (p. 175).

El espía mexicano de “Camarón, camarón...” (VIII, 2.) toma la palabra en otro de los monólogos a los que nos referimos. El personaje de un analfabeto, que relata simplemente lo que ve, tiene un efecto desmitificador. En primer lugar, de él mismo porque no se trata aquí de la figura idealizada de un patriota, sino de un hombre que le saca los anillos a los muertos (“Yo vivo más de los muertos que de los vivos”, p. 217) y que, al modo de un charlatán de feria, se vale de su narración para ganarse la vida. Al mismo tiempo, degrada un imaginario canónico de los legionarios franceses. La voz cuenta con detalle la batalla entre un destacamento francés de setenta soldados al mando del capitán D’Anjou y mil hombres del ejército mexicano. En esta contienda,

una bala mejicana desprende la mano de madera a D'Anjou. Antes, en el capítulo VI, 1. ("Breve reseña del sitio de Puebla"), el narrador ha relatado la leyenda de la mano del capitán que, perdida en el enfrentamiento, los franceses habrían recuperado para ser venerada por la Legión Extranjera:

Desde entonces, el día de la Legión Extranjera se llama el Día de Camarón, y cada año, en el aniversario de la batalla, la mano del Capitán D'Anjou, con muñeca y dedos de caoba y palma de encina, y que por alguna razón, la humedad quizás, quedó hecha una garra y descolorida para siempre, es sacada de su caja de cristal, colocada sobre un cojín de terciopelo rojo en un pedestal en medio de un gran patio y saludada por las bandas y los cañones de la Legión Extranjera cuyos hombres desfilan ante ella. Después, los legionarios brindan a la memoria de Camarón con ron dulce de las Antillas Francesas. (p. 144)

En el monólogo que nos ocupa, tal leyenda es tratada como una fabulación. El mexicano pretende haber recuperado y revendido la mano, varias veces, luego de fabricar numerosos ejemplares. La veneración de que es objeto esa mano de madera resulta, entonces, más ridícula aún si la mano es falsa y la ceremonia queda reducida a una mascarada. El título del subcapítulo, por otra parte, alude no sólo al nombre de la batalla sino a un refrán popular: "Camarón que se duerme, decía mi padre, se lo lleva la corriente." (p. 213).

El gesto iconoclasta y el socavamiento de mitos anima, asimismo, los subcapítulos llamados "Seducciones". En el primero de ellos, el clero es puesto en cuestión mediante un relato digno del clásico Decamerón. Quien monologa, es aquí un sacerdote que confiesa un pecado de concupiscencia a su obispo. Se trata de la confesión de una mujer que obtiene información sobre los planes del enemigo acostándose con varios oficiales franceses, que lo excita y lo hace pecar. En el curso de su propia confesión, el sacerdote actualiza la confesión de la mujer, a la que pide

todos los detalles para así poder perdonarla. En el otro (XVIII, 3), un fiscal militar, en las vísperas mismas del juicio de Maximiliano, entra en contacto con nosotros no mediante la representación de las serias y dignas acciones que su cargo presupone, sino mediante un monólogo que lo muestra tratando de concentrarse en el proceso pese a las caricias cada vez más audaces de su amante y, cuando sucumbe a ellas, usando la imagen del juicio para demorar la eyaculación..

El subcapítulo “Yo soy un hombre de letras” (capítulo XII, 2.) es la narración en primera persona de un poeta juarista, un pacifista, que nos cuenta cómo su padre lo inició en el oficio de linotipista, cómo supo en una época ganarse la vida como “evangelista” (los que escriben por pedido de analfabetos y cobran por ello), etcétera, etcétera, hasta que se da el hecho de que mata a un francotirador francés con su caja de tipos de plomo, perdiendo, con ese acto, parte de su novela y del alfabeto de plata regalado por su padre. El relato retoma algunos de los acontecimientos históricos, esta vez desde la perspectiva del linotipista, aportando singularidad y humor. A modo de ejemplo, leamos el final:

[...] yo quise ver cómo era la cara del muerto, así que le quité el cofre de encima y le di la vuelta al cuerpo. Allí, entre esa profusión de sangre y de letras de todos los tamaños y formas, de Aes que se le metieron en las orejas, de Eñes y Equis que se le enquistaron en los sesos, de Oes y Dobleúes, vi sus ojos que habían quedado abiertos y que tenían una expresión entre incrédula y beatífica, entre impertérrita y estupefacta, como si se hubiera dado cuenta que lo había sorprendido una de las muertes más inverosímiles y más extravagantes, y hasta diría yo más peripatéticas de entre todas las que suelen suceder. Porque ustedes, señores, estarán de acuerdo conmigo en que no todos los días se puede matar a alguien con el peso de las letras, y, como diría mi padre, no tanto literariamente como literalmente. (p. 338).

El monólogo del jardinero, dirigido a un juez silencioso, pone en escena los sentimientos de un hombre de pueblo, que ni siquiera sabe bien quién es Maximiliano, ante el hecho de que su mujer lo ha abandonado para irse con ese “Señor al que llaman Don Maximiliano y que dicen, o eso me dijeron a mí, que es el Rey de México” (p. 437). Este subcapítulo (XVI, 1) comienza con uno de los dictados que, diariamente, Maximiliano le hace a su secretario, Blasio, mechado de rememoraciones. Luego de catorce páginas de ese tenor, un espacio tipográfico nos remite abruptamente a las palabras del jardinero de la Quinta Borda: “Flor de todas las flores era ella, señor juez” (p. 436). Si en otras partes de la novela se nos informa más de una vez que no hay consenso acerca de si la amante de Maximiliano era hija o esposa del jardinero de la Quinta Borda, en el monólogo se asume que se trata de la esposa, elección hecha en función de la intensidad novelesca, según el mismo Del Paso ha declarado en entrevistas.<sup>126</sup>

El último de los monólogos incluidos en la serie de capítulos pares que analizamos aquí es el un integrante del pelotón de fusilamiento de Maximiliano, que le habría dado el tiro de gracia. La historia es simple: un soldado de las tropas de Escobedo, con años de hereje y de asaltar iglesias, forma parte del pelotón; Maximiliano le da una moneda y pide que no le tiren a la cara. El soldado tiene que darle, luego, el tiro de gracia. Al principio, se queda tranquilo pero, luego, la revelación divina que le hace identificar al Emperador fusilado con Cristo, hace que no pueda olvidar nunca ese día. El soldado bañará la bala de salva con el oro de la moneda que le dio Maximiliano, a modo de ofrenda. Repetimos, es una historia

---

<sup>126</sup> Dice Fernando del Paso: “De Maximiliano se dijo que había tenido varias amantes y de la que más se ha hablado siempre es de la famosa Concepción Sedano, de Cuernavaca, que era hija o esposa, los historiadores no se ponen de acuerdo, del jefe de jardineros de la Quinta Borda. Yo elegí en mi novela que fuera la esposa; es mucho más interesante; me pareció mucho más explotable ese hecho, porque significaba una humillación mucho más grande para

sencilla, pero, como siempre, lo interesante es cómo está narrada. Precisamente, el subcapítulo se llama “Corrido del tiro de gracia” (XX, 2) y su estructura alterna las estrofas del corrido con el monólogo del soldado.<sup>127</sup>

El soldado comienza expresando su imposibilidad de olvidar aquel 19 de junio de 1967. Desde una mirada retrospectiva, le parece que su nacimiento y su vida toda sucedieron en función de ese día. El segundo párrafo da un giro. El soldado cree que,

---

el jardinero.”, en Juan José Barrientos, “La locura de Carlota. Novela e historia”, en *Vuelta* (1986), Vol. 10, N. 113, pp. 30-34.

<sup>127</sup> La letra del “Corrido del tiro de gracia”, eliminando las intercalaciones del monólogo en sí, queda como sigue: “Año del sesenta y siete, / presente lo tengo yo: en la ciudad de Querétaro / nuestro Emperador murió. // Un diecinueve de junio / que el mundo nunca olvidó, / se ejecutó la sentencia / que el presidente ordenó. // Carlota estaba muy lejos / y no vio la ejecución. / Además estaba loca: / no supo lo que pasó. // Muy temprano en la mañana / despertó el Emperador, / y al padre de sus confianzas / sus pecados confesó. // Luego al salir del convento / de todos se despidió, / y dijo qué bien que muero / en un día de sol. // Al Cerro de las Campanas / el cortejo se marchó. / Cuando llegó estaban listos / los hombres del pelotón. // Al coche negro en que iba / la puerta se le atoró, / y él salió por la ventana / por su propia decisión. / Como Cristo en el Calvario / parecía el Emperador. / Juárez fue el Poncio Pilatos, / y López lo traicionó. // A un lado estaba Mejía / y en el otro Miramón, / como si tuviera al lado / al bueno y al mal ladrón. // No me apunten a la cara, / les suplicó al pelotón / y a cada uno de los hombres / una moneda les dio. // Luego se volvió a la fila / y al General Miramón / por haber sido valiente / le cedió el lugar de honor. // Después descubrió su pecho / partiendo su barba en dos, / y al pueblo allí congregado / un discurso pronunció. // Que lo perdonaran, dijo / como los perdono yo. / Vine por el bien de México / y no por necia ambición. // Vine porque me llamaron / para hacerme Emperador / Ustedes me coronaron: / yo no soy usurpador. // Dijo el capitán preparen / y el Emperador sonrió: / no se derrame más sangre, / se lo suplico por Dios. // El capitán dijo apunten / y el Emperador pidió: / que yo quiero ser el último / que por la Patria murió. // Así dijo y con voz ronca / Viva México, gritó. / El capitán dijo fuego / y el pelotón disparó. // Cuando sonó la descarga / el Emperador cayó, / pero estando ya en el suelo / una mano le tembló. // Que aún estaba medio vivo / el capitán discernió. / Con la punta de su espada / le señaló el corazón. // Un soldado con su rifle / un tiro le disparó, / y como fue a quemarropa / la levita se incendió. // Ya luego lo recogieron / para llevarlo al panteón / en una caja de pino / que el presidente compró. // Y como era muy esbelto / y nadie lo calculó / los dos pies se le salían / por la punta del cajón. // Pero antes de amortajarlo / de regreso a su nación / lo conservó el presidente / en una tina de alcohol. // Cuando le abrieron el pecho / partieron el corazón, / y los pedazos sangrando / vendieron al por menor. // Y siendo azules sus ojos / y no habiendo ese color, / los ojos negros de un santo / se los colocó el doctor. // Ahora que ya está en el cielo / a la diestra del Creador, / se curaron sus heridas / y es de nuevo Emperador. // Carlota está en su castillo / loca y llena de rencor. / Unos bandidos mataron / al juez que lo condenó. // López se murió de rabia / y de bilis Napoleón. / Juárez se murió de viejo / junto a la Constitución. // Márquez murió de pobreza / y Bazaine como traidor, / y yo me quedé, señores, / comiéndome mi dolor, / pues ese tiro de gracia / que mató al Emperador, / yo fui, para mi desgracia, / el que se lo disparó. // Ya con ésta me despido, / por las hojas de un limón, / con otro tiro de gracia: / ése lo merezco yo. / Ya con ésta me despido, / por la boca de un cañón: / ai les dejo este corrido / del sufrido Emperador, / y del hondo sufrimiento / del hombre que lo mató. / FIN.” (pp. 574-584).



aun si pudiese olvidar, su “mala conciencia” le haría inventar todo, con exactos detalles, y hasta creérselo. El tercer párrafo intercala las largas increpaciones y manifestaciones de incredulidad que muchos hacen al soldado, con sus breves afirmaciones. El párrafo cierra con la decisión del soldado de no contradecirlos: “pues les diré que sí, que está bien, que no los voy a contradecir, que les llevaré la corriente y les diré que es verdad. Es decir, que es verdad que todo fue mentira.” (p. 577). El párrafo cuarto expande el tema de la mentira y el soldado niega, punto por punto, toda su historia. El siguiente párrafo está construido con preguntas que presuponen una respuesta afirmativa: “¿Quién, entonces, estaba rezando? [...] ¿A quién otro si no a mí, pecador arrepentido de todos sus pecados a quien el Señor privilegió con una gran revelación esa mañana del 19 de junio del año 67 [...]?” (pp. 579-580). El sexto párrafo pone en discurso las dos versiones: “Sí me tocó la bala de salva, no me tocó la bala de salva [...] “El tiro no lo mató porque Maximiliano estaba muerto. El tiro sí lo mató, porque Maximiliano estaba vivo.” (pp. 580-581). En el séptimo párrafo, el soldado expresa que él hubiera inventado todo eso sólo si hubiese tenido la suficiente imaginación. El uso continuo del potencial (inventaría) connota que, en rigor, no hace más que decir sus recuerdos y que no está inventando nada, aunque lo que cuente parezca ser cosas de novelas y de cuentos. En el octavo y último párrafo, el de su despedida, deja en manos del lector (o del oyente) la decisión de cómo armar la historia. Deja todo en sus manos, menos la bala de salva que bañó con “el oro de exvoto en forma de corazón que hice con la medalla que hice con la moneda que me dio, no me dio, sí me dio Maximiliano esa mañana de junio en el Cerro de las Campanas, para que no le apuntara a la cara.” (p. 583).

La carga metaficcional del subcapítulo es alta: aparece tematizada la problemática de las múltiples versiones, del peso de lo verosímil, de la dificultad para

discernir la verdad de la mentira, etcétera. Sus diez páginas operan como una suerte de puesta en abismo de la novela toda; recordemos que cada párrafo está separado del otro por las intercalaciones de las estrofas del corrido, con lo que a la puesta en abismo filosófica sumamos la de la construcción estructural. Asimismo, la decisión de dejar en manos de sus oyentes la decisión de sancionar qué es verdad y qué no lo es, metaforiza el trabajo de lectura de la novela; y así como el soldado guarda para sí la bala de salva, el autor de *Noticias del Imperio* atesoraría la experiencia que su génesis y proceso de escritura implican, más allá de las intervenciones críticas que pueda recibir.

Uno de los episodios que está narrado de manera dramática, “Con el corazón atravesado por una flecha” (X, 2), representa un buen ejemplo de las mediaciones que la literatura implica respecto de juicios de valor e ideología. Así, la horrible tortura de un indio juarista por parte del coronel francés Du Pin se convierte en un fuerte cuestionamiento a la justificación de la intervención francesa sobre la base de que los invasores portaran la civilización. La crueldad y el desprecio racista de Du Pin, propia de un verdadero sádico, frente al silencio del indio, representan el lugar del verdugo y la víctima es una sinécdoque que dice más, y mejor, de la intervención francesa en México que todo un discurso.

Similar estrategia novelesca se desarrolla mediante las cartas que se escriben dos hermanos franceses; Alphonse, historiador parisino y el soldado de las tropas de intervención, Jean-Pierre. El intercambio de puntos de vista entre los dos hermanos sirve para, una vez más, escenificar las diferentes lecturas que de la historia tienen los hombres, en especial los que participan de los acontecimientos. No se desprende del juego de esta correspondencia roles fijos para la encarnación del bien y del mal, pero sí la ausencia de autoridad moral para erigirse en modelo de una Francia, y en general

una Europa, que tiene los actos de la Inquisición, la esclavitud, la crueldad colonialistas, en fin, en su haber. Es un acierto de la novela que estas reflexiones estén en la pluma de un francés y no en la de un mexicano.

Ahora bien, ese intercambio de cartas tiene lugar tres veces en la novela: IV, 3; VIII, 3 y, por último, XIV, 3, siempre bajo el título: “De la correspondencia – incompleta- entre dos hermanos”. Esta observación nos sirve para reiterar la afirmación ya hecha sobre el rigor de la estructura de la novela. Así, “El Archiduque en Miramar” (IV, 2) tiene su contrapartida en “El Emperador en Miravalle” (XII, 3); dos son las “Seducciones” y así siguiendo. El recurso de la alternancia que da origen a la estructura dual de la novela, se reproduce, hacia el interior de los subcapítulos, como hemos ejemplificado, subrayando su naturaleza recursiva. Quizá, y dentro de los capítulos pares, “Escenas de la vida real: la nada mexicana” (X, 3) lleve este artificio hasta la exasperación al acumular veinticinco escenas, cuya longitud varía de un párrafo a dos páginas, que cambian de palacio a palacio de París, a la ciudad de México, Bruselas, Inglaterra, Viena y Roma, y donde participan todas las principales figuras históricas. El asesinato de Lincoln, la celebración del Día de los difuntos en México, el encuentro del Papa con monseñor Meglia en Roma, los platos ofrecidos en los banquetes que ofrece Carlota y la letra de la canción “La Paloma” están entrelazados con las tensiones entre el emperador de México y el de Francia.

En suma, la alternancia y el contraste global entre capítulos pares e impares debe ser matizado tanto por las estructuras recursivas presentes en las dos series, como por la heterogeneidad que los capítulos pares ostentan.

### 4.3. La voz documentada

Del conjunto ofrecido por los capítulos pares, nos centramos ahora en aquella zona textual que, en sus rasgos predominantes, se inscribe en una de las tendencias de la novela histórica hispanoamericana actual: la del trabajo arqueológico-erudito sobre la documentación disponible. Estos textos nos ofrecen, pues, una suerte de crónica del Imperio desde los preparativos de la expedición hasta el fracaso total, pasando por los avatares y percances del breve gobierno de Maximiliano, que a los 35 años sería fusilado en Querétaro, en junio de 1867. El narrador hace explícito su trabajo con documentos históricos como el Ceremonial de la Corte indicado por Maximiliano, los testimonios de viajeros, cartas, las actas del juicio a Maximiliano, así como la consulta de libros que sobre los hechos escribieron diferentes historiadores. De esta manera, oficiando, por momentos, como un compilador, cita lo registrado por la prensa escrita y las memorias de los protagonistas y testigos, cataloga, compara y establece correspondencias.

Esta característica adopta diferentes modalidades y grados de precisión; además, llega a su exasperación hacia el final de la novela. Respecto de las modalidades, el narrador puede recurrir a frases generales, donde las fuentes consultadas quedan subsumidas bajo algún pronombre indefinido, generalización o sujeto tácito, como es el caso de: “ni el anillo de bodas de Napoleón ni Josefina, que dicen que usó la primera vez, ni la lonja de tocino que cuentan se prendió con alfileres al sombrero la segunda vez [...] le sirvieron a Napoleón el Pequeño al llegar a Francia para conquistar el poder.” (p. 29-30); “según afirmaron muchos que lo conocieron” (p. 33); “Otras personas, en fin dicen” (p. 63); “Algunos historiadores dicen” (p. 212); “un testigo presencial dijo que los franceses lo cuidaban tanto porque sabían que no encontrarían pronto a otro bobo que aceptara la corona de México” (p. 253).

En otros casos, la procedencia de la información es explícita, con la mención del nombre propio del historiador, periodista, autor de memorias, o el nombre del libro o periódico donde figura, o ambos datos. Por ejemplo: “según el historiador Ralph Roeder” (p. 42); “El célebre parlamentario e historiador francés Emile Ollivier, en su *Historia del Imperio Liberal*”, contaba [...]Y su compatriota el Conde de Kératry, quien llegó a México con las tropas francesas, narró en su libro *La Contraguerrilla en México*”, cómo” (p. 42); “como lo cuenta el Conde Corti” (p. 79); “Cuenta Hidalgo y Esnaurrizar en sus Memorias” (p. 84); “Charles de Barrés diría en *L’Estafette de Deuz Mondes*” (p. 85); “En su libro *Die Tragödie eines Kaisers: Maximilian von Mexiki*, Conti cuenta que” (p. 87); “o al menos así lo cuenta Ch. Blanchot –un coronel que escribió sus Memorias” (p. 135); “Y si Eugenia, ante la proximidad de un viaje de Max y Carlota, *no* pudo haberle escrito a su hermana Paca como asegura Berta Harding en su libro “La Corona Fantasma” para pedirle que le comprara dos abanicos de color escarlata, uno para ella y otro para la Emperatriz de México [...] no pudo hacerlo por la simple razón de que Paca había muerto varios años antes” (p. 202); “Según el historiador belga André Castelot” (p. 208); “Richard O’Connor, en su libro *El trono de Cactus*”, dice que el mayordomo de Miramar prefirió suicidarse que acompañar a los Emperadores a México” (p. 212); “Allí, en la Ciudad Eterna, y como dijo el Conde Egon de Corti, Maximiliano perdió la oportunidad de aclarar la situación de la Iglesia en México” (p. 253), “según dice Fernando Ocaranza en su *Historia de la Medicina en México*” (p. 464); etcétera, etcétera; los ejemplos pueden extenderse largamente.

Hacia el final de la novela, cuando la modalidad de citar bibliografía y contrastar los relatos, como ya se ha dicho, alcanza su expresión más álgida, los lectores, por momentos, pueden preguntarse qué es lo que están leyendo (¿una novela o un

comentario historiográfico?) pero, páginas más adelante, la irrupción de diálogos entre personajes, monólogos o la voz de Carlota producirán el contrapunto necesario.<sup>128</sup>

Un caso paradigmático lo constituye el tratamiento de la locura de Carlota (XVI, 3). El narrador comienza con esta aclaración: “Sobre las causas de la locura de Carlota, abundan las teorías y las leyendas.” (p. 461). A continuación, pasa revista a cada una de ellas, descartando algunas, matizando otras, citando sus fuentes, en la mayoría de los casos. ¿Qué produce esta locura? ¿Cuándo aparecen los primeros síntomas? son algunas de las preguntas que se intenta responder. Si Adrien Marx, con su teoría de que Carlota fue víctima del culto del vudú, es uno de los autores que “no saben de lo que hablan”, la hipótesis de intoxicación de la Emperatriz de México con una yerba para el asma que produce locura transitoria le parece poco probable. No descarta, en cambio, que Carlota hubiese acudido a la tienda de una herbolaria, en busca de algo que la ayudara a quedar embarazada, con la cara cubierta por un velo que, de todas maneras, no impidió que la mujer que la atendía, partidaria de Juárez, la reconociese y le diera una seta que produce locura definitiva. El narrador sigue con los detalles de las entrevistas de Carlota con Luis Napoleón y Eugenia; el fracaso de sus gestiones pudo haber acelerado el proceso: “Algunos historiadores han pensado que Carlota enloqueció, simplemente, porque su Imperio, y con él su mundo, comenzaron a desmoronarse a sus pies.” (p. 465). ¿O enloqueció cuando vio que tampoco el Papa los ayudaría?

---

<sup>128</sup> En una entrevista, Del Paso mismo se ha manifestado sobre este aspecto: “Pues yo creo que básicamente tampoco sé lo que es exactamente una novela. Y si tenía dudas, ahora las tengo más aún todavía con esta novela en la que estoy trabajando ahora, *Noticias del Imperio*. Hay momentos en los que me digo: ¿Por qué estoy escribiendo? ¿esto es historia o literatura? Y no lo sé. En el fondo, sí, quizá sepa que es literatura pero tiene tal cantidad de información y de contenido histórico que eso me hace dudar a veces”. (p. 30) Cf. Maruja Echegoyen, “Nuevas conversaciones con Fernando del Paso”, en *Cuadernos de Marcha* 17-18, 1983.

Las intervenciones del narrador brindan un ritmo particular al relato. A veces, cuando ya pareciera que llegamos a despejar una verdad, el párrafo siguiente comienza con un “pero no fue así” o luego del punto y seguido leemos que “es imposible saber con certeza si es verdad”, “no existen motivos para”, y así siguiendo. Las entrevistas de Carlota son contadas detalle por detalle; respecto del episodio de la taza de chocolate, tanto el narrador como los historiadores a los que se remite logran llamar nuestra atención sobre la minuciosa disquisición acerca de si tres fueron los dedos que Carlota metió en la taza (“¿el índice, el cordial y el anular?”) y si al hacerlo se quemó o no. El punto más alto de este registro se alcanza cuando el narrador compara los dos libros que Corti ha publicado sobre el tema:

Corti publicó *Maximilian und Charlotte von México* en 1924. Nueve años más tarde, en Leipzig, apareció una edición abreviada y revisada, con el título *Die Tragödie eines Kaisers*. Este último libro, no por abreviado deja de ser voluminoso y una valiosa fuente de información. Pero al abreviar, fueron suprimidos algunos episodios o escenas que constituyen un material precioso tanto para la historia como para la literatura. (p. 467)

Luego de pasar revista no sólo a las omisiones sino a ciertos cambios entre el primer y el segundo relato, el narrador concluye:

Cualquiera que haya sido el criterio aplicado en la segunda versión para abreviar, suprimir o hacer cambios – algunos de éstos, quizás, debidos a dudas posteriores o al hallazgo de nuevos documentos o testimonios-, el caso es que, al parecer, casi todos los biógrafos e historiadores posteriores a Corti leyeron una u otra versión, pero muy pocos las dos. Sin embargo, todo indica que la primera versión ha sido la más frecuentada, de manera que algunas de esas grotescas imágenes: Carlota con el brazo metido hasta el codo en una olla de puchero hirviendo, Carlota arrastrada por las escalinatas del *Albergo di Roma*, Carlota a la luz de unas velas acostada en una cama y rodeada de

los libros y manuscritos de la biblioteca del Vaticano, sobrevivieron a la revisión de la obra de Corti y pasaron, de todos modos, a la historia. (p. 469)

Este largo comentario incluye un ejemplo más de la distancia irónica y autorreflexiva que impregna la novela. Si antes habíamos sido confrontados con la minuciosidad con que ciertos historiadores se detenían en distinguir cuántos y cuáles dedos había hundido Carlota en la taza de chocolate, ahora, después de haber aclarado que la anécdota de que Carlota había dormido una noche en el Vaticano fue suprimida por Corti en la versión corregida del libro, por ser aparentemente falsa,

el narrador, no obstante, vuelve a ella y agrega que, además de las dos camas, en esa habitación improvisada en la biblioteca incluyeron: “-aunque esto no lo dice Corti ni ningún otro historiador, pero es de suponerse que el pontífice no descuidaría un detalle semejante- dos bacinillas o tazas de noche: una para Carlota y otra para la Señora del barrio.” (p. 469) La frase “es de suponerse” sumada al objeto de tal suposición, “las bacinillas”, produce el doble efecto de burla y degradación.

Las últimas semanas de la vida de Maximiliano tienen un tratamiento semejante, con el agregado de que las interpretaciones políticas e ideológicas presentan, en este caso, mayor peso. Ejemplo de ello es la atención prestada al episodio de la “traición de López” cuya bibliografía es revisada en detalle. ¿Tuvo tal traición lugar o no? Luego de citar y confrontar diferentes relatos, el narrador concluye: “Ante la imposibilidad de llegar a una conclusión, podría esperarse que los autores que se ocuparon del melodrama de Querétaro muchos años después [...] informaran al lector sobre todas las dudas y las polémicas. Pero lo curioso es que no siempre sucede así.” (p. 561). El hecho de que “todos los autores que han decidido que sus lectores se queden con la impresión de Miguel López como un traidor, *no* son mexicanos, sino



europeos” (p. 562) sirve para desmitificar la imparcialidad y objetividad del discurso histórico.

Ante las diferentes versiones, en suma, en un acercamiento a la palabra del autor, el narrador reflexiona:

Pero la última página sobre el Imperio y los Emperadores de México, la que idealmente contendría ese "Juicio de la Historia" -con mayúsculas- del que hablaba Benito Juárez, jamás sería escrita y no sólo porque la locura de la historia no acabó con Carlota: también porque a falta de una verdadera, imposible, y en última instancia indeseable "Historia Universal", existen muchas historias no sólo particulares sino cambiantes, según las perspectivas de tiempo y espacio desde las que son "escritas". (p. 638)

Las dificultades del escritor-investigador para despejar ciertos blancos en la historia y la autoconciencia de lo relativo de las "versiones" y del grado de ingenuidad que supondría dar por cierta a una de ellas de manera unívoca tiene su correlato en la apelación a un lector que "trabaje" con el texto, que diseñe sus diagramas de lectura, que elija:

Y ya con ésta me despido. Allí les dejo, señores, la verdad y la mentira. [...] Todo se lo dejo, para que ustedes hagan lo que quieran: una historia, un cuento, la crónica de un 19 de junio del 67, una novela, da lo mismo: una canción, un corrido. (p. 583)

Esta dimensión del texto donde se reflexiona no sólo sobre la novela y la historia sino sobre la interacción misma de ambos discursos es otra de las características de esta novelística, fuertemente autorreferencial y, siguiendo a Frye, propia de una etapa "refinada".<sup>129</sup> En este sentido, son particularmente interesantes los extensos párrafos

---

<sup>129</sup> Frye diferencia los modos de relación en perspectiva del autor con la forma genérica, mediante el uso de los términos "ingenuo", "sentimental" y "refinado", que soportan toda una

donde las referencias no remiten ya a los hechos históricos, sino a los antecedentes literarios y al estatuto de la novela misma. De ahí, tomamos esta cita:

El escritor mexicano Rodolfo Usigli, enamorado de la tragedia de Maximiliano y Carlota, decía en el prólogo de *“Corona de sombra”*, un drama histórico que él califica de *“antihistórico”*, que si la historia fuera exacta, como la poesía, le hubiera avergonzado haberla eludido. Varias décadas más tarde, el escritor argentino Jorge Luis Borges manifestó que le interesaba *“más que lo históricamente exacto, lo simbólicamente verdadero”*. Y veinte años después de escrita *“Corona de sombra”*, el ensayista húngaro Gyorgy Lukács afirmaba en su libro *“La novela histórica”* que es un *“prejuicio moderno el suponer que la autenticidad histórica de un hecho garantiza su eficacia poética”*. Si uno entiende lo que quiso decir Usigli, comparte la preferencia de Borges y está de acuerdo en lo afirmado por Lukács, uno podrá siempre –talento mediante– hacer a un lado la historia y, a partir de un hecho o de unos personajes históricos, construir un mundo novelístico o dramático autosuficiente. La alegoría, el absurdo, la farsa, son posibilidades de realización de ese mundo: todo está permitido en la literatura que no pretende ceñirse a la historia. ¿Pero qué sucede cuando un autor no puede escapar a la historia? ¿Cuándo no puede olvidar, a voluntad, lo aprendido? O mejor: ¿cuándo no quiere ignorar una serie de hechos apabullantes en su cantidad, abrumadores en el peso que tuvieron para determinar la vida, la muerte, el destino de los personajes de la tragedia, de *su* tragedia? O en otras palabras: ¿qué sucede –qué hacer– cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizás la solución sea no plantearse una alternativa, como Borges, y no eludir la historia, como Usigli, sino tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado, también, de la fantasía desbocada... Sin temor de que esa autenticidad histórica, o la que a nuestro criterio sea tal autenticidad, no garantice ninguna eficacia poética, como nos advierte Lukács: al fin y al cabo, al otro lado marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le

---

herencia crítica, en especial de Schiller. La fase *“refinada”*, en contraposición con la fase *“ingenua”*, muestra una pasión por la variable pura, por la novedad o falta de familiaridad y, por consiguiente, un esfuerzo por disimular o complicar los arquetipos. Cf. Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

advertimos nosotros al lector –le advierto yo-, no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica. (pp. 641-642)

A los materiales provenientes de diferentes fuentes y pertenecientes a géneros diversos (relatos y testimonios de viajeros, cartas, el Ceremonial de la Corte compuesto por Maximiliano, actas del juicio, libros históricos, etcétera) que Del Paso yuxtapone sin homogeneizarlos, se suman estos otros materiales “literarios” y metapoéticos, donde la aclaración “le advierto yo” nos acerca al grado cero de mediatización de la voz autoral.

#### 4.4. Insaciable memoria delirante

Los capítulos impares, que abren y cierran la novela, se construyen desde la voz de Carlota en un monólogo delirante. Monólogo que, a su vez, es una ininterrumpida e interminable charla con su esposo muerto. En su fluir, la palabra “inventar” insistirá una y otra vez hasta constituirse en una matriz discursiva. Por una parte, se subraya la condición de ‘constructo’ que toda referencia a una ‘realidad’ tiene; por otra, se descrece de la estabilidad de las versiones (se brindan ya con matices, ya presentando contradicciones) y se potencia el trabajo de una subjetividad que construye pasados y presentes:

Si supieras, Max, qué terror me dio la primera vez, cuando vi todas esas páginas en blanco, cuando me di cuenta que si no encontraba mis recuerdos tendría que inventarlos. (p. 23)

Diles Maximiliano, que yo tengo a México a mis pies [...] Diles que lo tengo en las manos, porque cada día lo invento, Maximiliano, y los invento también a todos. Les doy y les quito la vida. Los visto y los desvisto. Los entierro y los desentierro. Les quito el alma y les presto mi

aliento. Les quito su risa y les doy mis lágrimas. Vivo y muero por ellos. (p. 663)

Así es que Carlota se refiere a sí misma con todos los nombres y títulos que corresponden al personaje histórico, pero también es la voz de la locura y los sueños:

Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Yo soy María Carlota Amelia, prima de la Reina de Inglaterra [...]. (p.13)

Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, Princesa de la Nada y del Vacío, Soberana de la Espuma y de los Sueños, Reina de la Quimera y del Olvido, Emperatriz de la mentira [...] (p. 668)

El modo en que se presenta el nombre propio de Carlota (habría que corregir y decir “los nombres propios”, desde que, tal como es propio de la nobleza, se trata de una acumulación exasperada de ellos) posibilita abrir las primeras líneas de esta serie de capítulos impares, es decir, el comienzo del texto mismo, con, al menos, dos de los procedimientos más reiterados. Me refiero a la construcción de una suerte de “tren” de oraciones donde cada una reitera la anterior y, a su vez, agrega nuevos términos enumerados. Asimismo, nos contacta con la proliferación digresiva (mediante epítetos, circunstanciales, etcétera) que dilata, interrumpe, complejiza y, también, brinda un tipo de información donde los diferentes tiempos y espacios coexisten:

Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Yo soy María Carlota Amelia, prima de la Reina de Inglaterra, Gran Maestra de la Cruz de San Carlos y Virreina de las provincias del Lombardovéneto acogidas por la piedad y la clemencia austriacas bajo las alas del águila bicéfala de la Casa de Habsburgo. Yo soy María Carlota Amelia Victoria, hija de Leopoldo Príncipe de Sajonia-Coburgo y Rey de Bélgica, a quien llamaban el Néstor de los Gobernantes y que me sentaba en sus piernas, acariciaba mis cabellos castaños y me decía que

yo era la pequeña sílfide del Palacio de Laeken. Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina, hija de Luisa María de Orleans, la reina santa de los ojos azules y la nariz borbona que murió de consunción y de tristeza por el exilio y la muerte de Luis Felipe, mi abuelo, que cuando todavía era Rey de Francia me llenaba el regazo de castañas y la cara de besos en los Jardines de las Tullerías. Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, sobrina del Príncipe Joinville y prima del Conde de París [...]. (p. 13) (El subrayado es nuestro).

Carlota enloquece en 1866 y, ya de vuelta en Europa, sufre sucesivos encierros en diferentes castillos de Bélgica. Su sobrevivencia es sorprendente: muere en 1927, sesenta años después del fusilamiento de su marido. La enunciación de Carlota es siempre en Bouchot, su última residencia, en el año de su muerte. Su larga vida permite ficcionalizar que, aun loca y encerrada, ella sabe todos los acontecimientos que han estremecido o simplemente cambiado el mundo. Esto permite acumular datos como el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, la invención del teléfono, la muerte de Rodin y de Martí, la escritura del monólogo de Molly Bloom, la aparición en Atlanta de la Coca-Cola y la invención del cine, entre otros.<sup>130</sup> Reconocemos, por una

---

<sup>130</sup> Por ejemplo: “[...] ¿te dijo alguien Maximiliano, que inventaron el teléfono?, ¿que inventaron el gas neón?, ¿el automóvil, Max, y que tu hermano Francisco José que según él fue el último monarca europeo de la vieja escuela sólo una vez en su vida se subió en un coche de motor, y sabías, Maximiliano, que ya no volverás a ver en las calles de tu querida Viena los faetones y los coches a la daumont, los forlones y las berlinas y ni siquiera esos caballos garañones con crines y colas entrelazados con cordones de oro, porque las calles están llenas de automóviles, Max?, ¿sabías todo eso?, ¿Y también que inventaron el fonógrafo y que tú y yo podríamos irnos de día de campo los dos solos, y los dos y a la orilla del Lago de Chapultepec escuchar el Danubio Azul tocando sólo para ti y para mí sin que hubiera ningún músico trepado y escondido en las ramas de los sabinos y los dos solos lo bailaríamos a la sombra dorada y violeta de los arcos vivos y temblorosos de la Avenida de los Poetas sin que hubiera ninguna orquesta escondida bajo el puente del lago, Maximiliano? [...] (p. 19).

¿Verdad, Maximiliano que nadie te contó que inventaron las aspirinas y la máquina de escribir? Con las aspirinas se me alivian las espantosas jaquecas que me dan cada vez que me acuerdo de México. Con la máquina le voy a hacer una carta muy larga al general Escobedo para que te deje salir de Querétaro, y voy a escribir un poema sobre tu viaje a Sevilla el día en que almorzaste junto al Guadalquivir en un bosquecillo de limoneros cargados de frutos de oro. Y también inventaron, ¿verdad que no te lo dijo nadie?, un aparato mágico para ver los huesos y las vísceras de las personas vivas y tomarles fotografías, y para ver si te tragaste algo que te pueda hacer daño: tienes que saber que tu madre Sofía se tragó el anillo que le enviaste

parte, la obsesiva búsqueda de la novela "total" ya mencionada y, por la otra, el abandono de toda ilusión cronológica progresiva, armónica y homogénea. En efecto, estas enumeraciones heterogéneas de "hechos" producen un efecto de lectura de extrañamiento temporal generado por la mezcla de acontecimientos de suma importancia con otros puntuales; por las referencias tanto al mundo de la literatura como al del comercio multinacional, etcétera. Este extrañamiento tiene que ver con la posibilidad imaginaria de asimilar como diferentes ciertos tiempos históricos más allá de la coincidencia cronológica. Así, algunos de los acontecimientos enumerados se nos presentan como definitivamente hundidos en el pasado mientras que otros, aun coetáneos de los primeros, nos impresionan como cercanos.

No menos inventiva que rememorante, la voz de Carlota nos lleva no sólo a lo que ocurrió (el fusilamiento de Maximiliano), sino también a lo que no es posible (Maximiliano sigue vivo), pasando por lo fantástico –delirante (el hecho de congelar el lago de Chapultepec y patinar en él). Es interesante rescatar aquí la diferenciación que hace Deleuze entre lo posible y lo virtual: si lo posible-ocurrido es dominante en la serie de los capítulos pares, en esta otra serie predomina la coexistencia de realidades virtuales. Así, Carlota extraña a Maximiliano muerto, pero recordarlo es también comérselo y el muñeco que ha armado con despojos la abre a una sexualidad tan desenfadada (“hago el amor con el palo que te puse entre las piernas”) como mezquina fue con el emperador mujeriego que, noche tras noche, la dejaba con el único ardor de la sífilis contagiada. De alguna manera, el sexo devorador de Carlota

---

con el Doctor Basch, y a la pobre se le derritió en el estómago y le abrasó las entrañas [...] (p. 246).

Inventaron la bicicleta, Maximiliano, y el otro día vino el mensajero disfrazado de Príncipe de Zichy con su hábito de magiar, y me regaló una bicicleta de plata esterlina. Mis doncellas entretejieron en los radios de las ruedas unas cintas de papel crepé tricolor y forraron el asiento con púrpura imperial y los manubrios con armiño y le pusieron un parasol de seda blanca con flecos de oro. En mi bicicleta, Max, y con las faldas arremangadas, recorro

(deglute velas, cuellos de botellas, cuchillos, la espada, el largavista y los habanos de Maximiliano, carretes de hilo, un conejo, un plátano, una rata, un gato, un tallo de tulipán...) opera como su discurso que convoca tanto tiempos los pasados y lugares reconocibles, estáticos, como los desplazados, enmascarados y dinámicos hechos virtuales.<sup>131</sup> Este discurso alucinado presenta, pues, características propias que diferencian esta serie textual de la anterior. Hay toda una retórica de la reiteración, de los paralelismos, de la acumulación y de la ruptura de los tiempos verbales que se mezclan hasta producir el efecto de un eterno presente no sólo como acto de enunciación sino como modo de ser del mundo.

La concepción de la historia está más cerca de la alegoría, en el sentido moderno del término, que de su literalidad. No olvidemos que el primer capítulo ("I, Castillo de Bouchout, 1927") se abre con un epígrafe que, como tal, no es ingenuo ni azaroso. Se trata de la frase atribuida a Malebranche: "*La imaginación, la loca de la casa*". Y, entonces, es que empieza a delirar Carlota, la loca del castillo. Vale, pues, reiterar aquí que el saber popular ha establecido una y otra vez que la verdad la dicen los chicos y los locos, como en aquel conocido cuento donde es el niño el único que se atreve a señalar que "el rey va desnudo". Tal los niños y los locos, sujetos marginales o sin derechos plenos, la literatura, discurso al margen, la loca de la casa de los discursos sociales, pueda tal vez portar un saber acerca de la historia.

---

las galerías del castillo para asustar, con la bocina, a los reyes y reinas prógnatas que me ven desde sus retratos [...] (p. 481).

<sup>131</sup> Dice Deleuze: "Si es cierto que las especies y las partes, las cualidades y las extensiones, o más bien la especificación y la partición, la cualificación y la extensión, constituyen los dos aspectos de la diferenciación, se dirá que la idea se actualiza por diferenciación. Para ella, actualizarse es diferenciarse. En sí misma y en su virtualidad es, pues, por entero indiferenciada. Sin embargo, en modo alguno es indeterminada: está, por el contrario, completamente diferenciada. (Es en este sentido cómo lo virtual no resulta, en modo alguno, una noción vaga; posee una realidad plena objetiva; no se confunde en absoluto con lo posible, que carece de realidad; del mismo modo que lo posible es el modo de la identidad del concepto en la representación, lo virtual es la modalidad de lo diferencial en el seno de la idea)." (p. 441). Cf. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Barcelona, Júcar, 1988.

#### 4.5. Si no, el juicio de la Historia; sí, el de la novela

Nos hemos referido, más de una vez, a la pluralidad de perspectivas que la novela ofrece. Ya sea mediante los diálogos o correspondencia de los personajes (un excelente ejemplo es el de la correspondencia entre los dos hermanos franceses); ya sea por las características del monólogo de Carlota (que toma tanto lo que pasó como lo que podría haber sucedido, que ella misma muta de punto de vista ante los mismos acontecimientos narrados en momentos diferentes de su monólogo); y, sobre todo, sea por las versiones históricas que el narrador transcribe, compara y comenta, es lugar común, ya, de este trabajo (y de la literatura crítica, en general) subrayar el carácter dialógico de *Noticias del Imperio* y los serios esfuerzos realizados por el escritor para no caer en interpretaciones aplanadas de los hechos.

A la pregunta sobre si Maximiliano era, en realidad, más archicándido que Archiduque (como decían popularmente en Francia antes de su partida a México) o un ambicioso, como han sancionado voces como la de Alfonso Reyes, la novela no brinda una respuesta unívoca.<sup>132</sup> Más allá de que hemos observado que en una comparación entre el Emperador y Juárez, este último sale un tanto mejor parado, las diferentes interpretaciones puestas sobre la mesa, así como las descripciones de aspectos como el del afecto o las dudas, liberan, en el tratamiento novelístico, a Maximiliano de un juicio claro e inapelable. El lector hará, como siempre, su propio trabajo. Pero, independientemente de esa multiplicidad de perspectivas, hay una zona textual donde el narrador, cercano a la voz autoral, propone una “sentencia” para muchos, tal vez, inesperada: mexicanizar a los Emperadores. Leamos:

---

<sup>132</sup> José Emilio Pacheco recuerda que: “el ponderado Alfonso Reyes encuentra que no hay justificación ni perdón posible para dos ambiciosos que trataron en vano de compensar sus frustraciones a costa de la tortura y la muerte de miles de mexicanos.” (op. cit. p. 125).



Pero volvamos a Maximiliano. Testigo lúcido de su tiempo, el Subsecretario de Marina de Maximiliano, Léonce Détrouyat, en su libro *L'Intervention Française au Mexique*, dice que Maximiliano no comprendió que más le hubiera valido quedarse como el primero de los extranjeros pero que, al cambiar de papel, se transformó en “*el último de los mexicanos*”. El último, sí, quizás, pero mexicano: Maximiliano y Carlota se mexicanizaron: uno, hasta la muerte, como dice Usigli, la otra —digo yo— hasta la locura. Y como tales tendríamos que aceptarlos: ya que no mexicanos de nacimiento, mexicanos de muerte. De muerte y de locura. (p. 642). (El subrayado es nuestro)

El narrador-autor recuerda que las “almas de los insepultos reclaman siempre su abandono” (p. 643) y que, para que no sigan espantando a los mexicanos como la sombra de Hernán Cortés todavía lo hace, es necesario enterrarlos como mexicanos como parte de la Historia de su pueblo que, por cierto, tiene de todo: héroes, traidores y tiranos. Asimismo, reclama más imaginación de parte de los mejicanos para con Carlota y Maximiliano. Para Maximiliano propone, imitando el estilo del Ceremonial de la Corte dictado por el Emperador, un “Ceremonial para el fusilamiento de un Emperador”, que se extiende a lo largo de las últimas diez páginas de la serie de los capítulos pares (pp. 645-655). Para Carlota, desea la invención de un delirio expresado en todos los tiempos verbales, el derrotero de una Carlota omnipotente y a la vez condenada. ¿Qué otra cosa son los capítulos titulados “Castillo de Bouchot, 1927”? En la novela están inscriptos, pues, el deseo y su satisfacción. Entre las frases “Hoy ha venido el mensajero a traerme noticias del Imperio” (p. 14) y “hoy vino el mensajero a traerme noticias del Imperio” la escritura del magnífico monólogo de Carlota es, a la vez, homenaje y exorcismo: el homenaje y el exorcismo que el narrador-autor pide.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Dice el narrador-autor: “Ah, si pudiéramos inventar para Carlota una locura inacabable y magnífica, un delirio expresado en todos los tiempos verbales del pasado y del futuro y de los tiempos improbables o imposibles para darle, para crear por ella y para ella el Imperio que fue, el Imperio que será, el Imperio que pudo haber sido, el Imperio que es. Si pudiéramos hacer de la imaginación la loca de la casa, la loca del castillo, la loca de Bouchout y dejarla que, loca desatada, loca y con alas recorra el mundo y la historia, la verdad y la ternura, la

Prosa con una fuerza poética tal que parece ocupar la mayor parte del libro cuando sus páginas, de manera aproximada, no exceden un tercio de la voluminosa obra.<sup>134</sup>

Repitamos, una vez más, que de todas las voces, incluida la del narrador, es la de Carlota la que nos despide, como antes nos había introducido en la novela:

Porque yo soy una memoria viva y temblorosa, una memoria incendiada, vuelta llamas, que se alimenta y se abrasa a sí misma y se consume y vuelve a nacer y abrir las alas. Porque yo tengo alas de águila: me las robé de una bandera mexicana. Yo tengo alas de ángel: me crecieron anoche mientras soñaba contigo, mientras te imaginaba. Porque tú no serás nadie, Maximiliano, si no te inventan mis sueños. (p. 657)

---

eternidad y el sueño, el odio y la mentira, el amor y la agonía, libre sí, libre y omnipotente aunque al mismo tiempo presa, mariposa aturdida y ciega, condenada, girando siempre alrededor de una realidad inasible que la deslumbra y que la abrasa y se le escapa, pobre imaginación, pobre Carlota, todos los minutos de todos los días.” (pp. 644-645).

<sup>134</sup> Por sobre todas las cosas, es por los monólogos de Carlota que podemos responder a la pregunta inicial que *Noticias del Imperio* no se limita a divulgar cosas sabidas de la Historia sino que crea un nuevo universo poético.

## Capítulo 5. Nuestro hombre en México: *Gringo viejo* de Carlos Fuentes

### 5.1. Introducción

El diálogo entre ficción e historia se brinda, en *Gringo viejo*, fundamentalmente en el plano de los personajes, desde su dimensión semántica. Personajes referenciales y ficticios conviven. Llamamos personajes referenciales a aquellos que están codificados en el inventario cultural previo y reconocibles, a causa de ello, por el lector. Tal es el caso del legendario Pancho Villa, Carranza, el “borracho” Huerta y Porfirio Díaz, por citar a los más relevantes del repertorio mexicano; desde el estadounidense, podemos mencionar al presidente Wilson, el escritor Sinclair y el empresario William Randolph Hearst, entre otros. El propio “gringo viejo” ficcionaliza al escritor norteamericano Ambrose Bierce que, según detalla Ruffinelli: “hacia 1914, en plena Revolución Mexicana buscó deliberadamente, como una forma indirecta de suicidio, ingresar en el vórtice de la violencia anónima y colectiva que era entonces México”.<sup>135</sup>

La fábula, en cuanto a tiempo, espacio y mundo creados, nos remite tanto a sucesos registrados por el discurso histórico como a la obra ensayística del mismo Fuentes, en especial *Tiempo mexicano*.<sup>136</sup> El discurso novelístico repone frases entrecomilladas como “mátenlos en caliente”, del presidente mexicano Porfirio Díaz, y “Morir en México es una buena eutanasia, es mejor que morir de anciano, de enfermedades o porque se cayó uno por la escalera”, de la correspondencia del escritor Ambrose Bierce.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Jorge Ruffinelli, *El otro México*, México, Nueva Imagen, 1978, p. 14.

<sup>136</sup> Cf. Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1975 [1971] Las citas textuales corresponden a esta edición.

<sup>137</sup> Ambrose Bierce (1842-¿1914?), escritor y periodista estadounidense, es cita obligada al entrar en el terreno de la sátira y el humor negro. Conocido como el “amargo Bierce”, su fascinación por el horror y la muerte ha sido considerada como antecedente de la escritura de

Más allá de lo apuntado, la novela se construye a partir de lo que el documento calla: poco o nada se sabe de la vida del escritor en México; se dispone, solamente, de algunos pocos documentos y de lo que se ha conservado de su correspondencia; las hipótesis acerca de su muerte se presentan confusas y hasta contradictorias (¿Lo mataron los villistas por estar con Carranza o viceversa?, ¿Lo mandó a fusilar Villa, cansado de sus burlas?, ¿Lo hicieron los federales?).

¿Cómo ingresa la historia, por decirlo así, en esta historia? Los hechos que hacen a la historia de México y, en particular, a la Revolución mexicana están entramados con las vidas de los personajes, sus recuerdos y deseos. La novela no muestra un trabajo erudito, como hemos visto en otros casos y, si bien se nos brindan algunas fechas y hechos importantes, el relato está focalizado en lo singular, es decir, en el encuentro de varios personajes en una hacienda del norte mexicano: los villistas, sus mujeres, el general Tomás Arroyo, el viejo escritor norteamericano y la maestra que había llegado de Washington a enseñar inglés a los niños del hacendado, sin llegar siquiera a verlos debido a su huída. De un modo que hubiera agradado a Lukács, los personajes históricos no son los protagónicos en la novela: aparecen mencionados o, en el caso de Villa, al que se nombra casi todo el tiempo, sólo hace su entrada hacia el final de la novela (XX) y antes (XIX), en el relato de la mujer con cara de luna, como Doroteo Arango (su nombre, no tan conocido y popular como el posterior, es decir, Pancho Villa).

---

Edgard Allan Poe. Bierce tuvo una vida entre trágica y aventurera: peleó en la Guerra Civil (1861-1865) en el ejército de la Unión, integró, como cartógrafo, una expedición al oeste, contra los Sioux, y, como periodista, lidió con más de un enemigo por sus corrosivos artículos, por brindar solamente algunos datos relevantes. Entre otras, pueden leerse en castellano las siguientes ediciones de sus obras: *El puente sobre el río del búho*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968; *El club de los parricidas*, Buenos Aires, Corregidor, 1974; *Cuentos de soldados y civiles*, Madrid, Guadarrama, 1976; *Diccionario del diablo*, Buenos Aires, Calicanto, 1977.

Alguien podría objetar: ¿Y Bierce? ¿No es un personaje protagónico, es más, el que da el título a la novela misma? Bueno, en primer lugar, convengamos en que la presencia de este escritor en la llamada “enciclopedia del lector”, por seguir a Umberto Eco, no tiene el peso de un Villa o de un presidente de los Estados Unidos.<sup>138</sup> En un segundo término, es interesante observar cómo ingresa tal nombre propio. Antes de que la novela en sí comience, lo hace como autor de uno de los dos epígrafes que la preceden.<sup>139</sup> En el cuerpo de la novela, en la anteúltima entrada (p. 182), leemos “Ambrose Bierce” por primera vez. Terminada la novela, una “Nota del autor” (escrita en México, en febrero de 1985) nos brinda los datos básicos sobre Bierce, así como los tiempos de escritura de esta novela, comenzada en 1964 y terminada en 1984.

Volvamos a la mención de la página 184. Es el personaje de Harriet Winslow el que le da ese nombre al viejo, ya muerto. Antes, ella había visto que él llevaba consigo unos libros: el clásico Quijote de Cervantes y dos obras de un “autor americano vivo” (p. 69) cuyo nombre va a reponer, hacia el final, para, de alguna manera, bautizar al muerto. Entonces, lo que aparece *de Bierce* son ciertas referencias, entramadas en el discurso novelístico: el asma, la muerte de los hijos, el Club de Parricidas, el sobrenombre “Old Bitters”, la participación en la Guerra de Secesión, entre otras, que solamente serán reconocidas como tales por aquellos lectores que sepan de él (o recuperadas, a posteriori, por quienes se motiven para buscar datos a partir de la lectura de la “Nota del autor”, por ejemplo).

---

<sup>138</sup> Es decir: la síntesis narrativa con que se produce la novelización del discurso histórico eleva el nivel de implícitos y requiere ciertos conocimientos previos, presupuestos, por parte del lector. Parafraseando a Eco, el lector modelo previsto por las estrategias textuales implica un lector empírico con frecuentes salidas del texto (paseos inferenciales) para volver a él cargado de un botón intertextual que abra posibilidades interpretativas. Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981. De todos modos, nuestro “botón intertextual” nos da el contexto pero no el primer plano de la fábula.

Las páginas de esta novela, en fin, despliegan un momento de la Revolución Mexicana, hacia 1914, en el nortero estado de Chihuahua. Estamos, pues, en las tierras de Pancho Villa y su legendaria División del Norte.

Llegados a este punto, no podemos dejar de asociar tal recorte con el de un ciclo narrativo caro a la novelística mexicana: el de la Revolución. Esta novelística ha sido objeto de numerosos debates, en los que una pregunta insiste: ¿importa, para considerarla como tal, solamente su temática? A quienes han respondido de manera afirmativa, se les ha reprochado no atender las diferencias formales que presentan las novelas de los años treinta o cuarenta, caracterizadas, en general, como naturalistas o realistas, respecto de las publicadas a partir de los cincuenta, cuando encontramos novelas que por sus temas podrían ser consideradas “de la revolución”, pero que, al mismo tiempo, presentan innovaciones propias de la novela de experimentación o, asimismo, características del llamado *boom* latinoamericano.<sup>140</sup> Por otra parte, las categorías clásicas de regionalismo, naturalismo y realismo no parecen ser suficientes para explicar esta narrativa.

La periodización misma de la Revolución (tantas veces tomada como modelo para la literaria) es objeto de desencuentros: las referencias hablan de una etapa bélica y de una posrevolución, pero el límite entre una y otra no queda bien establecido. Para algunos estudiosos, el período bélico se extiende hasta 1917, es decir, la etapa anterior

---

<sup>139</sup> El epígrafe es este: “Lo que tú llamas morir es simplemente el último dolor”.

<sup>140</sup> Leamos una de las definiciones que tenemos sobre la mesa. Para Castro Leal, la novela de la Revolución mexicana es: “El conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución, que principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920” (p. 18). El ciclo narrativo, para este estudioso, se inicia en 1916 con *Los de abajo* de Mariano Azuela y se cierra en 1953 con *Frontera junto al mar* de José Mancisidor. Cf. Antonio Leal Castro (ed.), *La novela de la Revolución Mexicana*, tomo I, México, Aguilar, 1969.

a la Constitución.<sup>141</sup> Para otros, el ciclo cerraría con la caída de Carranza. Pero, en rigor, las contiendas no cesan por esa fecha: los sucesivos levantamientos contra Obregón <sup>142</sup> y Calles, la Guerra Cristera, etcétera, hablan de una convulsión sin tregua significativa.<sup>143</sup> La identificación entre gobierno y partido, a partir de 1929, con la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) y el consiguiente y progresivo fortalecimiento del ejecutivo nacional permitiría, tal vez, comenzar a hablar de un

---

<sup>141</sup> Repasemos los hechos básicos: México había entrado en el siglo XX bajo el gobierno centralizado de Porfirio Díaz, quien gobernó con mano férrea durante más de tres décadas, jactándose de haber brindado a su país “orden y progreso”. En 1910, lo impensable sucede: un joven de la elite dominante, Francisco Madero, entra en campaña contra Díaz, como candidato del Partido Antirreeleccionista. Aunque Díaz vence y encarcela a sus opositores, su victoria es efímera: la maquinaria del cambio se ha puesto en marcha y ya no se detendrá fácilmente. En mayo de 1911, Díaz capitula y deja el país. Se celebran nuevas elecciones presidenciales y Madero triunfa. Pero los jóvenes liberales que apostaban a la legitimación democrática no habían sido los únicos rebeldes; en el estado de Morelos, al sur, había surgido un dirigente de los campesinos sin tierra: Emiliano Zapata. Desilusionados de Madero, los zapatistas declaran su propia revolución. En 1913, Madero es asesinado por su propio jefe castrense, Victoriano Huerta, con la complicidad del embajador estadounidense. Huerta intenta transformarse en un segundo Díaz, pero la resistencia es fuerte. Uno de sus centros más poderosos es el estado norteño de Chihuahua, bajo el control de Pancho Villa. Probablemente antiguo ladrón de ganado, de rudos modales, Villa no lideraba una revuelta campesina como la de Zapata; los hombres de Villa querían trabajo como vaqueros más que ser dueños de pequeñas parcelas de tierra. El otro movimiento de resistencia es encabezado por Venustiano Carranza, gobernador del estado de Coahuila, puesto al que había accedido por Madero. El 21 de abril de 1914, los Estados Unidos (bajo la presidencia de Woodrow Wilson), con la excusa de un incidente menor, envían a los marines y ocupan el puerto de Veracruz. Huerta no puede con todos estos frentes y dimite, huyendo del país. A mediados de 1914, las fuerzas que habían derrotado a Huerta se reúnen para discutir un gobierno de coalición: todos los jefes llegan a la ciudad de México. Carranza será el triunfador: en 1915, un jefe del ejército carrancista del estado norteño de Sonora, Álvaro Obregón, derrota a Villa, quien se retira a los cerros de Chihuahua, mientras que Zapata, al no poder sostener un desafío a Ciudad de México, hace lo propio y vuelve a su Morelos nativo. Con sus principales adversarios bajo control, Carranza convoca una convención constitucional a finales de 1916. El 31 de enero es promulgada la Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos que, por ejemplo, otorga a la nación el derecho de imponer a la propiedad privada las modalidades que aconseje el interés de la sociedad (incluida la expropiación); consagra el dominio directo de la nación sobre el subsuelo; declara nulas las usurpaciones de tierras cometidas desde 1850 y prohíbe los monopolios, por nombrar solamente algunas de sus disposiciones. Se celebran elecciones generales y Carranza es declarado presidente constitucional.

<sup>142</sup> En 1928, Álvaro Obregón, presidente electo, es asesinado por un fanático religioso.

<sup>143</sup> La sublevación cristera estalla en 1926, auspiciada por los sectores reaccionarios del clero, en especial en el estado de Jalisco. Los católicos militantes se dieron a sí mismos el nombre de cristeros y se presentaron ante los revolucionarios como los primeros adversarios, de base amplia y compromiso ideológico, a la revolución secularizadora. Los cristeros no estaban limitados a los opulentos defensores del orden económico anterior, sino que incluían

período posrevolucionario a partir de los treinta. Sin embargo, la puja por el poder político sigue desatando enfrentamientos hasta el gobierno de Cárdenas (1934-1940).<sup>144</sup> Dice Alicia Sarmiento:

Se cree que resultaría más fiel a la realidad histórica adoptar la denominación de Revolución y Régimen revolucionario para aludir a dos etapas de un mismo y complejísimo fenómeno. El tránsito de una a otra etapa podría establecerse en el período gubernamental de Cárdenas. Por manera tal que cabrían bajo la

---

ciudadanos corrientes que veían en la revolución una obra del demonio y justificaban el uso de la fuerza si de preservar su fe religiosa se trataba.

<sup>144</sup> Después del asesinato de Obregón, en 1928, se generó un vacío que hábilmente ocupó Calles, quien consiguió que los dirigentes asintieran a la convocatoria de unas nuevas elecciones y a la creación del PNR. Entre 1928 y 1934, Calles continuó manejando el poder entre bastidores. Lázaro Cárdenas, elegido en 1934, en cambio, iba a valer por sí mismo. Durante su mandato, distribuyó algo más de 18 millones de hectáreas a los campesinos: casi el doble de lo que habían otorgado la suma de sus predecesores. Para ello, recurrió al sistema comunal denominado ejido; solución que tenía tradición mexicana y que no podía ser acusada de capitalista ni, tampoco, de socialista. Cada ejido podía incluir hasta miles de familias. Cárdenas reorganizó el partido oficial y le cambió el nombre por el de Partido de la Revolución Mexicana (PRM). Este partido se encontraba edificado sobre la base de cuatro grupos funcionales: el sector campesino, el sector laboral, el sector militar y el sector popular (clase media). Este corporativismo garantizaba a los jefes partidarios mantener a los sectores en movimiento pero separados unos de otros, compitiendo entre sí, lo que facilitaba su control y manipulación. En 1946, Miguel Alemán, el primer presidente civil desde la revolución, reorganizó y rebautizó el partido, ahora denominado Partido Revolucionario Institucional (PRI) y compuesto por tres sectores: campesino, obrero y popular, forma que ha retenido desde entonces. Por su parte, López Mateos, quien había considerado seriamente las críticas hacia el sistema unipartidista del PRI, impulsó una enmienda constitucional que garantizara a los partidos de la oposición un lugar en el parlamento sobre la base de un mínimo del voto nacional. Aunque la representación del PRI seguía siendo abrumadora, en las elecciones de 1964, con la aplicación de este nuevo principio, tanto el Partido de Acción Nacional (PAN), de orientación derechista, como el PPS, de izquierdas, lograron obtener escaños en el Congreso. A continuación, ofrecemos una lista de los presidentes mexicanos a partir de 1934: Lázaro Cárdenas (1934-1940); Manuel Ávila Camacho (1940-1946); Miguel Alemán (1946-1952); Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958); Adolfo López Mateos (1958-1964); Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970); Luis Echeverría (1970-1976); José López Portillo (1976-1982); Miguel de la Madrid (1982-1988); Carlos Salinas (1988-1994); Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000). Después de siete décadas en el gobierno, el PRI perdió las elecciones ante el candidato del PAN, Vicente Fox. Si bien esta posibilidad venía anunciándose, recordemos la represión estudiantil de Tlatelolco, en 1968; las denuncias por violación de derechos humanos, hacia 1990; la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), así como el asesinato de Luis D. Colosio, el sucesor designado por Salinas, en 1994; la elección del candidato del PAN como gobernador del estado de Jalisco, otrora bastión del PRI, en 1995, por mencionar solamente algunos de los hechos relevantes, la derrota del PRI no deja de impactar. Por tratarse de un fenómeno reciente, habrá que esperar para analizar sus consecuencias.



denominación de la Narrativa de la Revolución las obras cuyo contenido reflejase la problemática realidad de ambas etapas. Podría también establecerse dentro de ella una nueva clasificación según el aspecto significativo predominante: histórico, político, social, cultural y religioso. No sólo las acciones de un pueblo en armas y la figura de alguno de los caudillos sino también la vasta problemática que la Revolución desnuda o desencadena: el problema del indio, de la distribución de la tierra, de las modificaciones en la organización social por los desplazamientos de población o los recambios en los constitutivos de los grupos sociales, los conflictos de poder, los conflictos religiosos y la reacción popular, los problemas sindicales, etc. (pp. 26-27) <sup>145</sup>

Sin adentrarnos en una taxonomía cansadora, y tal vez estéril para los propósitos de este trabajo, es innegable que tal narrativa, en lo general, se caracteriza por entretejer la literatura con lo político, lo social y las lecturas reflexivas e ideológicas de la historia, insistiendo, en lo particular, en la representación de los hechos revolucionarios y posrevolucionarios mexicanos así como en la búsqueda de relaciones entre estos procesos, el presente y la historia anterior; en casos, precolombina; en otros, de la colonia o de las guerras independentistas. Esta persistencia en el tiempo explica que algunos estudiosos hablen de la narrativa de la Revolución mexicana como “corriente temática”, que, a su vez, atraviesa diferentes formas y estéticas.<sup>146</sup> Es más: para ciertos críticos literarios no existe en cuanto tal una

---

<sup>145</sup> Véase Alicia Sarmiento, *Problemática de la Narrativa de la Revolución Mexicana*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1988. También, Sara Sefchovich, *México, país de ideas, país de novelas*, México, Grijalbo, 1987; Marta Portal, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Espasa Calpe, 1980; Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972; John S. Brushwood, *Mexico in Its Novel*, Austin, University of Texas Press, 1966, por citar solamente algunos de los numerosos trabajos que se abocaron a esta problemática.

<sup>146</sup> Así, una primera etapa comprendería la producción de la década del treinta. En estas novelas el desarrollo casi siempre es lineal, fragmentario y breve; están compuestas como una sucesión de cuadros que ilustran las acciones principales, a veces en forma de rápidos apuntes, otras como compilación de historias de vida. En ellas, podemos atisbar la recreación de un material que surge de vivencias o recuerdos impresionantes. Es como si los escritores, bajo el fuerte impacto de la realidad, se hubieran sentido llamados a contar lo que han visto o escuchado. Nombres ineludibles son el de Mariano Azuela (1873-1952), de temprana

novela de la Revolución, sino novelistas para los que tal tema encierra todo un mundo de posibilidades narrativas.<sup>147</sup> Desde esta perspectiva, la temática de la Revolución no estaría agotada, aunque sí superado su modo documental. Por su parte, Marta Portal (cuyo libro hemos citado en la nota 36) considera que ciertas novelas pueden ser consideradas como una suerte de cierre o clausura por llevar a su punto más alto las temáticas anteriormente abordadas. En tal sentido, define a *José Trigo* de Fernando del Paso como una novela donde no solamente culminan temas tratados por novelistas anteriores (como la Revolución, los cristeros y la problemática de los indígenas) sino que, simultáneamente, aparecen tematizadas las consecuencias que sobre el México contemporáneo han tenido esos hechos del pasado.

Como fuese, no hay duda del peso que la Revolución tiene en el imaginario cultural mexicano (incluido, desde ya y como venimos diciendo, el campo literario);

---

producción, y el de José Vasconcelos (1882-1959). Puede hablarse de una segunda etapa respecto de las obras de autores que, nacidos entre 1904 y 1914, se formaron literariamente durante la época vanguardista de los veinte, como Agustín Yáñez (1904-1980) y José Revueltas (1914-1976). Esta narrativa es más cosmopolita y en sus páginas podemos seguir las huellas de Joyce, Woolf, Dos Passos y, en especial, Faulkner. Los narradores se distancian de los hechos e intentan explicarlos, con una mirada crítica, ya sea que hagan hincapié en aspectos individuales o privilegien los sociales. Puede considerarse la obra de Juan Rulfo (1918-1985) como una suerte de bisagra entre el fin de la segunda etapa y la emergencia de la tercera. Los escritores que la integran han nacido, casi todos, entre 1925 y 1935. En lo literario, es innegable la influencia del argentino Borges y del guatemalteco Asturias, quienes, cada uno a su manera, bucearon en el lenguaje para dar cuenta de una nueva dimensión de lo real. En cuanto al contexto histórico, estos autores se han formado en el régimen y conocen, además, la experiencia de la revolución cubana, con la que hacen comparaciones. El mundo novelístico presenta una visión ya irónica y paródica, ya mítica o mágica, que la mayoría de las veces llega al lector a través de diversas voces narradoras que, en más de un caso, bucean más en las conciencias de los personajes que en los hechos “externos” y, aun cuando se haga referencias a ellos, nunca se dispone de una versión única sino de una suerte de rompecabezas cuyas piezas están construidas desde diferentes puntos de vista. Autores (diferentes, a su vez, entre sí) como Carlos Fuentes (1928) y Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), entre otros, ejemplificarían esta modalidad.

<sup>147</sup> Dice Von Ziegler: “La Revolución podrá ser olvidada o relegada por escritores futuros, pero no puede dejar de ser un potencial asunto literario. Las obras sobre la Revolución escritas después de que la novela de la Revolución fuera juzgada un hecho consumado comprueban esta obiedad. Vista como una crónica de las incidencias de una guerra, la novela de la Revolución es una idea crítica absurda; Rulfo, Fuentes, Ibarguengoitia, innumerables novelistas del futuro, pueden ser o son novelistas de la Revolución Mexicana”. Cf. Jorge Von

así, resulta insoslayable a la hora de pensar en el nacimiento de las instituciones políticas y sociales, la lectura de la propia historia, el cambio identitario experimentado y hasta, para muchos, la posibilidad misma de los mexicanos de percibirse como tales.<sup>148</sup>

En este caso, la ficcionalización de los últimos días de vida de Ambrose Bierce y la convivencia de personajes mexicanos con yanquis (históricos y ficticios), como es el caso del encuentro amoroso entre el general villista Arroyo y la maestra yanqui, ofrecen toda una lectura acerca del problema de la frontera entre México y Estados Unidos, así como el contraste entre ambas culturas.

## 5.2. Zona/s de frontera/s

La frontera norte popularizó la frase “Pobrecito México, tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos”. No se trata, precisamente, de una frontera estática: en 1847, los Estados Unidos anexaron a sus territorios los de Texas y California. En la guerra, México perdió también los actuales estados norteamericanos de Colorado, Arizona, Nuevo México, Nevada y Utah.<sup>149</sup> El pueblo del norte había avanzado ya hacia el

---

Ziegler, “Novelistas o novela de la Revolución Mexicana”, en *La palabra y el hombre*, números 53-54, 1985, p. 129.

<sup>148</sup> Al respecto, la novela metaforiza tal posibilidad de autopercepción mediante la secuencia del baile en el salón de los espejos. Leamos: “El salón de baile de los Miranda era un Versalles en miniatura. Las paredes eran dos largas filas de espejos ensamblados del techo hasta el piso: una galería de espejos destinados a reproducir, en una ronda de placeres perpetua, los pasos y vueltas elegantes de las parejas llegadas de Chihuahua, El Paso y las otras haciendas, a bailar el vals y las cuadrillas en el elegante parqué que el señor Miranda mandó traer desde Francia./ Los hombres y mujeres de la tropa de Arroyo se miraban a sí mismos. Paralizados por sus propias imágenes, por el reflejo corpóreo de su ser, por la integridad de sus cuerpos. Giraron lentamente, como para cerciorarse de que ésta no era una ilusión más. Fueron capturados por el laberinto de espejos. [...] Uno de los soldados de Arroyo adelantó un brazo hacia el espejo./ -Mira, eres tú./ Y el compañero señaló hacia el reflejo del otro./ -Soy yo./ -Somos nosotros” (GV, pp. 44-45)

<sup>149</sup> Dicen Skidmore y Smith: “El tratado de Guadalupe Hidalgo puso fin a la guerra en febrero de 1848. Establecía que Estados Unidos pagaría una modesta suma de 15 millones de dólares y adquiriría la posesión de todo el territorio comprendido entre Texas y California, cerca de la mitad de los dominios nacionales de México. Fue una derrota mortificante, cuyo

oeste hasta detenerse ante el Pacífico; ahora, avanzaba hacia el sur. Al desenterrar el cadáver del gringo para devolverlo al norte, el coronelito Frutos García habla a esos ojos que aún parecen tener vida: “-¿Nunca piensan ustedes que toda esta tierra fue nuestra? Ah, nuestro rencor y nuestra memoria van juntos”. (p. 17)

La frontera tampoco es aséptica. Constituye una región especial; zona de pasaje e interpenetración cultural. La geografía política misma metaforiza esta bisemia: El Paso, de lado de allá; Ciudad Juárez, del lado de acá y, en el medio, el río llamado Grande, por unos, y Bravo, por otros. El contraste cultural aparece representado mediante una serie de oposiciones binarias, que podemos sintetizar como sigue:

Los que se mueven siempre.	Los inmóviles.
Los que penetran.	Los que son penetrados.
El pueblo que tiene leyes no escritas pero respetadas.	El pueblo de ley escrita que, de acuerdo con la consigna de la burocracia española, “se cumple, pero no se obedece”.
La mujer independiente que se gana la vida con su trabajo.	La mujer que deja a su amante tomar a otras mujeres, mientras ella “espera”.

doloroso recuerdo nunca ha muerto en México. Del mismo modo que se enseña a los estadounidenses a ‘recordar El Álamo’, los mexicanos aprenden leyendas sobre valerosas peleas contra fuerzas más poderosas. El nombre oficial de la disputa ofrece una pista sobre las sensibilidades que suscita: en Estados Unidos se llama la ‘guerra Mexicano-Americana’, pero en México recibe el nombre de ‘guerra de la Invasión Norteamericana’. Cf. Thomas E. Skidmore y Peter H. Smith, *Historia contemporánea de América latina*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 246.

Los del dios despojado de carnalidad, abstracto, reverenciado en templos geométricos.	Los del dios encarnado en un cuerpo sangrante y adorado en templos barrocos.
Los que no tienen una nación “mitad y mitad” porque “no se atrevieron a fornicar con sus indias”.	Los mestizos.
Los que comen “comida envuelta en papel y sellada” para que no la toquen “ni las moscas”.	Los que junto con la botella de licor “cargan al gusanito” toda la vida, haciéndose viejos a gusto: el gusano come algunas cosas y el mexicano, otras.
Los que viven entre bosques y frescas aguas verdes.	Los que resisten en tierras duras, infértiles y calcinantes.

Inocencio Mansalvo, uno de los soldados de Villa, dirá: “ésta no es frontera, sino que es cicatriz” (p. 175) Contrastes, violencia y odio entre los dos pueblos son mencionados de manera insistente. Veamos algunos ejemplos:

- ¿Qué puede esperar un gringo aquí entre nosotros sino eso, la muerte?
- ¿Por qué ha de morirse a fuerzas?

-Nomás porque cruzó la frontera. ¿No es ésa razón de sobra? (p. 25)

[...] los gringos nunca se acuerdan de nosotros como si no existiéramos y un buen día nos descubren, ay nanita, y somos el mero diablo en persona que los vamos a despojar de vidas y haciendas, ¿pues por qué no darles un susto de a de veras –sonrió Pancho Villa-, por qué no invadirlos una vez nomás, pa que vean lo que se siente? (p. 164)

[...] para los mexicanos la única causa de guerra eran siempre los gringos” (p. 174).

La frontera física y política no es, entonces, la única ni, tal vez, como veremos más adelante, la más importante en la novela:

[...] (“¿Y la frontera de aquí adentro?, había dicho la gringa tocándose la cabeza. “¿Y la frontera de acá adentro?”, había dicho el general Arroyo tocándose el corazón. “Hay una frontera que sólo nos atrevemos a cruzar de noche –había dicho el gringo viejo-: la frontera de nuestras diferencias con los demás, de nuestros combates con nosotros mismos.”) (p. 13).

Tal frontera interior es la que intentan cruzar los personajes; el otro cruce, el territorial, tiene, al menos, dos lecturas: una responde al sentido literal; la otra, connota el pasaje que implica la aceptación del otro. El texto novelístico mismo, en fin, opera como cruce de fronteras discursivas entre ficción, historia y ensayo.

### 5.3. La ficción como utopía

De la mano de la problemática recién mencionada, es decir, la de la aceptación de la otredad, nos topamos con uno de los aspectos más relevantes de la novela. En primer término, es la primera vez que Fuentes focaliza la Revolución Mexicana como un

presente.<sup>150</sup> Desde *La región más transparente* (1958) y pasando por *La muerte de Artemio Cruz* (1962), el escritor había puesto el acento en la representación del período posterior a la Revolución Mexicana y, sintetizando, la traición a sus ideales. Aquí, en cambio, aparece en el momento de su apogeo, cuando todavía no ha tenido tiempo de ser corrompida.<sup>151</sup> Se rescata, pues, su valor fundacional. Simultáneamente, mediante la evolución del personaje yanqui de la maestra, se postula una salida al viejo conflicto de la frontera (la aceptación del otro), lo que mediatiza el propio punto de vista autoral, manifestado aquí como expresión de deseo. “México no es un país perverso. Es sólo un país diferente” (p. 107), le dice el viejo escritor a Miss Harriet.

La lectura de *Gringo viejo*, entonces, confirma, por una parte, el mito fundante de la Revolución Mexicana mediante el recurso de actualizarla como un presente y, por la otra, proyecta, como una utopía interna al texto, la solución a las relaciones con Estados Unidos: que el país poderoso respete a México en su identidad y características, mediante el recurso de la evolución del personaje de Miss Harriet. Así, en la secuencia que muestra a Harriet de regreso al norte con el cadáver del viejo, leemos:

-No, no, yo quiero aprender a vivir con México, no quiero salvarlo- alcanzó a decir y abandonó al grupo de periodistas, abandonó al cadáver del viejo, corrió de regreso a la frontera, al río, al sol cansado de ese día que se iba poniendo a lo largo del occidente fronterizo, corrió como si hubiera olvidado algo que no les dijo a los periodistas, como si quisiera decirles algo a los que dejó atrás, como si pudiera hacerles entender que estas palabras

---

<sup>150</sup> Para ser precisos, tendríamos que hablar de un efecto de presente en la lectura, desde que, como veremos más adelante, la mayor parte del relato es el recuerdo de Harriet.

<sup>151</sup> En el breve lapso cronológico que aparece como el presente del enunciado, encontramos una referencia al pasado (cuando Porfirio Díaz habría sido un valiente luchador contra el ejército francés) y una hacia el futuro (donde se hace mención al villismo derrotado). Tal recorte temporal está entrelazado con el efecto de significación de idealización de la Revolución que la lectura de la novela produce.

no significaban nada, salvar a México para el progreso y la democracia, que lo importante era vivir con México a pesar del progreso y la democracia, y que cada uno llevaba adentro su México y sus Estados Unidos, su frontera oscura y sangrante que sólo nos atrevemos a cruzar de noche: esto dijo el gringo viejo. (p. 177)

Esta ruptura, desde los personajes, respecto de una visión maniquea, nos lleva a vislumbrar en la novela el punto de vista superador de conflictos que, en la realidad, no están resueltos todavía. El texto, que noveliza un contexto de 1914, opera, en este punto, como una expresión de deseos frente a la realidad contemporánea.

Asimismo, es relevante que dicha aceptación y respeto por el otro nos llegue desde los personajes yanquis (el gringo, Harriet) quienes representan a los que, de modo extratextual, son los que están en condiciones de hacerlo, dada la estructura y las condiciones de poder imperantes; apelación histórica a los Estados Unidos que Fuentes ha llevado a cabo, reiteradas veces, desde lo ensayístico y publicaciones periodísticas. Nos planteamos, pues, la presencia de una utopía en el texto, desde una aproximación que, a falta de mejor término, llamamos ideológica, entendida no en el sentido de falsa conciencia sino en su sentido especular, el de la conciencia en tanto intención o deseo transformador de la realidad existente.

Northrop Frye ubica la utopía como una de las dos concepciones que pueden expresarse en términos de mito (la otra es la del contrato social) y la define como “una visión imaginativa del telos o fin al que apunta la vida social” (p. 55), mientras que el contrato social daría cuenta de los orígenes.<sup>152</sup> De ahí, Frye deduce que el contrato va hacia el pasado y la utopía hacia el futuro o un lugar lejano. La utopía, además, a diferencia del contrato que es considerado como parte de la teoría social, pertenecería, de manera primaria, a la ficción. El hecho de partir del análisis literal o metafórico de



la situación presente, la narración de un viaje hacia algún lugar lejano y, sobre todo, aislado, así como la proyección temporal hacia el futuro son, en apretada síntesis, algunas de las características más relevantes del género.

Nuevamente, cuando hablamos de utopía respecto de *Gringo viejo* lo hacemos en un sentido no coincidente con el del modelo genérico de las utopías literarias. Veamos: el espacio representado se corresponde con referencias extratextuales donde se ficcionalizan hechos que transcurren en un contexto (recreado) histórico del pasado y es, precisamente, en ese pasado cuando se da por hecho lo que en el presente es aún una meta a lograr, un objeto de deseo. Además, tal utopía no afecta a toda una comunidad sino que se presenta desde el discurso de algunos personajes; tampoco en este caso estaríamos, entonces, hablando de utopía desde la perspectiva del género literario, según sus características canónicas. Sin embargo, y retomando a Frye, al concluir el citado artículo y después de haberse referido a la sátira utópica y al sentimiento antiutópico que caracterizarían nuestros tiempos, el crítico expresa:

Las grandes utopías clásicas derivaban su forma de los Estados-ciudad y, aunque imaginarias, se las consideraba [...] exactamente localizables en el espacio. Las utopías modernas derivan su forma de un modelo uniforme de civilización extendida por todo el globo y, por tanto, se las considera como Estados mundiales, que ocupan todo el espacio disponible. Es claro que si ha de haber un renacimiento de la imaginación utópica [...] ésta no puede retroceder a las utopías espaciales de antiguo estilo. Las nuevas utopías tendrían que derivar su forma del movimiento cambiante y disolvente de la sociedad, que está reemplazando gradualmente las posiciones fijas de la vida. No serían ciudades racionales desarrolladas por la dialéctica de un filósofo: estarían enraizadas tanto en el cuerpo como en la mente, tanto en los bosques y desiertos como en las autopistas y los edificios, tanto en el lecho como en el simposio. (81)

---

<sup>152</sup> Cf. Northrop Frye, "Diversidad de utopías literarias", en Frank E. Manuel (comp.), *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 55-81.

Esta perspectiva es una de las posibilidades de leer una utopía en la novela que nos ocupa, sin caer en las restricciones que las pautas canónicas del género implican.

Otro ideologema relevante es el que hace al México mestizo. En un país como México, donde se ha otorgado una especial importancia a la enseñanza de la historia como forma de homogeneizar los valores nacionales, la imagen de un México mestizo fue promovida como manera de atenuar los enfrentamientos entre indigenistas e hispanistas.<sup>153</sup> La novela, lejos de confrontar tal imagen, la confirma.

Este intento de búsqueda de los imaginarios e interpretaciones ideológicas que operan en esta versión narrativa (la que ofrece GV) posibilita, entonces, las siguientes observaciones. En primer término, vemos un tratamiento diferente de la Revolución Mexicana respecto de la obra anterior del mismo Fuentes. Se desplaza aquí el eje desde la crítica a los gobiernos del PRI, de peso en sus otras novelas, hacia el momento mismo de la Revolución. Esta corre el riesgo de transformarse en un pasado mítico y, tal como se ha explicado respecto del “pensamiento salvaje”, el tiempo transcurrido entre ese hecho mítico y el presente puede verse como muy aplanado. Especialmente, si se resuelve dentro del marco de ese pasado (1914) el conflicto con Estados Unidos mientras en el mundo extratextual tal cosa no existe a la fecha de la escritura de la novela (terminada en 1984 y publicada en 1985). Es cierto, por otra

---

<sup>153</sup> Josefina Zoraida Vázquez explica que “[...] hispanistas e indigenistas todavía tuvieron enfrentamientos violentos, que hicieron necesario que el VI Congreso de Historia en 1944 convocara a una Mesa Redonda para discutir los problemas de la enseñanza de la historia. En las resoluciones se aconsejó moderar indigenismo e hispanismo y promover de nueva cuenta la tesis del México mestizo. Todavía hubo un último encuentro entre radicalismos, con motivo del hallazgo casual de los restos de Hernán Cortés que acicateó a Eulalia Guzmán, tenaz detractora del conquistador, a buscar los restos del último emperador mexicano, Cuauhtémoc. La ridícula presentación no fue inútil, pues los extremismos provocados dieron lugar a una visión más ponderada del pasado mexicano” (pp. 48-49). Cf. Josefina Zoraida Vázquez, “Textos de historia al servicio del nacionalismo”, en Michael Riekenberg (comp.), *Latinoamérica: enseñanza de la historia, libros de textos y conciencia histórica*, Buenos Aires, Alianza, 1991.

parte, que también puede leerse esa propuesta ficcional como deconstrucción de la xenofobia tantas veces vista como típica de la mentalidad mexicana más extendida. Retomemos: el imaginario al que se apela abandona la crítica de izquierda a los gobiernos contemporáneos del PRI al tiempo que reafirma el mito revolucionario de 1914. Por otra parte, ante las relaciones con el país del norte hay una ausencia de los argumentos antiimperialistas característicos de narrativas anteriores de Fuentes y lo que sí aparece, como utopía, es la aceptación de la otredad.<sup>154</sup>

En tal sentido, es sugerente que al momento de abandonar los contrastes entre los modos de ser de ambos pueblos y buscar algo en común, el viejo escritor se pregunte “si esto era lo único que tenían en común, las guerras entre hermanos, las guerras contra ‘salvajes’, las guerras contra lo débil y extraño” (p. 77); lo que tienen en común, pues, es, precisamente, lo que es de desear que superen tanto los del norte como los del sur. Pero (y este es un gran pero) desde un punto de vista que pretenda efectos concretos en la realidad, como fruto de ese abandono del terreno de la intolerancia con el otro, es el país del norte el que, por ser no sólo diferente sino además poderoso, tendría que dar el primer paso ante tal desafío histórico.

Si nos detenemos en el caso particular de la Revolución Mexicana, observamos que el mundo novelizado acuerda con una de sus visiones históricas: la revuelta popular, la movilidad de sociedades campesinas hasta ese momento estáticas y la asumición de una identidad y autoconciencia hasta el momento no tenidas

---

<sup>154</sup> Tales afirmaciones ameritan matices: por una parte, la idealización de la Revolución presenta ciertas grietas (en reflexiones de los personajes, dudas acerca de lo que va a pasar cuando tomen el poder: ¿Será Arroyo como Porfirio Díaz?, por ejemplo); por la otra, no estamos diciendo que Fuentes (el sujeto empírico) abandone sus críticas ni al gobierno de su país ni al intervencionismo de Estados Unidos (entrevistas, conferencias, la visita con William Styron a Nicaragua por esos años, etcétera, no permiten deducir ningún giro espectacular respecto de sus tomas de posición acostumbradas y, además, no es nuestra preocupación evaluar tal cosa), simplemente, observamos un primer plano en la textualidad novelística que privilegia la aceptación de las diferencias por sobre la guerra (aunque haya habido usurpación

(recordemos la metáfora de los villistas viéndose por primera vez al espejo en la sala de la estancia abandonada).<sup>155</sup> Al respecto, la historiografía, por su parte, está en permanente revisión y plagada de polémicas en cuanto a la explicación de la revuelta.<sup>156</sup> Parecería, entonces, que el trabajo de desmitificación va de la mano de la

---

de tierras, aunque México sea parte del “patio trasero”) y las expectativas abiertas por la Revolución por sobre sus posteriores o posibles decepciones.

<sup>155</sup> Leamos la versión histórica desde la escritura ensayística en *Tiempo mexicano*: “Cuando, en 1915, los ejércitos populares de Pancho Villa y Emiliano Zapata entraron a una ciudad de México que aún no recuperaba el aliento, las tropas y sus jefes, según memorables fotos del Archivo Casasola, pisaron por primera vez las zonas sagradas de la capital: los guerrilleros desayunaron en Sanborn’s, la casa de los azulejos frecuentada por los lagartijos de Gutiérrez Nájera, y sus jefes –los llamados Centauro del Norte y Atila del Sur- se sentaron en la silla palaciega que durante treinta años había calentado Profirio Díaz, antiguo guerrillero de las batallas contra un imperio que el Héroe de la Paz terminó por apropiarse, con todos los signos de lo que antes había combatido, desde los cascos prusianos de su guardia hasta la siniestra consigna del mantenimiento del orden: ‘Mátenlos en caliente’. Los soldados zapatistas ocuparon las mansiones de la aristocracia porfiriana en las colonias Juárez y Roma, en las calles de Berlín o Génova, en el Paseo de la Reforma o la avenida Durango. Penetraron en esos atiborrados palacetes, llenos de mobiliario victoriano, emplomados, mansardas, cuadros de Félix Parra y jarrones de Sèvres, abanicos y pedrería y tapetes persas y candelabros de cristal y parqués de caoba, escaleras monumentales y bustos de Dante y Beatriz. Nada de esto les llamó demasiado la atención. En cambio, les fascinaron los espejos de estas residencias, los enormes espejos con no menos gigantescos marcos de oro, repujados, decorados con acanto y terminados en cuatro grifos áureos. Los guerrilleros de Zapata, con asombro y risa, se acercaban y alejaban de estas fijadas y heladas lagunas de azogue en las que, por primera vez en sus vidas, veían sus propias caras. Quizás, sólo por esto, la revolución había valido la pena: les había ofrecido un rostro, una identidad. Mira: soy yo. Mírate: eres tú. Mira: somos nosotros. / Siempre me he preguntado si algún otro país, salvo Rusia y España, se ha preocupado tanto por el sentido de su identidad nacional, como el nuestro.” (p. 61-62). Nos parece interesante, más allá de la intertextualidad característica de Fuentes entre sus propias obras, ensayos y novelas, observar que, en este caso, la versión de *Gringo viejo* se desplaza desde los zapatistas hacia los villistas, así como desde el escenario documentado de la ciudad de México, hacia el espacio acotado y ficticio de la estancia de los Miranda en Chihuahua.

<sup>156</sup> Según expone Paul Vanderwood: “resulta cada vez más difícil explicar la Revolución mexicana; existen pruebas de grandes conflictos en las nuevas síntesis. Mientras los autores están de acuerdo en algunas generalidades sin trascendencia, difieren mucho en lo que a causa y efecto se refiere. Por ejemplo, John Hart basa todo su argumento en la lucha de clases y hace un énfasis más superficial en la infiltración económica extranjera que fue principalmente estadounidense; para él, la rebelión se convierte en una liberación nacional. Lo que al respecto considera Alan Knight tiene poca semejanza con eso. Knight elimina toda la fuerza del nacionalismo en la Revolución, considera ‘popular’ la revuelta y localiza su origen en asuntos referentes a las tierras y a la autonomía local. Hart asigna a la mano de obra un papel de gran importancia en el proceso de la lucha; Knight lo niega. Y cuando se trata de evaluar la revuelta como revolución, tanto Hart como Knight coinciden en que realmente sí fue una revolución, un conflicto que cambió los papeles en la sociedad mexicana de manera muy importante. Knight afirma incluso que cambió en los mexicanos la manera de concebirse [...] Recordemos que otros han llegado a conclusiones completamente diferentes. Entre ellos Ramón Ruiz dijo que la rebelión cambió poco o nada la estructura que prevalecía, punto con el que John Womack está de acuerdo en general [...] Finalmente tenemos la contribución de

investigación de los historiadores más que de la mano de la literatura, en lo que hace a este aspecto de la novela que nos ocupa: tanto respecto de la Revolución como del imaginario del México “mestizo”, *Gringo viejo* recupera, más que lucha con las mitologías, al decir de Barthes, imperantes.

#### 5.4. La velocidad del lenguaje

*Gringo viejo* es una novela de poca extensión, en especial, si se la compara con otras de Fuentes. En el contexto particular de este trabajo, tal contraste resalta de manera notable desde el momento que la otra novela abordada en estas páginas es la voluminosa *Terra nostra* de 1975, a la que nos hemos de referir más adelante. En la edición que tenemos sobre la mesa, *Gringo viejo* tiene 189 páginas que se organizan en veintitrés entradas, indicadas al lector mediante el sencillo y clásico recurso tipográfico de iniciar una página nueva para cada una de ellas, e identificadas por números romanos. Parecería que, en este caso, Fuentes se ha dejado llevar por una de las tendencias caras a la época y se ha topado con, en términos relativos, desde ya, la brevedad.

¿Cómo se organiza la historia narrada en estas veintitrés entradas? Este aspecto también presenta cierto alejamiento respecto de otras novelas de su autoría. Desde ya, no se nos ofrece una lectura lineal pero tampoco, en tanto lectores, se nos confronta con distorsiones o rupturas temporales ni espaciales que conlleven importantes

---

François-Xavier Guerra que se concentra en la tensión a largo plazo entre el pensamiento tradicional, anclado en la estructura y la mentalidad del período colonial, contrapuesta a las llamadas ideas modernas de los reformadores liberales del siglo XIX [...] Guerra afirma que en lo esencial la lucha mexicana fue ideológica [...] permítaseme mencionar tres temas de gran importancia, cruciales para explicar la Revolución, y que hasta ahora he encontrado escasamente definidos [...] Se refieren a: 1) La naturaleza de las comunidades campesinas en el México prerrevolucionario, 2) la estructura del sistema político del porfiriato, y 3) la búsqueda del cambio histórico y de las continuidades en la Revolución. En otras palabras, qué cambió, dónde y cuándo, durante la fase de lucha, y cómo lo localizamos” (pp. 5-6). Cf. Paul

desafíos o altos grados de dificultad para armar el rompecabezas de lo narrado. Expandamos un poco más esta última observación: estamos pensando, por ejemplo, en las dificultades que ofrece la lectura de *Terra nostra*, por una parte, y en esa suerte de espectacularidad que, en el momento de su publicación, producían la alternancia de capítulos encabezados por diferentes pronombres (yo, tú, él) en *La muerte de Artemio Cruz*. De todas maneras, como hemos dicho, *Gringo viejo* no es lineal: el desarrollo temporal aparece fracturado por el recuerdo actualizado, las anticipaciones que sólo se explican más adelante, el tratamiento de los diálogos y la repetición del mismo hecho ya narrado o de frases que, con insistencia, vuelven una y otra vez, cuestiones, todas ellas, sobre las que nos detendremos luego.

Veamos: si salimos del encantamiento que una primera lectura produce y, desde tal distanciamiento, nos preguntamos quién o quiénes nos están contando los hechos, quién o quiénes llevan a cabo determinadas reflexiones, la respuesta que sale a nuestro encuentro es que son los mismos personajes los que lo hacen. Nuevamente, es necesario matizar esa afirmación; no es que la figura del narrador se haya ocultado pero sí se ha adelgazado y, siguiendo con este derrotero metafórico, ha perdido peso frente a los personajes que son los que ganan espacio mediante sus diálogos, buena parte de ellos en estilo directo. De este modo, las reflexiones sobre el contraste entre México y Estados Unidos las hace de manera principal el personaje del viejo escritor y, posteriormente, el de la maestra; las caracterizaciones del campesinado mexicano (inmóviles y condenados al silencio) y el cambio por ellos experimentado durante la

---

Vanderwood, "Explicando la Revolución mexicana", en *Revista americana de ciencias sociales*, 1989.

Revolución son ofrecidos a nuestra lectura mediante las intervenciones del personaje del general villista Tomás Arroyo, y así siguiendo.<sup>157</sup>

Como hemos dicho, el efecto de lectura es la inmersión en medio de los hechos de la Revolución, es decir, que tales hechos son el presente del relato. En rigor, una mirada más atenta deja ver que todo cabe dentro de los recuerdos de Miss Harriet (“cabe” significa coincidencia temporal no quiere decir que, efectivamente, Harriet nos brinde todo el relato desde su acción de recordar: el narrador y los otros personajes hacen lo suyo). Va de suyo que, si el efecto es el de un presente revolucionario, el de Harriet y sus memorias no está destacado desde los procedimientos narrativos. Invirtamos el peso de la pregunta: ¿cómo sabemos que Harriet recuerda?

La novela abre y cierra con la misma oración (la primera vez en bastardilla; la última, no): *“Ella se sienta sola y recuerda”*. “Ella”, esa persona de la que no sabemos el nombre ni ninguna otra cosa, saldrá de escena después de esa breve primera entrada (poco más de una página), para reaparecer apenas en medio de la entrada VI (“Allí estaba ella” p. 39) cuando todos coinciden en la estancia de los Miranda. Todavía tendremos que avanzar tres páginas antes de tener su nombre:

---

<sup>157</sup> Leamos algunos ejemplos: 1. Inmovilidad / movilidad. “-No sé si el gringo y la señorita Harriet se dieron cuenta de que la revolución era ese remolino que arrancó a los hombres y a las mujeres de sus raíces y los mandó lejos de su polvo quieto y de sus viejos cementerios y sus pueblecitos recoletos –dijo el coronel Frutos García mirando hacia las aguas veloces y turbias del Río Bravo del Norte. / -Sí, seguro que sí –le contestó Inocencio-. Tenían que recordar que los americanos siempre se movieron pal oeste y los mexicanos nunca nos habíamos movido hasta ahora” p. 99. 2. Silencio / voz. “-¿Que quién me nombró general? Te lo voy a decir, la desgracia me nombró general. El silencio y callarme. Aquí te mataban si te oían hacer ruidos en la cama. Los hombres y las mujeres que gemían al acostarse juntos eran azotados. Era una falta de respeto a los Miranda. Ellos eran gente decente. Nosotros amamos y parimos sin voz, señorita. En vez de voz, yo tengo un papel. Pregúntale a tu amigo el viejo. ¿Te está cuidando bien? –dijo Arroyo pasando sin solución de continuidad del drama a la comedia” p. 65. “-Debes entender –dijo la mujer de las manos largas y suaves, que eran parte de su afecto y de su comunicación-. Eran azotados con el lado plano del machete si se les oía hacer el amor. A veces casi los mataban. Tenían que amar y gozar en silencio, te lo digo como mujer. Menos que bestias. Yo fui la primera mujer que él amó sin tenerle miedo a sus palabras

Ella, más tranquila, miró alrededor y sugirió un rincón donde sentarse, cambiar información y nombre —ella, Harriet Winslow, de Washintong, D. C.; él no dio su nombre, sólo dijo soy de San Francisco, California- y ella repitió la historia: vino a enseñarles la lengua inglesa a los tres niños de la familia Miranda. (p. 42).

En segundo lugar, la frase con la que la novela comienza (“*Ella se sienta sola y recuerda*”), lejos de ser abandonada está reiterada, a lo largo del relato, de diferentes modos: igual (pero en contextos diversos), sin la bastardilla, entre paréntesis, con variaciones, etcétera. Volveremos sobre este aspecto. Lo que queremos apuntar ahora es que, en esta segunda lectura más distanciada, no sólo es Harriet la que recuerda sino que casi todos los personajes lo hacen, ya se trate de pequeños hechos o de toda una secuencia que dé cuenta de sus vidas pasadas e intente explicar las tramas del presente. Repetimos, pues, nuestra pregunta acerca de cómo es, entonces, que el efecto es el del presente de la revuelta, ahí, en la estancia de los Miranda y sus alrededores. El análisis textual muestra cómo el uso del paréntesis, del estilo directo (tiene más presencia el presente del enunciado del personaje que el “dijo” del narrador), del estilo indirecto (de un pasado más alejado) dentro del estilo directo (de un pasado más cercano), el uso de bastardilla, el paso de una situación enunciativa a otra sin marcas que lo indiquen, entre otros, son los procedimientos de escritura que (por su ágil y hábil sutura) ocultan más que muestran la complejidad textual al tiempo que producen el efecto de estar frente a un despliegue discursivo relativamente sencillo.

Este trabajo con el lenguaje guarda homologías con uno de los aspectos semánticos caros a la novela. Nos referimos al permanente pasaje entre el sueño, el recuerdo y la vigilia que se da en los personajes protagónicos; entonces, así como

---

y a sus suspiros. Él nunca olvidará cómo gritó de placer la primera vez que se vino dentro de



pasamos de lo que dice un personaje a lo que otro recuerda, de un tiempo enunciativo al otro sin, o con mínimas, marcas discursivas, como en una suerte de esfumado, así también los personajes pasan del tiempo de vigilia al del sueño y de lo factual a lo virtual, muchas veces sin solución de continuidad.

Otra característica de la novela son las descripciones predominantemente visuales y de movimiento, tales como “el niño vio de nuevo una pistola cruzándose en el aire con un peso de plata” (p. 13), “El horizonte se mueve y sube hasta los ojos” (p. 23), “A Inocencio le brillaron tanto los dientes que hasta los ojos se le pusieron verdecitos” (p. 25), las del tren, las del baile en el salón de los espejos, las de la ropa de Harriet, por mencionar solamente algunos ejemplos.<sup>158</sup> Del espectro de descripciones que podemos relevar, hay un núcleo de ellas que se reiteran; algunas se refieren a los personajes (el traje de Harriet, el atuendo negro del gringo, las botas de Arroyo, el manto de la mujer con cara de luna, por ejemplo); otras tienen que ver con cierto espesor significativo, como es el caso de la escena de los espejos. Tales espejos insisten desde la descripción extensa del baile hasta breves menciones que no van más allá de una frase; estas imágenes atraviesan el relato siempre en relación con el tema de la identidad, el conocimiento, reconocimiento o hasta desconocimiento ora de un grupo (que es sinécdoque de todo un pueblo), ora de una pareja, ora de un individuo.

El recurso de las imágenes que reaparecen una y otra vez nos habla de la repetición en el relato y nos lleva, nuevamente, a la frase inicial. Desde esta perspectiva, la frase opera como una suerte de leitmotiv (a la manera de los conocidos

---

mí y nadie lo azotó. Tampoco yo lo olvidaré, señorita Harriet [...].” (p. 115).

<sup>158</sup> Citamos: “¿Por qué no?, se dijo mordiéndose la corbata de su atuendo de Gibson Girl, casi un uniforme para las muchachas con ocupación a principios de siglo: blusa blanca de manga ampona y cuello abotonado; corbata, faldas de lana largas y anchas; botines altos.” (p. 50). “Ése era el desafío que necesitaba, dijo poniéndose un día su sombrero de paja laqueada con listones negros” (p. 51). “Por eso esa mañana de la escaramuza que ella desconocía, caminó con paso firme al pueblo aldeaño a la hacienda, fresca y eficaz en su blusa y corbata,

“Sobreviví Regina” o “Cruzamos el río a caballo” de *La muerte de Artemio Cruz*) que enlaza con lo poético, desde el trabajo con el lenguaje, y con el juego mismo de la repetición y la variación, desde lo significativo.<sup>159</sup> “*Ella se sienta sola y recuerda*”, con sus múltiples variaciones, remite a una zona textual de singular espesor donde se anudan los procedimientos de una prosa que enmascara más que muestra su complejidad con todo el espectro de connotaciones que hacen a la continuidad entre

---

su amplia falda de lana plisada y sus botines altos, amarrándose la cabellera castaña en un chongo, murmurando lo primero es lo primero, [...]” (p. 61).

<sup>159</sup> Es interesante seguir, al menos parcialmente, el rastreo llevado a cabo (el subrayado es nuestro):

1. “Ella se sienta sola y espera” p. 11.
2. “-¿Qué hace ella ahora? / -Ahora se sienta sola y recuerda. / -No. Ahora ella duerme. / -Ella sueña y ya no tiene edad. / -Ella cree cuando sueña que su sueño será su destino. / -Ella sueña que un hombre viejo (¿su padre?) va a darle un beso mientras ella duerme y antes de que él se vaya a la guerra” p. 49.
3. “El sueño es nuestro mito personal, se dijo el gringo viejo cuando besó a Harriet dormida y pidió que ese sueño se prolongara más que la guerra [...] / -Estoy muy sola.” p. 57
4. “Pero volvería a dormir, volvería a soñar: la ruptura de los sueños en la máquina minutera que todos los días destruía el verdadero tiempo interno en la molienda de la actividad, sólo le daba un relieve mayor, un valor más acentuado, al mundo del instante eterno, que regresaría de noche, mientras ella dormía y soñaba sola.” p. 61.
5. “Ella no le soltaba la mano. (Ella se sienta sola y recuerda.) Ella sentía que no tenía por qué escoger [...]” p. 72.
6. “Ahora ella se sienta y recuerda” p. 93.
7. “-Usted tiene su botón –contestó ella, orgullosa (recuerda), altanera (ahora se siente sola) y contenta de que él la hubiera oído-. Es lo único que quieren, ¿verdad? Lo demás es aire caliente” p. 102.
8. “(Ahora ella está sola y recuerda: Así no es la vida como y la entiendo. Ah, ¿ahora ella entendía la vida al fin, después de ser amada por él?)” p. 114.
9. “-Mírame –repitió Arroyo-, mírame mirándote (esto quería decir, de todas maneras, pensó ella) (ahora ella se siente sola y recuerda) incapaz de moverme mientras te miro a la cara, porque eres bella, quizás, pero la belleza no es la única razón para permanecer así, inmóvil, enfrente de alguien o de algo, como ante una serpiente, sonrió Harriet, por ejemplo, o un espejismo en el desierto; o una pesadilla de la cual no se puede escapar, cayendo para siempre dentro del pozo del sueño, [...]” p. 121.
10. “Ella lo rechazó con un sonido gutural, salvaje, el peor ruido que jamás había salido de ella (se dijo y recuerda) cuando ella [...]” p. 133.
11. “-Ahora dime tú la verdad, por lo que más quieras, no me dejes irme sin escuchar tu secreto. / (Se siente sola y recuerda. Mi amante. Mi hija) / -No. Mi padre no murió ni se perdió en combate. Se aburrió de nosotras y se quedó a vivir con una negra en Cuba [...]” p. 141.
12. “[...] cayó muerto el gringo viejo y Harriet Winslow quiso pensar que murió preguntándose, igual que ella ahora, si ésta era la noche en que el sol volvería a salir porque de ahora en adelante éste sería el terror y ya no la oscuridad (ahora ella se sienta sola y recuerda); cayó muerto el gringo viejo y la tierra estaba [...]” p. 145.

sueño y vigilia, lo sucesivo y lo simultáneo y, en fin, lo fáctico y lo virtual. Esta zona se inscribe, además, tanto por el procedimiento como por las problemáticas que implica, en la novelística de Fuentes, no ya desde el contraste sino desde la insistencia.<sup>160</sup>

---

13. “-Miré dentro de esa casa (dijo Arroyo más tarde: ahora ella se sienta sola y recuerda) y vi a mi madre [...]” p. 178.

14. “Ella se sienta sola y recuerda.” p. 189.

<sup>160</sup> La problematización del tiempo es cara a Fuentes: los tiempos no cumplidos de la historia Mexicana, el tiempo circular de la Serpiente emplumada, el tiempo de lo virtual, de lo que pudo haber sucedido, etcétera. Volveremos sobre estas cuestiones, más en detalle, al referirnos a la novela *Terra nostra*.

*Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista.*  
Ricardo Piglia

### 6.1. Introducción

La novela que nos ocupa está estructurada sobre la base de los recursos del relato policial, en especial, de los policiales de enigma que tan acabadamente supieron desarrollar los escritores ingleses dedicados al género. Como en ellos, un personaje lleva adelante el rol de detective (profesional o no) e intenta resolver un crimen. Para ello, trata de reconstruir la escena y leer las huellas del hecho. Dentro del proceso de investigación, los interrogatorios, más o menos explícitos, al resto de los personajes relacionados con el caso cumplen un papel fundamental. Aunque todavía estamos hablando en términos muy generales, cualquiera podría preguntarse, en este mismo momento, qué tiene que ver una trama de este tipo con la de una novela histórica.

*El desfile del amor* reconstruye, desde un presente fechado en los comienzos de la década de 1970, los años cuarenta en la ciudad de México. Mediante los relatos que de sus recuerdos, asociaciones y conocimientos hacen los diferentes personajes, accedemos también a breves pero significativas alusiones a la guerra de los cristeros, la Revolución mexicana, los años del porfiriato y hasta los del corto imperio de Maximiliano de Habsburgo. Pero, insistimos, el diálogo fundamental se da entre el presente de la investigación (1973) y el pasado, cuando el asesinato que se intenta dilucidar fue cometido (1942). Es decir, los años de la Segunda Guerra Mundial, cuando México se encuadra con el bloque aliado y, en el país, lleva a cabo su sexenio el presidente Manuel Ávila Camacho. Pero, más importante que el gesto de representar una época determinada, lo que singulariza el nexo entre historia y ficción,

en esta novela, es el hecho de poner en escena y problematizar el propio género historiográfico. Más aún, no se trata de cualquier modo de hacer la historia, sino, por el contrario, de corrientes contemporáneas como lo es la llamada vuelta del acontecimiento, con su acento puesto en lo singular, la incorporación de hechos relativamente recientes, y la atención a los hombres pequeños y hasta, si se quiere, anónimos.<sup>161</sup>

*El desfile del amor* de Sergio Pitól presenta, entonces, la característica de tematizar la interacción entre historia y novela.<sup>162</sup> Por empezar, el protagonista es un historiador; más aún, un doctor en historia, profesor de historia latinoamericana en la Universidad de Bristol, Inglaterra, en uso de año sabático. Ha escrito un libro sobre José María Luis Mora y la masonería en México y está por entregar las pruebas corregidas de *El año 14*, una crónica de los sucesos ocurridos en la ciudad de México, desde la salida de Victoriano Huerta hasta la entrada de Venustiano Carranza.<sup>163</sup> Un

---

<sup>161</sup> Dice Ginzburg: "Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado, de consignar únicamente las 'gestas de los reyes'. Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron o simplemente ignoraron. '¿Quién construyó Tebas de las siete puertas?' pregunta el lector obrero de Brecht. Las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos, pero la pregunta conserva toda su carga". (p. 13). Cf. Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik, 1986. Respecto del nuevo significado atribuido a la historia acontecimental, véase Pierre Nora, "La vuelta del acontecimiento", en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia, Nuevos problemas*, volumen I, Barcelona, Laia, 1985, pp. 221-239. Dice Nora: "El historiador del presente no practica, pues, otra cosa para captar unos significados, que el método serial del historiador del pasado, con la sola diferencia de que sus pasos tienen por objetivo, aquí, el culminar en el acontecimiento en lugar de querer reducirlo. Hace surgir conscientemente el pasado en el presente en lugar de hacer surgir inconscientemente el presente en el pasado". (p. 237).

<sup>162</sup> Sergio Pitól, *El desfile del amor*, Barcelona, Anagrama, 1984. Las citas textuales corresponden a esta edición.

<sup>163</sup> José María Luis Mora (1794-1850) es considerado el padre del liberalismo mexicano en el siglo XIX. Comienza siendo miembro de la logia escocesa (más conservadora), y hacia fines de la década de 1820 se radicaliza y escribe el alegato más conocido en favor de la secularización de la educación y los bienes del clero que, luego, en la década de 1860 (luego de su muerte) será invocado como fuente para la Reforma. Su participación en el gobierno fue efímera. Fue Secretario de Instrucción Pública de Gómez Farias, en 1832, cuando se hizo el primer ensayo de reforma eclesiástica. Eso le costó el gobierno a Gómez Farias. Mora tuvo, entonces, que exiliarse no regresó a México hasta su muerte. Agradezco a Elías José Palti, que trabajó las ideas de Mora en el primer capítulo de su tesis doctoral, el material brindado.

nuevo proyecto le interesa ahora motivado por las copias fotográficas de un legajo de la Secretaría de la Gobernación que una discípula suya ha puesto en sus manos y refiere las actividades, más o menos clandestinas, de ciertos agentes alemanes en México durante la época de la Segunda Guerra Mundial.

En realidad, el interés por la época había partido, ya antes, del hallazgo de una correspondencia referida a negocios petroleros:

Él había pensado en una investigación más restringida: la acción de las empresas petroleras contra México, el estallido de la segunda guerra mundial, la participación del país en la causa aliada; soluciones de facto a los problemas creados por la expropiación, etc., pero la lectura de aquellos documentos le hizo advertir mil posibilidades nuevas. (p. 14).

El legajo, suma de fichas biográficas, hace referencia a unos asesinatos cometidos el 14 de noviembre de 1942, en el edificio Minerva, donde el protagonista vivió de niño con sus tíos. “Asesinatos”, así, en plural, que, a poco de comenzar la investigación, se sabrá que fue uno solo: el de un joven extranjero, a la salida de una concurrida fiesta. Ese asesinato, acontecimiento menor, si se quiere, pueda tal vez ser la lupa mediante la cual leer la compleja trama política, social y económica del México de esos años, significativos para la historia nacional, en el contexto de la conflagración mundial.<sup>164</sup> El hecho de que el historiador agregue, a la consulta de

---

<sup>164</sup> Los años evocados son caracterizados por el historiador en un crescendo. Al comienzo de su nueva investigación y al ubicar el crimen en 1942, piensa: “Cursaba el cuarto año de primaria, de modo que debía ser 1942. La época de los apagones: simulacros de ataques aéreos sobre México. La ciudad se oscurecía por completo bajo el ruido de los aviones que volaban sobre ella.” (p. 20). Por su parte, Delfina recuerda la época así: “-Nos tocó ver – exclamó Delfina, súbitamente interesada- cómo de la noche a la mañana se produjo un cambio de ubicación de nuestro país en el mundo; la adjetivación, por supuesto, se modificó de manera radical. Donde se escribía “caótico” se leyó “ejemplar”; las “prácticas inadmisibles de la política mexicana” se transformaron en “luminoso ejemplo de acción democrática para el Continente”. (p. 51) En pleno proceso de entrevistas, Del Solar le comunica a su editor la intención de escribir una crónica del año 1942: “Situaré cada libro en un año clave de México,

archivos y material de prensa, los testimonios de los testigos y concurrentes a la fiesta en cuestión, incorpora los métodos de la entrevista, propios de la llamada historia oral, a la puesta en escena de investigación histórica ya mencionada. Precisamente, las entrevistas son la base sobre la que se articula la sucesión de los doce capítulos de la novela. Presentadas en orden cronológico, estas entrevistas toman cuerpo mediante la voz del personaje entrevistado; no es casual que los personajes más importantes merezcan dos y hasta tres encuentros, mientras que los que están en un segundo plano son visitados sólo una vez.<sup>165</sup>

La galería de personajes cubre un espectro que va de la hija de un general de la Revolución mexicana hasta un librero marginal, estudiante eterno de literatura. Repasemos, con brevedad: por una parte, tenemos a los parientes políticos de Miguel del Solar, es decir, su tía Eduvigés y sus hijos, primos de nuestro historiador, Amparo y Antonio, con quienes vivió cuando apenas contaba diez años. El hermano de

---

esos años donde por alguna razón se define el sentido o la vocación del país. En 1942 encuentro elementos apasionantes... La declaración de guerra al Eje, el papel de México en la esfera internacional, el cosmopolitismo súbito de la capital, la reconciliación nacional de todos los sectores. Vuelve Calles. Se decreta una amnistía para los delahuertistas. Regresan porfirianos de París. Llega, además, un aluvión de exiliados europeos que representan todas las tendencias, desde los trotskistas (tengo que cerciorarme si la viuda de Trotski seguía viviendo aquí entonces), los comunistas alemanes, Karol de Rumania y su pequeña corte, financieros judíos de Holanda y Dinamarca, revolucionarios y aventureros de mil partes [...] La derecha radical y los círculos financieros que hasta entonces eran uno comenzaron a desarrollar vías paralelas, a veces, en apariencia, muy distintas. Los ricos de Guadalajara, los viejos, no dejaban de alentar a los peones para que siguieran cortando orejas a los maestros rurales; en cambio, sus hijos, cuando venían a México, se iban al mundano "Casanova" con la esperanza de ver al rey Karol bailar con la Lupescu. Hay miles de elementos por rescatar, precisar, jerarquizar en ese período. Y eso que apenas he comenzado a rondarlos, a olfatearlos". (pp. 111-112).

<sup>165</sup> Los capítulos de la novela están indicados con ese nombre, números romanos y título: Capítulo I. "Minerva"; Capítulo II, "La parte derrotada" (Eduvigés Briones); Capítulo III, "Anfitriona perfecta" (Delfina Uribe); Capítulo IV, "Corredores y sorpresas", (administrador del Minerva); Capítulo V, "Ida Werfel habla con su hija" (Emma Werfel); Capítulo VI, "El mismo que canta y baila" (Pedro Balmorán); Capítulo VII, "En el huerto de Juan Fernández" (Delfina Uribe); Capítulo VIII, "El retrato de una diva" (Julio Escobedo y su mujer, Ruth); Capítulo IX, "El desfile del amor" (Derny Goenaga); Capítulo X, "El aborrecible castrado mexicano" (Pedro Balmorán); Capítulo XI, "¡Cangrejos al compás!" (Eduvigés Briones); Capítulo XII, "Final" (Delfina Uribe). Los nombres propios entre paréntesis son nuestros y refieren al personaje entrevistado en ese capítulo.

Eduviges, Arnulfo Briones, es un hombre que representa la derecha radical y, a la vez, anacrónica del México de esos años. No es azaroso el título del capítulo donde tiene lugar la primera reunión de Miguel del Solar con su tía, “La parte derrotada”. ¿Derrotados por quién o qué? Una primera respuesta sería la de atribuir su derrota al triunfo de la Revolución, en especial, a la consecuente reforma agraria. Sin embargo, en la medida en que avanzamos por la intrincada trama que configuran los diferentes relatos, nos sentimos más inclinados a culpar a la ineficacia de Arnulfo que a las medidas revolucionarias. El grupo de los Briones se completa con el abogado Deryn Goenaga, primo de Amparo, de la misma generación que nuestro historiador; la segunda esposa de Arnulfo, alemana, y su hijo Erich María Pistauer, es decir, el joven asesinado.<sup>166</sup> El círculo se amplía e incorpora a un personaje siniestro, un tal Martínez, empleado de Arnulfo, que por momentos parece ser un pistolero a sueldo y, en otros, da la impresión de detentar cierto poder sobre su supuesto patrón. En contraposición, Delfina pertenece a la nueva aristocracia generada por la propia Revolución: hija del general Uribe, es protegida por su padre y hermanos al punto tal de hacer un pésimo y efímero matrimonio como modo de escapar del férreo control al que tanta protección la somete. Educada en Estados Unidos, viajada, enriquecida, Delfina aspira a ser el centro de la sociedad mexicana y, aunque parezca despreciarla, en el fondo no hay cosa que quiera más que tener la distinción “natural” de Eduviges Briones.<sup>167</sup> Los

---

<sup>166</sup> Después de la primera visita hecha a su tía, Del Solar comentará con Delfina Uribe: “De chico, me divertían sus extravagancias, sus desmanes, después ya no. Mi libro, ése que me permití llevarle, sobre los primeros liberales mexicanos, la irritó lo mismo que a mi primo. En el fondo, no han acabado de aceptar no digamos ya la Reforma sino ni siquiera la Independencia”. (p. 59).

<sup>167</sup> El juego especular que se despliega entre los personajes de Eduviges Briones y Delfina Uribe bien podría ser utilizado para ilustrar las operaciones de identificación y diferenciación sociales que tan bien ha estudiado Bourdieu en su libro sobre la distinción. Cf. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.

En la segunda entrevista, Delfina le habla al historiador de la estrecha relación que siempre tuvo con su padre y el impacto que le significó participar de su vida política: “En el exilio era aún más radical. Asistía a actos públicos, a mitines universitarios y sindicales. Pero



otros personajes remiten al mundo del arte, de la literatura o sus mismos márgenes: el pintor Julio Escobedo, la investigadora en letras Ida Werfel siempre acompañada por su hija Emma, y Pedro Balmorán que lleva adelante investigaciones literarias y despliega escrituras que no salen del perímetro de su pieza. En lo fundamental, estos personajes son los “informantes” del historiador-detective, es decir, sus entrevistados. Sin embargo, treinta años después del crimen, el único que sigue viviendo en el Minerva es Balmorán. Delfina tiene una casa en San Ángel; Eduviges, en Coyoacán; Arnulfo Briones ha sido asesinado; su prima Amparo ha mutado de niña a solterona y su otro primo, Antonio ya no es un chico enfermo sino un funcionario acusado de enriquecimiento ilícito.

El método de hacer entrevistas del historiador es funcional respecto de la puesta en discurso de un habla diferente para cada personaje, acorde a sus características. La literatura crítica sobre Pitol ha destacado la calidad de su prosa, en general, y la modalidad recién descrita de esta novela, en particular.<sup>168</sup> Si tuviéramos que

---

el poder, ¡imagínese una casa donde comían ministros y generales y a veces el Presidente de la República!, tuvo por fuerza que marearme. En el fondo deseaba también ser la mujer mejor vestida de México, la más vistosa, la más deslumbrante. Que los porfirianos me dijeran que habían estado muertos de ganas por bailar conmigo mientras yo les comentaba la cena que papá le había ofrecido a Rubinstein o la exposición de Picasso que había visto en París. Que sus hermanas me preguntaran dónde me habían cortado tal vestido y yo pudiera responderles que era un auténtico Schiaparelli. Estudié literatura en Inglaterra y en Francia, conocía bien mis idiomas, viajé mucho y, después de mi divorcio, viví en Nueva York. Era natural que me sintiera la mujer mejor preparada de México; sin embargo, en secreto, me moría de admiración por algunas mujeres del mundo derrotado. Eduviges, por ejemplo. Sin recursos, adaptando viejos vestidos que habían pertenecido a su madre o a alguna tía podía ser a su manera tan elegante como la mujer mejor vestida de París o de Roma. ¡Clase!, ¿no es cierto? ¡Las cosas como son!” (p. 134). El subrayado es nuestro.

<sup>168</sup> Veamos algunos ejemplos. Dice Patán: “[...] El desfile del amor es una totalidad integrada con enorme talento. A la virtud de ser muy entretenida une el mérito de permitir lecturas diferentes, añadiéndose a ello la serenidad del estilo. [...] Pitol [...] procura (y consigue) un habla exacta para cada uno de sus personajes, y otra singular de quien narra en tercera persona. Y de ese empeño en ser natural surge la recompensa de una escritura plegada a las necesidades del relato.”(p. 159). Cf. Federico Patán, “El desfile del amor, de Sergio Pitol”, en Eduardo Serrato (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, México, UNAM – Era, 1994, pp. 159-164. Según García-Posada: “Por encima de todo, Sergio Pitol es un narrador puro, de destreza absoluta en el viejo y siempre nuevo arte de contar.” Cf. Miguel García-Posada, “El desfile del amor”, en op. cit., pp. 165-167. Para Bubnova: “La

seleccionar solamente una palabra para referirnos a la nota más clara de la prosa de Pitol, elegiríamos la palabra 'distancia'; distancia frente a los personajes, distancia frente a los hechos narrados; la ironía de la mirada del escritor es insoslayable. Precisamente, esta capacidad de distanciarse, de ironizar al tiempo que se narra, tiene total afinidad con la calidad metaficcional de la novela que nos ocupa. Mediante el diálogo permanente de los personajes y la presencia de la propia voz narradora, accedemos a caracterizaciones, reflexiones y juicios sobre la historia, los géneros de escritura, la actividad académica, etcétera.<sup>169</sup>

## 6.2. El lugar del crimen

Miguel del Solar (al principio sólo "un hombre", luego "el hombre", después ya "Del Solar") comienza, entonces, visitando un edificio art-decó, el Minerva, ubicado en la colonia Roma, ciudad de México, y diseñado en 1914, precisamente el año sobre el que trata su libro. Se pregunta si la memoria no le estará tendiendo una celada (p. 12).

El problema de la memoria insistirá una y otra vez en el discurso de la novela:

---

pulcritud y el virtuosismo lingüístico, el cuidado minucioso de la palabra que desde siempre han caracterizado la prosa de Pitol [...]" (p. 226). Cf. Tatiana Bubnova, "Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*", en op. cit., pp. 225-236.

<sup>169</sup> Leamos, por ejemplo, lo que siente Del Solar cuando ya ha corregido las pruebas de galera de su libro sobre 1914: "El estilo le resultó duro y presuntuoso. A momentos deslavazado y pedagógico; otros, relamido en exceso. ¿Tenía en realidad sentido haber pasado tanto tiempo sepultado en archivos y bibliotecas, respirando un aire viciado, empolvándose el cabello y los pulmones para lograr resultados tan mediocres? Tiene la impresión de que en cada una de las vacaciones pasadas en México no había hecho otra cosa que no fuera buscar, clasificar y descifrar papeles. De pronto, mientras recorría con fatiga esas planas ya limpias de erratas que sólo esperaban su aprobación final, sintió que su trabajo podía haber sido realizado por cualquier amanuense poseedor de una mínima instrucción sobre la técnica de evaluar y seleccionar la información dispersa en cartas, documentos públicos y privados, y la prensa de una época determinada." (p. 13).

Por su parte, Balmorán, cuando Del Solar le pregunta qué es lo que está escribiendo, contesta, casi como si lanzara una proclama: "¿Qué género? ¿Es eso lo que intenta preguntarme? ¿Qué importancia pueden tener los géneros literarios? Escribo, eso es todo. Y edito libros para conocedores. ¡Vivo! La actividad, si no lo sabe, para mí más importante. Por eso considero una obligación reírme del mundo entero." (p. 119).

“En las jardineras crecían palmas de tallos espigados”, se dijo. Se preguntó si la memoria no le estaría tendiendo una celada. Su estancia en aquel lugar aparece, se pierde y vuelve a surgir en sus recuerdos como enmarcada por un escenario palaciego. (p. 12).

¡Él había vivido en esta casa en el momento de ocurrir tales hechos! Tendría entonces diez años. Una edad en que es posible recordar todo, o casi todo... y, por supuesto recordaba muchas cosas... ¡Pero de qué absurda, desmadejada e incoherente manera! (p. 17).

Sí, era cuestión de hurgar en la memoria. Ya él había cumplido diez años cuando mataron al alemán. (p. 19).

Lo cierto es que sabía y a la vez no sabía nada de lo allí ocurrido. (p. 19).

Se descubrió de pronto en medio del patio. ¡Qué vaga la cronología de los recuerdos de infancia, qué precisos en cambio ciertos detalles! Para su primo fue un año de enfermedades. (p. 75).

Treinta años llevaba sin recordar ese episodio surgido de repente con una vivacidad que tenía mucho de espantoso. Claro que podía estar alterado. Se lo había contado a sus padres al reunirse con ellos en Córdoba. Quizá desde el momento de relatarlo por primera vez le había creado ese clima histriónico, y así lo había conservado su memoria. (p. 78).

En un sentido, todo el texto se constituye como una lucha por traer a la memoria lo sucedido. Los entrevistados, al principio, parecen recordar poco y mal para avanzar, luego, hacia distintas revelaciones. Paso a paso, algunas operaciones de la tematización referida (interacción entre historia y novela) van recortándose: 1) la intersección de la historia personal con la colectiva; el embriagador sentimiento individual de ser parte de la historia:

A menudo se quejaba por no haber tenido la suerte de presenciar ningún acontecimiento importante, uno de esos cataclismos políticos y sociales que sirvieron a grandes cronistas de la antigüedad de hilo conductor para

desovillar la madeja de la historia. En aquel desvencijado edificio de ladrillo rojo se hallaba el germen de un hecho histórico (por más que su significación, en caso de tener alguna, fuese minúscula), el único que lo había rozado en la vida: el asesinato de un joven austriaco, Erich María Pistauer, al salir de una fiesta. (p. 67).

2) El rescate de una historia ya no centrada exclusivamente en los grandes hombres, en hazañas militares o en tratados fundacionales.

Todo aquello formaba la pequeña crónica, las andanzas de un puñado de individuos grises, comunicados sólo de modo tangencial con alguna arista de lo que consideramos la verdadera historia. (p. 16).

Quería tratar -añadió del Solar- ese tema, y hacer una primera incursión en la microhistoria. (p. 52).

3) La historia como relato policial y el historiador como detective. Así, el legajo gubernamental es definido como "un pobre y somero expediente policíaco" (p. 16).

Otra de las fuentes consultadas por el historiador es la prensa escrita, las "notas rojas", es decir "policiales".<sup>170</sup> El mismo historiador confiesa darse muy bien cuenta de estar

---

<sup>170</sup> Particularmente sugestiva es la comparación que Del Solar hace de dos notas, las dos publicadas en el mismo periódico y ambas referidas a la fiesta de Delfina Uribe: "La fiesta, según comprobé, tuvo lugar la noche del 14 de noviembre de 1942. En la primera página de un periódico aparecía con grandes titulares la noticia: Crimen cometido en casa de una hija de Luis Uribe, y se remitía al lector a dos secciones interiores, a la página de sociales y a la nota roja. Leyó primero la crónica social. Delfina Uribe celebraba la apertura de su galería y la exposición de Escobedo con que la había inaugurado la semana anterior. Leída treinta años después, la lista de invitados era un revelador documento de época. Esa noche había estado presente medio mundo. Pintores, escritores, políticos, cineastas, gente de teatro. Figuras legendarias, en su mayoría desaparecidas. Lo sorprendió lo compacto del medio. Una ciudad pequeña donde, por lo mismo, sus individualidades sobresalían con mayor nitidez. Las relaciones familiares de Delfina y su talento personal le permitían sin mayores esfuerzos reunir al todo México. La cronista describía con algo semejante al éxtasis la elegancia de aquel 'departamento insólito que, por el modernismo de su atmósfera, hubiera sido el orgullo de lugares como Los Ángeles o Nueva York', al que concluía por calificar como '¡un sueño de Hollywood!' [...] ¿Acaso la comentarista se habría retirado de la fiesta antes de los disparos? Le parecía evidente que fuera así, y, sin embargo, sentía en su tono oropelesco una inflamación hecha de intento para ocultar algo terrible. En el mismo periódico, en la bronca página criminal, se comentaba la misma reunión en términos muy diferentes. La calificaban de tenebrosa. Un artero complot dispuesto por un cerebro altamente criminal. El saldo: un

llevando a cabo una "parodia de investigación policíaca" (p. 140). En este sentido, *El desfile del amor* responde al modelo del relato como investigación. Según Ricardo Piglia, "en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje [...] Yo diría que el narrador es un viajero o es un investigador y a veces las dos figuras se superponen".<sup>171</sup> En un aspecto, el modelo es el policial clásico en donde el historiador-detective obra como un racionalista que pretende reconstruir la secuencia lógica de los hechos y despejar la verdad de lo acontecido; en el otro, operan las formas de la novela negra en esa resistencia de los hechos a dejarse descifrar, en el peso que tienen el dinero y los negocios en política y guerra, y en lo caótico y confuso de las versiones dadas.

Del Solar investiga, pues; pero también viaja. Sus viajes son, en realidad, desplazamientos por la ciudad de México y alrededores, visitando a sus informantes. Desde el comienzo de la novela, la ciudad de México es objeto de nostalgia por lo que supo ser y el paso del tiempo tanto ha cambiado. Las transformaciones son irreversibles se trate de los espacios urbanos como de la niñez, juventud o vida a secas de los personajes que transitaron esos lugares y ahora, de manera irremediable, ya no son niños, o viven una ancianidad lejos de sus años jóvenes, o han muerto ya. La ciudad del pasado es, entonces, una sinécdoque de la pérdida. Cuando Del Solar llega al edificio Minerva (y en ese comienzo de la novela todavía no sabemos su nombre), el narrador nos brinda la siguiente descripción:

---

alemán asesinado y dos nacionales que agonizaban en el hospital. El muerto, eso lo sabía muy bien, era el hijastro de Arnulfo Briones, el hermano de su tía Eduviges, un muchacho llegado hacía poco a México. Los heridos, el propio hijo de Delfina y un tal Pedro Balmorán, cuyo nombre le sonó vagamente conocido, sin lograrlo ubicar. Revisó los periódicos de éste y los siguientes días. Por desgracia, no encontró en la hemeroteca revistas escandalosas de la época, las que con seguridad serían más explícitas. De cualquier modo, las secciones de los periódicos dedicadas a la nota roja eran virulenta y escandalosamente amarillista." (pp. 20-22).

<sup>171</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1990, p. 21.

Durante décadas, el edificio ha constituido una extravagancia arquitectónica en ese barrio de apacibles residencias de otro estilo. A decir verdad, en los últimos años nada desentona, ya que el barrio entero ha perdido su armonía. Las pesadas moles de los nuevos edificios resquebrajan las casas graciosas de dos, a lo sumo de tres plantas, construidas según la moda de comienzos de siglo en Burdeos, en Biarritz, en Auteil. Hay algo triste y sucio en ese rumbo que hasta hacía poco lograba sostener aún ciertos alardes de elegancia, de antigua clase poderosa, maltratada pero no vencida. La apertura de la estación del metro, las bocanadas de desarrapados que vomita regularmente, los innumerables puestos de fritangas, tacos, quesadillas y elotes; de periódicos; los vendedores de perros, de juguetes baratos, de medicamentos milagrosos, han señalado el auténtico fin de esa parte de la ciudad, el comienzo de una época distinta. (p. 11).

Pero no pensemos en una nostalgia unívoca e idealizadora; más adelante, cuando el narrador describe el interior de edificio, con un “sistema de corredores en torno a un amplio patio interior” (p. 18), acota que, gracias a esa disposición del espacio, “los inquilinos podían enterarse de la clase de visitas que recibían los vecinos” (p. 18), y tras esta observación, el comentario irónico: “Eso, en un México como el de los años cuarenta, lleno aún de resabios provincianos, debió de tener muchos atractivos” (p. 19). Un juego similar se da durante la entrevista que el historiador mantiene con el administrador del Minerva. El administrador no era tal en los tiempos del asesinato del joven Pistauer y comenta que los inquilinos ya no son los de entonces, gente elegante; en su lugar, ha llegado una clase más humilde: “En aquella época vivía aquí una clase mejor de gente. La de ahora, como usted verá, es más modesta; por una parte es una lástima, pero no llega a los crímenes pasionales, y eso, se lo aseguro, es una gran ventaja” (p. 80).

Los lectores, tal vez podamos estar de acuerdo: ese mundo, en apariencia más ordenado, donde se disponía de más tiempo para llevar una vida tranquila, va revelándose, en los relatos de los mismos protagonistas, en un universo lleno de hipocresía, de personas que piensan lo mejor de sí y lo peor de los demás, un mundo, en fin, de intrigantes, donde a cada uno de ellos les importa cualquier cosa menos el hecho de que el joven extranjero haya sido asesinado y, menos aún, el de saber quién ha cometido ese crimen.

Por otra parte, el hecho de que sus entrevistados sean representativos de diferentes sectores sociales (la hija de un revolucionario, los miembros de una familia conservadora, el hombre de negocios, la refugiada europea) hace que sus aventuras y experiencias superpongan una suerte de picaresca urbana al modelo policial.

### 6.3. La mirada de un *voyeur*

El edificio, lugar del crimen, es descrito, tal hemos dicho, como un sistema de corredores en torno a un amplio interior. Recordemos la importancia que eso tiene para el espionaje doméstico o el mero figoneo: “Desde las ventanas interiores los inquilinos podían enterarse de la clase de visitas que recibían los vecinos. Eso, en México como el de los años cuarenta, lleno aún de resabios provincianos, debió de tener muchos atractivos.” (p. 18).

El protagonista recuerda a su tía Eduviges como entrometida en los asuntos de los demás; un monstruo que les hablaba a sus primos y a él como a personas mayores, casi como a cómplices, sobre todo tipo de situaciones de la vida diaria. A pesar de haber entendido una mínima parte de ese torrente verbal, del Solar nunca había vuelto a conocer placer más intenso que escucharla.

Tal vez el hecho de alimentarse en una fuente que siempre confundió las tribulaciones familiares con los desastres del país definió su vocación posterior, su empeño en seguir contra la opinión familiar, que los consideraba poco serios, demasiado imprecisos, los estudios de historia. (p. 26).

Así, el historiador como *voyeur* irá metiéndose en las casas de sus informantes, husmeando, curioseando, tratando de ver lo ocurrido. Como sublimación de la pulsión voyeurista, el pasaje se ha dado desde una satisfacción erótica (ausente) hacia otra satisfacción, no sexual, que es la del saber.<sup>172</sup>

Pero esta otra satisfacción, la del saber, sufre, a su vez, desplazamientos. ¿Qué es lo que va a saber el historiador? No lo que busca revelar, es decir, quién o quiénes mataron al joven austriaco. En cambio, sí va a salir nutrido de toda una masa de información heteróclita: que Eduviges tuvo un pariente poeta, con toda seguridad enfermo de alguna venérea, llamado Gonzalo de la Caña, que vivió en la parte trasera de la casa de sus abuelos, asustando a las mucamas, primero, y, ya avanzada su enfermedad, postrado e hinchándose, después. Que Delfina carga con la culpa de haber dejado una o dos noches a su padre enfermo solo, por volver a estar con el hombre que había sido su marido y del que ya se había divorciado, años atrás. Así, Del Solar no sacará nada en limpio respecto del crimen cometido de sus encuentros con Balmorán, pero le será, en su lugar, relatada una historia magnífica sobre un castrado mexicano llevado a Europa para que la embelesara con su canto, lo que resulta un fracaso. Tampoco avanzará demasiado en su visita a Emma, salvo para imbuirse de las ideas de la desaparecida Ida acerca de la relación entre literatura e intestinos. ¿Y qué decir de los aportes de Deryn Goenaga? Largas parrafadas con tono

---

<sup>172</sup> Acerca del concepto de sublimación, véase Sigmund Freud, "Introducción al narcisismo", *Obras completas*, II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 2029. "Lecciones introductorias al



de pontífice para explicar que la dialéctica “es el producto más alto de la filosofía idealista alemana” (p. 182) y que tanto él mismo, proveniente de una familia ultra conservadora como Delfina, hija de un general carrancista, conforman una fase de “síntesis” en la historia mexicana. Más revelador resulta enterarse, por su boca, de que el ataque de Martínez a Ida Werfel, en la fiesta de Delfina, hasta ahora inexplicable, estuvo motivado por la coincidencia casual de su horror a que hablaran de sus hemorroides, para él vergonzosas, y el entusiasmo de la Werfel con el tema de los intestinos que, evidentemente, Martínez tomó como una alusión personal a su desgracia y hasta una provocación. Ese será el tenor de la investigación del historiador como resultado de las entrevistas; siempre desplazado, siempre en fuga, lo que se quiere saber; pero, simultáneamente, como una especie de compensación no buscada, siempre al encuentro de pequeños tesoros: una relación de amantes, aquí; diferentes motivos para la ruptura de una amistad, contados por sus protagonistas, acá; la explicación de algún que otro malentendido, allá.<sup>173</sup>

---

psicoanálisis”, *Obras completas*, II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 2130. Jacques Lacan, *El seminario, VII, La ética del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 138 y 160.

<sup>173</sup> Es altamente sugerente, además, lo que pasa con ese otro libro escrito por Del Solar sobre 1914. En este caso, está supuesto que no se presentaron las dificultades que la investigación actual, sobre 1942, presenta, sino que, por el contrario, la mayor distancia temporal y los documentos disponibles hacen pensar en una investigación llevada a cabo con trabajo, sí, pero sin enigmas imposibles de resolver. Sin embargo, a la hora de publicar el libro, el editor elegirá la tapa de acuerdo con la mitología y no en armonía con las tesis del historiador. Leamos: “Una portada sepia, cubierta de borde a borde con hileras de sombreros zapatistas; encima, en letras negras, su nombre, y un poco más abajo, en tipografía de mayor tamaño, el título: El año 1914. No sólo vio aquella portada sin ningún entusiasmo, sino que le provocó un abierto rechazo. Leyó la breve nota que aparecía en la contraportada y dijo por fin que esa hilera de sombreros que se repetía desde el borde superior al inferior de la portada no correspondía a la tesis que él sostenía; por el contrario, la negaba. En su libro pretendía explicar cómo emergieron en 1914, para entrar de inmediato en conflicto, las distintas corrientes (el amplio espectro de matices) que habían participado en la revolución, las ya latentes durante el período de Díaz y las surgidas como resultado de la dinámica misma del conflicto; y cómo en 1914, aunque desde afuera nada lo hiciera presentir, ya había triunfado la corriente institucionalista, la que para bien o para mal había configurado el país en que vivían. / Cruz García le respondió que eso lo sabían unos cuantos investigadores o maestros de historia; para un lector normal el año 14, o el 17, o aun el 22 se resumían en sombreros y cananas. Los focos de ilustrados mencionados en su libro, los constitucionalistas, los leguleyos, podrían ser muy importantes, de acuerdo, a ello se debía el ulterior desarrollo

#### 6.4. El discurso paranoico

Del Solar realiza diez entrevistas, todas a personas implicadas en los hechos que investiga. Tres a Delfina, la dueña de la casa donde se dio la fiesta del fatal desenlace, madre, a su vez, de una de las víctimas; dos a su tía Eduviges Briones; dos al librero Balmorán, sobreviviente del tiroteo; sendas entrevistas a Emma y al pintor Escobedo con su esposa, quienes habían estado todos en la fiesta y otra a su primo Deryn Goenaga, ausente en el festejo pero cercano a los protagonistas de los hechos.

Más allá de los avatares propios de las versiones múltiples (por momentos contraversiones) con sus diferentes puntos de vista, sus recortes de los hechos no siempre coincidentes y sus divergencias interpretativas, llama la atención la insistencia de un sesgo paranoico en los relatos de cada entrevistado. El punto más alto se da en la versión de Eduviges en la que el motor de la historia es, desde varias generaciones atrás, lisa y llanamente la persecución de su familia. Ni hablar del librero Balmorán, "me sentí observado, perseguido" dice, al cual toda una conspiración pretende arrebatarse unos valiosos escritos italianos sobre un castrado mexicano, soprano, quien había terminado sus días, un siglo atrás, como fakir en Nápoles. En este punto, el relato de Balmorán adquiere todos los matices de la percepción delirante. La esposa del pintor Escobedo habla sobre una húngara, amiga suya, que vivía en el Minerva por esos años. Pasaba sus días, asustada:

[...] como buena parte de los refugiados [...] integraba una red natural de vasos comunicantes. Estaba enterada de mil cosas, de quién debía cuidarse, quién podía perjudicarla, quién ampararla en un caso desesperado. Vivía la pobre en el pavor. (p. 161).

---

social, pero en aquel momento eran sólo rostros sofocados en medio de un vasto país ensombreado... Los polos visibles eran aquellos que Diego Rivera, sin contemplación de matices, había pintado en los muros de Educación; de un lado, el hombre rubio con polainas inglesas y finos lentes de oro sobre una nariz rapaz; y, del otro, la masa campesina que lo rebosaba y cubría todo." (pp. 109-110).

Todos ellos se sienten o se han sentido víctimas de complotos cuyos móviles reales desconocen; los hechos de esa microhistoria que Del Solar pretende investigar son percibidos, por sus protagonistas, desde una falta imaginaria que provocará, tan inexorable como incomprensible, tarde o temprano, el castigo.

La manía persecutoria de los informantes se reproduce, como una imagen invertida, en la aspiración paranoica del historiador a saberlo todo, a reconstruir la totalidad pese a que, como dice el pintor Escobedo: "Hay cosas que por más vueltas que se les dé son reacias a dejarse descifrar". (p. 173). Así es que Del Solar se esfuerza por conjurar la imposibilidad con que tropieza una y otra vez:

Del Solar consideró que había llegado el momento de comenzar a ordenar con cierto método la información [...]. Había que acumular información y luego descartar personajes, situaciones; comenzar a clasificar, volver a conversar con los mismos informantes y conducir la conversación hacia los puntos aún oscuros. (p. 161).

El historiador no es el único en producir una escritura que aspira a colmar vacíos. La informante Emma está por publicar un registro exhaustivo de las conversaciones, conferencias, reflexiones, monólogos, etcétera, que, durante décadas, había llevado sobre su madre, Ida Werfel, famosa estudiosa del Siglo de Oro español. "¿Ordenó usted el material en forma cronológica o temática?", pregunta el historiador al ver los voluminosos legajos que forman dos altas columnas sobre la mesa de trabajo. "Preferí el orden cronológico", responde Emma, "El lector podrá así conocer las oscilaciones de su mente, sus descubrimientos, sus avances, sus rectificaciones". (pp. 98-99). Por su parte, Balmorán trabaja desde su juventud en la reconstrucción de las peripecias del pobre castrado mexicano por la Italia decimonónica.

Hay toda una desmesura de la escritura narrada en esta novela. Citemos nuevamente a Piglia:

Cada vez estoy más convencido de que se puede narrar cualquier cosa: desde una discusión filosófica hasta el cruce del río Paraná por la caballería desbandada de Urquiza. Sólo se trata de saber narrar, es decir, ser capaz de transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir. (p. 170).

Todo puede ser narrado: desde los estudios de Ida Werfel sobre Tirso de Molina, *El pícaro y su cuerpo*, sobre la relación entre literatura e intestinos, precursores, según la devota hija, del Rabelais de Bajtín, hasta una pragmática y cínica lectura dialéctica de la historia en donde la síntesis estaría representada por el encuentro de traidores a la Revolución con cristeros adaptados, pasando por la revisión que Escobedo hace de la pintura de su tiempo.<sup>174</sup>

Hacia el final de la novela, *Del Solar* sufrirá, también, la experiencia de sentirse perseguido. Obsesionado por el crimen que ha intentado dilucidar y sugestionado por el clima de conspiración que le han transmitido sus entrevistados, interpreta mal el acercamiento de un auto y se imagina víctima de un atentado, cuya causa sería su intento de aclarar lo sucedido en 1942. Nuevamente, la ironía cierra este episodio: los pasajeros del auto solamente querían saber cómo encontrar una calle.

---

<sup>174</sup> Hacer de Bajtín un tema novelístico constituye una operatoria autorreferencial sumamente sugestiva desde el momento en que gran parte de la literatura crítica sobre la obra narrativa de Sergio Pitol coincide e insiste en analizar su registro paródico así como la incorporación de lo degradado, lo bajo, en sus textos, asociándolos a las teorizaciones del célebre ruso. No olvidemos, además, que *El desfile del amor*, 1984, integra el tríptico llamado El carnaval por el mismo autor, cuyas otras dos partes son las novelas *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1988). Cf. Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988. En especial, el cuarto capítulo sobre las cualidades ambivalentes de todo lo relacionado con el cuerpo y sus funciones. Respecto del carnaval,

## 6.5. Historia y novela

Múltiples son las referencias a la relación entre historia y novela.<sup>175</sup> Si del Solar envidia no ser novelista (p. 52), Delfina le brinda sus confidencias precisamente por no serlo (“Usted es historiador, no novelista, por eso puedo hablar de temas que no suelo airear. Sé con quien puedo hablar.” p. 143). Los documentos gubernamentales que motivan la investigación, “recreaban la atmósfera de ciertas películas, de ciertas novelas, que uno estaba acostumbrado a situar en Estambul, en Lisboa, en Atenas o Sanghai, pero jamás en México” (p. 14). La arquitectura del famoso edificio es asociada con “el aspecto de ilustración de novela de Dickens que se desprendía de sus balcones, muros y torres” (p. 18). Dos aspectos, sin embargo, se me imponen como relevantes y revelantes. Uno de ellos es la insistente repetición de nombres propios que cumple una función más poética que narrativa.<sup>176</sup> Asociamos lo señalado por Barthes en “Proust y los nombres”, a propósito de la insistencia sonora de los nombres en cuestión. Así, en *El desfile del amor* recurren los nombres teutónicos, los mexicanos y, sobre todo, el de Erich María Pistauer, el asesinado. La significación, lejos de suponerse capturada por la combinatoria de signos y la referencialidad características de la prosa, es construida, en ciertas zonas textuales, por la insistencia

---

véase del mismo autor, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Buenos Aires, Alianza Argentina, 1994.

<sup>175</sup> Es interesante destacar que el tipo de historia que Del Solar quiere hacer, la microhistoria, tiene como característica que el punto de vista del investigador forma parte del relato de la historia. Giovanni Levi lo explica como sigue: “El método rompe claramente con la aseveración tradicional, forma autoritaria del discurso adoptada por los historiadores, quienes presentan la realidad como objetiva. En microhistoria, en contraste, el punto de vista del investigador se convierte en una parte intrínseca del relato. El proceso de investigación es explícitamente descrito y las limitaciones de la evidencia documental, la formulación de las hipótesis y las líneas de pensamiento que se siguen no son ya más ocultas a los ojos del no-iniciado. El lector es envuelto en una suerte de diálogo y participa de la totalidad del proceso de construcción del argumento histórico.” Cf. Giovanni Levi, *Sobre microhistoria*, Buenos Aires, Biblos, 1993, p. 41. Nótese las afinidades entre esta puesta en escena del proceso de la investigación con las tendencias autorreferenciales de la novelística contemporánea, en general, y la de *El desfile del amor*, en particular.

significante propia de la poesía. El poder asociativo de las sonoridades que son los nombres propios aparece también tematizado:

Trataba de interesarse en su trabajo, en sus cursos, en sus publicaciones, pero él suponía que con resultados más bien parcos. Otra cosa sería si en vez de hacerlo en torno a José María Luis Mora hubiera escrito sobre Carlyle o Mirabeau. Si en vez del 1914 mexicano hubiera sido ese año, pero en Berlín, en París o Londres. Todo sería entonces diferente; habría algo de que enorgullecerse frente a las amigas. Clemenceau, Bismarck, Francisco José, una estela de nombres bastante más atractivos que los de Eulalio Gutiérrez, Roque González o Genovevo de la O. (p. 71).

El otro aspecto es el grado de metáfora sobre la historia que se construye a partir de interpretaciones sobre las comedias del Siglo de Oro y las novelas victorianas. En la trágica fiesta, asentada en el cuaderno de su hija como "La noche de la gran confusión", Ida Werfel había disertado:

Lo que sostiene a las comedias de enredo del Siglo de Oro español es la confusión de personajes. Pero en Tirso de Molina la confusión llega al delirio. Tome cualquiera de sus obras, *La huerta de Juan Fernández*, por ejemplo. Nadie sabe con quién habla. Los personajes se presentan con nombres falsos y biografías ficticias, ante otros personajes con las mismas características, es decir que tampoco son quienes afirman ser. Comienza un juego desorbitado de disfraces. Fingen ante terceros ser otros personajes que no corresponden ni a su personalidad ni a la fingida con que acabábamos de conocerlos. (p. 105).

Durante su segunda entrevista a Delfina, del Solar toma el libro *Nuestro amigo común* de Dickens y recuerda las reflexiones de Ida:

---

<sup>176</sup> Este fenómeno no alcanza, en este caso, la dimensión ni la potencia que sí presenta en la

Lo mismo ocurría en la novela de Dickens. La misma suplantación de personalidades, los nombres falsos, las biografías ficticias. Recuerda la primera vez que comió en casa de Delfina; habló ella de su libro en torno a la escisión de la personalidad en la novela victoriana. Es decir, el ocultamiento, la máscara, la confusión de la verdadera identidad. (p. 150).

Metáfora a la que alude ya el título de esta novela. *El desfile del amor* es el nombre de una de las más famosas comedias de Lubitsch, plagadas de entradas y salidas de personajes, de puertas falsas, de equívocos donde pesan más la geometría de los desplazamientos y la estructuración desde el error que el significado mismo de lo que los personajes dicen. El malentendido no es un accidente en la comunicación sino su ley.<sup>177</sup>

Aunque al final tengamos el nombre, hasta previsible, del asesino, el historiador tiene aún casi todo por hacer.<sup>178</sup> El lector, igualmente detective y *voyeur*, también.<sup>179</sup>

---

novela de Aridjis, 1492, pero no por ello dejamos de notar su presencia.

<sup>177</sup> Ernst Lubitsch (Berlín, 1892-Hollywood, 1947), dirigió su primer filme en 1914, en Europa. En los EE.UU produce la obra que lo hizo conocido; es decir, las comedias de refinada ironía y excelente puesta en escena que motivaron el uso adjetivo de la frase "el toque Lubitsch" para referirse a ese género de filmes. "The love parade" es de 1929. No es la primera vez que este director de cine aparece en la narrativa de Pitol. El relato "Aparición de la Falsa Tortuga" (publicado como adelanto de una novela en preparación, en 1971, como cuento independiente incluido en la antología *Asimetría* en 1980, y como capítulo trece de la novela *El tañido de una flauta* en 1987) relata la asistencia de un personaje, la Falsa Tortuga, que representa a la burocracia cultural mexicana, a la exhibición de la película "Ser o no ser", en el marco de un homenaje a Lubitsch que se lleva a cabo en un cine club de París. Nuevamente, en este relato encontramos la intertextualidad deliberada y la ironía como crítica social, que hemos detallado en nuestro análisis de *El desfile del amor*.

<sup>178</sup> Durante el último encuentro que Del Solar mantiene con Delfina Uribe, ésta le comenta, como al pasar, como si ya lo hubiese dicho en alguna otra ocasión, que Martínez se ha confesado culpable del asesinato de Arnulfo Briones. Por extensión, podríamos pensar que también Martínez es quien ha disparado sobre Pistauer y el hijo de Delfina, dejando muerto a uno y malherido al otro. Nada hay explícito, empero, al respecto. Además, la duda se introduce en cuanto a la propia muerte de Arnulfo: ¿lo mató Martínez realmente o éste cargó con la culpa por dinero o la trama de obligaciones típicas de una organización mafiosa relacionada con las más altas esferas del poder?

<sup>179</sup> Mediante los acercamientos y distanciamientos entre el narrador en tercera persona y el personaje de Miguel del Solar, se despliega todo un juego especular entre la escritura de la historia, que Del Solar ya no está seguro de poder llevar a cabo: "no estaba ya seguro de elegir 1942" (p. 252), y la de la novela que está ya realizada y cuya lectura llega a su fin.

Capítulo 7. Implacable (y sufrida) memoria crítica. *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco.

### 7.1. Introducción

Poeta, novelista, José Emilio Pacheco es autor de una importante obra en la que, a lo largo de las diversas publicaciones de sus textos, tanto poéticos como narrativos, podemos observar la insistencia en el paso del tiempo como problemática privilegiada, cuestión que puede apreciarse desde los mismos títulos de sus libros, como *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Irás y no volverás* (1973), *Ayer es nunca jamás* (1978), *Desde entonces* (1980), *Fin de siglo y otros poemas* (1984), entre otros. Más allá de los cambios esperables o, en otras palabras, del devenir en su escritura, la pérdida asociada al tiempo irreversible se mantiene en su obra, entretendida con otras temáticas que la expanden, sitúan o concretan.<sup>180</sup> ¿Cómo resistir el deseo de transcribir uno de sus poemas? De los múltiples posibles, elegimos “Contra la kodak”.<sup>181</sup>

Cosa terrible es la fotografía  
Pensar que en estos objetos cuadrangulares  
yace un instante de 1959  
Rostros que ya no son  
Aire que ya no existe  
Porque el tiempo se venga  
de quienes rompen el orden natural deteniéndolo

---

<sup>180</sup> Dice Hugo Verani: “Su obra creadora forma un conjunto de admirable unidad de escritura y visión. Poeta de la desolación, dominado por presagios de finalidad, ha ido despojándose progresivamente de la retórica establecida y de la noción del paso del tiempo como objeto estilizado, para adquirir, a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), un decir plenamente afín con la sensibilidad contemporánea, conversacional, epigramático y de exacta sobriedad, que se vuelca sobre múltiples experiencias cotidianas con aguda conciencia crítica e irreverente ironía desmitificadora. [...] La preocupación central de su poesía, la fugacidad de lo vivido y el desgaste progresivo del mundo, subyace casi constantemente en su narrativa. Pero ésta privilegia otras dimensiones, entre las que se destacan tres: la infancia y la adolescencia, vistas como pautas del fracaso de la comunicación afectiva y del desencanto adulto; la persistencia de situaciones sociopolíticas degradantes, el testimonio penetrante y conmovido de la crisis del México moderno y de las crueldades cíclicas de la historia, y la apertura del relato a una realidad más vasta, la irrupción de lo inexplicable y fantástico en lo cotidiano.” Cf. Hugo J. Verani, “Nota preliminar”, en Hugo J. Verani (comp.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM – Era, 1994, pp. 9-11.

<sup>181</sup> José Emilio Pacheco, *Irás y no volverás*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.



las fotos se resquebrajan amarillean  
No son la música del pasado  
son el estruendo  
de las ruinas internas que se desploman  
no son el verso  
sino el crujido  
de nuestra irremediable cacofonía. (p. 44).

Si el tiempo se venga de los que aspiran a detenerlo mediante el simple acto de fijar una escena en una fotografía, ¿qué pasa con la escritura de los recuerdos? Una diferencia se da en el plano de la creación, es decir, en el fotógrafo (al menos que esté componiendo un collage) el tiempo de lo fotografiado y el tiempo del acto de fotografiarlo coinciden. En cambio, en la escritura hay siempre una distancia entre el tiempo del acto de escribir y el de los hechos que son rememorados, aun en los casos de narraciones sobre acontecimientos ultrarrecientes, que no es éste el caso, es decir, el de la novela corta que ahora nos ocupa: *Las batallas en el desierto*.<sup>182</sup> Precisamente, en ella, el relato está contado por una voz narrativa (la de Carlos, adulto que recuerda su infancia) que, treinta años después del episodio infantil, pone en escena no sólo el hacer sino, también, el habla recordada (la de Carlitos).<sup>183</sup>

¿Cuáles son los tiempos rememorados? La infancia de Carlos transcurre durante el gobierno de Miguel Alemán, cuya presidencia ocupó el sexenio 1946-1952. En el

---

<sup>182</sup> José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, México, Era, 1981. Las citas textuales corresponden a esta edición.

<sup>183</sup> Respecto de esta operatoria narrativa, observa H. Verani: “La superposición de la voz de Carlos, narrador adulto que rememora su infancia y deja oír y percibir en el discurso su voz y su sensibilidad infantil –sin mediación o distancia aparente alguna– en su recurso de condensación temporal que singulariza la novela. Lo usual es introducir un discurso ajeno en el propio manteniendo la distancia del enunciador con respecto al discurso que se entromete. En *Las batallas en el desierto* se oyen, constantemente indiferenciadas, la voz del adulto que comunica la visión madura de los hechos y la voz del niño incapaz de dilucidar la situación vivida. Pacheco funde sutilmente dos órdenes temporales y dos perspectivas: la voz de Carlitos penetra el espacio textual con sus propias palabras, yuxtapuestas a las de Carlos, suscitando una contaminación de hablas de la cual emana la ironía y la riqueza lírico-sugestiva de la obra.” Cf. Hugo J. Verani, “Disonancia y desmitificación en *Las batallas en el desierto*” (p. 264), en Hugo J. Verani (comp.), op. cit., pp. 263-273.

nivel internacional, estamos en la Segunda Posguerra y la consolidación del nuevo estado de Israel. En el contexto mexicano, el llamado alemanismo significó la entrada de lleno del país a la estructura económica de los Estados Unidos, proceso que conlleva una mayor polarización entre ricos y pobres, la puesta en marcha de una industrialización y unas obras de urbanización no siempre bien planificadas y controladas, y la consecuente degradación (en casos, hasta destrucción) del medio ambiente. En lo cultural, la tendencia que se afirma es la de la norte-americanización de gustos y pautas de consumo. En el plano político, el alemanismo, lejos de fortalecer la democracia, está caracterizado por un creciente autoritarismo.<sup>184</sup> De manera sutil, todas estas huellas históricas operan en la trama de la breve novela.<sup>185</sup>

La historia narrada es de una sencillez que puede llamarnos a engaño: Carlitos vive con su familia en la ciudad de México, donde nacieron tanto él como su hermana menor. La familia, sin embargo, procede de Guadalajara, donde las otras dos hermanas y el hermano mayor de Carlos habían nacido y pasado sus primeros años. La mamá de Carlitos proviene de una familia aristocrática empobrecida, que perdió

---

<sup>184</sup> La plataforma de Miguel Alemán hablaba de un crecimiento económico rápido, basado en la empresa privada y que estuviese acompañado por los logros de una democratización política. En los hechos, el desarrollismo industrial y agrícola de Alemán benefició el crecimiento de los monopolios y el dominio de las corporaciones multinacionales, mientras que la reforma agraria, la industria mexicana y los servicios sociales fueron los perdedores en tal proceso. Para garantizar el desarrollo de estas políticas, el gobierno controló los sindicatos, frenó huelgas e impidió los aumentos de sueldos, volviéndose cada vez más autoritario. La distribución de la riqueza profundizó su desigualdad, por consiguiente. Y, como suele suceder, este proceso estuvo acompañado por una notoria corrupción gubernamental. Cf. James D. Cockcroft, *Mexico: Class Formation, Capital Accumulation and the State*, Nueva York, Monthly Review Press, 1983.

<sup>185</sup> La edición que tengo sobre la mesa de trabajo tiene solamente 68 páginas. Además, la tipografía es más bien grande y los espacios en blanco, generosos. *Las batallas en el desierto* se publicó por primera vez como un cuento en el suplemento llamado "Sábado", de *Uno más uno*, N° 135 (1980), pp. 2-6. La novela, pese a su brevedad, está organizada en doce capítulos, según pasamos a enumerar: I. El mundo antiguo; II. Los desastres de la guerra; III. Alí Baba y los cuarenta ladrones; IV. Lugar de en medio; V. Por hondo que sea el mar profundo; VI. Obsesión; VII. Hoy como nunca; VIII. Príncipe de este mundo; IX. Inglés obligatorio; X. La lluvia de fuego; XI. Espectros; XII. Colonia Roma. Destacamos la calidad connotativa de algunos títulos como, por ejemplo, el del capítulo III que remite, no exento de humor, a los

tierras durante la Revolución; el papá, en cambio, es el hijo de un sastre que pudo estudiar en la universidad y ha invertido el dinero aportado por su mujer, en la apertura de una fábrica de jabón, en la capital mexicana.<sup>186</sup> Carlos va al colegio donde los chicos juegan a ser los árabes y judíos de la posguerra, haciendo las “batallas en el desierto”, mientras que los nenes que realmente son de familias judías o árabes no juegan sino que se insultan en serio. Carlos se hace amigo de un compañerito llamado Jim. Apenas Jim lo invita a su casa para tomar la merienda y Carlos conoce a Mariana, la mamá de Jim, se enamora de ella por completo. A pesar de sus razonamientos acerca de que nada puede pasar entre un niño y esa mujer tan bonita, un día Carlitos no aguanta más y se escapa del colegio para decirle a Mariana que la ama. Esa escapada traerá drásticas consecuencias en su vida: sus papás lo cambian de escuela, lo mandan a confesarse con un sacerdote católico y lo hacen examinar por un psiquiatra. Luego de unos meses, las cosas han cambiado: el papá de Carlos ha vendido su fábrica de jabón a una corporación norteamericana; la familia ha prosperado económicamente y Carlitos ha terminado sus estudios en la nueva escuela. Un encuentro fortuito con un ex compañero, Rosales, hace que se entere de que Mariana se habría suicidado, después de una discusión pública con su amante, un funcionario del gobierno de Alemán. Carlos corre al departamento donde Mariana y

---

negocios corruptos de Alemán y su gabinete. Los capítulos V y VI toman sus nombres de un verso del bolero “Obsesión” y del título del bolero mismo, respectivamente.

<sup>186</sup> Carlos recuerda: “Mi madre insistía en que la nuestra —es decir, la suya— era una de las mejores familias de Guadalajara. Nunca un escándalo como el mío. Hombres honrados y trabajadores. Mujeres devotas, esposas abnegadas, madres ejemplares. Hijos obedientes y respetuosos. Pero vino la venganza de la indiana y el peladaje contra la decencia y la buena cuna. La revolución —esto es, el viejo cacique— se embolsó nuestros ranchos y nuestra casa en la calle de San Francisco, bajo pretexto de que en la familia hubo muchos dirigentes cristeros. Para colmo mi padre —despreciado, a pesar de su título de ingeniero por ser hijo de un sastre— dilapidó la herencia del suegro en negocios absurdos como un intento de línea aérea entre las ciudades del centro y otro de exportación de tequila a los Estados Unidos. Luego, a base de préstamos de mis tíos maternos, compró la fábrica de jabón que anduvo bien durante la guerra y se hundió cuando las compañías norteamericanas invadieron el mercado nacional.” (pp. 49-50).

Jim vivían, pero ellos, obvio, ya no están ahí, y, es más, nadie sabe decirle nada: hasta el portero es nuevo en ese trabajo. Treinta años después, Carlos recuerda esos hechos, y es el relato del recordar y de lo actualizado por el recuerdo, lo que construye nuestra novela.

¿Cómo leemos las huellas históricas mencionadas, en este melodrama infantil? En la síntesis argumental que acabamos de brindar, rápidamente, aparece una: la venta de la fábrica de jabón. El papá de Carlos, como hemos dicho, la vende a una corporación estadounidense lo que, paradójicamente, hace de él, empresario arruinado, un ejecutivo próspero. Que el papá de Carlos pase a trabajar para los norteamericanos es algo que está anticipado en sus esfuerzos por aprender la lengua inglesa. Citamos:

Mi padre me esperaba muy serio en la antesala, entre números maltratados de Life, Look, Holiday, orgulloso de poder leerlos de corrido. Acababa de aprobar, el primero en su grupo de adultos, un curso nocturno e intensivo de inglés y diariamente practicaba con discos y manuales. [...] Muy de mañana, después del ejercicio y antes del desayuno, repasaba sus verbos irregulares –be, was / were, been; have, had, had; get, got, gotten; break, broke, broken; forget, forgot, forgotten- y sus pronunciaciones –apple, world, country, people, business- que para Jim eran tan naturales y para él resultaban de lo más complicado. (p. 47).

La creciente brecha entre pobres y ricos, así como el autoritarismo del régimen de Alemán, puede ser leído en el encuentro que Carlitos y su ex compañero de escuela, Rosales, mantienen hacia el final de la novela. Veamos: en rigor, Rosales siempre había sido pobre; en las primeras páginas, Carlos describe su propia situación económica y social en relación con dos puntos equidistantes: por encima, la familia Atherton con su importante casa en Las Lomas; por debajo, la familia Rosales que

vive precariamente en una vecindad “apuntalada con vigas” (p. 25). El contraste es vívido. La escena con los Atherton muestra la única vez que Carlos fue invitado a cenar por su compañero Harry, cuando ambos se educaban en el Colegio de México. La nueva escuela, donde Carlos conoce a Jim, representa para Carlos, desde el comienzo, un descenso social, ya que sus padres lo inscriben en ella como consecuencia de la crisis de la fábrica de jabón que impide que su papá pueda seguir pagando las cuotas. Apenas ingresado en su nueva escuela, Carlos va a lo de Rosales a copiar unos apuntes. Rosales vive en una casa harto humilde pero no sólo puede estudiar sino que es un alumno muy bueno, al que muchos recurren para orientarse en las tareas escolares. En cambio, hacia fin de año, Carlos lo encuentra vendiendo chicles en un colectivo; su mamá, que antes trabajaba en un hospital, se ha quedado sin empleo por haber tratado de organizar un sindicato. Las historias familiares de Carlos y Rosales funcionan, pues, como dos caras de un mismo proceso económico y político: en el primer caso, la quiebra de la empresa familiar hace del papá de Carlos un empleado, bien pagado, eso sí, pero empleado al fin; en el segundo, la iniciativa política de la madre de Rosales es castigada de modo tal que tanto ella como su hijo caen en la marginalidad. De modo similar, el esfuerzo del papá de Carlos por aprender la lengua de sus futuros patrones presenta un paralelismo con la decisión de los padres de Harry Atherton de enviar a su hijo a un colegio donde llegase a conocer a fondo la lengua y costumbres de quienes han de ser “sus criados” (p. 25). Lo interesante, desde el punto de vista literario, es que tales huellas contextuales llegan al lector de un modo casi inadvertido, inmersas, por completo, en la trama discursiva de los recuerdos cotidianos del narrador – protagonista.<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> Respecto de los modos de narrar de *Las batallas en el desierto*, reproducimos, en esta nota, los fragmentos referidos a las dos contrastantes visitas de Carlitos a sus igualmente contrastantes compañeritos: “Millonario frente a Rosales, frente a Harry Atherton yo era un

Siempre desde el punto de vista de algún personaje, encontramos en la novela alusiones a la situación pre-revolucionaria (añorada por la madre de Carlitos), la Revolución, la guerra cristera, desarrollada entre 1925 y 1930, además de las múltiples referencias a los negociados del alemanismo, así como a la desnacionalización que se acelera en esa época.

## 7.2. Cuando crecer es perder

Si, como dijimos, el tema del paso del tiempo y la pérdida que conlleva están presentes con insistencia en la obra de Pacheco, en general, y en la novela que nos ocupa, en particular, podemos preguntarnos qué es lo que se perfila como pérdida en *Las batallas en el desierto*. En principio, Carlos, el narrador, ha dejado atrás su infancia y pubertad; es un hombre adulto, el que recuerda. Esta afirmación suscita otro interrogante: ¿se trata de una pérdida que hay que añorar o no? En otras palabras, más allá de que la idealización de los primeros años de vida constituyen un tópico en la literatura occidental, no siempre el hecho de haber dejado esos años atrás es

---

mendigo. El año anterior, cuando aún estudiábamos en el Colegio de México, Harry Atherton me invitó una sola vez a su casa en Las Lomas: billar subterráneo, piscina, biblioteca con miles de tomos encuadernados en piel, despensa, cava, gimnasio, vapor, cancha de tenis, seis baños (¿Por qué tendrán tantos baños las casas ricas mexicanas?). Su cuarto daba a un jardín en declive con árboles antiguos y una cascada artificial. A Harry no lo habían puesto en el Americano sino en el México para que conociera un medio totalmente de lengua española y desde temprano se familiarizara con quienes iban a ser sus ayudantes, sus prestanombres, sus eternos aprendices, sus criados. / Cenamos. Sus padres no me dirigieron la palabra y hablaron todo el tiempo en inglés. Honey, how do you like the little Spic? He's a midget, isn't he? Oh Jack, please. Maybe the poor kid is catching on. Don't worry, dear, he wouldn't understand a thing. Al día siguiente Harry me dijo: Voy a darte un consejo: aprende a usar los cubiertos. Anoche comiste filete con el tenedor del pescado. Y no hagas ruido al tomar la sopa, no hables con la boca llena, mastica despacio trozos pequeños. / Lo contrario me pasó con Rosales cuando acababa de entrar en esta escuela, ya que ante la crisis de su fábrica mi padre no pudo seguir pagando las colegiaturas del México. Fui a copiar unos apuntes de civismo a casa de Rosales. Era un excelente alumno, el de mejor letra y ortografía, y todos lo utilizábamos para estos favores. Vivía en una vencidad apuntalada con vigas. Los caños inservibles anegaban el patio. En el agua verdosa flotaba mierda. / A los veintisiete años su madre parecía de cincuenta. Me recibió muy amable y, aunque no estaba invitado, me hizo compartir la cena. Quesadillas de sesos. Me dieron asco. Chorreaban una grasa extrañísima

representado como un hecho a pura pérdida. En casos, el personaje adulto ha superado obstáculos, ha vencido sus demonios personales, en una suerte de proceso de mejoramiento (como diría Claude Bremond) o, en otras palabras, el personaje ha transitado desde la tragedia hacia la comedia.<sup>188</sup> No es el caso aquí. Carlos ha perdido capacidad de asombro; el amor que supo sentir por Mariana ha desaparecido y la misma Mariana también, sin que parezca que nuestro narrador-personaje haya podido olvidarla (“y ni siquiera ahora, tantos años después, voy a negar que me enamoré de Mariana.” p. 57). ¿Acaso fueron años idílicos los de su primera juventud? No, no lo fueron y, a nuestro entender, eso hace de la pérdida una experiencia tan devastadora. Porque no se ha perdido desde una supuesta edad de oro, sino que tenemos una pérdida a partir de situaciones y vivencias ya, en sí mismas, carenciadas. Pérdida de la pérdida, entonces.

Así las cosas, aun cuando sepamos que la mamá de Carlitos es prejuiciosa y de un rancio conservadurismo, que el papá no es precisamente un ejemplo desde el momento en que mantiene a una familia paralela y clandestina, que el hermano mayor tiene prácticas que rayan en la delincuencia y se vincula con los grupos de ultraderecha, en el mundo familiar; aun en conocimiento de las fallas estructurales y coyunturales que la sociedad de México tiene, en esos tiempos de posguerra y, en especial, durante el gobierno de Alemán, en el plano nacional; en síntesis, aunque sepamos todo eso, igualmente sentimos que Carlos ha perdido y, al recordar, añora lo perdido. ¿Qué cosas? Por empezar, el estallido del primer amor que, de acuerdo con

---

semejante al aceite para coches. Rosales dormía sobre un petate en la sala. El nuevo hombre de su madre lo había expulsado del único cuarto.” (pp. 24-26).

<sup>188</sup> Respecto de la noción de proceso de mejoramiento, véase uno de los artículos clásicos del estructuralismo francés: Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos”, en Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970, pp. 87-109. Al referirnos a la relación entre tragedia y comedia, estamos pensando en el trabajo de Northrop Frye acerca de los géneros literarios en su obra *Anatomía de la crítica*

un imaginario extendido, es de una singularidad cuya experiencia es irrepetible. Simultáneamente, Carlitos es confrontado, mediante esta experiencia, con unas reglas del juego sociales que, en principio, lo asombran para, enseguida, decepcionarlo y hasta enojarlo. Así, cuando su hermano Héctor combina su aprobación machista con las advertencias de que se cuide del poderoso amante de Mariana, Carlos no alcanza a comprender el porqué de tanto bullicio, si él no ha hecho “nada de nada”.<sup>189</sup>

Otra experiencia altamente significativa es la de su confesión con el cura católico, en la que podemos leer el sustrato de una crítica anticlerical, cara a la cultura e historia mexicana, dado el peso de la Iglesia Católica en esa sociedad (aspecto, con sus matices, común a todas las naciones latinoamericanas que otrora fueron colonias españolas). Durante la confesión, el cura solicita detalles morbosos acerca de la relación entre Carlitos y Mariana. Es más, ante la ignorancia del niño sobre ciertos temas, como es el de la masturbación, el cura termina funcionando como una suerte de maestro, en un gesto que satiriza tanto su rol de guardián de la pureza como su exceso de didactismo.<sup>190</sup>

---

(Caracas, Monte Ávila, 1991). En este contexto, el uso de estos conceptos es válido solamente para contrastar con la problemática de la pérdida, tal como es tratada en la novela de Pacheco.

<sup>189</sup> Citamos: “Fueron semanas terribles. Sólo Héctor tomaba mi defensa: Te vaciaste, Carlitos. Me pareció estupenda puntada. Mira que meterte a tu edad con esa tipa que es un auténtico mango, de veras está más buena que Rita Hayworth. Qué no harás, pinche Carlos, cuando seas grande. Haces bien lanzándote desde ahora a tratar de coger, aunque no puedas todavía, en vez de andar haciéndote la chaqueta. Qué espléndido que con tantas hermanas tú y yo no salimos para nada maricones. Ora cuídate, Carlitos: no sea que ese cabrón vaya a enterarse y te eche a sus pistoleros y te rompan la madre. Pero hombre, Héctor, no es para tanto. Nomás le dije que estaba enamorado de ella. Qué tiene de malo. No hice nada de nada. En serio no me explico el escándalo.” (pp. 47-48).

<sup>190</sup> Citamos: “En voz baja y un poco azezante el padre Ferrán me preguntó detalles: ¿Estaba desnuda? ¿Había un hombre en la casa? ¿Crees que antes de abrirte la puerta cometió un acto sucio? Y luego: ¿Has tenido malos tactos? ¿Has provocado derrame? No sé qué es eso, padre. Me dio una explicación muy amplia. Luego se arrepintió, cayó en cuenta de que hablaba con un niño incapaz de producir todavía la materia prima para el derrame, y me echó un discurso que no entendí: Por obra del pecado original, el demonio es el príncipe de este mundo y nos tiende trampas, nos presenta ocasiones para desviarnos del amor a Dios y obligarnos a pecar: una espina más en la corona que hace sufrir a Nuestro Señor Jesucristo. / Aquella tarde el argumento del padre Ferrán me impresionó menos que su involuntaria guía práctica para la masturbación. Llegué a mi casa con ganas de intentar los malos tactos y conseguir el derrame.



La consulta con los psiquiatras no sale mejor retratada. Por empezar, Carlitos es interrogado por un joven con el que no puede haber comunicación posible, ya que Carlos no conoce la jerga en que le habla. Después de tan inútil interrogatorio, una muchacha le toma algunas pruebas, al estilo del test de Rorschach. Además, ambos jóvenes hablan delante de Carlos sobre su caso, como si el niño no estuviese presente. Para completar el cuadro, cada uno de ellos elabora un diagnóstico contrapuesto al del otro.

Tempranas experiencias, estas, que hacen que el abandono de su infancia llegue acompañado, para Carlitos, de la percepción de que algo no anda bien con ciertos espacios de legitimación de la sociedad, dadas las respuestas que tiene de sus padres y su hermano, las autoridades de la escuela, el cura y los psiquiatras; es decir, la familia, la educación, la iglesia y la salud mental.

Así pues, nadie podía ayudarme, estaba completamente solo. El mismo Héctor consideraba todo una travesura, algo divertido, un vidrio roto por un pelotazo. Ni mis padres ni mis hermanos ni Mondragón ni el padre Ferrán ni los autores de los tests se daban cuenta de nada. Me juzgaban según leyes en las que no cabían mis actos. (p. 56).

Pocos meses después, Carlos parece haber perdido, además, la capacidad de responder con su rechazo espontáneo y natural rebeldía (en la medida en que algo del hombre, aunque se trate de un niño, pueda ser natural). Al término del año escolar, Carlos disfruta del ascenso económico de su padre, y practica tenis con raqueta propia y trajecito blanco. Héctor, su hermano, estudia en la Universidad de Chicago y las hermanas mayores, en Texas. La familia entera planifica pasar las navidades en Nueva

---

No lo hice. Recé veinte padrenuestros y cincuenta avesmarías. Comulgué al día siguiente. Por la noche me llevaron al consultorio psiquiátrico de paredes blancas y muebles

York, para lo que tienen reservaciones en el Hotel Plaza. Y, aunque la noticia de la muerte de Mariana lo perturbe; aunque, además, el hecho de que intente averiguar sobre esa muerte agregue a su aprendizaje la dura lección de que el poder puede ocultar y disfrazar todo, o casi todo, cuando llegue el momento, Carlos se quedará en una escuela en Virginia.

### 7.3. Cuando perder es escribir: el relato autobiográfico

Al referirnos al tipo de historia narrada en *Las batallas en el desierto*, dijimos que se trataba de una historia engañosamente simple. Algo similar sucede con el modo en que el relato está escrito. Una primera mirada nos indica que se trata de una narración autobiográfica y, como tal, escrita en primera persona. No se trata de que no sea así, pero no es solamente eso: una lectura más atenta permite comprender que lo que en una primera instancia impacta, desde el efecto de lectura se logra mediante un tratamiento altamente elaborado de las voces que construyen el tejido textual. Nos referimos a la voz del Carlos que recuerda, a la voz del niño que fue, a la de los diferentes personajes y, por decirlo de alguna manera, a la de la ciudad que se está “modernizando”.

En el texto, las voces aparecen a la manera de hilos enmarañados; a veces, por seguir con esta analogía, los hilos tienen, al menos, colores diferentes y, gracias a ello, se puede seguir mejor el rastro de uno de ellos en particular; otras veces no tenemos esa ayuda y la dificultad en diferenciar una voz de la otra, de distinguir el tiempo del relato del tiempo relatado, se acrecienta. Dificultad, que, reiteramos, es tal en el plano del análisis textual, no así en el de la mera lectura donde el efecto es el de sumar

fluidez a la brevedad del relato, en otras palabras, la sensación de estar leyendo un texto sencillo y hasta entretenido, sin más vueltas.

Tratemos, ahora, de comenzar a explicar la comparación hecha. ¿Por qué hablar de una maraña de hilos? Porque la palabra pasa de un personaje a otro, por ejemplo, sin que se usen ninguna de las indicaciones tipográficas convencionales. Así, en un mismo párrafo, diferentes intervenciones pueden sucederse sin que guiones, comillas o didascálicas de algún tipo estén presentes. Veamos:

No supe qué decirle. No puedo describir lo que sentí cuando ella me dio la mano. Me hubiera gustado quedarme allí mirándola. Pasen por favor al cuarto de Jim. Voy a terminar de prepararles la merienda. Jim me enseñó su colección de plumas atómicas (los bolígrafos apestaban, derramaban tinta viscosa; eran la novedad absoluta aquel año en que por última vez usábamos tintero, manguillo, secante), los juguetes que el Señor le compró en Estados Unidos: cañón que disparaba cohetes de salva, cazabombardero de propulsión a chorro, soldados con lanzallamas, tanques de cuerda, ametralladoras de plástico (apenas comanzaban los plásticos), tren eléctrico Lionel, radio portátil. No llevo nada de esto a la escuela porque nadie tiene juguetes así en México. No, claro, los niños de la Segunda Guerra Mundial no tuvimos juguetes. Todo fue producción militar. Hasta la Parker y la Esterbrook, leí en Selecciones, fabricaron materiales de guerra. Pero no me importaban los juguetes. Oye ¿cómo dijiste que se llama tu mamá? Mariana. Le digo así, no le digo mamá. ¿Y tú? No, pues no, a la mía le hablo de usted; ella también les habla de usted a mis abuelitos. No te burles Jim, no te rías.

Pasen a merendar, dijo Mariana. Y nos sentamos. Yo frente a ella, mirándola. No sabía qué hacer: no probar bocado o devorarlo todo para halagarla. Si como, pensaré que estoy hambriento; si no como, creará que no me gusta lo que hizo. Mastica despacio, no hables con la boca llena. ¿De qué podemos conversar? Por fortuna Mariana rompe el silencio. ¿Qué te parecen? Les dicen Flying Saucers: platos voladores, sándwiches asados en este aparato. Me encantan, señora, nunca había comido nada tan delicioso. (pp. 28-29).

Las tres primeras oraciones responden al modo clásico: narrador en primera persona, uso del pretérito indefinido para lo recordado (“no supe”), uso del presente para lo que sucede en el tiempo en que se está recordando, es decir, escribiendo (“no puedo”). Las oraciones cuarta y quinta introducen la voz de Mariana, en estilo directo. En la sexta oración, los paréntesis contienen la voz del narrador (que es la del Carlos adulto, aunque, por momentos parece haber un sutil desplazamiento entre Carlos y un narrador anónimo, tal vez omnisciente). En la oración siguiente, es Jim el que habla. ¿Quién dice, luego, que los niños de la Segunda Guerra no “tuvimos juguetes”? Seguramente Carlos, el mismo que nos cuenta que a Carlitos no le interesaban los juguetes, connotando que lo que le interesa, en ese momento, es la mamá de Jim. Las últimas oraciones del párrafo brindan un diálogo entre Carlitos y Jim. El párrafo siguiente presenta, también, un comienzo prácticamente convencional. Luego, se complejiza alternando el diálogo entre Carlitos y Mariana con los pensamientos de Carlitos; en especial, llama la atención la oración “Mastica despacio [...]” que repone los consejos de Harry Atherton, leídos pocas páginas antes.

En síntesis, en la novela alternan los modos canónicos del relato autobiográfico con la modalidad de yuxtaponer distancias y voces sin indicaciones tipográficas, verbales, etcétera. Pero, como ya dijimos, esta modalidad no dificulta la lectura sino que, por el contrario, le otorga un ritmo ágil y un tono ameno. Por otra parte, la intervención del narrador para aclarar cuestiones históricas y de cualquier tipo, para ironizar o, simplemente, mechar una reflexión puede estar acompañada (coloreada, en nuestra analogía) por el uso de los paréntesis. Así, cuando Carlitos se encuentra con su ex compañero Rosales, las frases entre paréntesis son las que marcan la distancia reflexiva y temporal respecto de sus palabras, con la carga de ironía que ello conlleva:

[...] Rosales intentó escapar, fui a su encuentro. Escena ridícula: Rosales, por favor, no tengas pena. Está muy bien que trabajes (yo que nunca había trabajado). Ayudar a tu mamá no es ninguna vergüenza, todo lo contrario (yo en el papel de la Doctora Corazón desde su Clínica de Almas). Mira, ven, te invito un helado en La Bella Italia. No sabes cuánto gusto me da verte (yo el magnánimo que a pesar de la devaluación y de la inflación tenía dinero de sobra). Rosales hosco, pálido, retrocediendo. Hasta que al fin se detuvo y me miró a los ojos.

No. Carlitos, mejor invítame una torta, si eres tan amable. No me he desayunado. Me muero de hambre. Oye ¿no me tienes coraje por nuestros pleitos? Qué va, Rosales, los pleitos ya qué importan (yo el generoso, capaz de perdonar porque se ha vuelto invulnerable). Bueno, muy bien, Carlitos: vamos a sentarnos y platicamos. (p. 59).

En cuanto a lo que hemos dado en llamar las voces de la ciudad, el texto abunda en referencias culturales tales como nombres de películas, de programas de radio, de comidas, etcétera, donde puede verse la mezcla entre los elementos que forman como una especie de sustrato “mexicano” y aquellos que significan el proceso de modernización, más precisamente, de norteamericanización emergente en esos años. Así, las marcas de los autos de posguerra (Cadillac, Buick, Chrysler, etcétera), y las películas de Errol Flynn y Tyrone Power, conviven con las letras de los boleros y las narraciones que Paco Malgesto hace de las corridas de toros.

El relato autobiográfico, entonces, lejos de resultar monocorde se construye en el concierto de voces de los dos Carlos, sus compañeritos, su hermano y Mariana, así como las voces urbanas del México de fines de los cuarenta.

#### 7.4. Ajuste de cuentas: una vida pequeña en tanto metonimia de una gran ciudad

A lo largo de su obra, poética y narrativa, Pacheco se ha referido, en múltiples oportunidades, a la descontrolada urbanización de la capital mexicana, con los consecuentes descalabro ecológico y deterioro de la calidad de vida de sus habitantes,

en especial los más pobres. Como en *El desfile del amor*, hay una suerte de añoranza por la ciudad de otrora, más tranquila, en fin, más vivible. A modo de ejemplo, del libro de poemas *El reposo del fuego*, leemos:

La ciudad, en estos años, cambió tanto  
que ya no es mi ciudad,  
su resonancia  
de bóvedas en ecos  
y los pasos  
que ya no volverán.

Eclos pasos recuerdos destrucciones

Pasos que ya no son. Presencia tuya,  
hueca memoria resonando en vano.  
Lugar que ya no está, donde pasaste,  
Donde te vi por último, en la noche  
de ese ayer que me espera en los mañanas  
de este hoy continuo en que te estoy perdiendo. (p. 57).<sup>191</sup>

¿Qué pasa al respecto en *Las batallas en el desierto*? ¿Es que México era hermosa entre fines de los cuarenta y comienzos de los cincuenta? No. Por lo menos, no en el relato de esta novela. El año recordado por Carlos, el de su enamoramiento con Mariana, es el año de la poliomielitis, la fiebre aftosa y las inundaciones, cuando “el centro se convertía otra vez en laguna, la gente iba por las calles en lanchas.” (p. 10). Muchos son los lugares de la ciudad que dan miedo, cuando la calzada de la Piedad todavía no se llamaba avenida Cuauhtémoc y la divisoria entre la colonia Roma y la llamada Doctores marcaba la diferencia entre las viviendas de la clase media de pocos recursos y las vecindades ruinosas de los pobres: “El miedo de estar cerca de Romita. El miedo de pasar en tranvía por el puente de avenida Coyoacán: sólo rieles y durmientes; abajo el río sucio de La Piedad que a veces con las lluvias se desborda.” (p. 14). No todo era, desde ya, como en Las Lomas o Polanco, los barrios

de los adinerados. El patio de la escuela, por dar otro ejemplo, es llamado “el desierto” por los chicos que juegan en él, dada su ausencia de vegetación o juegos: “Comenzaban las batallas en el desierto. Le decíamos así porque era un patio de tierra colorada, polvo de tezontle o ladrillo, sin árboles ni plantas, sólo una caja de cemento al fondo.” (p. 15). La misma colonia Roma, donde Carlos vive por esos años con su familia, ha comenzado ya su degradación. “Venida a menos” (p. 18), la recuerda Carlos, ya adulto. De igual modo, Carlos nos hace saber lo que su madre sentía: “Odiaba la colonia Roma porque empezaban a desertarla las buenas familias y en aquellos años la habitaban árabes y judíos y gente del sur: campechanos, chiapanecos, tabasqueños, yucatecos.” (p. 22); lo que, sin duda, nos habla tanto de los prejuicios de esa señora que se la pasa cocinando, lavando, etcétera, y no ve “sino el estrecho horizonte que le mostraron en su casa”, como de la colonia en cuestión en sí.

Las obras del gobierno no contribuyen, además, a mejorar el paisaje urbano.

Nótese la ironía con la que se relatan las inauguraciones de la época:

[...] aquel año, al parecer, las cosas andaban muy bien: a cada rato suspendían las clases para llevarnos a la inauguración de carreteras, avenidas, presas, parques deportivos, hospitales, ministerios, edificios inmensos.

Por regla general eran nada más un montón de piedras. El presidente inauguraba enormes monumentos inconclusos a sí mismo. Horas y horas bajo el sol sin movernos ni tomar agua –Rosales trae limones; son muy buenos para la sed; pásate uno- esperando la llegada de Miguel Alemán. Joven, sonriente, simpático, brillante, saludando a bordo de un camión de redilas con su comitiva. Aplausos, confeti, serpentinas, flores, muchachas, soldados (todavía con sus cascos franceses), pistoleros (aún nadie los llamaba guaruras), la eterna viejecita que rompe la valla militar y es fotografiada cuando entrega al Señorpresidente un ramo de rosas. (pp. 16-17).

---

<sup>191</sup> José Emilio Pacheco, *El reposo del fuego*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

La relación existente entre la actividad de algunas de las corporaciones norteamericanas con la creciente contaminación de la capital mexicana se presenta, en el relato, estrechamente trenzada con la historia de la familia de Carlos. Así, la crisis de la fábrica de jabón de su papá, la degradación del medio ambiente, el peso de la publicidad difundida por los medios de comunicación masivos y la ilusión de progreso están inscriptas en este párrafo:

Mi padre no salía de su fábrica de jabones que se ahogaba ante la competencia y la publicidad de las marcas norteamericanas. Anunciaban por radio los nuevos detergentes: Ace, Fab, Vel, y sentenciaban: El jabón pasó a la historia. Aquella espuma que para todos (aún ignorantes de sus daños) significaba limpieza, comodidad, bienestar y, para las mujeres, liberación de horas sin término ante el lavadero, para nosotros representaba la cresta de la ola que se llevaba nuestros privilegios. (p. 23).

Sin embargo, algunos espacios son evocados de un modo especial. Sin duda, uno de ellos es el departamento de Mariana, que “olía a perfume, estaba ordenado y muy limpio” (p. 27). Sus “muebles flamantes de Sears Roebuck” (p. 27), sus fotografías, los juguetes y útiles escolares de Jim, los electrodomésticos comprados en Estados Unidos aúnan, en la memoria de Carlos, lo moderno con lo amable y hasta fascinante. Otro es la plaza Ajusco, donde Carlitos se refugia durante ese primer fin de semana vivido con la tristeza que le ocasiona su amor imposible por Mariana: “Volví a ser niño y regresé a la plaza Ajusco a jugar solo con mis carritos de madera. La plaza Ajusco adonde me llevaban recién nacido a tomar sol y en donde aprendí a caminar.” (p. 33). Ambos espacios están connotados por las vivencias y sentimientos del protagonista. La misma colonia Roma aparece bajo otro tono, la noche cuando Carlitos regresa a su casa después de conocer a Mariana:



Caminé por Tabasco, di vuelta en Córdoba para llegar a mi casa en Zacatecas. Los faroles plateados daban muy poca luz. Ciudad en penumbra, misteriosa colonia Roma de entonces. Átomo del inmenso mundo, dispuesto muchos años antes de mi nacimiento como una escenografía para mi representación. (p. 30).

El hecho de formar parte de su vida, de modo singular, es lo que hace de estos lugares algo que Carlos preserva en su recuerdo sin que el tono irónico o la parodia primen sobre la veta sentimental.<sup>192</sup> Espacios de la pérdida, todos ellos. El departamento de Mariana ya no estará allí cuando Carlitos regrese con la esperanza de comprobar que Rosales se ha equivocado o le ha mentado, con la esperanza de que Mariana, en fin, no esté muerta.<sup>193</sup> La colonia Roma ya no tendrá esa penumbra sugerente ni estará envuelta en ese halo de misterio, como la noche en que sus calles se asocian con el bolero que toca una sinfonola: “Al escuchar el otro bolero que nada tenía que ver con el de Ravel, me llamó la atención la letra. Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo.” (p. 31).<sup>194</sup> La asociación romántica entre espacio y subjetividad puede verse, entre otras disponibles, en la siguiente cita:

---

<sup>192</sup> En tal sentido, los objetos estadounidenses, el modo de decorar la casa, las meriendas tan poco típicas de México, entre otros aspectos, no están acá descriptos con la mirada crítica que fenómenos similares acreditan en otras zonas del texto, sino, más bien, forman parte del clima fascinante que rodea al personaje de Mariana, en otras palabras, están teñidos por su encanto y el impacto que ella tiene en Carlitos.

<sup>193</sup> Citamos: “Llegué al edificio, me sequé las lágrimas con un clínex, subí las escaleras, toqué el timbre del departamento cuatro. Salió una muchacha de unos quince años. ¿Mariana? No, aquí no vive ninguna señora Mariana. Ésta es la casa de la familia Morales. Nos cambiamos hace dos meses. No sé quién habrá vivido antes aquí. Mejor pregúntale al portero. / Mientras hablaba la muchacha pude ver una sala distinta, sucia, pobre, en desorden. Sin el retrato de Mariana por Semo ni la foto de Jim en el Golden Gate ni las imágenes del Señor trabajando al servicio de México en el equipo del Presidente. En vez de todo aquello, La Última Cena en relieve metálico y un calendario con el cromo de La Leyenda de los Volcanes.” (p. 65).

<sup>194</sup> Se trata del conocido bolero “Obsesión” de Pedro Flores, cuya letra reproducimos a continuación: “Por alto esté el cielo en el mundo / por hondo que sea el mar profundo / no habrá una barrera en el mundo / que mi amor profundo / no rompa por ti. // Amor es el pan de la vida / amor es la copa divina / amor es un algo sin nombre / que obsesiona al hombre / por una mujer. // Yo estoy obsesionado contigo / el mundo es testigo / de mi frenesí / y por más que se oponga el destino / serás para mí, para mí.” La imagen del bolero insiste en la novela.

Miré la avenida Álvaro Obregón y me dije: Voy a guardar intacto el recuerdo de este instante porque todo lo que existe ahora mismo nunca volverá a ser igual. Un día lo veré como la más remota prehistoria. Voy a conservarlo entero porque hoy me enamoré de Mariana. (p. 31).

Por su parte, la plaza de su niñez nunca volverá a tener una presencia tan fuerte como la que tiene en el momento en que Carlitos se despide de esa infancia, cuando vuelve a ser niño en el preciso momento en que deja de serlo, cuando juega, seguramente por última vez, con sus juguetes de madera que ya no sólo no volverán a entretenerlo a él, sino que tampoco serán parte de los juegos de otros niños en el futuro, definitivamente reemplazados por aquellos que acompañan la supuesta modernización mexicana.<sup>195</sup>

Al hablar de la plaza Ajusco, en el mismo párrafo, otros espacios asociados a otras pérdidas, ahora colectivas, son convocados. Retomamos, pues, la cita que hemos interrumpido por razones de análisis textual:

La plaza Ajusco adonde me llevaban recién nacido a tomar sol y en donde aprendí a caminar. Sus casas porfirianas, algunas ya demolidas para construir edificios horribles. Su fuente en forma de trébol, llena de insectos que se deslizaban sobre el agua. Y entre el parque y mi casa vivía doña Sara P. de Madero. [...] La viejita frágil, dignísima, siempre de luto por su marido asesinado. (p. 33).

---

No sólo está asociado al enamoramiento de Carlos y Mariana, así como a las calles de la colonia Roma que el protagonista camina, de vuelta a su casa, en su primera noche de enamorado. También brinda el título a dos de los capítulos de la novela, como hemos dicho, y cierra el segundo de ellos (llamado, precisamente, igual que el bolero: "Mariana se había convertido en mi obsesión. Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo." (p. 35).

<sup>195</sup> Es interesante recuperar que, para Giorgio Agamben, los juguetes son algo eminentemente históricos. Cf. Giorgio Agamben, *Infancia e Historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, pp. 94-128.

Si las decaídas mansiones de la época de Porfirio nos hablan del paso inexorable del tiempo, la irrupción de la viuda de Francisco Madero hace presente la idealización de esos comienzos revolucionarios que se proponían alcanzar la democracia y la justicia.<sup>196</sup>

Los libros escolares de Carlos, por su parte, hablaban de un futuro promisorio para México. El país, de alguna manera, prometía tales bondades ya, desde su forma geográfica:

[...] visto en el mapa México tiene forma de cornucopia o cuerno de la abundancia. Para el impensable 1980 se auguraba –sin especificar cómo íbamos a lograrlo- un porvenir de plenitud y bienestar universales. Ciudades limpias, sin injusticia, sin pobres, sin violencia, sin congestiones, sin basura. Para cada familia una casa ultramoderna y aerodinámica (palabras de la época). A nadie le faltaría nada. Las máquinas harían todo el trabajo. Calles repletas de árboles y fuentes, cruzadas por vehículos sin humo ni estruendo ni posibilidad de colisiones. El paraíso en la tierra. La utopía al fin conquistada. (p. 11).

Los años han pasado y tales promesas no sólo no se han cumplido sino que suenan como una broma de mal gusto. El Carlos adulto, que recuerda su infancia, así lo sabe:

Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia. Todo

---

<sup>196</sup> Dice Cynthia Steele: “En aquel entonces, debemos entender, un segmento inspirado de la élite revolucionaria aún mantenía su promesa de alcanzar la justicia social y sostener los valores democráticos. A la vez, conservaría una sensibilidad aristocrática, como aparece simbolizada en la arquitectura por fiirana demolida por la modernización burguesa. Este pasado reciente asociado con el mito de Madero, el mártir (y quizá, por extensión, el mito de Cárdenas) constituyen una especie de “Edad de Oro”, o lo que Bajtín llama una inversión histórica, un ideal anacrónico.” (pp. 280-281), Cf. Cynthia Steele, “Cosificación y deseo en la tierra baldía: Las batallas en el desierto de José Emilio Pacheco”, en Hugo J. Verani (comp.), op. cit., pp. 274-291.

pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si viviera tendría sesenta años. (p. 68).

El paralelismo existente entre el crecimiento de Carlos, con todas las pérdidas que ello conlleva y la profundización de los males que afectan a la ciudad de México alcanza su punto más alto en estas frases con las que termina la novela: los años de su infancia idos de manera irreversible, preguntas que han quedado sin contestar y lo más probable es que nunca encuentren respuesta, y la ciudad de entonces demolida y olvidada. Pero, y en esto encuentro la única utopía del texto, ni Carlitos, ni Mariana, ni el México de esos años existen ya en el mundo “objetivo” pero, simultáneamente, ninguno de ellos está ausente de la memoria de Carlos; es a él que le sigue importando, es él quien puede sentir nostalgia de “ese horror”, porque *ese horror* es su vida. Y, mediante el relato, esas personas, esos espacios y esos tiempos también existen en nosotros, sus lectores.

El relato, entonces, es una apuesta hecha a la posibilidad de reponer la experiencia que tanto nuestro protagonista, en particular, como el hombre de nuestros tiempos, en general, han perdido.<sup>197</sup> Entre el “me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año

---

<sup>197</sup> Giorgio Agamben retoma el diagnóstico que, en 1933, Walter Benjamin había hecho acerca de la pobreza de la experiencia que el hombre moderno sufre como consecuencia de la guerra de trincheras, la inflación y las tiranías contemporáneas. Agamben acota que: “Sin embargo hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad. Pues la jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia: ni la lectura del diario, tan rica en noticias que lo contemplan desde una insalvable lejanía, ni los minutos pasados al volante de un auto en un embotellamiento; tampoco el viaje a los infiernos en los trenes del subterráneo, ni la manifestación que de improviso bloquea la calle, ni la niebla de los gases lacrimógenos que se disipa lentamente entre los edificios del centro, ni siquiera los breves disparos de un revólver retumbando en alguna parte; tampoco la cola frente a las ventanillas de una oficina o la visita al país de Jauja del supermercado, ni los momentos eternos de muda promiscuidad con desconocidos en el ascensor o en el ómnibus. El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos –divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros– sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia.” (p. 8). Cf. Giorgio Agamben, *Infancia e Historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001. También, véase Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 165-173.

era aquél?” (p. 9) del comienzo y el “me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera del año” (p. 67) del final, el trabajo de reponer la ausencia, escritura mediante, arroja la experiencia del amor por Mariana como lo que merece ser rescatado. Es por eso que todo lo que hace a Mariana, como dijimos, está libre del escalpelo crítico. El departamento de Mariana no sufre la degradación, aun no merecida, de la pobreza de la vivienda de Rosales, ni el amontonamiento (de personas, de objetos) de la casa de Carlitos, pero tampoco tiene el lujo obscuro de la mansión de Harry Atherton. De similar modo, entre el insultante uso del inglés llevado a cabo por los padres de Harry delante de Carlitos (al que menosprecian en la cara, con la tranquilidad de que no entenderá lo que ellos dicen) y las arduas clases de inglés tomadas por el papá de Carlos, Mariana se mueve con naturalidad tanto en su lengua materna como en el inglés aprendido en San Francisco para hablar con amabilidad y afecto. Entre las utopías perdidas y la corrupción imperante, Mariana, que es amante de un hombre del régimen, terminará acusándolo (a su amante y a los demás alemanistas) de ladrones. Por último, Mariana no tendrá nunca más de veintiocho años; al menos para Carlitos, que sabe que, si viviera, en el momento en que él escribe su relato, tendría sesenta años. Pero nosotros sabemos que sólo existe en esa experiencia de olvidos, recuerdos y escrituras de lo re-presentado, y, en esas páginas, mientras que el niño que la amó es ahora un adulto, todos han envejecido (o muerto viejos), la ciudad ha seguido superpoblándose y llenándose de suciedad, y la política corrompiéndose: Mariana es y será siempre linda, joven y amable, en todos los sentidos del término. Por eso, ante la pérdida de la experiencia, Carlos trabaja en la experiencia de la escritura.

## Tercera parte

### *Terra nostra*, un texto-bisagra

#### Capítulo 8. Presentación de la novela

##### 8.1. Introducción

*Terra nostra* es una novela extensa; en la primera edición, tiene 783 páginas.<sup>198</sup> Está organizada en tres partes llamadas “El viejo mundo”, “El nuevo mundo” y “El otro mundo”, respectivamente. Cada parte, a su vez, ofrece numerosos subtítulos de extensión variable (59, la primera; 20 tiene la segunda y la tercera parte, 65). Entre la primera página y la final, nuestro viaje como lectores por el espacio de esta escritura estará en continuidad con la evocación de tiempos que van desde los del emperador romano Tiberio César hasta un hipotético año dos mil (recordemos que la novela termina de escribirse en 1974), pasando por la disolución del mundo medieval en la temprana modernidad europea, más precisamente española. Son evocados también espacios diversos; los distintos relatos tanto recorren Europa desde su extremo occidental hacia su oriente, como incorporan tierras americanas. El número de personajes es abrumador. Antes del inicio de la primera parte, el lector encuentra un listado de ochenta y un “personajes principales” distribuidos de acuerdo con la siguiente taxonomía: “Los reyes”, “La corte”, “Los bastardos”, “Los soñadores”, “Los obreros”, “Los mediterráneos”, “Los flamencos”, “Los indios” y “Los parisinos”.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Carlos Fuentes, *Terra nostra*, México, Joaquín Mortiz, 1988 (Primera edición: 1975). Las citas textuales corresponden a esta edición. La escritura de la novela abarcó seis años (desde el invierno de 1968, en Londres hasta el invierno de 1974, en Virginia), según se nos informa en la página de “Reconocimientos”.

<sup>199</sup> Transcribo: “Los reyes”. Felipe, El Hermoso, casado con Joanna Regina, La Dama Loca. Felipe, El Señor, hijo y heredero de los anteriores, casado con Isabel, La Señora (Elizabeth Tudor), su prima inglesa. “La corte”. El bufón de la corte de Felipe, El Hermoso. Guzmán, secretario y sotamontero de Felipe, el Señor. Fray Toribio, astrólogo. El Cronista, poeta y narrador. Doctores: Pedro del Agua, José Luis Cuevas, Antonio Saura, Fray Santiago de

*Terra nostra* comienza en vísperas del año dos mil, en París. Soplan vientos de apocalipsis: las aguas del Sena hierven; el Arco del Triunfo se convierte en arena; la Torre Eiffel, devenida zoológico, sirve de “columpio de monos, rampa de leones, guarida de osos y pobladísimo aviario”; numerosos penitentes se autoflagelan y, lo más asombroso, todas las mujeres están dando a luz, independientemente de su edad y condición. El personaje Polo Febo, joven manco que trabaja en publicidad como “hombre sandwich”, asiste a uno de esos nacimientos prodigiosos donde lo insólito no es solamente que la parturienta sea una anciana de más de noventa años sino que el bebé tenga seis dedos en cada pie y esté marcado con una cruz roja en la espalda. Una carta misteriosa, firmada por Ludovico y Celestina, anuncia a Polo Febo la venida de este niño al mundo, desde siglos atrás esperada, y pide que se lo bautice con el nombre de Iohannes Agrippa. Más tarde, Polo Febo tropezará en un puente con una muchacha llamada Celestina que parecerá reconocerlo por el nombre de Juan. El joven manco

---

Baena. El Obispo. El Inquisidor de Teruel. Gonzalo de Ulloa, Comendador de Calatrava. Inés, su hija novicia. Milagros, Madre Superiora. Monjas: Angustias, Clemencia, Dolores, Consuelo, Remedios. Criadas de Isabel, La Señora: Azucena, Lolilla. La enana Barbarica, compañera de La Dama Loca. “Los bastardos” (los “hijos” de Ludovico). El Peregrino, hijo de Felipe, El Hermoso, y Celestina. Don Juan, hijo de Felipe, El Hermoso, e Isabel, La Señora. El Príncipe Idiota, hijo de Felipe, El Hermoso, y Ioba. Ludovico, estudiante de teología, natural de Calanda. Pedro, campesino y marinero. Simón, monje. Celestina, campesina, bruja y trotera. Mijail-Ben-Sama, andariego. Don Quijote de la Mancha, caballero errante. Sancho Panza, su escudero. “Los obreros”. Jerónimo, herrero y esposo de Celestina. Martín, hijo de siervos de Navarra. Nuño, hijo de áscaris de la frontera morisca. Catilión, pícaro de Valladolid. “Los mediterráneos”. Tiberio César, segundo Emperador romano de la línea de los Augustos. Teodoro de Gándara, su secretario y cronista. Compañeros sexuales de César Tiberio: Fabiano, Gayo, Persio, Cintia, Lesbia. Poncio Pilato, procurador de Judea. El Nazir, profeta menor hebreo. Clemente, esclavo. El fantasma de Agrippa Póstumo. El doctor judío de la Sinagoga de Toledo. El escriba de Alejandría. El mago de Spalato. La gitana de Spalato. Donno Valerio Camillo, humanista veneciano. “Los flamencos”. La Haya del monasterio de las beguinas de Brujas. La hermana Catarina, begarda poseída. Hyeronimus Bosch, pintor y adherente a la secta adamita. El Duque de Brabante. “Los indios”. El Viejo de las Memorias. La Señora de las Mariposas. El Cacique Gordo. Los Blancos Señores del Infierno. El Señor de la Gran Voz. “Los parisinos”. Polo Febo, hombre sandwich. Celestina, pintora callejera. Ludovico, flagelante. Simón, monje, jefe de los penitentes. Mme Zaharia, conserje. Rafael de Valentín, noble empobrecido. Violetta Gautier, cortesana tísica. Javert, inspector de policía. Jean Valjean, antiguo presidiario. Oliveira, exiliado argentino. Buendía, coronel colombiano. Santiago Zavala, periodista peruano. Esteban y Soffa, primos cubanos.

cae al hirviente Sena; entonces, Celestina arroja una botella verde y sellada al río, rogando que la mano del muchacho agarre la botella y, al estilo de Sherezada, comienza a contarnos las historias que integrarán la novela: “Este es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed. Otneuc im se etse.” (p. 35)

A partir de ahora, ofrecemos una síntesis de lo narrado cuyo orden expositivo, desde ya, no coincide con el de la novela. El acontecimiento central de la primera parte de *Terra nostra* es la llegada simultánea de tres jóvenes náufragos al Cabo de los Desastres. Nos trasladamos de Francia a España y, en cuanto al tiempo, retrocedemos unos cinco siglos. Los tres muchachos están afectados de sexdigitismo en los pies y tienen una cruz roja en la espalda. La marea los ha dejado allí, cada uno de ellos con una botella verde sellada que guarda un manuscrito.

El primero es socorrido por Isabel, la esposa de Felipe, el Señor (quien pese a ser su marido nunca ha tenido relaciones sexuales con ella). Isabel hace del joven su amante y lo encierra en sus habitaciones. Este náufrago deviene luego Don Juan y seduce a sirvientas y monjas del monasterio. En tanto Don Juan, el ex náufrago conquista a Sor Inés, mata al Comendador en un duelo y termina transformado en estatua de piedra dentro del mausoleo real.

El segundo de los náufragos es rescatado por la Dama Loca, madre de Felipe. El joven ha aparecido en la orilla con una extraña máscara de plumas. La reina Juana lo lleva a la carroza fúnebre de su adorado e infiel marido, Felipe el Hermoso. En determinado momento se produce una transformación que deja al cadáver vestido con los harapos del náufrago y a éste llevando las ropas reales. Pasa a ser, entonces, el Príncipe Idiota y, como en el caso anterior, permanece recluido en los aposentos de su

---

Humberto, sordomudo chileno. Cuba Venegas, cantante de boleros cubana. La Valkiria,



benefactora. Si bien la Dama Loca y su enana Barbarica lo proclaman heredero del trono, él opta por acostarse en uno de los sarcófagos de la cripta de la familia real y descansar allí, junto al cadáver del Señor y la estatua de Don Juan, en medio de los otros restos de los antepasados dinásticos.

El tercer joven, llamado El Peregrino, es encontrado por el paje atambor quien también lo lleva al palacio. Allí convive con el paje (que en realidad es Celestina) y el violinista ciego hasta que los tres son apresados por los guardias del Señor. Al ser llevado ante Felipe, el Señor, el muchacho hablará de su viaje al nuevo mundo.

La segunda parte de la novela (“El mundo nuevo”) es, precisamente, el relato del peregrino ante el Señor. El joven narra cómo, aparentemente perdida la memoria al punto de no recordar su propio nombre, llega a una playa donde un viejo llamado Pedro construye una barca. Parten luego hacia lo que el viejo llama un mundo mejor, libre y feliz donde el hombre pueda cultivar su tierra y tener su familia sin el temor de que un Señor todo le arrebate. Si para el viejo la utopía de esa nueva tierra dura muy poco desde que muere bajo lanzas aborígenes en la orilla misma del desembarco, para el joven comienza un viaje verdaderamente iniciático que lo lleva desde el compartir la vida idílica y fraternal del pueblo de la selva, hacia el contacto con los guerreros de la montaña, el amor con la Señora de las Mariposas, el hecho de presenciar sacrificios aztecas y el conocimiento de mitos aborígenes. El relato concluye con el peregrino bocabajo en la playa del Cabo de los Desastres, cuando los labios tatuados de una mujer vestida de paje logran despertarlo.

La tercera parte de *Terra nostra* despeja, aunque de manera dificultosa para el lector, algunos de los enigmas planteados en las dos anteriores. Enigmas que, en parte, habían sido sintetizados por un parlamento del sotamontero Guzmán, bien avanzada la

primera parte de la novela: “¿Por qué tres? ¿Por qué la cruz? ¿Por qué los seis dedos en cada pie? Y sobre todo, ¿por qué, siendo tan ancho y ajeno el mundo, los tres aquí?”. (p. 269).

La identidad de los náufragos va siendo, poco a poco, develada. El primero de ellos es hijo de Celestina (campesina) y el mujeriego Felipe el Hermoso (esposo de la Dama Loca y padre de Felipe). El día de las bodas de la campesina con Jerónimo, el herrero, el rey exige el derecho de pernada para su hijo. Como el joven Felipe se muestra incapaz de hacer algo así, Felipe padre desvirga por violación a Celestina. Contagiada de sífilis por el rey, Celestina transmitirá luego ese mal al joven Felipe, futuro Señor de esas tierras, cuando ellos dos y el estudiante Ludovico vivan su breve utopía privada. Posteriormente, la muchacha dará a luz un niño marcado con cruz y sexdígito, en la judería de Toledo. El segundo náufrago es hijo de una loba. Celestina asiste a su nacimiento y evoca, mucho después, cómo el rey, loco de lujuria, había fornicado con la loba, aprovechando que el animal estaba inmovilizado en una trampa. El tercero de los jóvenes, que se nos presenta como posible hijo del Juglar, lo es, en realidad, también del rey Hermoso y de su futura nuera Isabel, a quien el monarca había violado cuando era casi una niña. Isabel Tudor, sobrina del rey que la violó y prima del rey que es su esposo y con quien nunca tendrá sexo, supo restaurar su virgo gracias a los servicios de una trotaconventos y es desvirgada por segunda vez por un ratón. Isabel, entonces, ha tenido por amante a su propio hijo (o a alguno de sus hermanos), al llevar a uno de los náufragos a sus habitaciones. Todo un juego de encuentros, casualidades y causalidades, transformaciones y acertijos se da en torno de estos tres jóvenes y sus botellas lacradas, desde la judería toledana y México a Spalato y Venecia. En Venecia, precisamente, los tres muchachos y Ludovico, que los

ha criado como a sus hijos, tratarán de descifrar su destino en el teatro de la memoria del maestro iluminista Valerio Camillo.

Hacia el final de la novela se da a conocer el contenido de una de las botellas verdes. Se trata del “Manuscrito de un estoico”, viejísimo pergamino escrito en latín por Teodoro, el cronista de Tiberio César. El texto narra los tiempos finales de Tiberio, quien, aislado en una villa imperial ubicada en lo más alto de la escarpada isla de Capri, vive torturado por la paranoia y las visitas del fantasma de Agrippa Póstumo, nieto de Augusto y heredero legítimo del trono imperial a quien Tiberio había ordenado asesinar años atrás. Es deseo de Tiberio que nadie lo suceda y que el imperio romano se disgregue a su muerte. Ante el relato que Teodoro le hace acerca de las circunstancias en que el procurador Poncio Pilatos ordena la muerte por crucifixión del profeta hebreo llamado El Nazir, Tiberio ordena que los reinos del futuro, parciales y disgregados, se sueñen en la irrepetible unidad de Roma mientras luchan entre sí, bajo el signo de esa cruz que simboliza el martirio del rebelde vagabundo judío: “Resucite un día Agrippa Póstumo, multiplicado por tres, de vientres de lobas, para contemplar la dispersión del imperio de Roma...” (p. 702). Cuando el esclavo Clemente, ex servidor de Agrippa, asesina al emperador y es arrojado, en consecuencia, desde los acantilados de Capri, el escriba Teodoro redacta la crónica por triplicado e introduce los pergaminos en tres botellas verdes selladas con el anillo imperial de Tiberio. Tira, luego, las botellas a las aguas del “Mar Nuestro” (el Mediterráneo) mientras piensa que la maldición de Tiberio había ya empezado a cumplirse cuando, según él presenció, Pilatos juzgó en el pretorio a tres hombres idénticos, quizás tres hermanos.

Tras la muerte de Felipe, pasamos a la Veracruz mexicana de fines del siglo XX. La guerrilla local resiste los bombardeos diarios de los Phantom: quieren impedir la

intervención norteamericana y vencer al ejército más poderoso de la tierra. Su comandante, recuerda el cuadro que años atrás, antes de la guerra, había colaborado a restaurar. Se trataba de un cuadro pintado hacía unos cinco siglos. Toda la historia de la dinastía de los Austrias parecía retratada en él. Tres muchachos con cruces en la espalda formaban parte del abigarrado cuadro; sólo uno mostraba su cara que, para su sorpresa y la de los demás, era la suya propia. El jefe rebelde se encuentra con una vieja que monologa asumiendo identidades de reinas del pasado: Juana, la Loca; Mariana de Austria; Carlota, esposa de Maximiliano de Habsburgo. Cuando ha decidido fusilarla, como a una espía sospechosa, en su lugar encuentra a una joven india de labios tatuados.

Hacia el final, en 1999, Felipe despierta en su tumba y vuelve a la vida para convertirse en lobo. En París, Polo Febo se une a Celestina culminando el postergado rito que los hará devenir en andrógino.

El comienzo y final de *Terra nostra* presentan, entonces, el cumplimiento de una maldición o profecía cuya realización es, por una parte, la clave interpretativa de la historia occidental y, por la otra, el hilo de Ariadna que guía y organiza la lectura de la novela.

## 8.2. El trabajo de escritura

Al brindar la síntesis de lo narrado en *Terra nostra*, aclaramos que no íbamos a seguir el orden discursivo textual. Desde ya que esto es una especie de fatalidad de toda síntesis pero, en este caso, la acotación deja de ser una fórmula lexicalizada que aclara lo obvio, desde que voces narradoras, tiempos y espacios son presentados al lector de manera hartamente difícil al punto de generar suspenso, incertidumbre y una suerte de imposibilidad de armar el rompecabezas de innumerables piezas en que se fragmenta

la historia. La dificultad de interpretar es nuclear en la novela y comienza a operar defraudando el placer primario de comprender la literalidad del relato así como obstaculizando el hábito de seguir el hilo de lo que se cuenta. Esto, sin considerar, en esta instancia, los múltiples desafíos interpretativos que la novela presenta en cuanto a la lectura de la conquista, de la herencia recibida por las tierras americanas respecto de Europa, de la tradición literaria española, del cristianismo, de los mitos aborígenes mexicanos y aun del sentido mismo de la historia. Sin ánimo de realizar un inventario exhaustivo, propongo detenernos en los procedimientos más relevantes que provocan este efecto de lectura.

#### 8.2.1. ¿Quién (es) narra (n)?

La tercera persona que abre la narración, ubicándonos en París, un 14 de julio a las puertas del 2000, siguiendo los pensamientos y acciones de Polo Febo, cederá la palabra a la joven Celestina hacia la página 35 y, a partir de entonces, no cesará ese traspaso continuo de un narrador a otro. Diferentes personajes se hacen cargo del relato, en ocasiones a la manera de cajas chinas (un relato que contiene otro que contiene un tercero, y así siguiendo); también se nos ofrece la lectura de antiguos manuscritos, de testamentos, de visiones y sueños (hasta los sueños de Bocanegra, el can maestro del Señor). En algunos casos, el cambio de narrador coincide con pasar del París del 2000 a la España de la construcción del Escorial, o en dejar atrás Europa para navegar hacia América; pero no siempre es así: lejos de estar asociada al pasaje entre grandes zonas textuales, esta modalidad narrativa atraviesa toda la novela. Leamos algunas citas que dan cuenta de lo afirmado:

1. Este es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed. Otneuc im se etse. (p. 35, Parte I).
2. [...] el Señor, en su sueño, recuerda obsesivamente el día de su victoria y se la cuenta al perro [...] (p. 52, Parte I).
3. [...] el paje le contestó, cerca de la oreja que no cesaba de acariciar:  
- Todos hemos olvidado tu nombre. Yo me llamo Celestina. Deseo que oigas un cuento. Después, vendrás conmigo. (p. 108, Parte I).
4. - [...] ¿dónde está mi Cronista?  
- Lo enviasteis a galeras, Sire.  
-¿A galeras? Sí, sí... entonces escribe tú, Guzmán, escribe, oye bien mi narración. (p. 111, Parte I).
5. Y ésta es la historia que narró el fraile Julián, mientras entraban los criados y disponían el cocido que habríamos de cenar esta noche. (p. 239, Parte I).
6. Y éstas son las palabras del peregrino. (p. 354, Parte I).
7. Y el anciano habló. Y su voz resonó opaca y muerta en las húmedas paredes de esta cámara, a la vez, lúgubre y resplandeciente. (p. 393, Parte II).
8. Y esto contaron alternadamente, esa noche, la muchacha de los labios tatuados y el invidente flautista. (p. 522, Parte III).
9. Hasta aquí, le dijo Julián al Cronista, lo que yo sé. Y nadie sabe lo que yo sé, ni nadie sabe más que yo. He sido confesor de todos [...] (p. 657, Parte III).
10. Se sentó sobre la arena, y esto leyó. (p. 681, Parte III).
11. Yo, Teodoro, el narrador de estos hechos, he pasado la noche reflexionando sobre ellos, escribiéndolos en los papeles que tienes o algún día tendrás en tus manos, lector, y considerándome a mí mismo como otra persona: tercera persona de la narración objetiva; segunda persona de la narración subjetiva: sí, el segundo de Tiberio, su observador y criado; y sólo ahora, en la reclusión del cubículo lleno de papeles amontonados que he ido recogiendo a lo largo de mis viajes, sentado en un camastro de tablones, cerca de una ventana sin vista al mar, sin más paisaje que las rocas desnudas y ocre de

Capri, puedo considerarme, en mi soledad, que es mi escasa autonomía, primera persona: yo, el narrador. (p. 691, Parte III).

12. Extrajo el manuscrito de la botella.  
Y esto leyó, a la débil luz de la alta luneta, aquella aurora.  
(p. 717, Parte III).

Además, los sueños o confesiones de un personaje son, en general, relatados por otro; los mismos acontecimientos son narrados desde miradas diferentes ya incorporando datos, ya brindando una suerte de resúmenes “ayuda-memoria” así como un ordenamiento cronológico (como es el caso del relato a cargo del fraile Julián hacia el final de la novela); sueños, premoniciones, recuerdos y deseos se trabajan desde el lenguaje borrando las fronteras que un verosímil convencional marcaría entre ellos. Estos continuos y, al menos en primeras lecturas, sutiles cambios de perspectiva muestran todo un trabajo de escritura que implica sucesivos alejamientos de la voz narradora respecto de la voz autoral, en el sentido que trata este tema Bajtín, cuando dedica su atención a las distintas mediaciones representativas y de apropiación de la palabra ajena.<sup>200</sup> Insistimos: a los cambios de perspectiva narrativa, a veces bruscos, en cuanto a los “sujetos de la enunciación”, se suman los cambios de persona gramatical, pasando del relato en primera persona al relato en segunda o al expuesto desde el punto de vista de una tercera. El discurso mezcla, en una misma oración,

---

<sup>200</sup> Dice Bajtín: “En la medida en que disminuye la objetivación de la palabra ajena [...] en los discursos unidireccionales (estilización, narración unidireccional, etc.) tiene lugar la fusión entre la voz del autor y la del otro, la distancia se pierde, la estilización se vuelve estilo y el narrador se convierte en un simple convencionalismo estructural, mientras que en los discursos de orientación diferenciada la disminución de la objetivación, y el correspondiente aumento de la actividad de los propósitos de la palabra ajena, lleva inevitablemente a una dialogización interna de la palabra. En este discurso ya no existe la predominancia abrumadora del pensamiento del autor sobre el pensamiento ajeno, la palabra pierde su tranquilidad y seguridad para llegar a ser turbulenta, irresoluble internamente y ambivalente. Este discurso no es solamente bivocal sino también biacentuado, es difícil entonarlo porque una entonación vivamente pronunciada monologiza demasiado a la palabra y no puede ser justa con respecto a la voz ajena que hay en ella.” (pp. 276-277). Cf. Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

voces diferentes, realidad objetiva e interioridad de los personajes, etcétera. De los múltiples ejemplos posibles, ofrecemos dos. El primero, referido al paseo del náufrago en la carroza fúnebre de Juana la Loca:

Pero en la junta sonora de este atardecer, mudas son las palabras del atambor, resonantes las de la inválida viajera, el errante fantasma que te recogió en el camino, levántenlo, llévenlo a mi carruaje, en marcha, en marcha, ya no nos detendremos, ha terminado nuestra peregrinación dolorosa, nos esperan, los sepulcros están listos, alguacil, notario, alabardero, sin pausa, en marcha, rumbo al panteón de los reyes edificado por mi hijo el Señor don Felipe, allí encontraremos reposo los muertos y los vivos, en marcha, lejos de la costa, hacia el palacio construido con la entraña de la sierra, y a ella idéntico: a nuestras tumbas, todos. (p. 84, Parte I).

El segundo, uno de los pasajes que refieren el pase de memoria de la Celestina adulta a la niña:

Y el padre apartó a Celestina de la niña, niña, niña mía, ¿qué te ha pasado?, ¿quién te hirió?, mírate la boca, ¿este carnicero hideputa?, no, esta bruja, hechicera, andrajosa, ea, todos, a la malvada, mirad la boca de mi hija, a ella, corre, Celestina, derrumba toldos, pisotea cerdos, una casa, una escalera, los perros te ladran, las moscas te zumban, los húmedos aposentos, los bacines de mierda, los locos te gritan, que he visto al diablo, la paja de los pisos, cúbrete, escóndete, te van a quemar, bruja, huye, espera, cae la noche, se vacía el zoco, se olvidan del incidente, miras desde la ventanilla de tu escondrijo la ciudad del promontorio, cercada por el Tajo, dispuesta en severas gradas de piedra, ciudad sitiada, accesible sólo por el norte y la desolada llanura, defendida del sur por los hondos barrancos del río, y ahora escapa, como rata, escúrrete por la noche, regresa a la judería, despierta a Ludovico, ¿qué te ha sucedido?, debo huir, debo buscar, regresaré, espérame, cuida a los niños, y si no puedo, dame cita, Ludovico, dónde, Celestina, en la playa, en la misma playa donde soñamos con embarcarnos a un mundo nuevo, el mismo día, el catorce de julio, ¿cuándo, Celestina?, dentro de veinte años. (p. 543, Parte III).



Tal vez uno de los momentos exasperados de esta prosa coral lo es “La rebelión” (pp. 633-656), donde el texto de una carta (en cursiva) enviada por los rebeldes de las Juntas al comendador de Calatrava se intercala con un monólogo del intrigante Guzmán, las quejas de los obreros, las conversaciones de las monjas, el narrador en tercera que relata episodios como el del intento de violación a la Señora del obrero Martín, las preguntas de Ludovico al Señor acerca del destino de sus tres hijos, las órdenes del inquisidor de Teruel, los diálogos de Felipe e Isabel, y aún más.

### 8.2.2. ¿Quién es quién?

También del orden de la dificultad es identificar los personajes, conocer sus historias y saber cómo interrelacionan entre sí. Esta cuestión está fuertemente entramada con el efecto de suspenso mencionado. Las secuencias narrativas sufren alteraciones de peso en su presentación. Para ejemplificar este trabajo de escritura, propongo comparar el orden cronológico (reconstruido) con el número de página que indica la aparición de cada hecho en el sintagma discursivo, en los casos siguientes.

#### 1. La historia del naufrago que deviene Don Juan:

\* El niño es hijo de Felipe el Hermoso y la casi niña Isabel Tudor, a quien tiene por violación. (p. 663, Parte III).

\* Este niño es encontrado por la criada Azucena en la cama del bufón de la corte y, debido a ello, se cree que es su hijo. (pp. 115 y 339, Parte I).

\* Cuando las tropas de Felipe matan a los rebeldes acorralados en el palacio, Ludovico y Celestina lo salvan y lo ocultan con ellos en la judería de Toledo. (pp. 523 y 525, Parte III).

\* Náufrago en el Cabo de los Desastres, es recogido por Isabel. (pp. 44-45, Parte I).

\* Isabel lo encierra en sus habitaciones y lo hace su amante. (pp.163-173, Parte I).

\* El náufrago deviene Don Juan y seduce a las mujeres del palacio, incluida sor Inés. (pp. 291 y 298, Parte I).

\* Mata en un duelo al Comendador, padre de Inés. (p. 607, Parte III)

\* Se transforma en estatua de piedra dentro del mausoleo real. (p. 345, Parte I).

\* Otra versión: Don Juan no se ha transformado definitivamente en piedra. El Señor idea un castigo ejemplar: en una cárcel de espejos, tendrá que copular sin fin con una Inés que la trotaconventos ha llenado de cristal molido y dientes de pescado. (pp. 608, 619 y 622, Parte III).

\* Don Juan e Inés son reemplazados por los criados Catilón y Lolilla y, por ende, liberados de su suplicio en la habitación de espejos. (p. 642, Parte III).

\* Una pareja (¿Don Juan e Inés?) parte subrepticamente con el sotamontero Guzmán, el fraile Julián y el resto de la tripulación hacia el Nuevo Mundo. (p. 656, Parte III).

## 2. Revelación del origen de El Peregrino:

\* Felipe el Hermoso desvirga a la campesina Celestina el día de su boda, ejerciendo el derecho de pernada. (p. 116, Parte I).

\* Refugiada en la judería de Toledo, Celestina da a luz un bebé que tiene seis dedos en cada pie y está marcado en la espalda con una cruz. (p. 528, Parte III).

## 3. Identidad del Príncipe Idiota:

\* Celestina ayuda a una loba a dar a luz un niño con una cruz encarnada. (p. 140, Parte I).

\* Celestina recuerda la cópula de Felipe el Hermoso con la loba atrapada. (pp. 545-546 y 665, Parte III).

Como podemos observar, la alteración del orden cronológico (consecuentes narrados antes que antecedentes), la intercalación de diferentes historias, el escamoteo de datos y/o las varias versiones ofrecidas, así como el hecho de distanciar por cientos de páginas una entrada secuencial de la otra favorecen la confusión intelectual señalada.

Además, los personajes se desdoblan, mutan y rompen barreras temporales realistas. En el caso del naufrago devenido Don Juan, pudimos ya asomarnos a este aspecto. Y el mismo ejemplo en cuestión nos adelanta una modalidad particular de este juego de transformaciones: la incorporación de personajes literarios y hasta de escritores trabajados como personajes, es decir, ficcionalizados. Así, por ejemplo, Celestina es campesina, bruja, muchacha disfrazada de paje atambor, gitana, vieja trotaconventos, pintora callejera en París y, también, Señora de las Mariposas. Veamos este caso en particular.

Celestina, campesina: es la joven aldeana que, después de ser desvirgada por el Hermoso el día de su casamiento con el herrero Jerónimo, enloquece y huye al bosque de donde la rescatará el joven Felipe; la que comparte utopías y sueños con el campesino Pedro, el monje Simón, el estudiante Ludovico y Felipe; es la que se acuesta con Ludovico y Felipe en una apuesta al amor libre; quien escapa con Ludovico ante la traición de Felipe y pare uno de los niños sexdígitos en la judería de Toledo. Esta Celestina sufre, entonces, una visión que la insta a huir al bosque para adorar antiguas diosas paganas y es perseguida como bruja.

Celestina-paje: vive sus primeros años en el bosque con su padre quien, para preservarla de la lujuria de los hombres, en especial la de los “señores”, la cría vestida

como un varón. Es durante su infancia en el bosque cuando ve al rey Hermoso copular con una loba, a la que ayuda luego a dar a luz un niño con los pies por delante, seis dedos en cada pie y una cruz encarnada en la espalda. Llega luego a ser paje atambor de la madre del Señor, la Dama Loca, a cuyo servicio no acceden mujeres, oficio que mantiene, con ropajes negros, cuando descubren a uno de los tres náufragos. Su beso de labios tatuados ayuda a recobrar la memoria al muchacho encontrado en la playa.

Celestina, la trotaconventos: su oficio es el de alcahueta y el de remendar virginidades perdidas. En el caso de Sor Inés, por primera vez descoserá un virgo, en lugar de componerlo, a fin de romper el sortilegio de Don Juan y poder castigarlo. Esta vieja alcahueta es la “verdadera” Celestina, coetánea de Felipe y Jerónimo, que carece de memoria por habérsela pasado a la joven de labios tatuados. La joven Celestina la recuerda, la llama “madre” y mantiene en su memoria todos los episodios traspassados: las noches de amor con Ludovico y Felipe, el crimen del alcázar, los días en el bosque, la pernada, etcétera. Jerónimo y Felipe la reconocen, pero ella nada recuerda.

Celestina, en París, circa 1999: aparece, con los labios tatuados, en los puentes del apocalíptico París y reconoce a Polo Febo, bajo el nombre de Juan. Habla con el joven sobre el milenarismo y arroja al Sena una botella verde para que Polo, que ha caído al río, la tome.

Celestina, gitana: aparece en las playas de Spalato e indica a los muchachos cómo encontrar en las aguas cercanas del Adriático las tres botellas lacradas. Tiene los labios tatuados en rojo y azafrán.

Celestina-Señora de las Mariposas: es la mujer-diosa que guía a El Peregrino en el Nuevo Mundo. Sufre varias transformaciones: “amante en la selva y tirana en la pirámide, devoradora de inmundicias y purificadora del mundo”, antes de despedirse

aparece como una anciana que piensa que en un futuro lejano, cien o doscientos años después, tal vez puedan amarse. Le da al joven su máscara de plumas como el verdadero mapa del Mundo Nuevo, el mapa de los lugares invisibles. Tiene los labios pintados.

Estas Celestinas hacen su aparición de manera intercalada, excepcionalmente simultánea, y narradas por distintas voces. En la medida en que avanza la lectura, se producen asociaciones e identificaciones entre todas ellas. De la mano de los múltiples modos, versiones y personajes hay indicios que propician la construcción del lugar semántico "Celestina": a veces son los labios tatuados; otras, el coincidente nombre propio; en algunos casos, las sensaciones o reconocimientos de los demás personajes; microrrelatos explícitos, en otros. Leamos algunas citas.

El herrero Jerónimo, ya viejo, reconoce a su antigua novia:

- ¿Eres tú, Celestina; verdad que eres tú; no me engaño? Han pasado tantos años, desde que huiste de la casa; pero tú no has cambiado nada; eres la misma muchacha con la que yo me casé; en cambio yo, mírame, ahora soy un viejo... eres la misma, ¿verdad? [...]

- Soy y no soy; soy aquella; soy otra. Jerónimo, no te pertenezco. (p. 277, Parte I).

El Peregrino concluye de narrar su historia al Señor:

Escuchadme, Señor, escuchadme hasta el fin, no levantéis la mano, no convoquéis a vuestros guardias, debéis escucharme: hablo mientras amo a la muchacha que me socorrió, sólo puedo hablar mientras ella me acaricia, la única, ahora lo sé, y apenas nos separéis, Señor, a ella y a mí, regresaré al olvido del cual me rescataron los pintados labios de esta mujer: ella es mi voz, ella es mi guía, en ambos mundos, sin ella todo lo olvido porque recordar es doloroso, y sólo su amor puede darme fuerzas para resignarme al dolor de la memoria: en la soledad yo me abandonaré siempre al alivio del olvido; no quiero

rememorar el viejo mundo de donde salí, ni el nuevo mundo de donde llego... (p. 481, Parte II).

El Señor reconoce a Celestina en la mujer vestida de paje y a Ludovico en el ciego flautista aragonés:

[...] tardé en reconocerles, el tiempo te ha herido, hermano, y te ha favorecido, muchacha; no ves, pobre de ti, Ludovico, no pude creer que tú fueses tan viejo, y tú, tan joven, ¿eres tú, Celestina, verdad que eres tú?, soy y no soy, dijo la muchacha, la que tú recuerdas, no soy yo, la que yo fui tú no la recuerdas, aunque un día, aunque un día, en la selva, me conociste [...] (p. 522, Parte III).

La Celestina aldeana pasa su memoria a una niña; la pequeña besa sus manos llagadas, las cura y traslada las heridas a sus labios, junto con los recuerdos de la mujer:

Ven niña, ven a mis brazos, ¿me recuerdas?, *señora sí*, besé tus manos, llagaste mis labios, me friego la boca, no se me limpia, cada día se hunden más las cicatrices, como un tatuaje, niño, *señora sí*, una boca de colores, déjame besarte, *señora sí*, ¿me recuerdas?, *señora, sí*, linda muchachita, quisiera ser siempre como tú, volver a ser como tú, un día debí ser como tú, ya no recuerdo, ¿qué más recuerdas?, *señora sí*, un alacrán negro y peludo, ¿dónde niña?, entre las piernas del Señor, *señora sí*, aquí en este bosque, otra noche, el Señor cabalgaba, con la camisa abierta, excitado, cabalgaba de noche, solo, tragando leguas [...], ¿eso recuerdas?, *señora sí*, [...], te regalo mi vida, continúa, *señora, sí*, [...] mi memoria está en tus labios, los hombres me contagiaron el mal, el diablo la sabiduría, hija de nadie, amante de todos, voyme podrida, el Señor me contagió su mal al tomarme la noche de mis bodas, yo le transmití el mal al hijo del Señor en la alcoba del alcázar [...], tú te llamas Celestina, tú recuerdas toda mi vida, tú la vives ahora por mí, tú estarás dentro de veinte años, la tarde de un catorce de julio, en la playa del Cabo de los Desastres, desvía las rutas, engaña las voluntades, tuerce los horarios, debes estar, tenemos una cita, *señora, sí, señora, sí...* (pp. 545-546, Parte III).

El análisis textual hasta aquí llevado a cabo muestra que si, por una parte, diferentes procedimientos coinciden en el efecto de dificultad intelectual ya señalado, por la otra, las insistencias y reiteraciones abundantes lo compensan y provocan la intrincada red de relaciones que la comprensión de la trama requiere. Tal vez podamos imaginar, a modo de metáfora, una novela anterior a la que se le ha aplicado un método de tijeras y engrudo (como explicaba Collingwood el de los historiadores), cortándola en partes que luego han sido combinadas en otro orden donde algunos trozos se dispersan, con variantes, en diferentes momentos del texto. El trabajo de escritura es, pues, un trabajo de corte, de fragmentación, de combinatoria, que desarticula la cronología y las lógicas causales (todo lo cual genera dificultad), pero, asimismo, es el trabajo de la repetición, del resumir y retomar, de las variaciones dispersas a lo largo del texto y de la insistencia asociativa (operatorias que provocan la comprensión de la historia y la actividad de interpretar).

### 8.3. Deformaciones de la historia

*Terra nostra* pone en evidencia todo un trabajo con fuentes y documentación que, en el nivel de lo explícito, se encuentra sintetizado en los “Reconocimientos” iniciales. Ahora bien, ya en esta instancia, previa a la novela en sí, observamos que se mezclan los agradecimientos a Quevedo (“porque el genio y la figura de su encuentro sepulcral acudieron a mi llamado de auxilio en los momentos difíciles”), con los dedicados a cineastas, novelistas y críticos contemporáneos como, por ejemplo, Buñuel, Saura, García Márquez o Vargas Llosa por conversaciones, hospitalidad y estímulos brindados y, asimismo, los debidos a académicos de tales y cuales universidades por su atención a preguntas sobre aspectos temáticos de la novela y el acceso a bibliotecas y museos como la del Museo Británico, la Biblioteca del Congreso de Washington y

el Wilson Center, entre otros. Destaco esto porque considero indicial esta acumulación que si bien agrupa por “rubros” no discrimina jerárquicamente entre vivos y muertos, creadores y académicos, amigos, parientes y colegas. Indicial, reitero, del fuerte entramado de referencias históricas, de alteraciones y deformaciones de esas mismas referencias históricas, de autorreferencias literarias, por mencionar lo más relevante, que conforma la textualidad de esta novela.

Observemos algunas de las deformaciones más llamativas. La construcción del personaje llamado Felipe, el Señor, implica tanto una alteración de la cronología como una desviación respecto de la existencia real del personaje histórico. Así, el rey Felipe en tanto artífice del Escorial y campeón de la fe católica nos remite rápidamente al personaje histórico Felipe II; pero las cosas no son tan sencillas: en la novela este personaje es hijo de Felipe el Hermoso y de Juana la Loca. Lo primero que se nota es un proceso de condensación entre los personajes históricos Carlos V (1500-1558)<sup>201</sup> y

---

<sup>201</sup> Para poner sobre nuestra mesa de trabajo un mínimo contexto historiográfico, citamos al historiador francés Fernand Braudel quien, en su conocida monografía dedicada a Carlos V, dice: “El futuro Carlos V nació en Gantes en la noche del 24 al 25 de febrero de 1500, en el Prizenhof, palacio hoy destruido. El pequeño era hijo de Felipe el Hermoso, a su vez hijo de Maximiliano de Austria y de María de Borgoña, y de Juana la Loca, una de las hijas de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel. [...] comenzaba una vida que sería prodigiosa. Había transcurrido un medio siglo largo cuando el viejo emperador moría, el 21 de setiembre de 1558, en la augusta residencia que había hecho construir en el convento de los Jerónimos de San Yuste, en Extremadura, adonde se había retirado a comienzos del año anterior. Por cierto una larga vida y una vida gloriosa. Larga, al menos según la duración relativamente breve de la vida en aquel siglo, sobre todo aquélla de los hombres de guerra, como Carlos V, minados antes de tiempo por los sinsabores y las asperezas de las campañas militares. Gloriosa, ésta nos asombra aún, como asombró a sus contemporáneos, amigos o enemigos. [...] En 1506, la muerte prematura del padre en España, en Burgos, lo convierte en heredero de los Países Bajos. Desde entonces reina allí, bajo la tutela de la tía, la incomparable Margarita de Austria, hasta que el 2 de enero de 1515 es proclamado mayor de edad en la Sala de Estado de la Corte de Bruselas. Poco después, en enero de 1516, moría Fernando el Católico: dejaba a su nieto todos los reinos de España: los de la corona de Aragón, de la cual era heredero directo y los de Castilla, que administraba después de haber apartado del gobierno a la hija Juana, más tarde llamada Juana la Loca. Esta enorme herencia comprendía, además, los reinos de Sicilia, de Cerdeña, algunas factorías sobre la costa de África del Norte y todo lo que Castilla ocupaba ya en América -las ‘Indias de Castilla’-, antes de las vastas conquistas de Hernán Cortés y de Francisco Pizarro y Almagro, así como algunas guarniciones en las Antillas y sobre el istmo de Panamá. Carlos de Gantes fue así proclamado el 23 de marzo de 1516 en Bruselas, en la iglesia de Santa Gudula, rey de España. Desde este momento es Carlos I. Transcurren apenas



Felipe II (1527-1598)<sup>202</sup>, pero el procedimiento es más abarcador: Felipe, el Señor, asume por turnos aspectos, rasgos y acciones de los distintos monarcas de la dinastía

---

tres años: Maximiliano, emperador de Alemania (o más exactamente rey de los romanos, ya que no fue coronado nunca por el Papa), muere a su vez el 12 de enero de 1519. Carlos de España hereda los estados austríacos, el Erbland, y casi inmediatamente propone su candidatura a la sucesión imperial: será él y no Francisco I [rey de Francia] quien lograra la victoria el 28 de junio.” (pp. 22-23). Cf. Fernand Braudel, “Carlos V”, en Fernando Devoto (comp.), *Braudel y la renovación histórica*, Buenos Aires, CEAL, 1991.

<sup>202</sup> Tomamos nuevamente palabras de Braudel, esta vez respecto de Felipe II: “Felipe II de España nació en Valladolid el 21 de mayo de 1527 y murió en el Escorial el 13 de setiembre de 1598 después de un larguísimo reinado. Las abdicaciones sucesivas de su padre Carlos V, lo habían puesto en posesión de Nápoles y Sicilia en 1554, de los Países Bajos en 1555, de las coronas de España en 1556. Y con España, del Nuevo Mundo, las Indias de Castilla y sus ‘tesoros’. Reinó más de cuarenta años y a través del conjunto de sus posesiones, influyó hasta el fin en el destino de la Europa entera y del mundo. Así se encarnó en él una grande, una monstruosa fuerza de la historia. De allí que todo estudio sobre él corra peligro de caer en el error. No porque Felipe II no sea un verdadero protagonista, es decir, un hombre que haya hecho la historia de su tiempo y, más aún, preparado la del porvenir. Sobre este punto no existe duda alguna: dominó a sus contemporáneos con todo el enorme peso de su poder y el inigualado de la España imperial. Pero en el centro de esta inmensa trama, quién haya sido en realidad Felipe II se nos escapa, tanto a nuestra curiosidad como a nuestro juicio. El hombre, el hombre de carne y de pasión, que seguramente fue como cualquier otro, está ausente, sordo a los llamados insistentes que un historiador después de otros le han dirigido, tentados por su enigmática figura. Más de cuarenta años hace que me ocupo del silencioso personaje y de documento en documento, he tenido mil veces la ilusión de hacerme a su lado, junto a su mesa de trabajo donde pasó sus mejores días de poder. Y sin embargo, no lo conozco más que mis predecesores. Como ellos debo contentarme con sorprenderlo en ciertos momentos de su existencia. Sorprenderlo... sin jamás estar seguro de haberlo comprendido. De allí una imperiosa precaución desde el punto de partida: rechazar en lote la monstruosa acumulación de injurias y de elogios de que ha sido objeto. [...] el lector ya conoce los acontecimientos mayores: la victoria de San Quintín (10 de agosto de 1557) que abre al ejército español - inútilmente por otra parte-, el camino de París; la paz sin sorpresas de Château-Cambresis (1º-3 de abril de 1559), paz sin vencedor que reconcilia el Valois con Habsburgo y que aproximadamente durará una treintena de años (de cualquier modo un tratado importante, puesto que duró); la guerra de los Países Bajos esbozada en 1566, en 1567, iniciada por fin con tanta fuerza en 1572 que duró lo que el reinado de Felipe II y lo sobrevivió; la prestigiosa victoria naval de Lepanto en las aguas del golfo de Corinto (7 de octubre de 1571), lograda por las fuerzas combinadas de italianos y españoles sobre el Turco; la ocupación de Portugal y anexión de su imperio (1580-1582); el desastre de la Armada Invencible (agosto de 1588) por obra de los brulotes y navíos ingleses de Isabel, frente a los bancos de arena de la costa de Flandes, desastre -digámoslo enseguida- que no quiebra de golpe y de una vez por todas el robusto y todavía joven poder de España; por último, la lucha por el trono de Francia (1589-1598) que termina en el fracaso o, lo que es casi igual, en la paz, también ella blanca, de Vervins (5 de junio de 1598), el mismo año en que muere el viejo rey (13 de setiembre de 1598). Esto dicho, es hacia el Rey, hacia el Escorial -cuya construcción en honor de San Lorenzo y de la victoria española de San Quintín, comienza en 1563 para terminarse recién en 1584- hacia donde enfocaremos la mirada. Más allá de su siglo tumultuoso, tan violento y tan triste como su persona misma, nos interesa antes que nada el hombre, su infancia, su juventud, su aprendizaje (1527-1559); los años grandiosos de su vejez, bajo el signo de la soledad y de la guerra sin cuartel (1582-1598). Entre estas fechas que son las de su vida y a partir de él

de los Habsburgo, desde el Hermoso (1478-1506) hasta el Hechizado (1661-1700), en una continuidad de metaforizaciones y desplazamientos metonímicos.<sup>203</sup>

Esta operatoria novelizadora se reitera en otros casos. Así, Juana la Loca (1479-1555), la esposa de Felipe el Hermoso, a quien primero su padre, Fernando el Católico, y luego su hijo Carlos invalidan y encierran por demencia, se transforma en Mariana de Austria (1634-1696), sobrina y esposa de Felipe IV, Reina regente ella misma, madre del raquíico y deficiente Carlos II, y en la emperatriz Carlota de México (1840-1927), esposa de Maximiliano de Habsburgo, el emperador fusilado por Benito Juárez en Querétaro, en 1867. En este aspecto, destacamos los tres monólogos de Juana, encerrada viva en la cripta, que concluyen con las frases “Mi nombre es Juana” (pp. 677-679), “Mi nombre es Mariana” (pp. 711-712) y “Mi nombre es Carlota” (pp. 740-742), respectivamente.<sup>204</sup> Estas reinas hablarán, al final de la novela,

---

mismo, en un telón de fondo ininterrumpido habrá de proyectarse el espectáculo del mundo.” Cf. op. cit., pp. 73-75.

<sup>203</sup> Monarcas de la casa de Austria: Felipe, el Hermoso (1478-1506); Carlos V (1500-1558); Felipe II (1527-1598); Felipe III (1578-1621); Felipe IV (1605-1665); Carlos II (1661-1700).

<sup>204</sup> Reproducimos en esta nota uno de los tres monólogos: “[...] doy a luz a mi pobre hijo, el sexto heredero de la casa de Austria en España, nacido el sexto día del mes del Escorpión; con él venceré a los bastardos, éste vivirá, venceré el veneno acumulado de las seis generaciones, ha nacido, tráiganlo a mi lecho, a mis brazos, caseme con el rey a los quince años, él tenía cuarenta y cuatro, podrido por la herencia y su propio exceso, miserable fasto, nos casamos en una polvosa aldea, Navalcarnero, miserable fasto de España, te digo, una aldea escogida para nuestras bodas porque lugar donde se casan monarcas no paga tributo nunca más, y por eso me casé en el villorrio de pulgas y cabras y tarados y ciegos, y parí hijos muertos, y ahora tú, éste, que me lo traigan, éste vivirá, éste reinará sobre el andrajoso reino derrotado, derrotada la Gran Armada, evaporado el oro de las Indias, derrotados los tercios en Rocroy, perdida España, impotente España, tu grandeza es la del hoyo que más crece mientras más se cava, no podemos pagar los salarios de la servidumbre de palacio, los reyes de España comemos perro, capón y migajas menos grandes que las moscas que las cubren: tráiganme a mi hijo, sano y lucido, lindo y en buena disposición, mi hijito, mi hermoso hijito con el cual responderé a la muerte y la miseria de España; mi hijo, débil, las mejillas cubiertas de empeine, la cabeza cubierta de escamas, como un pescado o una lagartija, mi hijo, el hechizado, cúbranle la cabeza con un gorro, el pus le escurre por las orejas, cúbranle el sexo, que nadie mire esa trunca y amorotada cola de escorpión, no importa que crean que es mujer, nadie debe mirar ese nabo purulento, el hechizado, coronadlo pronto, que su cabeza se acostumbre al peso de la corona, tiene cinco años, no puede aún caminar, debe cargarlo siempre su menina, no aprende a hablar, sólo se comunica con perros, enanos y bufones, crece envarado, tieso, tartamudo, impotente, babeante, tu placer es coronarte de palomas heridas y sentir los hilos de sangre que corren a lo largo de tu rostro amarillo, helado tu lecho, inflamado tu corazón de odio hacia mí,

a través del cuerpo de una vieja desdentada que transmitirá su saber al jefe guerrillero en la selva veracruzana. De acuerdo con los procedimientos de escritura señalados, ya en “Monólogo de la viajera” (pp. 69-80) estas transformaciones están anunciadas:

Me veo, me sueño, me toco, señor caballero, errante, de siglo en siglo, de castillo en castillo, de cripta en cripta, madre de todos los reyes, mujer de todos, a todos sobreviviendo, finalmente encerrada en un castillo rodeado de lluvia y pastos brumosos, llorando otra muerte acaecida en tierras del sol, la muerte de otro príncipe de nuestra sangre degenerada; me veo seca y encogida, pequeña y temblorosa como un gorrión, vestida como una muñeca anciana, con un ropón de encajes rotos y amarillos, susurrando desdentada: “No olvidéis al último príncipe, y que Dios nos conceda un recuerdo triste pero no odioso...”. (p. 80, Parte I).

Asimismo, el personaje literario llamado Isabel, la Señora, condensa al menos tres históricos: María Tudor (1516-1558), reina católica inglesa, sobrina de Carlos V, esposa de su primo Felipe II; Isabel de Valois (tercera esposa de Felipe II que, en 1560, cuando se casa con el Rey tiene sólo catorce años y escasos veintitrés cuando muere de parto prematuro en 1568), e Isabel de Inglaterra (1533-1603), la Reina Virgen, sucesora de María Tudor, protestante y cabeza de la emergente y pujante nación que competirá con España (recordemos, rápidamente, el accionar inglés en el

---

tu madre, que quiero por tu bien gobernar en tu nombre, prisionero idiota de astutos ambiciosos que me mandan cortar la cabellera, vestir hábito de monja, cubrirme de velo el rostro, me encarcelan en el alcázar de Tordesillas, te quedas solo, rodeado de intrigantes, solo, mi hijo, hechizado, con tu lengua hinchada y el estupor de tus ojos, imitando los ruidos de los animales, llorando sin razón en los rincones, apretando los dientes para no comer, tu sangre poblada de hormigas, tu cerebro de ranas, tu vientre de serpientes, tus manos de pescados, Dios te bendiga: pasas días sin sentido, prisionero de un lúgubre sueño; el Diablo te perdona: pasas días arañándote, arrancándote la rala cabellera, eres el perseguidor y verdugo de ti mismo: ves a una mujer y vomitas; una fresa de dolor crece en mi seno, la modestia me impide consultar a un médico, y además mi fervor cristiano: ¿hay médico que no sea judío, árabe o converso?; muero, alegremente, antes que tú, y desde los púlpitos de España mis fieles jesuitas cantan mis loas: Feliz el Cáncer, a quien Juno transformó en constelación; feliz en verdad, pero no tanto como el que ha matado a nuestra augusta Reina, pues ese cáncer encontró en el Seno Real que atormentó, no sólo la luminosa esfera de su muerte, sino el

Atlántico, los ataques de sus barcos piratas, la derrota de la Invencible, la pérdida, en fin, de Inglaterra para el catolicismo). Como Isabel de Valois, el personaje literario llega a la corte española siendo casi una niña. Además, no olvidemos el coincidente nombre propio. Como María Tudor, se casa con un rey español, Felipe II. En la novela, la historia del personaje desemboca en una anulación del matrimonio real y su vuelta a Inglaterra para reinar como Elizabeth.<sup>205</sup>

En cuanto a los acontecimientos, la rebelión de los Comuneros (iniciada entre mayo y julio de 1520, derrotada en marzo de 1521), la brutal y breve revolución de los campesinos alemanes (1525), la victoria de Mülberg (1547), la construcción del Escorial (comenzada en 1563, en honor de San Lorenzo y de la victoria española de

---

alimento de su vida. ¿Qué será de ti sin tu madre, mi pobre rey hechizado? Mi nombre es Mariana.” (pp. 711-712, Parte III).

<sup>205</sup> Transcribimos esta cita que, al tiempo que narra la vuelta de Isabel a su patria de origen, brinda una lectura, en cierto modo canónica, de la rivalidad entre España e Inglaterra así como de los diferentes modos de colonizar América que las caracterizó: “[...] dio la espalda a la tierra y miró la agitada pizarra gris del mar que se abría en pétreas olas ante el avance del bergantín, Inglaterra, su patria, salió tan tarde de allí, le dijo a Julián, el fraile, regresaba tan tarde, no, no era tan tarde, no sería tan tarde, tendría tiempo aún, reina virgen, humillada, cargada de congojas y venganzas, así regresaría, así se presentaría, la esperaba el hogar de sus tíos, los Bolena, desde esos olvidados campos de Wiltshire urdiría la venganza, nadie como ella conocía la tierra española y sus hombres, nadie como ella sabría aconsejar a su propia raza, revelar los secretos y debilidades de la atroz España, Isabel, la reina virgen, rumbo a su patria, poblando ese mar que separaba a la Coruña de Portsmouth con poderosas escuadras de la venganza, armadas inglesas, pendones ingleses, cañones ingleses, y luego hacia el oeste, hacia el nuevo mundo, hijos de Albión, que no sea sólo de España el nuevo mundo, ella, otra vez Elizabeth, como fue bautizada, se encargaría de instigar, apremiar, intrigar, acosar, iluminar a Inglaterra para que sus hombres también pisaran las tierras nuevas y allí se enfrentarían, para siempre, a los hijos de España, desafiándoles, tan crueles como ellos, y más, tan codiciosos como ellos, y más, tan criminales como ellos, y más, pero sin justificación sagrada, sin sueños de hidalguía, sin tentaciones de la carne, sin considerar el mundo nuevo como un premio, sino como un desaffo, exterminadores de naturales, como los españoles, pero sin mezclar su cuerpo con ellos ni vivir los tormentos de la sangre dividida, buscadores de tesoros que nunca hallarían, [...] comprométase a acciones donde España sueñe ilusiones, sacrifique al trabajo lo que España sacrifica al honor, viva el consenso de la hora donde España vive la expectativa del destino [...] al pie del muelle de la Coruña, Julián, le ofrecí un ducado de oro a un mendigo; era mi regalo de partida; ¿sabes qué cosa me contestó?: “Búsquese otro pobre, Señora”; darele el mismo ducado a un pordiosero en Londres, y dírele cómo multiplicarlo, invertirlo, reinvertirlo, prestarlo a interés y con condiciones, atraerse socios, cambistas, asentistas, la inteligencia judía expulsada de España, armadas de corsarios, provocaciones a la dignidad hispana, todos los medios, todos, Julián: el oro del nuevo mundo pasará como agua por las manos de España y terminará en las arcas de Inglaterra: te lo juro [...]” (pp. 650-652, Parte III).

San Quintín, y terminada en 1584), la batalla de Lepanto (1571), la guerra de los Países Bajos (que estalla en 1572), la revuelta de Aragón (1591-1592), el descubrimiento (1492) y la conquista de América (los años de su fase “heroica” final son aquellos que van desde 1519 hasta 1540) y el fracaso de la Armada Invencible (1588), por nombrar los más importantes, nos son presentados como hitos de un mismo reinado, el de Felipe II, el rey Prudente, con lo que más de un siglo es condensado en aproximadamente cuarenta años .

Estas deformaciones responden tanto a una lógica poética como a una lógica de interpretación de la historia. La lógica poética, además, no implica necesariamente un falseamiento de los hechos. En rigor, los principales acontecimientos históricos encuentran representación en la novela, pero no de manera “literal” sino trabajados desde la ficción narrativa, es decir, novelesca. Así, la condensación entre Carlos V y Felipe II permite seguir los pasos entre un Descubrimiento que no saca en lo esencial a España del mundo mediterráneo y la España imperialista, de cara al Atlántico, que espera, en Sevilla, los barcos cargados con la plata del nuevo mundo.

Es interesante, también, observar cómo en la historia “real” las coincidencias, reiteraciones y azares pueden ser un material que amerite ser mirado como “novelesco”. Así, tanto Carlos V como su hijo Felipe amaron y conocieron felicidad con respectivas esposas llamadas Isabel que dejaron a ambos viudos y sufrientes al morir prematuramente de parto (Isabel de Portugal, madre de Felipe, e Isabel de Valois), y los dos terminaron sus días encerrados en fortalezas-monasterios: en Yuste, el padre; en el Escorial, el hijo. Si en la novela uno de los bastardos, hermanos de Felipe, deviene en Don Juan (en una de las versiones, romántico) la historia nos informa acerca de un hijo natural que el emperador tuvo en 1546 con la hermosa Bárbara Blomberg, don Juan de Austria, el hermano bastardo de Felipe II, siempre

soñando con glorias militares (fue don Juan de Austria quien estuvo al mando de Lepanto) que lo sacaran de esa humillante situación, arriesgado, imprudente y encantador, según crónicas de la época consultadas por historiadores. Entre las reinas, tanto la primera de la serie invocada como la última, es decir, Juana la Loca y la emperatriz Carlota de México, viven larguísimas vidas, encerradas por locura, en Tordesillas y Bouchout, respectivamente, delirando por sus maridos muertos. Además, la repetición de nombres propios y los intrincados lazos familiares (debidos a la programática política de alianzas matrimoniales) pueden provocar, en lectores sin buena formación histórica, cierta confusión laberíntica, como, según señalamos, así lo hace el modo narrativo de *Terra nostra*: tenemos a Juana “la Beltraneja” (hija natural de Enrique IV, rival al trono de Isabel la Católica), a Juana la Loca, a la Princesa Juana, la más joven de los hijos de Carlos V; don Juan se llama el hijo único de los Reyes Católicos y el bastardo de Carlos, el emperador; Maximiliano de Austria, tanto el padre de Felipe el Hermoso como el sobrino de Carlos V, que también es su yerno; Ana de Austria es una de las esposas de Felipe II, pero también es su sobrina, hija de su hermana y de su primo. Con contraste digno de un análisis estructuralista, toda la rama española de los Habsburgo entra en dos siglos justos (entre el nacimiento de un Carlos de vida prodigiosa, en 1500, y la muerte de un Carlos decadente y enfermo, en 1700), en una serie abierta y cerrada por hombres llamados Carlos y, entre ellos, una sucesión de Felipes (II, III y IV).

Las descripciones del Escorial y su necrópolis, de galeotes y galeras, de la actividad burocrática de Felipe (conocido como el rey papelero), del ceremonial de la corte, por ejemplo, denuncian el trabajo con documentos y crónicas traducidos en

clave de ficción.<sup>206</sup> En algunos casos, desde la parodia, como cuando Isabel cae sobre las losas del patio y sus miriñaques de hierro le impiden levantarse por su propia cuenta; dado que el protocolo exige que solamente las manos del señor pueden tocarla, ni los camareros, ni las monjas, ni los palafreneros, ni los sacerdotes la ayudan:

Así pasé treinta y tres días y medio, amor: la vida del alcázar reasumió sus hábitos; las dueñas me daban de comer en la boca, con cucharones soperos; debían molerme las viandas en retortas, pues de otra manera no podía tragarlas; bebía de las botas más burdas, pues todo lo demás se me escurría por la barbilla; y a grandes gritos apartaban las dueñas a los socarrones guardias cuando ellas me acercaban la porcelana, aunque muchas veces no pude contener mis necesidades naturales antes de que las camareras llegasen, siempre a horas fijas, sin atender a mis urgencias y caprichos. Y todas las noches, el furtivo ratón me visitaba, salía del hoyo de mi guardainfante para roer un poco más en el hoyo de mi virginidad. Él fue mi verdadero compañero en ese suplicio. (p. 168, Parte I).

De manera más cruenta, en “La Dama Loca” (pp. 186-191) se reitera la parodización de ese protocolo, con la reina Juana que, mordida por los perros de caza, con las heridas en putrefacción, rechaza toda ayuda ya que ha muerto el Hermoso, el único que podía poner sus manos sobre ella.<sup>207</sup> En otros casos, como en el de la muerte de

---

<sup>206</sup> Elegimos como ejemplo una de las descripciones del Escorial: “Patios se añadirían a los patios, y aposentos para los monjes, para la servidumbre y para la tropa, a las recámaras del cuadrilátero fundador. Un cuadrilátero de granito, tan profundo como largo, sería el centro del palacio, concebido como un campo romano, severo y simétrico, o como la parrilla que conoció el suplicio de San Lorenzo, y en ese centro se levantaría la gran basílica, por fuera un probo castillo con ángulos de bastión, por dentro una sola nave, inmensa, vacía; y el todo sería rodeado por una cintura de manera que el palacio, visto desde lejos, aparecería como una fortaleza de líneas rectas y perdidas en el llano y el horizonte infinitos, sin una sola concesión al capricho, tallado como una sola pieza de granito gris plantado sobre un tablero de losas blancas y pulidas cuyo albo contraste daría un aire aún más sombrío a la construcción.” (p. 99, Parte I).

<sup>207</sup> Respecto del rígido ceremonial cortesano español, y refiriéndose en especial a Felipe II, Rodríguez Salgado dice: “Durante su juventud, Felipe II se mostró reservado, e incluso frío, tanto con sus amigos como con sus enemigos. Cultivó cuidadosamente una imagen que era muy apreciada en la corte española. Otro tanto cabe decir de Juana y de su tío Fernando, siendo todos ellos muy admirados por su capacidad de autodomínio que parecía casi

Felipe, si bien la agonía descrita es extrema y escatológica (en el sentido excrementicio del término), el lenguaje no es carnavalesco sino minucioso y fríamente informativo, al estilo de un parte médico de la época: “Abierta la postema, sacaron los médicos gran cantidad de materia, porque el muslo estaba hecho una bolsa de podre que llegaba poco menos hasta el hueso” (p. 748). A su vez, hay deformaciones de tenor fantástico que funcionan básicamente como parábolas ilustrativas de una manera de leer la historia de España, como cuando Felipe emerge de la cripta cuatrocientos años después y es abordado por un guía turístico que quiere mostrarle el Valle de los Caídos (p. 763).

#### 8.4. Autorreferencia y botín intertextual

Al referirnos al aspecto que hemos dado en llamar “trabajo de escritura”, hablamos del desafío interpretativo, aun en un sentido básico, que el entramado discursivo de esta novela entraña, tanto por la distorsión sintagmática a la que es sometido, como por la perspectiva múltiple y la construcción de diferentes verosímiles de lengua arcaica, culta, popular, etcétera. Las cosas siguen complejizándose laberínticamente cuando intentamos pensar en cuál sería la enciclopedia del lector (en el sentido que Eco le ha dado a esta noción) “ideal” para leer *Terra nostra*. A las numerosas referencias históricas (tanto en su fidelidad como en su deformación), debemos sumar las propias del mundo de la literatura, de la plástica, religiosas y, en fin, buscando una palabra englobadora, culturales. El espesor es tal, que nos abisma como inabarcable. Al

---

inhumana. El control de las emociones, especialmente en público, y la capacidad de aceptar cualquier desgracia con tranquilidad estoica eran los rasgos más llamativos de lo que se denominaba sosiego. [...] Fuera de España, ese comportamiento se consideraba extraño y desagradable. Incluso se pensaba que respondía a una mezcla de altivez, frialdad y falta de cortesía. Durante la larga visita que Felipe realizó a los Países Bajos y al Imperio en 1548-1550, tuvo clara conciencia de que su reserva y control habían dejado una impresión desfavorable. Su deseo de asentarse y conseguir el poder le llevaron a cambiar de actitud.” (p.



mismo tiempo, se corre el riesgo de convertir la lectura en una búsqueda del tesoro (intertextual) o de constatación (a modo de *test*) del estado de la cuestión de la biblioteca propia (¿sé esto?, ¿me doy cuenta de aquello?, ¿cuán culto, en definitiva, soy?), especie de juego narcisista de decodificación de referencias que nos mantendría cautivos en una remisión permanente de búsqueda enciclopédica. En este trabajo tratamos de evitar el punto extremo de esa fascinación y el riesgo de esterilidad interpretativa que puede traer aparejada. De todas formas, es imposible obviar este trabajo intertextual y de referenciación múltiple, al menos en sus zonas más insistentes. Para poder apreciar ciertos matices que pueden perderse en el entramado de la prosa y su abigarramiento narrativo, propongo seguir ciertas series mediante una operatoria de lectura que presupone la separación, la interrupción y el corte de lo que la textualidad que discurre presenta imbricado, continuo y unido.<sup>208</sup> En tal sentido, tomaremos solamente algunas de las series posibles, sin ceder a una pulsión hacia la ficción de exhaustividad que, por otra parte, consideramos que produciría más espejismos que aperturas interpretativas.

---

26). Cf. M. J. Rodríguez-Salgado, *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo*, Barcelona, Crítica, 1992.

<sup>208</sup> En rigor, tal como entendía Walter Benjamin las cosas, citar el texto implica, siempre, interrumpir el contexto y, mediante ese trabajo de corte, producir sentido. Para su investigación acerca del drama barroco alemán, por ejemplo, Benjamin llegó a reunir alrededor de seiscientas citas, con la doble pasión del coleccionista y de quien experimenta sus posibilidades. “En mi trabajo, -dirá Benjamin- las citas son [...] como salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante.” Cf. Walter Benjamin, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1988, pp. 85-86. En cuanto a la noción de “corte” lacaniana, por otra parte, conocemos la autonomía del significante respecto del significado propuesta por Jacques Lacan. Autonomía sólo posible desde el pensar significante y significado lejos de tener una relación estable sino más bien fluida y a punto de deshacerse. Precisamente, es el “corte” lo que permite que el significante surja y se asocie a un concepto, noción que Lacan explica mediante el empleo de la metáfora del punto de almohadillado o capitoné: los botones no son cosidos uno a uno sino que se trata de un entrecruzamiento de hilos que por tensión producen las depresiones en la superficie. Tensión que se efectúa en forma simultánea y no hilo a hilo. De ahí la riqueza que la noción de corte y puntuación tiene para la crítica literaria en su trabajo textual, en la atribución de sentido. Cf. Jacques Lacan, “El deseo y su interpretación”, en *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970; “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, en *Escritos*

#### 8.4.1. Jesús y el efecto de las múltiples versiones

Esta serie tiene como centro referencial ni más ni menos que a Jesús, el hijo de Dios en su paso como hombre por la tierra, para redimir a la humanidad caída en el pecado. Se trata de una zona referencial especialmente productiva por tratarse, el cristianismo en sus diferentes prácticas y creencias, de la religión más expandida, arraigada e identificatoria del Viejo Mundo ficcionalizado así como de América, conquista y evangelización mediante. Además, ¿cómo nombrar los textos convocados? ¿es historia, religión (es decir fantasía, para, pongamos por caso, un cientificismo no creyente), literatura (un modo de la fantasía) o, genéricamente, texto cultural? Constituye cierta exasperación de operatorias caras a la novela tales como la proliferación de perspectivas de un mismo hecho así como el proceso de carnavalización y parodia manifiesto en algunas de ellas. Exasperación, digo, porque no es lo mismo, para el horizonte de lectura occidental, parodiar acerca de Jesús que hacerlo con los personajes literarios de Celestina o el Quijote. Porque se cruza de manera ineludible con las series de referencia histórica: la herencia del Imperio Romano, la frontera y límites (ya nítidos, ya borrosos) entre occidente y oriente, la Reconquista castellana, la Reforma y la Contrarreforma, la conquista del nuevo mundo americano y nuestro presente en Hispanoamérica. Porque reaparece en la literatura, en la plástica y en la escultura, en especial en los períodos privilegiados de la Baja Edad Media, el Renacimiento y el Barroco representados en *Terra nostra*. Veamos una posible reconstrucción de esta serie, de acuerdo con las nociones de interrupción y corte del flujo narrativo ya invocadas.

\* Monólogo de Pilatos, en el espejo del Señor: el procurador se presenta como agobiado por el calor y más preocupado por la indigestión de su perro que por juzgar a

los dos magos rivales llevados ante su presencia: el hijo de Dios (Cristo) y el hijo de María (Jesús). Pilatos condena a muerte a Cristo, el Dios, quien se desintegra, y es Jesús, el hombre, el que finge la resurrección y mantiene su leyenda. Para eso, Jesús se autocondena al anonimato y la vida clandestina. Llega a vivir lo suficiente como para habitar la Roma de Nerón y ver cómo mueren en su nombre los cristianos en el Circo. (pp. 199-202, Parte I).<sup>209</sup>

---

Barcelona, Paidós, 1983.

<sup>209</sup> No puedo evitar, a pesar de su extensión, reproducir este magnífico monólogo: “Mi perro está indigesto y yo no tengo humor ni paciencia para juzgar prolongadamente a uno de tantos magos de la Judea que se pasean anunciando catástrofes y portentos: el fin de Roma, la libertad del pueblo hebreo, no, mi perro enfermo y una pesada canícula y un delator más, uno más entre los espías colocados por mí, y colocados por cientos, en los conciliábulos de la nación judía; le pagaré los acostumbrados treinta dineros; yo Pilatos podría ser otro, llamarme Numa o Flavio o Teodoro, cumplir mis funciones como tantos otros procuradores las han cumplido o las cumplirán después de mí, es normal, yo uno más juzgando a uno más de los magos que durante siglos los han delatado ante nosotros, las autoridades secularmente deseosas de mantener el orden a todo trance. [...] Pues yo fui el único que conocí a los rivales, el hijo de Dios y el hijo de María, conducidos ambos ante mi presencia aquella tarde ardiente en Jerusalén. ¿Cómo distinguir a uno de otro, en las sombras vespertinas de este salón de fresca cantera y blancos cortinajes que me aíslan de la hirviente primavera del desierto, cómo escucharles, cerca de este patio de palmeras ondulantes y rumorosos manantiales?, ¿cuál de los dos debe morir, éste que se llama Cristo y dice ser hijo de Dios, o éste que se llama Jesús y dice ser hijo de María?, ¿Cristo que reclama la humanidad de sus actos divinos o Jesús que proclama la divinidad de sus actos humanos?, ¿éste que promete el reino de los cielos o éste que promete el reino de los judíos?, ¿cuál es el más peligroso, cuál debe morir, cuál debe suplantar a Barrabás en la cruz? Debo escoger a uno solo; es igualmente aventurado asesinar a más de un profeta o liberar a más de un ladrón; la justicia debe ser equilibrada a fin de disfrazar la naturaleza criminal de sus decisiones. Pero lo cierto es que pesan demasiado en mi ánimo, esta tarde, la enfermedad de mi perro, la pesada digestión en el verano, las sombras reunidas para combatir el calor, las distracciones externas de las fuentes claras y los dátiles cayendo de los brazos pródigos de las palmeras. Tengo sueño, estoy aburrido, preocupado por el perro; este clima no es bueno para tomar decisiones; se amodorra uno; el mar y el desierto; Roma se ha extendido demasiado lejos de su centro, la vigilancia se vuelve difícil, las instituciones se quiebran y adelgazan; ¿quién me pedirá cuentas?, ¿a quién puede interesarle, en Roma, esta historia? [...] ¿A cuál de los dos condené, a cuál de los dos presenté ante el pueblo murmurando: ‘He aquí el hombre’, habiendo decidido que uno de ellos era el hombre y el otro el Dios, a cuál de los dos juzgué menos peligroso, a cuál de los dos condené? ¿Cómo no dudar ante los mellizos idénticos, los dos magos igualmente barbados, intensos, elocuentes, famélicos? ¿Cuál de los dos? ¿Cómo iba yo a saberlo? Uno moriría en la cruz, y al condenarlo creí que en realidad, y no sólo simbólicamente, me lavaba las manos del problema. La muerte ejemplar del uno daría caución al otro y escarmiento a todos esos profetas judíos tentados de imitarle. ¿Cómo iba a imaginar la sutil trampa preparada por los llamados Cristo y Jesús? Uno moriría, sí, en la cruz, sufriendo; pero el otro representaría, dos días después, la comedia de la resurrección. ¿Cómo iba a saberlo? ¿Y cómo saber, entonces, cuál de ellos murió y cuál vivió para resucitar en nombre del muerto? Sólo me lo diré a mí mismo en secreto: fue crucificado Cristo el Dios y realmente murió, pues si yo, Pilatos, no hubiese condenado a muerte a un

\* Primera versión leída por el Señor en el cuadro de Orvieto: Dios Padre mismo, no Pilatos, ni los escribas o los fariseos, fue el que condenó a muerte a Cristo, a quien abandonó “una vez cumplida su representación” porque no podía tolerar el regreso al cielo de un contrincante, un nuevo Luzbel en potencia que había conocido las necesidades y misterios de la humanidad caída. (p. 203, Parte I).

\* Segunda versión (monólogo de María): La joven muchacha de la casa de David confiesa no tener idea acerca de quién es el padre de su hijo: si fue el viejo carpintero, o algún aprendiz, o algún viajero anónimo que se detuvo a pedir agua.

---

Dios, mi vida no tendría sentido; en nombre del César pude matar a un ladrón; fue el cuerpo inerte del Dios por mí crucificado, el cuerpo para siempre inútil, el que fue arrojado por esos sus seguidores a las aguas del Jordán, con pesas amarradas al cuello y a los tobillos para que no flotara, al encontrarlas, en las aguas del Mar Muerto. Pero no debieron preocuparse, pues el cuerpo se desintegró velozmente, añadiéndose a los légamos del valle del Ghor; una somera pesquisa por mí encargada así lo atestigua. Y en cambio Jesús el hombre... -mis espías me lo contaron: asistió a la muerte de su doble, guiñándole el ojo a Juan de Patmos, a María la madre y a Magdalena la hetaira, salvado de la cruz por una humanidad que yo juzgué inocua y luego se escondió, con un puñado de dátiles, una botella de vino y una hogaza de pan, en la tumba reservada para la víctima, y de ella emergió dos días después, pero ya no pudo reunirse con su madre, su amante, sus discípulos. Esto temí: que reapareciera, que reiniciara sus actividades de profeta y agitador, burlándose así de la ley de Roma como de la ley de Israel, de mi indirecta condena al entregarle a los judíos como de la directa condena de éstos al decidir su crucifixión; esto sí que hubiese roto el delicado equilibrio entre los poderes romanos y los poderes judíos; esto sí que hubiese llegado, no mereciéndolo el simple trámite administrativo de la crucifixión, a la atención de mis superiores en Roma; esto sí que hubiese dado al traste con mi carrera. Eso pensé a los dos días de la muerte de Cristo el Dios, cuando sus discípulos anunciaron que había resucitado. Fui cauto; esperé antes de actuar. Los discípulos dijeron que su maestro había ascendido a los cielos. Respiré; había temido que el milagro no fuese éste, tan improbable, sino la fehaciente continuidad de la agitada carrera del otro en las tierras de mi jurisdicción. Pero si el actor de la muerte en la cruz se perdió en las aguas del desierto, el actor de la resurrección, a fin de hacer creíble su ascenso a los cielos, tuvo el buen gusto de perderse en el desierto sin aguas. De Egipto llegó, siendo un niño; a Egipto regresó y allí, por largos años, ocultóse en las callejuelas perrunas y arenosas de Alejandría, enmudecido, impotente, andrajoso, viejo, mendicante, inutilizado para siempre por su propia leyenda, para que su leyenda viviera y se esparciera en las voces de Simón y Saulo; y dicen que muy viejo ya, sin más oportunidad para saciar su apetito legendario que la de convertirse en un anciano errabundo, en un viejo judío sin patria ni raíces, pudo llegar a Roma, bajo el reino de Nerón, hijo de Agripina y Domicio Ahenobarbo, y allí asistió en los circos a la muerte de quienes morían en nombre de su leyenda. A él también, entonces, le había yo condenado a la muerte: a la muerte testimonial de quien, errante, sólo puede asistir, sin decir su nombre, a la muerte de quienes mueren en su nombre o contra su nombre. Peregrino hebreo, yo te conozco; eres Jesús el hombre, condenado a vivir siempre porque no moriste en el instante privilegiado del Calvario. Lo sé porque te acompaño, estoy siempre a tu lado, estoy condenado a ser algo peor que tu verdugo: tu testigo. Murió el Dios. Vivimos tú y yo, los fantasmas de Jesús el hombre y Pilatos el juez.” (pp. 199-202, Parte I).

Pinta a un José impotente que sólo le daba unos besos bruscos y jadeantes. Para evitar su repudio cuando él la descubre embarazada, María le prepara unos filtros alucinógenos cuya receta conoce como parte de los secretos heredados de su linaje y es así que José cree ver unos ángeles que le informan que el padre del hijo que espera María es el Espíritu Santo. (pp. 204-205, Parte I).

\* Otra: Jesús se dirige a Juan el bautista y le pide que lo bautice. Manifiesta estar harto de someterse a las horas de estudio que su madre exige. En realidad, sólo al lado de Juan se siente vivo. El Señor ve, en las escenas del cuadro, que Jesús y Juan viven un amor homosexual; el bautismo es, en esta lectura, una suerte de nupcias sodomitas. El Señor cree que Juan, que era un hombre bello, murió por esos amores “nefandos” con el hijo del carpintero y los consecuentes despechos de las mujeres que lo deseaban sin lograr seducirlo: Herodías y Salomé.

\* Cuarta versión: Dios Padre ha aprovechado el engaño de María y envía realmente a Cristo al cuerpo de Jesús, en su bautismo. Pero, cuando comiencen los sufrimientos del calvario, Cristo abandonará el cuerpo y dejará solo al hombre. En una variante de esta versión, antes de ser crucificado, Jesús hace que Simón tome su lugar y observa su propio martirio y muerte. Ni los centuriones, ni los apóstoles ni la misma María se dan cuenta del cambio. En primera persona, Jesús considera este hecho como su milagro más importante, aunque no difundido. (pp. 208-209, Parte I).

\* Otra versión más: “Ni divinidad ni milagro: soy un agitador político palestino [...] mi madre me obligó a quemar tardías velas sobre los escritos sagrados; yo articulé la espontánea rebeldía de mis iletrados compañeros y le di cauce, organización e ideas” confiesa Jesús. Este monólogo estiliza los modos de razonar y argumentar de ciertos grupos de izquierda, tal como los conocemos en el siglo XX. Durante su curso, Jesús revela que todos en su agrupación tienen parecido físico a fin de poder hacerse

pasar unos por los otros y todos por el Mesías. De él nace la idea de un sacrificio puesto que todos los mundos nuevos nacen del sacrificio. La novedad, esta vez, es que el sacrificado es un Dios y no un hombre. “Del sacrificio humano nacieron los antiguos dioses y su historia divina. Del sacrificio divino nacería la historia humana.” (pp. 209-210, Parte I).

\* Monólogo de José, el carpintero (habla desde el cuadro): José asume que es un personaje tenido como secundario en la historia; que la gente teme la verdad que, como hombre sencillo e ignorante, puede decir y que le han inventado una imagen de viejo manso que no es la suya: él se ve a sí mismo como bravucón, gran amador de mujeres y fuerte bebedor. Para él, María es “la muy desgraciada”, una pretenciosa que, rescatada por su matrimonio de una familia arruinada, le pagó con remilgues y embarazándose “de una paloma”, cosa que José, por supuesto, no cree. Se refiere a los Reyes Magos como a “tres saltimbanquis” y “chismosos profesionales”, a Jesús como “el bastardo” y a sus discípulos como “banda de maricones” y es en tal contexto que interpreta el beso de Judas. Esta versión esperpéntica, muestra a Jesús como un malcriado, un sabihondo, un delirante, preferido por María a todos los otros hijos que tuvo luego con José. Como un farsante que de acuerdo con Marta y María o con sus discípulos teatraliza milagros que no son tales. Harto de él, José es quien lo delata por los treinta dineros, quien lo entrega a morir en esa cruz que él mismo, el carpintero José, había construido. (pp. 217-219, Parte I).

\* Investigación e hipótesis de Teodoro: el estoico revisa la historia de la apartada y pobre provincia de Judea y encuentra la crónica de un hecho reciente: la abdicación y suicidio de uno de los procuradores del emperador Tiberio, un tal Poncio Pilatos. Investigando los archivos, Teodoro encuentra la historia de un mago o profeta, llamado El Nazir, o sea, el santo de Dios. Este Nazir decía descender de David y,

nacido sin obra de varón, ser el Mesías profetizado, el rey de los judíos. Según los papeles burocráticos consultados por Teodoro, el profeta en cuestión era de costumbres dudosas pues fraternizaba con prostitutas y vivía con doce obreros. Sus ideas irritaron a la mayoría. Predicaba el amor al prójimo, hasta el ofrecimiento de la otra mejilla al que nos abofetea, a quienes esperaban un llamamiento a las armas. Molestó a los sacerdotes de Jerusalén y a la aristocracia seducea porque exponía ante el vulgo críticas contra el orden hebreo y su alianza con Roma. Fustigó a los comerciantes establecidos en el templo. Teodoro sabe que Pilatos condenó a tres hermanos coronados de espinas y con la señal de sangre de una cruz en la espalda. Las crónicas que dicen que en el Gólgota había tres condenados, el Nazir y dos ladrones, mienten o, cuanto menos, plantean un enigma para la lectura de Teodoro. (pp. 694-704, Parte III).

Las varias versiones leídas (y escuchadas) del cuadro de Orvieto son luego retomadas desde el relato que el fraile pintor Julián hace, del Cronista. Insisten dos operatorias básicas de este texto: por una parte, la síntesis proporcionada por Julián posibilita nuevas variables en las versiones; por la otra, el fragmento en cuestión funciona como resumen y ayuda memoria, desde el mecanismo asociativo vinculado con la repetición. Leamos la cita:

[...] bajo guisa de fábula, esa narración incurría en las anatematizadas herejías del docetismo, que sostiene la naturaleza fantasmal del cuerpo humano de Cristo, del gnosticismo sirio de Saturnilio, que proclama el carácter desconocido e intransmisible del Padre único, del gnosticismo egipcio de Basílides, que hace a Simón el Cirenaico suplantar a Cristo en la cruz y a Cristo simple testigo de una agonía ajena, del gnosticismo judaizante de Cerintio y los Ebonitas, combatido por el padre de la Iglesia, Ireneo, por declarar que Cristo el Dios sólo ocupó temporariamente el cuerpo de Jesús el hombre, del monarquianismo patripasianista que identifica al Hijo con

el Padre, y de la variante sabeliana que concibe al Hijo emitido por el Padre como un rayo de luz: de la herejía apolinaria y del extremo nestorianismo, que atribuyen a dos personas distintas los actos de Jesús y los de Cristo; y de la doctrina de la libertad pelagiana, en fin, condenada por el Concilio de Cartago y por los escritos del Santo de Hipona, que niega la doctrina del pecado original.

Seré aun más explícito, Señor: peor es la fábula que la herejía que ilustra, pues en un caso la Purísima Virgen Nuestra Señora admite adulterio con anónimo camellero, en otro Nuestro Señor Jesucristo proclámase simple agitador político de la Palestina y, en el más ruin de estos ejemplos, el Santo Señor José declárase reo así de haber delatado al Dulcísimo Jesús como de haber fabricado la cruz que fue potro de su tormento por la redención de nuestros pecados. (pp. 245-246, Parte I).

Toda una línea ideológica puede seguirse en la reflexión del Señor, cuando concluye que mal se hace al perseguir la herejía, ya que un hereje sigue siendo un creyente, no un infiel enemigo. Una mirada que ve las coincidencias precisamente en las disidencias, en las guerras de sentido por imponer la propia versión de algo en lo que todos los que pelean comparten como creencia de base (la literatura, la historia, la identidad cultural son algunas de las posibles lecturas metafóricas acerca de herejes e infieles).

#### 8.4.2. Literatura de literatura

Para muchos, uno de los encantos de la trama de *Terra nostra* es el de encontrarnos con personajes literarios o escritores novelizados conviviendo en el mismo “bosque narrativo” con los personajes “históricos” y con aquellos de los cuales no tenemos referencia previa a la lectura de esta novela, que, con fines diferenciatorios, podríamos identificar como de “ficción pura”. Las diferentes aproximaciones que hasta ahora hemos venido haciendo a la novela han alertado, seguramente, acerca de este aspecto. Así, Don Juan, el Comendador, la Celestina, el Quijote o Sancho Panza son personajes



de esta novela, pero, simultáneamente, no pueden cesar de producir significación como referencia a los personajes literarios que ya son y a las obras (*La Celestina*, *El Quijote*, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, *Don Juan Tenorio*, por nombrar las más relevantes). Estos personajes, a su vez, se hibridizan con los “puramente ficcionales”, es decir que el personaje de Celestina, además de la coincidencia en el nombre propio, es la trotaconventos cuando envejece; uno de los tres náufragos deviene Don Juan; el personaje del Cronista está asociado a la figura de Cervantes y escribe la historia del caballero de la triste figura a partir del relato hecho por Ludovico y uno de sus hijos que se han cruzado con el viejo Alonso; la monja Inés es doblemente el personaje de *Terra nostra*, la Inés del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, la doña Ana de Ulloa de la obra de Tirso de Molina y hasta sor Juana Inés de la Cruz, en México. Además de estas construcciones centrales, la novela abunda en guiños intertextuales y homenajes literarios, como el presidiario Jean Valjean (Víctor Hugo), el exiliado argentino Oliveira (Julio Cortázar), el coronel colombiano Buendía (Gabriel García Márquez) o el viejo Pierre Menard (Jorge Luis Borges).

Proponemos, a continuación, la lectura de una serie en especial, la de las referencias y relecturas acerca de Cervantes y Don Quijote.

\* El hecho de que Polo Febo sea manco. Este dato descriptivo del personaje, al comienzo de la novela en el París de fines del siglo XX, no es particularmente significativo en una primera lectura, pero, en la medida en que avanzamos por los caminos narrativos que *Terra nostra* despliega, podemos dotarlo de significación y recuperarlo, así, como una huella intertextual del *Quijote* por asociación con su autor, Cervantes (1547-1616), quien sufrió esa mutilación en la batalla de Lepanto.

\* El personaje del Cronista, poeta y narrador, aparece fuertemente asociado al escritor Miguel de Cervantes Saavedra. Julián, el fraile pintor, narra al Señor la

historia del Cronista que por una indiscreción fue enviado a galeras. Lo presenta enfermo, “reducido a un pequeño espacio en las profundidades de la proa del bergantín de reserva”, escribiendo sin cesar toda la noche a la luz de una pequeña vela. El manuscrito es guardado por el Cronista en una botella verde lacrada que arroja al mar (con lo que se trenzan estas referencias a Cervantes y su obra con una de las series más insistentes de la novela: el tema de los naufragos y sus botellas verdes). La batalla contra el Turco está próxima a desatarse en el golfo y su crueldad no perdonará, lo sabe, ni siquiera a un simple remero como él. Aun sin que se escriba el nombre que la historia dio a esta batalla, son explícitas las referencias que conducen su identificación con la de Lepanto. Es más: el Cronista es herido en su mano en medio de esta lucha y cuando le preguntan su nombre, contesta: “Miguel”.<sup>210</sup> Asimismo, aparecen datos biográficos y sobre su obra referenciables a Cervantes y, detalle sutil de la ficción novelesca, el delito por el que el Cronista fue enviado a galeras no es un crimen común sino “delito de la imaginación, más severamente penado por los poderes que el hurto de una faltriquera”. Tal como describimos los procedimientos de condensación y metonimia respecto de la construcción de los personajes masculinos y femeninos de la dinastía de los Habsburgo, el Cronista representa, de acuerdo con ciertos indicios, a Cervantes pero, además, metaforiza toda una serie de escritores que incluye al mismo Kafka, mediante abigarradas enumeraciones que hablan de las obras escritas, imaginadas y por ser escritas: “imaginó todas las aventuras de esos héroes, todas las transformaciones de estos

---

<sup>210</sup> Se sabe que Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) participa en la batalla naval de Lepanto que, bajo las órdenes de don Juan de Austria, vence a los turcos el 7 de octubre de 1571. En esa ocasión es herido en la mano izquierda, que le queda inutilizada. Las dos partes que forman el Quijote se publicaron en 1605 y 1615, respectivamente; bajo el título *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, la primera, y con el de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, la segunda.

caballeros de la ilusión frustrada”. (pp.239-255, Parte I). El siguiente fragmento se ofrece como muestra del trabajo intertextual descripto:

*Al despertar (??? -un hombre; un nombre; que lo ponga quien lo encuentre; tenía razón el muchacho que fue condenado a la hoguera; hay que tomar el nombre de la tierra donde se vive, viejo, nombres de barro y polvo y sueño) una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto (tachado: otro animal, quizás mítico, dragón, unicornio, grifón, mandrágora, la mandrágora se halla al pie de los cadalsos, de las hogueras, Miguel, me oyes, tachado, grifón, salamandra, no, mejor insecto, cucaracha, héroe final, tachado). Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espada (caparazón de insecto, enmienda, ojo, escudo del antiguo héroe, caparazón, defensa para que no nos pisoteen) y, al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades (abismo: tachado, enmiendo, abismo punto central de un escudo de armas, ombligo de la identidad abismal, abismado, sol de los cuerpos) cuya prominencia apenas si podía aguantar la colcha, que estaba visiblemente a punto de escurrirse hacia el suelo. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia. -¿Qué me ha sucedido? No soñaba, no. (p. 255, Parte I).*

\* “El caballero de la triste figura” es uno de los subtítulos de la tercera parte de la novela. Aparecen aquí don Quijote y Sancho Panza involucrados con Celestina (tres personajes que, en el índice de personajes han sido agrupados como “Los soñadores”). En este episodio, el trabajo intertextual y de reescritura nos presenta a un Sancho que le pide a la joven Celestina que se haga pasar por una dama de alcurnia, ante su amo loco. Celestina lo acompaña hasta el patio de una venta donde cuatro mozos y el mismo ventero golpean a un viejo enflaquecido por haber éste agujereado los cueros de vino. El viejo se defiende y protesta: eran gigantes, para él, a quienes ha vencido en la lucha. Cuando queriendo conformarlo, Sancho le presenta a Celestina como la

“principalísima dama” que viene a agradecerle haberla rescatado del cautiverio de los gigantes magos, Quijote reacciona enfurecido. Él no ve la alta dama (que su escudero dice) ni a la joven Celestina (quien en “verdad” está ahí); ve, en cambio, a la vieja trotaconventos que lo engañó a él cuando joven, entregando a otro, por más dinero, a su amada Dulcinea. (pp. 537-538, Parte III).

\* En “Gigantes y princesas” encontramos a Ludovico con uno de los jóvenes en su largo camino hacia la cita del Cabo de los Desastres. En un molino se encuentran con un viejo que, por varios indicios, es don Quijote. Un bacín de barbero es su yelmo y el molino se ve así por un encantamiento; en realidad, se trata de las entrañas de un gigante que tiene a unas princesas prisioneras. Ludovico escucha, ciego e incrédulo. El joven, en cambio, ve lo que el viejo dice. (p. 579, Parte III).

\* En “Dulcinea”, Quijote les cuenta su historia a Ludovico y al joven: “Créame, fui joven, no nací como ahora me ven, viejo y apaleado, fui joven y amé”. En esta versión, se unen al menos tres de las series intertextuales: Quijote, Don Juan y Celestina, la trotaconventos. Quijote joven es Don Juan y obtiene a Dulcinea, trabajos de la trotaconventos mediante. El padre de Dulcinea los sorprende y su espada mata a la joven, siendo atravesado, a su vez, por la de Don Juan. El sangriento día del Toboso concluye con padre e hija enterrados juntos bajo una lápida estatuaria que los representa a ella dormida y al padre de pie, velándola con su espada. Don Juan huye de la justicia y se transforma así en el viejo don Alonso, que por años tiene sólo los libros que lee sin parar por consuelo. Vuelve para suplicar el retorno a la vida de Dulcinea pero, en lugar de lograrlo, es la estatua del padre la que cobra vida y maldice a don Alonso condenándolo a que sus lecturas se conviertan en realidad para él. Episodios que, en una vuelta de tuerca, a su vez, son la realidad a secas pero, como

solamente él puede verlos como tal, es tenido por loco, apaleado y enjaulado. (pp. 581-582, Parte III).<sup>211</sup>

\* Cuando Ludovico, Celestina y el Señor se reúnen para descifrar el enigma de los tres náufragos y sus respectivos sueños, se nombra al que “todo lo recordó” como “el andariego de la Mancha”. Más adelante, cuando Guzmán acose a uno de los náufragos (que cree único ya que nunca vio a los tres juntos), el joven se tirará al mar y un azor le devorará el brazo.

\* El Cronista vuelve de su cautiverio y Julián le narra toda la historia del palacio para que él escriba, al decir de los árabes, una *ahadit-novella* (“como dices que debe decirse para darle a un relato la dignidad que a la comunicación de nuevas dieron los pobladores árabes de nuestra península”). Ya solo, el Cronista recuerda al caballero que Ludovico y sus hijos habían encontrado en un molino de viento y empieza a escribir la historia de un hidalgo manchego para quien “nada estaría en duda pero todo sería posible: un caballero de la fe”, fe que provendría de una lectura. Escribe, también, la crónica “fiel de los últimos años del reinado y la vida del Señor don Felipe”, encargada por el fraile pintor.

Seleccionamos la serie Cervantes-Quijote, pero destacamos ya el abigarrado trabajo intertextual literario que privilegia la literatura española, en especial la del Siglo de Oro. En casos, como hemos visto respecto del Caballero de la Triste Figura y el Don Juan, estas series se entrecruzan. Respecto del Don Juan, el reiterado

---

<sup>211</sup> Las versiones del Quijote elaboradas en *Terra nostra* remiten tanto a la primera como a la segunda parte de la fundante novela. Recordemos que si en la primera parte es dominante el hecho de que Quijote interprete la realidad desde su visión enloquecida (los molinos de viento, como gigantes; los rebaños de corderos, ejércitos; las ventas, castillos), en la segunda parte, salvo contadas excepciones, don Quijote ve la realidad como es (las ventas son ventas, las manadas de toros y cerdos que lo atropellan son tales) y son los otros personajes, en cambio, los que ahora falsean la realidad para amoldarla a las imaginaciones del Caballero de la Triste Figura (por ejemplo, las aventuras que suceden en casa de los duques son una farsa preparadas por éstos, como lo es la cabeza encantada que inventa don Antonio Moreno y el

procedimiento de las versiones múltiples coincide con la convocatoria textual de los dos famosos dramas, uno barroco y romántico el otro, que tienen por centro este personaje. Desde ya, nos referimos a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina<sup>212</sup> y al *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla.<sup>213</sup> El hecho de que, en uno de los relatos de la novela, el náufrago transformado en Don Juan y la novicia Inés se embarquen hacia América, abre el campo asociativo hacia la figura y obra de Sor Juana Inés de la Cruz, poeta, erudita y monja del barroco mexicano. Asociación que, hacia el final de la novela, se confirma con la lectura de versos de *Primero sueño* así como noticias biográficas del personaje literario coincidentes con las que conocemos de la sor Juana histórica.<sup>214</sup> Variantes del “¡Qué largo me lo fiáis!” de Don Juan insisten en *Terra nostra* (pp. 292 y 602, por ejemplo). Además, palabras de otros textos son traídas para referirse a personajes, hechos o circunstancias de la novela, como es el uso del conocido epíteto “el que en buenahora ciñó espada” del Cid, en boca de la Dama Loca refiriéndose a Felipe el Hermoso (p. 283) o la reescritura de los versos quevedianos en boca de El Peregrino, en

---

disfraz del bachiller Carrasco). Cf. Juan Luis Alborg, “El Quijote”, en *Historia de la literatura española*, II, Madrid, Gredos, 1974, pp. 127-195.

<sup>212</sup> Seudónimo de Gabriel Téllez (1584-1648), religioso mercedario que desde joven se dedicó a la vida literaria. Admiró a Lope de Vega y sus obras más destacadas, además de *El burlador...*, son: *El vergonzoso en palacio* y *Condenado por desconfiado*. La crítica ha visto en Don Juan a un personaje renacentista, pero al autor Tirso como perteneciente al Barroco, en una España que vive todavía la Contrarreforma. En este contexto, se ha explicado el hecho de que Tirso haya tratado con rigor a su personaje, enfrentándolo con las postrimerías: muerte, juicio, infierno y gloria.

<sup>213</sup> José Zorrilla (1817-1893), dramaturgo romántico, ubica la acción del drama en la España de Carlos V y pone el acento en el poder del amor humano que salva a don Juan cuando parecía ya condenado sin remedio.

<sup>214</sup> La obra de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) es estimada como uno de los fenómenos más importantes, para muchos el más importante, de las letras coloniales hispanoamericanas y, sin duda, de las mexicanas en particular. Octavio Paz le ha dedicado un completo estudio cuyos datos incluyo en la bibliografía de este trabajo. En *Terra nostra* es referida hacia el final de la novela por el personaje de Ludovico que narra al Señor noticias del Mundo nuevo: “La monja Inés ha sido silenciada por las autoridades: no escribirá una línea más. Ha sacrificado su biblioteca y sus preciosos instrumentos matemáticos y musicales

Technotitlán: “Miré, desolado, a mi alrededor, en búsqueda de ellos. Miré los muros de esta patria ajena, y uno estaba fabricado de puras cabezas de muerto, y el otro de serpientes de piedra, labradas y enroscadas y mordeándose las colas” (p. 461).

No podía faltar referencia a Homero, fundante en la tradición literaria occidental.<sup>215</sup> La cita que, aunque extensa, transcribimos a continuación, al tiempo que presenta las aventuras de la *Odisea* “al revés”, problematiza el poder de la letra y el de la tradición oral, la incesante reescritura, el borde, en fin, entre la literatura y la vida.

El mago era de papel. Siempre fue de papel: héroe o autor de papel. Primero protagonizó. Cuando regresó de las guerras y las aventuras a su hogar, escribió. Una cosa es lo que vivió como héroe: los siglos lo cantan. Otra lo que escribió como poeta: las letras son mudas. Ha vivido lo que corrió de voz. Ha muerto lo que fue escrito sobre un papel. Cuando descubrió la infidelidad, aburrida de esperarle, volvió a vivir todas sus aventuras en sentido contrario. Y al revivirlas, las escribió. No se taponeó los oídos: fue seducido por el canto de las sirenas. No resistió la belleza de los lotos: los comió y desde entonces vive soñando. Se presentó inerme ante Polifemo: el cíclope le arrancó un ojo. Se remontó al origen: Oulixes, hijo de Sísifo, para siempre arrojado entre Scyla y Caribdis, entre el monstruo de la imaginación, la criatura con doce pies y seis cabezas y cuellos de serpientes y dientes de tiburón y perros ladrones en el sexo, y el monstruo de la naturaleza, la enorme boca que traga y vomita todas las aguas del universo; hijo de Sísifo, se remontó al origen, condenado a escribir sus propias aventuras una y otra vez, creer que ha terminado el libro sólo para empezarlo de vuelta, relatarlo todo desde otro punto de vista, de acuerdo con una posibilidad imprevista, en otros tiempos, en otros espacios, aspirando desde siempre y para siempre a lo imposible: una narración perfectamente simultánea. Era de papel. Su cuerpo era su muerte. Cuando lo mataron y lo arrojaron al

---

para dedicarse, como le ordenaron su confesor y su obispo, a perfeccionar los empleos de su alma.” (p. 745, Parte III).

<sup>215</sup> Considero oportuno recordar, respecto de la consideración de los poemas homéricos como uno de los puntos de partida ineludible para el estudio de la representación literaria en la cultura europea (el otro lo constituirían los relatos bíblicos), el capítulo llamado “La cicatriz de Ulises” con el que Auerbach abre su obra *Mimesis*. Cf. Erich Auerbach, “La cicatriz de Ulises”, en *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 9-30.

mar, volvió a ser papel. Volvió a vivir. Guárdenlo. Es su ofrenda. (p. 558, Parte III).

Las vicisitudes de la trama se anudan con las metáforas y las zonas metanovelísticas en esta cita, ya que lo ofrecido (por la gitana a los tres jóvenes) como trozos del cuerpo del mago son las famosas tres botellas verdes lacradas con sus respectivos manuscritos guardados.

#### 8.4.3. Cuadros que narran

El denso trabajo de reescritura, el palimpsesto que es *Terra nostra*, hace intertexto con todo un universo de imágenes: frescos, trípticos hechos con óleo sobre tablas, cuadros “de caballete”, textos al fin, que son, de diferentes maneras, sugeridos, referenciados, leídos, escuchados e interpretados, es decir, reescritos. Nuevamente, una ficción de exhaustividad sería inconducente; sin embargo, es imposible no convocar a Tiziano, a Velázquez y al Greco, cuando menos, al leer las descripciones de los reyes de la casa de Austria, que tanto hincapié hacen en los rasgos característicos de los Habsburgo (el archisabido prognatismo, por ejemplo), así como las de las ropas, joyas, posturas y utensilios de las épocas imperiales y monárquicas.<sup>216</sup> Seleccionamos una muestra de citas:

El Señor se unió a los cazadores cuando la bocina tocaba a entrar en la sierra. Llegó montado, a trote ligero, todo

---

<sup>216</sup> Nos referimos, en especial, a *El emperador Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1548) de Tiziano (hacia 1485-1576); los retratos de Felipe II y de su última esposa, Margarita de Austria, así como los de Felipe III, como príncipe y como rey, del artista cortesano Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608); el *Sueño de Felipe II* (1576-1577) y *El entierro del conde Orgaz* (1586) de El Greco (1541-1625); los numerosos retratos de miembros de la familia real, cortesanos y bufones, de los que destacamos los retratos ecuestres del conde-Duque de Olivares, el de Felipe IV y el conocido *El infante Baltasar Carlos* (1645), *El enano Mora* (1636), *El bobo de Coria* (1639), así como el célebre *Las meninas* (1656) de Velázquez (1599-1660) y el *Carlos II* (1683) de Claudio Coello (1621-1693). La mayoría de estos cuadros se encuentra en los museos del Prado, en Madrid, y del Escorial.



vestido de verde, con un capuz no muy largo, al estilo y de hechura moriscos. (p. 36, Parte I).

Adentro, el Señor, sentado en la silla curul, acariciaba con la mano alargada la cabeza de Bocanegra y el perro lo miraba con esos ojos tristes, casi sin blanco y con el poco blanco vetado de sangre, como si el alano mostrase en la mirada la codicia de caza que la fidelidad al amo le vedaba. Condenado a la compañía doméstica, Bocanegra, sin embargo, se engalanaba con peto y coraza y rodeaba su cuello una carlanca de fierro armada con púas. El Señor acarició la piel de su can maestro, entre sedeña y pelrasa, [...]. (p. 41, Parte I).

El Señor cubrió con un pañuelo de holanda el rasguño de su dedo [...]. (p. 43, Parte I).

El Señor jugueteó con el dedo índice sobre el grueso labio inferior. (p. 49, Parte I).

Las llamas empezaron a jugar por igual sobre su perfil prógnata y sobre el agudo rostro de Guzmán. (p. 109, Parte I).

Pues por hermoso que sea vuestro vástago, yo me encargaré de marcar en su rostro la estigmata de esta casa: el prognatismo. (p. 153, Parte I).

[...] frente despejada, piel semejante a la cera, un ojo cruel y otro tierno (ambos pesados, cubiertos por párpados lentos, saurios), nariz recta y aletas anchas, como si Dios mismo las hubiese, misericordiosamente, ampliado para facilitar la dura respiración: labios gruesos, quijada saliente: labios y quijada disfrazados así por la barba y el bigote sedosos como por los volantes de la alta gola blanca que escondía el cuello y separaba la cabeza del tronco; encima de la gola, la cabeza semejaba al cuerpo de un ave capturada. (p. 154-155, Parte I).

La Vieja bendice con la cabeza, moviéndola agitadamente para trazar en el aire tormentoso de esta tarde la señal de la cruz, a su hijo el Señor, que parece asfixiado, pues mueve temblorosamente los labios gruesos y la enorme quijada como para pescar el aire que le huye de los pulmones. (pp. 222-223, Parte I).

Yo, con la boca abierta, yo, el bobo auténtico [...] la sábana sobre mis hombros es una manta purpurina [...] la toga imperial; la púrpura del patriciado [...]. (pp. 224-225, Parte I).

Vestía con magnificencia, lustrosos zapatos a la flamenca, calzas color de rosa, una ropa de brocado forrada de armiños y en la cabeza una gorra como un joyel; y sobre el pecho, una cruz y piedras preciosas; y entre los armiños, desprendidos capullos de azahar. (p. 524, Parte III).

[...] ni mudándose él mismo nunca el negro atuendo con que presidió las ceremonias finales de la muerte [...]. (p. 675, Parte III).

Asimismo, se describen los bucles “como tirabuzón” y las enaguas tiasas de la “infanzona” Isabel; los negros ropajes de la Dama Loca y su gran carroza fúnebre semejante a un “buitre sobre ruedas”; los altos cuellos blancos, los vestidos drapeados y las mangas abombadas de la Señora; el bigote trenzado, la ropa y las armas del sotamontero; el atuendo velazqueño del paje atambor; la característica esperpéntica de la enana Barbarica, etcétera. Destacamos la potencia descriptiva de las escenas de cacería en el monte (pp. 35-52) y las de la crianza, cuidado y función de los azores que, para nosotros, lectores de fin del siglo XX, debido a la distancia que media respecto de la época evocada en general y de esa costumbre en particular, concitan un inquietante exotismo que se acentúa en aquellas que muestran la simbiosis entre la apenas contenida lujuria de la Señora y su “pulsante” ave. Leemos:

[...] el movimiento seguro y altivo del cuerpo drapeado en telas negras que descansaba dentro de la litera como un pájaro reposaba, nervioso pero inmóvil, sobre el puño enguantado de la mujer. (p. 45, Parte I).

Una de las manos de la mujer no deja de acariciarle; pero la postura obliga al muchacho a mirar la otra mano de esta aparecida y la otra mano lleva puesto un guante, rugoso y sebado, sobre el cual se mantiene muy derecho un azor. [...] El sañudo halcón se mantiene inmóvil, con el pecho levantado y bien abierto de piernas para asentarse mejor sobre el guante de su dueña. Es tal la unión de las patas del ave

con la mano de la mujer, que las uñas negras del pájaro parecen una prolongación de los dedos engrasados del guante. De tan fijo, diríase que es una estatuilla de Malta; sólo los cascabeles atados a las patas indican movimiento y vida en el ave de presa; su rumor de sonaja se funde con los otros ruidos, persistentes, de hebillas y puntas de fierro arrastradas a lo largo del camino. (p. 49, Parte I).

La Señora acariciaba la calva cabeza del azor prendido a la mano enguantada, liberado de los cascabeles y aliviado del calor por un ligero desayuno de agua y corazón de venado que la propia Señora le había servido antes de venir, como todas las mañanas, al coro desde donde podía observar a su marido, todas las mañanas, perder una más. Pero llegaba siempre el momento en que el ave de rapiña, por su natural inclinación, comenzaba a añorar la luz. La Señora le acariciaba el cuerpo (Guzmán conocía esos gestos) y la cabeza; la complexión caliente y seca del ave sufría en verano; era preciso llevarla a lugares como éste, sombríos y frescos. [...] Guzmán la había advertido más de una vez que la naturaleza del ave reclama espacios donde ningún obstáculo se interponga entre la mirada rapaz y la presa codiciada; los espacios amplios, Señora, donde una vez vista la presa, el azor pueda arrojarse con el ímpetu de una lanza contra ella. En la palma de la mano, la Señora temía que el instinto activo fuese más fuerte que la necesidad pasiva y que el pájaro, vencido por aquél, se desprendiese del puño de su ama y, creyendo que la oscuridad era infinita, saliese volando a estrellarse contra los muros de la capilla o el fierro de la celosía, y así muriese o quedase manco: Guzmán se lo había advertido. (pp. 94-95, Parte I).

Al sentir ese pulso desesperado del ave de presa, la Señora le cubría la cabeza con la negra capucha, daba la espalda a la celosía, el altar, [...] debía caminar bajo el sol y entre las obras y los materiales (y lo que es peor, a la vista de los obreros) para regresar al claustro de las habitaciones y entrar a la suya, siempre con el azor posado sobre el guante seboso y retenido por el puño pálido, sin que nadie pudiese imaginar cuánto se holgaba una mujer con esos latidos desordenados, con esa posesión de un cuerpo tan excelente, cuerpo de buen azor -poca pluma y mucha carne- cuyas pulsaciones manifestaban un deseo de volar, cargado de sonajas, anunciando con cascabeles su hambre rapaz, su anhelo total de caer sobre una presa, [...]

Regresaría todas las mañanas a la capilla, acompañando de lejos las penas y profesiones de su marido, el Señor. Acariciaría al azor calvo, caliente y pulsante.[...] Todas las mañanas, la Señora regresaría a sus aposentos, empuñando al ave y sin pensar que alguien pudiese sospechar el deleite sensual que le producía acariciar el cuerpo pulsante del azor. Perdida en su placer, la Señora no tenía ojos para los obreros del palacio. [...] Pudo ver de nuevo ese espejismo que parecía flotar sobre la tierra reverberante del llano: la mujer erguida, de caminar a la vez pausado y veloz, tan firme y seguro que se diría que no tocaba el suelo, vestida toda de terciopelo negro, la basquiña abombada por el hueco guardainfante que arrastraba por el polvo; los pequeños pies apenas visibles; el verdugado de encajes apareciendo y desapareciendo con ese movimiento sutil, inmaterial; una mano posada contra el vientre y la otra extendida para que en ella descansara el azor encapuchado, sobre la percha del guante ensebado, junto a los anillos de piedra roja que ahogaban en su frescura sangrienta la insoportable resolana, el rostro enmarcado por la gola alta y blanca... Un caliente sudor estalló sobre la frente de la Señora; retiró la mano del vientre para espantar a las moscas; entró al palacio. (pp. 95-96, Parte I).

Insistimos: las descripciones que hacen a los azores cobran un particular espesor semántico en la novela. En primer lugar, el efecto de distanciamiento ya mencionado respecto de la época representada. Porque uno dice “cinco siglos atrás” y, sí, es mucho tiempo; pero el mundo referencial no cae todo apiladito y junto en el mismo segmento de la recta cronológica: en el universo imaginario, algunas referencias nos aparecen como más alejadas en el tiempo que otras, aunque históricamente hayan sido coetáneas. Así, armaduras, arcabuces y carabelas producen un efecto temporal diferente del que las obras de Miguel Ángel o los relatos del Quijote hacen. Estos matices, a su vez, operan como coadyuvantes de efectos ideológicos en la lectura; veamos: la España de la Conquista se presenta en la novela como herencia, mostrando líneas de continuidad y, de alguna manera, como explicación de la historia y presente hispanoamericanos. Pero, también están implicadas las rupturas, los puntos de

inflexión, la España como diferencia y otredad. En tal sentido, la representación de los azores opera como una zona fuertemente imantada de “lo otro”. Pero, paradójicamente, esa textualidad significativa que permite atisbar lo diferente posibilita, además, metaforizar aspectos de lo conocido: la sequedad de Castilla, su calor, la ceguera que ha acompañado algunos de sus impulsos guerreros, su excentricidad respecto de Europa, en una rápida y no agotada enumeración. Otro aspecto largamente invocado al hablar de herencias recibidas de España es el de la amalgama de sexo y pecado, en especial en el contexto de la Contrarreforma, típicamente católica. En este punto, la obsesionante relación de la Señora, que sujeta al ceremonial estricto de la corte e intocada por su real marido busca amantes con ansiedad, con esa ave rapaz, seca y palpitante tiene un potencial metafórico alto.<sup>217</sup> De

---

<sup>217</sup> A fin de no interrumpir en demasía el hilo discursivo de la exposición, pero no queriendo dejar afuera del trabajo otras descripciones dedicadas a los azores, es que elijo, en este caso, citar en nota al pie: “Cuidaba por igual a quienes más lo necesitaban: los azores recién nacidos y las aves viejas. A aquéllos presto les afeitaba el pico y las uñas, y los bañaba en agua antes de colgarles por primera vez los cascabeles para que empezaran por acostumbrarse a ellos, y también para poder oírlos si los jóvenes halcones, tan tempranamente despiertos a su instinto rapaz, se salían de la muda, se perdían o regresaban en mal estado de sus correrías primerizas. Para evitar que languidecieran en el encierro, les daba buenas viandas y les ofrecía poca pero buena comida: corazón de carnero desvenado, carne de liebre flaca y la carne de vaca más tierna [...] dedicaba la mañana a los halcones nuevos, cuidando de tenerlos en recámaras que no fuesen húmedas, ni les entrase humo, y bañadas en claridad, pues la primera regla de la buena cetrería es evitar la oscuridad completa, evitando así que el azor, volando con ímpetu, confundiendo la oscuridad con el gran espacio de la noche, diese tan recio en las paredes o vigas, que muriese o quedase manco [...] para el descanso del azor, ponía Guzmán en la muda céspedes de tierra [...] En las tardes, atendía Guzmán a los azores viejos; las uñas, el arma principal del ave para acometer y trabar las prisiones, se les cuarteaban y caían; se les quedaban en las grietas de las alcándaras; Guzmán retiraba al ave vieja de su percha y recordaba antiguas hazañas del azor, cuando sus uñas eran tan hambrientas y tan caninas, tan zumidas y trabadas en las carnes del jabalí o del venado, Señor, y queriendo tan mal desasirse de ellas, que sólo con muy buena maña se desprendían de las presas sin arrancarse uña alguna; pero al envejecer, Señor, las uñas se les caen sin peligro ni gloria, trepados los halcones en sus quietas alcándaras y Guzmán escuchaba a los monteros mientras terminaba de cortarles con turquesas las uñas rotas a los viejos azores [...] hasta llegar a lo vivo, [...] Guzmán oía moliendo la suelda y la sangre de drago [...], echaba la mezcla sobre el lugar de la uña y ataba la herida con un paño de lino delgado [...] Guzmán acariciaba al azor vendado y lo posaba sobre la alcándara [...] Guzmán atendía a los halcones afectados de hidropesía o trópico por comer carnes húmedas y malas, estar en parte fría o atragantarse con plumas viejas que se les quedaban en el buche por descuido del cazador. Las aves así afectadas crían un agua podrida y caliente que corrompe y daña el hígado y las tripas. El ave se seca, los zancos se le adelgazan, no tiene fuerza, le crece y se le hincha el buche, tiene el semblante triste, la pluma levantada y

menor densidad semántica, en algunos aspectos, la relación entre la Señora y su azor encuentra paralelismo en la que el Señor mantiene con su can maestro, Bocanegra, que viste peto en las cacerías como armadura su amo en las guerras, que tiene una carlanca de púas en la que brillan las divisas de la estirpe y el lema dinástico, *Nondum*, como porta hereditaria corona el Señor; perro privilegiado que es el único fiel defensor del rey y depositario de sus sueños, deseos y cavilaciones.<sup>218</sup>

Especial tratamiento ameritan las referencias a la obra del pintor flamenco del siglo XV conocido como El Bosco.<sup>219</sup> Por empezar, el propio Bosco ha sido objeto de

---

una sed insaciable [...] Guzmán pasaba los azores enfermos a una seca alcándara de alcornoque y preparaba una nueva mezcla de pólvora, colorada, incienso muy molido y mirra [...]” (pp. 226-230, Parte I).

<sup>218</sup> Si bien las descripciones de las cacerías, así como del uso de los halcones en ellas, han sido puestas sobre la mesa en este trabajo al referirnos al mundo de imágenes intertextualizado en *Terra nostra*, imposible dejar de lado la presencia de Don Juan Manuel (1282-1348) en esos mismos fragmentos textuales de la novela. Don Juan Manuel, en tanto autor de prosa romance, es generalmente asociado al canónico *Libro del conde Lucanor y de Patronio* pero en este caso los intertextos son sus pequeños tratados familiares, tal el *Libro de las armas*, o aquéllos de más largo aliento y deudores de la obra de Alfonso X, el Sabio, como el *Libro de la caza*. Debo esta observación a la erudición y generosidad de Nicolás Rosa.

<sup>219</sup> Jerónimo van Aken, llamado El Bosco, nació hacia 1450 y murió en 1516. A diferencia de otros, como Alberto Durero, el Bosco no dejó diarios o cartas. Lo poco que se sabe de su vida y de su actividad artística debe ser recogido principalmente de las breves referencias que aparecen en los archivos municipales de Hertogenbosch y en especial en los libros de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora, de la que él y su familia eran miembros. El Bosco vivió y trabajó en Hertogenbosch, ciudad holandesa ubicada cerca de la actual frontera belga, a la que el pintor debe su nombre. En tiempos del Bosco, Hertogenbosch era una de las cuatro ciudades principales del ducado de Brabante, que formaba parte de los dominios de los duques de Borgoña. Las demás ciudades brabanzonas más importantes, Bruselas, Amberes y Lovaina, están situadas en el sur, en lo que es ahora Bélgica; Hertogenbosch está en el norte, geográficamente cerca de las provincias de Holanda y Utrecht, y de los ríos Rin y Mosa. En las postrimerías de la Edad Media, era un centro comercial con amplias conexiones mercantiles tanto con el norte de Europa como con Italia. La vida religiosa parece haber tenido un florecimiento particular; en la ciudad y sus alrededores existía gran número de conventos y monasterios. Alrededor de 1526, diez años después de la muerte del Bosco, una de cada diecinueve personas de Hertogenbosch pertenecía a una orden religiosa, una proporción mucho más elevada de lo que se puede encontrar en otras ciudades neerlandesas de la época. La presencia de tantos claustros y la competencia económica que existía entre éstos parecen haber desencadenado una considerable hostilidad en la gente del pueblo, actitud que algunos críticos ven representada en el arte del Bosco. Hay coincidencia en considerar a la colección del Museo del Prado de Madrid como la mejor posibilidad de estudiar el extraño mundo del pintor. Entre ellas, todas en óleo sobre tabla, destacamos: *Tablero de los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías*; *La extracción de la piedra*; *Cabeza de un ballestero*; y los trípticos *El carro de heno* del que se tiene una copia en El Escorial, también; *El jardín de las delicias*; *La adoración de los Reyes Magos* y *Las tentaciones de San Antonio*. Para nuestro

interpretaciones diversas: en el pasado, estaba difundida la idea de que sus escenas diabólicas tenían meramente la intención de divertir; más recientemente, se lo ha visto como a una especie de surrealista del siglo quince (frecuentemente asociado con Salvador Dalí); se ha buscado la motivación de su obra en las prácticas esotéricas de la Edad Media (alquimia, astrología o brujería); se lo ha relacionado con herejías religiosas tales como la de los adamitas o aun pintando bajo el efecto de drogas alucinógenas.<sup>220</sup> Según los expertos, lo más probable es que el Bosco fuera un cristiano ortodoxo que intentaba transmitir ciertas verdades morales y espirituales mediante imágenes que tenían un significado preciso y premeditado, con frecuencia traducciones visuales de juegos de palabras y alegorías. Precisamente, este último aspecto es uno de los que nos interesa resaltar: en el óleo sobre tabla *Ecce homo* se ve a Jesús coronado de espinas y azotado, junto a Pilatos y delante de la turba enfurecida. Ahora bien, el conocido diálogo entre Pilatos y la multitud aparece en el cuadro mediante inscripciones góticas: de la boca de Pilatos surgen las palabras “Ecce Homo” (He aquí el hombre) y representando el clamor de la gente leemos “Crucifige Eum” (Crucifícadlo); una tercera inscripción “Salve nos Christe Redemptor” (Sálvanos Cristo Redentor) provenía en el pasado de dos donantes ubicados en el ángulo inferior

---

acercamiento al pintor, consideramos también el tríptico *El juicio final*, actualmente en Viena y el óleo *Ecce Homo*, conservado en Frankfurt. Cf. Walter Bosing, *El Bosco*, Germany, Benedikt Taschen Verlag, 1994.

<sup>220</sup> Por ejemplo, dice Aniela Jaffé “ Entre las numerosas sectas y los movimientos que surgieron hacia el año 1000 d. C., los alquimistas desempeñaron un papel muy importante. Exaltaron los misterios de la materia y los equipararon a los del espíritu “celestial” del cristianismo. Lo que buscaban era la totalidad del hombre abarcando la mente y el cuerpo e inventaron un millar de nombres y símbolos para ello. Uno de sus símbolos centrales fue la *quadratura círculo* que no es más que el verdadero mandala. Los alquimistas no sólo recogieron su labor en sus escritos; crearon un rico acervo de pinturas de sus sueños y visiones; pinturas simbólicas que son tan profundas como engañosas. Estaban inspiradas por el lado oscuro de la naturaleza: el mal, los sueños, el espíritu de la tierra. La forma de expresión era siempre fabulosa, onírica e irreal, tanto en palabra como en pintura. El gran pintor flamenco del siglo XV Hieronymus Bosch puede considerarse como el representante de mayor importancia de esa clase de arte imaginativo.” (p. 247). Cf. Aniela Jaffé, “El

izquierdo, pero sus figuras han sido sobrepintadas. Por una parte, el cuadro es “reescritura” de las escenas de la Pasión que aparecen en los manuscritos holandeses de la segunda mitad del siglo quince, en los que encontramos tipos físicos similares; por la otra, hay “letra escrita” inserta en la pintura, complementando el significado de las imágenes. A su vez, escenas pictóricas del Bosco son traducidas a lenguaje escrito en el contexto de la novela *Terra nostra*. Todo un caso ejemplificador del incesante proceso de escritura, lectura, reescritura, préstamos, intertextualidad y traducción al que nos referimos con insistencia en este trabajo. Asimismo, las construcciones propias del período gótico tardío que aparecen en la escena, así como, hacia el fondo, la plaza de una ciudad con bandera turca en una asociación entre los enemigos del Jesús histórico y la amenaza que el Islam representa para la cristiandad moderna son sencilla muestra de anacronismos deliberados y referencias culturales que releen el pasado en función del presente, procedimiento que también hemos observado en las novelas históricas recientes.

En *Terra nostra*, las imágenes del Bosco son sugeridas y descritas en varias oportunidades, a lo largo de la novela. Podemos diferenciar las referencias que, en *collage*, condensan, en el cuadro de la capilla, escenas bíblicas que el pintor plasmó en cuadros diferentes, como la *Epifanía (la adoración de los Reyes)*, el nombrado *Ecce Homo*, *Cristo cargando la cruz*, *Las bodas de Canaán*, *Cristo entre los doctores* y *Cristo con la mujer adúltera* de la otra entrada referencial que se centra en *El jardín de las delicias*. En realidad, respecto del primer grupo, no solamente estos cuadros del Bosco están sugeridos, sino que la asociación se abre a la amplia pinacoteca europea con motivos religiosos, en especial acerca de la vida de Jesús: escenas de la Anunciación, del pesebre, de la huída a Egipto, del bautismo de Jesús en el Jordán, del

---

simbolismo en las artes visuales”, en Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona,



calvario y de la crucifixión. Estas referencias se concentran en “Todos mis pecados” (pp. 89-104), “Vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil” (pp. 154-162), “Miradas” (pp. 340-354) y “La restauración” (pp. 717-739). La descripción de un Cristo sin áura, que en lugar de mirar hacia el cielo se dirige a sus oyentes (y por extensión a los posibles “lectores” del cuadro), su posición descentrada y la desnudez de quienes lo escuchan forman parte del universo barroco en que tanto insiste la novela. Sigamos, además, su entramado en el hilo de la historia: se dice que el cuadro ha sido traído de Orvieto, pero luego se revela que es obra del pintor-fraile Julián; el cuadro es trasladado a México donde será restaurado por el guerrillero contemporáneo hacia el final de la novela; los restauradores observan que el cuadro ha sido sobrepintado y descubren debajo una suma de imágenes sobre la corte española; el futuro guerrillero se reconoce como uno de los personajes pintados, y así siguiendo. Este tratamiento abre procesos de metaforización respecto del tema del autor, acerca de la reescritura, sobre los procesos de *collage* y montaje, entre otros.<sup>221</sup>

*El jardín de las delicias*, tal vez la obra más conocida del Bosco, hace intertexto en “Hertogenbosch” (pp. 580-581), “Séptima jornada” (pp. 623-633) y “La rebelión” (pp. 633-656). Por una parte, encontramos una descripción minuciosa del cuadro, por otra, interpretaciones y datos del pintor (incluido un facsímil de su firma, en letras góticas). La descripción minuciosa se halla en “Séptima jornada”: primero, el volante de la izquierda con la representación de la perdida promesa del paraíso terrestre;

---

Caralt, 1977.

<sup>221</sup> En “La restauración” se tematiza la unión de dos series de intertualidad respecto del mundo de imágenes: la de las bíblicas referidas a la vida de Jesús con la de los cuadros de la corte española mediante el recurso de presentar a la primera sobrepintada a la segunda. La ficción de un cuadro que reuna todas las cortes, “siglos reunidos en una sola galería de piedra gris, bajo una bóveda de tormentosas sombras”, recupera un espectro de imágenes que van desde Juana la Loca hasta los Borbones, desde artistas de la talla de Velázquez y Goya hasta pintores cortesanos menores. En cuanto a la corte borbona, es clara la referencia a la obra *La familia real de Carlos IV* (1800), donde la armonía pictórica del lienzo contrasta con la vulgaridad plasmada en los retratos, del célebre Goya (1746-1825).

después, la del espacio central del tríptico con su jardín, sus fresas, sus fuentes y su universo de pequeñas figuras humanas; en tercer término, el último y tercer volante que muestra el infierno y la conflagración. Por último, la calma de la creación en la parte externa de los postigos. Podemos leer la descripción con una reproducción del cuadro al lado del libro y reconocer, una a una, las imágenes detalladamente presentadas en la novela. Ahora bien; por momentos, la descripción fiel sobreimprime los personajes de *Terra nostra* a los pintados en el cuadro. Así, las tres figuras del volante izquierdo, cuyo primer plano muestra el momento de la creación en que Dios entrega la mujer al hombre, son presentadas de manera tal que Adán es el Peregrino del Nuevo Mundo, Eva tiene el rostro de la joven Celestina y, entre ambos, “él, el Señor, con el pelo más largo, los mismos labios gruesos, la misma mandíbula prógnata escondida por la misma barba, los mismos ojos de serena locura, la misma calvicie incipiente, que toma a la mujer con una mano y se la ofrece al hombre” (p. 629). Siguiendo el mismo procedimiento, en la parte central Felipe ve a su esposa Isabel en amores con un negro; a las monjas de su capilla desnudas, acariciándose y coronadas con cerezas; se ve a él mismo de rodillas, con flores en el ano introducidas por Ludovico, y así va ubicando en el cuadro a la Dama Loca, a Barbarica, a Guzmán, a Inés con Don Juan, al Bobo y, nuevamente, al Peregrino. De igual manera opera con la descripción de las imágenes del tercer volante, donde, entre los otros personajes de la novela, el Señor aparece como un monstruo, como “una liebre humana, coronado por una caldera de cobre, sentado en un retrete de madera, devorando a los hombres, uno tras otro” (p. 632).

En cuanto a las interpretaciones, las que ofrece la novela no siguen la mirada de los expertos, que en la escena erótica central leen una moralizante condena a la sensualidad y al mundo de las engañosas apariencias, sino aquéllas que, menos

prestigiadas pero atractivas, ven en el *Jardín de las delicias* una puesta en imágenes del ideario de los adamitas, cuya secta se supone que practicaba la promiscuidad sexual como parte de sus ritos religiosos, a través de los que intentaba recuperar el estado de inocencia previa a la Caída: “Se rumoreó: Hertogenbosch, bosque maldito donde las sectas adamitas han celebrado sus orgías eucarísticas, transformando a cada cuerpo en altar de Cristo y cada acoplamiento carnal en comunión salvadora” (p. 93).

El objeto “tríptico” en sí, además, metaforiza el objeto libro, con sus postigos que se abren y cierran, permitiendo ver, ya las pinturas de las tapas, ya las del interior. El tríptico que en la novela es leído de izquierda a derecha, pasando por el centro, operación sintagmática occidental canónica a la que debemos sumar la lectura paradigmática o vertical en la convención de la época que, sobre una misma superficie, permite captar las diferentes instancias cronológicas de una historia yendo de los primeros a los últimos planos. Como, por ejemplo, ocurre en los postigos izquierdos de los trípticos *El carro de heno* y *El juicio final* que, en sus tres planos verticales, narran el encuentro de Adán y Eva recién creados e inocentes, el triunfo de la tentación demoníaca al comer ambos del árbol del bien y del mal, y, por último, su expulsión del paraíso terrenal a cargo de un ángel implacable.

#### 8.5. Erotismo y traducción

Se puede pensar la historiografía occidental como una heterología, es decir, un discurso acerca de “lo otro”. Separa el presente del pasado, en un continuo dividir; de ahí la cronología habitual compuesta por períodos, lo que presupone situarse como una continuidad de lo que hasta el presente se ha sido o como un tiempo nuevo que abre el lugar a un discurso que estudia un pasado ya muerto. Pareciera que este gesto historiográfico es correlativo de otros aspectos de la cultura occidental moderna en la

que la inteligibilidad se establece en relación con un otro que es desplazado: el loco, el niño y el salvaje. Para entender, pues, se separa y se traduce.<sup>222</sup> Y si de alteridades se trata, el encuentro de españoles y nativos en el llamado “nuevo mundo” está considerado de los más fuertes e impactantes.<sup>223</sup> Este choque, esta prueba, está tematizada en *Terra nostra*; del relato que el Peregrino hace al Señor, leemos:

Entonces, saltaron de los troncos al agua treinta o más hombres que se confundieron con el verdor recobrado de las aguas; y sus cuerpos eran color de canario; rojas sus lanzas; verdes sus escudos. Y otros hombres semejantes, igualmente armados y desnudos con la salvedad de la tela que disimulaba sus vergüenzas, irrumpieron de la selva.

Nos miramos.

Los miramos.

Nuestros asombros eran idénticos, nuestra inmovilidad también. Sólo pude pensar que lo que en ellos parecíame fantástico -el color de la piel leonada y la lacia negrura de las cabelleras y la escasez de vello en los cuerpos- a ellos, por disímil, debía parecerles irreal en nosotros -mi lengua melena rubia, la cabeza enrizada y la barba cana de Pedro, la hirsutez de su rostro y la palidez del mío. Nos miraron. Los miramos. Lo primero que cambiamos fueron miradas. Y de ese trueque nació mi veloz, silente pregunta:

---

<sup>222</sup> Seguimos, en este punto, reflexiones de Michel de Certeau, de quien, paráfrasis aparte, citamos aquí: “El otro es el fantasma de la historiografía, el objeto que busca, honra y entierra. Un trabajo de separación se efectúa en esta proximidad inquietante y fascinadora. Michelet se coloca en la frontera, donde desde Virgilio hasta Dante se han construido todas las ficciones que todavía no eran historia. Este lugar señala una cuestión ordenada desde entonces por prácticas científicas, y de la que se encarga ahora toda una disciplina. La búsqueda histórica del ‘sentido’, no es sino la búsqueda del Otro, pero esta acción contradictoria trata de envolver y ocultar en el ‘sentido’ la alteridad de este extraño, o, lo que es lo mismo, trata de calmar a los muertos que todavía se aparecen y ofrecerles tumbas escriturísticas.” (p. 16). Cf. Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

<sup>223</sup> Dice Lévi-Strauss: “El cielo fuliginoso del ‘Mar de los Sargazos’, su atmósfera pesada, no son el único signo manifiesto de la línea ecuatorial. Sintetizan el clima en el cual se han enfrentado dos mundos. Este melancólico elemento que los separa, esta bonanza donde no sólo las fuerzas malélicas parecen refugiarse, son la última barrera mística entre lo que aún ayer eran dos planetas opuestos por condiciones tan diferentes, que los primeros testigos no podían creer que fueran igualmente humanos. [...] La humanidad nunca conoció una prueba tan desgarrante y jamás conocerá otra igual, a menos que alguna vez se revele algún planeta, a millones de kilómetros de distancia, habitado por seres pensantes. Más aún: nosotros sabemos que esas distancias son teóricamente franqueables, mientras que los primeros navegantes temían enfrentarse con la nada.” (p. 76). Cf. Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós, 1992.

-¿Nos descubren ellos... o los descubrimos nosotros? (p. 384, Parte II).

Por su parte, encontramos una descripción de los recién llegados en boca de un nativo de México, donde se ficcionaliza la mirada aborígen mediante procedimientos descriptivos que provocan un “extrañamiento” que la hacen verosímil al lector:

Esta grulla fue cazada por los nautas de la laguna, y traída hasta mí, hasta aquí, a mi casa negra, añadió el hombre de la escoba, y en el espejo de la cabeza podían verse el cielo, y los mastelejos, y las estrellas, y bajo ese cielo el mar, y en el mar grandes montañas que avanzaban sobre las aguas, y de ellas descendían en las costas gran número de gentes, que venían marchando desparcidas y en escuadrones, de mucha ordenanza, muy aderezados y a guisa de guerra, y estos hombres eran de carnes muy blancas, y con barbas rojas, y mostraban los dientes al hablar, y eran como monstruos, pues la mitad de su cuerpo era de hombres, pero de bestias con cuatro patas y espantables hocicos espumeantes la otra mitad. (pp. 463-464, Parte II).<sup>224</sup>

Constituye un aspecto relevante de esta alteridad el habla de una lengua “otra” y, muy especialmente, la carencia de escritura. Más allá de que todos “hablemos”, en la dicotomía salvajes/civilizados, a los primeros les cabe la oralidad y a los segundos la escritura. Poder escribir es, valga la redundancia, un poder; es tener un instrumento capaz de retener el pasado y salvar las distancias. La oralidad salvaje, en cambio,

---

<sup>224</sup> Una vez más, constatamos el denso tramado intertextual que caracteriza esta novela. Dice Miguel León-Portilla: “[...] Motecuhzoma contempló en su “Casa de lo negro”, lugar donde se encerraba para orar y meditar, un cierto pájaro ceniciento, que le llevaron quienes lo habían atrapado en la laguna. En la mollera del pájaro había un espejo. Motecuhzoma lo miró y descubrió allí el cielo estrellado. Lo contempló por segunda vez y percibió en él grupos de seres humanos que venían de prisa, dándose empujones; venían montados en una especie de venados. Motecuhzoma consultó a los sabios y conocedores de las cosas ocultas. Examinaron éstos el espejo, pero no vieron nada. Antes de dos años tuvo noticias Motecuhzoma de la llegada de unos forasteros blancos que habían descendido de barcas grandes como montañas, aparecidas por las costas del Golfo. De nuevo consultó Motecuhzoma a los sacerdotes y a los sabios. Hizo venir a algunos de ellos desde tierras lejanas, como Mitla, en Oaxaca.

olvida y pierde la pureza y exactitud del origen y está fatalmente limitada a su efímero auditorio. La escritura occidental (potenciada por los medios de reproducción, por la imprenta) invade, pues, el espacio y también capitaliza el tiempo; por su parte, la palabra oral no va lejos y nada retiene.<sup>225</sup> La segunda parte de *Terra nostra*, dedicada al tránsito del Peregrino por las tierras que serían llamadas americanas, presenta insistentes referencias al habla del “otro”. Desde lo gestual hasta los sonidos inentendibles (aullidos, gritos, gemidos, canturreos), las “malditas y tristes voces” (p. 448) no sólo escamotean su significado sino que “suenan” extrañas: chillonas, de tono

---

Moteczuhzoma se preguntaba si Quetzalcóatl y los dioses habían regresado.” (p. 109). Cf. Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>225</sup> Dice Michel de Certeau: “El descubrimiento del Nuevo Mundo, la fragmentación de la cristiandad, los desgarramientos sociales que acompañan al nacimiento de una política y de una razón nuevas, engendran otro funcionamiento de la escritura y la palabra. Comprendida en la órbita de la sociedad moderna, su diferenciación adquiere una pertinencia epistemológica y social que no había tenido antes; en particular se convierte en el instrumento de un doble trabajo que se refiere, por una parte, a la relación con el hombre ‘salvaje’, y por otra parte a la relación con la tradición religiosa.” (p. 227). Cf. Michel de Certeau, op. cit. (Recordemos que la Iglesia, desde la Edad Media y hasta el siglo XVI inclusive, brindaba primacía al oído al fundar su autoridad sobre la palabra: la fe es audición y el oído es el órgano del cristiano. Este estado de cosas cambiarán durante la modernidad, en especial la época barroca, y serán los jesuitas quienes más enfáticamente presten atención a este fenómeno, así como a las posibilidades de ponerlo al servicio de la Contrarreforma).

De entre las numerosas observaciones acerca del entramado existente entre conquista (de América) y escritura, recupero la que Margo Glantz refiere respecto de cómo Cortés, en particular, y los conquistadores, en general, se identifican con la escritura notarial, cuyo ámbito es lo jurídico, lo institucional, lo que se le debe a la Corona. Amenazados por la legalidad, los conquistadores suelen confeccionar memoriales que podrán servir más adelante como pruebas de méritos y servicios; Cortés mismo tenía gran experiencia como escribano. Además, Glantz llama la atención sobre la manía epistolar que en el caso de Cortés alcanza proporciones desmesuradas, pero aqueja también como una suerte de “fiebre escrituraria” hasta a ciertos conquistadores casi analfabetos. Cf. Margo Glantz, *Borrones y borradores*, México, del Equilibrista, UNAM, 1992, pp. 25-29.

Por su parte, Noé Jitrik nos hace recordar los lugares físicos donde Colón escribe su Diario (un frágil barco a través de un océano desconocido, por ejemplo), y describe sus operatorias de escritura: enumeración, generalización y designación, centrándose, al fin, en el lugar central que la metáfora ocupa en su “fervor designativo”. La metáfora, con sus operaciones paradigmáticas y sintagmáticas fundantes, da lugar, en sus textos, al signo virtual de la cruz, que también (como la lengua castellana) se implanta en las tierras nuevas que se pisa. Citamos textualmente: “La metaforización, como se ve, es algo más que un procedimiento; al revés, puede llegar a ser un procedimiento efectivo de la escritura y caracterizarla porque se nutre de una manera de pensar el mundo y de organizarlo para conocerlo y poseerlo. Lo que indica, por otro lado, que quien conoce y posee la metáfora es capaz de conocer y poseer el mundo.” (p. 129). Cf. Noé Jitrik, *Los dos ejes de la cruz*, Puebla,

alto y ríspido, cortas y agudas, ululantes, estas voces están asociadas al lamento, la letanía y lo plañidero. Son voces de aves, caracterización que a veces abre la puerta de lo exótico y hasta de lo desagradable al oído, mientras que en otras está asociada al canto y la dulzura. Este último aspecto se hace particularmente explícito cuando los aborígenes incorporan la lengua castellana. Leamos algunas citas:

Miré a Pedro, como si confiase tanto en su sabiduría que le creyese capaz de entender la lengua y los signos extraños. Extraña lengua, en verdad, y de chirriante sonido, pues ahora la multitud de hombres oscuros se dio a hablar al mismo tiempo, y sus voces más parecían de aves que de hombres, y noté que no había en ellas erres y sí muchas tes y eles. (p. 384, Parte II).

[...] ellos son los únicos que aquí hablan la lengua de Castilla, aunque con el dejo propio de los pobladores de esta tierra: dulce, cantarín, despojado de los brutales tonos de la nuestra; trino de pájaros, el suyo; rumor de botas, el nuestro. (p. 487, Parte II).

Sucede que este “otro”, que no es “productivo”, que carece de “instrumentos”, tal vez por eso mismo sufre un proceso, ora de idealización, ora de erotización, siendo identificado con lo edénico, el deleite y el ornamento, así como su espacio es descripto ya como terrible y fagocitante (“Corrupta selva, Señor, húmeda y oscura, cuyos tallos nunca vieron o verán la luz del sol”, p. 392), ya como una suerte de paraíso terrenal:

Señor: me rodeaba un grupo de veinte jóvenes, diez hombres y diez mujeres, desnudos totalmente y ajenos al frío de la cumbre y del destemplado amanecer: dueños de sus cuerpos, y de la tibieza de sus cuerpos. Me miraban mientras se acariciaban y besaban, y adoraban su propia desnudez y cada mujer en cada hombre tocaba su placer y cada hombre en cada mujer miraba su perfección. Jóvenes y crecidos, fuertes y hermosos, estos muchachos y estas

---

México, Universidad Autónoma de Puebla, 1983; del mismo autor, *Historia de una mirada. El signo de la Cruz en las escrituras de Colón*, Buenos Aires, de la Flor, 1992.

muchachas yacían en parejas alrededor de mí y a mí me sonreían: eran como recién nacidos, y respiraban con la seguridad de que nada podría dañarles. Sus sonrisas eran mi recompensa: lo entendí. La presencia de sus bellos cuerpos, color de canela, lisos, plenos, esbeltos, ceñidos, bastaba para expresar la gratitud que les iluminaba.

Cuchichearon, sonrientes, entre sí: se levantaron rumores y risillas de pájaro; un muchacho habló: [...] Señor: con acento más dulce que el nuestro, sin perder sus tonos de pajarillo cantarín, estos muchachos y estas muchachas, nacidos de los huesos arrebatados a la pareja de la muerte, color de la canela como todos los pobladores de esta tierra, me hablaban, desde sus primeras palabras -y yo sólo ahora caía en la cuenta de ello- en nuestra propia lengua, la lengua, Señor, de la tierra castellana. (p. 456, Parte II).

Este espacio, ahora seductor, es descripto como “esta florida y tibia selva”, con abundantes “árboles perfumados”, poblada de “lustrosos venadillos de cortos cuernos” y “mansas y bellas aves de larga cola y plumaje verde” (p. 415). El viaje del Peregrino, cuyo relato permite recuperar de manera poética diferentes zonas geográficas, pueblos, la visión náhuatl del mundo y sus mitos, hace coincidir la exasperación de las descripciones asociadas al ornamento, al lujo y a la seducción producida por el “otro” con la cercanía y llegada a la ciudad de los aztecas. Así, se nos describen “ricas mantas coloradas, verdes y amarillas”, abanicos de “pluma y pluma y oro”, “cascabeles de oro”, “sartaes de piedras de oro”, “ajorcas de oro”, “joyel de piedra blanca”, “olorosas hierbas”, “perfumados brebajes”, por dar algunos ejemplos, hasta llegar a las imágenes de la ciudad lacustre, México-Tenochtitlán, con sus jardines zoológicos y botánicos, sus adoratorios de dioses, sus palacios, el templo mayor y el gran mercado ubicado en la plaza de Tlatelolco, en una rítmica reescritura de las descripciones que Bernal Díaz del Castillo nos ha dejado de esos mismos



lugares a los que, años antes de escribir su “historia”, había llegado con Hernán Cortés.<sup>226</sup>

En la que sería su última mañana en esas tierras, el Peregrino escucha las voces que dicen “No cesarán mis flores.../ No cesará mi canto...”, de manera que la textualidad novelesca se apropia de todo un universo simbólico náhuatl, donde las palabras “flor” y “canto” remiten al arte y a la poesía, como modos de encontrar alegría en lo transitorio y el poder de hacer frente a la muerte.<sup>227</sup>

Al final de la novela, Polo Febo, el joven manco parisino, hereda todo ese capital escriturario, esos palimpsestos que son nuestra cultura:

Con tu única mano extiendes los papeles guardados en el gabinete de Boule, las crónicas adelgazadas, transparentes, desleídas. Comparas las caligrafías, la calidad de las tintas, su resistencia al transcurso del tiempo. Documentos escritos en latín, hebreo, arábigo, español; códices con ideogramas aztecas. Letras de araña, letras de mosca, letras de río, letras de piedra, glifos de nube. (p. 768, Parte III).

---

<sup>226</sup> Cf. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, I y II, México, Porrúa, 1955, I, pp. 260-281. Díaz del Castillo concluye su *Historia* a los 72 años, en 1568, 49 años después de haber llegado como soldado a las órdenes de Cortés a México; se publica, de manera póstuma, en 1632. Sus descripciones pueden constatar la hipótesis de Irving Leonard, ya mencionada, acerca del imaginario propio de las novelas de caballerías predominante en los conquistadores españoles. Veamos, por ejemplo: “Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños, y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente; ver cosas nunca oídas, ni aun soñadas, como veíamos.” (p. 260).

<sup>227</sup> “No acabarán mis flores,/ no acabarán mis cantos./ Yo los elevo,/ soy tan sólo un cantor.” Antonio Peñafiel, *Cantares Mexicanos*, Ms. de la Biblioteca Nacional, Copia fotográfica, México, 1904; citado en Miguel León-Portilla, *Los Antiguos Mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 179.

## Capítulo 9. Barroco y utopías

### 9.1. Modo de vivir barroco

Esta lectura reconoce al menos cuatro motivaciones: el mundo representado en la novela; el modo en que está escrita, en especial el trabajo intertextual que privilegia la literatura española del Siglo de Oro así como el imaginario de la pinacoteca del período; la correlativa interpretación de la cultura hispanoamericana en tanto barroca que Fuentes sostiene en sus ensayos y, desde una perspectiva más amplia, la consideración del barroco como la época en la que se gestan las características de nuestra modernidad.

Escribir la palabra “barroco” provoca, a su vez, asociaciones diversas: ¿de qué estamos hablando?, ¿de un estilo artístico históricamente situado?, ¿de una tendencia en el arte, de carácter transhistórico, que a veces es hegemónica y otras, periférica, permaneciendo durante ciertos períodos de manera latente?, ¿de una época histórica cuyas ondas expansivas llegan hasta nuestros días? Ninguno de estos sentidos está descartado en esta lectura; si bien, es cierto, el último de ellos es el que nos resulta más productivo y atrayente. Trataremos, pues, de contextualizar su empleo cuando sea necesario.

Hacia el final de la novela, Ludovico confiesa a Felipe que ha abierto sus ojos con el único propósito de leer tres libros: “el de la trotaconventos, el del caballero de la triste figura y el del burlador Don Juan” (p. 746), conformando el canon máximo de la literatura española (tres textos de los cuales dos son del XVII); además, hemos destacado la presencia insoslayable de Quevedo o la inclusión de versos de Sor Juana. Afirmada la intertextualidad como característica fuerte de la novela, podemos decir que las letras conocidas como “barrocas” son las privilegiadas. En tal sentido, si respecto de la representación de hechos políticos y sociales en *Terra nostra* nos

centramos en los reinados de Carlos V y de Felipe II, en lo que hace a la “literatura de literatura” (así como a buena parte del mundo de la plástica convocado), los tiempos privilegiados son los de los tres últimos Austrias. José Antonio Maravall considera que los años del reinado de Felipe III (1598-1621) comprenden el período de formación de la época barroca; los de Felipe IV (1621-1665), el de plenitud, y los de Carlos II (1665-1700), la fase final de decadencia y degeneración.<sup>228</sup>

Al momento de considerar históricamente la época, desde un punto de vista que excede la especificidad de España, la bibliografía, por extensa, puede paralizarnos. Las dificultades son de diferente índole: por una parte, palabras como reforma, contrarreforma, descubrimientos científicos, mercantilismo y absolutismo pueden producir efectos peligrosamente engañosos: los hemos leído y escuchado tantas veces que corremos el riesgo de automatizarlos y hacerlos circular como moneda gastada. La ilusión de lo conocido, creo, es más devastadora que la mera ignorancia (pensemos, por ejemplo, la suerte corrida en ciertos ámbitos por las teorías marxistas y freudianas). No creo haber podido exorcisar este riesgo, aunque pensarlo y nombrarlo sea, desde mi mirada, ya un paso. Además, no sólo hay las esperadas polémicas y versiones que no coinciden en sus apreciaciones entre los estudiosos del tema sino que lo relevado presenta aspectos contradictorios, al menos aparentemente. ¿Época de gloriosos descubrimientos, de empuje capitalista o de pesimismo y resurgimiento del pensamiento mágico? ¿Dificultad elitista o nacimiento de la cultura de masas?, entre las tantas interrogaciones que nos son provocadas.

#### 9.1.1. Melancolía y esplendor

---

<sup>228</sup> Cf. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Madrid, Ariel, 1975, p. 24.

En tanto impacto de la ciencia, seguimos el resumen brindado por Irving Leonard para quien en la época se abre un camino nuevo, un modo de acercarse a la verdad, destinado a transformar el mundo occidental y, posteriormente, el mundo a secas; modo que conocemos con el nombre de “ciencia moderna”: revolución copernicana, circulación de la sangre, leyes de la química y estudio de la presión de los gases.<sup>229</sup> Esta enumeración de éxitos científicos, sin embargo, no obstan las clásicas descripciones del clima pesimista reinante en la época barroca, en Europa en general y en España en particular, en su lenta pero irreversible decadencia.<sup>230</sup> Es más, la locura

---

<sup>229</sup> Dice Leonard: “El universo de Tolomeo, con la Tierra como eje central del cosmos, estaba cediendo su lugar, acaso imperceptible y precariamente, como le constó a Galileo, al universo de Copérnico, en que la Tierra es sólo un planeta en la periferia de un inmenso sistema solar. Una nueva libertad para la especulación y el experimento estaba socavando los tradicionales métodos formales del escolasticismo, y conducía ya a descubrimientos que empujarían los prodigios del saber medieval. [...] La aplicación de los métodos de análisis y de medida implicó una nueva búsqueda de un plan divino del universo; pero como esta empresa se tradujo en la creación de nuevos valores, el caduco monopolio teológico y escolástico del camino hacia la verdad quedó hecho pedazos y se inició la duda sobre la infalibilidad de los dogmas. Ya en la primera mitad del siglo XVII estaba confirmada la teoría heliocéntrica de Copérnico (1543). Tycho Brahe (1546-1601), aunque con la intención de reconstituir el sistema de Tolomeo, señaló sin la ayuda del telescopio la posición precisa de los planetas; Johannes Kepler (1571-1630) estaba entonces determinando, mediante el análisis matemático, la órbita elíptica de los cometas; y en el mismo momento en el que fray García simbolizaba el autoritarismo medieval en México, Galileo Galilei (1564-1612) usaba por primera vez el telescopio, inventado en 1608 para demostrar la validez de la teoría de Copérnico. Esta refutación positiva de los vetustos supuestos de la cosmología era amargo a la autoridad, y en 1616, la Iglesia tardíamente inscribía el tratado de Copérnico en el Índice de Obras prohibidas. Antes de esto, Giordano Bruno (1548-1600), fue llevado a la hoguera por su creencia en la pluralidad de los mundos y en otros planetas habitados. [...] Según iba adelantando el siglo XVII, otros descubrimientos asombrosos en diversas disciplinas sacudieron los conceptos ortodoxos. William Gilbert (1540-1603) observó sistemáticamente el fenómeno del magnetismo; William Harvey (1578-1657) demostró la circulación de la sangre; Robert Boyle (1627-1691) enunció las leyes de la química y de la presión de los gases; y Marcello Malpighi (1628-1694) y otros, hicieron importantes descubrimientos mediante el análisis microscópico de organismos vivos.” (pp. 44-46). Cf. Irving Leonard, *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>230</sup> Werner Weisbach, que lee el barroco en el contexto de la Contrarreforma, busca las raíces de este pesimismo en los hechos del siglo XVI: “El sentido optimista del mundo y la conciencia de la libertad de la personalidad autónoma, que tanto pesaron en la vida espiritual y en la cultura del Renacimiento, recibieron un rudo golpe con el destino que se abatió sobre Italia, sobre Roma y sobre Europa en la primera mitad del siglo XVI. [...] Las luchas religiosas, en las que el catolicismo veía contradichas de hecho sus pretensiones de universalidad; las luchas dinásticas de los soberanos que trascendían de unos países a otros; el asalto y saqueo de Roma por las fuerzas imperiales (1527), todo eso produjo profunda conmoción e hizo aparecer en peligro dentro del mundo católico la estabilidad de los valores

y la melancolía se constituyen en recurrentes temas de la época: por dar un solo, pero relevante, ejemplo editorial, es en 1621 que Robert Burton da a conocer su célebre *Anatomía de la melancolía*.<sup>231</sup> La lentitud característica de los melancólicos ha sido relacionada por Walter Benjamin, en su conocido ensayo sobre el tema, con la extrema dificultad que experimentaban los monarcas a la hora de tomar decisiones, según la representación que de ellos hacen los dramas barrocos alemanes. Si bien Benjamin marca las diferencias entre el barroco alemán y el español, no podemos dejar de asociarlo con la representación que de Felipe II, llamado El Prudente, nos es ofrecida en *Terra nostra*.<sup>232</sup> El tópico de la “locura del mundo”, además, es correlativo del morboso interés en bobos y enanos (tan presentes en la corte española), de la imagen del mundo como laberinto y del otro gran tópico del “mundo al revés”.

---

esenciales y tradicionales. Bajo la impresión de aflictivas circunstancias los hombres buscaron de nuevo en su propia intimidad y en la autoridad de la Iglesia apoyo y protección. Propagóse una corriente de pesimismo que fue uno de los estímulos más dignos de notarse en la cultura de la segunda mitad del siglo XVI.” (p. 57). Cf. Werner Weisbach, *El barroco. Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948. Por su parte, Maravall, quien considera el barroco como época histórica, ligado a los procesos de modernización y horadamiento del régimen estamental y no tanto a la cuestión contrarreformista en sí, se refiere a la conciencia social de crisis que tienen los hombres de la primera mitad del XVII. Crisis que “suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas. Son unos hombres tristes, como alguna vez los llamó Lucien Febvre, esos que empiezan a ser vistos sobre el suelo de Europa, en los últimos lustros del siglo XVI y que seguirán encontrándose hasta bien entrada la segunda mitad del siglo siguiente. [...] se difunde un pesimismo inspirado por las calamidades que durante varias décadas se van a suceder. Piénsese en lo que significa, respecto a España, la aparición de las cuatro grandes pestes, cuyas pérdidas por algunos historiadores han sido calculadas en tan elevados porcentajes: sobre una cuarta parte de la población. Y con la peste forman cortejo, en esa España de la primera mitad del XVII, el hambre y la miseria. También el resto de los países europeos, y más todavía, eso sí, cuando las pérdidas de la Guerra de los Treinta Años castigan tan severamente extensas zonas, conocen espectáculos dolorosos en sus campos y ciudades.” (p. 307). Cf. José Antonio Maravall, op. cit.

<sup>231</sup> Recientemente, esta obra ha sido reeditada en castellano. Una primera mirada a su índice nos pasea ya por una compleja taxonomía acerca de los tipos de melancolía; sus causas (entre otras, Dios mismo, brujas, magos, astros, mala dieta, malos aires, retención y evacuación, pasiones, temor, vergüenza, odio e ira, miserias, concupiscencia y placeres inmoderados, orgullo, exceso de alegría, entre otras), y sus síntomas (de la cabeza, de la melancolía flatulenta hipocondríaca, de las doncellas, monjas y viudas). Cf. Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997.

<sup>232</sup> Cf. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 151-233.

Para entrar de lleno en tema, desde la perspectiva del barroco como época en el México colonial, Leonard parte de un caso particular: el del arzobispo-*virrey* fray García Guerra (1560-1612), quien ejerció el codiciado cargo en el México de la colonia desde su llegada al Nuevo Mundo en 1608 hasta su muerte.<sup>233</sup> Así, el historiador nos brinda una biografía de García Guerra llena de éxitos y satisfacciones hasta el momento mismo en que obtiene uno de los puestos más importantes a que podía aspirar un clérigo en ese entonces: la conducción del episcopado mexicano. Y he aquí que, con pericia de novelista, Leonard narra:

Sin embargo, la mudanza de actividades del prelado del Viejo al Nuevo Mundo pareció señalar un cambio de rumbo en la trayectoria ininterrumpida de buena fortuna que le había acompañado a lo largo de su vida. Casi imperceptiblemente se cernieron sobre él augurios del futuro como nubes sobre el horizonte, y poco a poco la claridad del día se fue empañando hasta que la oscuridad de la muerte lo borró todo. El primero de estos portentos [...] sucedió cuando el nuevo arzobispo y el *virrey* de la Nueva España salían juntos para inspeccionar el proyecto del tajo de Huehuetoca. El camino del desfiladero por el cual pasaron había sido hollado muchas veces sin que jamás ocurriera desgracia alguna y parecía estar libre de todo peligro a la seguridad de quienes encabezaban el gobierno absoluto del país. De pronto y sin previa alarma, el carruaje volcó, arrojando sus augustos ocupantes a un lado del camino, en forma verdaderamente indigna, aunque los del séquito se apresuraron a socorrerlos. Aunque las dos víctimas del accidente sufrieron golpes y

---

<sup>233</sup> Leonard está entre quienes estudian al barroco como época histórica y en tanto modo de vida. Si bien contextualiza el barroco mexicano colonial en el marco de la historia europea (donde lee el clásico contraste entre el norte protestante y capitalista y el sur católico, contrarreformista y más volcado al consumo que a la producción), encuentra características particulares en el aislamiento y aparente inactividad que presentan las colonias hispanoamericanas. Leonard plantea que más que escudriñar aspectos políticos y militares, según la preferencia de la historia tradicional, corresponde prestar atención a sus principios sociales, culturales e intelectuales. Una investigación de este género, aclara, presenta dificultades por la falta de documentación masiva y específica que generan los tratados y batallas; obliga al investigador, como él mismo, a acudir a fuentes de un género más difuso y heterogéneo así como a desviar su atención hacia elementos históricos más pequeños, casi intangibles. En este contexto es que presenta el caso del “arzobispo-*virrey* barroco”, fray García Guerra. Cf. op. cit., pp. 17-62.

el consiguiente susto, pudieron continuar el viaje al día siguiente. Este incidente, al parecer insignificante, sería recordado por fray García como el principio de todas sus desgracias. (pp. 26-27).

En la historia de este arzobispo que, no podemos dejar de recordar, conoció y mantuvo trato social con sor Juana, Leonard ve tanto la transición desde lo medieval tardío hacia lo barroco (ya moderno, ya neomedieval), vivida en la colonia, como así también aspectos de la modernidad barroca tales como el interés en horóscopos y la lectura de presagios (eclipses, accidentes, etcétera), la pasión por el espectáculo (procesiones, actos públicos, corridas de toros, auge del género teatral) y la acusada preocupación por la muerte y la decadencia. Centrado siempre en el caso de fray García, Leonard lee las huellas de esta obsesión en el “horripilante informe de la autopsia” hecha en el cadáver del arzobispo: “Con morbosa satisfacción describe la avanzada descomposición de varios órganos, la remoción del casquete craneano y el vaciamiento del cerebro dentro de un recipiente para enterrarlo por separado” (p. 40). No podemos dejar de asociar el estilo de este “informe” con la descripción de la agonía del Señor descrita en *Terra nostra*, ya citada.<sup>234</sup>

La lista de obras “negras” que pudiera hacerse en arte y literatura barrocas, afirma Maravall, sería copiosa. Pero, ora para satisfacción, ora para aturdimiento, el Barroco es también fiesta y brillo. En interiores: decorados transformables, cielos pintados, el trabajo de múltiples espejos, el principio de la cámara oscura. En exteriores: aspectos refulgentes y atractivos se ofrecen a las fatigadas multitudes mediante las procesiones; las ceremonias de compromiso, cumpleaños, nacimientos y

---

<sup>234</sup> Como habíamos mencionado, Walter Benjamin nos ha dejado un erudito y motivante trabajo acerca de los dramas barrocos alemanes. La desolación que estos dramas barrocos ponen en escena es leída por este autor desde la coyuntura histórica que priva al hombre de consuelos metafísicos y de perspectivas de salvación. En el *Trauerspiel* la vida es siempre juzgada desde la muerte, punto de vista para el que la vida sólo es producción de cadáveres. Cf. Walter Benjamin, op. cit., pp. 151-233.

bautizos de las figuras reales ofrecidas como espectáculo popular; las exequias de personajes relevantes; en síntesis, todas aquellas actividades que teatralizan la vida en el espacio que es la plaza pública y hacia la cual miran las espectaculares y ondulantes fachadas de los edificios. Los estudiosos han observado este juego “interior/exterior” como característico del barroco. Dice Deleuze: “La mónada es la autonomía del interior, un interior sin exterior. Pero tiene como correlato la independencia de la fachada, un exterior sin interior.”<sup>235</sup>

### 9.1.2. Diferir la catástrofe

*Terra nostra*, lo hemos sostenido anteriormente, muestra modos de escritura que responden a criterios del relato barroco tales como la variación de la relación narrador-narración, la manera de encajar narraciones las unas en las otras y, en apretada síntesis, las dificultades que ofrece respecto de su comprensión en una primera lectura. Al respecto, nos interesa volver aquí sobre la operatoria de las “diferentes versiones” rastreada en el segundo capítulo de este trabajo. Deleuze diferencia el momento histórico del barroco de los “neobarrocos” contemporáneos: si

---

<sup>235</sup> Gilles Deleuze ve en la casa barroca de dos pisos un lugar privilegiado para leer esta tensión “interior/exterior”, en la medida en que resuelve la tensión o distribuye la escisión. Dice: “El piso de abajo se encarga de la fachada, y se alarga agujereándose, se curva según los repliegues determinados de una materia pesada, constituyendo una habitación infinita de recepción o de receptividad. El piso de arriba se cierra, puro interior sin exterior, interioridad cerrada en ingravidez, tapizada de pliegues espontáneos que ya sólo son los del alma o de un espíritu. Por eso el mundo barroco, como ha mostrado Wölfflin, se organiza según dos vectores, el hundimiento abajo, el sistema pesado a encontrar su equilibrio lo más bajo posible, justo donde la suma de las masas ya no puede descender más, y la tendencia a elevarse, la más alta aspiración de un sistema en ingravidez, justo donde las almas están destinadas a devenir razonables, como en un cuadro de Tintoretto. Que uno sea metafísico y concierna a las almas, que el otro sea físico y concierna a los cuerpos, no impide a los dos vectores componer un mismo mundo, una misma casa. [...] Conocíamos la distinción de dos mundos en una tradición platónica. Conocíamos el mundo de innumerables pisos, según una bajada y una subida que se enfrentan en cada peldaño de una escalera que se pierde en la eminencia de lo Uno y se descompone en el océano de lo múltiple: el universo en escalera de la tradición neoplatónica. Pero el mundo con dos pisos solamente, separados por el pliegue, es la aportación barroca por excelencia. Expresa [...] la transformación del cosmos en ‘mundus’.” (pp. 43-44). Cf. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.



el primero implica toda una construcción teológica-jurídica tendiente a diferir la catástrofe (de la que, por otra parte, se tiene aguda conciencia), mediante el esfuerzo puesto en restaurar y justificar principios, los segundos parten ya de un cierto nihilismo, de la carencia de principios tales. En tal sentido, analiza la *Teodicea* de Leibniz a la luz de la teoría de los mundos posibles: si bien este texto presenta historias que divergen entre sí para un mismo personaje (lo que implica un mundo diferente para cada historia), Dios elige solamente un mundo como el mejor.<sup>236</sup> En cambio, Borges, al invocar al filósofo-arquitecto chino, Ts'ui Pên, lo presenta como el inventor de un jardín cuyos senderos se bifurcan, es decir, de un libro y de un laberinto cuyas series infinitas convergen o divergen, formando una trama de tiempos que abarca todas las posibilidades: en el tercer capítulo el héroe muere y en el cuarto está vivo, como ejemplo de sus múltiples contradicciones.<sup>237</sup> Para Deleuze, el texto

---

<sup>236</sup> Respecto de la *Teodicea* de Leibniz, dice Deleuze: “[...] es un diálogo filosófico, en el que se inserta una consulta adivinatoria de Apolo por Sexto Tarquino, a la que sucede un encuentro directo de Apolo por Sexto Tarquino, a la que sucede un encuentro directo de Sexto y de Júpiter en presencia de Teodoro, pero que da paso a una entrevista de Teodoro con Júpiter que le remite a Palas, hasta que un sueño sublime de Teodoro anticipe este nuevo encuentro. Es un sueño de arquitectura: una inmensa pirámide que tiene un vértice pero no una base, y que está constituida por una infinidad de apartamentos cada uno de los cuales es un mundo. Hay un vértice porque hay un mundo que es el mejor de todos, y no hay base porque todos se pierden en la niebla, y porque no existe un último del que se pueda decir que es el peor. En cada apartamento hay un Sexto que lleva una cifra en la frente, que imita una secuencia de su vida o incluso toda su vida ‘como en una representación de teatro’, muy cerca de un grueso libro. La cifra parece remitir a la página que cuenta la vida de ese Sexto más detalladamente, a una escala más pequeña, mientras que las otras páginas cuentan sin duda los otros acontecimientos del mundo al que pertenece. Es la combinación barroca de lo que se lee y lo que se ve. Y, en los otros apartamentos, hay otros Sextos y otros libros. Saliendo de casa de Júpiter, unas veces un Sexto va a Corinto y deviene un notable, otras, otro Sexto va a Tracia y deviene rey, en lugar de volver a Roma y violar a Lucrecia como en el primer apartamento. Todas esas singularidades divergen entre sí, y cada una sólo converge con la primera (la salida del templo) bajo valores diferentes de las otras. Todos esos Sextos son posibles, pero forman parte de mundos imposibles.” (pp. 83-84). Cf. Gilles Deleuze, *El pliegue*, op. cit.

<sup>237</sup> Leemos: “Casi en el acto comprendí; el jardín de senderos que se bifurcan era la novela caótica; la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta -simultáneamente- por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las

borgeano muestra el deseo de que todos los mundos imposibles existan a la vez, en lugar de la creencia en un Dios que elija el mejor. En Leibniz, Dios juega pero brinda reglas al juego (la regla de que mundos posibles no puedan pasar a la existencia si son imposibles con el que Dios elige), mientras que en la contemporaneidad, ya en Nietzsche y en Mallarmé, el Pensamiento-mundo que emite una tirada de dados es un mundo sin principio, que ha perdido todos sus principios: por eso, concluye Deleuze, “la tirada de dados es la potencia de afirmar el Azar, de pensar todo el azar, que sobre todo no es un principio sino la ausencia de todo principio” (p. 90). En esta larga historia del nihilismo, ha sido necesario que la razón humana se derrumbe y con anterioridad había sido necesaria la crisis y el derrumbe de toda razón teológica. Precisamente, la solución barroca ante la crisis es, para el filósofo francés, multiplicar los principios de acuerdo con el caso de que se trate, en una suerte de jurisprudencia universal que demora, difiere la catástrofe antes que eliminar su horizonte. En realidad, si este mundo existe no es porque sea el mejor, sino que es el mejor porque es el que es. En tanto filósofo, Leibniz, según Deleuze, no es todavía un investigador (como lo será con el empirismo) ni un juez ante el tribunal de la razón (como con Kant): es un abogado, que defiende la causa de Dios.<sup>238</sup>

---

contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones.” (p. 107). Cf. Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1969 [1956].

<sup>238</sup> Dice Deleuze: “[...] ¿existe un medio de salvar el ideal teológico en un momento en el que es combatido desde todas partes, y en el que el mundo no cesa de acumular sus ‘pruebas’ contra él, violencias y miserias, y pronto la tierra temblará...? La solución barroca es la siguiente: se multiplicarán los principios, siempre se sacará uno de la manga, y de ese modo se cambiará su uso. Ya no se preguntará qué objeto dable corresponde a tal principio luminoso, sino qué principio oculto responde a tal objeto dado, es decir, a tal o cual ‘caso perplejo’. Se hará un uso reflexivo de los principios como tales, dado el caso, se inventará el principio: es una transformación del Derecho en Jurisprudencia universal. [...] Por supuesto, no basta con decir que el juego según Leibniz está bajo el principio del Mejor, al elegir Dios el mejor de los mundos posibles. Pues el mejor es sólo una consecuencia. E, incluso como consecuencia,

Ahora bien, ¿cómo leemos la multiplicidad de versiones en *Terra nostra*? El hecho de proponer variaciones o alternativas respecto de hechos históricos, bíblicos y literarios produce diferente efecto que las contradictorias aventuras del personaje borgeano: hay una versión que es la elegida, al menos en el mundo que existe (hay un argumento del Quijote, hay una historia de Jesús canonizada ya no por los evangelios sino por las didácticas “historias sagradas”). Esto produce el efecto de deflacionar la, a primera vista, multiplicidad de mundos posibles mostrados por la novela. Considero que este aspecto se agudiza cuando, en los tramos finales, se representa e interpreta el mundo contemporáneo (¿el de los años setenta y su prospectiva inmediata?), con un México heredero de una pesada historia colonial y en lucha con un nuevo imperialismo correlativo de una dirigencia local burócrata y corrupta. En todo caso, se produce una tensión entre lo que “podría haber sido” y “lo que es” que, a mi entender, diferencia el efecto de lectura de esta narrativa respecto de la caracterizada como nihilista por Deleuze (según él más típica de nuestros tiempos).<sup>239</sup> Retomaremos este aspecto en la próxima lectura.

---

deriva directamente de la derrota del Bien (salvar del Bien lo que puede ser salvado...). Los verdaderos caracteres del juego leibniziano, y lo que lo opone a la tirada de dados, son en primer lugar la proliferación de los principios: se juega por exceso y no por falta de principios, el juego es el de los propios principios. Es, pues, un juego de reflexión, ajedrez o damas, en el que se conjura el vacío y ya no se devuelve nada a la ausencia: es el Solitario invertido, de tal forma que se ‘ocupa un agujero sobre el que se salta’, en lugar de saltar a una posición vacía y suprimir la pieza sobre la que se salta, hasta que el vacío sea completo. Por último, es una No-batalla, más próxima de la guerrilla que de la guerra de exterminación, más próxima del Go que del ajedrez o de las damas: uno no se apodera del adversario para devolverlo a la ausencia, uno cerca su presencia para neutralizarlo, hacerlo imposible, imponerle la divergencia. Eso es el Barroco, antes de que el mundo pierda sus principios: el espléndido momento en el que se mantiene Algo más bien que nada, y en el que se responde a la miseria del mundo por un exceso de principios, una hibris de los principios, una hibris propia de los principios.” (pp. 91-92). Cf. Gilles Deleuze, op. cit. (El subrayado es nuestro).

<sup>239</sup> Aunque he aclarado en la introducción a este trabajo que no es mi propósito establecer relaciones con el conjunto de la obra narrativa de Fuentes, tal vez no esté de más recordar que en una novela anterior, *La muerte de Artemio Cruz*, donde también se brindan alternativas a los hechos y elecciones del personaje protagónico, éstas están claramente diferenciadas en la serie cuyos capítulos comienzan con el pronombre “tú” y mantienen la segunda persona en tiempo futuro, en contraste con la serie de capítulos que mediante el uso de la tercera persona y el pasado perfecto simple indican al lector qué fue lo que en realidad sucedió (si bien, hacia

### 9.1.3. Claroscuros y otras tensiones

En cuanto a la característica “barroca” de la dificultad textual presentada por la novela, creemos oportuno indicar cierto matiz. Como característica también barroca, la dificultad se contrarresta por efecto de la repetición. Este aspecto, que ha sido observado respecto de barrocos españoles históricos como Góngora, se cumple, a su modo, en *Terra nostra*: su desmesurada longitud; la proliferación de personajes, tiempos y acontecimientos; las alteraciones temporales (a la manera de un gran hipérbaton); la saturación intertextual, todas ellas, van aminorando las dificultades efectuadas en la medida en que el lector va familiarizándose con estas modalidades mediante la operatoria repetitiva de nombres, de características identificatorias de los personajes, acontecimientos narrados más de una vez, resúmenes, detalles que permiten establecer relaciones y asociaciones.<sup>240</sup> Aunque estos aspectos han sido tratados en el segundo capítulo de este trabajo, retomemos algunos ejemplos: la máscara de plumas con tela de araña, los labios tatuados, la cruz de carne en la espalda, la botella verde, la cita en el Cabo de los Desastres, la fecha del 14 de julio, el nombre propio Celestina y sus roles en la historia, en una rápida e incompleta enumeración.

Esta última observación pone sobre la mesa, una vez más, las paradojas o, al menos, desconciertos que los contrastes ofrecidos por la época barroca producen. Al leer la época barroca como la de una modernización plena de contradicciones, Maravall integra las dificultades de una literatura en clave con los comienzos de toda

---

el final, se produce una integración del yo, del tú y del él). Es decir que en este caso, donde el personaje es ficticio (aunque su vida atraviere hechos de la historia mexicana como el de la Revolución), y no tendríamos versión “oficial” de Artemio, el texto se cuida de indicar al lector cuáles son las elecciones vividas y cuáles las que podrían haberse hecho.

una tecnología del *kistch* en el marco de la pasión por conocer la naturaleza humana a los fines de manipularla mediante los intentos de una psicología de masas y de una pedagogía de la violencia que pueden ser rastreados también en el tremendismo y en la estética de la crueldad observables en muchas obras del período. Época de crecimientos urbanos (aun en medio de los lugares despoblados por pestes, guerras y éxodos), de realismo político (cuando un emperador defensor de la cristiandad católica puede, simultáneamente, sitiar a Roma), de exarcebación diplomática y de fuertes tensiones entre autoridad y libertad. La mirada de Maravall es motivadora, a mi criterio, por las posibilidades que abre respecto de una lectura genealógica de nuestra propia modernidad.

En *Terra nostra*, es el fraile Julián quien construye iglesias y pinta bajo el signo del barroco “capaz, según él de trasladar al arte y a la vida la visión total del universo que es la de la ciencia nueva” y la novicia Inés, amante de Don Juan, deviene, en América, sor Juana Inés de la Cruz, quien escribe de ese modo. Ludovico, al tiempo que narra estas cosas de la Nueva España y ante preguntas de Felipe, da esta definición:

Llámase barroco, y es una floración inmediata: tan plena, que su juventud es su madurez, y su magnificencia, su cáncer. Un arte, Felipe, que como la naturaleza misma, aborrece el vacío: llena cuantos la realidad le ofrece. Su prolongación es 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. (pp. 743-744, Parte III).

---

<sup>240</sup> La repetición de las fórmulas estilísticas facilitó, según Alborg, las parodias de los antigongoristas. Cf. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, II, Madrid, Gredos,

Si, como dice Noé Jitrik, “podríamos ver, entonces, el Barroco como la expansión de un comportamiento designativo”, como la exasperación del paso de la denotación a la connotación, como una manera insistente y no funcional de nombrar la “realidad”, como síntoma privilegiado, en fin, de la obsesión escrituraria acerca de la relación entre palabras y cosas, podemos asomarnos a las lecturas que, de diferentes maneras, suelen adjetivar de neobarrocas o barrocas a secas a un amplio espectro de novelas hispanoamericanas contemporáneas, disímiles en más de un aspecto entre sí.<sup>241</sup>

## 9.2. Fracaso y recuperación de utopías

Esta lectura aspira a diseñar un recorrido textual que recupere las dimensiones utópicas, con sus avatares de realizaciones, postergaciones, fracasos y replanteos que aparecen tematizadas en la novela. Tal vez no peque de redundante al recordar que, al hablar de tematizaciones, nos referimos no sólo al mero rescate de “contenidos” sino también a la manera en que el entramado discursivo los ofrece a nuestra mirada.

Las entradas al texto, en este sentido, son múltiples y, como en casos anteriores, ofrezco aquí solamente algunas opciones de las tantas que presenta esta abigarrada novela. Así, los sueños de algunos de sus personajes, los diálogos contrapuntísticos entre ellos, los extensos monólogos interiores y ciertos tramos predominantemente descriptivos abren al lector todo un universo que recupera desde las utopías históricas concebidas acerca del potencial ofrecido por las nuevas tierras descubiertas hasta las problemáticas de pensar una identidad americana actual, pasando por las interpretaciones que intentan dar cuenta de decepciones y fracasos, de lo no cumplido y faltante.

---

1974, p. 534.

<sup>241</sup> Cf. Noé Jitrik, *El balcón barroco*, México, UNAM, 1988, pp. 21-36.

Como no podía ser de otra manera, las dimensiones utópicas se juegan, además, en el ser de la novela misma, en el acto de su escritura y su puesta en lectura. Otros caminos intertextuales, por último, serán los privilegiados en las líneas que siguen, entre ellos, nos asomaremos a aquella que entreteje *Terra nostra* con la escritura ensayística del mismo autor.

### 9.2.1. Sueños y despertares

En la primera parte de la novela, el joven Felipe y sus amigos acarician la utopía de navegar hacia una tierra nueva. Se cuentan sus sueños. El sueño del viejo campesino Pedro es el de llegar a un mundo sin ricos ni pobres y sin poderes arbitrarios. Imagina la vida en una comunidad donde cada hombre sería libre de hacer lo que quisiera, puesto que todas las ocupaciones serían, simultáneamente, naturales y útiles; una comunidad donde cada hombre podría pedir y recibir de los demás. Ese sueño es el que lo impulsa a aventurarse en la precaria barca a través del desconocido océano. Celestina, en cambio, sueña con un mundo donde nada sería prohibido, donde hombres y mujeres podrían amar sin trabas, puesto que todo amor sería natural y bendito. El monje Simón sueña con una suerte de recuperación edénica, con un mundo donde los hombres serían inmortales y felices, sin separación entre el cielo y la tierra. El estudiante Ludovico aspira, por su parte, a un mundo sin Dios, única posibilidad, para él, de existencia para los sueños expuestos: un mundo sin poder y sin dinero, sin prohibiciones, sin dolor y sin muerte.

Felipe, en cambio, no comunica su sueño sino que imagina la corrupción, uno a uno, de los ya manifestados, hasta que Ludovico rompe la barca y propone que cada uno retome sus vidas. Después, sucederá la breve historia de amor libre entre Felipe, Celestina y Ludovico en el castillo, mientras, paralelamente, los soldados matan a los

rebeldes de las comunas. Este breve espacio de dicha juvenil termina cuando Ludovico descubre la traición y reconoce a Felipe como miembro de la familia real.

Desde estos sueños juveniles hasta el encuentro de Polo Febo y Celestina en el París de fin de milenio, pasando por el viaje al Nuevo Mundo, la novela tematiza y despliega proyectos y fracasos, decepciones y nuevas utopías. Recorramos las más insistentes.

#### 9.2.1.1. La aventura moderna: apuestas y resistencias

La tensión entre los vestigios de un feudalismo tardío (mundo inmóvil, monarquía hereditaria por derecho divino, dogma religioso) y las tendencias hacia la modernidad se presentan, una y otra vez, no sólo por la recuperación ficcionalizada de hechos históricos “fundantes” (descubrimientos científicos, modos del realismo político, predominio del dinero sobre tierras y honor, importancia de las ciudades, nuevas poéticas del arte), sino, muy especialmente, mediante las reflexiones, opiniones y creencias de los personajes desplegadas en diálogos y largos monólogos. En realidad, por momentos no es sencillo diferenciar unos de otros, ya que lo que comienza como un aparente diálogo da lugar, a veces, a la larga exposición argumentativa de un personaje en particular, más allá de toda verosimilitud acerca de la situación enunciativa, que, además, suspende el ritmo narrativo e instaura el de una poetización del fragmento ensayístico. Por ejemplo, en el curso de una rebelión popular a ser sofocada, intrigas de Guzmán mediante, éste va hacia la alcoba de la Señora, acompañado por un montero, que lo ayuda a portar antorchas para ver el camino. De pronto, la figura del montero desaparece (excepto como vocativo) y, ante nuestros ojos, sólo tienen cuerpo las palabras del maquiavélico Secretario en una suerte de “lección” acerca de uno de los modos de entender el nuevo ser de la política:



[...] Conciértense todos nuestros actos, que nada quede al azar, que nada tenemos que perder tú y yo, y todos lo hemos de ganar si al dócil fatalismo de las sangres agotadas oponemos el cálculo y la pujanza de la nueva sangre; todo es cambio, montero; quien lo sabe ver y con el cambio camina, prospera; quien se niega a admitirlo, decae y perece; tal es la única ley invariable: el cambio; guíame con tu antorcha; tendrás recompensa; alguien deberá ocupar mi puesto cuando yo ascienda a lugares más altos; ¿quién mejor que tú, que tan bien sabes servirme: tú leal servidor y fidelísimo adepto?; te conozco, aunque no sepa cómo te llamas; pero eso ni tú mismo lo sabes; te conozco tan bien como me conozco a mí mismo, pues tú ejecutas lo que yo ordeno, eres mi mano y mi sombra: sabes simular el aullido de un perro cerca de las huecas bóvedas de este palacio, sabes llenar un cántaro vacío en la alcoba de nuestro Señor mientras nuestro Señor duerme sus agotados placeres con una novicia; te conozco y desde ahora te opongo esta prueba: ambiciona, montero; intenta, a tu vez, sustituirme; ésa será tu manera de serme leal: intriga, calcula, disimula, ensáñate en contra mía al servirme; de otra forma, nunca tendrás un nombre, serás sólo parte ínfima y dispensable del nombre del Señor, que tiene el suyo porque lo heredó, aunque no lo ganó; y tú y yo, montero, vamos a demostrar que uno se gana su nombre, y que sólo serán Señores quienes adquieran y no quienes hereden; yo tampoco tenía un nombre; no lo heredé: lo gané; Guzmán tiene hoy un nombre, aunque no tan grande como lo quisiera, ni tan grande como algún día lo tendrá; montero: sé entonces a la vez mi parcial y mi enemigo, pues sólo siendo mi adversario serás mi partidario; eso quiero, eso exijo de la vida entre los hombres: sé mi enemigo, montero sin nombre, no me niegues esa fidelidad, alcanza con la ambición tu bautizo, que el nombre que en malahora te dieron tus ruines padres ha sido olvidado por el mundo y tu verdadero nombre sólo te lo dará la historia de los nombres, si en ella sabes participar y exceder y, haciéndolo, en ella dejas la huella de tu persona; lucha contra mí, montero, sabiéndolo tú y sabiéndolo yo, que si no lo haces me condenarás a vivir sin riesgo, sin la oportunidad de defenderme y en la defensa afirmarme, y como los halcones viejos, mis uñas terminarán por agrietarse, ociosas, sobre las alcándaras del reposo. (pp. 266-267, Parte I).

El personaje de Guzmán se constituye como una zona textual privilegiada donde se despliega la voz de cierto realismo (y por qué no, cinismo) político. Así, dice al Señor:

[...] dejadme obrar allí donde el acto natural y el acto humano se confunden: tal es el privilegio que nos habéis acordado a los hombres nuevos, actuar sin la duda que se levanta entre la moral y la práctica: ¿se incendiaron las campanas de la torre a causa de un rayo, o a causa de un premeditado fuego encendido allí por manos muy humanas? (p. 215, Parte I).

Y explica a la Señora:

No es el silencio el resorte de la autoridad del Señor, sino la declaración, el edicto, la ley escrita, la ordenanza, el estatuto, el papel. Él vive en un mundo de papel; por eso lo venceremos quienes no conocemos más que las leyes no escritas de la acción. (pp. 273-274, Parte I).

O, cuando define así al inocente: “[...] no me he cansado de advertirle que el inocente perdonado, no tarda en convertirse en enemigo y prestamente asume la culpa de su acusación” (p. 646, Parte III).

En otro extremo, la Dama Loca es la voz de la nobleza de sangre y del mundo aristocrático:

[...] te repetiré las lecciones que le enseñé a mi hijo Felipe, nuestro Señor, para educarle en el acertado gobierno de estos reinos, un hombre solo no es nada, le dije siendo él un niño y sentados ambos junto al fuego invernal; te lo digo ahora a ti, un individuo dejado a sus propias fuerzas sucumbe fácilmente, la vida se le va en buscar lo que, una vez obtenido, deberá gastar para empezar de vuelta a fatigarse; nosotros no, nosotros no, porque en medio de la debilidad de los hombres solos, nosotros, tú y yo, muchacho, somos como el mundo mismo, los individuos sólo se representan a sí mismos, nosotros representamos al mundo porque hemos creado, con vicios, poderes,

devociones, altares, hogueras, batallas, horcas, palacios, monasterios, lo único inmortal, los signos que perduran, las cicatrices de la tierra, lo que permanece cuando las vidas individuales son olvidadas: nosotros hemos inventado la imagen del mundo; frente a las deleznable existencias particulares tú y yo somos la existencia general, tú y yo somos el mar y ellos los pescadores, tú y yo, príncipe, somos las vetas y ellos son los mineros, ellos se alimentan de nosotros y no nosotros de ellos, ellos nos necesitan para que sus pobres vidas tengan sentido, ellos viven de nosotros y nosotros vivimos de nosotros mismos, ellos se van y nosotros permanecemos, ellos nos explotan, nos devoran, nos exaltan porque temen morir en tanto que nosotros no entendemos qué cosa es la muerte [...]. (pp. 236-237, Parte I ).

[...] un paso más hacia nuestra maravillosa separación: que nadie se parezca a nosotros, que nadie se reconozca en nosotros, somos distintos, ¡somos únicos!, no hay correspondencia posible, no la hay, el poder debe culminar en la separación absoluta o no vale la pena, nadie se nos parezca, nadie tome un espejo y diga nosotros podríamos ser ustedes, nadie, nadie; [...]. (p. 283, Parte I).

Más compleja es la configuración del Señor. Si, por una parte, aspira al inmovilismo y, como antes el emperador romano Tiberio, quiere que el “mundo” termine con su propia muerte, por la otra, puede mostrarse escéptico y pleno de incertidumbres. Así, frente al rol que banqueros y prestamistas van cobrando en el escenario histórico, reivindica haber matado “en nombre del poder y de la fe, o en nombre del poder de la fe, pero nunca por dinero” (p. 324), no quiere que los mapas cambien al incluir las nuevas tierras y, ante los logros de la imprenta, lamenta que la “posesión del texto único” devenga “propiedad de todos” (p. 611), así como deplora que:

La imprenta le arrebató la singularidad de lo escrito para sus ojos únicamente. La ciencia le decía que la tierra era redonda. El arte le decía que la obra de la creación no fue completada en un solo acto, inmutable, de revelación, sino

que se desarrollaba, sin tregua, en lugares y tiempos nuevos. (p. 714, Parte III).

Por otra parte, puede, también, compartir la caracterización de Guzmán respecto de la paradójica culpabilidad del inocente: “No hay enemigo más peligroso del orden que el inocente. Está bien. Que pierda la inocencia. Envíesele a galeras”. (p. 249); o brindar la siguiente visión de sus luchas religiosas al fraile Julián:

Esa herejía era pretexto empleado por los príncipes y comerciantes del norte para liberarse de la tutela de Roma y del pago de diezmos e indulgencias, y para nombrar obispos dóciles al poder de Mercurio, que no al de San Pedro. Obré a solicitud del Papa, no contra los herejes, sino contra quienes los azuzaban y manipulaban. ¿Me entiendes, fraile? (p. 247, Parte I).

Si con Guzmán se explicitan los aspectos más crudos y desencantados de la modernidad, en tanto representa el “doble pensar”, el poder del dinero y la efectividad de la acción solamente en consonancia con sus ambiciones personales, con el personaje de Ludovico se ponen en escena aquellas líneas que conducen a la libertad de los hombres, a la posibilidad de gobernar con justicia y a la de vencer los prejuicios en pos de un mejor conocimiento del mundo. En la página 624, se dramatiza todo un contrapunto entre este personaje y Felipe, en tal sentido, de donde rescato, en particular, la manera en que opone, a la noción de texto único y sentido inmutable del Señor, el derecho de los hombres no sólo a la posesión de libros (permitida por la imprenta), sino también su libertad de realizar diferentes lecturas e interpretaciones aun de un solo libro, recuperando, asimismo, la España original y variada, obra de las muchas culturas que, antes de la persecución de los moriscos y la expulsión de los judíos, sus poblaciones habían gozado.

### 9.2.1.2. Visiones de la Conquista

La llegada de los españoles al Nuevo Mundo es objeto de miradas diversas en *Terra nostra*. Desde el impulso por completo utópico que lleva al campesino Pedro hacia ellas, buscando una tierra sin arbitrariedades ni pobreza, pasando por el tránsito iniciático y onírico del Peregrino, hasta el deseo de participar de la expedición por parte de Guzmán movido por la apetencia de riquezas y poder, encontramos otras tales como la intención evangelizadora del fraile Julián (que, asimismo, aspira a poner límites a la acción de los conquistadores), la actitud negadora del Señor, la optimista de Ludovico (que ve en ellas el espacio de una segunda oportunidad), y la vengativa y competitiva de la Señora, ya en su rol de reina de Inglaterra.<sup>242</sup> Esta última versión, la de la “reina virgen”, pone en escena un tópico recurrente: el de las consecuencias que para América Latina tuvo el haber sido colonizada por los españoles en contraste con lo producido por la colonización anglosajona de América del Norte. Leamos:

[...] hacia el nuevo mundo, hijos de Albión, que no sea sólo de España el nuevo mundo, ella, otra vez Elizabeth, como fue bautizada, se encargaría de instigar, apremiar, intrigar, acosar, iluminar a Inglaterra para que sus hombres también pisaran las tierras nuevas y allí se enfrentaran, para siempre, a los hijos de España, desafiándoles, tan crueles como ellos, y más, tan codiciosos como ellos, y más, tan criminales como ellos, y más, pero sin justificación sagrada, sin sueños de hidalguía, sin tentaciones de la carne, sin considerar al mundo nuevo como un premio, sino como un desafío, exterminadores de naturales, como los españoles, pero sin mezclar su cuerpo con ellos ni vivir los tormentos de la sangre dividida,

---

<sup>242</sup> Dice Julián: “[...] el nuevo mundo debe existir, porque así lo desean tanto los vencidos, para huir de él, como los vencedores, para encauzar a tierras vírgenes todas las energías y el descontento que han aflorado desde la mitad del verano, y hacerlo en nombre de la unidad de España, la prueba del poder único y la misión evangelizadora; mil ambiciones se agitan debajo de estas razones, quienes nada podrán ser aquí, hijosdalgo podrán ser allá; veréis que en saliendo de su tierra todos los españoles se harán príncipes y soles, y en el nuevo mundo el porquerizo y el herrero y el labrador podrán alcanzar el linaje que, españoles en España, nunca alcanzarían; los tesoros del nuevo mundo llaman a vencedores y vencidos en el fratricidio español; iré con ellos; tengo algo que hacer allá; [...]” (p. 650, Parte III).

buscadores de tesoros que nunca hallarían, sino que deberían arrancar los frutos a la tierra hostil con el sudor y los callos, holganza para el español, industria para el inglés, enervamiento de los sentidos para el español, disciplina del esfuerzo para el inglés, espejismo de lujo para aquél, frugal realidad para éste, ah sí, que se invirtiesen los órdenes, que el español, abandonando penitencia, escasez, tristeza y puertas cerradas al ascenso en su tierra, encontrase demasiada opulencia y demasiada facilidad para su grandeza personal en el nuevo mundo, hundiéndose en un pantano de áurea molicie y confundiendo la realidad con su persona, y que el inglés, abandonando lo mismo en la suya, opresión, guerra y hambre, encontrase en el nuevo mundo ninguna holganza, ninguna opulencia, ninguna facilidad, sino el desafío de una nueva tierra virgen que nada le daría en compensación de su fuga, sino lo que conquistase el trabajo de las manos desnudas desde la nada trabajando: conquistaste España las ciudades de oro, conquistaste Inglaterra los bosques increados, la tierra intacta, los ríos solitarios, abra surcos donde España cave minas, construya cabañas de madera donde España levante palacios de cantera, pinte de blanco lo que España cubra de plata, decida ser donde España se contente con aparecer, exija resultados donde España proclame deseos, comprométase a acciones donde España sueñe ilusiones, sacrifique al trabajo lo que España sacrifica al honor, viva el consenso de la hora donde España vive la expectativa del destino, viva desabusada siempre mientras España pasa de la ilusión al desengaño y del desengaño a la nueva ilusión, prospere Inglaterra en el duro cálculo de la eficacia mientras España se agota en mantener la dignidad, la apariencia heroica y la gratificación del aplauso ajeno, [...]. (p. 651, Parte III).<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> Establecer una comparación contrastiva entre la América latina y la sajona es recurrente entre historiadores, ensayistas y pensadores de diferentes tenores. Entre ellos, O’Gorman afirma que mientras la sajona adapta el modelo a las nuevas circunstancias, tomando la vía de la originalidad, la latina ajusta las nuevas circunstancias al modelo, siguiendo la vía de la imitación. De ahí que estime que es en la América anglosajona que se cumplió la promesa que, desde el siglo XV, alentaba el mesianismo universalista propio de la cultura occidental, mediante el desarrollo de una historia que, si bien parte de moldes europeos, en todos sus aspectos deja ver la huella de un sello personal y de la inconformidad con la mera repetición. Por el contrario, la norma latina de trasplantar en tierras de América las formas de vida ibérica, con el propósito de perpetuarlas con el aval de la voluntad divina, explicaría, para este autor, el modo de ser hispánico como permanencia en la modalidad criolla. Como ejemplos que avalen esta apreciación, O’Gorman enumera: “el desafortado y genial abuso de ciertas formas hispánicas de la expresión plástica y literaria; la entrega sin reservas a la metáfora y a la anfibología en todos los órdenes de la vida; la delirante exaltación de verdaderas o supuestas excelencias naturales y morales propias; el rescate de la historia prehispánica como un devenir que no hacía excepción en el armonioso concierto de la marcha providencial del hombre hacia su destino sobrenatural, y en fin, el espaldarazo celeste e inmenso consuelo del portento guadalupano”. Además, la historia posterior de las luchas por la independencia

---

repiten, para O'Gorman, la estructura de imitación aprendida al querer diferenciarse del pasado colonial mediante la generalizada adopción de sistemas democráticos republicanos en la esperanza de que de ese modo "se salvaría de inmediato el abismo histórico creado por una España a la que se le había escapado el tren de la modernidad". Cf. op. cit., pp. 153-159. Sin desconocer matices y diferencias, Fuentes ha realizado algunas observaciones que guardan cierto aire de familia con las recientemente expuestas. Así, al interrogarse acerca de la "proliferación de textos" característica de América Latina en general, y de México en particular, halla una explicación en el apego histórico a la tradición romana del derecho escrito (concebido como un escudo o protección que separa la ley de la práctica), y la contrasta con la práctica anglosajona del common law (que se funda en el uso y la tradición, reflejando la práctica cotidiana de una comunidad). Dice Fuentes: "Sería tentador interpretar la historia de México como una lucha entre textos sagrados y realidades profanas. Las crónicas testimoniales de la conquista española son grandes epopeyas renacentistas; el sueño legendario del caballero de fortuna se vuelve realidad: Amadís de Gaula y Tirante el Blanco pisan la tierra, la descubren, la conquistan y la escriben. Las crónicas de Hernán Cortés y de Bernal Díaz del Castillo significan la llegada, al Nuevo Mundo, de un mundo nuevo, el de la Europa del siglo XVI y su creciente confianza en la empresa individual, el riesgo moral, la contaminación social y el asalto contra las jerarquías. La realidad de la Contrarreforma pronto liquidó ese impulso: el Viejo Mundo transfirió a México las estructuras podridas del absolutismo feudal (pues tal fue la paradoja española: feudalismo sin fueros y absolutismo sin capitalismo configuraron la excentricidad de España en la Europa moderna). De la misma manera, las ilustradas Leyes de Indias dictadas por la Corona bajo presión de misioneros benévolos contrastaban cruelmente con las condiciones reales de trabajo en las minas, bosques y encomiendas de la colonia./ Esta historia textual se refleja, asimismo, en las constituciones liberales, inspiradas en las cartas revolucionarias de Francia y los Estados Unidos, que nuestros padres fundadores (en su mayoría terratenientes criollos) nos legaron al consumir la independencia política de España. Pero las máscaras de Montesquieu y Jefferson difícilmente convenían a una cultura mestiza, hija de una teocracia indígena derrotada en el momento de su ascenso y de una autocracia europea conquistadora, aunque ya decadente. Con las bendiciones de la democracia formal, la opresión de las comunidades indígenas continuó, aunque el terrateniente mexicano invocaría, ya no los derechos tanto de facto como divinos del conquistador, sino el libre juego de las fuerzas económicas." (pp. 124-131). Cf. Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1975. En un texto posterior, *El espejo enterrado*, Fuentes deduce que "ni la fatalidad encarnada en Moctezuma, ni la voluntad representada por Cortés, ganaron la partida final. Las instituciones de la Corona y la Iglesia, del absolutismo real y de la fe católica, derrotaron tanto al conquistador como al conquistado y establecieron, en lugar de las estructuras de poder verticales de los aztecas, las estructuras de poder, igualmente verticales, de los Austrias. [...] debemos comprender que la conquista del Nuevo Mundo fue parte de la dinámica de la Reconquista de España. Los conquistadores eran producto de esa campaña, pero también de un individualismo de orientación moderna y de estirpe maquiavélica, común a toda la Europa renacentista. Eran arribistas, hombres de ambición, y provenían de todos los estratos sociales. Algunos eran labriegos, otros pequeños hidalgos, pero sobre todo, provenían de la clase media ascendente./ Sin embargo, no animaron en el Nuevo Mundo el ideal de las comunidades cívicas y democráticas que muchos de sus antepasados habían defendido durante la Edad Media. Los españoles de la conquista pudieron haber escogido, como habrían de hacerlo los hombres nuevos de Inglaterra y de Francia, el camino de la ambición personal y el ascenso social dentro de un orden constitucional. De esta manera, habiendo conquistado a los indios, acaso, también hubiesen conquistado a la Corona. Pudieron haber sido, como lo fueron los pobladores de la Nueva Inglaterra, los padres de su propia democracia política. Pero los conquistadores no escogieron esta avenida; quizás no podían escogerla. Entre el individualismo como democracia, y el individualismo como privilegio feudal, escogieron el segundo.[...] Los conquistadores querían ser hidalgos, caballeros de propiedad. Pero ser un hidalgo significa no tener que trabajar, sino obligar a otros a que trabajen por uno. Significa obtener gloria en la guerra, y ser recompensado con

La expedición que dará comienzo a lo que se conoce como etapa heroica de la Conquista está representada en *Terra nostra* de manera tal que pareciera anticipar los hechos a ocurrir a partir de quiénes la integran: comuneros vencidos, nobles empobrecidos, criminales comunes, etcétera. Básicamente, con Guzmán viaja la espada ambiciosa, la cruz con el fraile Julián y, de alguna manera, sexo y arte van de la mano de la novicia Inés y de don Juan, embarcados de manera clandestina.<sup>244</sup>

---

brazos y tierras.” (pp. 138-139). Cf. Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

<sup>244</sup> Leemos, en *Terra nostra*: “[...] pidió Guzmán un solo favor al rey don Felipe en recompensa de sus actos, y fue el de encabezar expedición que cruzara el gran océano en busca del mundo nuevo y cerciorarse así de su existencia e inexistencia; gustoso accedió el Señor, dando pruebas de gracia y munificencia e instando a Guzmán a embarcar con él a mucha trápala de estos reinos, a hombres de excesiva energía capaces de perturbar el sosiego, de modo que las oraciones y la paz de su necrópolis no se viesen más perturbadas por herejes, rebeldes, locos y enamorados: ‘Pues tu mano es dura, Guzmán, sabrás disciplinar a estas raleas, y aprovecharlas en empresas de gran riesgo que sólo acometen quienes nada tienen que perder’; supervisó Guzmán en Cádiz la construcción de una armada de carabelas de tres palos con velas triangulares, envergadas de entenas dispuestas en el plan logitudinal de los navíos; gran novedad fue esta de la carabela, pues con anterioridad se utilizaban en expediciones el varinel, buque de remos y de vela, y la barca, cuya forma y velamen redondo hacían lenta su maniobra y su marcha; recordó Guzmán, sonriendo para sus adentros, los trabajos del viejo Pedro en la playa del Cabo de los Desastres y dictó la construcción de estas nuevas naves, largas como el varinel y de bordo alto como las barcas, que reunían las ventajas de ambos cascos y suprimían sus inconvenientes, pues el velamen triangular de estilo latino le permitiría acercarse más al viento y aprovecharlo mejor, y por su forma ligera resultaban más ágiles de marcha y de maniobra. Dispuso el Señor un caudal de dos millones de maravedíes, expropiado a tres familias de ricos judíos expulsados, los Santángel, los Santa Fe y los Bélez, para los gastos de la expedición, y por cédula mandó a las autoridades de las villas y lugares del litoral andaluz que suministrasen a Guzmán cuantos efectos pidiese para su flotilla, y los dejasen sacar libres de alcabalas. Por otra cédula, prometió el Señor que a todos los que se enrolasen en las carabelas les daría seguro y promesa de que nadie podría dañarles en sus personas ni en sus bienes por razón de ningún delito que hubiesen cometido. Enroláronse así trescientos hombres y al verles montar a las carabelas con sus raquíticos equipajes, Guzmán sonrió adivinando aquí al comunero vencido y allá al criminal del orden común, en éste al noble empobrecido y en aquél al converso disimulado, en uno al collazo de la tierra y en otro al herrero rencoroso. [...] Distráido, Guzmán no notó a la extraña pareja que, abrazada, subió a una de las carabelas. Un hombre encapuchado, de lento andar, doblado sobre sí mismo, con dolor, con una mano protegiendo su sexo y la otra apoyada sobre el hombro de un mozalbete de corta estatura y andar feminoide, vestido de trapos, con la cabeza rapada y el rostro disfrazado por la mugre. Estaba a punto de zarpar. Por las estrechas ventanas de Cádiz, detrás de los verdes batientes de sus casas, se asomaban pálidos rostros sospechosos. Sabía Guzmán lo que pensaban: éstos van al desastre, están locos, y no les volveremos a ver. Izó los pendones de las carabelas. Llegó un mensaje del Señor: que esperase aún dos días. El fraile Julián, el iconógrafo de palacio, se uniría a la expedición. La boca de Guzmán le supo a hiel”. (pp. 655-656, Parte III).



Nuevamente, hallamos el procedimiento de condensación (descrito en 8.3. “Deformaciones de la historia”), al sintetizar el Descubrimiento con la Conquista en la representación de esta expedición fundante, sus integrantes y sus consecuencias. Asimismo, el viaje-sueño previo del Peregrino posibilita seguir las huellas del legendario relato anónimo de un naufrago en las nuevas tierras que, según una leyenda, habría leído Colón antes de su propia partida.<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> Edmundo O’Gorman, al proponerse contar la historia de la idea del descubrimiento de América, no considera responsable de ella a Colón, quien habría creído haber llegado a una isla cercana a Japón. Encuentra, en cambio, que la idea se gestó en un rumor popular llamado por los eruditos “la leyenda del piloto anónimo”. Cito: “Vamos a recordarlo brevemente de acuerdo con las noticias del padre Bartolomé de las Casas, el testigo más directo que tenemos acerca de ese particular. Dice que los primitivos colonos de la Isla Española (Haití empezó a poblarse por los españoles en 1494), entre quienes había algunos que acompañaron a Colón en su primer viaje, estaban persuadidos de que el motivo que determinó al almirante para hacer la travesía fue el deseo de mostrar la existencia de unas tierras desconocidas de las que tenía noticia por el aviso que le dio un piloto cuya nave había sido arrojada a sus playas por una tempestad./ Considerando la temprana fecha y el contenido del relato, es forzoso concluir que en él se concibe por primera vez el viaje de 1492 como una empresa de descubrimiento, puesto que en lugar de admitir el verdadero propósito que animó a Colón -que era llegar al extremo oriental de Asia-, se dice que su finalidad fue revelar unas tierras desconocidas.” (p. 18). Cf. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Acerca de la conquista, seleccionamos esta síntesis del historiador Elliott: “Cuando Colón murió en 1506, dos años después que la reina, era ya una figura del pasado. Sus intentos de colonizar La Española (Haití) y de establecer un monopolio comercial habían fracasado a finales de 1498. Como se hacían nuevos descubrimientos y las perspectivas de hallar oro crecían en la imaginación con cada relato de un nuevo explorador, los colonos ansiaban partir. Entre 1499 y 1508, expediciones salidas de España, enviadas a reconocer la costa norte de Sudamérica, establecían la existencia de un continente americano, mientras que el propio Colón, en su último viaje de 1502-1504 tocaba tierra en Honduras y en el istmo de Nicaragua. A partir de 1508 el proceso del descubrimiento empezó a cambiar. Hacia ese año La Española se hallaba por completo bajo control español y había de proporcionar a España una base para futuras expediciones para el descubrimiento y conquista de Cuba y las Antillas./ Hacia 1519 tuvieron lugar las primeras tentativas. Núñez de Balboa había avistado el Pacífico seis años antes y el descubrimiento de Panamá en 1519 dio a España el control del istmo y su primera base en el Pacífico. Los años que van de 1519 a 1540 representaron la heroica fase final de la conquista, los años en que España ganó su gran imperio americano. Este imperio fue edificado sobre las ruinas de los dos imperios autóctonos de los aztecas y los incas. La conquista del imperio azteca de Méjico fue emprendida desde Cuba, en 1519, por Hernán Cortés, de un modo brillante y audaz que inflamó la imaginación de sus contemporáneos y de las generaciones futuras. La destrucción del imperio de los Incas por Pizarro no fue, en realidad, sino una copia exacta -tristemente empañada en sus últimas fases- del triunfo, diez años antes, de Cortés. Francisco Pizarro salió de Panamá en 1531, con un grupo de hombres aún más reducido que Cortés y, tras superar con éxito el obstáculo de las enormes distancias y de las casi infranqueables barreras montañosas, su pequeña tropa aniquiló el gran imperio inca en el espacio de sólo dos años. Desde el centro de este imperio derrocado, los conquistadores

Un diálogo entre Felipe y su amigo Ludovico, el antiguo estudiante de teología, caracteriza el tipo de colonia que obtiene España:

-Mi amigo, mi viejo amigo, murmuró el Señor. ¿De dónde llegas?

Ludovico miró al Señor con afectuosa tristeza: -De la Nueva España, Felipe.

-Entonces, triunfaste tú. El sueño fue realidad.

-No, Felipe, triunfaste tú: el sueño fue pesadilla... 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 lujo, el clima, el mestizaje, las tentaciones de una injusticia impune...

-Entonces no triunfamos ni tú ni yo, hermano; triunfó Guzmán.

Ludovico sonrió enigmáticamente, tomó entre sus manos el rostro de Felipe, miró directamente a los ojos hundidos, ojerosos, del Señor.

-Pero yo envié a Julián, Ludovico, dijo el Señor; lo envié para que templara, en lo posible, los actos de Guzmán, de todos los Guzmanes...

-No sé, meneó la cabeza Ludovico, no sé.

-¿Construyó sus iglesias, pintó sus pinturas, recogió la voz de los vencidos?, dijo, con acento cada vez más angustiado, Felipe.

-Sí, sí, afirmó ahora Ludovico, hizo cuanto dices; lo hizo bajo el signo de una creación singular, capaz, según él de trasladar al arte y a la vida la visión total del universo que es la de la ciencia nueva...

-¿Cómo se llama esa creación, y qué es?

-Llámase barroco [...]. (p. 743, Parte III).

En este diálogo, además, es de notar que ya no se habla del Mundo Nuevo sino de Nueva España, es decir, la colonia ultramarina mexicana de la corona española. Tal

---

exploraron en todas las direcciones el continente sudamericano en busca de El Dorado. Hacia 1540 la gran época de la conquista había pasado ya. Quedaban aún vastas extensiones de país por explorar y por conquistar. [...] Pero en toda Sudamérica, con la excepción del Brasil, que entraba en el área que correspondía a Portugal por el Tratado de Tordesillas, de 1494, la 'presencia' española había quedado establecida de modo triunfante y casi milagroso." (pp. 60-61). Cf. J. H. Elliott, *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona, Vicens-Vives, 1980.

vez huelgue puntualizarlo pero, desde ya, en la novela, de los extensos territorios americanos que los españoles colonizaron el de México es el privilegiado. Tierras mexicanas son las que transita el Peregrino: de manera indirecta, poética, las referencias de ese viaje conducen hacia una rápida asociación con las zonas geográficas, la flora y la fauna del antiguo México. Lo mismo puede afirmarse de las descripciones de los aborígenes, su lengua, sus cantos y sus mitos religiosos (el arrogante Tecuciztécatl, el Señor de los caracoles; el modesto Nanahuatzin, cuyo nombre significa “el buboso”; Quetzalcóatl, la serpiente emplumada; Tezcatlipoca, el Señor del Espejo Humeante; Coatlicue, la diosa de la Tierra; Xochipilli, el Señor de las Flores, etcétera). México-Tenochtitlan es la ciudad lacustre descrita, y así siguiendo. Hemos observado, asimismo, que estos tramos textuales implican toda una reescritura tanto de las cartas de relación e historias y crónicas escritas por los conquistadores, franciscanos, jesuitas, indios nobles cristianizados y otros, como así también de los cantos y relatos nativos que, salvados de la destrucción primera, fueron reunidos en códices, por obra de sacerdotes, eruditos, historiadores y coleccionistas.

246

Es en la selva y bosques mexicanos que el Peregrino, versión fines de siglo veinte, comanda la resistencia guerrillera a la ocupación que del resto de la república

---

246 Acerca de la destrucción de los códices, dice José Luis Martínez: “Los primeros conquistadores sólo vieron los libros pintados de los antiguos mexicanos como curiosidades notables, y así los consideraron también los hombres del Renacimiento, como Alberto Durero y Pedro Mártir de Anglería, que los admiraron en Europa. Pero una vez que se puso en marcha la evangelización de los naturales y los frailes se preocuparon por combatir cuanto consideraban supervivencias idolátricas, se quemaron sistemáticamente cuantos libros se encontraron, como cosas de hechicerías y demonios. De dos grandes destrucciones se conserva noticia, la de los archivos de Tezcoco y la del Auto de Fe de Maní, en Yucatán.” Cf. José Luis Martínez, “Los libros del México antiguo”, en Ana Pizarro (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, pp. 113-118. También, Cf. Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988; Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; Ángel María Garibay K., *Historia de la*

hace el ejército norteamericano. Los antecedentes de esta resistencia son el asesinato del presidente constitucional, la solicitud que el gobierno emanado del golpe hace al ejército norteamericano para que con su intervención mantenga el orden y la convicción de que el exterminio en masa es la única solución política realista al problema provocado por la escasez de alimentos. En una vuelta de tuerca de tono delirante, el hermano del nuevo Peregrino, desde su flamante puesto de Primer Ministro, le expone el plan: provocar que los sacrificios humanos vuelvan a aceptarse como necesidad religiosa, mediante la unidad de la tradición azteca de ofrendar corazones con la cristiana del dios sacrificado. Las imágenes televisivas muestran las pirámides y montes de Teotihuacán, Tlatelolco, Uxmal, Chichén-Itzá, Albán y Copilco nuevamente “en uso”. Se produce un efecto de lectura particular mediante el choque entre el procedimiento paródico (se parodizan las rutinas de los medios masivos, los mitos de identidad nacional y los discursos “científicos”) con el horror de los hechos referidos:

[...] el comentario era distinto en cada programa; los asesores de relaciones públicas, sutilmente, distribuyeron entre los doce canales a los comentaristas adecuados para darle a las ceremonias un tono deportivo, religioso, festivo, económico, político, estético, histórico; este locutor, con voz premiosa y excitada, llevaba cuentas de la competencia entre Teotihuacán y Uxmal: tantos corazones a favor de este equipo, tantos a favor del contrario; aquél, con voz untuosa, comparaba los lugares de sacrificio con los supermercados de antaño: el sacrificio de vidas ayudaría directamente a alimentar a los mexicanos exentos de la muerte: pasaba entonces por la pantalla una sonriente y típica familia de clase media, beneficiaria supuesta del exterminio; otro locutor exaltaba la noción de la fiesta, la recuperación de perdidos lazos colectivos, el sentido de comunión que tenían estas ceremonias, otro más, hablaba seriamente de la situación mundial: la crueldad y el

---

*literatura náhuatl*, México, Porrúa, 1954; Francisco Javier Clavijero, *Historia Antigua de México*, México, Porrúa, 1987.

derramamiento de sangre no eran, de manera alguna, fatalidades inherentes al pueblo mexicano, todas las naciones las practicaban para resolver los problemas de sobrepoblación, escasez de alimentos y agotamiento de energéticos: México, simplemente, aplicaba una solución acorde con su sensibilidad, su tradición cultural y su idiosincracia nacional: el cuchillo de pedernal era orgullosamente mexicano, y un eminente médico, hablaba con aire solemne de la aceptación universal de la eutanasia y de la opción, desaprovechada por la ignorancia de las masas y un anacrónico culto del machismo, de emplear anestesia, local o general, etc. (p. 735, Parte III).

En una suerte de inversión de la historia de Caín y Abel, el hermano “bueno” mata al “malo” y comienza su resistencia a la nueva colonización, de estirpe anglosajona, esta vez. A través de los pensamientos y sentires de este personaje, una síntesis de la historia mexicana y la valoración de ella como de sufrimiento, fracaso y postergación es ofrecida al lector. La novela traza así una genealogía donde los conflictos de identidad cultural asociados a hegemonías territoriales permanecen constantes. Es de destacar que la línea opresora no se remonta a la Conquista sino a la teocracia azteca. Considero que esta es una huella ideológica relevante que, a su vez, armoniza con la difundida imagen del México mestizo tan cara a los gobiernos posteriores a la Revolución Mexicana. A su vez, el rechazo a la ingerencia norteamericana (exasperada en esta ficción de futuro contrautópica al extremo de la ocupación física) presenta como contrapartida utópica la aspiración mexicana a ser aceptados en su singularidad, en sus diferencias. Estos tópicos de Fuentes, tematizados en otras novelas suyas así como desarrollados en sus ensayos se entretrejen con cierta resistencia a caer en fáciles dicotomías, en lecturas maniqueas de la historia y en la cárcel de la irreversibilidad de una cronología fatal.<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> Citamos: “Miraste con horror las ceremonias de la muerte en los espejos electrónicos del gabinete de tu hermano. ¿Para esto habían nacido y soñado y luchado y muerto millones de hombres desde el albor del tiempo mexicano? Otras imágenes humeantes se superpusieron en

---

tu imaginación, hasta vencerlas, a las que pasaban por las pantallas de la oficina de nogal y brocado en este palacio de tezontle y cantera levantado sobre el sitio mismo del templo de Huitzilopochtli, el sangriento mago colibrí, en la plaza misma que sirvió de asiento al poderío azteca: una vasta catedral católica erigida sobre las ruinas de los muros de las serpientes, las casas de los conquistadores españoles en el sitio donde se levantaba el muro de las calaveras, un palacio municipal cimentado sobre el vencido palacio de Moctezuma, sus patios de aves y bestias y sus cámaras de albinos, jorobados y enanos y sus aposentos tapizados de oro y plata: las imágenes de una lucha tenaz, a pesar de todas las derrotas, en contra de todas las fatalidades. Pobre pueblo tuyo: no necesitaste moverte del lugar donde estabas para escenificar, en esas parpadeantes pantallas, detrás de las gruesas cortinas del despacho, afuera, en la inmensa plaza de piedra quebrada, asentada sobre el fango de la laguna muerta, todos los combates contra la victoria de los fuertes, contra los destinos impuestos a México en nombre de todas las fatalidades históricas y geográficas y anímicas; pantalla y plaza: los pueblos sometidos al poder de Tenochtitlán, arrancados a sus ardientes tierras costeras, sus feraces valles tropicales, sus pobres llanos de pastoreo, sus altos y fríos bosques, para alimentar el insaciable hocico de la teocracia azteca, sus temibles fiestas del sol moribundo y la guerra florida; pantalla y plaza: un sueño invencible, vivo en los ojos de los esclavos, el buen dios fundador, la serpiente emplumada, regresará por el oriente, restaurará la dorada edad de la paz, el trabajo y la hermandad; pantalla y plaza: de las casas que caminan sobre el agua descendieron el día previsto para el regreso de Quetzalcóatl, los dioses enmascarados, a caballo, con fuego entre las uñas y ceniza entre los dientes, a imponer la nueva tiranía en nombre de Cristo, dios bañado en sangre, pueblo herrado como las bestias, esclavo de la encomienda, prisionero encadenado a las entrañas de la mina de oro que alimentó la fugaz grandeza de España, mendicantes al cabo el vencedor y el vencido: el conquistador encumbrado y el príncipe derrotado; pantalla y plaza: un sueño pertinaz, verdugo y víctima, español e indio, blanco y cobrizo, pueblo nuevo, raza morena, mantendremos lo que nuestros propios padres quisieron devastar, pueblo huérfano, padre ignorado, madre mancillada, hijos de la chingada, salvaremos lo mejor de dos mundos, mundo nuevo en verdad, Nueva España, el salvador cristiano redimido por los pecados de la historia, la serpiente emplumada liberada por la distancia de la leyenda, pueblo mestizo, fundador de una nueva comunidad libre: el padre perdonado, la madre purificada; pantalla y plaza: bandera verde, blanca y roja, el pueblo victorioso vencido por sus libertadores, república de criollos rapaces, caudillos codiciosos, clérigos cebados, tricornios emplumados, caballería de parada, espadas relucientes e inútiles leyes, proclamas, discursos: un basurero de palabras huecas y medallas de cartón sepulta al mismo pueblo andrajoso, esclavizado, eternamente atado al peonaje, sometido a la exacción, entregado al sacrificio: pantalla y plaza: las banderas extrañas, las barras y las estrellas, el tricolor napoleónico, la bicéfala águila austriaca, el águila mexicana coronada, la tierra invadida, humillada, mutilada; pantalla y plaza: un sueño invencible, dar la vida para vencer a la muerte, no hay parque para combatir a los yanquis en Churubusco y Chapultepec, los franceses queman todas las aldeas y ahorcan a todos sus habitantes, un indio oscuro, tenaz, temible porque es el dueño de todos los sueños y pesadillas de un pueblo, contra un príncipe rubio, dubitante, temeroso porque es el dueño de todas las lacras y espejismos de una dinastía: pantalla y plaza: el pueblo victorioso otra vez vencido, caídas todas las banderas, regresa el soldado descalzo al latifundio, el guerrillero herido al trapiche, el indio fugitivo al despojo y al exterminio: los opresores de adentro ocupan el lugar de los opresores de afuera; plaza y pantalla: penacho, entorchado y vals, el eterno dictador sentado en trono de pólvora frente a un telón de teatro: el déspota ilustrado y su corte de ancianos científicos y ricos hacendados y empomados generales; plaza y pantalla: más dura el sueño que el poder, rasgan el telón las bayonetas, cae ametrallada la fachada, aparecen detrás de ella los hombres de ancho sombrero y carrillera al pecho, incendiados ojos de Morelos, roncadas voces de Sonora, callosas manos de Durango, polvosos pies de Chihuahua, rotas uñas de Yucatán, un grito rompe una máscara, una canción la siguiente, una carcajada la que nos ocultaba debajo de la anterior, en el paredón de adobe acribillado aparece el rostro auténtico, descarnado, anterior a las historias porque ha esperado durante siglos, soñando, el tiempo de su historia: carne y hueso, indistinguibles;

Me he referido anteriormente al modo poético, indirecto y elíptico de referenciar y desplegar reflexiones que apreciamos en la textualidad de la novela. Comencemos por el fragmento del que hablamos en el párrafo anterior (cuya extensa cita textual he remitido a pie de página en la nota 101). La aludida lectura de la historia mexicana aparece puntuada por la recurrencia de la frase “pantalla y plaza” (seguida siempre del signo de dos puntos); estos dos sustantivos femeninos coordinados se reiteran doce veces, de las cuales aparecen invertidos las dos veces que preceden las referencias a los tiempos prerrevolucionarios y a los de la Revolución Mexicana (“plaza y pantalla:”). Además, encontramos una presencia fuerte del oxímoron (“tierna fortaleza”, “cruel compasión”) como forma de expresar lo contradictorio inseparable como “carne y hueso” y el deseo de evitar la caída en facilismos dicotómicos. Otro recurso, en ese sentido, es el de la repetición de la copulativa “ni” en relación con sustantivos de significación opuesta (“ni desidia, ni nostalgia, ni ilusión, ni fatalidad”), así como su simple coordinación (“la soledad y la comunión”, “el paraíso y el infierno”). La aspiración a un tiempo del acontecimiento que escape a fatales cronologías y a la ilusión del tiempo homogéneo (otro tópico recurrente en Fuentes) aparece en una gradación que va desde el explícito “todos mis tiempos son uno” a la

---

inseparables, mueca y sonrisa; tierna fortaleza, cruel compasión, amistad mortal, vida instantánea, todos mis tiempos en uno, mi pasado ahorita, mi futuro ahorita, mi presente ahorita, ni desidia ni nostalgia, ni ilusión, ni fatalidad: pueblo de todas las historias, sólo reclamo, con fuerza, con ternura, con crueldad, con compasión, con fraternidad, con vida y con muerte que todo suceda, instantáneamente, hoy: mi historia, ni ayer ni mañana, quiero que hoy sea mi eterno tiempo, hoy, hoy, hoy, hoy quiero el amor y la fiesta, la soledad y la comunión, el paraíso y el infierno, la vida y la muerte, hoy, ni una máscara más, acéptenme como soy, inseparable mi herida de mi cicatriz, mi llanto de mi risa, mi flor de mi cuchillo; pantalla y plaza: nadie ha esperado tanto, nadie ha soñado tanto, nadie ha combatido tanto contra la fatalidad, la pasividad, la ignorancia que otros han invocado para condenarle, como este pueblo sobrenatural, pues hace tiempo debió haber muerto de las causas naturales de la injusticia, la mentira y el desprecio que sus opresores han acumulado sobre el cuerpo llagado de México; pantalla y plaza: ¿todo para esto, te preguntas, tantos milenios de lucha y sufrimiento y rechazo de la opresión, tantos siglos de invencible derrota, pueblo surgido una y otra y otra vez de sus propias cenizas, para terminar en esto: el exterminio ritual del origen, el sometimiento colonial del principio, la alegre mentira del fin, otra vez?” (pp. 735-737, Parte III).

acumulación de “hoy: hoy, hoy, hoy, hoy”, pasando por las frases donde las palabras que refieren la tripartición temporal tradicional están todas asociadas a un presente designado de manera coloquial y regional: “mi pasado ahorita, mi futuro ahorita, mi presente ahorita”. La indeterminación temporal también se logra evitando los nombres usuales de los objetos: en lugar de, por ejemplo, “pantallas de televisión” leemos “espejos electrónicos” que al asociarse con las “otras imágenes humeantes” unen el ficticio futuro con los antiguos tiempos aztecas que los significantes “espejos” y “humeantes” convocan.

De citas anteriores, recuperamos la reiteración rítmica de palabras (“nosotros”), los paralelismos sintácticos con oposición semántica (“espejismo de lujo para aquél, frugal realidad para éste”), como breve muestra.

### 9.2.3. Hacer posible lo virtual

Además de la novelización de personajes y acontecimientos cuyas huellas podemos seguir hasta otras escrituras, como es la de la historia (referentes devenidos en referidos, parafraseando a Noé Jitrik, mediante procedimientos tales como las elipsis, las repeticiones, los condensamientos metafóricos, etcétera), además, reitero, *Terra nostra* no se limita a romper la cronología y producir un espejismo de circularidad temporal: también insiste en abrirnos hacia las otras opciones, las alternativas negadas, las bifurcaciones olvidadas, que la historia no realizó.<sup>248</sup> Es decir, abre el espacio de lo que aún no sucedió como utopías a concretar.

---

<sup>248</sup> Recordemos la explicación de Jitrik: “[...] ‘referente’, dicho sumariamente, es aquello que retoma de un discurso establecido o desde donde se parte; ‘referido’ es lo que ha sido construido con el material retomado o desde donde se partió, mediante ciertos procedimientos propios de la narración novelística.” (p. 53). Cf. Noé Jitrik, *Historia e Imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.



Dómine Valerio trabaja en su invento, el Teatro de la Memoria, y enseña a Ludovico que el mundo es imperfecto, contra la opinión general, no cuando le faltan cosas sino cuando creemos que nada falta en él; por lo tanto, el mundo es perfecto cuando sabemos de sus faltas. “¿Admitirás, monseñor, que podemos concebir series ideales de hechos que corran paralelas a las series reales de hechos?”, dice el maestro a su discípulo. A la idea de la política como arte de lo posible, Valerio elige el conocimiento simultáneo de lo que ocurrió, de lo que aún no es pero pide serlo y de todas las alternativas del futuro:

Las imágenes de mi teatro integran todas las posibilidades del pasado, pero también representan todas las oportunidades del futuro, pues sabiendo lo que no fue, sabremos lo que clama por ser: cuanto no ha sido, lo has visto, es un hecho latente, que espera su momento para ser, su segunda oportunidad, la ocasión de vivir otra vida. La historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue. Conociéndola, podemos asegurar que la historia no se repita; que sea la otra posibilidad la que por primera vez ocurra. Ésta será la culminación de mis investigaciones: combinar los elementos de mi teatro de tal manera que dos épocas diferentes coincidan plenamente; por ejemplo: 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, estoy convencido de ello, el espacio de esa coincidencia germinará, dará cabida al pasado incumplido que una vez vivió y murió allí: el doble tiempo reclamará ese espacio preciso para completarse.

-Y entonces, de acuerdo con tu teoría, será imperfecto.

-La perfección, monseñor, es la muerte. (pp. 567-568, Parte III).

En el contrapunto de voces de los personajes, que hemos ya observado como operatoria de esta novela, Ludovico tratará de convencer a Felipe de tener una segunda oportunidad: para los sueños de Pedro y Celestina, para los comuneros

rebeldes que no serían reprimidos esta vez y, en especial para que, al ser España un nuevo mundo de tolerancia, pueda fundarse un mundo nuevo en América que, ahora sí, despliegue la utopía deseada (pp. 623-628).

Antes de su muerte y de su posterior aparición en la España del siglo veinte, Felipe tiene un encuentro con el fantasma del joven que había sido condenado por él a la hoguera: el muchacho llamado Miguel, en tierras cristianas; Michah, en las juderías; Mijail ben Sama en las aljamas arábicas. Dos páginas de la novela (761-762), entonces, cambian su tipografía y el texto aparece ordenado en dos columnas que presentan las diferentes opciones: “Todo cambia” - “Nada debe cambiar”; “Entiendo lo que se mueve” - “Entiendo sólo lo inmóvil”; “Amo lo que desconozco” - “Odio lo que no comprendo”; “Me reconozco en la diferencia” - “Extermino lo diferente”, “Construyo jardines” - “Levanto panteones”, entre otras.<sup>249</sup>

Hacia el final, Febo Polo, en medio del apocalipsis parisino piensa en la antimateria como el doble o espectro de cuanto es. Entonces,

Sonríes. La ciencia ficción siempre urdió sus tramas en torno de una premisa: existen otros mundos habitados, superiores en fuerza o en sabiduría al nuestro. Nos vigilan. Nos amenazan en silencio. Algún día, seremos invadidos por los marcianos. [...] Pero tú crees asistir a otro fenómeno: los invasores no han llegado de otro lugar, sino de otro tiempo. La antimateria que ha llenado los vacíos de tu presente se gestó y aguardó su momento en el pasado. No nos han invadido marcianos y venusinos, sino

---

<sup>249</sup> Es interesante, en este punto, rescatar la diferenciación que hace Deleuze entre lo posible y lo virtual. Dice Deleuze: “Si es cierto que las especies y las partes, las cualidades y las extensiones, o más bien la especificación y la partición, la cualificación y la extensión, constituyen los dos aspectos de la diferenciación, se dirá que la idea se actualiza por diferenciación. Para ella, actualizarse es diferenciarse. En sí misma y en su virtualidad es, pues, por entero indiferenciada. Sin embargo, en modo alguno es indeterminada: está, por el contrario, completamente diferenciada. (Es en este sentido cómo lo virtual no resulta, en modo alguno, una noción vaga; posee una realidad plena objetiva; no se confunde en absoluto con lo posible, que carece de realidad; del mismo modo que lo posible es el modo de la identidad del concepto en la representación, lo virtual es la modalidad de lo diferencial en el seno de la Idea.)” (p. 441). Cf. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Barcelona, Júcar, 1988.

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. [...] Y obsesivamente, por ser quien eres y de donde eres, te dices que si esto es así, ese traslado de pasado tiene que ser el de la menos realizada, la más abortada, la más latente y anhelante de todas las historias: la de España y la América Española. Te castigas con una mueca de desprecio íntimo. ¿No podría decir lo mismo un indonesio, un birmano, un mauritano, un palestino, un irlandés, un persa? Idiota: has estado pensando como un enciclopedista de peluca empolvada. ¿Cómo es posible ser persa? ¿Cómo, en efecto, es posible ser mexicano, chileno, argentino, peruano? (pp. 775-776, Parte III). (El subrayado es nuestro).

En esta cita aparece, además, de manera explícita una problemática que atraviesa estos tramos de nuestras lecturas: la de la identidad. En primer lugar, me impacta favorablemente el cuestionamiento acerca de que la identidad de los mexicanos sea algo tan especial, tan particularmente signado. Esto implica toda una resistencia a caer en la tentación de considerar esa identidad como fatalmente marcada y encadenada a la repetición de lo mismo, motivada por la espectacularidad de su historia, sus mitos y sus contrastes: esa civilización azteca, esa colonización a cruz y espada, esos espacios que tenazmente conservan sus nombres a lo largo de siglos más allá y más acá de la llegada de los conquistadores a estas tierras. Si la historia puede ser vista como abierta a otras oportunidades, tal vez también pueda pensarse la noción de identidad como campos de interacción cultural inestables, diversos y en constante modificación. Para Michel de Certeau, una población proclive a envejecer tiende a replegarse sobre sí misma y ahogarse en sus propias certezas. La percepción de lo cambiante, la de lo no

concluido ni conluyente provoca, en cambio, la imaginación, el interés y la sorpresa.<sup>250</sup>

#### 9.2.4. Poéticas en tanto utopías

Proponemos tomar ahora un tramo textual que, desde cierto punto de vista, bien podría haber sido incluido en la serie de los debates acerca de la modernidad, a los que nos hemos referido más arriba. Me refiero al extenso diálogo sostenido entre Toribio, el estrellero, y el fraile Julián, pintor y miniaturista, desarrollado a lo largo de catorce páginas, en la primera parte de la novela (pp. 304-315). Digo que podría inscribirse en la serie mundo estamental *versus* modernidad porque la temática del diálogo gira en torno a las crisis del geocentrismo, la noción de movimiento circular incesante, la locura de los hombres en contraposición a la objetividad de las matemáticas y las hipótesis científicas (que pueden ser falsas si la experiencia no las comprueba pero nunca locas), la ausencia de frustración, sentimiento humano, el pleno funcionamiento del universo, etcétera. El personaje de Toribio defiende la ciencia, la geometría que “no sabe nada del bien o del mal” y la pasión por el conocimiento; el fraile Julián, por su parte, manifiesta miedo de caer en posibles herejías y el temor de que la ciencia prescindiera de Dios y de la Iglesia. De este contexto, tomamos las siguientes citas:

[Julián] -¿Es pura fuerza, entonces, pura realización, puro éxito, sin los martirios y bellezas de la alegría, la forma, la decadencia y la muerte? ¿Puedo, si es así, vencer con mi pintura la norma mortal que el Señor nos impone? ¿Puedo, con alegría, forma, decadencia, muerte y resurrección por

---

<sup>250</sup> Cf. Michel de Certeau, *La toma de la palabra*, México, Universidad Iberoamericana, 1995. Véanse también las intervenciones que sobre el tema de la identidad han hecho, en un seminario interdisciplinario dirigido por Claude Lévi-Strauss, Michel Serres (filósofo y matemático), Julia Kristeva (semióloga), André Green (psicoanalista), Michel Izard (etnólogo) y otros. Desde la topología, la teoría de las catástrofes, el psicoanálisis y otros saberes, los conferencistas replantean la noción de identidad. Cf. Claude Lévi-Strauss, *La identidad*, Barcelona, Petrel, 1981.

vía del martirio y la belleza del arte, salvarme así de la plenitud del universo como de la finitud del Señor, y establecer la verdadera norma humana?

[...]

[Toribio] -Ésta es la ley. Ni tu pintura ni mi ciencia escapan a la norma. Pero la paradoja es que la crean violándola: la ley subsiste gracias a quienes le oponen la violenta excepción de la ciencia y del arte. (pp. 308-309, Parte I).

Lo que quiero destacar, entonces, es esta nueva utopía, esta apuesta a la ciencia y al arte, coordinados, no en disyunción, desde el momento en que, expresa Toribio,:

[...] la unión es la poesía y la poesía es la cal, la arena y el agua de todas las cosas, la poesía es el conocimiento lógico, la poesía es la plenitud de la actividad y la creación humanas; y la poesía nos dice, sin las dudas y los retruécanos lógicos del Señor, que nada es tan audaz o pecaminoso como lo cree el Señor, puesto que nada es increíble y nada es imposible para la poesía profunda que todo lo relaciona. Poesía es cimiento y conocimiento; tu arte y mi ciencia nos dicen, hermano, que las posibilidades que negamos son sólo las posibilidades que aún no conocemos. Condena esas posibilidades, como lo hace el Señor, y les pondrás el nombre del mal. Ábrete a ellas y conocerás la solidaridad del bien y del mal, la manera como mutuamente se alimentan, la imposibilidad de disociarlos [...]. (pp. 309-310, Parte I).

El arte en tanto poesía (¿experimentación?, ¿autoconciencia?, ¿búsqueda?, ¿paradoja?, ¿carencia de razones instrumentales?) es el espacio de las series no excluyentes, de la apertura a lo aún no realizado y de la alteridad. Encontramos, aquí, huellas intertextuales de ciertos tramos ensayísticos de Carlos Fuentes. Pienso, por ejemplo, en *La nueva novela hispanoamericana*, escrito seis años antes de la novela que nos ocupa. La genealogía allí trazada asocia los nombres de Picasso, Brecht, Kafka, Eisenstein, Joyce, Broch, Calvino, Gombrowicz y Borges, entre otros. Estos son los precursores que elige para sus propios textos, para romper tanto con el

regionalismo latinoamericano como con el universalismo europeo.<sup>251</sup> Novela experimental y no novela instrumental; nada de obras escritas para que mejore “la suerte del campesino o del minero boliviano”.<sup>252</sup> En la aspiración de no ser reductiva, no puedo dejar de leer las trazas de una apuesta a la especificidad literaria y a la autonomía del arte.<sup>253</sup> En este contexto, me parece que podemos reponer, una vez más, la densa trama de referencias literarias, plásticas, etcétera, que, más proclive al homenaje que a la parodia, caracteriza a esta novela. Asimismo, la opción por poetizar los datos historiográficos en lugar de ceñirse a su versión literal. Y, además, la apuesta

---

<sup>251</sup> Dice Fuentes: “Habría que pensar, para adivinar el camino que tomará la novela en un mundo que aún no podemos bautizar, primero en escritores como William Faulkner, Malcolm Lowry, Hermann Broch y William Golding. Todos ellos regresaron a las raíces poéticas de la literatura y a través del lenguaje y la estructura, y ya no merced a la intriga y la sicología, crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para lo real, a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso.” (p. 19).. Cf. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

<sup>252</sup> La importancia atribuida al arte y a la ciencia es tan fuerte en Toribio que llega al punto de preferir no poder comunicar sus descubrimientos antes que correr el riesgo de ser prejudicado e interrumpido en su observación del cielo. Por lo mismo, acepta la paradoja de poder hacer sus investigaciones bajo la protección del Señor, es decir, en el centro mismo de aquello que rechaza. Cito: “Pobre Señor nuestro. Todos dicen que ya no es quien fue. Dicen que era un joven hermoso, audaz, cruel también. Encabezó la rebelión contra su propio padre, sólo para entregar más fácilmente a los rebeldes en manos de su padre. Sobre la matanza construyó su propio poder, gracias al cual ha podido levantarse este palacio donde tú y yo encontramos amparo para leer estrellas y pintar íconos... no lo olvides, hermano. Aquí nos salvamos tú y yo de un mundo peligroso. ¿Qué hubiese sido de nosotros fuera de aquí? ¿En qué malhadado taller estarías tú tallando cristales, simple jornalero, o yo levantando estiércol en los establos donde nací? Sin el amparo de nuestra sacra orden y del poder señorial que en este palacio nos acoge como miembros de ella, ¿podríamos tú y yo pintar y estudiar, fraile?”. (p. 307, Parte I).

<sup>253</sup> Estoy pensando en la ideología que supone la conquista de la autonomía del arte y la construcción no sólo de la figura del artista sino también la del intelectual. Bourdieu dedica un amplio trabajo al estudio de la constitución del campo literario como un mundo aparte sujeto a sus propias leyes entramado en la ideología de “quien pierde gana”, de la incompatibilidad entre el mundo de los negocios, los honores y el éxito mundano, respecto del otro mundo, el del arte puro, el amor loco y, posteriormente, la política de la pureza como antítesis de la razón de Estado. Cf. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 47-80. Esta referencia no implica una correspondencia en todos sus términos con la ideología leída en los textos de Fuentes, sino ciertos cruces y contextualizaciones en un sentido amplio y en relación con algunos aspectos. Tampoco se pone en juego aquí referencia biográfica alguna del escritor, que, como es por todos conocido, ha recibido premios, honores, etcétera, hechos que, en mi perspectiva, no son los puestos en cuestión a la hora de indagar imaginarios de la literatura.

a diferentes modalidades de escritura (ensayo, novela, texto dramático, periodismo), puesto que más allá de la persistencia de ciertos fantasmas opera la creencia de que aun un fragmento casi textual no es el mismo, no produce idéntica significancia en uno y otro contexto. Al respecto, brindo un solo ejemplo: la historia de los indios coras y su iglesia abandonada, con casi inadvertidas variantes, puede ser leída en *Tiempo mexicano* (pp. 23-25) y en *Terra nostra* (pp. 722-723), pero, si para Benjamin interrumpir el texto era interrumpir el contexto, también experimentamos que, a la manera de las operaciones de *collage* y de montaje, la inserción en uno u otro contexto cambia, necesariamente, el texto.

Hacia el final de la novela, el fraile Julián cuenta su historia al Cronista para que la escriba, al tiempo que expresa:

Yo, Julián, fraile y pintor, te digo que así como las palabras enemigas del Señor y de Ludovico se confunden para ofrecernos una nueva razón nacida del encuentro de dos contrarios, así mismo se alían sombras y luces, silueta y volumen, color plano y honda perspectiva en un lienzo, y así deberían aliarse, en tu libro, lo real y lo virtual, lo que fue con lo que pudo ser, y lo que es con lo que puede ser. ¿Por qué habías de contarnos sólo lo que ya sabemos, sino revelarnos lo que aún ignoramos?, ¿por qué habías de describirnos sólo este tiempo y este espacio, sino todos los tiempos y espacios invisibles que los nuestros contienen?, ¿por qué, en suma, habías de contentarte con el penoso goteo de lo sucesivo, cuando tu pluma te ofrece la plenitud de lo simultáneo? Empleo bien mi verbo, Cronista, y digo: contentarte. Descontento, aspirarás a la simultaneidad de tiempos, espacios, hechos, porque los hombres se resignan a ese paciente goteo que agota sus vidas, y no bien han olvidado su nacimiento, que ya se enfrentan a la muerte; tú, en cambio, has decidido sufrir, volando en pos de lo imposible, con las alas de tu única libertad, que es la de tu pluma, aunque atado al suelo por las cadenas de la maldita realidad que todo lo aprisiona, reduce, enflaca y aplana. No nos quejemos, amigo; es posible que sin la fea gravedad de lo real nuestros sueños carecerían de peso, serían gratuitos, y así, de escaso precio y menuda convicción. Agradecemos esta lucha entre la imaginación

y la realidad para darle peso a la fantasía y alas a los hechos, que no vuela el ave si no encuentra resistencia en el aire. Pero en algo menos que aire se convertiría la tierra si no fuese, constantemente, pensada, soñada, cantada, escrita, esculpida y pintada. Escucha lo que dice mi hermano Toribio: matemáticamente, la edad de todos es cero. El mundo se disuelve cuando alguien deja de soñar, de recordar, de escribir. (pp. 659-660, Parte III).



## Conclusiones

El trabajo textual de las novelas que integran el corpus textual permite hacer algunas observaciones generales respecto de las características que comparten con las atribuidas a la llamada nueva novela histórica latinoamericana. En tal sentido, comenzamos por la novela que llamamos “bisagra”, es decir, *Terra nostra*: elimina la distancia épica mediante operatorias discursivas como el uso alternado de primera, segunda y tercera persona, la inclusión de monólogos interiores, el juego de narradores múltiples que encajan unos en otros y el procedimiento paródico; manifiesta una intensa preocupación por el lenguaje a través del uso de palabras y sintaxis que reponen ya un verosímil de lengua arcaica, ya cultismos, ya un habla coloquial contemporánea. Observamos, asimismo, la inclusión de lo onírico (con todo un borramiento de fronteras entre lo soñado, lo presagiado, los hechos y los deseos), así como la puesta en escena de procedimientos alegóricos, condensaciones metafóricas y desplazamientos. El tiempo cronológico está caotizado, con interferencias notorias hacia el pasado y hacia un futuro hipotético. Las huellas historiográficas están subsumidas en la trama ficcional mediante los procedimientos de condensación (de personajes, de períodos temporales, etcétera), así como por el denso entramado de los personajes “históricos” con los puramente ficcionales, sin olvidar a los provenientes de otros textos literarios (o autores de otras obras), que devienen personajes de la novela. Asimismo, tanto el tratamiento temporal como el hecho de brindar versiones múltiples de los relatos producen el efecto de percibir cierta imposibilidad de conocer la verdad. Todas estas operatorias de escritura, estos modos de trabajar los referentes transformándolos en referidos, generan, entonces, una dificultad para comprender y, por ende, interpretar que, en la medida en que avanza la

lectura, logra atenuarse por las insistentes reiteraciones que provocan toda una densa red de asociaciones, así como por la inclusión de los “relato-resúmenes” o “ayuda memoria” que retoman y reponen ciertas zonas narrativas claves. La presencia de estas modalidades permite ubicar a *Terra nostra* como caso temprano de una de las series posibles de la nueva novela histórica desarrollada durante los años ochenta. Me refiero a las que, alejadas del modelo realista, tienen cierto juego experimental y no representan una crónica fiel de los datos historiográficos. Por el juego que presenta entre lo históricamente alejado en el tiempo y las situaciones contextuales más cercanas, así como por la imposibilidad de encuadrar el gesto narrativo de Carlos Fuentes ni en la sola recuperación de lo que fue, ni en una necesidad catártica individual respecto de lo contemporáneo, nos sentimos inclinados a ubicar a *Terra nostra* entre las novelas “funcionales o sistemáticas”, tercera de las categorías brindadas por N. Jitrik en *Historia e imaginación literaria*. En tal sentido, esta novela ofrece no sólo una narración del pasado sino su intento de analizarlo y de comprenderlo, en tanto se lo percibe como enigma vinculado a un presente conflictivo, desde un punto de vista político, moral y estético. Es decir: el Descubrimiento, la teocracia azteca, la corte de los Austrias, los tiempos coloniales, como poseedores de claves interpretativas respecto del México contemporáneo, “tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos”, como reza el dicho popular.

¿Qué características observamos en las novelas publicadas durante la década de los ochenta? La muestra nos ofrece un amplio espectro y, simultáneamente, algunos aspectos en común. Veamos: el trabajo de base erudito, la consulta previa de documentos fuentes historiográficas y literarias es altamente significativa en *1492* de Homero Aridjis y *Noticias del imperio* de Fernando del Paso. La novela de Aridjis arqueologiza el año que aglutina la reconquista de Granada, la publicación de la

primera gramática castellana, la expulsión de los judíos de España y la partida de Colón hacia lo que sería América, mediante una reposición de los lenguajes así como una exhibición de las “cicatrices” textuales que señalan la operación de montaje llevada a cabo con las fuentes trabajadas (transcripción textual de testamentos, edictos, un juicio a cargo de la Inquisición, etcétera). Por su parte, en *Noticias del imperio*, los documentos y fuentes historiográficas no sólo posibilitan la construcción de los hechos históricos (referentes) narrados, sino que están inscriptas en el tejido textual (referidos) desde el momento en que el narrador, muy cercano a la voz autoral, los cita, resume, compara y hasta debate con sus afirmaciones, modalidad que, según hemos señalado, cobra especial densidad hacia los tramos finales de la novela. Por ello, más allá de las cuestiones que las diferencian, podemos llamar “arqueológicas” a ambas novelas. A su vez, el peso de lo documental, en *Noticias del imperio*, no desaloja el campo de lo onírico, presente en los monólogos de Carlota.

*Gringo viejo* comparte la característica de “funcional”, como antes dijimos de *Terra nostra*, desde que también trata de comprender el pasado en función de un conflicto del presente; en este caso, la relación con el poderoso vecino del norte, los Estados Unidos. Sin embargo, muchos son los aspectos que la diferencian de la anterior: por empezar, algo obvio, su extensión y, correlativamente, la complejidad de la trama, el número de personajes, el recorte temporal elegido, etcétera. Si *Terra nostra* muestra aspiraciones titánicas en tales sentidos, *Gringo viejo* focaliza un episodio acotado en el marco de la Revolución mexicana, con pocos personajes que ofrecen un claro proceso de metaforización respecto de formas mexicanas y yanquis de la cultura, así como de su lugar e interacción en el campo histórico. En cambio, no dudamos en colocar a *Noticias del imperio* en la línea genealógica de las novelas “totales”, afirmación que compartimos con la literatura crítica oportunamente citada.

La novela de José Emilio Pacheco puede ser entendida como catártica, si bien no respecto de hechos épicos como los de las novelas del llamado “ciclo de la Revolución mexicana”, sino de otros más pedestres (aunque no por ello sin consecuencias) como los de la presidencia de Miguel Alemán. Pero, lo singular de este texto es cómo tal referencia histórica cobra espesor sólo desde su entramado con las vivencias del personaje – narrador, Carlos/Carlitos. Con Pacheco, salimos de los grandes escenarios de las cortes, de las intrigas palaciegas y de los campos de batalla para adentrarnos en los pequeños grupos familiares, la escuela y el barrio; abandonamos los relevantes hechos de la historia política, de la historia de los tratados y las batallas, para sumergirnos en la experiencia del primer amor de un niño y el “corte” que engendra su crecimiento, para deslizarnos, en fin, hacia los juegos infantiles, en palabras del título, hacia *Las batallas en el desierto*.

Por último, en esta rápida síntesis, para la novela de Sergio Pitol, *El desfile del amor*, pensamos en una categoría que podemos denominar “metagenérica”. Es decir, la autorreferencia y la metanovelística, como hemos visto en los análisis textuales particulares, campean a través de todo el corpus novelístico seleccionado; sin embargo, en *El desfile del amor* es el género mismo del hacer historiográfico y del escribir ficciones históricas lo que está puesto en escena. No es casual que sea en ocasión de este texto cuando más se ha insistido en las operatorias del distanciamiento irónico. En términos generales, mantenemos nuestra hipótesis acerca de la consolidación del fenómeno de la nueva novela histórica que estas novelas representan.

Ahora bien, si nos preguntamos cuál es la zona de intersección que nos conduce a dar un trato comparativo, en las líneas anteriores, a estas novelas, la respuesta fácil y hasta obvia que sale a nuestro encuentro es que tal gesto estaba ya implicado al

momento de elegir las como parte de un corpus que posibilitara un acercamiento crítico al fenómeno de la novela histórica actual, específicamente en México. Pero, más allá de ello, otros rasgos o problemáticas se nos han mostrado como recurrentes fantasmas en todas ellas. Estos son: la identidad, lo exótico, el barroco, el acaecer y la autorreferencia.

La problemática de la identidad constituye un núcleo insoslayable. Como lo ha señalado Noé Jitrik en el capítulo tercero de su libro *El balcón barroco*, tal inquietud ha caracterizado los comienzos mismos del género en América Latina, cuando las novelas históricas buscan responder qué es cada nueva nación frente a las otras, con las que poco tiempo atrás había compartido el pasado colonial; además, claro está, de interrogarse sobre las diferencias respecto de las viejas naciones europeas o la joven y americana Estados Unidos. Mucho es lo que se ha escrito, en términos generales y respecto de ciertos casos en particular (como el de la Alemania prerromántica, por ejemplo), acerca de esa suerte de ecuación que muestra a las naciones menos consolidadas más insistentemente preocupadas por sus rasgos identitarios. Dentro del espectro de respuestas, un hecho histórico deviene en el fantasma más recurrente: el Descubrimiento, cuestión que México comparte con las otras naciones latinoamericanas, pero con la singularidad que representan sus legendarias civilizaciones precolombinas y la antigüedad de su vida colonial. Así, personajes históricos como Hernán Cortés, Moctezuma y la Malinche han devenido en metáforas, más allá de las fronteras mexicanas, por antonomasia, de la Conquista. Precisamente, dos de nuestras novelas ponen al Descubrimiento en el centro de la construcción de sus referidos: *Terra nostra* y *1492*. No vamos a repetir acá lo trabajado en los capítulos correspondientes, solamente subrayar que ambas novelizan los hechos previos a la Conquista: en el caso de la novela de Aridjis, el final nos encuentra en el

Puerto de Palos, con Juan Cabezón embarcándose con Cristóbal Colón; el Descubrimiento y la consecuente conquista están, pues, en ausencia, solamente sugeridas por las guerras de la Reconquista, la Expulsión, la religión católica y la lengua castellana, que los españoles traerán consigo y proyectarán sobre estas nuevas tierras. En *Terra nostra*, los hechos novelizados nos llevan hacia atrás, hacia el Imperio romano, y nos lanzan hacia un futuro apocalíptico, con México ocupado por el ejército norteamericano y París bajo una catástrofe de fin de milenio, pasando por la corte de los primeros Habsburgos, en España. Desde esta perspectiva, se podría afirmar que tan conflictivo presente, en el espacio otrora colonizado, y tan apocalíptico desenlace, en el del antiguo colonizador (París en tanto Europa), exhiben las huellas de un cierto pesimismo y las de la historia de un fracaso que, desde el Descubrimiento en adelante, habría reiterado sus estructuras y sus efectos con desalentadoras consecuencias.

Otro fantasma insoslayable, dentro de la problemática de la identidad, es el de la Revolución mexicana. Si en *Gringo viejo* constituye la escena de los hechos narrados, no está ausente de *Las batallas en el desierto* con la presencia de la viuda de Madero en la plaza Ajusco y la añoranza cristera de la mamá de Carlos, por hacer sólo dos menciones; tampoco de *El desfile del amor* con su historiador protagonista que publica un libro sobre el año 14, cuando las fuerzas que derrotaron a Huerta llegan a la ciudad de México para discutir un gobierno de coalición y se huele ya el triunfo de Carranza. La novela de Pitol también nos brinda todo un espectro de personajes relacionados, de diferentes maneras, con el pasado revolucionario, desde Delfina, hija de un general de la Revolución, hasta los Briones, anclados en el pasado prerrevolucionario y hasta colonial, si se quiere. La Revolución marca, entonces, a fuego la identidad mexicana y, si bien es puesta, en diferentes grados y modos, en

relación con el pasado colonial, la responsabilidad de los mexicanos ante sus hechos cobra un innegable espesor. Es decir, ante el Descubrimiento y la Conquista podemos ser víctimas, sin sutilizar demasiado el análisis, pero ¿qué pasa con la Revolución? Las diferentes lecturas insisten una y otra vez en aciertos y errores respecto de los episodios revolucionarios y, en especial, en relación con los gobiernos posteriores. ¿Qué pasó con la reforma agraria? ¿Por qué tantos pobres, tantas promesas incumplidas, tanto autoritarismo? ¿Cómo resolver la relación con los Estados Unidos? Las preguntas se suceden sin que parezca que tal actitud interrogante pueda llegar a su fin. Las respuestas, tentativas, son origen de nuevos interrogantes.

La relación con los Estados Unidos es otra de las cuestiones de la identidad. Ese vecino poderoso, que ha hecho la guerra con México, despojándolo de extensos territorios; que habla otra lengua; que connota una nueva manera de colonización, sino territorial, al menos económica y cultural, es abordado, una y otra vez, desde los procedimientos y las tramas novelísticos. En *Gringo viejo*, la problemática de la frontera con Estados Unidos está representada en el marco mismo de la Revolución. La identidad de los mexicanos aparece en contraste con la de los norteamericanos, de un modo binario. En las posibles explicaciones para dar cuenta de tan notorias diferencias, se repone el tema del pasado colonial: estos pueblos son diferentes en el presente porque han tenido diferentes modos de colonización, los unos por la corona española, los otros por la corona inglesa. *Gringo viejo* plantea el deseo de una convivencia donde prime el respeto por tales diferencias y la balanza de la responsabilidad en su logro se inclina hacia la nación que más poder tiene. En cambio, en *Noticias del Imperio*, el balance es ambiguo: por una parte, los Estados Unidos han sido causa de guerra y saqueo, pero, también, han dado refugio a Benito Juárez y restado su apoyo a la incursión imperial de Francia, aunque, otra vez una vuelta de

tuerca, en defensa de sus propios intereses, se entiende. En *Las batallas en el desierto*, la penetración cultural masmediática de Estados Unidos en México está presentada dentro del espacio de la pérdida, de lo entrópico. Y en *Terra nostra*, como ya ha sido señalado, la novela nos muestra un futuro hipotético donde México está ocupado territorialmente por el país del norte.

En suma, la problemática de la identidad mexicana constituye una de las obsesiones que hacen núcleo en las novelas consideradas. Entre otros aspectos, a nuestro entender de menor presencia, esta identidad se presenta atravesada por los fantasmas de tres referentes ineludibles: el Descubrimiento y la siguiente Conquista, la Revolución mexicana y la frontera con los Estados Unidos; referentes que ya son focalizados en sí mismos, ya, las más de las veces, se muestran entrelazados los unos con los otros.

La segunda de las grandes zonas fantasmáticas señaladas es la que hace al territorio de lo exótico o, más ampliamente, la alteridad. En diversas ocasiones, a lo largo de este trabajo, nos hemos referido a la persecución de lo “otro” como uno de los aspectos puestos en tensión en la textualidad novelística. La alteridad se encarna, básicamente, en el pasado aborigen, en particular el de los aztecas, en los judíos expulsados de España, y en los descendientes de indios, mestizos, campesinos y pobres contemporáneos. En tal sentido, la alteridad está representada en su acepción más extendida, es decir, como exclusión, persecución y hasta eliminación. Pero, además, otro tipo de exotismo sale a nuestro encuentro desde las páginas de estas novelas: en el de la España de la dinastía de los Austrias, gesto que *Noticias del Imperio* amplía a las cortes decimonónicas de centroeuropa, en particular, y de Europa, en general. La problemática de la otredad ha llamado nuestra atención en dos sentidos: el de la erotización del mismo otro que se excluye o rechaza y el de la



construcción de un exotismo europeo (también erotizado). Es decir que la caracterización de los aborígenes como lo ajeno, lo otro, configura un tópico ya clásico no solamente en la literatura de ficción, sino también en ensayos e interpretación de documentos de la época de la conquista o coloniales. Lo llamativo, a nuestro entender, es que en algunas de estas novelas se construya un exotismo donde, en una suerte de deconstrucción de la mirada etnocéntrica clásica, los “otros” son los reyes europeos, sus cortesanos, sus palacios, sus rituales. En *Terra nostra*, se da en las descripciones de la dinastía de los Austrias y su corte, en especial en las de los ritos guerreros de la caza y la crianza y convivencia con esas aves de presa que son los azores. En *Noticias del Imperio*, volvemos sobre los Habsburgos pero ya ubicados en el siglo XIX, con su laberíntico castillo de Schönbrunn y la desmesura de la aventura imperial en tierras mexicanas. En otras palabras, si el exotismo ha sido una construcción que le ha permitido a Europa llevar a cabo operaciones de exclusión, de dominación, pero también de erotización, respecto de los indios y los orientales, ahora asistimos a la posibilidad de los antiguos colonizados de mirar a través de la lente que exotiza a quienes fueron sus colonizadores. Nuevamente, el erotismo tiñe la operación exotizante; si estos reyes desmesurados, a veces dementes, si esos consejeros y cortesanos intrigantes y maliciosos, si esos hombres de guerra, en fin, han sido tradicionalmente juzgados como fuente de males para estas tierras latinoamericanas, no se trata de que dejen de serlo pero, exotización y erotización mediante, pueden devenir en objeto de cierta fascinación obsesiva, a veces, de cierta parodización, otras, y hasta de una suerte de mirada distanciada, sino comprensiva ni justificatoria, desmitificadora de la figura del mal, al menos.

La erotización fija su objeto, en muchos casos, en la sensualidad de las telas, vajillas y joyas, otras veces, en el misterio encerrado en los palacios (de un

imaginario, de alguna manera, gótico), o en el sexo, a secas. Pero, no podemos olvidar a una de las fuerzas más poderosas, si de erotizar se trata: la lengua. Este aspecto está densamente trabajado en *1492*, con la construcción de un verosímil de lengua arcaica, que habría sido traída a América por los conquistadores, pero también atesorada por siglos, por los judíos desterrados.

Este trabajo sobre el lenguaje, si bien resalta de manera innegable en *1492*, no está ausente del resto de las novelas del corpus; es por eso que se ha insistido en la dimensión poética de la prosa novelística, destacando sonoridades, repeticiones y juegos de simetría y contraste lingüísticos, con valor significativo. Además, el trabajo con la lengua va anudado con la recuperación de zonas de la cultura, tales como refranes, canciones, modismos coloquiales, etcétera.

Por último, respecto de este tema de la alteridad, y dado que estamos hablando de novelas históricas, nos interesa reponer las reflexiones de Michel de Certeau acerca de que, en historia, lo “otro” por excelencia es el pasado mismo. Para este filósofo, la historiografía es una manera contemporánea de practicar un duelo: se escribe partiendo de una ausencia y no produce sino simulacros por muy científicos que sean; pone una representación en el lugar de una separación y, en síntesis, trata de “calmar a los muertos” mediante una explicación. El trabajo de novelización, a nuestro entender, más que simulacros hace posible la mostración de la separación, a la vez que repone una historicidad no solamente diacrónica sino sincrónica, de acuerdo con la noción del acaecer, que abordaremos más adelante.

La tercera zona de insistencia relevada es la que hace al barroco, que abordamos, en estas líneas, en relación con la de la autorreferencia. La tematización del barroco y el trabajo intertextual con su literatura, es una constante. En una rápida enumeración, encontramos menciones y versiones del Quijote, la Celestina, Tirso de Molina,

etcétera, homenajes a géneros como la picaresca y la comedia de enredos. A este trabajo de intertextualidad literario se suma, en algunos casos, la incorporación de la pinacoteca de la época. Más allá de esta primera constatación, y en la elaboración de una mirada actual respecto de la noción de barroco, hemos seguido las líneas generales desplegadas por Noé Jitrik, en su artículo “Bajo el signo del barroco”, en la búsqueda de las huellas del barroco en un plano constructivo. Detengámonos, ahora, en esos aspectos. Si pensamos que la búsqueda de una totalidad conjetural puede observarse, sin duda alguna, en un cuento de Borges, podemos, también, constatarla en las voluminosas *Terra nostra* y *Noticias del Imperio*. La concepción de un mundo múltiple, del infinito juego de lo potencial, entonces, no va necesariamente atado a una prosa acumulativa e intrincada como la de estas novelas, donde pareciera mostrarse una cierta dificultad en terminar de escribir. Pero es cierto que hay toda una desmesura de la escritura, toda una construcción barroca que nos habla de la obsesión por capturar la novela total que alimentan estos textos. Decimos esto no en el sentido que implica la pretensión de agotar y encerrar todo dentro de ciertos límites, sino en el sentido de la sed de multiplicidad y complejidad, características de una serie de novelas contemporáneas. Una totalidad que no puede ser concebida más que como potencial, conjetural y múltiple. Si hablamos de construcción barroca, entonces, lo hacemos desde la interacción y tensión de los diferentes aspectos que conforman las novelas (en los variados modos e intensidad en que se dan tales aspectos en ellas): el deseo de escritura, la ambiciosa red de relaciones referenciales, la persecución de lo “otro” tanto para descifrar su enigma y arrancarle su secreto como para caer en la fascinación que le produce, y, desde luego, una alta autoconciencia respecto de la problemática de la estructura. Esta compleja articulación solicita, a su vez, una lectura que la admita como tal, es decir, que no pretenda reducirla; cabe decir, entonces, que

esta complejidad pide no una lectura sino “lecturas”, un retorno incesante hacia una lectura otra, una apertura a las múltiples posibilidades de la acción textual, basada en la idea de la no cerrazón del texto, de la inestabilidad del sentido y de la pluralidad interna del lenguaje.

Otra veta barroca inscripta en las novelas (en especial, *Terra nostra*, *Noticias del imperio* y *El desfile del amor*) es la de la vertiente conceptista que, a nuestro juicio, podemos rastrear en la exposición de ideas, argumentaciones, definiciones, etcétera, mediante los diálogos entre los personajes o de sus monólogos. En *Terra nostra*, este aspecto se relaciona, en gran parte, con la obsesión de Carlos Fuentes por comprender la génesis y tópicos de la modernidad europea que si por una parte “inventa” a América, por la otra pareciera haber sido escamoteada para las naciones surgidas de ese pasado colonial. En este punto, lo barroco se entrecruza con vestigios del modelo romántico en cuanto a la preocupación por conocer y legitimar la propia identidad. Desde ya, hablamos de una reescritura y resignificación de esas huellas ya barrocas, ya románticas, etcétera, desde el momento en que la índole altamente autorreferencial e intertextual señalada sólo puede ser explicada y comprendida desde la situación específica de un hacer novelístico de fines del siglo XX, que presupone de manera insoslayable el trabajo de las vanguardias históricas y, en especial, la experimentación con el lenguaje de las novelas de los años sesenta, así como la interpretación de sus aciertos, sus fracasos y sus asignaturas pendientes.

Dejamos para el final, la problemática del “acaecer” que hallamos como otra zona de aglutinación o intersección en las novelas del corpus. La noción del acaecer la hemos tomado de las reflexiones de Giorgio Agamben, en su libro *Historia e infancia*, cuyos aportes, además de su riqueza, nos han permitido recuperar aspectos del psicoanálisis, benjaminianos o provenientes de la obra de Jitrik y Rosa, que han

conducido nuestros pasos por los senderos de este trabajo. El acaecer implica una concepción del tiempo que busca escapar de la segmentación lineal, ya se trate ésta de una herencia del tiempo circular griego cuanto de la de una cronología implacable. Lo que acaece lo está haciendo todavía, y, precisamente, en cuanto “no terminado” ni “superado” puede aspirar a una inagotable inteligibilidad de la historia, así como a percibir su coherencia sincrónica. Agamben otorga tal posibilidad, en el mundo actual, a la poesía.

La mirada sobre lo que acaece (y no meramente sobre lo que pasó) es enriquecedora a la hora de leer la metáfora del presente que *1492* connota, la mexicanización propuesta en *Noticias del imperio* respecto de Maximiliano y Carlota, el juego entre lo posible y lo virtual que *Terra nostra* hace suyo, y la reconstrucción de la experiencia por el relato y su escritura que *Las batallas en el desierto* pone en escena. Asimismo, libera nuestra mirada de la polarización entre historia oficial y contraversión que ha signado la interpretación de este fenómeno novelístico. Esto nos resulta interesante desde el momento en que no siempre nos hemos topado con versiones “contestatarias” o desmitificadoras de tales referentes históricos o lo hemos hecho en los lugares menos esperados. En tal sentido, hemos constatado en *Gringo viejo* la reafirmación del imaginario del mestizo y las tramitaciones de un deseo que, hacia el pasado, repone la Revolución mexicana antes de que ninguna acción de los posteriores gobiernos haya podido traicionarla, y, hacia el presente, tramita una solución para el conflicto que la relación con los Estados Unidos supone. En tal sentido, *Noticias del imperio* ilumina a sus lectores acerca de la posibilidad de recuperar un México que tanto contenga a Benito Juárez como a los efímeros emperadores llegados de Europa, por limitarnos solamente a unas pocas ilustraciones de la noción planteada. A su vez, las anteriores observaciones son correlativas de una

concepción del lenguaje y el trabajo de escritura como constructor del mundo, como refugio de la experiencia, como momentáneo oasis en el desierto de la entropía. Esta concepción, a su vez, armoniza con otra de las observaciones motivadas por el desarrollo de este trabajo. La emergencia de este modo de hacer novelas (nuevas novelas históricas) no implica una acción programática de sus autores con el objetivo principal de revisar la historia nacional, en el sentido en que la novela histórica decimonónica buscó brindar al destino del concepto de nación surgido y del rol de la burguesía como clase. Más bien, pensamos estas novelas actuales al modo de síntomas, y, en tanto tales, lejos de lo programático (desde luego, de lado el fenómeno exasperado de mercado y las consiguientes novelas históricas por encargo, ya que no ha sido ese el tema de este trabajo ni el criterio de conformación del corpus).

Tiempos desencantados son los de los ochenta; a la sangrienta represión de estudiantes en la plaza de Tlatelolco, los golpes militares en países latinoamericanos, debemos sumar los efectos de la llamada “globalización” que, en palabras del director de esta tesis, parecería querer matar la poesía de las diferencias. Tiempos de crisis, con la desconfianza en las posibilidades de acceder a la verdad y el fenómeno conocido como caída de los grandes relatos. Pero, simultáneamente, tiempos de una sutílización de ciertos aspectos del pensamiento en cuanto a la percepción de la historicidad del hombre, y, en lo específico, el alto grado de autoconciencia de las poéticas literarias, en este caso, las novelísticas. Al poder no le alcanza la fuerza fundante ni el discurso del orden que apele a una razón instrumental. Necesita seducir; requiere de ficciones. Las alternativas a lo hegemónico, como un nuevo modo de lo utópico, también apuestan a un juego del lenguaje que se asume como tal, el del “como si”, cuya fuerza persuasiva es más poderosa cuanto menos apele a un pacto

“serio” de lectura y, por ende, menores son las bases lógicas de que puede disponer el intelecto para oponerse a él. Podríamos preguntarnos por el sentido que tales actos tengan, dado que no somos tantos los lectores de estas novelas. Tal vez esto mismo tenga que ver con la ausencia de una actitud programática, según se ha observado; si hubiera tal cosa, podría tener más lógica emplear los medios masivos de comunicación. Pero, con cierto amor por las diferencias, celebramos que estos escritores, y otros, sigan, valga la redundancia, escribiendo novelas, es decir, haciendo literatura.

Hasta aquí, las observaciones a las que hemos llegado en esta instancia, que, desde ya, no pretenden agotar ni cerrar el tema, sino que, a su vez, producen nuevos interrogantes. No queremos dejar estas reflexiones sin hablar de las posibles proyecciones de este trabajo. Una segunda etapa ameritaría, en primera instancia, la ampliación del corpus textual, a fin de disponer de mayores elementos de comparación. Además, sería de interés poder trabajar con corpus de novelas publicadas en los años noventa, a los efectos de observar los aspectos la continuidad (o ruptura) que el fenómeno novelístico estudiado presente.

### **Corpus textual**

- *Terra nostra*, Carlos Fuentes, 1975.
- *Las batallas en el desierto*, José Emilio Pacheco, 1981.
- *El desfile del amor*, Sergio Pitol, 1984.
- *1492, vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, Homero Aridjis, 1985.
- *Gringo viejo*, Carlos Fuentes, 1985.
- *Noticias del Imperio*, Fernando del Paso, 1987.

### **Bibliografía**

- Adams, Anthony, *Edgar Allan Poe and Ambrose Bierce*, London, Harrap, 1976.
- Agamben, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.  
(Primera edición en italiano, 1978).
- Aguilar Camín, Héctor, *La frontera nómada: Sonora y la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1977.
- Ainsa, Fernando, "Presentación" y "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos de cuadernos* 1 (1991), pp. 11-12 y 13-31.
- Alberro, Solange, *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española. Época barroca*, II, Madrid, Gredos, 1974.
- , *Historia de la literatura española. El romanticismo*, IV, Madrid, Gredos, 1980.
- Amador de los Ríos, José, *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y de Portugal*, Madrid, Aguilar, 1960.



- Anadón, J., "Entrevista a Carlos Fuentes", *Revista Iberoamericana*, XLIX (1983), Pittsburg, pp. 123-124.
- Alonso, Amado, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en 'La gloria de Don Ramiro'*, Madrid, Gredos, 1984.
- Alperovich, M. S., *La revolución mexicana de 1910-1917 y la política de los Estados Unidos*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1973.
- Anderson Imbert, Enrique, "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX", en Arturo Torres-Rioseco (comp.), *La novela iberoamericana*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1952, pp. 1-24.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 [1950]. (Primera edición en alemán, 1942).
- Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982. (Primera edición en inglés, 1962).
- Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991. (Primera edición en francés, 1984).
- Bajtín, Mijail M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 [1986]. (Primera edición en ruso, 1979).
- , *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989. (Primera edición en ruso, 1975).
- , *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza, 1994 [1987].
- Barthes, Roland (1970), *S/Z*, México, Siglo XXI, 1986. (Primera edición en francés, 1970).

- , "El discurso de la historia", en José Szabón (comp.), *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 35-50. (Primera edición en francés, 1968).
- , "El discurso de la historia", en Barthes, Todorov, Dorflès, *Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, pp. 9-28. (Primera edición en francés, 1968).
- , "El efecto de realidad", en Roland Barthes y otros *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 95-101. (Primera edición en francés, 1968)
- Benjamin, Walter, "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982 [1973], pp. 177-194. (Primera edición en alemán, 1972)
- , "Experiencia y pobreza", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982 [1973], pp. 165-173. (Primera edición en alemán, 1972)
- , "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, Alfaguara, 1991, pp. 111-134. (Primera edición en alemán, 1972)
- , *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990. (Primera edición en alemán, 1928)
- Benveniste, Émile, "Naturaleza del signo lingüístico", en *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI, 1982 [1971], pp.49-55. (Primera edición en francés, 1966)
- Blasio, José Luis, *Maximiliano íntimo: el emperador Maximiliano y su corte. Memorias de un secretario particular*, México, Editora Nacional, 1971.
- Boldy, Steven, "Intertextuality in Carlos Fuentes's *Gringo Viejo*", *Romance Quarterly*, 39, 4 (1992), pp. 489-500.

- Bosing, Walter, *El Bosco*, Germany, Benedik Taschen Verlag, 1994.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998 [1988]. (Primera edición en francés, 1979)
- , *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995. (Primera versión en francés, 1992)
- Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1988.
- Braudel, Fernand, *En torno al Mediterráneo*, Barcelona, Paidós, 1997. (Primera edición en francés, 1996).
- Brushwood, John S., *Mexico in Its Novel*, Austin, University of Texas Press, 1966.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997. (Primera edición en alemán, 1974).
- Calabrese, Elisa T. (comp.), *Itinerarios entre la ficción y la historia: transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.
- Calabrese, Elisa y otros, *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1980. (Primera edición en italiano, 1987).
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989.
- Carpentier, Alejo, Rodríguez Monegal y otros, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Venezuela, Monte Ávila, 1984.
- Carrillo, Germán, "Gringo viejo o un Quijote en el país de los espejos", en Ana María Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Madrid, Pliegos, 1988, pp. 231-242.
- Castro, Américo, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza, 1974.

- , *Aspectos del vivir hispánico*, Madrid, Alianza, 1970.
- Castro Leal, Antonio (ed.), *La novela de la Revolución Mexicana*, tomo I, México, Aguilar, 1969.
- Cavallo, Susana, "Eros and Thanatos: Love and Revolution in Carlos Fuentes's *Gringo viejo*", *Monographic Review*, vol. VI, "Hispanic Women Poets" (1990), pp. 81-83.
- Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, Álvaro Obregón, D. F., Universidad Iberoamericana, 1993. (Primera edición en francés, 1978).
- , *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, Álvaro Obregón, D. F., Universidad Iberoamericana, 1993. (Primera edición en francés, 1982).
- , *Historia y psicoanálisis*, Álvaro Obregón, D. F., Universidad Iberoamericana, 1995. (Primera edición en francés, 1987).
- , *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana, 1995.
- , *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana, 1999. (Primera edición en francés, 1994).
- Clavijero, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, México, Porrúa, 1987 [1945].
- Collingwood, R. G., *Idea de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 [1952]. (Primera edición en inglés, 1946).
- Cortázar, Julio, "Notas sobre la novela contemporánea", *Realidad*, año III, vol. 3 (1948).
- Corti, Egon Caesar Conte, *Maximiliano y Carlota*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997 [1944]. (Primera edición en alemán, 1924).
- Cosío Villegas, Daniel, *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 1983.

- Cowart, David, *History and the Contemporary Novel*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989.
- Cumberland, Charles C., *La Revolución Mexicana. Los años constitucionales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980 [1975]. (Primera edición en inglés, 1972).
- Chartier, Roger y otros, *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Dällenbach, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991. (Primera edición en francés, 1977).
- Danto, Arthur C., *Historia y narración*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1989. (Primera edición en inglés, 1965).
- Dávila, Luis, "Carlos Fuentes y su concepto de la novela", *Revista Iberoamericana*, Nros. 116-17 (1981), pp. 73-78.
- Delden, Maarten van, "Carlos Fuentes: From Identity to Alternativity", *MLN*, Vol. 2, N. 108 (1993), pp. 331-46.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989. (Primera edición en francés, 1988).
- , *Diferencia y repetición*, Barcelona, Júcar, 1988. (Primera edición en francés, 1968).
- , *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989. (Primera edición en francés, 1969).
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971. (Primera edición en francés, 1967).
- Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

- Duby, George, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, Petrel, 1980. (Primera edición en francés, 1978).
- Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, 1993. (Primera edición en italiano, 1982).
- , *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987 [1981]. (Primera edición en italiano, 1981).
- , *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996. (Primera versión en inglés, 1994).
- Elliott, J. H., *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona, Vicens-Vives, 1980 [1965]. (Primera edición en inglés, 1963).
- Enzensberger, Hans Magnus, "La literatura en cuanto historia", *Eco* 201 (1978), pp. 937-946.
- Enaudeau, Corinne, *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 1999. (Primera edición en francés, 1998).
- Fleishman, Avrom, *The English Historical Novel*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1971.
- Fontana, Joseph, *Historia. Análisis del pasado y proyecto social*, Barcelona, Crítica, 1982.
- Ford, Aníbal, "Literatura, crónica y periodismo", en A. Ford, J. B. Rivera y E. Romano *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 218-248.
- Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996. (Primera edición en francés, 1994).
- , *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 1992. (Primera edición en francés, 1988).

- , *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1984. (Primera edición en francés, 1969).
- , *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1984. (Primera edición en francés, 1966).
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1981 [1973].
- , "The Nation as Imagined Community", en H. Aram Veesser (ed.) *The New Historicism*, New York, London, Routledge, Chapman and Hall, 1988, 204-213.
- Freud, Sigmund, "Psicopatología de la vida cotidiana" y "El chiste y su relación con lo inconsciente", en *Obras completas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 735-931 y pp. 1.029-1.167.
- , "Más allá del principio del placer", en *Obras completas*, volumen 3, Buenos Aires, 1988.
- , "Lo siniestro" y "Más allá del principio del placer", en *Obras completas*, volumen 13, Buenos Aires, Hyspamerica, 1988, pp. 2.483-2.541.
- Frye, Northrop, *El gran código*, Barcelona, Gedisa, 1988. (Primera edición en inglés, 1982, 1981).
- , *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991. (Primera edición en inglés, 1977).
- , "Diversidad de Utopías Literarias", en Frank E. Manuel (comp.) *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 55-81. (Primera edición en inglés, 1966).
- Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1992].

- , *Nuevo tiempo mexicano*, México, Aguilar, 1994.
- , *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- , *Valiente mundo nuevo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- , *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- , *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1975.
- , *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- Garibay K., Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl* (I y II), México, Porrúa, 1954.
- Genette, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993. (Primera edición en francés, 1991).
- , "El estatuto pragmático de la ficción narrativa", *Poétique* 78 (1989).
- , *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989. (Primera edición en francés, 1962).
- Giménez, Gilberto (coord.), *Identidades religiosas y sociales en México*, México, Instituto de Investigaciones sociales, UNAM, 1996.
- Glantz, Margo, *Borriones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura. (Ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana)*, México, del Equilibrista, UNAM, 1992.
- Goldmann, Lucien, "Epílogo", en Georg Lukács *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966, pp. 149-178.
- González, Luis, *Pueblo en vilo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992 [1968].
- Gramuglio, María Teresa, "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en María Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista*, en Noé Jitrik (director), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 15-38.



- Halliday, M. A. K., "Estructura y función del lenguaje", en J. Lyons (comp.), *Nuevos horizontes de la lingüística*, Madrid, Tecnos, 1977, pp. 145-173.
- Halperín Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza, 1998.
- Hamann, Brigitte, *Con Maximiliano en México. Del diario del príncipe Carl Khevenhüller, 1864-1867*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1989]. (Primera edición en alemán, 1983).
- Hauser, Arnold, "El nuevo público lector", en *Historia social de la literatura y el arte*, II, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 201-254.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Historia de la cultura en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Popular, 1986.
- Jaffé, Aniela, "El simbolismo en las artes visuales", en Carlo G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1977.
- Jakobson, Roman, *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra, 1983.
- , *Ensayos de poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1977. (Primera edición en francés, 1973).
- Jitrik, Noé, *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial, 2000.
- , *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- , *Historia de una mirada. El signo de la Cruz en las escrituras de Colón*, Buenos Aires, de la Flor, 1992.
- , *El balcón barroco*, México, UNAM, 1988.
- , "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", en Daniel Balderston (ed.), *The historical novel in Latin American. A Symposium*, Maryland, Hyspamérica, 1986, pp. 13-29.

- , *Los dos ejes de la cruz. La escritura de apropiación en el Diario, el Memorial, las Cartas y el Testamento del enviado real Cristóbal Colón*, Puebla, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- , "Bajo el signo del barroco", *Las armas y las razones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, pp. 278-291.
- , *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
- , "Destrucción y formas en las narraciones", en César Fernández Moreno (comp.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1979 [1972], pp. 219-242.
- , *Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria*, México, Premiá, 1987.
- Kermode, Frank, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983. (Primera edición en inglés, 1966/1967).
- Krickeberg, Walter, *Las antiguas culturas mexicanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Kristeva, Julia, "La productividad llamada texto", en Roland Barthes y otros, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 63-93. (Primera edición en francés, 1968).
- , *Semiótica* (1 y 2), Madrid, Fundamentos, 1978.
- , "Ideología del discurso sobre la literatura", en VVAA, *Literatura e ideologías*, Madrid, Alberto Corazón, 1972, pp. 121-155. (Primera edición en francés, 1971).
- y otros, *Travesía de los signos*, Buenos Aires, La Aurora, 1985. (Primera edición en francés, 1975).

- Kurnitzky, Horst y Bolívar Echeverría, *Conversaciones sobre lo barroco*, México, Universidad Autónoma de México, 1993.
- Labal, Paul, *Los cátaros: herejía y crisis social*, Barcelona, Grijalbo, 1995 [1984].  
(Primera edición en francés, 1982).
- Lacan, Jacques, *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1990 [1988]. (Primera edición en francés, 1986).
- , *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1992 [1987]. (Primera edición en francés, 1973).
- , *El Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1992. (Primera edición en francés, 1975).
- , *La metáfora del sujeto. La letra y el deseo*, Rosario, Homo Sapiens, 1978.
- Lea, Henry Charles, *Historia de la Inquisición española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- Leonard, Irving A., *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 [1974]. (Primera edición en inglés, 1959).
- , *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979. (Primera edición en inglés, 1949).
- León-Portilla, Miguel, "El punto de vista indígena", en Leopoldo Zea (ed.), *El descubrimiento de América y su sentido actual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 155-157.
- , *Los antiguos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 [1961].

- Levi, Giovanni, *Sobre microhistoria*, Buenos Aires, Biblos, 1993. (Primera edición en inglés, 1991).
- Levin, Samuel R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós, 1992. (Primera edición en francés, 1995).
- Lévi-Strauss, Claude y otros, *La identidad. Seminario interdisciplinario dirigido por Claude Lévi-Strauss, 1974-1975*, Barcelona, Petrel, 1981. (Primera edición en francés, 1977).
- Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991. (Primera edición en italiano, 1977).
- , *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Barcelona, Paidós, 1991. (Primera edición en italiano, 1977).
- Le Goff, Jacques y Nora, Pierre, *Hacer la historia. Nuevos problemas*, Volumen I, Barcelona, Laia, 1985 [1978]. (Primera edición en francés, 1974).
- , *Hacer la historia. Nuevos enfoques*, Volumen II, Barcelona, Laia, 1985 [1979]. (Primera edición en francés, 1974).
- , *Hacer la historia. Nuevos temas*, Volumen III, Barcelona, Laia, 1980. (Primera edición en francés, 1974).
- Lukács, Georg, *La novela histórica*, México, Era, 1977 (Primera edición en alemán, 1955).
- , *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1985 [1970] (Primeras ediciones en alemán, 1911 y 1920, respectivamente).
- , *Nueva historia de la literatura alemana*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971.

- Lukács, Georg; Adorno, T. W.; Jakobson, Roman; Fisher, Ernest; Barthes, Roland, *Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969.
- Luca de Tena, Torcuato, *Ciudad de México, en tiempos de Maximiliano*, Barcelona, Planeta, 1989.
- Lyotard, J. F., *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. (Primera edición en francés, 1971).
- Man, Paul de, “La autobiografía como desfiguración”, en Ángel G. Loureiro (coordinador), *Anthropos, Suplementos, 29, Monografías temáticas, La autobiografía y sus problemas* (1991), pp. 113-118. (Primera edición en inglés, 1979).
- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Madrid, Ariel, 1975.
- Marí, Enrique, “Racionalidad e imaginario social en el discurso del orden”, *Derecho y Psicoanálisis*, Buenos Aires, Hachette, 1987, pp. 59-77.
- Márquez Rodríguez, Alexis, “Raíces de la novela histórica”, *Cuadernos de Cuadernos* 1 (1991), pp. 32-49.
- Martínez, Tomás Eloy, conferencia brindada en el marco del ciclo “Encuentro internacional de novela argentina”, organizado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana en Buenos Aires, el 15 de abril de 1989. Versión escrita facilitada por el autor.
- Medina, José Toribio, *La Inquisición en México*, Santiago de Chile, Elzevariana, 1905.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Oleza, Joan, "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo", en J. Romera, F. Gutiérrez y M. García – Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, pp. 81-97.
- Orozco, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Ortega, Julio, "Carlos Fuentes: para recuperar la tradición de La Mancha" (entrevista), *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, Nros. 148-149 (1989), Pittsburgh, pp. 637-654.
- , "La literatura en la década del 80", *Revista Hisperión*, nro. 5 (agosto de 1980), pp. 6-11.
- Pastor, Beatriz, *Discurso narrativo de la Conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1982].
- , *Postdata*, México, Siglo XXI, 1970.
- , *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1935.
- , *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1986.
- Perilli, Carmen, "Entre molinos de viento y metrópolis de cartón: La novela en Carlos Fuentes", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 18 (2001), Universidad Complutense de Madrid.

- , *Historiografía y Ficción en la Narrativa Hispanoamericana*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1995.
- Portal, Marta, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- Prada Ortiz, Grace, “Acercamiento a los personajes femeninos en *Gringo viejo* de Carlos Fuentes”, *Temas de Nuestra América*, 29 (1999), Costa Rica, pp. 13-20.
- Revel, Jacques, *Las construcciones francesas del pasado. La escuela francesa y la historiografía del pasado*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002 [2001]. (Primera edición en francés, 1996).
- Ricoeur, Paul, “Filosofía y lenguaje”, “Para una teoría del discurso narrativo”, “Relato histórico y relato de ficción”, “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”, “¿Qué es un texto?”, “La identidad narrativa”, en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999. (Primeras ediciones en francés, 1978, 1980, 1986, 1988).
- Riekenberg, Michael (comp.), *Latinoamérica: enseñanza de la historia, libros de textos y conciencia histórica*, Buenos Aires, Alianza, 1991.
- Rodríguez Carranza, Luz, *Un teatro de la memoria. Análisis de Terra nostra de Carlos Fuentes*, Buenos Aires, Danilo Alberó – Vergara, 1990.
- Rodríguez Salgado, M. J., *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo, 1551-1559*, Barcelona, Crítica, 1992. (Primera edición en inglés, 1988).
- Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.
- Romero Sotelo, Ma. Eugenia y otros, *México entre dos revoluciones*, México, UNAM, 1993.
- Rosa, Nicolás, *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

- , *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
- , *El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.
- , “Estos textos, estos restos”, en *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1987, pp. 9-18.
- Rossi-Landi, Ferruccio, *Ideología*, Barcelona, Labor, 1980 (Primera edición en italiano, 1978).
- , *Semiótica e ideología*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976 (Primera edición en italiano, 1972).
- Ruffinelli, Jorge, “Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?”, *Nuevo texto crítico*, Nro. 6 (1990), pp. 31-42.
- Sáenz, Inés, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, Madrid, Pliegos, 1992.
- Saer, Juan José, “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997 [1989], pp. 9-17.
- Sarmiento, Alicia, *Problemática de la narrativa de la Revolución Mexicana*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1988.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1967 [1945]. (Primera edición en francés, 1916).
- Schaff, Adam, *Historia y verdad*, México, Grijalbo, 1974. (Primera edición en alemán, 1971).
- Schaffer, Susan, “El gringo viejo como héroe quijotesco”, en Ana María Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Madrid, Pliegos, 1988, pp. 269-276.



- Schuler, Friedrich Engelbert, *Mexico between Hitler and Roosevelt: Mexican foreign relations in the age of Lázaro Cárdenas, 1934-1940*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1998.
- Searle, John, "The logical status of fictional discourse", *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, 1979.
- , *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980. (Primera edición en inglés, 1969).
- Sefchovich, Sara, *México, país de ideas, país de novelas*, México, Grijalbo, 1987.
- Séjourne, Laurette, *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 [1957]. (Primera edición en inglés, 1957).
- Serrato, Eduardo (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, México, UNAM – Era, 1994.
- Silva Herzog, Jesús, *Trayectoria ideológica de la Revolución Mexicana, 1910-1917 y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 [1973].
- , *Breve historia de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Skidmore, Thomas E. y Smith, Peter H., *Historia contemporánea de América Latina*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Sosnowski, Saúl, "Entrevista a Carlos Fuentes", *Eco*, XLV (1981), Bogotá.
- Soustelle, Jacques, *El universo de los aztecas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982. (Primera edición en francés, 1979).
- Todorov, Tzvetan, *La Conquista de América, la cuestión del otro*, México, Siglo XXI, 1987. (Primera edición en francés, 1982).
- , *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1993. (Primera edición en francés, 1977).

- Toledo, Alejandro (comp.), *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, México, UNAM – Era, 1997.
- Uchmany, Eva Alexandra, *La vida entre el judaísmo y el cristianismo en la Nueva España 1580-1606*, México, Archivo General de la Nación – Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Verani, Hugo J. (comp.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM – Universidad Veracruzana, 1994.
- Veyne, Paul, *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Madrid, Alianza, 1984. (Primera edición en francés, 1971).
- Vidal-Naquet, Pierre, *Los judíos, la memoria y el presente*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Vilar, Pierre, *Historia de España*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995 [1978]. (Primera edición en francés, 1947).
- VVAA, *Carlos Fuentes: Premio "Miguel de Cervantes" 1987*, Barcelona - Madrid, Anthropos, 1988.
- Weisbach, Werner, *El barroco. Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa – Calpe, 1948. (Primera edición en alemán, 1920).
- White, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992. (Primera versión en inglés, 1987).
- , "The fictions of Factual Representation", "The Historical Text as Literary Artifact", en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press. Traducción de Elena Tardonato y Nora E. Bouvet del Departamento de Idiomas Modernos de la Universidad Nacional de Rosario, Mimeo. (sd).

Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Grijalbo, 1983. (Primera edición en alemán, 1953).

Wolfe, Tom, *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1992 [1977] (Primera edición en inglés, 1973).

Womack, John, *Zapata and the Mexican Revolution*, New York, Vintage Books, 1970.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOLOGÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas