

INTRODUCCIÓN

Desde mucho antes de la llegada de los españoles en el siglo XVI, el espacio ocupado por Nueva España y trescientos años más tarde por México ha sido una tierra de complejas relaciones culturales y políticas. El encuentro entre los europeos y los antiguos pobladores americanos, que rápidamente se transformó en desencuentro y conquista, reveló un mundo cultural poblado de desconocidas categorías religiosas, otros mitos, distintos calendarios y por tanto otros conceptos de tiempo y espacio, otra arquitectura, otras formas de estructuras políticas, otros paradigmas del ejercicio del poder. Sólo la historia de las desaparecidas civilizaciones, cuyos misterios se han ido poco a poco revelando —especialmente en el siglo XX a raíz de los avances en la arqueología y la antropología—, constituye en sí un campo de estudio lo suficiente vasto para cautivar a cualquier estudioso y encerrarlo en un laberinto de paradojas.

Las fuentes históricas y literarias que a lo largo del tiempo han nutrido mi curiosidad por la historia de México han sido diversas: las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, la *Historia de la literatura náhuatl* de Angel María Garibay, los estudios de Miguel León-Portilla, la obra de Bernardino de Sahagún, el debate humanista entre fray Bartolomé de

las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda, y la obra de Carlos Fuentes.

Terra Nostra (1975) es la obra más transatlántica escrita en español: absorbe en sus páginas un vasto espacio cultural, que desde finales del siglo XV se ha constituido en la cultura hispánica o, como en términos más inclusivos, la ha llamado Fuentes últimamente, la civilización afro-hispano-iberoamericana. En nuestra época, en la que han proliferado profundos cuestionamientos postestructuralistas sobre los proyectos totalizadores de las novelas modernistas, estudiar esta obra de Fuentes podría parecer un esfuerzo anacrónico. Además, en las últimas dos décadas del siglo pasado tomó fuerza en la academia otra corriente “contra la literatura”, contra el “estamento” de los escritores de la generación del *boom*; una tendencia que se quería distanciar de la producción y la influencia de lo que Angel Rama llamara la “ciudad letrada”, y privilegiar la literatura testimonial, popular, y los estudios culturales y subalternos. En palabras de John Beverley: “Manuel Puig o Rigoberta Menchú en lugar de Vargas Llosa o Carlos Fuentes; televisión en vez de cine”.¹

1. *Against Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, 5. En el mismo ensayo, Beverley reivindica el género testimonial porque supuestamente en éste se elimina la autoridad del autor y porque “el testimonio implica una supresión (*erasure*) de la función y por tanto también de la presencia textual del autor, lo que por el contrario está tan poderosamente presente en todas las principales formas de escritura burguesa desde el Renacimiento, está tan enraizado en nuestras costumbres que nuestras nociones de literatura y de lo literario están tan vinculadas a las nociones de autor, o de la ‘intención’ autorial” (76). La valiosa propuesta de Beverley no es cuestionable por su reivindicación del testimonio o las formas populares de expresión cultural, sino más bien por la dialéctica de la negación que propone con la que se deja al lector con una disyuntiva: es una y no la otra; y porque un espacio para ambas expresiones culturales se rechaza por obvias razones políticas.

Resulta claro, sin embargo, que no sólo por ser su autor uno de los respetados miembros de la generación del *boom*, sino también por su ambición totalizadora, y su integración de los iconos producidos por las élites culturales de ambos lados del Atlántico, *Terra Nostra* es una obra que si bien no abraza las exigencias teóricas canónicas de los postestructuralistas, ni los imperativos morales o políticos de la corriente académica que se rebela contra la producción de los “letrados”, es una novela que cuestiona y experimenta con aspectos importantes de la novela histórica.

Las últimas décadas han sido testigo de un intenso debate en torno a las posibilidades epistemológicas de la historiografía. Hayden White, Louis O. Mink, Paul Ricoeur, Dominick LaCapra, Stephen Greenblatt, Lionel Gossman y Michel Foucault constituyen de hecho una referencia ineludible para el estudio de la relación entre historiografía y ficción.² Las inciertas posibilidades epistemológicas de la historiografía también han suscitado una viva discusión en torno al papel de la textualidad y de la temporalidad, así como en relación a la compleja naturaleza de la narración y su papel en el relato historiográfico y literario. Con sus propias perspectivas, muchos novelistas han participado y

2. Entre los aportes de White a este complejo debate se destaca su estudio sobre el entramado (*emplotment*) del relato historiográfico con las diferentes figuras de la retórica (véase *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978). De Paul Ricoeur sobre este tema sobresale su monumental estudio sobre el tiempo y el relato (*Temps et récit*), y de Foucault su propuesta sobre el estudio de la discontinuidad en la historia (*Les mots et le choses*) y sus conceptos de *epistème*, archivo y genealogía (*Archeologie du savoir*). Para una útil descripción de las diferentes corrientes en la historiografía (construccionista, reconstruccionista y deconstruccionista) véase *Deconstructing History*, New York: Routledge, 1997, de Alan Munslow.

participan activamente en este auge de la crítica contra los métodos más tradicionales para indagar los diferentes aspectos del pasado. A pesar de un compartido origen entre historiografía y literatura desde los tiempos de Herodoto (siglo V a.C.), la relación entre historiadores y escritores, sobre todo a partir de finales del siglo XIX ha sido hostil, como apunta White. Numerosos escritores (Gide, Ibsen, Malraux, Aldous Huxley, Thomas Mann, Marcel Proust) se han deleitado representando a los historiadores en la novela y el teatro como “el ejemplo extremo de una sensibilidad reprimida”.³

En Hispanoamérica, algunos de los novelistas han llegado al deseo radical de convertir la novela en el espacio predilecto de la indagación del pasado. Carlos Fuentes es quizá, junto con Alejo Carpentier, el escritor que ha hecho de su obra casi un proyecto puramente historiográfico.⁴ En el caso de Fuentes, aun en sus obras clasificadas con mucho acierto como fantásticas, *Los días enmascarados* (1954) y *Aura* (1962), por ejemplo, la historia o una reflexión sobre el pasado

3. Para una descripción sobre la tensa relación entre la ciencia, intelectuales (Nietzsche, Camus, Sartre) y los métodos de la historiografía véase de Hayden White: “The Burden of History”, en *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. En Hispanoamérica una excepción de un escritor que colabora intensamente con los historiadores es Gabriel García Márquez, véase la nota de agradecimientos de su novela *El general en su laberinto* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1989) en la que reconoce a notables historiadores de Simón Bolívar.

4. La numerosa cantidad de obras que se podrían clasificar como novelas históricas de Carpentier (*El reino de este mundo* (1949), *El siglo de las Luces* (1962), *El recurso del método* (1974), *El arpa y la sombra* (1979)) y de Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Una familia lejana* (1980), *Cristóbal Nonato* (1987), *La campaña* (1990)), sólo para señalar algunas de las más conocidas, muestra la obsesión con la historia de estos dos escritores.

siempre está presente. De hecho, como se examina en este trabajo, *Aura* es el bosquejo de la novela histórica más ambiciosa de Fuentes, *Terra Nostra* (1975). En *Aura*, un historiador recién egresado de la Sorbona, se encierra en un espacio de signos y dentro de un tiempo igualmente difíciles de descifrar; la reflexión sobre los diferentes aspectos de la indagación histórica por tanto sólo quedan vagamente delineados y ocultados por los aspectos mágicos y míticos de la fábula. En *Terra Nostra*, sin embargo, la reflexión sobre el examen del pasado toca los problemas de la representación dentro de una compleja estructura narrativa que incorpora también un descomunal esfuerzo de experimentación. *Terra Nostra* destaca con suficiente claridad la búsqueda de Fuentes de nuevas formas que permitan reconstruir el pasado. Esta obra explora también los difíciles problemas que representan la textualidad, la temporalidad, y la narración; temas de discusión que ocupan hoy en día a historiadores, filósofos de la Historia,* novelistas, y críticos literarios.

De su prolífica participación en la literatura, la novela más corta de Fuentes, *Aura*, es la que más explícitamente traduce un propósito de recurrir a métodos más comprensivos que los utilizados por la historiografía. Esta novela revela también la conciencia del escritor en torno a la especificidad textual de la representación histórica, y respecto a la imposibilidad de reconstruir con objetividad lo que realmente pasó. Curiosamente, determinar el tejido intertextual de *Aura* ha sido uno de los aspectos que más ha cautivado la atención de la crítica; éste ha sido a la vez el que más

(*) Uso Historia con mayúscula para referirme a la disciplina, y con minúscula a la narración de los acontecimientos del pasado, o para indicar las nociones de algunos pensadores sobre cómo estos hechos suceden.

ha suscitado interpretaciones diferentes. Las diversas posibilidades consideradas para explicar el origen de *Aura* constatan irónicamente, y muy bien, una de las premisas de la novela según la cual la reconstrucción del pasado es siempre una empresa textual frágil e incierta. *Aura* ha sido asociada con diferentes temas —el de la brujería, el de la mitología, el de la literatura fantástica, entre otros— con los que la acción tiene por supuesto afinidades, pero nunca se ha examinado el paradigma historiográfico que se describe a lo largo de sus pocas páginas.⁵

La importancia de *Aura*, que se destaca en el primer capítulo del presente trabajo, se desprende de los esfuerzos que Fuentes manifiesta por indagar los límites del concepto de tiempo y los métodos de representación a los que la historiografía recurre. El concepto del doble —ampliamente utilizado por escritores de ficción y teóricos de la literatura— forma una parte esencial de *Aura*. Se estudia aquí, por lo tanto, cómo Fuentes recupera este concepto y se vale de él para cuestionar las formas tradicionales y racionalistas de representar el pasado, y se evalúa cómo este concepto puede sustituir o sugerir un nuevo tropo aparte de las figuras ya analizadas por Hayden White. Se presenta igualmente en este primer capítulo la hipótesis de que el concepto del doble puede ser utilizado como una figura para entamar la historia y obtener así una explicación que no queda encerrada en los tradicionales tropos de la retórica. La reflexión historiográfica presente en *Aura* alcanza un nivel más bien totalizador en *Terra Nostra*. Apropiándose de los mitos mesoameri-

5. Para una descripción muy útil de los textos que habrían influido la escritura de *Aura* véase artículo de Lois Parkinson Zamora "A Garden Inclosed: Fuentes' *Aura*, Hawthorne's and Paz's "Rappaccini's Daughter," and Uyeda's *Ugetsu Monogatari*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8.3 (1984), 321-33.

canos y de la literatura de los primeros conquistadores españoles, el Cronista de la novela critica con cierta ironía y venganza, la profesión de los hombres que realizaron las primeras descripciones del Nuevo Mundo. Como lo afirma Gerald Martin, la ambición de esta novela es tan desmesurada que no sólo representa la historia de España y de Hispanoamérica, sino que también “inventa sus propias variantes”.⁶

En efecto, como algunos de los más conocidos escritores de la llamada generación del *boom*, (Cortázar, Vargas Llosa, Donoso, García Márquez) y de escritores que les han sucedido, Fuentes ha cultivado una relación especial con las crónicas de Indias. Tanto él, como el colombiano Gabriel García Márquez, o el paraguayo Augusto Roa Bastos, han encontrado material importante para sus novelas en los primeros relatos de los conquistadores que describieron con mucho asombro lo que veían por primera vez, lo totalmente ignoto. Así, crónicas como los *Naufragios y Comentarios* (1555) de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo, figuran frecuentemente como intertextos en la novela hispanoamericana de las últimas décadas. Hay que reconocer, sin embargo, que, para tratar de representar la realidad insólita del nuevo continente, los pioneros de la historiografía americana muchas veces echaron mano de obras de ficción del Viejo Mundo.⁷ Estas crónicas han cautivado a los escritores hispanoamericanos sin duda por la tensión que existe

6. Martin, *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*, New York: Verso, 1989, 258.

7. Sobre la influencia del Amadís de Gaula en *La historia verdadera de la conquista de Nueva España*, véase el artículo de Stephen Gilman “Bernal Díaz del Castillo and *Amadís de Gaula*”, *Studia Philologica*, Madrid, 19961, 99-114.

entre la necesidad de una explicación racional, y la desbordante novedad y alteridad de las civilizaciones, la fauna, la geografía y la flora del continente recién descubierto. Para indagar la compleja relación entre estas dos entidades tan importantes para su propia temática, *Terra Nostra* propone una doble ruptura: primero, con el *telos* de la historiografía y, segundo, con el concepto de novela histórica. Este esfuerzo que Fuentes realiza para potenciar la escritura novelística con el propósito de indagar el pasado y hacerlo más significativo, en el sentido de Ricoeur, es motivo de estudio en el segundo capítulo.

Desde la publicación en 1605 de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, la novela se ha distinguido —de acuerdo con Robert Alter— por la conciencia que manifiesta de su propia textualidad.⁸ Siguiendo esta tradición, *Terra Nostra* pone de relieve no sólo su propia textualidad, sino también su propia intertextualidad. Naturalmente, Fuentes no es el primero en esta línea. Como apunta Seymour Menton, desde que Gabriel García Márquez sorprendió a los lectores de *Cien años de soledad* (1967) con la incorporación de personajes sacados de obras de Alejo Carpentier, Julio Cortázar y del propio Fuentes, la intertextualidad no ha dejado de gozar de un espacio cada vez más grande entre teóricos y entre la mayoría de los novelistas hispanoamericanos.⁹ Aunque el término “intertextualidad” posee varios significados en el vocabulario de la crítica literaria, y a veces se usa sólo para describir las influencias que han contribuido a la obra de un escritor, se utiliza en este trabajo tal como lo define Julia Kristeva, es decir,

8. Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley: University of California Press, 1975.

9. Menton, *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press, 1993, 23.

como un sistema de signos, en interacción con otros sistemas y prácticas discursivas en una cultura dada.¹⁰ En Hispanoamérica, sin embargo, es sin duda Jorge Luis Borges el paradigma del escritor que asume esta conciencia de la escritura intertextual. Con el propósito de realizar lo que él denomina su aspiración por la simultaneidad en la escritura, Fuentes sigue a Borges al infundir en su obra una estructura que se podría llamar una galería circular y especular de textos.

De acuerdo con el modelo descrito por Paul Ricoeur,¹¹ el tiempo de la ficción neutraliza el tiempo de la historia de modo que el tiempo literario no puede poseer un valor epistemológico. Para Fuentes, sin embargo, la relación entre el tiempo y el desarrollo social constituye de hecho uno de los problemas más complejos para indagar el pasado, lo que no lo lleva a negar, de ninguna manera, la importancia que tiene el tiempo cronológico en la representación narrativa. Por eso, Fuentes se interesa en la noción de historia sugerida por Vico, puesto que éste, según él:

Rechazó un concepto puramente lineal de la historia, concebida como marcha inexorable hacia el futuro, que se desprendía del presupuesto racionalista. Concibió la historia, en cambio, como un movimiento de *corsi e ricorsi*, un ritmo cíclico en virtud del cual las civilizaciones

10. Kristeva, "The Bounded Text". En *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980, 36-63. Existe una bibliografía extensa sobre la intertextualidad. Kristeva originó su concepto de intertextualidad de los trabajos del teórico ruso Mikhail Bakhtin. Desde la perspectiva de la fenomenología de la lectura es también muy útil la definición de Michael Riffaterre: "el conjunto de funciones que constituyen y regulan la relación entre texto e intertextos", "Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive", en Worton *et al.*, *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester: Manchester University Press, 1990, 57.

11. Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. 3 vols. París: Seuil, 1983.

se suceden, nunca idénticas entre sí, pero cada una portando la memoria de su propia anterioridad, de los logros, así como de los fracasos de las civilizaciones precedentes.¹²

El afán de simultaneidad en la escritura incide directamente también en el concepto de historia, entendido como el proceso de organización y representación textual del pasado. De acuerdo con Alter,¹³ la novela comienza con la pérdida de autoridad de la palabra escrita, y por eso para Fuentes la incorporación de numerosas historias dentro de *Don Quijote* es lo que hace imposible una lectura unívoca.¹⁴ El escritor mexicano recupera así la tradición cervantina no sólo para construir sus novelas, sino además como una técnica de representación y de indagación históricas. En su obra *La muerte de Artemio Cruz* (1962), la revolución mexicana figura ya fragmentada en la voz del narrador, quien estructura su historia a su modo desde el estado agónico en el que se encuentra. Con las voces narrativas de la primera, segunda y tercera personas (*yo*, *tú* y *él*), la historia de Artemio Cruz se divide en diferentes niveles de conciencia, y en diferentes, aunque complementarios, tiempos: el “yo” y el “tú” del narrador aluden constantemente a su presente y a un futuro inmediato, el “él” se refiere a su pasado.¹⁵ El lector

12. *Valiente mundo nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990, 31.

13. Alter, *Partial Magic*, *op. cit.*, 3.

14. Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976, 93.

15. Aunque es difícil hablar de niveles de conciencia del personaje Artemio Cruz puesto que el relato que el lector tiene en sus manos puede tomarse como un compendio de su memoria, el funcionamiento de ésta parece desplazarse dentro de las categorías en que la ciencia cognitiva divide la memoria: de corto y de largo plazo. El pronombre

está ante una interpretación compleja y devastadora de la revolución mexicana, aunque en un primer nivel se trata sólo de la reflexión del moribundo Artemio Cruz sobre algunos momentos capitales de su vida. Como examinamos en el tercer capítulo, *Terra Nostra* lleva este proceso a su inevitable conclusión: el cuestionamiento de la identidad entre la representación interdiscursiva y la temporalidad misma.

Raymond L. Williams afirma que la prolífica vida literaria de Fuentes ha sido una continua reformulación de los temas que se encuentran en *Terra Nostra*.¹⁶ Influenciado por Octavio Paz, las primeras obras de Fuentes –*Los días enmascarados* (1954), *La región más transparente* (1958), *Cambio de piel* (1967) y *Zona sagrada* (1967)– exploran la presencia de los mitos indígenas en el inconsciente de la sociedad mexicana, o lo que William Rowe y Vivian Schelling han llamado desde una postura crítica “la discutible construcción de un subconsciente mexicano”.¹⁷ A pesar de los excelentes estudios de Leal, García Gutiérrez, Ordiz, y Pamies y Berry, hay, sin embargo, una constante preocupación de Fuentes que se ha ignorado y ésta es la reflexión que se manifiesta en el conjunto de su obra sobre las diversas formas en las que se puede representar el pasado.

Él se asocia con los acontecimientos más lejanos de la vida de Artemio Cruz; y los del presente, en el estado moribundo en el que se encuentra, se asocian con el pronombre *Yo*; la otra faceta de su memoria, la de la expectativa, o el deseo del futuro se vincula con el pronombre *Tú*. La memoria y por tanto la lectura incorporan los tres tiempos.

16. Williams, *The Writings of Carlos Fuentes*. Austin: University of Texas Press, 1996, 44.

17. Citado en Frenk, “Rewriting History: Carlos Fuentes’ *Aura*”. *Forum for Modern Languages Studies* 30.3 (1994), 257.

En el siglo XX la novela se convirtió en un espacio predilecto de la experimentación, comenzando con escritores como Joyce, Proust, Wolf, Faulkner; en Hispanoamérica, además de Cortázar y los autores del *boom*, hubo también predecesores como Macedonio Fernández, quien con su *Museo de la novela de la Eterna* buscó incluso dismantlar el concepto mismo de novela.¹⁸ *Terra Nostra* participa en este movimiento de experimentación, no buscando la originalidad sino más bien explotando la tradición. Así, por ejemplo, Fuentes utiliza la interpretación que Foucault hace de *Las Meninas* en *Les mots et le choses* para incorporar la teoría pictórica de Diego de Velázquez en la estructura de su novela. Con esta técnica los personajes poseen una naturaleza más icónica en oposición a una más psicológica y humana, características de las novelas más tradicionales y aun experimentales. Pero estos iconos de la cultura hispánica más que posibles valores para una epistemología del pasado de la civilización iberoamericana son símbolos asociados a formas o técnicas de representación. En este sentido *Terra Nostra* puede estudiarse como una obra en la que fluyen diversos modos o técnicas de representación, desarrolladas dentro de la cultura hispánica, desde el concepto de novela de Cervantes, las propuestas de lectura de Cortázar, la abierta perspectiva de Velázquez, hasta la infinita configuración narrativa que posibilita “Las ruinas circulares” de Borges. Es la recuperación de estos modos o técnicas de representación lo que se examina en el presente trabajo, con el propósito de

18. El escritor argentino (1874-1952), quien dejó una profunda impresión en Borges, comenzó su novela *Museo de la novela de la Eterna* en la segunda década del siglo XX, pero sólo fue publicada hasta después de su muerte, en 1967, a pocos años de la publicación de *Rayuela* (1963).

analizar también cómo estos procesos abren posibilidades de interpretaciones literarias y un espacio hermenéutico en el proyecto historiográfico que en muchos sentidos es la obra de Carlos Fuentes.

Toda la información de las obras consultadas aparece en notas al pie de página, excepto en el caso de las obras de Fuentes que son objeto de este estudio —*Aura*, *Terra Nostra* y *Una familia lejana*— donde el número de página aparece al final de cada cita. La referencia correspondiente a las ediciones empleadas está toda en la bibliografía. Para facilitar la lectura de este trabajo he puesto en español todas las citas de las obras consultadas en inglés y en francés; la traducción de las mismas es mía. Por último, pero no por ello menos importante, quisiera manifestar mi más profundo agradecimiento a Teobaldo Noriega —amigo y colega— por haber leído el manuscrito varias veces, y por sus inapreciables consejos y sugerencias para mejorar su contenido y estilo. Todos los posibles errores que se encuentren en este trabajo son por supuesto de mi completa responsabilidad.