

APROXIMACION A "TERRA NOSTRA" DE CARLOS FUENTES

M. DEL C. PROSDOCIMI
DE RIVERA

Más de una vez se indicó como Carlos Fuentes adecua la realidad de sus datos al tema tratado. Desde *Los días enmascarados* —1954— con que se inicia, a *Terra Nostra*, obra consagrada de erudición exquisita y revolución formal, hay una constante preocupación social y lingüística que irá acentuándose.

Cuentos que tienen como sustento la supervivencia del mundo antiguo mejicano de fórmulas de vida mágica, se completan con los de *Cantar de ciegos*, diez años después, en los que prosigue la línea simbólica más compleja de *Aura* —1962— una de sus novelas cortas. El espejismo, la falsa realidad con que llegan a enfrentarse los personajes de los relatos, por ejemplo la confrontación entre Amilamia, niña encantadora y su realidad en la jorobada cubierta de maquillaje, desolada de "La muñeca reina", uno de los mejores relatos, se reitera en sus ficciones.

Otro es el andamiaje de *La región más transparente*, incisión profunda en la sociedad mejicana en sus más mínimos estratos. Su churringueresca estructura como relato de un ser colectivo lleva a Claude Fell a concebirla como "novela collage", sin héroes, fresco gigantesco sabiamente dispuesto según un orden que no

En base a M. del C. Prosdocimi de Rivera, "Terra Nostra: Obra consagradoria de erudición exquisita", I y II. *El Caribe* (Santo Domingo), Suplemento Literario Sabatino, 11 de diciembre y 25 de diciembre de 1976.

obedece ni a la lógica ni a la cronología, a la vez que constituye un balance para el autor.

En efecto, el verdadero protagonista de la obra es Méjico. No nos explicamos como Luis Harss¹ critica superficialmente la combinación de memorándum y mural incómoda en el texto, su desarticulación y abundancia derrochana, el propio deslumbramiento por su virtuosismo, las caracterizaciones y la dialéctica intrusiva o los discursos largos y, mencionamos sólo algunos de los puntos que expone, para luego decir: "Lo asombroso es que Fuentes, que adopta tranquilamente, y con perfecta naturalidad algunas de las técnicas más tortuosas de la novela norteamericana, haya logrado producir una obra en su conjunto tan coordinada y armónica". Contradicción evidente. La región más transparente es un pantógrafo en el que ya captamos los matices del habla popular, desde la india que saca y pinta los huesos de sus "muertitos" a las palabras del ex-revolucionario y actual banquero Federico Robles, las escenas callejeras, el humor incontenible, la ironía, las descripciones rabelaisianas, excesivas y arrebatadas del sexo de las prostitutas.

La ciudad, testimoniada en cada una de estas visiones, es en última instancia el reflejo del sistema corrupto en que el desgarramiento del autor aproxima términos en una enumeración simbólica, apasionada y violenta.

Por eso, nos parece más apropiado que el juicio puramente estilístico (?) de Harss, el análisis del estudioso francés: "Frente al desequilibrio entre el entusiasmo del pasado y el conformismo un poco híbrido del presente, cada personaje se siente más o menos culpable. Las palabras "compromiso", "revelación", "demostración", "justificación", "prueba", "culpa" reaparecen en la violencia o el sueño, la muerte o el mito, en la visión de una dolorosa progresión que se apoya en lo fantástico, la ficción, el humor, el lirismo o el sarcasmo".²

En *Las buenas conciencias* en cambio, el ritmo se adapta al transcurrir pueblerino de una infancia burguesa que termina derrotada.

Esta obra es la primera de una tetralogía, *Los nuevos*, que Fuentes no ha llegado a publicar. La búsqueda de los orígenes de la nación se efectúa a partir de Guanajuato y la historia de Jaime Ceballos. Escrita como una evocación, une a la crisis adolescente del personaje, la de las fortunas hechas bajo distintos regímenes en un proceso de corrupción y desintegración moral.

El universo de Fuentes está corroído por un sentimiento de secreta frustración, como si una honda ambivalencia tensara los deseos imposibles ante el contorno decepcionante, cubierto de inseguridad o mediocridad. Otro tanto ocurre con *La muerte de Artemio Cruz*. Quizás sea ésta la novela que más fama le

trajo al escritor mejicano. En el *fluir* de la conciencia del financiero, se pulsa el desarrollo de una decepción: la revolución mejicana.

La reconstrucción de una vida particular a través de tres niveles de estructuras y con proyecciones basadas en los valores histórico-social y místico, está organizada sobre las doce horas de agonía del protagonista. Basta mencionar el trabajo de Rodríguez Monegal³ o el más reciente y brillante, a la luz de los nuevos conceptos de la crítica latinoamericana de Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese⁴. Sin embargo, el mejor análisis lo proporcionó el mismo Carlos Fuentes. En varias declaraciones reconoce cómo a los días claves que rescata el personaje, se suma "el subconsciente que lo guía por los doce círculos de su infierno y que es la otra cara de su espejo, la otra mitad de Artemio Cruz: es el Tú que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el Yo —el viejo moribundo— no alcanzará a conocer —El viejo Yo es el presente, en tanto el El rescata el pasado de A-C. Se trata de un diálogo de espejos entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado. En su agonía, Artemio trata de reconquistar, por medio de la memoria, sus doce días definitivos, días que son, en realidad, doce opciones. En el tiempo presente de la novela, Artemio es un hombre sin libertad: la ha agotado a fuerza de elegir".⁵

El procedimiento se retoma y complica en su último volumen. También en *Cambio de piel*, Méjico sirve de escenario y de máscara de una ruina cuidadosamente elaborada donde todo es posible e imposible a la vez. Allí el tiempo y el espacio son instancias dobles, que convocan la celebración, la fiesta y el rito. El tiempo es doble: el de las parejas y el grupo que asoma y reaparece hacia el final, reunidos en Cholula, sitio sacro; también lo es el espacio, porque como indica Julio Ortega, "en ese lugar el rito de la novela fundará el encuentro, transformación de las culturas —la de la civilización y la del mito— al hacer de Cholula el lugar donde otras cultura son convocadas en tensión".

Los subterráneos de las pirámides son el vértice en que los cuatro personajes le ven la cara a sus vidas en el doble espejo que son entre ellos, espejos que dramatiza el sector de mundo que cada uno muestra.

Valga la extensión de la cita por la agudeza, al reconocer el juego de las cajas chinas en un esquema en el que las pirámides concéntricas son el centro de Cholula, y sus subterráneos, el otro centro que une vidas y muertes de los personajes en sus dobles, en un laberinto formado por la misma novela; laberinto que no representa el caos sino un nuevo orden.

Tiempo y mito son la base de la narrativa de Fuentes. Lo indígena, mito ancestral, raíz de fundación aparece en sus libros —comenta Ivette J. de Báez⁷— como el escrito subyacente de los espejismos superficiales en la gran ciudad. El

tiempo es una obsesión, devenir y repetición, circular y dinámico, hincado en un presente instantáneo y en sucesivas reencarnaciones, como en *Aura* y *Cumpleaños*.

Si dispusiéramos del espacio suficiente, ya que hacerlo equivaldría a redactar una verdadera tesis, debería probarse que la constante que sigue la obra de Fuentes es la sacralización del tiempo o la resolución de un conjunción de mitos, en una cosmogonía personal donde el tiempo, desplazándose tanto sincrónica como diacrónicamente se personifica en rostros nuevos y reiterados, máscara en la máscara, demorado en distintos niveles de amplitud. Mito e historia, ambas caras de un mismo signo terminan encarnándose en personajes colectivos.

Otra vez es el mismo novelista quien explica esta manipulación temporal, esencia de su lucha creativa:

“El tiempo se vierte, indiferente a nosotros, nos defendemos de él invirtiéndolo, revirtiéndolo, divirtiéndolo, subvirtiéndolo, convirtiéndolo: la reversión pura es atributo del tiempo puro, sin hombres; la reversión y la conversión son respuesta humana, módulo del tiempo, corrupción de su limpia y fatal indiferencia.

Escribir es combatir el tiempo a destiempo: a la intemperie cuando llueve, en un sótano cuando brilla el sol. Escribir es un contratiempo”.⁸

Terra Nostra como “El jardín de las delicias” de El Bosco se desenvuelve también en tres planos y no aludimos al cuadro como mera comparación. En un momento dado, Felipe, uno de los personajes centrales, se halla ante el tríptico que reconocemos como tal mucho antes de la firma. En este fragmento Fuentes logra una de las más acabadas recreaciones poéticas de una imagen pictórica, más rica todavía al hacer coincidir la descripción con el momento y la situación en que se halla sumido el protagonista. Así, las imágenes alucinadas de Felipe cobran significado al proyectar en ellas los fantasmas que lo pueblan.

La pintura se unifica a partir del triángulo de luz del borrado cuadro de Julián del que huyeron las líneas: “un cuervo se posa sobre las plantas levantadas de los pies de un hombre que para liberarse del ave del mal agüero le ofrece una enorme ciruela, en el río flota una fruta escarlata con una apertura por donde emerge un cilindro de cristal, un hombre dentro de la fruta mira a un ratón detenido en la orilla del vidrio, ambos se miran, encima de ellos flota un globo azuloso, una membrana transparente y la habita una pareja amorosa, capturada para siempre en esfera de espejos”.⁹

Paralela a esta reproducción de imágenes pictóricas —sólo nombramos una

de las muchas del texto— están las de Cambio de piel reproduciendo también alegóricamente una realidad, en el último caso satánica y distorsionada: “Las escenas más tradicionales... de gran ternura, yacían amontonadas al lado de telas horriblemente deformes, pintadas en tonos sombríos, en las que la abundancia de pinceladas furiosas apenas permitía distinguir, ocultas, las formas de bocas abiertas y ojos presos de pavor, manos de largas uñas, materiales fecales, cópulas indecentes con animales, serpientes podridas, esqueletos de elefantes recorridos por ejambres de moscas, cabezas de toro y jabalí sonrientes y cercenadas, estúpidas y feroces, hombres diminutos levantados en el aire por garras de aves...”¹⁰

Infierno, Tierra, Paraíso; Pasado, Presente, Futuro se aúnan en total desquiciamiento de las coordenadas racionales. Porque tan real es la mandrágora como Doña Juana, amputada, tapiada en su nicho, amando una imagen de equívoca belleza, o el ser creado con la hechicería de Isabel, o los desafueros de Don Juan volviendo virgen a Sor Inés o las maravillosas aventuras y traducciones de La Cábala de Ludovino. Cárcel de tiempo y de soledad, Felipe se debate entre el peso de sus ancestros y una profunda, absoluta incapacidad de vivir sino es en el seno de su ególatra mística más de una vez bamboleante.

En realidad, imagen de sí mismo parece perturbado desde el inicio por el cuadro de Julián, llaga de su propio develamiento. El tiempo es el espejo con que accede a su futuridad negativa. Nada de treinta y tres escalones que contiene un número clave, puente del ascenso y de la procesión fantasmal y repetida. Se multiplican los signos y los ritos: el espejo opaco de Felipe, el del joven que viaja al Nuevo Mundo en el que se verá el anciano cubierto de perlas recluso en el cesto —la memoria—, el espejo del Señor de la muerte ante el dios protector y fundador eterno del principio y la caída, el espejo final, los labios de Celestina que se fusionarán en el mito del andrógino.

Sólo bajo la interpretación mítica comprendemos la regeneración del tiempo, tan evidente en “El Nuevo Mundo”. En efecto, “la mayoría de los mitos americanos del fin del mundo implican, ya sea una teoría cíclica —como entre los aztecas— ya sea la creencia en que la catástrofe será seguida por una nueva creación —ya enfin— en ciertas regiones de América del Norte, por la creencia en una regeneración universal efectuada sin cataclismo. Según las tradiciones aztecas, ya ha habido tres o cuatro destrucciones del mundo. La cuarta o la quinta se espera para el futuro. Cada uno de estos mundos está regido por un sol, cuya caída o desaparición marca el fin”.¹¹

Del mismo modo, es posible igualar las tinieblas prenatales o aquellas de la iniciación, con la noche anterior a la creación. Por ello, el mismo especialista compara la noche de donde nace cada mañana el sol, con el caos; y el amanecer con una réplica de la cosmogonía. Es evidente que este simbolismo cosmogónico se enriquece de valores nuevos en el caso del nacimiento del ancestro místico, del

nacimiento físico de cada individuo y del renacimiento iniciático. Más adelante dedicaremos un comentario específico a este mito del retorno, a las sucesivas reencarnaciones de los tres héroes y a su reducción a través del nuevo renacer en el antiguo mito del andrógino.

Ascensos, viajes y aventuras bizantinas signan también la iniciación del triple héroe y de sus apoyos. Viajes en el sueño, maquinarias del tiempo, rescate de los días, subida a las pirámides, el Nuevo Mundo.

Terra Nostra es la más bella arquitectura verbal de las obras que nos ha dado Carlos Fuentes. En un momento, el autor a través de un personaje que se refiere el monje Julián —el arte— define la creación del barroco: "lo hizo (habla de la construcción de iglesias, la pintura y sus obras) bajo el signo de una creación singular y 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, 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".¹²

Esta búsqueda apasionada y reiterativa, cíclica en arabescos y refinamientos, es el reflejo del libro, en el que los personajes, inmersos en el tiempo navegan el espacio arquetípico del mito, sin continuidad ni sucesión: "Esto les heredo: indica Felipe— un retorno ciego, pertinaz y doloroso a la imaginación del futuro en el pasado como único futuro posible de mi raza y de mi tierra".¹³ Así el comentario de Julián ante el cronista indica como debe aspirar a "la simultaneidad de tiempos, espacios, hechos"¹⁴ y estima que debe primar el sueño, la escritura:

"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. El tiempo es una invención de la personalidad".¹⁵

Como vemos, el tiempo se sacraliza en la concepción del arte del personaje, por ello, podemos hacer nuestra la voz de Octavio Paz:

"El tiempo transcurre en el tiempo arquetípico. Y es más: es tiempo arquetípico, capaz de reencarnar. El mito es un pasado que es futuro, dispuesto a realizarse en un presente".¹⁶

París, España y Méjico, son los ejes principales de la ruta Gilgameshiana. Every Man, el personaje medieval, se ve representado y reproducido en esta danza; Felipe, Doña Juana, Isabel, Guzmán, Julián, Simón, Pedro, Ludovico, Celestina, los tres hijos, bastardos oníricos y creaciones marcadas por emblemas que los introducen de lleno en el campo herético. Elegidos, productos de uniones incestuosas o monstruencas, bárbaras, desesperadas, con ayos excepcionales también, estarán estigmatizados por signos exteriores y retomados en el tiempo: la cruz en la espalda y los seis dedos.

La explicación de este fenómeno, por medio de la Cábala, reanima la dualidad inerte en el tercer término. De allí que se infiere a parte del sabio indostánico del Atharva Veda, como:

"El cuatro es la naturaleza, el ciclo de las constantes repeticiones: cuatro estaciones, cuatro elementos. El cinco es el primer número circular: el número de la criatura, que cinco sentidos tiene y, encerrada en un círculo, traza un pentagrama con las cinco puntas de su cabeza, manos y pies: es nuestra estrella, y la mano del profeta, Mahoma. El seis es dos veces tres, perfección de la forma y materia encarnadas en el hombre"...¹⁷

Hay momentos en que el ritmo de la prosa marea, nos sumerge en el vértigo de un lenguaje y una ficción que arrebata en su misma metalingüística.

Entre los planos yuxtapuestos —cuento en el cuento y sueño en el sueño de un relato— de golpe, se yerguen ciertos leitmotiv caros a la literatura en una reinterpretación modernizadora.

Dividida en tres partes: El Viejo Mundo, el Nuevo Mundo y El Otro Mundo, sólo la lectura de los títulos de los capítulos nos habla de su venero temático y nos guía en la complicada urdimbre del sueño y el recuerdo: El señor empieza a recordar, El sueño de Pedro, de Celestina, de Simón, de Ludovico, sueños claves que nos adentrarán en círculos que se irán aclarando y complicando: El primer testamento, El segundo Testamento, El Cronista. Dentro de las tres partes de por sí trabajadas como filigranas, nos asombran los capítulos de El Mundo Nuevo: Día de agua, Noche del fantasma; Día del espejo humeante, Noche de los reflejos; Día de la fuga, Noche del retorno.

En la tercera parte, las múltiples referencias culturales y la progresiva multiplicación de la historia marean, compulsan a un ritmo cada vez más vertiginoso:

La Cábala, El Zohar, Los Sefirot, El Caballero de la triste figura, El teatro de la memoria, El Sueño Circular.

No estamos ante una novela histórica sobre El Escorial; existe una recreación de varias interpretaciones plausibles que a su vez irradian reverberando el lenguaje en una verdadera fiesta.

Y nuevamente debemos mencionar la obra de Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese¹⁸ donde en el capítulo, "Renovación de la Fiesta" hallamos una de las aproximaciones más profundas a Fuentes.

La Fiesta: "mito y rito en la obra de Fuentes", concebida como la unidad momento —espacio que abarca todos los elementos que admiten la superposición del tiempo cronológico y el gran Tiempo, una caos y orden cósmico, origina un renacer, un regreso a un estadio prelógico. Irrupción de alegría y excesos, es a la vez violencia y desagarramiento, olvido y duelo, integración de lo positivo y lo negativo para unificar, como sostiene J. Soustelle¹⁹ "la visión de un mundo que configura un verdadero sistema de símbolos que se reflejan unos en otros: tiempos, espacios orientados, astros, dioses y fenómenos históricos que se corresponden".

Desde el cuidado puesto en los vocablos empleados por Guzmán —todo un tratado de cetrería— página 226— a los conjuros de índole mágica de la reina o a la minuciosidad de los detalles eróticos hasta los cuadros orgiásticos que muestran la decadencia de Tiberio en agrupaciones monstruosas que recuerdan el aire de *Les Instituteurs Inmoraux* o *Les Cents Journées* de Sade, pasamos a las extraordinarias aventuras en el Mundo Nuevo, el origen del mito, las preguntas a que tiene derecho el héroe y su lucha por salvar cinco días de su vida y olvidar veinte.

Terra Nostra es una profunda cuña en el tiempo para hacer explotar al tiempo y retornar, a la manera de Vicco, en círculos que entrañan nuevas metapsicosis: Felipe en lobo, los jóvenes en otros jóvenes, Celestina en Celestina.

Novela de América en España y en América, busca en el pasado, uno de sus vectores y en el posible desencadenamiento de ese pasado en el presente que se impulsa hacia un futuro.

Mito y ritual

"La dialéctica de la hierofonía supone una "elección" más o menos manifiesta, una singularización. Un objeto, se hace sagrado en cuanto incorpora (es decir revela) otra cosa que no es el mismo".²⁰ Importa poco, que esa otra cosa se deba a su forma, eficiencia o a su fuerza, que provenga de la participación en

un simbolismo, sea conferido por un rito de consagración o adquirido por la inserción voluntaria o no de ese objeto en un lugar saturado de sacralidad —zona, tiempo sagrado. Con esas palabras e ideas de Mircea Eliade, entramos de lleno en la selección que supone la hierofonía. El objeto o la región —espejos, máscaras, templos, París —implica una nueva dimensión en una dialéctica constante, convierte en insólito, horroroso o perfecto al recipiente de las fuerzas mágico-religiosas.

Bajo estos términos, en la ambigüedad de lo sagrado, trataremos de introducir muy brevemente en algunos puntos constantes en *Terra Nostra*, si bien la novela repite con algunas variantes la sacralización de la interpretación cosmogónica de Carlos Fuentes.

Reconocemos que un análisis de estos aspectos excedería, por mínimo que fuera, la posibilidad de su desarrollo dentro del margen reducido de una revista. Además, la complicada urdimbre de *Terra Nostra* impone un estudio acompañado de un amplio aparato crítico.

El punto de partida en el futuro, París y el despertar del personaje, impulsa hacia el pasado en España luego de los treinta y tres días cabalísticos con cambios excepcionales, el espejo de Felipe y su ascensión hacia el mañana, la mandrágora, los conjuros de la reina, la creación por medio de Miguel, la figura hermafrodita del naufrago.

El retrato de Fray Julián adelanta la máscara que reaparecerá todo el tiempo: "era una tela de plumas multicolores, dijo la Vieja, con un centro de arañas muertas"²¹ así también como se destaca el héroe imaginado por el cronista en un tiempo futuro: "imaginó, en fin, al penúltimo de los héroes, el que se da cuenta de que el presente lo encierra, eclipsa su pasado, el pasado cesa de proyectar la sombra del héroe que el héroe antes llamaba su porvenir: Tántalo es el nombre del héroe, de todos los héroes que habrán devorado su presente para alcanzar un loco, ambicioso, enamorado futuro".²²

Las etapas nocturnas siguiendo las siete partes de la noche romana, conforman un torneo cuyos tiempos, marcados por las fases, llevan el número consagrado, solemne y fatal donde el personaje es una convención, un nombre que corona, traspasa o posee en respuestas que como el número tres o los seis dedos sólo pueden ser respondidas con la magia. Así la señora, luego de recuperar su apariencia tras haber sido un ciego ratón con alas, logra gracias al encantamiento imponer una cárcel de espejos, al recurrir al filtro amoroso y acudir tanto a la magia "contagiosa" como la definiera Frazer: "la señora alumbró la chimenea, colgó sobre el fuego una caldera y en ella arrojó las uñas y los pelos de Juan, y después el cáucamo que es lágrima de un árbol árabe" como a la nominación para provocar el prodigio: "le pidió a su amo verdadero (multiplicando sus nom-

bres: Lucifer, Belzebú, Elis, Azabel, Ahrimán, Mefisto, Shaitán, Samael, Asmodeo, Abadón, Apolión) que si en verdad, bajo forma de ratón, le había otorgado aquella noche del secreto himeneo en los patios del alcázar, los poderes de maga y adivina, de degradar el cielo, de inmovilizar la tierra... de disolver las montañas... entonces éste era el momento de ponerlas a prueba".^{2 3}

Junto a los ritos y a las referencias de mitos clásicos y a la máscara llegamos por medio del relato del peregrino a otra conclusión: el tiempo de América, la seguridad de que ninguna creación es definitiva. Las cuatro eras o soles que preceden a la actual, pronostican que en la quinta el mundo será destruído por los sísmos. El tiempo es apresado en el calendario que comprende veinte días otorgados por los dioses al destino de los nombres del hombre. Junto a esos veinte días se ordenan los trece del ser de los dioses y el año que se inicia cuando el primer día de los veinte coincide con el primer día de los trece. La interpretación completa del tiempo azteca se efectúa cuando los veinte días han dado trece vueltas o cuando los trece días han dado veinte vueltas y se comunican "el destino de la flecha y el ser del círculo, la línea del hombre y la esfera de los dioses" de cuya unión nace "el tiempo total que no es la línea ni esfera sino las bodas de ambos".

Los trescientos sesenta días del año, divididos así en dieciocho meses de veinte días, dejaban libre cinco días infaustos, tiempo vacío en que se apagaban los fuegos. Las trece cifras del calendario adivinatorio alternadas con los únicos signos factibles de ser afectados al principio del año, permitían obtener cincuenta y dos principios del año. Notemos cómo los cinco días que se le dan al peregrino van unidos a la simbología del Año Nuevo.

La historia del Sol y su combate contra las potencias nocturnas, se asimila a la simbolización de la aventura humana, asumida por el protagonista.

Todas las visiones dobles-Día del espejo humeante-Noche del volcán; Día de la laguna-Noche de los reflejos; etc.— simbolizan la dualidad luz-sombra de la creación mítica, la rivalidad entre el enano jorobado y buboso que se atrevió a saltar en el brasero para metamorfosearse y el príncipe bello y sin valor.

Estamos en presencia de la dualidad primigenia: Ometecuhtli y Omecihuatl, creadores de los dioses; o ante el resultado de la reunión de dioses para saber quién sería el sol y la rivalidad entre Teccuziztecatl, el del caparazón marino y el pequeño pustuloso Nanahuatzin, asimilado luego a Quetzalcoatl.

Notemos como la descripción entraña la presencia sacra del templo "corazón de piedra" cuya cúspide se orienta hacia el sol y cuya escalera integra la simbología de la serpiente emplumada (pág. 382).

Más adelante hallamos una pasaje sobre Xipe Topec, el dios desollado que da su vida por la cosecha siguiente y escapa de sí mismo al escapar de su piel (pág. 477) o la muerte del llamado serpiente de plumas, el educador, agricultor, orfebre, el que enseña la escritura (pág. 480-483).

Carlos Fuentes sigue así la versión que asimila el príncipe Ce Actl (la fecha de su nacimiento en el calendario sagrado), Topiltzin (nuestro príncipe) y Quetzalcoatl (el dios bajo la protección del cual el día de su nacimiento lo coloca) lleno de virtudes, inventor de las artes y las técnicas, con el viejo dios del que llevaba el nombre.

Según la tradición, obligado a dejar Tula por las violentas luchas, llegó a territorio maya y después de otras versiones de su gesta se quemó voluntariamente, convirtiéndose en "la estrella de la mañana".

Quetzalcoatl sufre en el siglo XV la readaptación al pensamiento sacerdotal, pasa por un proceso de reducción para devenir una personalidad compleja. En efecto, el peregrino es tomado como el civilizador que regresa por el oriente (pág. 394), por eso el Viejo le revela la creación, el calendario y su identidad: "tú eres el otro dios fundador, mi hermano blanco. Tú rechazas muerte y predicas vida".²⁴

Reflejado en su doble, "el espejo humeante", prisionero de un rito, su personalidad se muestra con la circularidad similar que Fuentes admitiera en el arte mejicano, serpiente que se devora a sí misma, tiempo y espacio que se niegan a resolverse en una ilusión final. Por eso en el prólogo a *Los reinos originarios* (también mencionado como al azar en la prosa de *Terra Nostra*), al narrar la caída de Quetzalcoatl, instructor del cultivo del maíz, del pulimiento del jade, de la pintura, del mosaico, el tejido y la tintura del algodón, destaca la acción de Tezcatlijoa, mágico certificado, el brujo de la noche, el espejo humeante que le muestra su propia imagen en el espejo: "... a Quetzalcoatl, que desconocía la existencia de su apariencia, y la serpiente de pluma se miró y sintió gran miedo y gran vergüenza. Presa del terror de sí mismo —del terror de su apariencia— Quetzalcoatl esa noche, bebió y fornicó. Al día siguiente huyó hacia el oriente, hacia el mar".²⁵

Es demasiado evidente la transposición y la reinterpretación sobre el protagonista simultáneo de la creación y la caída para correr el riesgo de aceptar sólo un nivel de lectura del libro.

El aporte de Fuentes al mito profundiza en la inserción de su propia versión contemporánea, versión que se concretiza al asimilarlo a otras interpretaciones tan lejanas como las cabalísticas o el misterio de la dualidad como indica uno

de sus personajes: "Grite ese nombre, el mismo, el único, el de mi destinación, fuese adonde fuese, navegáse de partida o de regreso, me embarcase victorioso o vencido, Venus, Venus, Vésperes, Vísperas, Hésperes, Hespero, Hesperia, España, Hespaña, Vespaña, nombre de la estrella doble, gemela de sí misma, crepúsculo y alba constantes, estela de plata que unía al viejo y nuevo mundo y de uno me llevaba el otro arrastrado por su cauda de fuego, estrella de las vísperas, estrella de la aurora, serpiente de plumas, mi nombre en el mundo nuevo era el nombre del viejo mundo, Quetzalcoatl, Venus, Hesperia, España, dos estrellas que son la misma, alba y crepúsculo, misteriosa unión, enigma indescifrable, más cifra de dos cuerpos, de dos tierras, de un terrible encuentro".²⁶

Subrayemos como el pensamiento de los aztecas partía de la idea de renacimiento. Al producirse la resurrección todo se vuelca activo: maíz, luna, sol y hombres desaparecidos vuelven a surgir como Venus, la estrella matutina que nace en oriente para volver por occidente en la simbolización de la muerte y del renacer. Del mismo modo se daba junto a esta idea la de predestinación. Cifra de los dos cuerpos, dice el personaje; dualidad del mitologema de los gemelos al que la memoria unifica en la tríada sagrada.

La relación con *La muerte de Artemio Cruz*, *Zona Sagrada* y *Cambio de Piel* es clara y que allí también se hace presente.

En *Terra Nostra*, Fuentes nos introduce hábilmente en París, en circunstancias extraordinarias; el despertar de un sueño y la visita que le hicieran dentro de otro sueño a Polo Febo. Sólo una vez completada la lectura comprendemos el carácter de mensaje de las palabras de la figura monocal:

"—Pero la Razón, ni tarda ni perezosa, nos indica que apenas se repite, lo extraordinario se vuelve ordinario y, apenas deja de repetirse, lo que antes pasaba por hecho común y corriente ocupa el lugar del portento: arrastrarse por el suelo, enviar palomas mensajeras, comer venado crudo y abandonar a los muertos en las cimas a fin de que los buitres, alimentándose, limpien y cumplan el ciclo natural de sus funciones".²⁷

También es inusual el nacimiento al que asiste Polo; sin embargo, todos estos signos son aceptados por él hasta la inmersión en las aguas, inmersión efectuada en el cuento narrado por la muchacha de labios tatuados:

"Este es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed. Otneuc im se etse".²⁸ Léase el mensaje a modo de un espejo y su reflejo.

El capítulo inicial se abre con un relato en París donde se reúnen los perso-

najes claves y se dan algunos de los puntos principales que se desarrollarán más tarde. La segunda orquestación que acude asimismo al relato, amplía la introducción ya que nos lleva a otro espacio y tiempo: el de Felipe.

Esta inferencia del relato cruzando los discursos es una constante. Narración e imaginación se unen en un obsesivo entrecruzamiento. Así, en el segundo cuento de Celestina, el Señor empieza a recordar al mismo tiempo que narra en el dictado:

“¿Dónde está mi Cronista?

—Lo enviásteis a galeras, Sire.

¿A galeras? Sí, sí... entonces escribe tú, Guzmán, escribe, oye bien mi narración”.²⁹

Otras veces la imaginación es el recurso para multiplicar las visiones futuras, posibles o imposibles:

“Pero el hijo del Señor dijo que él sólo hablaría después de imaginar, a su manera, lo que los demás acababan de imaginar para él.”³⁰

Los relatos suelen encadenarse del mismo modo como un personaje retorna rejuvenecido y reiterado en una eterna transmigración:

—“Esa mujer, ¿eres tú... Celestina?, pregunto el muchacho sentado donde las olas quiebran, cuando terminó la narración del paje y atambor.

—Yo también me llamo Celestina, contestó ella.

—¿Por qué viajas vestido de hombre y en compañía de un cortejo fúnebre?

—El paje miró al joven con tristeza; los hermosos ojos grises preguntaron ¿ya no recuerdas? ¿tan débil ha sido la impresión que dejé en tu memoria? pero los labios contaron otra historia”.³¹

Narra Celestina, el señor, los jóvenes, Ludovico, Julián, el Cronista, Guzmán, Isabel, los pergaminos. A los relatos escuchados, imaginados, traducidos, se suma la noción del perfecto olvido de la desmemoria en los tres hermanos signados, unidos al final.

Al mismo tiempo, existen personajes y objetos que asumen el recuerdo: Celestina, el viejo prisionero en el cesto, la maquinaria del tiempo, los manuscritos encerrados en las botellas:

“Todo lo pueden repetir mis labios tatuados, me llamo Celestina... ésta es mi historia: yo la estoy contando desde el principio: yo la conozco en su totalidad de cabo a rabo”,³² o más adelante: “Me contaba historias de aire o si su mirada fija y tierna y apasionada, cuando separó su cabeza de la mía para ser testigo pleno de mi placer, dejó pasar entre los ojos, desenrollándolo con la mirada, un frágil pergamino”.³³

La Cábala se introduce de lleno en el texto cuando uno de los doctores de la Sinagoga del Tránsito ve al niño robado por Ludovico y Celestina, con el signo en la espalda y los seis dedos. Le pide entonces al estudiante traducir algunos pliegos salvados de Roma y Alejandría traídos de España. No obstante, ya en la primera parte, en uno de los viajes de la carroza se oye: “los judíos más circunspectos, murmuran entre sí, sefirot, sefirot, todo emana de todo y todo emana de uno, treinta y dos son los caminos de Adonai, uno es el dios pero tres son las madres que paren las emanaciones, tres madres y siete dobles: habló la Cábala”.³⁴ bles: habló la Cábala”.³⁴

El autor juega con las interpretaciones, letras y anagramas que contienen los textos. En una primera aproximación, estimamos que sigue la Cábala surgida de España y Provenza con su esoterismo y unión de doctrinas antiguas y especulaciones gnósticas. A ésta debe agregarse la conjunción entre la contemplación y la corriente teosófica expuesta en el Zohar.

En efecto, según la doctrina emanista dios es una realidad sin límite, cuyas manifestaciones, los sefirot, están representados por círculos alrededor de un centro.

En general, en el neoplatonismo, la emanación “es el proceso en el cual lo superior produce lo inferior por su propia superabundancia sin que el primero pierda nada en tal proceso como ocurre (metafóricamente) en el acto de la difusión de la cruz. Pero al mismo tiempo hay en el proceso de emanación un proceso de degradación, pues de lo superior a lo inferior existe la relación de lo perfecto a lo imperfecto, de lo existente a lo inexistente”.³⁵

Al tomar la doctrina cabalística del proceso de creación del mundo, rozamos la introducción del tiempo, reducido en los neoplatónicos y concentrado a la unidad originaria del modelo, esencial en el drama cristiano.

Si aceptamos los modos de producción del ser por: a-procesión, b-transformación, c-creación, y d-emanación, en los que una naturaleza es comunicada a varias personas, o una gente extrae de sí una sustancia parecida (a y d), interpretamos más fácilmente la transmutación de los distintos personajes a través del tiempo.

Los fragmentos bajo el título de “La Cábala”, “El Zohar” y “Los Sefirot” aparecen traducidos al mismo tiempo que se reúnen los tres niños o se alternan con la historia de Celestina.

Raymond Abelio, que ve en la Cábala un sistema teogónico o cosmogónico identificado en la narración de la creación en el Génesis, supone la existencia de una teogonía fundada en la doctrina de los sefirot como una forma de la expansión creadora de la Divinidad.

La tabla derivada de la esencia de los sefirot, diez emanaciones de los atributos latentes en el infinito³⁶ aparece prácticamente explicada, en *Terra Nostra*, haciendo hincapié en los tres primeros: “El alma santa, en cambio, se detendrá, reconociendo que la plenitud tiene límites y que son estos límites los que aseguran que la plenitud sea plena, pues la infinita disgregación es el vacío, renunciará a los espejismos ambiciosos y volverá sobre sus pasos hasta regresar al umbral de los tres, que a su vez es el umbral de retorno a la unidad. Pues está descrito que toda cosa regresará a su origen, como de él salió”.³⁷

De un modo paralelo, Carlos Fuentes juega con lo expuesto por El Zohar, el *Libro del Esplendor* para quien la creación es un Palacio Sagrado, formado por los sefirots. Las parejas de sefirots indica la unión sagrada de las formas masculinas y femeninas. La comparación entre Hojma (Sabiduría) o principio activo y Bina (Inteligencia), paralelo femenino, se completa con los nombres dados a Hojma, el Padre y a Bina, la Madre. Sabiduría e Inteligencia son platos de una balanza que forman con la Corona una trinidad inseparable llamada Gran Rostro:

“A la inteligencia darás el nombre de madre. De esta unión nace un hijo, el vástago mayor de la sabiduría y de la inteligencia. Su nombre es el conocimiento o la ciencia. Estas tres personas reúnen en sí mismas cuanto ha sido, es y será; pero a la vez, se reúnen en la cabeza blanca del Anciano entre los ancianos, pues El es todo y todo es El. Y así el anciano (¡Santificado sea su nombre!) es representado con el número tres y existe con tres cabezas que no forman más que una sola. Dios da a conocer su creación mediante los sefirots, que se proyectan como rayo y se expanden como rama de un árbol”.³⁸

Obsérvese el fin con que Carlos Fuentes introduce estas traducciones. El *Libro de La Creación*, de influencia pitagórica en la teoría sobre la intervención de los números en la creación del macrocosmos —el tiempo y el espacio— y del microcosmos— admite la tríada Sefar-Sippur-Sefer como la fórmula inicial empleada por el creador. Sefar indica la medida y cantidad, el número, la base de la armonía y el orden de las cosas. Sippur la palabra, el verbo y Sefer la letra escrita, el libro que representa lo vivo y las criaturas.

Tanto la Cábala como el Zohar y los sefirots apuntan a la resolución de la tríada y al papel del mensaje.

Aún en el Nuevo Mundo tenemos estos elementos de una tríada que une a los opuestos reunidos por la memoria. Otro signo antiquísimo que relaciona las épocas, se remonta a las imágenes de la cuerda y del hilo, ampliamente utilizadas en las especulaciones cosmológicas indias:

“Se podría decir que su función consiste en ajustar toda unidad viviente, tanto al cosmos como al hombre. Tales imágenes primordiales sirven al mismo tiempo para revelar la estructura del universo y para describir la situación específica del hombre”.³⁹ Por ello, la imagen del hilo —aquí la tela de araña que guía al peregrino— logra sugerir que lo existente es producido, diseñado, tejido por un principio superior.

El final está situado en París en 1999. Es allí donde se discute racionalmente —ya mencionamos la ironía de Fuentes— la necesidad del exterminio masivo de la población a causa de su crecimiento. También se incluye por medio del protagonista retomado y único, desde la suite roja del apartamento del Hotel du Pont Royal tanto los objetos que reúne la historia: mapas de iniciación, joyas aztecas, mayas, totonacas, los manuscritos como la reminiscencia de los amigos latinoamericanos.

Dijimos que la obra está surcada por referencia a otros textos; se destacan en especial algunos de ellos. Tres son las creaciones por las que Ludovico abre los ojos de su autoceguera: La historia de la Trotaconventos, la del Caballero de la Triste Figura y la de Don Juan, creaciones que sintetizan la literatura española. En otro plano menos elaborado y a nivel de menciones, en algunos casos, se hallan los poemas de Sor Inés —pág. 744—, romances —pág. 521—, La Metamorfosis de Kafka —pág. 255—, El libro de Manuel de Cortázar, a quien también se cita indirectamente en la incorporación de un pasaje de sus cuentos, De dónde vienen los cantantes de Severo Saduy, Orson Welles, Ionesco, sin incluir las numerosísimas citas de textos antiguos y referencias míticas y sin efectuar una pesquisa completa. Estas interrupciones, chispazos a manera de guiños cómplices con el lector, violan con cuñas realmente explosivas las coordenadas temporales y valorizan obras en el futuro.

Dijimos que el mito del andrógino primordial, se menciona en varios casos directa o indirectamente o por medio de la futura unión del tres con el dos y del dos con el uno. Existe cierta relación entre este mito y los cosmogónicos, que revelan cómo en el inicio había una totalidad compacta.

Los ritos de totalización por androginia simbólica o mediante la orgía, se

llevan a cabo cuando se trata de asegurar un comienzo. Celestina espera el nuevo milenio; por ello cita al peregrino en: "París, fuente de toda sabiduría, un 14 de julio, al morir este milenio, el 14 de julio de 1999" y acude a la unión acuática, elemento unificador: "te buscaré, te encontraré, todas las aguas se comunican, sobre las aguas nos encontraremos, por las aguas llegaremos, hay un pasaje de agua del Cantábrico al Sena, del Tíber al Mar Muerto, del Nilo a los golfos del Nuevo Mundo".⁴⁰

El inicio, que reunía la plenitud, puede ser interpretado de otro modo. Así sostiene Eliade: "Se comprueba que la tendencia a la unificación, a la totalización, aunque esta totalización se verifique a niveles múltiples, se expresa por medios variados y persigue fines diferentes. La integración de los contrarios y la abolición de los opuestos tiene lugar tanto en una orgía ritual como en una androginización iniciática, pero los planos de realización no son los mismos".⁴¹

La unión de los opuestos expresa una insatisfacción por la condición actual, una regeneración del tiempo en el seno de una creación nueva, de ahí que vaya unida en parte al mito del eterno retorno. París 1999 es el eje de una repetición simbólica de la creación dentro de la fiesta del Año Nuevo, pero es también la instalación de una nueva era.

Igual que en *La muerte de Artemio Cruz*, *Zona sagrada* y *Cambio de Piel*, el punto de partida es a la vez el de llegada. En *Terra Nostra* ambos coinciden aunque varía la estructura, puesto que existe una modificación. Del mismo modo en *Zona sagrada* vemos que la transfiguración, muerte y nacimiento son dos aspectos de un mismo fenómeno. Este dualismo, está presente en *Cambio de piel* donde cada personaje doble, termina uniéndose, volviendo a la unidad del andrógino como en *Terra Nostra*.

Para Gilbert Durand ⁴² la presencia de los seres dobles inaugura una Androginia, porque en el plano cósmico el símbolo lleva a reconocer una consustancialidad fraternal ante el macrocosmos y el microcosmos.

El tiempo que finaliza reúne las tradiciones: las herejías trinitarias y la maldicción de Tiberio: "Resucite un día Agrippa Póstumo, multiplicado por tres, de vientre de loba"—, la Cábala, el Zohar, los sefirot, la magia numérica, el Teatro de la Memoria, las profecías gemelas del déspota romano, el fratricida egipcio, el mago griego. Las historias paralelas, separadas por los siglos y los mares, se unifican para que, con la aniquilación del viejo mundo, se recupere el tiempo en su totalidad. Se trata de empezar una vida en el seno de una creación nueva.

Existen diversas posibilidades para el retorno hacia el origen: a-reintegra-

dición al Caos por medio de una abolición casi instantánea del Cosmos y b-retorno progresivo al origen remontando el tiempo hasta el comienzo absoluto. La primera posibilidad, nos conduce hasta la abolición vertiginosa del Cosmos y la restauración de la situación original —la simiente—, la segunda, nos lleva hasta la rememoración de los acontecimientos personales e históricos.

Creemos que en parte, Carlos Fuentes adopta esta alternativa. Siguiendo a Eliade, notamos como en esta línea no se trata de borrar el recuerdo instantáneamente para alcanzar lo más rápido posible el momento original. "Por el contrario, lo importante es rememorar incluso los detalles más insignificantes de la existencia (presente o anterior), pues es únicamente gracias a este recuerdo como se consigue "quemar" el pasado, dominarlo, impedir que intervenga en el presente".⁴³

Los personajes no rememoran; viven un presente proyectado de un pasado que se reactualiza, navegan en un futuro donde llegan sin memoria.

El peregrino no conoce su identidad, Celestina envejece y rejuvenece una y otra vez desarrollándose en varias vidas. El pasado se introduce en el futuro, como la procesión de otra época. Los tiempos coinciden, luchan, invaden. "La antimateria que ha llenado los vacíos de tu presente se gestó y aguarda su momento en el pasado. No nos han invadido marcianos y venusinos, sino herejes y monjes del siglo XV, conquistadores y pintores del siglo XVI, poetas y asentistas del siglo XVII, filósofos y revolucionarios del siglo XVIII, cortesanos y ambiciosos del siglo XIX: hemos sido ocupados por el pasado".⁴⁴

Por ello, en la coincidencia de dos tiempos apartados en un espacio agotado, son necesarias: 1-las varias vidas que integran una personalidad, (pág. 778) y 2-el papel de la memoria: personajes que la representan, maquinarias, la creación literaria.

Aquí el pasado no está dispuesto a ser futuro sino que se mantiene como tal. El caos final, instauración de la Fiesta deviene de una prolongación del tiempo. Señalemos cómo el pasado es mucho más amplio y se va reflejando en ondas circulares —Felipe, la Cábala, el tiempo en la concepción azteca, el tiempo en Roma, el Teatro de la Memoria.

Estos tiempos aislados se van entretejiendo por medio de ciertas reiteraciones, pero siempre en un retorno al pasado que actuará como avalancha en un futuro casi siempre extático donde se acepta desde las prodigiosas pariciones y flagelaciones hasta el exterminio masivo y racionalizado.

La androginia final indica el nuevo nacimiento, la transformación que uni-

fica los contrarios, el final de un futuro minimizado por la fuerza del pasado y la situación de injusticias. Observemos cómo se pone en tela de juicio figuras políticas y pulpos disfrazados a través de la bufonada que es el juego del poker:

“Mientras todos jugaban a la super Joda, una partida de naipes competitiva en la que ganaba el que reuniera mayor cantidad de oprobios y derrotas y horrores.

Crímenes, Tiranos, Imperialismos e Injusticias: tales eran los cuatro palos de esta baraja”.⁴⁵

En el transcurso de la partida se menciona a Mormolejo, Somoza, Sant Anna, J.V. Gómez, Batista además de los diversos juegos posibles:

—“Qué vale más?, inquiría Cuba Venegas, ¿escalera de Multinacionales o flor de embajadore?

—Depende, contestaba Santiago el limeño; yo tengo corrida: United Fruit, Standard Oil, Pasco Corporation, Anaconada Copper e Itt”. Y, más adelante: “¡Full! exclamaba Buendía; los tigres de Masferrer, los tonton macoutes de Duvalier y la Dops brasileña más un Odría y un Pinochet”.⁴⁶

En la realidad propuesta en 1999, en el excedente de población y su exterminio planificado, Fuentes despliega su ironía en cuanto a las medidas adoptadas por los distintos países incluyendo a Méjico.

Nuevamente se cuestiona el papel de los antiguos mitos, y decimos nuevamente, porque el autor de Aura ha insistido en ello. Recordemos como en una conferencia pronunciada en 1965 ubicaba al artista post revolucionario identificado con cierto redescubrimiento de los mitos perdidos y de la nacionalidad, previa vigilancia de las tradiciones locales.

Explicaba además, cómo surgió el reconocimiento urgente de la tierra, del pueblo, los colores y sonidos de un Méjico deformado y escondido por numerosos siglos de indiferencia, imitación y mutismo. El mito ha resucitado —para él— en forma vengativa, ya que una vez que dio sus frutos, entró en decadencia porque no era más que una etapa del desarrollo cultural a la que ha querido transformarse en norma permanente y por ende, repetitiva, defensora del statu quo o pintoresca.

“De su florecimiento como auto-reconocimiento, degeneró en autocaricatura”.⁴⁷

Por eso quizá el final irónico a la vez que resplandeciente ya que, a pesar de estos juicios, Fuentes vuelve a una mitificación de lo mítico, a la cosmogónica visión del andrógino en un lenguaje que no admite concesiones púdicas o hipócritas.

El andrógino surge del joven recluído en el hotel de París luego de su unión con Celestina. Desmemoria y memoria para el retorno al mito en una historia de continua maravilla.

La palabra es para Fuentes vehículo por excelencia de mensaje y testimonio. Felipe no cree sino en lo escrito, Isabel acude a las fórmulas mágicas, Miguel inventa la historia del Caballero de la triste figura, los pergaminos avanzan y retroceden en el tiempo.

No es posible acceder brevemente al universo de esta obra de Fuentes. Un análisis mínimo de la parte dedicada al Nuevo Mundo ubicaría a su autor en un plano preferencial en la actual literatura latinoamericana.

Fuentes labora el mito y el símbolo en sus características plurisemánticas, recrea el lenguaje y el tiempo. Nos atrevemos por ello a proponer uno de los pasajes de su novela como condensación y mensaje de la misma: "Ven: la utopía no está en el futuro, no está en otro lugar. El tiempo de la utopía es ahora. El lugar de la utopía es aquí".

1 Luis Harss, *Los nuestros* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973).

2 "Face au décalage entre l'enthousiasme du passé et le conformisme un peu morne du présent, chaque personnage se sent plus ou moins coupable. Les mots "compromis", "révélation", "démonstration", "justification", "preuve", "faute" reviennent sans cesse.

Cette existence "schizophrénique, se résout dans la violence ou dans le rêve, la mort ou le mythe, à l'issue d'une douloureuse progression qui s'appuie sur le fantastique, la fiction, l'humour, le lyrisme ou le sarcasme". Claude Fell, "Recherche des Romanciers et des Poètes: La Révolution a-t-elle été trahie?", *Le Monde Diplomatique* (Paris), Supplément, octobre 23 de 1974, pág. 33.

3 Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América*, tomo II (Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1974).

4 Lilliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes* (Buenos Aires: Editorial F.G. Cambelro, 1974). Ver capítulo: "Aproximación analítica a las novelas de Carlos Fuentes".

5 José Emilio Pacheco, "La hora del lector", *Revista de la Universidad de México*, agosto, 1962.

6 Julio Ortega, *La contemplación y la fiesta* (Caracas: Editorial Monte Avila, 1969).

7 Ivette J. de Báez, "Desacralización y búsqueda en la novela mejicana actual", *Revista de Estudios Hispánicos* (San Juan, Puerto Rico), II, Nos. 1-4 (1972), págs. 173-183.

8 Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano* (Ciudad México: Editorial Joaquín Mortiz, 1971), pág. 9.

9 Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975), pág. 630.

10 Carlos Fuentes, *Cambio de piel* (Ciudad México: Editorial Joaquín Mortiz, 1967), pág. 140.

11 "La majorité des mythes américains de la Fin impliquent soit une théorie cyclique (comme chez les aztèques), soit la croyance que la catastrophe sera suivie par une nouvelle Création, soit, enfin, (en certaines régions de l'Amérique du Nord), la croyance à une régénération universelle effectuée sans cataclysme. Selon les traditions aztèques, il y a eu déjà trois ou quatre destructions du Monde, et la quatrième (ou la cinquième) est attendue pour l'Avenir. Chacun de ces Mondes est régi par un "soleil", dont la chute ou la disparition, marque la Fin". Mircea Eliade, *Aspect du Mythe* (Paris: Editions Gallimard, 1963).

12 Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, págs. 743-744.

13 *Ibid.*, pág. 600.

14 *Ibid.*, pág. 659.

15 *Ibid.*, pág. 660.

16 Octavio Paz, *El arco y la lira* (Ciudad México: Fondo de Cultura Económica, 1970), pág. 62.

17 Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, pág. 616.

18 *Ibid.*

19 Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas* (Ciudad México: Fondo de Cultura Económica), pág. 123.

20 Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones* (Ciudad México: Ediciones Era, 1964), pág. 37.

21 Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, pág. 238.

22 *Ibid.*, pág. 254.

23 *Ibid.*, pág. 303.

24 *Ibid.*, pág. 402.

25 Carlos Fuentes, *Los reinos originarios: Teatro hispano-mexicano* (Barcelona: Barral Editores, 1971), pág. 9.

26 Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, págs. 493-494.

27 *Ibid.*, pág. 13.

28 *Ibid.*, pág. 35.

29 *Ibid.*, pág. 111.

30 *Ibid.*, pág. 132.

31 *Ibid.*, pág. 138.

32 *Ibid.*, pág. 257.

33 *Ibid.*, pág., 278.

34 *Ibid.*, pág. 82.

35 José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía, Tomos I y II* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976).

36 "Uno: Espíritu divino
Dos: Aire espiritual
Tres: Agua primaria
Cuatro: Fuego
Cinco: Altura
Seis: Fondo
Siete: Este
Ocho: Oeste
Nueve: Norte
Diez: Sur".

Según la conversión que la Cábala hizo de los sefirot en símbolos metafísicos, en: Marcos Ricardo Barnatán, *La Cábala: Una mística del lenguaje* (Barcelona: Barral Editores, 1974).

37 Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, pág. 531.

38 *Ibid.*, pág. 530.

39 Mircea Eliade, *Mefistófeles y el Andrógino* (Madrid: Editorial Guadarrama, 1969), pág. 218.

40 Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, pág. 646.

41 Mircea Eliade, *Mefistófeles y el Andrógino*, pág. 246. Véase también del mismo autor: *El mito del eterno retorno* (Madrid-Buenos Aires: Alianza/Eme, 1972).

42 Gilbert Durand, *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 1971), pág. 87.

43 Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Madrid: Editorial Guadarrama, 1973).

44 Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, pág. 775.

45 *Ibid.*, pág. 766.

46 *Ibid.*

47 Síntesis y traducción efectuada por nosotros de: Claude Fell "Recherche des Romanciers et des Poètes".

RESUMEN

Terra Nostra, la última obra de Carlos Fuentes, es de difícil acceso. Su estilo, donde se mezclan los relatos y la imaginación, unidos a una serie de referencias literarias y filosóficas, así como a ciertas corrientes esotéricas —la Kábala, el Zohar y los Sefirot— y a una conjunción de mitos y rituales, nos obliga a elegir una interpretación entre las varias posibles.

A partir de la forma en que Fuentes adecua la realidad de sus otras novelas a los temas que trata y de su preocupación social y lingüística, se compara *Terra Nostra* con otras de las obras del autor mejicano.

Para intentar efectuar el análisis del libro, cuyas líneas de hilación en el tiempo y en el espacio aparecen alteradas, superpuestas o avanzadas hacia el futuro, el estudio propone una aproximación en base al análisis mítico.

ABSTRACT

Terra Nostra, the latest of Carlos Fuentes' works, is not an easy one to interpret. Its style, blending facts and imagination, includes a wealth of literary and philosophical references, certain esoteric doctrines —such as the Kabbala, the Zohar, and the Sefirot— as well as a mixture of myths and rituals. All these elements combined, compel the reader of *Terra Nostra* to choose an interpretation among the many possible ones.

Using as guidelines both the way the Mexican novelist accommodates reality to the given subject of each of his other stories and also Fuentes' own social and linguistic concerns, this essay compares *Terra Nostra* with some of the writer's previous novels.

In dealing with a literary work whose leading threads, regarding both time and space, have been altered, superposed or projected into the future, the author of the article proposes an approach to our subject based upon mythical analysis.