

Georgina García Gutiérrez

# LOS DISFRACES

*La obra mestiza de Carlos Fuentes*



M863.4  
G2163d  
ej.2

*El Colegio de México*





**Proyecto LA NARRATIVA MEXICANA CONTEMPORÁNEA  
(LITERATURA Y SOCIEDAD)**

***Coordinadora:*** Yvette Jiménez de Báez

***Colaboradoras:*** Diana Morán, Edith Negrín,  
Georgina García Gutiérrez, Ana Rosa Domenella,  
Luzelena Gutiérrez de Velasco  
y Aralia López González

**LOS DISFRACES:  
LA OBRA MESTIZA  
DE CARLOS FUENTES**

**Georgina  
García Gutiérrez**



**El Colegio de México**

**Primera edición (3 000 ejemplares), 1981**

**Derechos reservados conforme a la ley**

**© 1981, EL COLEGIO DE MÉXICO**

**Camino al Ajusco 20, México 20, D. F.**

**Impreso y hecho en México**

***Printed and made in Mexico***

**ISBN 968-12-0078-00**

# Índice

<i>Introducción</i>	1
<b>I. EL CALEIDOSCOPIO DE LO MEXICANO</b>	
<i>Los días enmascarados</i>	5
<i>Chac Mool</i> (la amenaza del pasado prehispánico)	11
<i>Tlactocatziue, del jardín de Flandes</i> (la quimera del segundo imperio)	31
<i>Por boca de los dioses</i> (la mitología rediviva en la región más enmascarada del Anáhuac)	48
<b>II. EL JEROGLÍFICO COSMOPOLITA</b>	
<i>Letanía de la orquídea</i> (la mentalidad colonizada)	65
<i>El que inventó la pólvora</i> (las perspectivas de la sociedad de consumo)	76
<i>En defensa de la trigolibia</i> (la crítica al poder y la palabra)	87
<b>III. EL ESPEJISMO Y LA MÁSCARA DE ESPEJOS</b>	
<i>Aura: La imaginación, el amor y la antihistoria</i>	101
<b>IV. LO OCULTO Y LO APARENTE</b>	
Lo oculto y lo aparente	151
<i>Bibliografía</i>	197
<i>Bibliografía de Carlos Fuentes</i>	201



*Para Antonio*

...el amor debe considerarse por separado, porque es productivo... Es propio del amor, como de otras grandes producciones, tomar en serio muchas cosas que otros toman a la ligera...

**B. BRECHT, *Me-ti. El libro de las mutaciones.***

*En el nítido rostro sin facciones  
el agua, poseída,  
siente cuajar la máscara de espejos  
que el dibujo del vaso le procura.*

*Ha encontrado, por fin,  
en su correr sonámbulo,  
una bella, puntual fisonomía.*

*Ya puede estar de pie frente a las cosas.  
Ya es, ella también, aunque por arte  
de estas limpias metáforas cruzadas,  
un encendido vaso de figuras.*

**JOSÉ GOROSTIZA, Muerte sin fin.**

## **Introducción**

La literatura mexicana y la latinoamericana me han interesado profundamente como objeto de estudio a partir de sopesar la evidencia de que no podía serme totalmente desconocido o inaccesible el entorno en que se producen. Para el caso de las letras mexicanas, el contacto con la obra de Rosario Castellanos, Juan Rulfo, Jorge Ibargüengoitia, Agustín Yáñez, Sergio Galindo, Emilio Carballido y muchos más, me mostró las posibilidades *ad hoc* de una lectura crítica favorecida gratuitamente por la misma cercanía; copartícipe del sentido del humor y la tristeza; “enterada” escolar y vitalmente de información no desdeñable para comprender, por ejemplo, el porqué de una crítica o su ausencia, el porqué de ciertas actitudes de sus personajes. Quiero aclarar que nunca sentí ajenas las literaturas europeas; a nosotros, los lectores inmersos en una sociedad a la que remiten las obras literarias, se nos otorga una legibilidad o cualidad especial de lectura que podemos aprovechar.

Así, por ejemplo, más allá de los conflictos individuales y religiosos de *Las buenas conciencias*, este libro cumplió el papel de expresar por mí algo que coincidía con mi balbuceante opinión a contrapelo de la definitiva y coral de ciertos sectores de la bella ciudad que Fuentes retrata allí; es decir, personalmente pasé por una experiencia que ahora ya puedo definir: el escritor ofrece una propuesta para percibir el mundo. *Las buenas conciencias* pueden considerarse como el primer paso de Carlos Fuentes para liquidar personalmente, después de haberlo probado, el realismo tradicional o empleo de los recursos literarios y temas a él afines

(la provincia: Galdós). Pero, para una estudiante de letras españolas e hispanoamericanas (“¿Cómo te van a enseñar literatura?” le escribe Claudia, personaje de “Un alma pura” a su hermano), esa novela constituyó la alternativa de una divergencia de visión social. Igualmente me hubieran atraído, si ya hubieran estado escritas, *Las muertas* y *Estas ruinas que ves*. Mi olvidable y olvidada tesis de maestría para la Universidad de Guanajuato versó, obviamente, sobre la narrativa de Carlos Fuentes hasta *Cambio de piel*. La familiaridad con los textos de un autor mexicano, las preguntas sobre el modo de abordar esa obra tan singular, trazaron las líneas de una investigación que me ocupa desde 1973. Esa investigación aúna dos intereses que yo siento fundamentales: la narrativa mexicana (específicamente la de Carlos Fuentes) y la búsqueda de los medios para analizarla (concretamente los adecuados para la obra de este escritor). El primer resultado concreto de esa investigación es mi tesis doctoral para el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Ese ensayo, titulado *Una lectura de Carlos Fuentes: Los días enmascarados; Aura* (1978), intentaba mostrar el modo de proceder o método que había utilizado para el estudio de la obra de Fuentes, aunque sin la explicitación de los fundamentos teóricos que había detrás de su mecánica. En este libro, que proviene directamente de esa tesis, he dejado de lado una actitud que había elegido conscientemente hace dos años.

A El Colegio de México le agradezco el haberme abierto sus puertas en tres ocasiones: la primera como estudiante del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios; la segunda, como investigadora desde 1976 hasta agosto de 1979 en el Proyecto la narrativa mexicana contemporánea (Literatura y sociedad); la tercera, con la publicación de este libro.

Mi deuda con Edith López Cinto es inestimable, pues gracias a la dedicación con que pasó a máquina mis borradores incómodos pude concluir este trabajo.

México, noviembre de 1979

# **I**

## **El caleidoscopio de lo mexicano**



## “Los días enmascarados”

Primera publicación de Carlos Fuentes en forma de libro, recoge temas que según dice él mismo “venía cargando y que, [...] recuerdo, me senté y escribí en un mes, para tener el libro a tiempo para la feria del año 54”.<sup>1</sup> De toda la colección, sólo “Chac Mool”, el primer cuento, mereció que Fuentes lo rescatara<sup>2</sup> para su antología *Cuerpos y ofrendas*,<sup>3</sup> antología que recoge textos no muy extensos (cuentos, novelitas y relatos extraídos de novelas) para ejemplificar su obra narrativa hasta 1972.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> “... la oportunidad que Juan José Arreola dio a los jóvenes al fundar la editorial Los Presentes, representó para muchos la posibilidad de empezar profesionalmente su oficio, entre ellos, Carlos Fuentes de quien publicaron *Los días enmascarados*. Entonces —dice Fuentes— todos los que teníamos fiebre empezamos a escribir como locos para la editorial”. (Luis Harss, *Los nuestros*, p. 347).

<sup>2</sup> Véase *infra*, nota 5.

<sup>3</sup> Madrid, 1972; contiene “Chac Mool”, “La línea de la vida”, cuento, publicado en la *Revista Mexicana de Literatura*, 1955, núm. 2, pp. 134-144, y que formará parte de *La región más transparente* con el título de “Gervasio Pola”, pp. 78-90. Contiene además “Último amor”, fragmento de novela que aparece en *La muerte de Artemio Cruz* bajo el título “(1947: Septiembre 11)”, pp. 147-162. Tiene los cuentos “La muñeca reina”, “Vieja moralidad”, “Un alma pura”, de *Cantar de ciegos*, *Cumpleaños*, novela corta, *Aura*, y *Nowhere*, novelita que se integrará a *Terra Nostra*, con sólo cambios en los nombres de los personajes y una que otra interpolación muy breve, pp. 111-138.

<sup>4</sup> Agotado actualmente, *Los días enmascarados* es no sólo un “libro extraño” como lo define Paz, sino difícil de conseguir (aunque se publicó en el t. 3 de las *Obras Completas*). Emir Rodríguez Monegal menciona una reedición en 1965 cuya existencia me parece dudosa (“Carlos Fuen-

Carlos Fuentes considera que *Los días enmascarados* es un "criadero" de sus novelas, apreciación adecuada, a mi manera de ver, pero que no abarca otros aspectos también pertinentes, al menos desde el punto de vista del crítico. Me explico: sus seis textos, que por suerte encontré casi inexplorados por la crítica, son para mí, parafraseando a Fuentes, un semillero<sup>5</sup> que contiene, muchas veces germinados, rasgos de su estilo; anuncia claramente las tendencias de su modo de escribir; presenta direcciones que avisan sobre los géneros que cultivará posteriormente; consolida la gama de intereses temáticos y técnicos, y, sobre todo, marca los derroteros que seguirá su pensamiento.

tes", en *Homenaje a Carlos Fuentes*, p. 27). Editorial Novaro publicó en febrero de 1966 otra edición con ilustración de Cuevas en la portada. Las dos están agotadas.

<sup>5</sup> No sólo los críticos, sino el mismo Fuentes han señalado que *Los días enmascarados* son el antecedente (como ocurre con los primeros textos de la mayoría de los escritores) de su producción posterior, pero ninguno ha enseñado, hasta donde yo sé, cómo y en qué sentidos puede afirmarse la importancia prioritaria de ese libro respecto a los que le siguen. Luis Harss dice que, según Fuentes, "Muchos de los apuntes y las ideas sueltas esbozadas en *Los días enmascarados* han ingresado con más cuerpo en *La región más transparente*" (*op. cit.*, p. 350). Gloria Durán, en su libro *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, tiene un apartado acerca de *Los días enmascarados* (cuya fecha de aparición ella data en 1952 véase su p. 44 y la bibliografía, p. 205), en el que cuenta "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" y lo liga como claro antecedente de *Aura*, apoyándose en una carta de Carlos Fuentes y en las afirmaciones de Luis Harss y Bárbara Dohmann. Por mi parte, preferí no basarme únicamente en la atmósfera y personajes similares de ambas obras como lo hace G. Durán, sino analizarlas para encontrar en qué consiste su parecido y la influencia de una en la otra, y la de otros cuentos de la misma colección en la obra posterior de Fuentes. Cito un fragmento de la carta de Fuentes a la autora: "Pero si no salimos de mi propia obra, verá que existe esa obsesión con lo que Octavio llama "la encantadora, la bruja, la serpiente blanca". primero en mi cuento "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" (la vieja y loca emperatriz Carlota), luego en *La región más transparente* (la anciana hechicera, Tonantzin desplazada a las vecindades, Teódula Moctezuma) y, al tiempo que escribía *Aura*, en el personaje de la vieja Ludivinia, encerrada en el único cuarto de un casco incendiado, en *La muerte de Artemio Cruz*" (p. 209). Por su parte, Richard Mark Reeve, uno de los críticos pioneros de la obra de Carlos Fuentes y de los que más seriamente la han tratado, se ocupa de *Los días enmascarados* en un estudio sobre el estilo, los temas, personajes y atmósfera (véase su tesis doctoral, *The Narrative Technique of Carlos Fuentes: 1954-1964*, Univ. of Illinois, 1967).

Por eso, analizar minuciosamente cada uno de esos cuentos que encabezan la ya extensa bibliografía de Fuentes, tiene importancia en cuanto son, en mi opinión, la génesis que fundamenta su escritura.

En su ensayo sobre Fuentes “La máscara y la transparencia” (tan lúcido y excelente hasta por su brevedad),<sup>6</sup> dice O. Paz:

El título [*Los días enmascarados*] prefigura la dirección de su obra posterior. Alude a los cinco días finales del año azteca, los *nemontani*: “cinco enmascarados/ con pencas de maguay”, había dicho el poeta Tablada. Cinco días sin nombre, días vacíos durante los cuales se suspendía toda actividad —frágil puente entre el fin de un año y el comienzo de otro.

Por mi parte, pienso que no únicamente el nombre del libro anuncia la obra futura de Fuentes, sino que, ya lo dije, como un todo, *Los días enmascarados* la prefiguran de varias maneras. El título es muy importante, sí, porque encierra intereses primordiales del autor: el tiempo, las máscaras y el pasado prehispánico, que definen, en parte, la trayectoria que liga notoriamente la obra de Carlos Fuentes a la tradición cultural mexicana.

Debido a que, como es evidente, Carlos Fuentes pone títulos que son altamente significativos, y por ello ostentan en síntesis el contenido de los textos y los intereses del escritor, el de esta colección merece unas líneas más.

En la primera edición de *Los días enmascarados* la portada destaca la relevancia del cuento sobre el dios maya de la lluvia por medio de la viñeta con su estatua, en la cual el cuerpo de un hombre se recuesta y contrapone. La figura de piedra del Chac Mool y la del hombre adoptan actitudes similares, y facciones y expresión también son muy semejantes. Esa afinidad forma visualmente una unidad dual que el dibujo expresa en una interpretación muy aguda del cuento.<sup>7</sup> Es decir, la dualidad a la que alude

<sup>6</sup> Este ensayo de *Corriente alterna*, se reproduce en los prólogos de *Cuerpos y ofrendas* y en el *Homenaje a Carlos Fuentes*.

<sup>7</sup> Interpretación que adoptará y ampliará el pintor José Luis Cuevas en su ilustración de la edición de Novaro: una figura en posición que recuerda a la del Chac Mool, pero que ha perdido todos sus rasgos de escultura prehispánica se recuesta sonriente, mientras detrás de él (que está boca arriba) la figura de un hombre (boca abajo) queda tapada, excepto

la viñeta se da tanto en el cuento "Chac Mool" como en casi todos en *Los días enmascarados*, pero lo que aquí quiero subrayar es que también tipográficamente se la señala; viñeta y título redondean varios elementos que son primordiales en la colección. El título de este volumen de 97 páginas combina mayúsculas y minúsculas, las primeras en color verde brillante, las segundas en negro, sobre un fondo gris verdoso:

los DÍAS EN-  
MASCARA dos

Nótense las posibilidades de leer, también por ejemplo, primero las palabras en minúscula (los dos DÍAS EN MASCARA) o suprimirlas, ya que las otras sobresalen por el color y tamaño (DÍAS EN MASCARA). Este juego estético quizá procede, como lo sugiere O. Paz, de un poema de José Juan Tablada "El ídolo en el atrio":

Piedra de las cronologías,  
síntesis de los años y los días  
donde se exhala en silencioso canto  
el *pertinaz espanto de las viejas mitologías* . . .

Los meses enflorados y agoreros  
en ella ensartan lunas de pálido tecali  
así como los cráneos huesos  
en el zompantli del teocali [. . .]

Y al final *los días rezagados*  
los "nemontemi" . . . Cinco *enmascarados*  
con pencas de maguey . . . (yo subrayo)

El juego y la influencia no se detienen allí, porque, tal como gráficamente se presenta, el título figura un haikai o haikú, género que también cultivó Tablada —quien lo introdujo en la lengua española.

su cabeza sostenida con una de sus manos. Su expresión ensimismada y triste, así como la media tinta con que se dibuja, y el tamaño, difieren del Chac Mool. Ambos se distinguen entre sí porque conservan el casquete y el sombrero que tenían en la viñeta de Ricardo Martínez de Hoyos. Los dos están colocados en un pedestal y sus caras, que no miran al espectador como en la viñeta de la primera edición, tiene los ojos orientados en direcciones diferentes (por supuesto, sus rasgos recuerdan los de Cuevas).

El origen textual del nombre de la colección de cuentos es muy claro (después de ahondar en el apunte de Paz), pero la relación literaria, creo yo, va más allá, por el contenido mismo del poema.

Quizá, el parentesco con ciertos temas, imágenes, e intereses de Tablada y Fuentes muestre la manera en que la obra de éste se imbrica, desde que inicia su carrera de escritor, con la cultura mexicana. Si la influencia más obvia y comprensible (porque pertenece a la generación literaria inmediatamente anterior) es la de Octavio Paz, influencia por él mismo reconocida,<sup>8</sup> es muy importante captar cómo, a través de la transformación personal de la escritura de este poeta, le llegan directrices sobre lo que es rescatable de la literatura mexicana. Así, indirectamente, Tablada puede considerarse como uno de los sustratos de las lecturas de Fuentes, por lo cual ideas comunes se plasman en obras que, puede decirse, no tienen ninguna relación.

Los seis textos que constituyen *Los días enmascarados*<sup>9</sup> tienen en común preocupaciones intrínsecas al pensamiento del escritor Carlos Fuentes, las cuales lo caracterizan además, por su modo de concebirlas, como un intelectual de su tiempo: *la historia, la cultura, el ser humano*, ejes centrales que, en su nivel más abstracto presiden y son el trasfondo del contenido de todas sus obras, pero la dimensión en que las trata establece las diferencias temáticas y formales.

<sup>8</sup> Acerca de esa influencia Carlos Fuentes dice: “En 1950, estudié y trabajé en Europa y tuve la fortuna de conocer, en París, a Octavio Paz, que en esos días publicaba dos libros capitales de la literatura moderna de México: *El laberinto de la soledad* y *Libertad bajo palabra*. Paz realizaba un supremo esfuerzo intelectual por asimilar el pasado de México con relevancia poética, separando los valores vivos de los muertos y encontrando el contexto humano del particularismo mexicano. A través de Paz —uno de los pocos mexicanos realmente abiertos al diálogo— prolongué y trasmuté mi entusiasmo de la infancia por la novela gótica y las narraciones de lo sobrenatural... La amistad con Octavio Paz, y el contacto con su obra, fueron estímulos originales y permanentes de mis propios libros que tuvieron, asimismo, la fortuna de poder formar parte de una corriente viva: la que en la literatura mexicana inician José Revueltas, Agustín Yáñez y Juan Rulfo” (“Radiografía de una década: 1953-1963”, *Tiempo mexicano*, pp. 58-59).

<sup>9</sup> *Días de guardar*, título del libro de crónicas de Carlos Monsiváis —su primer volumen publicado, México, 1970— remite (¿humorística, admirativa o tal vez contradictoriamente?) al del primer libro de Carlos Fuentes.

La dimensión nacional, "México y lo mexicano", es la más importante; por eso, a cada cuento que se inscribe en ella he dedicado un capítulo completo. La identidad del mexicano, el sentido de su historia, los problemas culturales del país, están en "Chac Mool", "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" y "Por boca de los dioses".

He reunido en un solo capítulo los cuentos que pueden considerarse como de tema internacional (el hombre, la humanidad y la cultura liberal del mundo occidental): "El que inventó la pólvora", "En defensa de la trigolibia" y "Letanía de la orquídea". Este último, dedicado a América Latina, sirve, a mi manera de ver, como puente entre la preocupación por lo nacional y lo transnacional.

## “Chac Mool” (la amenaza del pasado prehispánico)

Como todo texto literario “Chac Mool” puede descomponerse en unidades mínimas. Claro está que el enfoque determina, en gran medida, cuáles elementos se consideran adecuados. Para mi análisis, estimo que los enunciados<sup>10</sup> de los actores<sup>11</sup> son los componentes fundamentales, porque no fragmentan la obra arbitrariamente ni la atomizan.<sup>12</sup> Por consiguiente, mi punto de partida es

<sup>10</sup> Considero al relato como construcción, representación y reproducción. En el primer aspecto, figuradamente, los personajes asumen el lenguaje, y sus enunciados constituyen el enunciado total que es la obra literaria. “‘Yo’ designa al que habla e implica a la vez un enunciado a cuenta de ‘yo’: diciendo ‘yo’ no puedo no hablar de mí —dice Benveniste—. En la 2a. persona, ‘tú’ es necesariamente designado por ‘yo’ y no puede ser pensado fuera de una situación planteada a partir de ‘yo’; y, al mismo tiempo, ‘yo’ enuncia algo como predicado de ‘tú’. Pero de la 3a. persona, un predicado es enunciado, sí, sólo que fuera de ‘yo-tú’; de esta suerte tal forma queda exceptuada de la relación por la que ‘yo’ y ‘tú’ se especifican. En este punto y hora la legitimidad de esta forma como ‘persona’ queda en tela de juicio” (Émile Benveniste, “Relaciones de persona en el verbo”, en *Problemas de lingüística general*, p. 164). Para otros elementos teóricos lingüísticos recuperables para entender las relaciones de los personajes, véase del mismo autor, “La naturaleza de los pronombres”, en *ibid.* Véase también Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*; Julia Kristeva, *El texto de la novela*; Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, “Enunciación”, en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, pp. 364-368 (en adelante *DCL*).

<sup>11</sup> Entre los actores o personajes incluyo al narrador, quien, según Ducrot y Todorov (*DCL*), no es “otra cosa que un locutor imaginario reconstituido a partir de los elementos verbales que se refieren a él”.

<sup>12</sup> Como es el caso extremo de algunos estudios cuya manera de frag-

esa segmentación natural que ofrecen el cuento o la novela.<sup>13</sup> Dicho de otro modo, tanto para el análisis de "Chac Mool" como para el de los demás textos, el paso decisivo es el primero porque descubre sus elementos formativos. En este sentido, dos narraciones y un diálogo constituyen la construcción verbal que es "Chac Mool". La organización peculiar de este cuento,<sup>14</sup> el primero de *Los días enmascarados*, resulta del imbricado de tales componentes, que lo singularizan en cuanto escritura.

Las narraciones del Amigo y Filiberto, y el diálogo de Chac con el Amigo, se integran o tejen con múltiples nexos, ya en el nivel de lo que dicen, ya en el nivel de cómo lo relatan.<sup>15</sup> De esta manera, parte del significado de la narración del Amigo reside en su referencia constante a la de Filiberto, y lo mismo sucede con el diálogo que finaliza el cuento porque alude a todo lo anterior.<sup>16</sup> En el diálogo se funden las narraciones debido a que

mentar el texto es, no sólo impropio, sino también inútil para los efectos del análisis. Algún resto hay en esos estudios de la manera estilística, pero sin duda, el estructuralismo ha contribuido bastante a acentuar la manía.

<sup>13</sup> Entre otros, Roland Barthes ha trabajado en la búsqueda de unidades mínimas. En relación a la segmentación natural, habla de unidades mínimas o lexías (cf. Roland Barthes, "L'analyse structurale du récit", *Recherches de Science Religieuse*, 58 (1970), 17-33; "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, 1970, pp. 9-43).

<sup>14</sup> «El mejor cuento del volumen, dice Fuentes, se puede conseguir porque está en la *Antología del cuento mexicano*. Se llama "Chac Mool" en honor al dios de la lluvia del panteón azteca, cuyos poderes no parecen haber disminuido con la civilización moderna. Esto se vio claramente en 1952 cuando una imagen del dios fue embarcada para una excursión por Europa como parte de una exposición de arte mexicano y desencadenó tormentas en alta mar y lluvias por todo el continente. Se hizo famoso el hecho, y, por ejemplo, campesinos de ciertos valles de España donde nunca había llovido mandaban unas cuantas pesetas por correo al Palais de Chailot, que se ponían en el estómago de Chac Mool, y llovía en ese valle después de cincuenta años. Cruzó el canal de la Mancha en medio de tempestades que nunca se han visto. Este fue el origen del cuento.» (Luis Harss, *op. cit.*, p. 349.)

<sup>15</sup> Respectivamente, historia y discurso como las entiende T. Todorov en su artículo "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, 1970, pp. 155-192.

<sup>16</sup> T. Todorov analiza estos aspectos en su artículo "Poética" en el volumen colectivo *Qué es el estructuralismo*, Buenos Aires, 1971, pp. 101-173.

confirma la unidad de la historia que parece como si estuviera desglosada hasta ese último intercambio discursivo de los actores. Por ello, el diálogo, al reunir las dos etapas de una misma historia encerradas en las narraciones de Filiberto y el Amigo, manifiesta por qué necesariamente, sus voces deben sucederse en el tiempo.

El impacto final, propio de un cuento fantástico,<sup>17</sup> se logra con la sorpresa del encuentro, y el diálogo sirve para rematarlo formalmente. De esta manera, la conversación sintetiza lo que ocurrió, eslabona todos los niveles de “Chac Mool” y, junto con la presencia del dios maya, revierte el sentido del cuento a lo simbólico. Las palabras que concluyen el cuento están, significativamente, a cargo del dios encarnado. En contraste con su deterioro físico, Chac habla todavía como un dios autoritario y se impone a la timidez o cortesía social de su interlocutor; por eso se puede deducir que el indio que aparece ante el Amigo es Chac Mool. Por ejemplo, en sus frases se advierten el poder, la onnisapiencia y en ellas, Filiberto es, sobre todo, una cosa:

—Perdone . . . no sabía que Filiberto hubiera . . .

—No importa; lo sé todo. Dígale a los hombres que lleven el cadáver al sótano (p. 28).<sup>18</sup>

Por lo que toca a los relatos, éstos se distinguen en el modo narrativo. Así, en “Chac Mool” hay, internamente, un modelo literario para el cuento dentro del cuento o, lo que es lo mismo, la literatura dentro de la literatura.

El diario y la narración se combinan por alternancia, puesto que linealmente una parte de lo que cuenta el Amigo precede al diario, está entre dos partes del diario o lo sucede.

<sup>17</sup> T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, 1972.

<sup>18</sup> Mi análisis coincide con la interpretación de Emmanuel Carballo, quien en el prólogo a su edición de *Cuentistas mexicanos modernos* (1956, t. I, pp. xxviii-xxix), resume el cuento y añade ¿intencionalmente? una variante a la frase final: “No importa —*contesta Chac Mool*— lo sé todo. Dígale a los hombres que lleven el cadáver al sótano.” (Subrayo el añadido.) Esa variante manifiesta su convicción de que el interlocutor del Amigo es Chac Mool.

## ACTORES

Los tres actores de "Chac Mool" hablan en primera persona, tienen la capacidad de ser sujetos del lenguaje, aunque sólo el Amigo y Filiberto ejercitan la función narrativa. Inicialmente hay un desdoblamiento en dos narradores que aportan dos visiones de la historia; desde dentro, en el diario, y desde fuera, en la narración del Amigo.<sup>19</sup> Los dos actores narran en distintos tiempos y el relato de Filiberto surge del pasado, por lo que no están únicamente en contrapunto sus voces, su visión de la historia, sino también sus temporalidades.<sup>20</sup> Por cierto que las visiones contrapuestas de los narradores descargan la emoción y preparan al lector y al Amigo para la escena imprevista. El Amigo mantiene la otra perspectiva que depende, casi todo el cuento, de la participación en los acontecimientos. Es cierto que está a punto de variar su condición de actor secundario con el descubrimiento del otro habitante de la casa de Filiberto; ese desdoblamiento le corrobora simbólicamente la posición de Filiberto y además lo convierte en testigo participante. De esta manera, el Amigo y Chac conocen todos los hechos en la escena final, ya que, por diferentes razones, consiguen la mirada omnisapiente.

Uno de los movimientos de integración de las narraciones es la lectura del diario de Filiberto. Gracias a la acción del Amigo como lector, la voz de Filiberto se hace presente en el presente del discurso de "Chac Mool", con lo cual la distancia entre el Amigo y el muerto es análoga a la del lector y escritor reales. Cuando calla para leer, el Amigo cede la palabra y semeja ser el transmisor de la otra narración, pues al leerla la recibe y la emite. El lector del cuento lee como a través de la lectura del Amigo, y con esta ilusión, el diario aparece en "Chac Mool" como si fuera una cita textual. "Chac Mool", mensaje colocado en el circuito comunicativo entre el autor, o mejor, entre el sujeto único de enunciación del cuento y el receptor lector, escenifica ese cir-

<sup>19</sup> Sobre el tema de la visión, cf. T. Todorov, "Poética"; Jean Pouillon, *Tiempo y novela*, 1970, pp. 58-117; O. Ducrot, "Visión en la narrativa", *DCL*, pp. 369-373.

<sup>20</sup> Véase A. A. Mendilow, *Time and the novel*, 1970; J. Pouillon, *op. cit.*, "Tiempo del discurso", pp. 357-363.

cuito, y así particulariza el aspecto del relato como representación y reproducción.

El Amigo lector es el nexo con el lector real y su representante interno; ello se debe, sobre todo, a que los papeles de autor y lector están figurados explícitamente.<sup>21</sup> Esta circunstancia da lugar a que el Amigo establezca contacto con Filiberto por medio de la lectura y no del diálogo, y que su relación sea homóloga a la del autor y lector reales, es decir, el autor y el lector como personajes.<sup>22</sup>

El Amigo, en su papel de narrador que organiza todo el cuento, dispone alternadamente las narraciones porque efectúa cortes al iniciar su lectura, al interrumpirla dos veces y con sus comentarios al terminar de leer. Este actor y su voz después de la acción quedan solos como al principio, hasta la entrevista con Chac. En esta ocasión no hay lejanía en medio de ellos, como entre Filiberto y el Amigo, puesto que ambos se relacionan en el mismo tiempo compartiendo un acto discursivo.

El impulso que lleva al Amigo a leer el diario para encontrar la explicación no a la muerte de Filiberto, sino a su despido, contribuye a crear el misterio en “Chac Mool”. El “escritor” le propone la verosimilitud de lo que cuenta y, por tanto, aceptar el predominio de la imaginación sobre la realidad monótona, con lo

<sup>21</sup> “Chac Mool” es pues un caso especial de narrador implícito y de lector y narrador coincidentes. El autor real juega con las imágenes de los protagonistas del proceso narrativo: “Si ninguna persona —dicen Ducrot y Todorov— se interpone entre este autor inevitable y el universo representado, es porque el autor implícito y el narrador se han fundido. Pero casi siempre el narrador tiene su propio, inconfundible papel. Este papel varía en cada texto: el narrador puede ser uno de los personajes principales (en un relato en primera persona), o bien puede limitarse a emitir un juicio de valor... En cuanto al lector, no debe ser confundido con los lectores reales: una vez más nos encontramos frente a un papel inscrito en el texto (así como en todo discurso están inscritas informaciones relativas al alocutario). El lector real acepta o rechaza ese papel: lee (o no lee) el libro en el orden que le ha sido propuesto, se asocia o no a los juicios de valor implícitos en el libro que manifiestan los personajes o los incidentes, etc. A veces la imagen del narrador y la del lector coinciden; otras veces, el narrador se sitúa junto a los personajes” (*DCL*, pp. 370 s.).

<sup>22</sup> Por lo tanto, a través del diario se transmiten concepciones sobre la religión, la realidad, el arte, el tiempo, la Historia, etc. Es obvio que al Amigo, renuente a aceptar las del escritor Filiberto, se le imponen de todos modos por las leyes del universo representado.

que sobresale todavía más el uso del diario como obra literaria. La ambigüedad que suscitan la locura progresiva de Filiberto y la interpretación del compañero de trabajo, conducen a proponer la idea de que la demencia es la causa de la muerte. Esto se consigue porque el lector representado, que lee como burócrata, marca una línea interpretativa para despistar al lector real (no es coincidencia que el Amigo también haya sido lector de los oficios de Filiberto). No sorprende pues, que el Amigo descarte y no tome en cuenta la realidad que presenta el diario; además, la amistad le impide aceptar el enloquecimiento de Filiberto. Por eso, este actor cumple con la necesidad de un espectador y lector "objetivos", para incrementar la tensión y la sorpresa. Finalmente, confundido e indeciso, la anagnórisis lo incorpora al delirio de Filiberto, que no es sino la realidad postulada por su diario, y que, en última instancia, implica la involucración del lector en el universo creado por el escritor.

Al principio de su diario, Filiberto se interesa exclusivamente en sí mismo y en su pasado individual; después, le atraerá el dios hasta dedicarle su escrito personal, y, al fin, Chac ocupa también un espacio que no es suyo. Esta polarización del interés del narrador hace evidentes sus perturbaciones como persona representada, que una interpretación más psicológica podría ampliar.<sup>23</sup>

Las disquisiciones filosóficas de Filiberto, muestran abiertamente el conflicto que el cuento desarrolla en otros planos. Con ellas, Filiberto justifica la admisión y sometimiento a la realidad sobrenatural y, por ende, al pasado prehispánico que se personifica en Chac Mool. Es decir que el triunfo de la realidad fantástica o imaginativa, sobrenatural, conlleva simbólicamente el triunfo del tiempo sobre el hombre. La polémica interna sobre la religión, esbozada en las discusiones de Pepe y Filiberto, se desarrolla a través de las acciones del segundo, quien, católico recalitrante, troca su adoración cristiana por la del dios maya. La polémica<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Cf. Luce Irigaray, "Approche d'une grammaire d'enonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel", *Language*, 5 (1967), pp. 99-109. Para una tipología de los discursos a partir de la presencia de la enunciación en ellos, véase la reelaboración que J. Kristeva hace de los aportes de Bajtin en su libro *El texto de la novela*, especialmente pp. 120-135.

<sup>24</sup> J. Kristeva (*op. cit.*, pp. 131-132), acuña el término "polémica interna" que uso para designar un rasgo sobresaliente de la obra de Carlos Fuentes: por medio de los enunciados de sus personajes entran en conflicto

expresada verbalmente por el mismo Filiberto culmina en su monólogo interior acerca de la realidad; esta controversia, como las demás, se resuelve invirtiendo el orden establecido al principio del relato.

La relación amistosa de Filiberto y el Amigo es como la de Pepe y Filiberto, aunque no podría asegurarse que, a pesar de cumplir papeles semejantes, Pepe y el Amigo sean la misma persona figurada. En cambio, hay indicios suficientes que señalan a Chac y al indio como un solo actor; es más, la coherencia del cuento reside precisamente en mostrar esa identidad.<sup>25</sup>

Al escuchar a Chac Mool, Filiberto puede incorporar el mito (la historia del dios de la lluvia) en su diario. Ese movimiento es semejante al del Amigo, quien, al leer, agrega “textualmente” la historia de Filiberto a su narración, y la incluye en su propio tiempo. Al narrar, Filiberto y el Amigo se igualan, porque ambos hablan del otro: así como el Amigo se refiere a Filiberto (o a su diario), éste a Chac; hay un paralelismo entre la relación del Amigo y Filiberto y la de éste con el dios. La otra narración es un soporte biográfico para atar cabos con el diario, pues al interesarse en Filiberto el narrador aporta información complementaria sobre su vida. Los sucesos que glosa son el despido, los cambios en la personalidad, la muerte; brevemente, el Amigo relata también otro hecho que Filiberto no puede narrar: el traslado de su cadáver a México. La inauguración y cierre de “Chac Mool” están a cargo del Amigo que retrae su palabra y entrega el espacio de la palabra a Chac para que diga la frase concluyente (ese espacio lo comparte con Filiberto).

Los actores sufren cambios físicos, psicológicos, sobre todo Chac y Filiberto, que predominan en el plano de la historia y se distinguen del Amigo quien, aunque distribuye los componentes del cuento, narra menos que Filiberto. Curiosamente, se relacionan entre sí por parejas, porque el tercer actor es excluido en

distintas posiciones “ideológicas”: opiniones sobre el arte, la política, religión, etc. *La región más transparente* es, en este sentido, el ejemplo más claro. En el cuento que analizo, Filiberto expresa dos tendencias del pensamiento en México; la solución a la polémica se da en el plano de las acciones de los personajes.

<sup>25</sup> Que Carballo, como vimos (*supra*, nota 18), señala en el añadido al texto de Fuentes.

todos los casos: Filiberto y Chac, Filiberto y el Amigo, éste y Chac, Pepe y Filiberto. La naturaleza de las metamorfosis se deben a sus características individuales y, tanto en Filiberto como en Chac, son procesos de degradación llevados a sus últimas consecuencias; en ambos su influencia mutua está predeterminada.

Filiberto experimenta cambios que lo conducen de lo animado a lo inanimado, de la vida a la muerte. Las modificaciones de Chac, que empiezan en lo inanimado de acuerdo a su índole de estatua, lo llevan a la animación y movilidad del hombre y, en su caso, de la no vida a la vida. Las dos situaciones extremas previas a su relación, tienen un parecido especular que Chac advierte y subraya irónicamente, cuando envía el cadáver al sótano. Además, si Filiberto coleccionó objetos prehispánicos y el Chac Mool fue su máximo hallazgo, Chac, vengativo, coleccionador de los despojos de seres vivos, incluirá como objeto principal el cuerpo inerte de Filiberto. Los actores como objetos deseados entre sí tienen una relación que invierte los términos. Así, Filiberto, que ambicionó dominar el pasado, que deseó vencer al tiempo, aún después de muerto es controlado repetidamente por él pues la posesión simbólica de la estatua no concedió ese dominio. En general, las metamorfosis de los actores se pueden caracterizar por la inversión de sujeto y objeto.<sup>26</sup>

El carácter simbólico de "Chac Mool" es causa de que cada movimiento de los actores, el lugar en que ese movimiento se realiza y el momento en que acontece, encierran un doble sentido. Por recóndito, el significado no se alcanza con una lectura literal. Es por eso que, en los atributos de la estatua y Filiberto en juego mediante su relación, se encubren características que rebasan las de los actores de un cuento fantástico. La relación del dios y del hombre, y sus metamorfosis conllevan una interacción comprensible, develable, al desentrañar el matiz simbólico que conforma la historia del cuento. Cuando Chac y Filiberto entran en contacto, simbólicamente se enfrentan el pasado prehispánico mexi-

<sup>26</sup> Para la sintaxis de los personajes he tomado elementos de *La semántica estructural*, de J. A. Greimas, y de la obra citada de Julia Kristeva, aunque no apliqué tal cual sus modelos, sino que los reduje (porque la obra de Fuentes es distinta de las que produjeron esas teorías) a sujeto y objeto (el último también como objeto de deseo en el sentido psicoanalítico).

cano y el presente sincrético. La lucha, claro está, confronta a dos oponentes desiguales, a la divinidad maya y al hombre de la clase media, burócrata mexicano.<sup>27</sup>

Lo mágico-religioso se introduce en el cuento por medio de los fenómenos que convierten la estatua en un ente con vida. En particular, la religiosidad en sí está presente en todo “Chac Mool”, pues en el diario es uno de los rasgos de Filiberto como persona y ser social, y en la otra narración el sincretismo religioso se concretiza con la noticia de la muerte de Filiberto en Viernes Santo, fulminado por el dios maya en el último sacrificio ritual.<sup>28</sup>

Es muy importante que Filiberto sea un actor religioso, pues dentro de su culto personal hay también manía por el pasado; de ahí que al raspar la lama de la efigie participa en el rito como hierofante. Ejecuta las acciones religiosas no sólo sin darse cuenta, sino sin comprender su alcance e implicaciones, porque en “Chac Mool” hay una brecha entre la polémica verbal y la realización de los actos, siempre simbólicos y predeterminados.

Cuando principia un ciclo natural, una estación, Chac Mool llega al aislamiento, obscuridad y humedad del sótano que reproducen un medio ambiente comparable al seno materno. Material

<sup>27</sup> En este cuento, en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y en “Por boca de los dioses” aparecen tres personajes que han descendido a la clase media. Fuentes capta esta movilidad social para mostrar algunos aspectos de la mentalidad de los nuevos integrantes de este estrato: residuos aristocratizantes, ligas enfermizas con el pasado, pocas posibilidades de participar activamente en el presente histórico de México, evasión hacia la fantasía, la locura, nostalgia de su antigua clase. Fuentes profundiza estos aspectos en *La región más transparente*, novela inmediatamente posterior a *Los días enmascarados*.

<sup>28</sup> Carlos Fuentes empieza a explorar aquí el terreno de las herejías y transgresiones al catolicismo. Por ejemplo, en *La muerte de Artemio Cruz*, la triada en que se desdobra Artemio alude a la trinidad católica. (Esta novela está ligada a *Muerte sin fin* de José Gorostiza y en cierto sentido es un homenaje al poema, como se desprende del epígrafe de la novela.) Yo, tú, él, aluden en la novela, directamente, al padre, hijo y espíritu santo. Pero, al mismo tiempo, Artemio reúne en sí rasgos espirituales que lo definen, como a Charlotte de “Tlactocatzine”, y a Consuelo de *Aura*, como un personaje cuya influencia y poder trasciende lo humano, un ente hecho con mitos prehispánicos. En el terreno de las herejías, *Cumpleaños*, y *Terra Nostra* son dos exponentes sobresalientes de esta exploración. (Véase Gloria Durán, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México, 1976.)

y súbitamente, las condiciones favorables combinadas provocan la transformación de la piedra, puesto que la temporada de lluvias hace descender a su dios (cuyo signo es, por supuesto, el agua). El agua, vida para el Chac, es funesta y fatal para Filiberto, dato que se indica en el texto a partir de los elementos premonitorios en la oficina, surgidos después de la decisión de ir a buscar la estatua (alguien tiñe de rojo-sangre el agua del garrafón).

En Chac la transformación es profunda, trascendente y afecta a toda su personalidad. Por un lado, ocurre su degradación a hombre, al agudizarse determinadas características antropomórficas de la estatua, que lo hace perder sus poderes sobre la naturaleza. Por otro, su decadencia individual comienza desde que es dios hecho hombre. Todas las alteraciones que sufre el Chac Mool dan lugar a la inversión de sujeto en objeto; en su relación con la naturaleza pasa de controlador a controlado pues, como cualquier hombre, como Filiberto, por ejemplo, no puede hacer llover.

Las modificaciones físicas y psicológicas de Chac Mool pueden seguirse en el texto por una serie de señales que Filiberto no capta. Al lector del cuento estas señales le muestran que también el dios es un perdedor ya que él y su estatua, de ser y representación, se convierten en parodia y caricatura humana. Ello se debe a que Filiberto, sin pretenderlo, sirve de modelo para ese representante de la cultura maya. De nuevo se cruzan la cultura occidental y la indígena, por lo que el simbolismo del cuento plantea —y escenifica— una pugna entre la cultura autóctona y la ajena. En este sentido Chac y Filiberto interpretan, reiterando, el choque negativo de dos culturas como en la conquista.

“Chac Mool”, cuento fantástico, desarrolla intencionalmente problemas filosóficos, psicológicos, culturales (en su acepción más amplia) referidos al país; por eso los textos de Fuentes están recargados de esos temas. No es sorprendente que las metamorfosis también toquen el problema de la identidad, y en dimensiones que a partir del individuo lo trascienden. Así, más allá del desmoronamiento psicológico de los actores, los cambios en su personalidad contienen alusiones directas al origen, es decir a la nacionalidad. Estos elementos se mezclan en los procesos por los que Chac deja de ser, y Filiberto no puede ser.

La trasmutación de la piedra en carne es la primera fase del prodigio y, simultánea a esta conversión protoplásmica, el espí-

ritu del dios transmigra a su recipiente esculpido por el hombre. La segunda etapa de la metamorfosis de Chac Mool concierne a la humanización del tiempo vivo, en cuanto Chac es afectado psicológica y socioculturalmente. Dos acontecimientos definitivos le ocurren por quedarse a convivir con Filiberto: ingresa al tiempo lineal y al ciclo vital de los hombres; además de adoptar necesidades humanas, envejece y morirá. La influencia de Filiberto se reduce a lo que tiene de decadente: ex aristócrata porfiriano, ha sufrido una degradación al ingresar a la clase media.<sup>29</sup> Cuando Chac lo imita grotescamente, copia los peores rasgos de la cultura y clase social que Filiberto representa. El rápido deterioro físico de Chac es paralelo a su degradación interna. La relación amistosa paternalista que al principio une a Filiberto y a Chac, cuando éste condesciende a contar su historia, se torna relación de explotación. Las metamorfosis de los actores, cuya relación es estrecha e interdependiente, están profundamente ligadas, ya que la degradación psicológica de Chac corresponde a la de Filiberto. Por otra parte, el autoritarismo y origen mítico-religioso de Chac encajan a la perfección con la personalidad de Filiberto, la más conveniente para su influjo. Por tanto, la mentalidad mágico-religiosa de Filiberto, su falta de conciencia histórica, su psicología peculiar y su búsqueda de identidad individual y nacional son el terreno propicio para la subyugación del Chac Mool. Aunque se acaben algunas de las oposiciones entre la pareja (se igualan en su humanidad), el antagonismo se mantendrá en una última oposición que los polarizará como al iniciar su contacto (objetos transportables, colocados en el sótano). Este antagonismo, debido a los rasgos que sí los igualan, podría zanjarse con la muerte de Chac que acabaría las diferencias en un futuro no escrito en el texto, pero presumible. El Amigo suple a Filiberto en varios aspectos, especialmente en el tiempo del que se halla ausente; Chac lo suple o más bien, lo suplanta en el espacio. Es decir que el diario de Filiberto, inconcluso en varios aspectos, necesita de al-

<sup>29</sup> La degradación social de Filiberto inaugura con el paralelo de la degradación histórica de Chac el tratamiento que será mostrado en *La región más transparente*, por medio de los aristócratas (Pimpinela de Ovando) que regresan a su posición social (la revolución incumplida) y de Ixca, el indígena corrompido culturalmente y degradado a través de la Historia, para él sí irreversible.

guien que retome el hilo de la narración en donde él lo cortó (o Chac se lo hizo cortar) y de un actor que continúe por él la segunda etapa de la historia y la concluya. Una tercera etapa fuera del texto, pero prevista por la concepción circular del tiempo prevé la reiteración de lo que sucedió a Filiberto. El futuro que se abre ante el Amigo y Chac es el de la repetición.

Es así que cada uno de los componentes de "Chac Mool" concuerdan y corresponden a los ciclos repetitivos de la historia propios del engranaje propuesto por concepciones del tiempo y de la Historia.

## ESPACIO

El Amigo duplica, ulteriormente, las acciones de Filiberto, ya sea como en un espejo o como una simple reiteración. En las dos narraciones los hechos importantes se efectúan en los mismos sitios. La casa de Filiberto es el lugar que más sobresale, tanto en el diario, como en el relato del Amigo. En ella se llevan a cabo las permutaciones significativas, porque los actores, que aparecen de dos en dos, se combinan y relacionan obligados por el tiempo en un espacio simbólico. Es decir, que el lugar nuclear es la mansión porfiriana en la cual ocurren los sucesos trascendentales que completan las circularidades.

Si como ya se dijo, para Chac el agua es un requisito vital y el mar, extensión de sí mismo, es su dominio, para Filiberto la casa es herencia y prolongación de sus padres. Atado por varios vínculos a ese lugar, Filiberto ha procurado aislar a la residencia de cualquier modificación, tal vez por lealtad filial o nostalgia de su antigua clase social, pero sobre todo, para impedir el paso del tiempo que degradó socialmente en comercios de lujo a otras similares;<sup>30</sup> Chac Mool invade este espacio vital de Filiberto, y

<sup>30</sup> En "Chac Mool" y "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", Carlos Fuentes inicia la serie de personajes ligados a sus casas, símbolos de una época de poder y bonanza perdidas, que culmina en "El mandarín", cuento de 1977. En *Aura* y en *La región más transparente*, es muy claro el uso simbólico de las casas como fuentes históricas para expresar también el curso de la Historia, ya porque también han sido degradadas socialmente como sus dueños, ya porque permanecen ajenas a todo cambio. De *La región* ... es el siguiente fragmento de este uso característico de Fuentes:

gradualmente toma posesión de la casa y desplaza a su dueño. Esta otra conquista del espacio ajeno se manifiesta con la permutación de Filiberto por Chac mediante el cambio de lugar. Chac asciende desde el sótano a la recámara, región íntima e individual de Filiberto, que pasa a habitar la sala. Al final, para cerrar el círculo, Filiberto será instalado en el sótano.

A partir de la llegada de Chac la casa se habilita para contener adecuadamente a la divinidad y, ya recinto sagrado, acoger la transfiguración del dios y propiciar su metamorfosis. En esa atmósfera uterina se realiza el nacimiento que reproduce mítica-mente la creación del hombre.

Una de las consecuencias del cambio de dueño, es que Chac imita a Filiberto como coleccionador y si la mansión había albergado un museo de objetos prehispánicos, después será utilizada como osario de restos mortales (Filiberto será uno de ellos). La idea de guardar, aislar, propia del primer amo de la casa, es retomada y agudizada por Chac Mool quien reduce simbólicamente el campo de acción. Así, los lugares se circunscriben a la casa y dentro de ella a la recámara, a la sala y al sótano; esta reducción del ámbito vital de los actores subraya el hecho de que el espacio de lo sagrado es opresivo y encierra. Es decir, cruzar los límites de la casa sin el consentimiento de Chac significa transgresión, por lo que sólo se sale de la mansión para regresar o ser regresado. Curiosamente, Filiberto, estrechamente unido a la que fue casa de sus padres, la abandona en manos de Chac quien la

casa y clase social unidos: "¡La casa de Hamburgo! La noche que volvió a penetrar en ella, doña Lorenza se sentó en la escalera a llorar... La mirada fija en sus manos, doña Lorenza decidió olvidar. Olvidar que había recordado. Seguir siendo una gran dama. «¿Has visto, Joaquín? Ayer busqué la casa de Genoveva: ahora es pastelería, las caballerizas están en ruinas y la de Rodolfo es un centro social español. Dicen que hay puros masones en el gobierno. Y eso no es todo. No dan religión en las escuelas. No hay dinero para los recibos. Todos nuestros amigos son contadores públicos y comerciantes, agentes viajeros y oficinistas de cuarta, y al que bien le va, profesor de historia [como el personaje de *Aura*]. En casa tras casa quedaban como espectros los espacios teñidos de pared donde antes colgaban los cuadros seculares, hoy en manos de algún anticuario; telas corrientes, de florecillas tejidas cubrían las sedas, raídas de los muebles, linóleo en vez de tapetes. Y nadie los tomaba en cuenta" (p. 96, yo subrayo). Esta es la clase en el poder, antes de la revolución mexicana, desplazada de su sitio en la escala social y lo que es igual de sus casas.

convirtió en prisión (no sin cierto humorismo macabro al huir se dirige hacia el mar, territorio de agua y por ende afín al otrora dios de la lluvia).

La presencia de Chac, encarnación del tiempo, satura el espacio de significación en todos los niveles temporales del cuento. Ello se debe a que el tiempo y el espacio están tan profundamente apoyados como concepciones, que desplazarse de un sitio a otro significa ir hacia el pasado, reunirse con él, estar en contacto con él, repetirlo.<sup>31</sup> Recuérdense que los movimientos para llevar a Chac y Filiberto inanimados a la casa, no son sino repeticiones de actos equivalentes en distintos niveles de temporalidad, repeticiones que concurren en el mismo espacio.

Antes de que se instaure lo sagrado en su residencia, Filiberto acostumbraba transitar de Catedral a Palacio, es decir, de la religión al poder, actividad que se altera cuando consigue que esos atributos también se confieran a su propia morada. Esa superficie recorrida cotidianamente por Filiberto es el lugar céntrico por excelencia ya que es la parte central de la ciudad de México,<sup>32</sup> el núcleo geográfico, político y socioeconómico del país en varias épocas. Estas son algunas de las consideraciones que integran la manera de captar la ciudad de México en "Chac Mool", ya que por destacar el sincretismo cultural se apoya en la utilización simbólica de las locaciones sincréticas, de las cuales sería representativa la capital del país. En todos esos elementos se basa la concepción de la verticalidad del escenario vinculada a la concepción temporal y de la Historia. Según ella, en el centro de la ciudad de México (y por extensión en zonas en iguales condiciones) las superposiciones culturales corresponden a capas respectivas del pasado histórico. El simbolismo de los movimientos de Filiberto en esa parte de la ciudad se entiende, pues el actor cumple su rito cristiano y visita la Catedral, es decir, se mueve en una edifica-

<sup>31</sup> Estas concepciones del tiempo serán las mismas en la obra posterior de Carlos Fuentes. Por ejemplo, en *Cambio de piel* el viaje de los personajes al mar (que como utopía no alcanzan) tiene sentido al detenerse en Cholula para que se repitan la historia de la llegada de los españoles a ese lugar y las histerias individuales de los personajes, quienes se encaran en diferentes niveles a lo pasado.

<sup>32</sup> La ciudad de México tendrá su novela en *La región...*, pero ya desde *Los días enmascarados*, Fuentes sitúa en ella los tres cuentos con tema mexicano.

ción levantada sobre la gran pirámide azteca y, sin saberlo, cumple también con el rito prehispánico. La verticalidad espacial establece analogías psicológicas, por ejemplo, que pueden desarrollarse fundamentalmente.<sup>33</sup> Una posibilidad de interpretación sugerida por el pasado amenazante, oculto en el sustrato más alejado de la superficie, es que el pasado individual e histórico aflora desde el inconsciente (personal y colectivo) para regirlo todo.

Los movimientos simbólicos de Filiberto orientan también sus visitas rituales a Tlaxcala y Teotihuacan, o sea, a aquellas regiones del país que tienen la cultura prehispánica (o el pasado) en la superficie, para estar en contacto con él.<sup>34</sup> Esto que hace durante los fines de semana se enlaza con sus recorridos por el centro de México, verdadero foco, aunque oculto, del pasado indígena. Significativamente, rompe con esos hábitos repetitivos a partir del domingo que instala en su casa al Chac Mool o en otras palabras, desde que lleva el pasado a su mansión.

Lo simbólico, pues, multiplica el sentido de los movimientos en el cuento. Por ejemplo, cuando Filiberto regresa al café de su juventud, se sitúa amargamente en el espacio de la confrontación vital, en el que tiene la perspectiva para ver hacia atrás el fracaso, y hacia adelante el futuro incierto. Desde ese lugar sopesa la distancia que existe entre él y el espacio del triunfo representado en el Jockey Club del que se le excluyó. La vida está simbolizada por dos imágenes espaciales: el camino y el mar bravío. Filiberto fracasa doblemente, "al cruzar el mar de la vida" y el de Acapulco. El círculo se cierra con el regreso para reunirse con el pasado, el Chac, quien se encontrará después con él. Filiberto retorna como Chac desde un lugar equivalente: la casa de antigüedades, la bodega de Acapulco. El resultado de la lucha de Filiberto con su destino, con el tiempo, con la divinidad, es su in-

<sup>33</sup> La verticalidad espacial así entendida se desarrolla ampliamente en *Cambio de piel*, novela en la que a la pirámide prehispánica se superpone la iglesia católica; no es mero azar esta selección, también simbólica, de Cholula como escenario.

<sup>34</sup> La visita ritual, impensada e imprevista, de los personajes de *Cambio de piel* a Cholula y al centro de su pirámide, prolonga el uso que "Chac Mool" inicia de las ruinas prehispánicas, de los objetos culturales como fuentes históricas, para mostrar, en última instancia, la relación del mexicano con la Historia.

greso trágico al espacio de la muerte y su conversión en el pasado, sin gloria, del Chac Mool.

#### TIEMPO

"Chac Mool" es un texto que se define por el uso primordial del tiempo. La organización peculiar de las dos narraciones y el diálogo se basan en el empleo del tiempo como procedimiento literario. Además, las concepciones del tiempo y el espacio determinan las acciones de los actores, su personalidad, la calidad de los conflictos y su resolución. La escritura única que es "Chac Mool" lleva a la realización conceptos sobre el tiempo buscando la adecuación literaria con el modo de expresarlos. Ya desde el hecho de haber seleccionado un modelo específico para la narración dentro de la narración<sup>35</sup> se alude al tiempo, puesto que en un diario los acontecimientos se consignan periódicamente o por lo menos hay la convención de ordenarlos en base a una temporalidad explícita.

La composición del cuento alterna el pasado y el presente que son, respectivamente, los tiempos del diario y el relato del Amigo. Esta relación que sobre todo es la del antes y el después a nivel de lo contado (de la historia), a nivel de cómo ordenan los componentes, juega linealmente con la presentación. Es decir, que aparece "antes" lo que temporalmente acontece "después".<sup>36</sup> La his-

<sup>35</sup> La narración dentro de la narración o la historia dentro de la historia, será el esquema que profundizará en *Aura*, novelita en la que el relato del narrador alberga secciones de las memorias de Llorente.

<sup>36</sup> La alternancia entre el antes y el después se desplegará ampliamente en *Cambio de piel*, texto con múltiples planos temporales, que contraponen el antes y el después de la historia de México (el tiempo de la conquista y el tiempo del presente), el pasado de cada uno de los personajes con los presentes respectivos. Por su parte, *La muerte de Artemio Cruz* presenta en alternancia tres tiempos que se funden en el preciso momento de la muerte del protagonista, como las tres voces que hablan por él y que corresponden a sus tres niveles de conciencia; distintos momentos del pasado de Artemio se entreveran con el presente de su agonía y la intemporalidad del tú (*yo* es el presente, *él*, el pasado y *tú* el futuro que en realidad no es tal). *Cumpleaños* volverá a alternar formalmente el antes y el después para desarrollar el concepto del espacio temporalizado y del tiempo espaciado. En *Zona sagrada*, el pasado, o tiempo del mito griego, alternará con el presente del mito que es Claudia Neruo. La imbricación de

toria contada por Filiberto se desarrolla en un tiempo precedente al del relato del Amigo, por lo que los tres segmentos de su narración son tres retrocesos temporales que abarcan, aproximadamente, ocho meses consecutivos a partir de un momento del pasado (el retroceso más largo del cuento), hasta el tiempo inmediatamente anterior al de la otra narración. De tal modo, las dos series narrativas alternan los tiempos pasado y presente de la historia e invierten el orden de los acontecimientos. Esta alternancia que organiza las dos narraciones por medio del procedimiento que deforma, en cuanto a la temporalidad lineal, la sucesión de los hechos,<sup>37</sup> obedece también al propósito de ejemplificar la concepción del tiempo que interesa al autor real. Si en un sentido "Chac Mool" narra la lucha de un individuo y el tiempo en el plano conceptual, este último, que es predeterminante, establece su relación del tipo causa-efecto. Así, la causalidad también interviene en cuanto a la coordinación de los acontecimientos, no sólo en lo que se refiere a las acciones, sino, principalmente, porque el determinismo provoca en última instancia que los actos aparezcan como la consecuencia de los que los preceden, lo que explica el destino entendido como fatalidad. El diario es un enigma porque relata cómo el tiempo fue el causante de la muerte de Filiberto. "Chac Mool" empieza con los efectos de la relación del hombre y el tiempo, es decir, con la noticia de la muerte de Filiberto, y la lectura del Amigo y su propia narración develarán, progresiva y alternadamente, las causas de esa muerte.

El tiempo cronológico representado en la narración del Amigo es únicamente de algunas horas, que incluyen el viaje de regreso de Acapulco con el cadáver y el traslado hasta la morada de Filiberto-Chac. Dentro de ese período se inscribe el tiempo de la

mito e historia occidentales y mexicanos se logra en esta novela a partir de la alternancia formal de distintos momentos del pasado (ficticios, legendarios), que Carlos Fuentes empieza a experimentar formal y conceptualmente en *Los días enmascarados* y culmina en *Terra Nostra*. Cada capítulo de esta novela corresponde a un tiempo histórico en general, y se funden y refunden continuamente pasados históricos, míticos, extraídos de la literatura —borra las fronteras entre ésta y la Historia— con los presentes que todos aquellos ocasionaron.

<sup>37</sup> Sobre la "deformación temporal" véanse las teorías de los formalistas rusos en la antología preparada por T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, 1970.

lectura del diario. La cronología de la narración de Filiberto, que abarca alrededor de ocho meses, comprende desde la temporada de lluvias (julio, agosto), hasta la temporada de sequía (febrero seco . . .).

Tanto Filiberto como el Amigo tienen la conciencia narrativa de anotar cuándo pasan o pasaron los hechos, pero sólo el segundo los ubica con fechas o referencias precisas. Filiberto, obsesionado con el pasado, juega en el diario con la exactitud temporal, a pesar de su preocupación por el día, la semana, el momento, las etapas de su vida. Así, en esa narración sin fechas, las precisiones cronológicas se refieren al transcurrir del tiempo natural (como Chac), cíclico, repetitivo (ayer, hoy, día, noche, etc.). En el relato de Filiberto su autor maneja libremente la consignación de los datos con lo cual se alejaría de su modelo, el diario personal, y es que la periodicidad no tiene que ver con la impuesta por el hombre (el calendario), sino con la subjetividad afectada de Filiberto y por tanto con su percepción del tiempo. Las variaciones en la personalidad de este actor se reflejan en su tiempo interior lo que incide en su "escritura"; por el Amigo nos enteramos de esas repercusiones en el diario: el silencio, tres días en blanco (p. 18). Filiberto, pues, cumple con su papel de narrador en función de cómo el tiempo exterior y el encarnado lo influyen como actor. Filiberto marca el tiempo cotidiano en su diario sin la ayuda de las convenciones establecidas en el calendario, sino por etapas de un ciclo: niñez, juventud, madurez; o por ciclos: sequía, lluvias. Cuando se enfrenta al tiempo exterior, medido, limitante, sufre una crisis interna. La vida de Filiberto se encierra entre dos límites que el tiempo le ha impuesto,<sup>38</sup> la jubilación y la muerte; al enfrentar la división oficial entre madurez y vejez, aparece la angustia por el tiempo ido (por su edad, más o menos cuarenta años, Filiberto estaría lejos de la problemática del climaterio). El mundo de "Chac Mool" justifica la tendencia de Filiberto a ignorar el futuro porque nada le ha deparado, y a su nostalgia del tiempo transcurrido. El mundo representado

<sup>38</sup> El tiempo como limitante es una preocupación de Carlos Fuentes, muy clara en su ensayo de *Tiempo mexicano*, pp. 9-16; *Cumpleaños*, título de una de sus novelas más obviamente dedicadas al tiempo, subraya el enfrentamiento obligado del hombre con todos los tiempos, precisamente el día en que cumple años su hijo.

en el cuento es congruente con una vida sin futuro promisorio, al ofrecer como última alternativa vital el enfrentamiento con el tiempo cíclico para que fracase otra y por última vez. La concepción personal del tiempo que tiene Filiberto es la de todo "Chac Mool" es decir, el tiempo cíclico. Sus acciones son repetitivas por efecto de la circularidad; en los fines de semana observa los ritos cristiano y pagano; en los días de trabajo reitera oficios. Filiberto vive de cara al pasado hasta que ambos se enfrentan. Su lucha con el pasado prehispánico lo precipita desde el engranaje burocrático de repeticiones cotidianas hasta el tiempo circular, para vivir-morir el tiempo mítico. Las temporalidades del cuento en el plano de la historia igualan, en el ámbito de la casa, el tiempo exterior al interior de Filiberto, quien sufre el castigo por "mirar hacia atrás" cuando el tiempo en un movimiento circular se vuelve presente.

El pasado es uno de los actores de "Chac Mool", o sea, el tiempo personificado en Chac; y haber encarnado le permite dominar de otra manera al hombre. Todos los actores del cuento (incluido el indio-Chac cuando no posee atributos divinos) se enfrentan al tiempo para ser vencidos por él. Chac Mool surge dentro del mundo de Filiberto, por un lado, debido a una concepción fatalista de lo humano, y por otro, por la concepción del tiempo como dueño del destino del hombre (de ahí que en el dios se reúnan ambas).

Como se ha visto, el tiempo es el eje que permite que "Chac Mool" haya sido fundado como es y no de otra manera. De ahí que pueda afirmarse que las acciones, pensamientos de los actores, concepciones, etc., tengan en este cuento "connotaciones" temporales. Es así que son movimientos hacia el pasado, la rememoración, la nostalgia (especialmente de Filiberto), la "escritura" del diario. Filiberto inicia sus memorias cuando prevé amargura en su futuro, por eso, escribir en "Chac Mool" significa revivir el tiempo pasado para apresararlo y tenerlo presente (aunque no lo consiga). Leer en "Chac Mool" significa desplegar el pasado, hacerlo presente, presenciario, participar de la transgresión; así el Amigo trata de recuperar, en la lectura del diario, el pasado personal de Filiberto.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Cito abajo, de "Kierkegaard en la Zona Rosa", *Tiempo mexicano*, unos extractos que concretan de otra manera las concepciones del tiempo

El eje temporal que opone al pasado y al presente conlleva además la coexistencia de diversos momentos del tiempo, o sea la simultaneidad del antes y el después. El mundo que se recrea en "Chac Mool" está formado por parejas de oposiciones que al afrontarse producen movimiento (los actores, narradores, tiempos, realidades). El triunfo temporal de uno de los términos de las parejas obedece a la insistente confrontación del pasado y el presente en cada uno de los niveles del texto. La reunión de términos de signo contrario origina la sustitución de un tiempo por otro, de una realidad por otra, de un actor por su contrario.

y el espacio que el autor desarrolló en "Chac Mool". De *Los días enmascarados* a esta colección de ensayos publicados en 1971, no ha variado su visión de estas categorías, y, por lo mismo, de la Historia. Dice, en relación al tiempo en México, opuesto y distinto al europeo de Kierkegaard: "... Entre nosotros, en cambio, no hay un solo tiempo: *todos los tiempos* están vivos, todos los pasados son presentes. Nuestro tiempo se nos presenta impuro, cargado de agonías resistentes. La batalla es doble: luchamos contra un tiempo que, también, se divierte con nosotros, se revierte contra nosotros, se invierte en nosotros, se subvierte desde nosotros, se convierte en nombre nuestro. [En otras palabras, Fuentes expresa lo mismo que en 1954 expresó por medio de las metamorfosis de Chac Mool —el tiempo mexicano— y Filiberto y de su interrelación.] La coexistencia de todos los niveles históricos en México es sólo el signo externo de una decisión subconsciente de esta tierra y de esta gente: todo tiempo debe ser mantenido. ¿Por qué? Porque ningún tiempo mexicano se ha cumplido aún. Porque la historia de México es una serie de "Edenes subvertidos" a los que, como Ramón López Velarde, quisiéramos a un tiempo regresar y olvidar" (pp. 9-10). Compárese con su idea sobre el tiempo y espacio mexicanos en mi análisis y con las palabras de Filiberto: "Sentí la angustia de no poder meter los dedos en el pasado y pegar los trozos de algún rompecabezas abandonado. No dejaba, en ocasiones, de asaltarme el recuerdo de Rilke, la gran recompensa de la aventura de juventud debe ser la muerte; jóvenes, debemos partir con nuestros secretos. Hoy, no tendría que volver la vista a las ciudades de sal..." (pp. 10-11).

## **"Tlactocatzine, del jardín de Flandes" (la quimera del segundo imperio)**

"Tlactocatzine, del jardín de Flandes" permite que se lo descomponga en una narración, elemento fundamental, y varios enunciados incluidos en ella por medio del procedimiento de la citación textual. Entre todos los componentes hay vínculos y relaciones que los unen no sólo por la incorporación de palabras ajenas a las del narrador, sino porque éstas, las intervenciones verbales de los actores que no ejercitan la función narrativa, afectan la construcción del cuento de diversas maneras. La imbricación del texto debe su peculiaridad al papel determinante de las expresiones de Brambila, de Charlotte, y del enunciado en forma impersonal, porque son los que motivan el curso de los acontecimientos, ayudan a construir la historia;<sup>40</sup> es decir, el cuento pretende ser un diario personal en donde el autor consigna tanto lo que sucede como las frases que no le pertenecen;<sup>41</sup> éstas son, en última

<sup>40</sup> En el sentido que Todorov le da en "Las categorías del relato literario", uso que mantendré cuando me refiera a "lo que cuentan" los textos.

<sup>41</sup> La narración "autobiográfica" empieza en *Los días enmascarados*. Tres de sus cuentos, "Chac Mool", "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" y "El que inventó la pólvora" están narrados en primera persona del singular, y en los tres aparecen diarios o memorias que tan importantes serán en la narrativa posterior de Fuentes. En estos cuentos comienza a insinuarse el personaje que por ser escritor es historiador; esa tendencia culmina en el Felipe de *Aura*, historiador contratado para terminar las memorias de Llorente (a la vez, continuador —repetidor— de la historia de Otro como el Amigo de "Chac Mool" y como el género de "Tlactocatzine, del jardín de Flandes"). Fuentes desarrollará esta idea hasta llegar a concebir al es-

instancia, el motor que impulsa o frena sus acciones importantes. Es significativo el hecho de que el narrador nunca contesta verbalmente a los demás, pero sí lo hace indirectamente, con el comportamiento que los otros desean y esperan. La presencia del actor y narrador en la casa, desde el principio del cuento, obedece a las instrucciones de Brambila ("citado textualmente") que le ordenaron diplomáticamente su traslado a ella. El diario, o sea su actuación como narrador, lo inicia desde que se encuentra en su nueva vivienda. Por su parte, cada expresión de Charlotte lo estimula a quedarse en la casa y a no actuar; cada una hace hincapié, además, en el encadenamiento progresivo del actor masculino a la mansión. El diálogo entre la mujer y el actor, escuchado en silencio por éste, muestra la inminencia de un futuro compartido (en base a un supuesto pasado común), y concreta el porqué de la estancia en la morada del que fuera el actor sin nombre. Por último, la inscripción del escudo, "Charlotte Kaise-rin von Mexiko", marca la situación de encierro insuperable de la pareja; todos los enunciados anteriores confluyen en éste im-personal, el cual explícitamente nombra a la mujer, elimina los titubeos en cuanto a su identidad y, por lo mismo, sus frases anteriores alcanzan verdadero sentido. La aclaración directa queda a cargo del escudo y de su lema en impersonal porque, si la mujer en su desvarío cree que el actor entendió desde un principio quién era ella, no puede en ningún momento y menos en ése que es el culminante, comunicarle que es la emperatriz (se rompería la lógica de su locura y el misterio del cuento). El enigma de *Tlactocatzine* se halla en el actor femenino; sus expresiones en alemán y en náhuatl que no se traducen ni comentan, cumplen el papel de claves para el misterio. Charlotte las envía al actor masculino como auténticos avances poéticos. El actor lee los mensajes políglotas y cifrados de Charlotte hasta que se expone de golpe<sup>42</sup> la verdad literaria, porque la sorpresa final, la lectura de la inscripción, cierra formalmente el cuento.

critor real como el historiador, a la literatura como otra historia; ejemplo de esto es *Terra Nostra*, crónica del viejo y el nuevo mundo.

<sup>42</sup> Casi para finalizar el cuento, Charlotte dice al género: "Nunca saldremos, nunca dejaremos entrar a nadie... Oh, Max, contesta, las siemprevivas, las que te llevo en las tardes a la cripta de los capuchinos, ¿no saben frescas? Son como las que te ofrendaron cuando llegamos aquí, tú,

El discurso poético extranjero penetra en el texto con el fragmento de un poema del belga Rodenbach (compatriota de Charlotte) asumido por el narrador, que transcribe, mejor que él mismo, el ambiente y las sensaciones que éste le despierta. En *Tlactocazine*, varios idiomas coexisten<sup>43</sup> dentro de la narración

Tlactocazine ... Nis tiquimopielia inin maxochzintl ...” (p. 50). Es evidente que el personaje femenino vive en el pasado histórico, añorando la época de esplendor de su llegada triunfal a México. Fuentes se informa de ese hecho histórico y pone en labios de Charlotte las palabras y las referencias que reviven una fecha feliz. En un libro anónimo, escrito al parecer para difundir las actividades de Maximiliano en México, se leen los detalles del recibimiento que se le hizo al Emperador cuando llegó a Veracruz y su viaje a la ciudad de México. En ese libro, en las páginas 198-199, están los datos históricos que sirvieron a Fuentes para recrearlos en su cuento: allí están las palabras náhuatl que dice Charlotte, están las flores tan mencionadas en el relato. Cito ahora fragmentos pertinentes de *Advenimiento de SS. MM. II. Maximiliano y Carlota Al trono de México. Documentos relativos y Narración del Viaje de Nuestros Soberanos de Miramar á Veracruz*, México, 1864: “El señor cura del Naranjal se presentó á S.S.M.M. con el alcalde y un regidor de aquel pueblo, dos vecinos que tenían el encargo de *topiles*, especie de alguaciles á las órdenes de los jueces, y dos jóvenes indias. El alcalde dirigió á S.M. el siguiente discurso en idioma azteca: «No mahuistililoni *tlactocatziné*, nican tiquimopielia mo icno masehual conetzitzihua, ... Nis tiquimopielia inin maxochzintl, quen se machiotl in tetlasotla litzin, mitzmo.» Este discurso fue traducido inmediatamente al castellano por el Sr. Chimalpopoca, y decía así: «Nuestro honorable Emperador, aquí tienes á estos pobrecillos indios hijos tuyos, que han venido á saludarte, y á que sepas que les alegra mucho el corazón tu venida, porque en ella ven á manera de un arco-iris, que desbarata las nubes de discordia que parece se habían avvicinado en nuestro reino. El Todopoderoso es el que te manda: que él te dé fuerzas para que nos salves. *Aquí está esta flor: mira en ella una señal de nuestro amor: te la dan tus hijos del Naranjal.*» (p. 198). En seguida fueron presentados los regalos indígenas. El alcalde y el regidor entregaron á S.M. dos ramilletes en forma de abanico tejido de palma, y con *siemprevivas* blancas y moradas; ... Aquella escena entre los Soberanos de un gran pueblo, hijos de cien reyes, y unos humildes indios del país de Moctezuma; *aquellas frases del tiempo antiguo*; aquellos regalos campestres, aquellas indias, aquella tórtola, símbolo de la inocencia de los pueblos infantiles; todo fué tierno y encantador para los que lo vieron, y muchos de ellos lloraron”... (p. 199; el subrayado es mío).

<sup>43</sup> El francés, el alemán y el náhuatl, dentro del español, marcan en este cuento el principio de un recurso que será constante en la obra de Fuentes.

en español, pero el caso de los versos de Rodenbach<sup>44</sup> es especial, porque el francés (lengua importante del Segundo Imperio) y el enunciado de Rodenbach (la palabra doblemente ajena) surgen del narrador como si le pertenecieran. Hay adecuación entre el ambiente y el espectador, y el hecho mencionado pone de relieve el inicio de la metamorfosis del actor. Con esa expresión se significa la trascendencia del encuentro con el medio cuya atmósfera y ambientación recrea la de Europa Central; puede decirse que la selección hecha por el narrador de esas palabras, precisamente, marca también su coincidencia con todo lo que la casa contiene.

Puesto que la narración se organiza como si fuera un escrito personal asimila en el yo que relata al narrador y al actor masculino. Esta fusión implica que el relator es a la vez el que observa, cuenta y vive la historia, la cual, desde que ingresa a la casa de Puente de Alvarado, se vuelve y continúa la de otro.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Las referencias culturales de Fuentes llegarán a ser "enciclopédicas", pero ya en *Los días enmascarados* se incluyen con el afán, por un lado, de rescatar e incorporar las distintas culturas a la mexicana, y por otro, para acentuar los rasgos de los personajes y ambientar los lugares; en otras palabras, con el propósito de situar histórica y culturalmente la acción. Tal es el caso de su selección de Rodenbach (1855-1898) quien no sólo fue belga, contemporáneo y compatriota de Carlota, sino que escribió una novela, *Brujas, la muerta* (1892), en la cual la ciudad (el espacio) llega a ser la "protagonista" que suple a la esposa muerta. En Brujas, tan parecida a ella, el inconsolable Hugo Viane encuentra otra mujer con una cara semejante a la de su esposa, aunque posee una personalidad completamente opuesta; al final la asesina enloquecido por la profanación que el doble femenino hace con sus burlas a los objetos que venera. Las reminiscencias de esta novela en "Tlactocatzine", se encuentran también en el simbolismo característico del texto de Georges Rodenbach, en cuanto a los nexos indisolubles entre las cosas y el alma, en los refinamientos decorativos y la ambientación.

<sup>45</sup> Brambila, corredor de bienes raíces, cuyo auge en el período de Miguel Alemán empezó a transformar la fisonomía de la ciudad de México, envía al güero a vivir en esa casa que, curiosamente, no destruye para vender el terreno (p. 37): "—Mire, mi güero. Puede usted invitar a sus amigos, a charlar, a tomar la copa. Se le instalará lo indispensable. Lea, escriba, lleve su vida habitual" (p. 38). El güero se dedica a escribir sus memorias, como Maximiliano escribió las suyas: *Aus meinem Leben. Reiseskizzen; Aphorismen; Gedichte*, publicadas posteriormente en Leipzig, 1867.

Estos hechos dan lugar a un juego de visiones, internas y externas, pues como escritor se distancia evasiva y objetivamente ante lo que le ocurre, y como actor se acerca emocional y subjetivamente al escenario. Como cualquier narrador autobiográfico de un cuento fantástico, continúa su relato a pesar de que lo afectan directamente circunstancias fuera de lo común. Es decir, está obligado a ser a la vez el espectador y el involucrado sin que ello repercuta en la función narrativa. La soledad, el aislamiento y la casa coadyuvan a que el actor acepte sin cuestionar, primero, a la fantasmagórica Charlotte y, después, a su propia participación en el delirio, pues su psiquis progresivamente alterada, no le permite distinguir, aun en la duda, entre la realidad interior y la del exterior (la de fuera de la casa y la que ésta contiene). Su receptividad característica da lugar también a que la imaginación, la locura, la poesía y la muerte que lo rodean desde su llegada a la mansión, se localicen también en su mente. En este cuento fantástico no hay conflicto entre dos planos de realidad desde el punto de vista del narrador, quien como hombre acepta pasivamente la de Charlotte hasta formar parte de ella. Sin embargo, la ambigüedad se manifiesta en este cuento, confirniéndole su carácter fantástico porque la locura, uno de los fundamentos del mundo representado, propone la incertidumbre. Se abren dos posibilidades: que todo es producto exclusivo de la percepción del relator desequilibrado, y que hay un mundo regido por la sombra de una muerta enloquecida al que se asimila el actor masculino. Es decir, la ambigüedad surge no sólo del desequilibrio psicológico (de los 2 actores), sino de su relación con el contenido del escudo, cuyo ícono y el lema aluden a la historia del país<sup>46</sup> (a la realidad "real"). En efecto, Carlota fue emperatriz de México en el siglo XIX, verdad constatable en la Historia, pero la realidad de "Tlactocatzine. . ." es sobrenatural y antihistórica.

<sup>46</sup>-La Historia, con el imperio de Maximiliano y Carlota, una etapa favorita del escritor, empieza a sondearse en este cuento. Pero, en general, en las obras de C. Fuentes, la historicidad la da ya un dato —como la mención de Le Plongeon, en "Chac Mool", quien, en efecto, fue el descubridor de la estatua a la que dio ese nombre (p. 22)—, ya un marco histórico construido por un sistema completo de referencias como, por ejemplo, la intensidad de la migración a la ciudad, la movilidad social, el arribismo, para caracterizar etapas del crecimiento del país, como en la *Región más transparente*.

La ambigüedad se nota en los criterios polarizados en que se basa el narrador para ordenar su diario: de un lado, la "racionalidad" y lo "objetivo", del otro, la "locura" y lo "subjetivo". Selecciona hechos y enunciados ajenos por la importancia que le dicta su subjetividad (unos y otros siempre pertinentes) y siguiendo una distribución cronológica.

El determinismo se observa ya en los rasgos del narrador quien, por su "sensibilidad siglo XIX" y por los recursos con que está dotado para transmitir lo que examina, es el habitante idóneo de la mansión y el escritor más dispuesto y compatible con ella. En él se da la asimilación requerida pues recibe como propio el influjo del ambiente europeizado. Hay compatibilidad entre su formación cultural y lo que le rodea, de ahí la adecuación tan estrecha y predeterminada, entre su mirada, la calidad de lo que observa y la manera de comunicarlo. La afinidad expresiva del narrador y la mansión europeizada se advierte, por ejemplo, en la descripción del jardín (visto como lo haría un pintor impresionista) en la que intenta plasmar juegos de luz que impresionaron su retina:

Girando, quise retener de un golpe la impresión de este cuadrilátero de luz incierta, que hasta la intemperie parece filtrarse por vitrales amarillos, brillar en los braceros, hacerse melancolía antes de ser luz . . . (p. 42).

La sensibilidad del narrador y su formación cultural lo inscriben en la cultura europea (por eso la "naturalidad" con que le vienen a la mente los versos del simbolista Rodenbach) y en especial en el arte del cual es conocedor: así enumera y aprecia todos los detalles artísticos decorativos de la casa. Significativamente, su conocimiento parece ser más profundo acerca del simbolismo y el impresionismo (contemporáneos de Maximiliano y Carlota), por lo que puede decirse que el pasado cultural europeo y el de una época a la que pertenecen la casa y su fantasma conforman su modo de observar y, por ende, el de relatar.

El desarrollo de los hechos acata un determinismo que no por oculto es menos fuerte; en el final anagnórico del cuento, el reconocimiento se confirma por partida doble, puesto que si la anciana es el fantasma de la emperatriz, él, gracias al sobre-

tendido que nunca contradice, es el esposo muerto. En este planteamiento del problema de identidad, individual y nacional, la confusión se basa en que ser y parecer se igualan (respecto al actor masculino).<sup>47</sup> El determinismo presenta a un personaje que reúne los requisitos que motivan y prolongan la confusión de personalidades; el cambio se realiza porque la personalidad del nuevo habitante de la casa no es extraña culturalmente a la que le es impuesta, y por su pasividad y actitud receptiva. En lo que se refiere a la ambigüedad, respecto a la metamorfosis del actor masculino, puede decirse que, si se lleva a cabo virtualmente en la imaginación de una loca, ella domina las leyes del mundo de “Tlactocatzine . . .” y él nunca la desmiente. Es decir, se presenta con un fuerte acento todo el proceso psicológico, e independientemente de la visión que uno u otra puedan tener del cambio y de que todo sucediera en la mente de un hombre solitario o en la de un fantasma, existe la evidencia del aprisionamiento en el cual cree el actor masculino (más allá de su virtualidad o “realidad”).

Determinadamente, el actor carece de nombre al principio del cuento; quien lo envió a la mansión lo llama con un mote y nada más. “El güero”, apodo del nuevo habitante de la casa, destaca una singularidad ante los que viven fuera de ella, pero dentro de la misma es un rasgo de su aspecto que lo acerca e integra a la residencia “europea”. Charlotte nombra al actor y le confiere la identidad del Otro; es revelador que el hombre, fascinado,

<sup>47</sup> Fuentes aborda en este cuento el problema de la falta de identidad del mexicano con la versión masculina de la Malinche, es decir del “malinchismo” que se opondría al “nacionalismo”. El güero es un remanente de la mentalidad del siglo XIX; este personaje efectúa una “fuga espiritual”, y con esta demostración Carlos Fuentes sigue de cerca a Samuel Ramos que dice: “México se ha alimentado, durante toda su existencia, de cultura europea, y ha sentido tal interés y aprecio por su valor, que al hacerse independiente en el siglo XIX la minoría más ilustrada, en su empeño de hacerse culta a la europea se aproxima al descastamiento. *No se puede negar que el interés por la cultura extranjera ha sido para muchos mexicanos el sentido de una fuga espiritual de su propia tierra. La cultura, en este caso, es un claustro en el que se refugian los hombres que desprecian la realidad patria para ignorarla.* De esta actitud mental equivocada se originó hace más de un siglo la “autodenigración” mexicana, cuyos efectos en la orientación de nuestra historia han sido graves” (*El perfil del hombre y la cultura en México*, México, 1934, p. 27: yo subrayo).

no se resista y que su comportamiento sea el de una entrega indefensa, casi femenina. El cuento, narrado en primera persona del singular, se enuncia en un yo que tendrá nombre hasta que se lo otorguen. Por su parte, Charlotte que "no existe", ha sido, fue alguien; la revelación de su nombre al actor es circunstancial, pero no fortuita, de acuerdo a la necesidad literaria de preservar el misterio hasta el fin. Paralelamente, en el mismo momento, ambos son Maximiliano y Carlota; el mensaje impersonal del escudo, que la nombra, sirve para explicar al género que él es el Otro. Claramente, el actor, al ser nadie cuando llega a la casa, es por antonomasia el instrumento para encarnar los deseos de la mujer.

Las palabras de la mujer están siempre destinadas al Otro, que para ella es Maximiliano. Las primeras ocasiones en que Charlotte quiere comunicarse utiliza el lenguaje escrito, pues en el momento de intentar la comunicación verbal, no emite sonido alguno, y cuando lo logra es un grito que aleja al hombre. Ella inicia el acercamiento por medio de una carta en la que escribe una sola palabra: *Tlactocatzine*. Así le ratifica su anagnórisis y le envía un llamado implícito al que acude el Otro. Con este mensaje, Charlotte lo destaca como emperador, lo que muestra su inclinación por el cargo y, sobre todo, por el poder.<sup>48</sup> El aspecto formal del escrito amplía la información sobre su autora: refinada, antigua, de otra época, femenina. A lo largo del cuento Charlotte habla fragmentariamente las cuatro veces que "reconoce" a Max. La segunda carta constituye una cita secretamente insinuada, cuyo reclamo sutil es de nuevo captado y obedecido;

<sup>48</sup> La emperatriz Carlota redactó una memoria destinada a convencer a Maximiliano de permanecer en México y luchar por la corona; apeló a su sentido del honor y caballerosidad. He aquí unos fragmentos que descubren su excesivo interés por el poder: "Abdicar es condenarse, extenderse a sí mismo un certificado de incapacidad y esto sólo es aceptable en ancianos o imbéciles, no es la manera de obrar de un príncipe de 34 años lleno de vida y de esperanzas en el porvenir. . . . Pues bien, ahora yo digo: *Emperador*, ¡no se entregue usted prisionero! En tanto que halla aquí un emperador, habrá un imperio, incluso aunque sólo le pertenezcan seis pies de tierra. *El imperio no es otra cosa que un emperador*. Que no tenga dinero no es objeción suficiente, se obtiene a crédito, éste se obtiene con el éxito y el éxito se conquista" (citado por E. C. C. Corti, *Maximiliano y Carlota*, p. 471; yo subrayo).

el jardín es siempre el mayor recurso para atraerlo. En esta carta es indefinible el límite entre locura y poesía: "Amado mío: La luna acaba de asomarse y la escucho cantar; todo es tan indescriptiblemente bello" (p. 48).<sup>49</sup>

El enunciado de Charlotte varía con cada lengua que emplea, y su capacidad comunicativa abarca desde el uso de una palabra, hasta la doble repetición obsesiva de *Kaputzinergruft* que describe una situación pasada y futura y precipita el desenlace del cuento: desde la poesía (locura sublimada), hasta el desahogo verbal incontrolable (discurso de la locura). Charlotte lo mismo escribe que dialoga con el hombre; este acto es en sí un monólogo, pues el diálogo compartido, completo, nunca se entabla entre ellos; la imposibilidad de la contestación masculina tiene que ver también con el hecho de que ella se dirige al Otro, a Maximiliano y su escucha es, en este sentido, un medio. En ese monólogo, Charlotte confiadamente los reúne en el "nosotros" que emplea al hablarle, pronombre que en su pluralidad define su nueva relación. Este pronombre muestra al actor, junto con las demás observaciones de Charlotte, el desenlace no previsto: su unión con la mujer y la ruta de su historia personal. Escucha de Charlotte-Pitonisa su futuro y pasado: él es, fue, será el Otro.<sup>50</sup> El actor es el receptor pasivo de los mensajes de Charlotte, no el sujeto lingüístico que los responda. Esos mensajes funcionan como estímulos, y la reacción se da en el plano de las acciones o de la ausencia de ellas (caso semejante al de las sugerencias de Brambila). También como si fuera Otro el género asume el lenguaje en el poema de Rodenbach, o para narrar, pero no para hablar a Charlotte. Al final de "Tlactocatzine..." los actores comparten el mismo tiempo y espacio, pero, ya dije, no llegan a ser verdaderos interlocutores. Él, que aparece como autor figura-

<sup>49</sup> Las cartas de Carlota a Maximiliano, citadas en el libro de Corti, empiezan así: "Entrañablemente amado Max"; "Tesoro entrañablemente amado".

<sup>50</sup> El doble, la "otredad", las máscaras, surgen en *Los días enmascarados*, y a la luz de los elementos que hacen "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", no podemos sino recordar estos versos de Octavio Paz: "O se regresa de uno mismo, / y entre espejos impávidos un rostro / me repite a mi rostro, un rostro / que enmarca a mi rostro. / De una máscara a otra / hay siempre un yo penúltimo que pide. Y me hundo en mí mismo y no me toco." ["Espejo" (1934), *Libertad bajo palabra*, p. 56.]

do, no es leído por Charlotte, en cambio se convierte en el lector de la incipiente escritora. Los acercan y ligan nexos más fuertes e importantes de tipo personal que justifican todas sus relaciones. El actor es el objeto del deseo de Charlotte, por eso hay que insistir en su cualidad de receptor puesto que a él se destinan su amor, veneración, ofrendas. A él, a Max, se dirigen las señales del jardín (el olor); el sonido del Pleyel<sup>51</sup> de la sala; los sonidos que acompañan las apariciones de la anciana; sus gritos y sus silencios, sus acciones no sentidas, pero sí entendidas:

Me vestí y bajé a la biblioteca; un velo hecho luz cubría a la anciana, sentada en la banca del jardín. Llegué junto a ella, entre el zumbor de abejorros; el mismo aire, del cual el ruido desaparece, envolvía su presencia. La luz blanca agitó mis cabellos, y la anciana me tomó de las manos, las besó; su piel apretó la mía. Lo supe por revelación, porque mis ojos decían lo que el tacto no corroboraba: sus manos en las

<sup>51</sup> El gusto por la erudición de Carlos Fuentes alcanza en este cuento la sofisticación de manejar toda la información sin recargar su discurso de datos aclaratorios. El piano de la sala que toca solo (recurso al que apeló el cine influido por la novela gótica) es, "acertadamente", un Pleyel, hecho por la familia francesa de origen austriaco, que llegó a ser famosa desde que uno de sus miembros, el compositor Ignacio Pleyel (1757-1831), los hizo en París. Lo mismo que el Memling que menciona el güero ("¡Memling, por una de sus ventanas había yo visto este mismo paisaje, entre las pupilas de una virgen y el reflejo de los cobres! Era un paisaje ficticio, inventado. ¡El jardín no estaba en México!..." pp. 42-43), que compara el jardín de la casa con el de un cuadro de Hans Memling (ca. 1455) de la escuela flamenca de pintura, a una de cuyas madonas se refiere el personaje. Es muy claro que Fuentes investigó los detalles que recrearían fielmente ese pasado de México. Así, por ejemplo, las cartas de Charlotte son tan frecuentes como numerosas fueron las de Carlota; hay también pequeños detalles como el castillo de Bouchot (en la realidad existe con el nombre de Bouchop) que Charlotte menciona. En éste, como en detalles más relevantes sobre la historia de la pareja imperial, Fuentes coincide y/o sigue de cerca a Rodolfo Usigli (véase al respecto, *Corona de sombra*, 1947, especialmente p. 117). Numerosos son los datos culturales que ambientan la casa, como en este párrafo que ilustra la inclinación de Fuentes por "decirlo todo": "Los retablos de la bóveda (Zobeniga, el embarcadero de Juan y Pablo, Santa María de la Salud) fueron pintados por los discípulos de Francesco Guardi. Las alcobas, forradas de terciopelo azul, y los pasillos, túneles de maderas, lisas y labradas, olmo, ébano y boj, en el estilo flamenco de Viet Stoss algunas, otras más cercanas a Berruguete, al fasto dócil de los maestros de Pisa..." (p. 39).

mías, no tocaba sino viento pesado y frío, adivinaba hielo opaco en el esqueleto de esta figura que, de hinojos, movía sus labios en una letanía de ritmos vedados (p. 48).

El actor sin nombre incursiona en el dominio de la imaginación por el contacto directo con lo imaginativo: se convierte en el “personaje” de la “literatura” no escrita de Charlotte. La locura y fantasía de la mujer, fantasía ella misma, lo hacen cómplice de sus visiones.<sup>52</sup> Se establece una analogía entre la literatura y la mujer, concepción que la excluye de la producción cerebral de la fantasía por medio de la escritura.

En “Tlactocatzi...” cambia el actor masculino, pero no Charlotte quien es inmutable; ella es el último resultado de cualquier mutación y ha superado todos los límites (temporales y espaciales) con la inmaterialidad. También está más allá de los límites biológicos: ha trascendido. El cuento la presenta en un estadio final en el que permanece estáticamente. Ella forma una unidad con el espacio y por quedarse sin más alteraciones (des-

<sup>52</sup> La visión de la historia de México surge de Samuel Ramos, pero la de los personajes se halla en Corti. La pareja histórica y sus conflictos es vista como por Corti: “El emperador Maximiliano oía sólo la voz de la sangre de sus antepasados que corría ardientemente por sus venas. Poseído de ambición, su espíritu creó un *fantástico mundo de ilusiones, concibió una idea utópica y, sin embargo, grande, y emprendió su ejecución en cierto modo dilettante, creyéndola posible sólo por su nacimiento y por su elevada posición en el mundo. Así extendió la mano hacia una corona que era sólo imaginable en el dominio de las ilusiones, así proyectó unos planes de imposible realización*” (Corti, *op. cit.*, p. 9; los subrayados son míos). En el cuento Fuentes destaca el papel de Carlota, y retoma la interpretación de Corti: “Ya quería decidirse a anunciar su renuncia al trono cuando intervino Carlota... Pero ahora que vio amenazado a su esposo y a su corona despertó en ella la ambición y la sed de poder que había heredado de su padre, el primer rey de los belgas... Carlota instó a su marido que aún vacilaba, a abandonar este pensamiento, a animarse y a perseverar en su obra... Maximiliano, ante la energía y firmeza de su mujer, se animó de nuevo... (*ibid.*, p. 469). “Cuando la emperatriz vio el estado de ánimo de su marido recurrió a medios más enérgicos. Conocía muy bien a su esposo y sabía que era muy sensible en cosas de honor. Decidió atacarlo en su honor de hombre y de príncipe, y en esta hora decisiva redactó una extensa memoria que le entregó y cuyo efecto quería esperar tranquilamente” (*ibid.*, *loc. cit.*). No es otro el papel de las cartas de Charlotte al güero y él responde como Max.

pués de muerta), manifiesta una cualidad espacial por excelencia: la inmutabilidad.

Ya que triunfa la visión de Charlotte en "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", vence igualmente su verdad (lo imaginativo). Con esto quiero decir que la metamorfosis del actor es verídica en el sentido en que las leyes de la realidad recreada corresponden a las de la mente de la mujer. Ésta subyuga al hombre y lo "transforma" en Max pues su visión, dominante, se le impone más allá del terror que experimenta. Como ya dije, todo facilita los cambios en el actor, dúctil e influenciable, cuyo lado psicológico y subjetivo es trastornado hacia la locura (hacia Charlotte), por eso cuando él termina su actuación objetiva y deja de narrar, vencen simultáneamente la mujer y la confusión que le ha creado. Los anhelos más íntimos de Charlotte aunados a su gran voluntad, su rasgo distintivo, logran convertir al joven en el Otro, a la medida de su deseo, para volver a integrar la pareja: él y ella, como antes. El actor es el término presente de la dualidad de signos distintos y complementarios.

Lo característico de la relación de estos personajes es que la oposición, hombre y mujer, define esa unión sin conflictos: ella fuerte, él débil.<sup>53</sup>

Al inicio del cuento los actores se oponen como el espacio y el tiempo de la mansión se oponen a los de fuera de donde él proviene. Antes de su relación él es un mexicano de clase media

<sup>53</sup> Tanto en los detalles materiales (véase *supra*, nota 52), como en los espirituales, morales y físicos, reúne Fuentes la historia real con la que desarrolla en el cuento. Véase, por ejemplo, esta descripción que hace Corti de los emperadores: "Fernando Max era de constitución fina y delicada, rubio claro con los ojos azules de mirada franca, de mentón algo saliente que más tarde cubría una barba rubia, partida en dos y esmeradamente cuidada, que Maximiliano acostumbraba acariciar. De rostro más bien pálido, con algo delicado, casi femenino, en todo su ser... en Maximiliano eran casi dominantes determinados rasgos femeninos... Con frecuencia le hacía débil en su obrar, la fortaleza y la energía no eran su fuerte y todo lo demás que se le puede reconocer es una cierta tenacidad... Fernando Max propendía al romanticismo y a la fantasía, gozaba con la naturaleza, los animales, las flores y los frutos" (Corti, *op. cit.*, pp. 36-37). —... "La pequeña princesa creció en la corte de su padre feliz y alegre, y mostró, sobre todo al principio, incluso ante sus maestros, que había heredado determinadas cualidades de su padre: inteligencia clara y objetividad, así como ilimitada ambición, vanidad personal y, en ge-

(escritor), un don nadie. En ella, aunque no atraviesa por ningún cambio, se produce sin embargo un movimiento ilusorio que es el descubrimiento progresivo de su identidad: extranjera, belga, con un gran nombre escrito en la Historia (simbólicamente, el escudo real). Esto compensa la polarización de los rasgos en cuanto juventud (vida) de uno, frente a la vejez e inmateria- lidad (no vida), de la otra. La rendición masculina al escenario, su encantamiento por medio de la casa, lo condiciona y aproxima a Charlotte. Anhela a Charlotte, a través de la casa se vuelve ella el objeto de su deseo. La pasividad del actor y su falta de voluntad, en contraposición al voluntarismo que distingue a Char- lotte, son ingredientes en la negación de sí mismo (el comporta- miento y personalidades de los actores invierten algunas caracte- rísticas, masculinas y femeninas, convencionales.<sup>54</sup> El simbolismo del cuento aglutina en Charlotte y en la casa otra época (el pa- sado imperial), otra clase (la aristocracia), otra cultura (la euro- pea), otros espacios (la locura, la muerte, la imaginación).

La magia aparece en el texto como una de las explicaciones para el proceso de aniquilación del actor. Por medio de la casa Charlotte provoca un encantamiento que tiene varias fases: la sinestesia y expansión de la conciencia (el día 19); la fascina- ción (el día 21); la espera (días 22, 23); la búsqueda (día 24).

El actor proviene de un estrato superior al que pertenece pues ha sufrido una degradación social (la “aristocracia” se manifiesta en su mentalidad), que el cuento modifica, porque en el plano de la fantasía invierte los resultados de ese proceso: el actor asciende de nivel social y regresa a la clase añorada. No sorprende entonces que mantenga nexos específicos con la burguesía, ya que si es un subordinado de Brambila, éste lo trata deferentemente y le da obligaciones que encubren un trato privilegiado. De acuer- do a la petición de su jefe, la tarea del actor sería la de “huma-

neral, una inteligente concepción de la vida. Aunque el corazón de la princesa tenía en ella mucha menos influencia que en la generalidad de las mujeres, sucumbía, sin embargo, en toda reflexión, a impulsos pasionales, que ponían entonces a su servicio toda su inteligencia y todo su sentido práctico y le impedían conservar su usual manera de pensar desapasiona- da y clara . . . (*ibid.*, p. 53).

<sup>54</sup> Refiero al lector a la p. 275 del libro de Corti, en donde se describe con minucioso contraste, la fuerza de Carlota y la debilidad de Maxi- miliano.

nizar la casa deshabitada por décadas”, pero desde su llegada todo se invierte, ya que en vez de humanizar la casa, ella lo deshumaniza. La ausencia en presencia que es Charlotte, niega el carácter pragmático de su misión al anularlo como persona y la tarea de la habitante de la casa solitaria (sí cumplida), es convertir al humano en la presencia en ausencia: su compañero apropiado, Charlotte debe, pues, conseguir que se “olvide” de sí para ser el Otro, para que “recuerde” quién es. En este sentido el cuento alude a la reencarnación, aunque no la desarrolla ampliamente, pero sí se liga a la concepción circular del tiempo. En los dos actores se enfrentan temporalidades, de las cuales una, la que se esboza incipientemente en el hombre, está determinada a fracasar. Charlotte representa al tiempo y al espacio triunfantes que, en última instancia, son los ganadores a través de ella. Para que el actor ocupe el lugar vacío junto a Charlotte *allá*, necesita, ante todo, desligarse de su *aquí*. Para ingresar al tiempo de la mujer debe rechazar el suyo. Al negar su tiempo y espacio mexicanos, históricos, reales, para acceder a los de Charlotte que los niegan, simbólicamente hace patente el desahogo a su lugar de origen. Así interpretada, la metamorfosis corresponde a la etapa final de otro proceso generado por la falta de individualidad: la extranjerización (véase *supra*, nota 47). El actor sin nombre, que fue un mexicano sin identidad, se confunde con el extranjero (que estaba predeterminado a ser) y adopta otra identidad nacional (simbólicamente “emigra” al mundo de Charlotte).

#### ESPACIO, TIEMPO

Si en lo que se refiere a los actores todo está determinado, hay que agregar que la construcción del cuento enmascara ese acondicionamiento y, particularmente, el simbolismo. Las concepciones sobre el tiempo y la Historia (por mencionar las más importantes) parecen no supeditar el curso de los acontecimientos (como en efecto sucede) que fluyen sin descubrir su determinación. Esto se debe a que la relación causa y efecto que organiza los hechos coincide con las necesidades literarias de los cuentos fantásticos de horror. Sin embargo, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” supera la naturaleza de lo fantástico, por la orientación

de los problemas que subyacen intencionalmente desarrollados y encubiertos con el artificio literario. El uso literario del espacio apoya (como todos los demás recursos), pero primordialmente, el despliegue del determinismo. Así, el espacio es el recurso más importante en la demostración conceptual que también es "Tlactocatzine, del jardín de Flandes".

El simbolismo del cuento se elabora en base a la identidad de la casa y Charlotte, y se expresa con la corporalidad o personalización de la primera (casa, hogar=cuerpo femenino). Es tan importante el espacio que, en cuanto lugar, asimila claramente la casa a los actores, y por eso puede decirse que es un "actor" más como desdoblamiento de la mujer. Si el actor masculino es un medio para la mujer, para ella la mansión es el recurso para manejar ese medio. Ya que Charlotte, inmaterial, anciana, no puede sujetar físicamente al hombre, la casa lo hace por ella; así, la residencia, instrumento de magia corporalizado, es tanto la prolongación de Charlotte como ella misma, que recurre con éxito a la materialidad de la vivienda para seducir y retener al joven.

El amor y la muerte como dualidad inseparable son puestos en juego por medio de la elaboración conceptual del espacio: aprisionador y cerrado. En "Tlactocatzine . . ." el espacio es múltiple y la casa, espacio temporalizado, conecta, abre las puertas hacia otros espacios. Charlotte, dentro de la casa, los atraviesa todos; para ella, que conecta todos los ámbitos, no hay límites.

En la casa ocurre la reunión desde tiempo y espacio distintos de él y de ella; Charlotte viene desde la muerte y la locura, para reunirse con él que llega desde la vida. Durante el equinoccio, el tránsito de estación a estación, aparece la mujer para cruzar de un mundo a otro.

Por medio de la inversión, los atributos productores de la vida son, en este cuento, de la muerte, puesto que pertenecen a Charlotte. La casa es un recipiente corporalizado que recibe, es penetrable (femenino y polifacético como su dueña), pero su movimiento a la inversa, la expulsión y, por qué no, el nacimiento, no son posibles. Eros y Tánatos están ligados en y por Charlotte, o sea, la mujer y su amor, como factores destructivos del hombre, mientras que ella permanece incólume. Charlotte hará que el actor masculino ingrese, se agregue, al espacio que los

contendrá a ambos; el acto sexual se simboliza de una manera muy encubierta con el recurso de la corporalidad encarceladora. La identificación del actor masculino con la mansión lo integra a Charlotte, a la muerte. Ambas se extienden desde la tumba de los capuchinos<sup>55</sup> en el jardín hasta la puerta de la casa, que se cierra significativamente con laca roja. La puerta es entonces el último reducto del control femenino:

Me arranqué a sus manos, corrí a la puerta de la mansión —hasta allá me perseguían los rumores locos de su voz, las cavernas de una garganta de muerte ahogadas—, caí temblando, agarrado a la manija, sin fuerza para moverla. De nada sirvió; no era posible abrirla. Está sellada, con una laca roja y espesa. En el centro, un escudo de armas brilla en la noche, su águila de coronas, el perfil de la anciana, lanza la intensidad congelada de una clausura definitiva (p. 49).

El narrador percibe a Charlotte en cada detalle de la mansión (se parecen porque una y otra son la misma) y, en la medida en que capta su poder intrínseco de apresar (su identidad con el espacio), la describe con imágenes espaciales; sus rasgos físicos y lo que la representa son vistos por el narrador como “tela de araña” que aprisiona hasta que sus intuiciones se confirman. Es entonces cuando la mujer es reconocida totalmente. El hombre cautivo compara el rostro de Charlotte con la cara del escudo (como la del ave de rapiña): la cara y ojos de la mujer manifiestan su procedencia y el ámbito que espera al actor:

<sup>55</sup> Desde el punto de vista de la antihistoria que desarrolla Usigli en *Corona de sombra* (cf. su “Prólogo después de la obra”, pp. 135-167), viene a ser la solución literaria para la reunión de la pareja. Así, la locura de Charlotte en el cuento es obviamente un rasgo tomado de la vida de la emperatriz. Pero la idea del regreso de la pareja imperial, para encontrarse en México en donde se vieron por última vez, es un planteamiento fantástico que continúa literariamente los incidentes de la obra mencionada de Usigli. Relato e Historia se unen en este detalle de la tumba de los capuchinos, cuyos conventos visitaban los emperadores en su recorrido por México y en Europa; allí va el doble de Maximiliano, repitiendo la Historia. Dice José Luis Blasio: “¡Curiosa y extraña coincidencia! En el convento de Capuchinas de México había pasado el Emperador los últimos instantes de su vida, y ahora iba a ser depositado en la cripta de las Capuchinas de Viena, donde se encuentran casi todos los miembros de la dinastía reinante” (*Maximiliano íntimo. El emperador Maximiliano y su corte. Memorias de un secretario particular*, México, 1905, pp. 419-420).

Levantó la vista: en sus ojos no había ojos . . . *era como si un camino, un paisaje nocturno partiera de sus párpados arrugados, partiera hacia adentro, hacia un viaje infinito, en cada segundo. La anciana se inclinó a recoger un capullo rojo; de perfil, sus facciones de halcón, sus mejillas hundidas, vibraban con los ángulos de la guadaña. Ahora caminaba, ¿hacia . . . ?* (p. 45; el subrayado es mío).

Desde los primeros días de su estancia, el actor se fija atentamente en los detalles de la casa, sobre todo en el jardín. Éste es el lugar central de la mansión y a través de la visión subyugada por ese espacio distinto, pero conocido, se sabe que el jardín tiene sus propias leyes naturales. Toda la casa encierra el mundo regido por Charlotte, el cual difiere del exterior porque invierte todas sus leyes, entre ellas las del clima. En efecto, si en "Puente de Alvarado hay un sol monótono", propio de la altiplanicie mexicana, en el jardín se suceden las estaciones (suceder que sorprende el narrador en el inicio del otoño a la europea). Por tanto, la residencia se distingue de lo que la rodea no sólo en su ambientación, sino en su clima, como dos latitudes diferentes (entre uno y otra, entre el jardín y la calle). Las oposiciones del espacio y tiempo natural se anulan para el actor con el triunfo de Charlotte. La casa es doblemente mortuoria, pues el jardín primero recibió a Max, el esposo muerto y después a su doble. El jardín es un lugar trasplantado, como Charlotte, y como ella el paraje de la muerte: receptáculo dentro de receptáculo.

## **“Por boca de los dioses” (la mitología rediviva en la región más enmascarada del Anáhuac)**

“Por boca de los dioses” es un relato cuyos componentes, numerosos y diversos, y el desorden sobresaliente con que se entrelazan, marcan lo que para mí es un alejamiento de las leyes organizadoras del cuento clásico.<sup>56</sup>

En este cuento Fuentes inicia un segundo estilo de narración; esta mezcla heterogénea y excesiva de elementos se continúa y acentúa en *La región más transparente*<sup>57</sup> para culminar en *Terra Nostra*. Pero esta ruptura con el género se puede entender como un efecto de la búsqueda de la verosimilitud literaria (y su correspondencia en la experimentación formal), ya que, a diferencia del narrador objetivo al que nada afecta su desempeño de la

<sup>56</sup> Como muestras del cuento clásico, pienso en “Chac Mool” y “Tlactocatzine...”, tan cercanos en su ideal implícito de perfección a los de Edgar Allan Poe. Este ideal de belleza del Fuentes cuentista crea uno de sus estilos, el orden y equilibrio, cuya mejor muestra es la difícil sencillez de *Aura*, novelita, por lo demás, estrechamente ligada a los cuentos que menciono arriba. De este relato tan cuidado en la forma, y por ende exponente de un criterio estético, Octavio Paz dice que es “una *nouvelle* macabra y perfecta a un tiempo, como lo exige el género: la geometría es la antesala del horror...” (Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 45).

<sup>57</sup> El desorden, otro de los estilos del escritor que obedece a un criterio estético diferente al de sus obras de misterio (entre ellas *La cabeza de la hidra*), proviene a mi manera de ver de la obra concebida a *la Rabelais*, tan cara a Fuentes, estilo que se expresa en sus grandes novelas. El desorden de “Por boca de los dioses” prefigura el esfuerzo técnico y la línea organizativa de *La región...* La afinidad entre el cuento y su primera novela radica en el despliegue de la polifonía de la ciudad de México, en

función narrativa, en el narrador de “Por boca de los dioses” los problemas psicológicos repercuten directamente en su modo de relatar. La manera obligada en que dos narradores deben compartir la relación de los hechos, sirve para expresar también el desmoronamiento de la personalidad de Oliverio, el narrador y actor principal. Este texto no juega con la simulación literaria de ser un diario o unas memorias personales, y aunque no existe un “autor”, sí hay un “yo autobiográfico” en que se enuncia la narración básica. En ella se incluyen: una narración en tercera persona singular (que abarca aproximadamente una página) e introduce otro componente, el parlamento de la boca en segunda persona del singular, dirigido a un grupo;<sup>58</sup> se intercalan un número considerable de diálogos que permiten el intercambio discursivo dentro del texto; y citas fragmentarias en español, alemán e inglés.

#### ACTORES

La correspondencia y adecuación entre el estado mental de Oliverio y su ejercicio narrativo influyen en la organización de “Por boca de los dioses”. La locura, manifiesta en todo el cuento, se nota desde el principio con la digresión de Oliverio que introduce el relato en sí. En esta parte no narrativa de su enunciado, Oliverio describe, enumera sus obsesiones individuales, busca sus probables causas, en una verdadera autocaracterización que colo-

sus numerosos grupos y clases sociales que repercuten en la forma literaria: adecuación entre medio expresivo y tema. La “anarquía” de “Por boca de los dioses” y de *La región...* es la muestra más clara o radical de este estilo que la mayoría de las veces se entremezcla con el ordenado (por ejemplo en *La muerte de Artemio Cruz*, *Zona sagrada* y, por supuesto, en *Terra Nostra*), y que predomina en *Cambio de piel*.

<sup>58</sup> Es decir, la selección pronominal en que se enuncia este cuento abre las posibilidades con las que Fuentes experimentará y que reanudarán en los rasgos más distintivos de su modo de escribir. “Por boca de los dioses” reúne *yo, él, ustedes* que anticipan la variedad de personas que hablan (y también de puntos de vista y tiempos) en *La muerte de Artemio Cruz*, novela enunciada en *yo, tú, él*, que en este aspecto se inscribe en el estilo ordenado; *Aura* profundiza en el *tú*, y en sus otras novelas Carlos Fuentes recurre, indistintamente a una u otra, a todas las maneras de enunciar, en un mismo texto. Véase, por ejemplo, *Cumpleaños*.

ca, de entrada, la realidad del cuento en el plano de la locura;<sup>59</sup> en este aspecto, la tónica de "Por boca de los dioses" es la de representar la realidad tal y como la capta la visión distorsionada de Oliverio, con lo cual se descarta el conflicto entre dos planos de la realidad. La ambigüedad, incipiente, se insinúa en la visión opuesta del otro narrador. Debido a que la imaginación mórbida es idéntica al mundo exterior, los acontecimientos se presentan a Oliverio exclusivamente para confirmar sus temores, por lo que el misterio se reduce a la expectación de cuándo y cómo. En el final un tanto disperso (otra de las diferencias con los cuentos hasta aquí analizados), se diluye la sorpresa pues no entra el elemento de la imprevisión.

El "caos" inicial con que Oliverio inaugura el cuento y trasmite lo que ocurre en el interior de su mente se repite en el plano de las acciones, cuando, por ejemplo, la crisis de identidad lo obliga a abandonar el espacio narrativo (pp. 75-78). Oliverio no oscila de la cordura a la "anormalidad", sino a un grado más de la locura, y la exteriorización o exposición de ese momento culminante se logra con el hecho más significativo del aniquilamiento de su personalidad: otro narrador no figurado del que importa sólo su voz y la boca; éstas ocupan, respectivamente, dos espacios que Oliverio es incapaz de dominar: el de la "escritura", por su ausencia como narrador, y el del universo representado, por la ausencia de sí mismo. Al ser controlado por la boca, Oliverio se esfuma, por así decirlo, y cede la palabra. Esa doble permutación ocasiona que Oliverio, hasta ese momento el narrador, se convierta en personaje del enunciado de otro; de ser sujeto se vuelve la "no persona" (su yo cambia a un él, salvo en

<sup>59</sup> No se muestra aquí el enloquecimiento progresivo de un personaje (como en "Chac Mool" y "Tlactocatzine") pues ese proceso ya se realizó en una etapa anterior a la que trata el cuento. Sin embargo, también en Oliverio la locura es el resultado de su relación con el tiempo, su obsesión principal, lucha en la que ya ha perdido la razón. "Por boca de los dioses" se ocupa de contar el camino de Oliverio hacia la muerte, cuyo primer paso, ya cumplido, es la locura. El enfrentamiento del hombre con el tiempo es, desde *Los días enmascarados*, una relación desigual; no importa cómo se manifiesta el segundo: dios, mujer, el resultado es siempre el mismo: locura, encierro, muerte. Esto es muy claro en *Aura* y *Cumpleaños*, pero también es una de las relaciones fundamentales de los actores en *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Zona sagrada*, *Cambio de piel*.

las últimas líneas añadidas a la narración que no es suya).<sup>60</sup> Tanto el narrador como la boca asumen el lenguaje como si fueran Oliverio mismo en un doble desdoblamiento. La boca habla para que se vuelva lenguaje lo más recóndito del personaje, y con visión penetrante, profundiza y hace aflorar, aún más que Oliverio, las interioridades de éste. Por su parte, el otro narrador ve a Oliverio con otra perspectiva y distancia, y así la objetividad entra en el cuento; las tres perspectivas (Oliverio, máscara y narrador) integran una visión caleidoscópica.

En la disociación simbólica del personaje, consciencia, inconsciente y super yo, cada uno habla por separado. El inconsciente (uno de los niveles de la mente de Oliverio) genera el enunciado de la boca que da a conocer, verbalmente, lo que monológicamente Oliverio ha estado reflexionando en silencio e incomunicado<sup>61</sup> (pp. 59-62). Por primera vez con el monólogo interior que fluye libremente se dan a conocer al lector los problemas y conflictos, y, gracias a la boca, éstos surgen después sin trabas ante el destinatario corporeizado (políticos, intelectuales, banqueros...). La boca expresa muy bien la agresividad de Oliverio, incontenible ante los débiles (asesina al anciano Don Diego, pp. 64-67), al interpretar y realizar los deseos más recónditos que la cobardía del actor le hubiera impedido llevar a cabo.

El narrador frente a los demás es, más que nunca, yo y los Otros, los mexicanos, sus dioses, que llegan a ser, en dos momentos, la personificación del interlocutor.<sup>62</sup> Separado de cual-

<sup>60</sup> Como ocurre en *La muerte de Artemio Cruz* donde el narrador yo, persona, se convierte en un él o personaje y un receptor tú a quien se dice el porvenir que no es sino el pasado (como a Felipe, en *Aura*).

<sup>61</sup> El desdoblamiento de Oliverio prefigura, incipientemente, la disociación de la mente de Artemio Cruz en tres niveles.

<sup>62</sup> En este cuento, en mi opinión, hay una marcada influencia de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz. Este libro de ensayos, fundador en varios sentidos de *Los días enmascarados*, es el aporte teórico al que Fuentes acude para caracterizar la mentalidad de Oliverio, el personaje central de "Por boca de los dioses", y para recrear el mundo en el cual se mueve. Creo que caracterización, tiempo y espacio aplican las concepciones de *El laberinto*; puede decirse que "Por boca de los dioses" trasmuta en narración y representación el contenido de esos ensayos de Paz. Hay un diálogo entre el libro del poeta mexicano y el lector Carlos Fuentes, quien al escribir este cuento traduce narrativamente las observaciones ideológicas de *El laberinto*; es por eso que la visión de México, del

quier grupo social, con problemas de comunicación, sin conciencia de "pertenecer", enjuicia a los Otros desde un nivel ficticio de superioridad. En este sentido se esboza también en Oliverio la mentalidad del "artista" o intelectual de clase media (por su resentimiento, su posición pseudocrítica y por sus opiniones acerca del arte, intransigentes y supuestamente suyas, de *avant garde*). En la percepción de Oliverio también entra la "distorsión artística", ya que trasplanta desde el terreno pictórico la mirada para aprehender visualmente la realidad. La relación entre arte, imagen e individuo<sup>63</sup> se desarrolla por medio de los actores y se apoya en este ángulo específico de la visión del narrador. La polémica interna en "Por boca de los dioses" pone en acción dos concepciones antagónicas sobre el realismo en el arte: la conservadora y la innovadora; triunfa el realismo del cuadro de Tamayo, tan creíble como el de las pinturas coloniales, pero más poderoso y vivo pues es la imagen de lo que amenaza al hombre en México (la boca es parte de la pintura de Tamayo). El afán polémico de Oliverio es muy claro en la disputa con el cuidador

mexicano y del mundo prehispánico son las mismas en los dos textos. Dicho esto, no creó imprescindible mostrar al lector en detalle esta relación intertextual; sólo citaré o mejor, confrontaré aquellos párrafos que me parezcan representativos y suficientemente ilustrativos.

<sup>63</sup> Recuérdese, que este tipo de relación está también en "Tlactocatizne" y "Chac Mool"; en el primero con el ícono de Charlotte y en el segundo con la estatua del dios. *Zona sagrada* ahondará en las relaciones entre representación, ser, imagen de la imagen, a través de Claudia Nervo, actriz que vive rodeada de imágenes suyas, íconos pintados por artistas nacionales (como el Tríptico de Remedios Varo) y de individuos, imagen que imitan o mimetizan sus rasgos (las jóvenes que forman su corte). También en *Aura* por medio de las fotografías es que Felipe se reconoce en la imagen del general Llorente y reconoce a Aura en Consuelo. El culto a la imagen o mitos cinematográficos, emparenta a *Zona sagrada* y *Cambio de piel*, novela, la última, en la cual los personajes se marcan generacionalmente por su específico y amplio conocimiento cinematográfico. El arte, las pinturas, el cine, la literatura, serán parte integral de las obras de Fuentes, como interés de los personajes, como elemento de la escenografía. Es decir, Fuentes recurre a todas las manifestaciones de la imagen y la recrea con todos los recursos de la ficción. Piénsese en la activa permutación de identidades en *Cumpleaños*, en que el Otro, visto por uno mismo, es la imagen personal del pasado o del futuro: yo soy todos como todos los tiempos son uno, y contemplo mi imagen; me contemplo. *Terra Nostra* cumple abundantemente con este recurso (véanse, por ejemplo, pp. 462-494).

del museo de Bellas Artes (pp. 62-66), defensor del realismo artístico tradicional.<sup>64</sup>

Con el recurso de las "citas" el narrador presenta los diálogos sin introducción de tal manera que las intervenciones semejan,

<sup>64</sup> En este cuento, el interés por la pintura mexicana logra reflejar la pugna que surgió hacia 1925-1930 entre muralismo, considerado como arte oficial por sus contrincantes, y arte no oficial. El intento de ruptura surgió de Tamayo, María Izquierdo, Lazo, Orozco Romero, los más renombrados, quienes sostenían concepciones del realismo divergentes de las que dieron lugar a los grandes murales mexicanos. El hecho de que Fuentes utilice a Tamayo como representante del arte de vanguardia en México y a sus obras como las que verdaderamente figuran el realismo que corresponde a la etapa histórica que vivía el país, me hace pensar que el escritor alude veladamente al rechazo del muralismo como uno de los realismos caducos, por más vigencia que tuvieran en una época determinada. Me parece interesante que el debate en el medio pictórico haya trascendido a todo el medio intelectual para sustentar, a su vez, dos decenios después, posiciones ideológicas de rechazo al realismo socialista (es la época del stalinismo). En cuanto a la confrontación de dos concepciones del realismo en el arte, Fuentes, sin referirse al socialista, retoma una visión sobre la pintura que empieza a dominar en el panorama cultural mexicano y se sitúa implícitamente al lado de Octavio Paz, en la valoración de Tamayo. El poeta escribe en un ensayo de 1950: "Rufino Tamayo es uno de los primeros que se rehusa a seguir el camino trazado por los fundadores de la pintura moderna mexicana. Y su búsqueda pictórica y poética ha sido de tal modo arriesgada y su aventura artística posee tal radicalismo, que esa doble independencia lo convierte en la oveja negra de la pintura mexicana" (*Tamayo en la pintura mexicana*, México, 1959, p. 14). Don Diego, el personaje que cuida el museo de Bellas Artes simboliza a toda una tendencia antagónica en la que el propio Tamayo sirve de símbolo en "Por boca de los dioses". La concepción sobre la realidad y el acierto para aprehenderla es, en el cuento, la misma de Octavio Paz, quien se pregunta: "¿cómo aferrarse al antiguo realismo? La realidad ya no es visible con los ojos; se nos escapa y disgrega; ha dejado de ser algo estático, que está ahí frente a nosotros, inmóvil, para que el pintor lo copie. La realidad nos agrade y reta, exige ser vencida en un cuerpo a cuerpo. Vencida, trascendida, transfigurada. Y en cuanto al 'realismo ideológico', ¿no resulta por lo menos imprudente, ante los últimos cambios operados en la vida pública mundial, afirmar que este o aquel jefe encarnan el movimiento de la historia? ... De la noche a la mañana todas esas obras han perdido su carácter 'realista' y, por decirlo así, hasta su realidad. Pero hay otro realismo, más humilde y eficaz, que no pretende dedicarse a la inútil y onerosa tarea de reproducir las apariencias de la realidad y que tampoco se cree dueño del secreto de la marcha de la historia y del mundo. Este realismo sufre la realidad atroz de nuestra época y lucha por

fragmentariamente, el discurso del teatro.<sup>65</sup> Las respuestas ajenas provocan la exacerbación de Oliverio y sirven de estímulos a su sarcasmo e ironía, matices de su locura cuya magnitud desconocen los interlocutores. En la relación con los demás, desde el aspecto lingüístico, el narrador entra en contacto con el habla de la ciudad que penetra en la narración como voz de la calle; así, clichés, albures ciudadanos de los años cincuentas aparecen como fragmentos que expresan al Otro o al mismo Oliverio:<sup>66</sup>

—La llave del 1519, por favor.

—Aquí tiene, mi rorro color de nube (p. 69).

—Cortesía hipócrita que nos mantiene en un balancín paralítico 'para servir a usted', 'ésta es su casa', 'estoy a su disposición'...<sup>67</sup> (p. 70).

... Casi nunca salgo de mi cuarto de hotel; cuando lo hago, ando solo, y si me acompaño de alguien, es para que me vista (p. 62).

transformarla y vencerla con las armas propias del arte. No predica: revela. Buena parte de la pintura de Tamayo pertenece a este realismo humilde, que se contenta con darnos su visión del mundo. Y su visión no es tranquilizadora" (*ibid.*, p. 19).

<sup>65</sup> De la manera como se intercalarían después los parlamentos de *Aura*; también anuncian los de *El tuerto es rey* y *Todos los gatos son pardos*.

<sup>66</sup> Desde *Los días enmascarados*, especialmente en este cuento, Fuentes incorpora a su obra el habla de la ciudad, otro rasgo de su preocupación por el lenguaje, la cultura y la época: "La divisa de Fuentes —dice Paz— podría ser: *dime cómo hablas y te diré quién eres*. Los individuos, las clases sociales, las épocas históricas, las ciudades, los desiertos, son lenguajes: todas las lenguas que es la lengua hispanomexicana y otros idiomas más" (*Corriente alterna*, p. 47).

<sup>67</sup> La reflexión de Oliverio parece inspirada por la que hace Paz en *El laberinto*: "Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación... Atraviesa la vida como un desollado; todo puede herirle, palabras y sospechas de palabras. Su lenguaje está lleno de reticencias, de figuras y alusiones, de puntos suspensivos; en su silencio hay repliegues, matices, arco iris súbitos, amenazas indescifrables. Aun en la disputa prefiere la expresión velada a la injuria: «al buen entendedor pocas palabras»" (yo subrayo, p. 25).

El desprecio de Oliverio por los demás es congruente con la gradación de insultos cada vez más intensos que caracteriza el enunciado de la boca. Estos son los límites de su crítica, similar a la de Oliverio, como su visión subjetiva y emotiva de la realidad. Cuando la boca no habla por Oliverio se dirige a éste como una voz de su mente, situada fuera de sí mismo.

En “Por boca de los dioses” los actores se distribuyen en dos términos: Oliverio, actor presente en todo el cuento, y los que aparecen en serie, paulatinamente. La alteridad es el eje de este relato, que en el plano de los actores se muestra por la agrupación en yo y el Otro. Oliverio, yo, es el término constante, mientras que el Otro, singular o plural, es el término permutable.

La exclusión voluntaria de Oliverio de cualquier grupo social, el aislamiento y soledad en que vive, lo alejan circunstancial y temporalmente de los demás. Más aún, lo que Oliverio teme, las presencias amenazantes, están en primer lugar dentro de él. Este lugar, subjetivo y personal es el primero en el que se relaciona conflictivamente con el Otro. El monólogo es, en este sentido, pregunta insistente sobre los demás y lo que los demás representan como amenaza omnipresente; el fluir obsesivo de su pensamiento es una especie de defensa virtual ante ellos. La palabra de la boca realiza un deseo de Oliverio: desenmascarar a sus semejantes, y de tal modo reflejarlos. Los juicios de la boca pretenden enfrentar a los mexicanos con su verdadera imagen, con lo que son verdaderamente, destruyendo lo que creen ser. (Pero la diatriba de la boca incluye también a Oliverio y lo refleja pues los principales defectos que señala son la falta de identidad, la mediocridad, las máscaras occidentales). Máscara desenmascarante para Oliverio y los otros, la boca, cuando agrade a los mexicanos, configura y objetiva en ese acto al Otro sí mismo.<sup>68</sup>

Las obsesiones de Oliverio giran en torno a la mexicanidad, el tiempo, el sexo; y en sus relaciones con los habitantes de la ciudad de México, entra en contacto precisamente con lo que más

<sup>68</sup> Una vez más hay que recurrir a *El laberinto de la soledad* porque Oliverio no sólo ve al mexicano a través de la perspectiva de estos ensayos, sino que también lo vemos desde ellos. La boca, la máscara, que se superpone a la boca de Oliverio, puede asociarse sin dificultad a lo que dice Paz sobre el tema y que a su vez apunta a lo que Samuel Ramos dice sobre los disfraces en *El perfil del hombre*...

teme. Así, las mujeres y el tiempo hecho, presencia en las figuras de los dioses prehispánicos, son el Otro al que se enfrenta el actor en varios niveles.

Por sus rasgos y múltiples atributos los actores son en algunos casos seres duales, especialmente aquellos que, como Tlazol, aparecen como divinidad y mujer mexicana. Las relaciones de Oliverio con las mujeres van desde encuentros superficiales hasta encuentros que rebasan lo incidental como con Tlazol y la boca. El actor, primero que nada, las descubre visualmente como un pintor y después las identifica como mexicanas, por lo que Oliverio confronta cada una de ellas con la idea que tiene de lo que es "mexicano".

El juego con la mirada "artística" para descubrir a sus semejantes alcanza la máxima expresión con los numerosos actores femeninos, pues la mujer aparece como imagen: primero en la pintura (el anónimo del siglo XVII; el Tamayo de 1958 inventado por Fuentes);<sup>69</sup> luego en la limosnera idéntica al cuadro, en Tlazol, imagen de rumbera del cine nacional. Pero la mujer también es parte de la masa de la gran ciudad: la oprimida o marginada (la limosnera); la que trabaja (la telefonista, la vendedora, la portera del hotel).

Puesto que la mujer aparece siempre a través de la concepción de quien, sin muchos rodeos, llamaré macho mexicano,<sup>70</sup> se presenta idealizada o infravalorada, siempre en un nivel diferente al del hombre, inferior o superior a él (Tlazol, objeto sexual; Tlazol, diosa azteca). Con la boca y Tlazol, los personajes femeninos más importantes y decisivos, Oliverio establece relaciones epidér-

<sup>69</sup> Ya que el libro de cuentos aparece en 1954 y se dice que el cuadro del que Oliverio arranca la boca es de 1958, no sólo se valora la pintura de Tamayo sobre la de otros, sino que resulta así un homenaje indirecto.

<sup>70</sup> El machismo que refleja falta de identidad es tema constante en Fuentes quien en sus ensayos dice, en otras palabras, lo mismo que "Por boca de los dioses" respecto al macho mexicano: "El atroz machismo mexicano —paradoja de una cobardía vital disfrazada de valentía— es la principal barrera contra la personalización de la mujer mexicana; sin embargo, la comprensión de la naturaleza del machismo ayuda a la mujer, por contraste, a actuar como persona; el macho es una no-persona, presa de un profundo sentimiento de inexistencia, de debilidad y hasta de homosexualismo latente, que debe afirmarse en la violencia, la negación de la personalidad femenina y el estrecho abrazo de los demás cuates mexicanos" (*Tiempo mexicano*, p. 82).

micas: sexo con la prostituta-diosa y la superposición de la boca a la suya propia. Oliverio efectúa una transgresión que debe castigarse, cuando arranca a la boca de la contemplación, contradiciendo sus propios valores, y asesina a don Diego "para su goce personal sin tolerar el contacto de todos" (p. 70). Tlazol y la boca convierten a Oliverio en objeto trasladando sus deseos de dominar al Otro.

La boca, al aprisionar a Oliverio solitario y misántropo, ayuda a que Tlazol lo ejecute, pues lo precipita al enfrentamiento con el Otro, los dioses en el infierno y la clase en el poder. En su relación con la mujer, Oliverio se convierte en el término derrotado de una unión en la que pretendió vencer. Con Tlazol reacciona como "macho mexicano" típico y esta debilidad lo pierde: ella, el Otro amenazante más fuerte, triunfa. Tlazol lo provoca y él reacciona de la manera esperada ("Ni modo, yo creí que eras muy 'macho'", p. 81).

Si en su relación con la mujer el actor se enfrenta con sujetos del tiempo y de sí mismo, con el hombre mexicano se enfrenta a sujetos del poder, social y subterráneo (alta sociedad: políticos, banqueros, la divinidad); a la clase media (intelectuales) y a la insignificancia de los personajes de la masa (don Diego y el elevadorista). Como actores tienen más realce los femeninos, pues los masculinos importan en cuanto grupo. Del mismo modo aparece la mitología mexicana viva como el pasado prehispánico vivo e insepulto en Mictlán, de la que se desprende Tlazol: Tepoyotl, Mayahuel, Tezcatlipoca, Izpapatotl, Quetzalcoatl, Tecciztecatl y el doble, Xolotl.

Así como Oliverio no pertenece, aparentemente, a ninguna comunidad, es un inadaptado, Tlazol se separa del grupo de las divinidades aunque sólo en apariencia. La pareja él/ella, que esporádicamente ambos forman, culmina con el sacrificio de Oliverio a manos de Tlazol-sacerdotisa. En su relación con la divinidad, como con el sexo femenino, el actor fracasa porque Tlazol es además un ente dual. La boca del cuadro que enmascara a Oliverio finalmente también es destruida por Tlazol que por ser más fuerte que los dos tiene el poder de separarlos.

La metamorfosis de Oliverio corresponde a la última etapa de un proceso de aniquilamiento que él mismo cataliza con sus transgresiones.

## ESPACIO, TIEMPO

El tiempo cronológico de "Por boca de los dioses" es de un día aproximadamente y se consigue la ilusión de alargarlo, por los monólogos interiores de Oliverio que borran el tiempo exterior y el interior, y gracias a la transcripción de sus reflexiones.

El monólogo interior contiene también fantasías sexuales que Oliverio proyecta en la "Gran Ciudad". Para él, las paredes y ventanas de su habitación se mueven y sus movimientos son sexuales. Su soledad, sus obsesiones, que en ella se retroalimentan, le hacen ver lo que le rodea como un laberinto en el que está atrapado. El único sitio que Oliverio cree seguro es el cuarto del hotel en el que se refugia como en el seno materno. Sin embargo su propio espacio ya ha sido invadido, pues el Otro, que lo obsesiona, lo acompaña siempre, y el mundo exterior que presiente controlado por las presencias temibles deja de ser territorio ajeno (frente a lo que objetivamente es su espacio privado) cuando esas presencias se encarnan.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> "El puñal quedó allí, en mi centro, como un pivote loco, girando solo mientras ella abría la puerta a la caravana de ruidos minuciosos, de alas y culebras, que se amasaban en el pasillo, y las guitarras torcidas y las voces internas cantaban" (pp. 81-82). Las presencias, como la boca, provienen de las pinturas de Tamayo, de la realidad que capturan; por eso el parecido es tan grande entre las pesadillas de Oliverio y las figuras que salen del pincel del pintor mexicano. Véanse, las guitarras, mujeres, bocas entreabiertas, cactus, etc., de sus cuadros reproducidos en el libro que a él se dedica, prologado por Paz, sobre todo los números II, IV y las de las páginas 4, 8, 15, 21, 32, 47, 54, 78. Paz, allí mismo, dice: "La ferocidad de muchos personajes de Tamayo, la bestialidad encarnizada de su *Perro rabioso*, la gula cósmica de su *Devorador de sardías*, la insensata alegría mecánica de otras de sus figuras, nos revelan que el pintor no es insensible al "apetito" destructor que se ha apoderado de la sociedad industrial. La abyección y miseria del hombre contemporáneo encarnan en muchas de las obras recientes de Tamayo... Poseído por una rabia fría y lúcida, se complace en mostrarnos una fauna de monstruos y medios seres, todos cerrados en su propia satisfacción, todos dueños de una risa idiota, todos garras, trompas, dientes enormes y trituradores. ¿Seres imaginarios? no: Tamayo no ha hecho sino pintar nuestras visiones secretas, las imágenes que infectan nuestros sueños y hacen explosivas nuestras noches. El reverso de la medalla, el rostro nocturno de la sociedad contemporánea... (los subrayados son míos, pp. 19-20). He aquí la afinidad entre lo que Paz interpreta de Tamayo y lo que acontece tanto en la mente del personaje como en el mundo mexicano en que vive.

Oliverio regresa siempre a la seguridad de su habitación aislante, pero este lugar es vulnerable ya que noche a noche “Las visitas indeseadas” casi vencen su privacidad; éste es el último reducto asimilado al espacio del Otro. La mujer, que como visita no es temida (aunque el temor a ella se manifieste de otra manera), es la única a quien Oliverio abre la puerta; por eso, advocación divina, ella ofrece a los demás ese lugar (conecta y une todos los espacios). Al principio de “Por boca de los dioses” el espacio de fuera y el de Oliverio se distinguen, diferenciación que se borra con la asimilación del espacio del actor al de los dioses.

El temor y desprecio de Oliverio a las mujeres se nota en la figuración de la ciudad de México: lugar cerrado, y sin embargo penetrable:<sup>72</sup>

Alta la ciudad, bajo el techo, las paredes gemían por tocarse en una cúpula de cemento; sí, se iban acercando, angostando, ésta corta, aquélla delgada, la tercera barrigona, la otra con una vagina de vidrio único laberinto al mapa andrajoso de la Gran Ciudad. No quería mirar a través del cristal; de eso huía, encerrado aquí siempre . . . (p. 59).

Por medio de esta corporalidad de la ciudad, la abertura es símbolo de paso a la nada aniquilante: Oliverio teme la boca del cuadro, las heridas, y porque las teme defiende la puerta de su cuarto.<sup>73</sup> Si la mujer es ante todo una abertura, es también la que

<sup>72</sup> Oliverio es el estereotipo del mexicano tal como aparece en *El laberinto de la soledad*; por lo mismo teme a la abertura, es decir, a la mujer; Paz expresa al respecto su opinión acerca del comportamiento del macho: “El lenguaje popular refleja hasta qué punto nos defendemos del exterior: el ideal de la “hombria” consiste en “no rajarse” nunca. Los que se “abren” son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero “no rajarse”, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. El “rajado” es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe *Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su “rajada” que jamás cicatriza*” (yo subrayo, p. 25).

<sup>73</sup> Puerta por la que irrumpirán las fuerzas contenidas del pasado prehispanico, que, como el inconsciente del país, se homologa en su irrupción a la del inconsciente de Oliverio quien siempre las ha presentado. Así, en el personaje se presentan estados de ánimo, que corresponden a la realidad

cuida entradas, puertas: la limosnera en el pórtico del palacio de las Bellas Artes, la telefonista, la portera del hotel. Sólo la vendedora y Tlazol no son cuidadoras; la boca de mujer que aprisiona a Oliverio lo lleva a transitar por varios ámbitos, cruzando aberturas prohibidas. Por medio de la concepción de la ciudad se entiende que el cuerpo de la mujer es visto como el espacio temido, imaginativamente sometible. Tlazol relaciona el mundo de los dioses con el de los hombres. Para Oliverio (y en todo "Por boca de los dioses") la vida y la pintura son dos espacios intercomunicados, por-eso puede herir el cuadro y arrancar la boca, ver llorar las pinturas de la galería.<sup>74</sup>

La verticalidad del espacio en "Por boca de los dioses" ordena mundos y lugares en base a una temporalidad estratificada que

exterior y que Paz describe en su libro. Si en Oliverio afloran desde lo más profundo de su mente los insultos que la boca se encarga de transmitir, desde el fondo de la ciudad, centro del país, surgen las obsesiones personificadas, que violentamente dan muerte al personaje. Hombre y país identificados y vistos desde *El laberinto de la soledad*, texto que, a mi manera de ver, es ante todo conformador de la propia visión de Carlos Fuentes para contemplar a México y a los mexicanos. Así, hechos y temores de Oliverio están emparentados con lo que Paz propone: "No quisiera extenderme en la descripción de esos sentimientos ni en la aparición, muchas veces simultánea, de estados deprimidos o frenéticos. Todos ellos tienen en común el ser irrupciones inesperadas, que rompen un equilibrio difícil hecho de la imposición de formas que nos oprimen o mutilan. La existencia de un sentimiento real o supuesta inferioridad frente al mundo podría explicar, parcialmente, al menos, la reserva con que el mexicano se presenta a los demás y la violencia inesperada con que las fuerzas reprimidas rompen esa máscara impenetrable" (pp. 16-17).

<sup>74</sup> La comunicación entre todos los espacios presenta entradas al mundo caótico: la boca, la mujer, el subsuelo de Tenochtitlan, de ahí las transgresiones de Oliverio, pues "un examen de los grandes mitos humanos —dice Paz— relativos al origen de la especie y al sentido de nuestra presencia en la tierra, revela que toda cultura —entendida como creación y participación común de valores— parte de la convicción de que el orden del Universo ha sido roto o violado por el hombre, ese intruso. Por el "hueco" o abertura de la herida que el hombre ha infiltrado en la carne compacta del mundo, puede irrumpir de nuevo el caos, que es el estado antiguo y, por decirlo así, *natural* de la vida. El regreso del antiguo Desorden original es una amenaza que obsesiona a todas las conciencias en todos los tiempos" (p. 22), y, particularmente a la del personaje de "Por boca de los dioses", que vive en una ciudad carnal y sufre el "regreso" del origen.

coloca en la parte inferior al pasado más antiguo y significativo. Este espacio temporalizado mantiene en comunicación fluida las distintas capas que forman el mundo mexicano (su Historia). La superficial o aparente corresponde al presente amenazado por los dueños auténticos del estrato inferior y por tanto de todo lo que está encima.<sup>75</sup> En la capa subterránea, lago interior en que viven los dioses (analogía con el vientre materno y referencia a lo que fue Tenochtitlan), se implanta el espacio del terror, del sacrificio y de la muerte; del que, comprensiblemente, el cuarto de Oliverio se vuelve, con la presencia de ellos, una prolongación. De este cuarto, situado en uno de los pisos más altos del hotel, puede bajarse a Mictlan por medio del elevador, así como el Palacio de Bellas Artes se ordena con ese criterio temporal: el piso más alto tiene obras de arte contemporáneo, y para llegar a él hay que subir desde la sala colonial.

El dominio absoluto de los dioses prehispánicos ocasiona que el espacio “mexicano” sea cerrado, opresivo y en él, la mujer sea la que conecta el arte, el sexo y la muerte.<sup>76</sup> Así, el mexicano vive en un mundo que no le pertenece, de ahí la angustia de Oliverio, ya que su propio cuerpo no es suyo, sino el espacio de la realización individual del sacrificio.

El encierro-huída de Oliverio (al principio y fin del cuento) enmarca sus constantes viajes al cuarto. Oliverio recorre los ám-

<sup>75</sup> Se podría establecer una comparación o lectura intertextual muy minuciosa, entre el sentido de “Por boca de los dioses” y el libro de ensayos de Octavio Paz. Así, “Por boca de los dioses” es, creo, un vehículo distinto para la propuesta ideológica que en el fondo es *El laberinto*, y que, ya asimilada en el cuento, nos ofrece la visión de la Historia que proviene de Paz: “Las épocas viejas nunca desaparecen completamente y todas las heridas, aun las más antiguas, manan sangre todavía. A veces, como las pirámides precortesianas que ocultan casi siempre otras, en una sola ciudad o en una sola alma se mezclan y superponen nociones y sensibilidades enemigas o distantes” (pp. 10-11).

<sup>76</sup> “Prostituta, diosa, gran señora, amante —dice O. Paz—, la mujer trasmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen: activa, es siempre función, medio, canal . . .” (*El laberinto de la soledad*, p. 30). Tlazol es, pues, la figuración en un personaje femenino de varias concepciones: sobre los dioses prehispánicos, sobre el origen, sobre la mujer.

bitos de la muerte, del infierno, del arte, la política y diversión, guiado y empujado por la mujer. En cada visita Oliverio acumula transgresiones y, curiosamente, sus desplazamientos, el cruzar de puertas, lo conducen una y otra vez al mismo sitio. Así, Oliverio traza el laberinto sin saber, con los movimientos que finalmente, en su último regreso al cuarto, lo revelan como el sitio sin salida. El tiempo y el temor se unen profundamente en las pesadillas del actor como una de las amenazas y, en el deambular laberíntico, Oliverio encuentra y reencuentra varias manifestaciones del tiempo pretérito.

En "Por boca de los dioses" el tiempo imperante es el circular que instaura una y otra vez el pasado y determina el destino del hombre. Así, el fluir del tiempo es una ilusión porque lo pasado retorna periódicamente.

Oliverio vive en un espacio temporalizado y concibe al mundo como un espacio heterónimo como sus presentimientos y alucinaciones. En el transcurso del cuento las aprehensiones de Oliverio se descubren personificadas y reafirman, en varios planos, la igualdad entre todas las concepciones por medio del desarrollo y desenlace de los acontecimientos.

La idea del espacio opresivo se despliega con la concepción que identifica ciudad y cuerpo de la mujer; con el enmarañamiento espacial que conduce a Oliverio al sacrificio, y también con los estratos temporalizados que obedecen al movimiento del eterno retorno. El rito se cumple de nuevo y Oliverio es atrapado por la mujer, encarnación del tiempo y símbolo cultural nunca aniquilado por la conquista.

**II**

**El jeroglífico cosmopolita**



## ***“Letania de la orquídea” (la mentalidad colonizada)***

“Mirá, ve: ya empezó el invierno”; esta frase, breve y anónima, inicia el cuento “Letania de la orquídea”. La frase, que en mi opinión es parte de un diálogo callejero, es muy importante, porque llama la atención del lector (tú, el destinatario de la literatura) hacia la circunstancia fundamental, tanto para el relato como para la manera del relato, ya que el narrador elabora el cuento, compuesto por una narración en tercera persona y dos poemas, como consecuencia de esa frase.<sup>77</sup>

La palabra del narrador se funde con la de los actores excepto cuando incorpora los poemas. De manera incipiente, la primera persona lucha por salir (aunque en definitiva no lo consigue), en las meditaciones de Muriel diseminadas a lo largo de la narración. El narrador, omnisapiente y omnipresente, se interesa sobremanera en la ciudad de Panamá,<sup>78</sup> al grado de que, al empezar

<sup>77</sup> En este cuento, como en “Chac Mool” y “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, es fundamental demostrar que el tiempo natural o la naturaleza como expresión del tiempo afecta al hombre; también literariamente es el síntoma de la instauración de otra realidad. El cambio de estación o principio de un nuevo ciclo temporal produce en el trópico de “Letania de la orquídea” la aparición de la flor y, en los cuentos de tema mexicano, la metamorfosis o encarnación, precisamente del dios de la lluvia en uno, y la distinción significativa entre estaciones europeas y clima mexicano en otro.

<sup>78</sup> “Letania de la orquídea” tiene como escenario a Panamá, mientras que “Chac Mool”, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y “Por boca de los dioses”, a la ciudad de México. Esa selección descubre al autor predominantemente ciudadano que será Fuentes; por otra parte, el narrador de este cuento se comporta como muchos lo harán posteriormente, por un lado, porque sitúa intencionalmente la acción en un lugar con existencia extra-

el relato, sus calles y climas atraen preferentemente su interés, que compartirán Muriel y la orquídea cuando los sigue detenidamente en su ir y venir por Panamá. Así, si los personajes no se exhiben, la ciudad es el foco que cautiva la mirada del que narra en dos momentos; entre ellos están los hechos principales del cuento: el nacimiento de la orquídea, la muerte de Muriel y la de la flor.

Me parece que la particularidad de "Letanía de la orquídea" es la fuerte inclinación que aproxima (o acentúa la "poeticidad") el lenguaje del narrador y de los actores al discurso poético. Los poemas, sobre todo el de la orquídea, son los puntos culminantes y precisos de esta tendencia.<sup>79</sup>

textual, por otro, porque lo describe detenida y apegadamente. Así, el que narra "Letanía de la orquídea" demuestra no sólo la familiaridad con Panamá (en tanto país y en tanto ciudad) sino el origen de una tendencia de Fuentes que puede resumirse como el deseo de que sus obras recreen sitios con existencia fuera de la literatura, de tal modo que el lector que los haya visitado los reconozca en sus descripciones que pretenden ser verídicas. Al capturar así los lugares, Fuentes reconstruye las poblaciones a la manera en que lo hace James Joyce, pongamos por caso. Así, cuando Ixca Cienfuegos recorre la ciudad de México en *La región más transparente* sus pasos trazan, por vez primera en la literatura mexicana, el mapa de la ciudad de México moderna; no otra cosa hacen los personajes de *Cambio de piel* en su viaje a Cholula, o cuando se dirigen a la pirámide o cuando pasean por Buenos Aires, Praga, Nueva York, etc. *Las buenas conciencias*, segunda novela de Fuentes, se ocupa de la ciudad de Guanajuato con un gusto por nombrar sus callejones, plazuelas, calles, que se regodea sobre todo en ubicar la casa de los Ceballos con indicaciones más que precisas. Esta tendencia aparece siempre que Fuentes recurre a lugares que existen fuera de la literatura. De tal modo aparecen algunas partes de Londres en *Cumpleaños*. La ciudad de México, varios sitios de Italia y Grecia en *Zona sagrada* (con el "lugar de transfiguraciones" por excelencia); París e innumerables lugares más en *Terra Nostra*, por nombrar sólo algunos ejemplos que ilustran la preocupación de Fuentes por el espacio como lugar situable en la geografía, tangible en la realidad (Fuentes siempre aclara al final de sus textos, en dónde escribió la obra: fechas y lugares, tiempo y espacio personales expresados por un rasgo de estilo individual que lo asemeja a Alfonso Reyes).

<sup>79</sup> Tendencia que cubrirá su narrativa posterior pues es manifestación frecuente de otra de las preocupaciones de Fuentes por el lenguaje y la poesía, otro lenguaje, que filtra en los procedimientos del narrador, recursos que con más frecuencia se emplean en la poesía "versificada". Los extensos parlamentos de Ixca Cienfuegos que empiezan y terminan *La región más transparente*; *Aura*; los párrafos dedicados a "la chingada" en *La*

En la jitanjáfora,<sup>80</sup> el primer poema, la preocupación por el país, constante en el cuento, se encuentra en la enumeración de ciudades y provincias; al utilizar sus nombres originales,<sup>81</sup> también introduce lo que, indirectamente, se dice que es la lengua indígena:

Alanjé, Guararé, Macaracas, Arraiján, Chiriquí  
Sambu, Chitré, Penonomé  
... Chicán, Cocolí, Portogandí... (p. 52).

El poema es superficial, la insistencia en la toponimia panameña lo aproxima temáticamente a la letanía de la flor, aunque en ésta el territorio nacional se considera y se siente como cercano y propio. Para Muriel, el ritmo de la jitanjáfora “es una defensa”, para romper la abulia y el aburrimiento que le produce la inercia del tiempo tropical: “Únicamente tiempo enredado en la maraña de electricidad. Jugaba con lentitud a la jitanjáfora: el país estaba poblado de ellas, eran como sus pies...” (p. 52). En el poema de la flor, la intensidad y la profundidad se contraponen a la ligereza con que Muriel repasa los nombres, juega con el lenguaje y se evade a través de él. La orquídea consagra su palabra a la división del territorio, el problema nacional, y sintetiza

*muerte de Artemio Cruz* y tantos otros de esta novela; las intervenciones, por ejemplo de Marina en *Todos los gatos son pardos* son algunos ejemplos de la “vena poética” de Carlos Fuentes que irrumpe como discurso poético o altamente poético en sus obras en prosa y cuyo inicio más claro está en “Letanía de la orquídea”.

<sup>80</sup> Alfonso Reyes incluye en la jitanjáfora ejercicios de dicción, trabalenguas, adivinanzas (véase “Las jitanjáforas”, en *La experiencia literaria*, pp. 193-235). La jitanjáfora de “Letanía de la orquídea” y todo el cuento “En defensa de la trigolibia” pueden considerarse una especie de homenaje indirecto a Reyes.

<sup>81</sup> El hecho de que Fuentes emplee no sólo la geografía real, sino lugares que tipifican a un país o ciudad sirve para caracterizar toponímica y culturalmente las ciudades o países que le interesan y aún épocas determinadas. Desde *Los días enmascarados* hasta *La cabeza de la hidra*, la mención de restaurantes, bares, cafeterías, supermercados, tiendas, etc., incorpora lugares de encuentro de la población. Así, en “Chac Mool” aparecen Acapulco, el Country Club, La Lagunilla; en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” el Roxy (ya desaparecido), Bouchop; en “Letanía de la orquídea”, el *Happyland*; en sus obras siguientes aparecerán Sanborn’s, cafeterías y cines de México y de otras ciudades, etc.

poéticamente cómo la identidad y la división están no sólo interrelacionadas, sino en interacción.<sup>82</sup>

El poema, que surge simbólicamente de la raíz de la orquídea, está destinado a Chimbombó,<sup>83</sup> símbolo cultural y héroe de la tradición popular panameña, emblema, por antonomasia, del afán liberador del país, así como del *ensalzamiento* de lo nacional. Es por eso que la petición de la orquídea trasciende lo inmediato para implorar a este ente simbólico y a la conciencia nacional del panameño. A través de la orquídea, que habla como una mujer, el Panamá original pide que desaparezca el canal que lo divide:

¡Chimbombó! Cierra mis heridas, junta mis manos,  
 erendoró, cicatriza mi vagina, detén las horas,  
 dame un porvenir  
 dame una lágrima Chimbombó, detén mi risa  
 apresura mi fantasma,  
 hazme la quietud  
 déjame hablar español,<sup>84</sup>  
 alambó,  
 mata el ritmo para que me cree, une mis pulmones,  
 llena de tierra y flores las esclusas,

<sup>82</sup> Si en los cuentos dedicados a México subyacen las preocupaciones por la identidad personal y nacional estrechamente ligadas por la cultura autóctona y extranjera, por la Historia, que inscriben a Carlos Fuentes en los seguidores de la "filosofía de lo mexicano", en "Letanía de la orquídea" toca esos problemas en un nivel latinoamericano, referidos a Panamá (como símbolo de América Latina) y por lo mismo Fuentes se muestra como escritor enterado de las preguntas comunes que la "filosofía de lo americano" se hacía sobre el ser y los países de América Latina, en cada uno de ellos.

<sup>83</sup> Así como en los cuentos hasta aquí analizados Fuentes emplea símbolos culturales de México, en éste acude a la tradición cultural panameña.

<sup>84</sup> Desde *Los días enmascarados*, la lengua hablada en los países de América Latina está relacionada al problema del origen y de los choques culturales. Los dioses prehispánicos hablan filtrándose en el español ("Por boca de los dioses"); en México la lengua materna se relegó simbólicamente cuando Marina enseñó al primer mexicano el español o idioma del colonizador (véase especialmente *Todos los gatos son pardos*). En "Letanía de la orquídea" reaparece este problema, pero con el planteamiento de que hay que buscar la integración que sería, por ejemplo, no insistir en balbucear la lengua indígena nunca aprendida y clausurar lo "folklorizante"; por eso la orquídea pide el español, lengua suya ya por derecho propio.

no me vendas por la luna, haz de mis uñas puentes,  
 quítame el tatuaje de estrellas,  
 ¡Chimbombó!

La letanía de la orquídea, que da nombre al cuento, es una súplica que pide la unión y, a pesar de que la flor y Muriel integran un solo organismo, la parte del país representado en Muriel no la escucha; no sólo desoye la parte más auténtica de sí mismo, sino que no valora haber sido elegido por ella. Es decir, la parte masculina no capta el mensaje que emite la parte femenina y nacional del actor, en una paradoja que sirve para simbolizar el arraigo del comercialismo como el causante del desmembramiento y despersonalización, en suma, de la falta de raíces, de identidad nacional. Muriel separa de sí a la orquídea para venderla y esta acción implica traicionar al país en un nuevo intento de mercantilizarlo. El hombre no escucha las peticiones del alma de Panamá (“no me vendas por la luna”), y adopta la posición extrema. Los actos mercantiles de Muriel, que inconscientemente trafica con lo que por derecho pertenece a la nación, como toda la naturaleza panameña, representan la negación absoluta a la invocación de la orquídea; contradicen paso a paso cada una de sus peticiones. Muriel, en vez de procurar la integración, se inclina por cortar la orquídea; en vez de “matar el ritmo”, se engolosina con él. Muriel representa la carga negativa del pueblo de Panamá que impide que aflore la nacionalidad.

Del mismo modo que el paisaje cambia con la llegada del invierno, también cambia Muriel y, como a sus objetos de uso personal, lo afecta la humedad de la estación.<sup>85</sup> El limo que se instala en las cosas del personaje es, como la orquídea que encuentra en el cuerpo de Muriel el lugar adecuado para vivir, el síntoma del poder de la naturaleza. Los cambios físicos del personaje se entienden por su relación con el medio ambiente puesto que participa de los atributos de la tierra-madre. La indiferenciación de Muriel-hombre con lo telúrico favorece la germinación de la flor en su rabadilla; lo fantástico de “Letanía de la orquídea” pro-

<sup>85</sup> El agua trae consigo el mito y el tiempo mítico, la vida en los objetos y lugares insólitos: la estatua vivificada del Chac Mool y la flor en Muriel; el agua es el símbolo del origen en esos cuentos y en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” (el origen europeo).

viene de esa falta de fronteras.<sup>86</sup> Es decir, lo natural y real es que las propiedades de Panamá y las de Muriel participen unas de otras, en una geografía que es la misma para los dos, que no hace

<sup>86</sup> En *Los días enmascarados* la realidad, la fantasía y otros mundos presentidos por el hombre son fundamentales tanto para las concepciones que tienen los personajes sobre lo que los rodea como para las concepciones globales del autor sobre la literatura, el arte y las realidades que éstos encierran. El tema de una prueba de la existencia de otro mundo y por tanto de una realidad presentida aparece en "Chac Mool" cuya prueba para Filiberto y el Amigo es la vida que se apodera de la estatua; de Filiberto, son las siguientes frases que trazan un nexo estrecho entre todos los cuentos de la colección: "todo es tan natural; y Juego se cree en lo real... pero esto lo es, más que lo creído por mí. Si es real un garrafón, y más, porque nos damos cuenta de su existencia, o estar, si pinta un bromista de rojo el agua... Real bocanada de cigarro efímera, real imagen monstruosa en un espejo de circo, reales, ¿no lo son todos los muertos, presentes y olvidados?... Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?... Realidad: cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fue a dar allá, la cola aquí, y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo" (nótese la alusión a *La máquina del tiempo* de Herbert George Wells, pp. 18-19; yo subrayo). Así, todo el cuento "Letanía de la orquídea" se desprende de esa concepción de la realidad para ejemplificar cómo en el trópico, el paraíso en términos de Filiberto, la realidad alberga "naturalmente" la presencia de una flor fantástica. Por su parte, el desmembramiento de la realidad se da en "Por boca de los dioses" porque la boca es arrancada de un cuadro que la representa dispersa. "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" es el ejemplo de cómo la realidad encierra la verdadera realidad; el jardín, lleno de siemprevivas, es una prueba de que existe el más allá o mundo de la imaginación: "Regresé a la biblioteca: ella estaba en el jardín; ahora daba pequeños saltos, describía un movimiento... como el de una niña que juega con su aro. Abrí la ventana; salí. Exactamente, no sé qué sucedió; sentí que el cielo, que el aire mismo, bajaban un peldaño, caían sobre el jardín; el aire se hacía monótono, profundo, y todo ruido se suspendía" (*Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo* de Lewis Carroll, pueden asociarse a este cuento), pp. 46-47. La naturaleza, como elemento para elaborar otra realidad, es una constante en los cuentos fantásticos de *Los días enmascarados*; nótese cómo Oliverio, personaje de "Por boca de los dioses" dice explícitamente lo que ese cuento y el de "Letanía de la orquídea" representan a nivel de las acciones; el parentesco entre lo que a su vez expresa Filiberto es muy cercano: "... [las cosas] no saben, no saben que el hombre, que yo soy más fuerte que la naturaleza, porque ella es más fuerte que yo y no lo sabe oh, *les rapports naturels qui dérivent de la nature des choses*, si pudiera estar de pie ante ti, Naturaleza, simple hombre *aber*

distingos entre un país y una ciudad, personificados y un hombre territorializado:<sup>87</sup>

Muriel extendió los brazos y colocó sus manos sobre la cabeza. Entre los minutos, moscas verdes visitaban el mapa gris de su torso, y los sobacos vencían al aire. Vacío: sólo observaba las lejanas colinas, recortadas por la navaja oscura del día. Ni un pájaro, ni un presagio (p. 52).

Cerca de las ventanas, las plantas jaspeadas volvían a hincharse, sus brazos abiertos picoteados de rojo. Con ellas, renacían el sol y el lento pulular: diástole parálitica de la Avenida Central, línea de la vida divergente, disparada por las hojas frágiles sobre los kioscos de Santa Ana, ahogada en un raspado de limón, manos en las dos orillas de la Zona del Canal, estirando los nervios hasta alcanzarse. Los murmullos tornaban a la cabeza de Muriel con el cuentagotas del sudor (pp. 52-53).

*of Sand and a Heaven in a Wild Flower Hold minity in the palma of your handy sí, eso es . . . der Mensch will leben to see a World in a Grain no temas no te entregaré a las aves de presa . . .*, pp. 72 s. (Por su parte, el escritor de “El que inventó la pólvora”, último sobreviviente del mundo, vive “para ver el mundo en un grano”: “Entre las páginas de Stevenson, un paquete de semillas de hortaliza. Las he estado metiendo en la tierra. ¡con qué gran cariño! [...] Estoy sentado en una playa que antes —si recuerdo algo de geografía— no bañaba mar alguno. No hay más muebles en el universo que dos estrellas, las olas y arena . . .”, pp. 96-97).

<sup>87</sup> El cuerpo y el escenario unidos como concepciones en “Tlactocazine, del jardín de Flandes”, “Por boca de los dioses”; como símbolos del problema nacional, “Chac Mool”, y “Letanía de la orquídea” y de la identidad del país y del personaje. El cuerpo de la mujer, interés muy claro en “Por boca de los dioses”, será predominante en *Aura*, obra en que el cuerpo de la joven sirve de altar para la misa negra. Cuerpo y nacionalidad; vientre amenazante (“Tlactocazine . . .” y la pirámide en *Cambio de piel*); el cuerpo y el sexo son desde estos primeros cuentos intereses básicos del autor que liga a problemas filosóficos, culturales. Octavio Paz dice: “El cuerpo ocupa un lugar central en el universo de Fuentes. El frío, el calor, la sed, la urgencia sexual, las sensaciones más inmediatas y directas; y las más refinadas y complejas: las combinaciones del deseo y la imaginación, los desvaríos y las alucinaciones de los sentidos, sus errores y sus adivinaciones . . . Los cuerpos son jeroglíficos sensibles. Cada cuerpo es una metáfora erótica y el significado de todas estas metáforas es siempre el mismo: la muerte” (*Corriente alterna*, pp. 48-49).

La vegetación protagonista, el cuerpo de los panameños, el territorio dividido, la nacionalidad, son vasos comunicantes difícilmente limitables. Es por eso que la orquídea y Muriel constituyen una entidad inseparable pues en su unión se aglutinan todos ellos. La flor y el actor completan la dualidad ambivalente, insoluble, masculino/femenino y al cercenar la orquídea el personaje se asemeja al Panamá separado físicamente (su castigo es también simbólico). Los dos actores simbolizan dos actitudes, la de la integración y la que propicia la continuidad de la escisión.

En lo que se refiere a la relación de los actores, su dualidad sexual se repite ambiguamente en la mezcla de todas las características sexuales en un solo ser.<sup>88</sup> Éstas se aprecian en la capacidad femenina de Muriel cuya fertilidad invierte rasgos masculinos o mejor dicho participa de los femeninos; por su parte, la orquídea (que en griego *ὄρχις* significa testículo), flor nacional de Panamá, es mujer porque todas las alusiones la definen como tal; pero al mismo tiempo participa de lo masculino en su actitud homosexual, en la manera en que ajusticia a Muriel, que muere perforado, violado. El intento de vender a la flor implica veladamente el de prostituirse (como en cierto modo se ha prostituido el país) pues uno y otra son el mismo:

Del tallo de la orquídea al centro de sus nervios corría un dictado que soldaba la vida de la flor a la suya propia (pp. 54-55).

Esa noche, bailó Muriel como nunca; la orquídea marcaba el son, sus savias corrían hasta los talones del danzarín, subían al plexo, lo arrastraban de rodillas, lo agitaban en un llanto seco y rabioso (pp. 55-56).

<sup>88</sup> La participación en un ser de las características de ambos sexos se da desde *Los días enmascarados*; ya porque el carácter del personaje ostenta actitudes atribuibles al sexo contrario, ya porque corporalmente, como Muriel, rompe las convenciones de lo que es ser masculino o femenino. El homosexualismo, androginismo, se profundizará en *Zona sagrada*, en la que Claudia Nervo mezcla en una estética física y caracterológica lo mejor de los atributos convencionales de los dos sexos en un bello rostro y cuerpo femeninos; su hijo, débil por oposición a la madre, muestra una indefinición que lo lleva, en un sentido negativo, al homosexualismo. En "A la víbora de la mar" de la Col. *Cantar de ciegos* (1964) expondrá con detenimiento el homosexualismo y la comercialización refinada del cuerpo masculino.

Es por eso que seccionar la orquídea supone mutilarse, simbólicamente, con la ruptura violenta de las ligas que los unen. La muerte de los dos concluye ese acto de Muriel, con su castigo y con el sacrificio de la flor. Muere por la prolongación de la orquídea, que había sido su propia prolongación; muere, por tanto, disociado como el espacio-territorio, sin identidad voluntaria con la naturaleza, esquizoide<sup>89</sup> como el territorio de su país.

#### ESPACIO-TIEMPO

La reunión de los dos en una entidad orgánica, la selección de un cuerpo y la aceptación de convivencia mutua muestran la armonía temporal (y transitoria) entre ellos y el medio ambiente. Tierra y vegetal, árbol y orquídea, ser humano y ser vegetal son las fronteras que el nuevo organismo rebasa. Al empezar un ciclo natural nace la orquídea de la espina dorsal de Muriel; la preceden señales físicas y ultrafísicas, premonición. Nace sin haber sido sembrada, sin fecundación,<sup>90</sup> como una yema que prolonga a Muriel. Repiten la relación padre/hija madre/hijo y sobre todo su relación es simbiótica. Con la simbiosis ambos se benefician; ella, porque es cuidada y tratada con deferencia, con los mimos a los que responde “como mujer” y puede trasladarse de un lado a otro, lo que no ocurriría si hubiera crecido en un árbol. El intento de la flor de comunicarse con el hombre expresa la armonía de su relación. La relación con la orquídea saca a Muriel del sueño y la pereza y vuelve a la inercia cuando termina su unión.

<sup>89</sup> En los cuentos de tema mexicano, la locura es la expresión de un problema personal que alcanzará proporción nacional. En “Letanía de la orquídea” Fuentes enfoca la falta de identidad en los niveles individual y nacional del personaje desde otro ángulo: lo irracional de la mentalidad comercial. La irracionalidad como otra locura humana se trata con detenimiento en “En defensa de la trigolibia”; las potencias mundiales están obsesionadas por el poder y en “El que inventó la pólvora”, el capitalismo, con la mentalidad consumista, propicia el mayor desastre mundial y destruye el Logos.

<sup>90</sup> Engendrar otro ser, producir vida sin el auxilio del sexo opuesto se logra en Muriel contraviniendo las leyes de la naturaleza. Tal contradicción alcanzará su mayor concreción en *Aura* gracias a que Consuelo engendra a la joven que nace de ella, no por gemación imprevista como la orquídea, sino por partenogénesis voluntaria.

En ambos estadios el personaje se encuentra desnudo (frente al espejo también).<sup>91</sup>

Las descripciones del país y la ciudad permiten al narrador relacionar a los actores con el espacio, volverlos espacio. Muriel pasa del espacio del sueño al de la muerte y en el intermedio recorre el lugar personalizado que es Panamá. El itinerario de la pareja tiene todas las características que, se supone, son de la vida tropical nocturna latinoamericana:<sup>92</sup> baile, ritmo, alegría, frivolidad, sensualidad, erotismo. El trópico está formado por ámbitos en los que la vida se afirma, pues su atmósfera, cálida, húmeda, es idónea para las gestaciones; es, además, el que encierra en su realidad lo maravilloso porque no hay límites en la exuberancia de la naturaleza. La aparición de la orquídea, lo insólito de su crecimiento en el lugar más íntimo de Muriel es una de las ma-

<sup>91</sup> El espejo, reproductor de imágenes, es el símbolo que aparece en toda la obra de Fuentes en los momentos en que hay una crisis de identidad. Por ejemplo en *Aura*, Felipe se contempla en un espejo en los momentos culminantes de su aceptación de ser el Otro; en *La muerte de Artemio Cruz*, Artemio se ve a sí mismo en el agua del río o en la imagen idílica junto al mar con Regina; se ve y ya no es un joven, sino un viejo el que lo contempla desde el espejo del botiquín y, sobre todo, se ve repetidamente en todo lo que lo refleje en el momento de la muerte. *Terra Nostra*, como *Todos los gatos son pardos* retomará el mito de Quetzalcóatl y el de Tezcatlipoca, espejo humeante, para ofrecer reflejos a los personajes.

<sup>92</sup> La cultura norteamericana o colonizada en el presente de Latinoamérica es el fuerte trasfondo de "Letanía de la orquídea" y por lo mismo sustentadora de esa faceta frívola del trópico, con su *Happyland*, centro de la vida nocturna de Panamá. En "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" la presencia de los norteamericanos en la ciudad de México se dice que auspicia indirectamente sus cambios físicos (por las relaciones comerciales entre ellos y los corredores de bienes raíces mexicanos) y hace crear una imagen del país apropiada para serles vendida: "No fue poca mi sorpresa cuando el licenciado me comunicó sus intenciones: la casa, con su maravilloso *parquet*, sus brillantes candiles, servirá para dar fiestas y hospedar a sus colegas norteamericanos, historia, folklore, elegancia reunidos" (p. 37). Los hombres de negocios, especialmente los norteamericanos, estarán presentes en la escena en que se decide el porvenir económico del país en *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* y *La cabeza de la hidra*. Como conflicto cultural surge insinadamente la cultura americana frente a la mexicana y la latinoamericana desde *Los días enmascarados* especialmente en "Letanía de la orquídea".

nifestaciones de lo maravilloso en el trópico (y la naturalidad y falta de asombro en los demás).

El narrador trata el espacio por el orden de dimensión: dentro del trópico, el que abarca a todos los demás, Panamá, país, ciudad; luego la casa de Muriel, la cama, el cuerpo del actor; el closet; la rabadilla de Muriel, el espejo y, luego a la inversa, en una gradación casi perfecta. La analogía entre la mujer y Panamá, en la zona del canal muestra al país abierto, expuesto y violado, transitado una y otra vez.

“Letanía de la orquídea” relaciona tiempo y actores en base a la influencia que el clima ejerce en ellos, pues si el tropical produce la vida, también sus efectos pueden ser la apatía, la pereza. Un ciclo o estación origina el ciclo vital de la orquídea; el cuento abre varios ciclos cuando empieza, y los cierra todos cuando finaliza. Así, al medio día Muriel reanuda sus vigiliass; en el día surge la vida como en la noche la muerte. Para Muriel el día es sólo el tiempo de espera, mientras llega la obscuridad de la noche que trae la “permanencia”. El tiempo cíclico en su manifestación de tiempo natural (estación, día) rige en este cuento, pues sus acontecimientos se inscriben en temporalidades que la naturaleza controla (y que Muriel transgrede). Por eso, el proceso de la vida y el de la muerte se describen detalladamente ya que son los momentos de inicio o reinicio del ciclo vital. El tiempo cronológico abarca un día, desde que amanece para Muriel, a las doce, hasta que vuelve a presentarse la luz del medio día.

En el poema de la orquídea se habla de un tiempo futuro (“dame un porvenir”) anhelado y se rechaza el presente porque es el producto del pasado y por lo mismo sin mañana. Muriel vive el instante y su única proyección al futuro es cíclica (el florecimiento diario de una orquídea le acarrearía dinero día a día).

## **“El que inventó la pólvora” (las perspectivas de la sociedad de consumo)**

“El que inventó la pólvora” es, como “Tlactocatzine . . .” y “Chac Mool”, un diario personal que es de hecho la memoria última de los hombres, porque relata el fin de la civilización. Como esos cuentos y “Por boca de los dioses” se narra en un yo autobiográfico, pero anónimo. La primera persona de este texto oscila del singular al plural debido a que ampara a la raza humana de la cual el autor se convierte en vocero a partir del momento en que escribe;<sup>93</sup> el yo habla por sí mismo para representar a la humani-

<sup>93</sup> En este cuento la figura importante es el escritor que, como los personajes más delineados de *Los días enmascarados*, pertenece a lo que podría considerarse el grupo de intelectuales o artistas. En esta colección los actores escriben para contar una situación límite, y su mentalidad, su sensibilidad, así como su estrecha relación con la cultura (obsesiva, erudita, mexicanista) los caracterizan como tales. Este grupo de la clase media, el que más tiene contacto con las demás y al que Fuentes demuestra conocer de cerca, le ha servido para expresar en cada uno de sus ejemplares las diversas ideologías y corrientes del pensamiento. Ellas las exponen tipos y estereotipos de la *intelligentsia* y sus “satélites” en *La región más transparente*: Manuel Zamacona es el intelectual idealista, hijo ilegítimo e ignorado de la revolución, cuyo estúpido asesinato no tiene la mínima trascendencia; el pragmático Federico Robles acaba con las sinceras, ingenuas e intelectualizadas opiniones de Zamacona; aquél es uno de los promotores del México posrevolucionario y aunque ha participado en la lucha armada, se convierte (quizá por eso mismo) en próspero y cínico hombre de negocios. En *La región . . .*, Rodrigo Pola, finalmente un triunfador social, porque conoce las reglas fáciles del arribismo, se transforma, de mal escritor en guionista mercenario del cine nacional. Así, en esta novela se

dad pensante que sobrevive sólo en él, y en el nosotros a todos los seres culpables de la destrucción. Interviene también la tercera persona del plural cuando el narrador se distancia de sus semejantes para narrar los actos de los seres que perecieron por culpa de su propia irracionalidad.

En la narración aparecen enunciados de *mass media*, en forma de anuncios publicitarios y de órdenes del mensajero del helicóptero, y unas frases de *Treasure island*<sup>94</sup> de Robert Louis Steven-

retratan los intelectuales e intelectualoides de la floreciente modernidad de México: existencialistas, marxólogos, nacionalistas. En tres cuentos de la segunda colección de Fuentes, *Cantar de ciegos* (1964), regresa el tema de la complicada vida interior de los intelectuales. “Las dos Elenas” critica los círculos de snobs (intelectuales y artistas) quienes en Elena, la joven, tienen a su mejor representante porque su proteica personalidad asume sin criterio la influencia cultural extranjera. En “Fortuna lo ha querido”, la inmadurez de un pintor se refleja en su arte, que sufre también por su cobardía vital e indefinición personal; “Un alma pura” presenta a través de una relación incestuosa la destrucción de un hombre joven por su hermana, brillante estudiante de letras. Carlos Fuentes explota incisivamente esta veta en *Cambio de piel*, novela en la que el intelectual es el personaje central, y sus mujeres la contrapartida necesaria (como en *Point counterpoint* de Huxley o en *Rayuela* de Cortázar). En *Cambio de piel* la pareja es incapaz de una relación adulta sin vínculos enfermizos: él, un escritor que tipifica al que cree serlo, pero que nunca se atreve a escribir; ella dedica su vida a propiciar las condiciones para que esa obra se produzca. En la relación maestro/alumna de la facultad de Filosofía y Letras, se retrata indirectamente los medios académicos. En general, en esta obra queda muy claro que la sofisticación de los problemas de los intelectuales o de los que creen serlo, se traduce en colitis, úlceras, neurosis, y su improductividad en plagios mediocres, cuando no imaginarios.

<sup>94</sup> Ya comenté (véanse notas 44 y 51) de qué manera ubica Fuentes la erudición en sus textos; las citas y alusiones literarias son otro aspecto de esa erudición. En *Terra Nostra*, por ejemplo, la citación numerosísima es un caso de intertextualidad extrema: no sólo aparecen interpolados numerosos fragmentos de, entre otras obras, *La Celestina*, *Don Juan Tenorio*, poemas de Netzahualcóyotl, sino personajes de las obras maestras de la literatura española favoritas de Fuentes. Esa abundancia de citas convierte a *Terra Nostra* en una especie de inventario cultural, en donde se funden la literatura latinoamericana y la española, en un texto que ostenta explícitamente sus dos orígenes literarios, reconocidos como tales, conscientemente por Fuentes. Otro recurso de intertextualidad son las menciones a escritores reales, otro síntoma de su interés multifacético por la literatura que cobra forma de distintas maneras: ya desde el punto de vista del escritor que habla de otros, ya desde el punto de vista del lector crítico.

son. "El que inventó la pólvora" se elabora formalmente a partir de los comentarios en torno a una cita de *Music at night* de Aldous Huxley<sup>95</sup> cuyo contenido negarán, paso a paso, los acontecimientos posteriores de la historia mundial. Así, la ordenación de los hechos con su desenlace apropiado es una verdadera demostración del error de esas observaciones. El narrador, situado en el futuro al que alude Huxley, tiene ya los elementos de juicio y las pruebas fehacientes para negarlas, por lo cual "El que inventó la pólvora" es, en un sentido, su gran contradicción o refutación:

Uno de los intelectuales que aún existían en los días anteriores a la catástrofe, expresó que la culpa de todo la tenía Aldous Huxley. Aquel intelectual —titular de la misma cátedra de sociología, durante el año famoso en que a la humanidad entera se le otorgó un Doctorado Honoris Causa, y

En el último caso, Fuentes ha producido ensayos y conferencias como los que recoge *Casa con dos puertas* (1970) que en "Tres maneras de narrar" incluye: "La novela como reconocimiento: Jane Austen"; "La novela como símbolo: Herman Melville"; "La novela como tragedia: William Faulkner"; "Apéndice: muerte y resurrección de la novela" (además de ensayos dedicados a Octavio Paz, Jean Paul Sartre, Alfonso Reyes, Ernest Hemingway, etc.). Véanse también sus ensayos *La nueva novela hispanoamericana* (1969), y *Cervantes o la crítica de la lectura* (título más que explícito).

<sup>95</sup> Puede decirse que la mención de Huxley en este cuento va más allá del recurso retórico. Huxley se preocupó por la supervivencia de la cultura; aunque nunca dudó de que ésta lograría sobrevivir, se alarmó por la irracionalidad que amenazaba destruirla (como sí sucede en este cuento). Esta visión *grosso modo* que comparte Carlos Fuentes va unida a la crítica de *Un mundo feliz*, utopía del mismo Huxley, que el escritor mexicano rebate en términos utopistas. Ute Schmidt Osmanczik dice que "... también son utopías las llamadas *dystopías* es decir, aquellas obras que proyectan sociedades "como no deben ser". Estos *modelos* de estado, a los cuales pertenecen *Un mundo feliz* de Huxley y *1984* de Orwell, acentúan la crítica al mundo real y, mediante esta crítica, dejan traslucir indirectamente "cómo debería ser" el estado. También en ella se presenta una cosmovisión aunque no siempre explícitamente desarrollada" (*Platón y Huxley. Dos utopías*, México, 1976, p. 8). En mi opinión, "El que inventó la pólvora", texto de la segunda posguerra, como *Un mundo feliz* lo es de la primera, está emparentado con la utopía como la ve Schmidt. "En defensa de la triglobia" está ligado a *1984* de George Orwell por la visión pesimista y por la sátira. El Nuevo Mundo, desde una visión específica de la historia, es la utopía en *Terra Nostra*.

clausuraron todas las universidades, recordaba todavía algún ensayo de *Music at Night*: los snobismos de nuestra época son el de la ignorancia y el de la última moda; y gracias a éste se mantienen el progreso, la industria y las actividades civilizadas. Huxley, recordaba mi amigo, incluía la sentencia de un ingeniero norteamericano: “Quien construya un rascacielos que dure más de cuarenta años, es traidor a la industria de la construcción.” (p. 83).

Este párrafo, que inicia el cuento e introduce la narración en sí, comunica las impresiones de un intelectual anónimo sobre la interpretación del escritor inglés acerca de la sociedad capitalista, y recoge también las frases que tipifican al técnico. Como demostrará después “El que inventó la pólvora”, los “snobismos” servirán no para avanzar en la civilización y el progreso, como se dice lo afirmó Huxley, sino para destruirla y retroceder a la época de la invención del fuego; además, la mentalidad expresada en la opinión del tecnócrata, ingeniero de la construcción, es la que conduce al acelerado proceso destructivo.

El narrador es, en cuanto ente representado, un hombre consumidor como los demás, pero en quien surge la necesidad racional de observar lo que lo convierte en el espectador que escribe (de ahí el vaivén del yo al nosotros). Progresivamente, al alejarse del grupo homogéneo de los hombres, se sitúa en una perspectiva que lo define como el testigo escritor que, desde fuera, analiza el consumismo del cual sí pudo desligarse (por eso el cambio de nosotros a ellos). Al afirmarse como escritor su memoria es la única que no se pierde, ni su sentido del tiempo y por lo mismo posee la visión coherente de los hechos:

Aquí, desde hace un mes, vivo escondido, entre las ruinas de mi antigua casa. Huí del arsenal cuando me di cuenta que todos, obreros y patrones, han perdido la memoria, y también, la facultad previsoras . . . Viven al día, emparedados por los segundos. Y yo, de pronto, sentí la urgencia de regresar a esta casa, tratar de recordar algo —apenas estas notas que apunto con urgencia, y que tan poco dicen de un año relleno de datos— y formular algún proyecto . . . ¿Los novios, los niños, los que sabían cantar, dónde están, por qué los olvidé, los olvidamos, durante todo este tiempo? ¿Qué fue de ellos

mientras pensábamos (y yo sólo he escrito) en el deterioro y creación de nuestros útiles? (pp. 94-95).

El personaje se aísla para escribir<sup>96</sup> y esta acción se destaca como la única con sentido, pues de ella resulta el último texto de la civilización: arte, testimonio, confesión e Historia.

Es por eso que "El que inventó la pólvora" simboliza ser la historia mundial a cargo del escritor, cuyo nombre ni personalidad importa, puesto que representa una figura y su función social. Su diario, más que un escrito que le pertenezca, es la expresión arqueológica de la colectividad: biografía e Historia indisolublemente fundidas.

Las concepciones en torno a la literatura están en pugna con las del pensamiento tecnocrático, y por lo tanto es significativo quién hace la literatura y por qué; quién lee y para qué; y sobre todo cuál es el valor de la obra literaria. No se salva cualquier hombre, sino El Escritor y no cualquier objeto de los que produjo el hombre, sino los textos literarios. El que escribe es, por tanto, el ser diferenciado de la sociedad que sin el poder de transformar la realidad con la palabra, es, por derecho, el depositario, hacedor y trasmisor de los valores altamente culturales; éste es el sentido del papel sobresaliente que a ese artista y a la literatura les toca finalmente cumplir:

¡Qué gusto! En mi sótano encontré un libro con letras impresas; es *Treasure Island*, y gracias a él, he recuperado el recuerdo de mí mismo, el ritmo de muchas cosas . . . Termino el libro ("Pieces of eight! Pieces of eight!") y miro en rededor mío . . . Entre las páginas de Stevenson, un paquete de semillas de hortaliza. Las he estado metiendo en la tierra, ¡con qué gran cariño! . . . (pp. 95-96).

<sup>96</sup> Comportamiento de muchos personajes en las obras de Carlos Fuentes. En *Los días enmascarados* el aislamiento de los actores es un indicio de locura excepto en "El que inventó la pólvora" cuyo escritor es, al revés que en los otros relatos, el cuerdo a quien rodea la locura. Hay actores femeninos que se recluyen en *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*; y la pareja en *Aura*, en "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" y en *El tuerto es rey*, obra de teatro que trata sobre el encierro obsesivo de una pareja que es en su relación simbólica varias parejas a la vez.

Para la posteridad quedarán, como fuentes históricas para reconstruir el pasado de la humanidad, la novela de Stevenson y el diario del personaje, la literatura igualada a la historia y el escritor al historiador.<sup>97</sup> Escritura y lectura como los medios por excelencia para preservar el raciocinio. Esta valorización en la tierra al abolirse el intelecto ve en el lector-escritor al que fundará en todos sentidos la nueva Historia. Al recibir simbólicamente las semillas en el libro se trasmite el mensaje ideológico de que en el personaje recae también la tarea de reiniciar el trabajo de la tierra.

Las causas y consecuencias del desastre están en la literatura (la novela de Stevenson es la primera parte de la historia mundial, el diario es la segunda). La importancia de *Treasure Island* radica en que relata literariamente el origen de todo el desastre; por eso vienen a la mente del personaje las frases del loro que grita irracionalmente “Pieces of eight”; esto es, la piratería inglesa sobre la que no se explaya el narrador, pero a la que alude para implicar que ésta dio lugar al nuevo curso de la Historia o sea a las condiciones económicas que dieron origen a la revolución industrial en Inglaterra. El cuento remite a ella al aludir a una segunda revolución industrial en el futuro hipotético de la narración. Claramente, la relación de causa y efecto que mantienen los hechos históricos en el texto encuentra en el libro de Stevenson el “antecedente” histórico, mientras que ellos son su “consecuente”. El recurso que hace del texto una refutación de Huxley es, en el fondo, el pretexto para criticar el desarrollo de la economía capitalista, por lo cual “El que inventó la pólvora” lleva a sus últimas consecuencias los postulados de la teoría económica, sobre todo de la keynesiana.<sup>98</sup> Atraviesa el texto un afán polémico (en con-

<sup>97</sup> Véase nota 41.

<sup>98</sup> La crítica ideológica es muy clara en “El que inventó la pólvora”; desde cierto punto de vista, las obras de Carlos Fuentes se dividen en críticas a la sociedad, sus valores, clases sociales, etc., y obras en las que sublima o desecha el matiz valorativo. Puede decirse que, en conjunto, *Los días enmascarados* pertenecen a la línea crítica más obvia de Fuentes, en especial “El que inventó la pólvora”, “Letanía de la orquídea” y “En defensa de la trigolibia”. Así, sus obras inmediatamente posteriores enseñan con fuerza la crítica de Fuentes a la sociedad (a una parte de ella, por lo menos) y a sus individuos (*La región*, *Las buenas conciencias*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel*, *Cantar de ciegos*), crítica que

trá de las predicciones positivas de Huxley) contra la falacia de los modelos económicos anglosajones; de ahí que los actores son los mismos que los del sistema económico: consumidores, empresarios, bienes de consumo.

“El que inventó la pólvora” representa la etapa culminante del proceso autodestructivo de la humanidad, que generó su organización social característica puesto que la economía capitalista, que ya domina mundialmente, se aniquila por las mismas leyes de funcionamiento del sistema, en especial por el consumismo.

Todos los hombres son autómatas, cosificados por medio de la información o ideología que los bombardea, y los convierte en objetos; simultáneamente, a la inversa, los objetos de consumo se vuelven sujetos de decisiones. Las metamorfosis de los actores invierten el significado de la “soberanía del consumidor” develando su dependencia por medio del juego de la rebelión de los utensilios.<sup>99</sup> Estos últimos son los actores que reaccionan primero ante el mecanismo de la oferta y la demanda, acelerando el término de su obsolescencia. Tal desintegración ocasiona un incremento de la producción y de la compra puesto que los actores están interrelacionados por un ritmo de causa y efecto. Se llega

se diluye en *Aura*, *Cumpleaños*, *Terra Nostra* y vuelve a apuntar en *La cabeza de la hidra*. Crítica es también la intención que ha alimentado sus ensayos tanto los de tema literario como los de tema político (*La nueva novela hispanoamericana*, *Tiempo mexicano*) y es la pauta de su línea como periodista: polémico, crítico, aun en entrevistas personales. En “El que inventó la pólvora” la crítica permea el texto no sólo en el curso de los acontecimientos: menciona allí el monumento a las *Armonías económicas*, obra inconclusa del economista francés Frédéric Bastiat. Según Bastiat, el desenvolvimiento natural de las leyes en la economía conduce a la armonía perfecta de los intereses en juego. Economista y estadista, Bastiat fue muy conocido por su catolicismo acendrado y por su antisocialismo que se plasma en su libro, *La ley* (hay traducción al español publicada por el Centro de Estudios Económicos Sociales de la Universidad de Guatemala, 1969).

<sup>99</sup> Las metamorfosis de los actores en *Los días enmascarados* termina en la conversión de los personajes en objetos de la voluntad ajena, mientras que los actores-utensilios, cosas, se vuelven sujetos. Así, la cosificación de los hombres tiene su correspondencia en la rebeldía de las cosas: “Nunca hubo tiempo de averiguar a qué plan diabólico obedeció, o si todo fue la irrupción acelerada de un fenómeno natural que creíamos domeñado. Tampoco, dónde se inició la rebelión, el castigo, el destino —no sabemos cómo designarlo... Cuando comenzaron a derretirse las cucha-

a una situación “ideal” capitalista de “pleno empleo” a nivel mundial; el dinero circula a gran velocidad, hasta cumplir todos los ideales económicos; posteriormente la economía se desboca. “El que inventó la pólvora” cuenta desde ese punto la regresión total de la Historia al devolver el proceso económico a etapas anteriores al capitalismo pero en las que no queda huella de ningún aporte de la civilización y la cultura. Es decir, el uso del dinero pierde sentido; el empresario se vuelve su propio consumidor y los objetos regresan a la materia prima con que se inicia la producción en serie. Toda la transformación regresiva pasa por los estadios de destrucción que conllevan la civilización y el progreso sustentados en el mercantilismo. El desarrollo de los hechos juega una y otra vez a parodiar los ideales capitalistas, por ejemplo, la transformación continua de los bienes de consumo produce la acumulación de basura, en vez de la acumulación de capital, de ahí que esa sociedad futura igualmente clasista tenga en los basureros “la capa social privilegiada”, sus nuevos “millonarios”. El escritor, que trabaja en un banco, pertenece a la clase media y desde que ya no circula el dinero se dedica a escribir su interpretación de los acontecimientos que, comprensiblemente, no va más allá de la descripción y enumeración de los hechos. Es significativo que el escritor carezca de los instrumentos que le permitan analizar y sustentar con explicaciones su narración; no es un científico, sino un artista más consciente y alerta que los teóricos capitalistas. Es decir, en su enunciado no entran el discurso histórico, económico o sociológico, pero de su narración se desprenden los problemas socioeconómicos con una visión humanista. Los acontecimientos, además de invalidar las posiciones intelectualizadas que predicen determinada dirección de la Historia, son presentados por el escritor que tiene la jerarquía más alta en la concepción humanista, mientras que la concepción tecnocrática, en pugna en todo el cuento, coloca a los economistas por encima de los demás: “No puedo dar idea de los monumentos alegóricos

ras, cuchillos, tenedores, amarillentos, de aluminio y hojalata, que usan los hospitales, los pobres, las fondas, los cuarteles, no fue posible ocultar la desgracia que nos afligía” (pp. 85, 86). No otra cosa sucede con la estatua del Chac Mool que, como el Golem, destruye a su amo; con la casa en que va a vivir el güero en “Tlactocatzine”; con la boca del cuadro en “Por boca de los dioses”, etc.

que sobre los desperdicios se han construido en honor de los economistas del pasado. El dedicado a las Armonías de Bastiat, es especialmente grotesco" (p. 96).

La basura, o bienes "transformados", causa la transformación topográfica de la tierra:

La acumulación de basura en las calles las hacía intransitables (p. 92).

La opacidad chiclosa se entrevera en mil rasguños; las llantas y los trapos, la obesidad mal oliente, la carne inflamada del detritus, se extienden enterrados por los cauces de asfalto; y pude ver algunas cicatrices, que eran cuerpos abrazados, manos de cuerda, bocas abiertas y supe de ellos (pp. 95-96).<sup>100</sup>

La superficie terrestre recibe las repercusiones del comportamiento automatizado de los hombres quienes son sólo una pieza del engranaje (economía) que remodela el mundo hasta cambiarlo totalmente. El armamentismo, una de las etapas por las que atraviesa la sociedad de consumo, más la basura, destruye el Topos (entendido en el cuento como una especie de ámbito en el que surge la cultura,<sup>101</sup> pero se asocia con la topografía). Si aquella

<sup>100</sup> También en este cuento se da la corporalización o humanización del escenario. Aquí el hombre ha hecho realidad la locura mundial; las imágenes con que describe el narrador la situación de la superficie terrestre están emparentadas con las pesadillas y visiones de los personajes que pierden la razón en *Los días enmascarados*.

<sup>101</sup> La reflexión sobre la cultura que en este cuento alcanza la destrucción del Topos y del Logos, es rasgo frecuente en los textos de Carlos Fuentes. En esta cita de *Tiempo mexicano* (p. 10), Fuentes resume años después el trasfondo de los matices de su preocupación por la cultura que subyacen en *Los días enmascarados*: "Basta viajar por tierra de la ciudad de México a Nueva York para advertir una cualidad arruinada en ambos países. Pero las ruinas norteamericanas son mecánicas, son ruinas de promesas hechas y cumplidas y luego abandonadas por el tiempo y al tiempo en enormes cúmulos de chatarra, cementerios de automóviles, ciudades asfixiadas y fábricas renegridas. De niño, viajaba yo todos los veranos de Washington, donde estudiaba, a México, donde pasaba las vacaciones. Era deprimente contrastar el progreso de un país donde todo funcionaba, todo era nuevo, todo era limpio, con la ineficacia, el retraso y la suciedad de mi propio país. Hace poco, al pasar dos meses en Nueva York, conocí el destino de aquella eficiencia, de aquel 'progreso': el abandono, la ineficacia, el peligro, la basura, el crimen. Rescaté mi orgullo de niño subde-

altera la geografía terrestre, las bombas atómicas cerrarán el gran ciclo histórico de la civilización que empezó con la agricultura para terminar con la siembra de objetos destructivos: “Yo sabía que las armas eran llevadas a parajes desiertos, y usadas allí; un puente aéreo se encargaba de transportar las bombas con rapidez, antes de que estallaran, y depositarlas, huevecillos negros, entre las arenas de estos lugares misteriosos” (pp. 93-94).

Es así que el escritor es el primer poblador de una tierra con mares y continentes distintos; su tiempo y espacio es el del hombre primitivo en el que todo está por hacerse de nuevo: “Estoy sentado [dice como Robinson Crusoe] en una playa que antes —si recuerdo algo de geografía— no bañaba mar alguno. No hay más muebles en el universo que dos estrellas, las olas y arena. He tomado unas ramas secas; las froto, durante mucho tiempo . . . ah, la primera chispa . . .” (pp. 96-97).

La deshumanización excluye al Logos, la razón como facultad y como “el decir” realizaciones exclusivas del hombre, que simbólicamente expresa la huída del alfabeto:

Regadas por el piso, como larvas de tinta, yacían las letras de todos los libros. Apresuradamente, revisé varios tomos: sus páginas, en blanco. Una música dolorosa, lenta, despedida, me envolvió; quise distinguir las voces de las letras; al minuto agonizaron. Eran cenizas. Salí a la calle, ansioso de saber qué nuevos sucesos anunciaba ésta; por el aire, con el loco empeño de vampiros, corrían nubes de letras; a veces, en chispazos eléctricos se reunían . . . *amor rosa palabra*, brillaban un instante en el cielo, para disolverse en llanto (pp. 90-91).

Ai ausentarse la razón y la memoria (la escritura, la Historia) de los hombres se hace imposible decir y hablar en ese ámbito; sólo el escritor puede hacerlo, porque su visión lo sitúa por encima de las leyes del funcionamiento de la economía que limitan

sarrollado y me di cuenta de que mientras el progreso norteamericano ha producido basura, el retraso mexicano ha producido monumentos. Las ruinas de México son naturales: son las ruinas del origen, de proyectos vitales prometidos y luego abandonados o destruidos por otros proyectos, naturales o humanos, pero siempre cercanos a algo que las miradas de la inocencia sólo saben identificar con una fuerza perpetuamente *original*.”

el espacio humano. Al acabarse la civilización, primero el Logos, luego el Topos, se ocasiona un movimiento hacia el origen-destrucción. La Historia va hacia la prehistoria; el ciclo que sigue lo vivirá el escritor ante quien la etapa que se inicia abre una nueva repetición de la Historia. El futuro hipotético en que se escenifica "El que inventó la pólvora" afirma insistentemente el pasado puesto que no presenta una proyección hacia adelante. El tiempo cíclico repetirá todo. Si por un lado el cuento presenta un retroceso pues los acontecimientos se ordenan desde un punto en el pasado hasta el presente, lo que da la ilusión de un fluir histórico, por otro, los movimientos regresivos se dan en varios planos. Es por eso que lo que cuenta "El que inventó la pólvora" es una sucesión de hechos que siguen un orden hacia el futuro, que paradójicamente es una vuelta hacia el pasado. Por ello no importa el despliegue de la narración que coloca los acontecimientos en sucesión, sino los dos grandes movimientos temporales: de retroceso, hacia antes de la Historia, y de avance, para que todo se repita (que implica la presencia del primer habitante, con sus libros, en los que recupera solitariamente el Logos. Su escritura es un acto que consignará la Historia).

## **“En defensa de la trigolibia” (la crítica al poder y la palabra)**

*Los días enmascarados* reúne seis textos con puntos en común y con diferencias considerables, que abren la gama de temas que tendrá la narrativa de Fuentes en el futuro. Desde estas primicias literarias, cada nueva obra, por más que parezca alejada de las anteriores, participa y encaja en una coherencia general, que sorprende en un escritor como Carlos Fuentes, de innumerables ejercicios en campos disímiles. En esta colección en que se indagan múltiples terrenos, hay un texto que se distingue de los demás: “En defensa de la trigolibia”.

Este cuento tiene un narrador que ejerce su función para presentar lo que libremente podría llamarse una narración en tercera persona, pero que no llena los rasgos suficientes para aceptar que esta muestra literaria pueda ser un cuento. No me interesa entrar en la discusión sobre si el texto en cuestión es o no es cuento en un sentido estricto, sino encontrar por qué el autor usa ciertos recursos literarios o por qué se aleja de ciertas convenciones formales. Así, es de interés el hecho de que “En defensa de la trigolibia” no haya, por ejemplo, personajes que viven acontecimientos cuyo ordenamiento se basa en leyes literarias más o menos respetadas. Los actores son las naciones que disputaron por la hegemonía mundial después de la segunda guerra y, sintéticamente, se relatan sus historias que coinciden con la Historia real de esos dos países.<sup>102</sup> Por eso, “En defensa de la trigolibia” que es, dentro

<sup>102</sup> Fuentes publicó *Los días enmascarados* un año después de la muerte de Stalin, y no me parece arriesgado afirmar que las repercusiones y en-

de la colección, el texto de mayor contenido ideológico-político,<sup>103</sup> se singulariza aún más, porque se disfraza ese contenido, histórico, político e ideológico con otros artificios,<sup>104</sup> por lo que la

juiciamientos europeos del stalinismo y del macarthismo influyeron en su apreciación de la historia mundial y crearon el trasfondo de este relato. El inicio de la década de los años cincuenta tiene sucesos de gran trascendencia para la obra de Fuentes: conoce a Octavio Paz y lee su obra; vive en Ginebra, y estudia en el Instituto de Altos Estudios Internacionales; esto último enlaza su vida y ocupaciones de esos años con los temas de "El que inventó la pólvora" y, especialmente, de "En defensa de la trigolibia". *Los días enmascarados* "recopilan" veladamente también datos de la biografía de Fuentes decisivos para un aspecto de su escritura. Antes de escribir ese primer volumen y de ser becario del Centro Mexicano de Escritores (1956-1957), la carrera profesional de Fuentes (que también fue estudiante de la Escuela de Derecho en México), lo pone en contacto con un nacionalismo a punto de caducar, pero todavía vigente en el país (al que rechazan sus obras con una propuesta no exenta de otro tipo de nacionalismo como se puede apreciar ya desde sus cuentos de tema mexicano) y, en Europa, con el ambiente de la posguerra y el clima específico de las relaciones internacionales en la ciudad más estratégica para ello. Con estas consideraciones no chocan sus inquietudes por la legalidad, la oratoria, la política y la dinámica de las relaciones entre una nación y otra, que siempre atraerán su atención como lo demuestra su novela, *La cabeza de la hidra*.

<sup>103</sup> Si en "El que inventó la pólvora" despunta la que será fuerte inclinación a la utopía, en "En defensa de la trigolibia", como escritor político, enjuicia las utopías reales de la democracia y del socialismo. En este texto se define la posición que Carlos Fuentes mantiene ante los procedimientos de Rusia y los Estados Unidos, por lo cual, años más tarde, su opinión será básicamente la misma "... dos destinos indeseables (dice en *Tiempo mexicano*, pp. 178-179): el infierno de la tecnocracia supercapitalista de los Estados Unidos y el infierno de la burocracia subsocialista de la Unión Soviética, integrados internacionalmente por su común política de poder, dominio y división de esferas de influencia, identificados en su común desprecio hacia la autodeterminación e independencia de los países pequeños (la República Dominicana: Checoslovaquia; Doctrina Monroe: Doctrina Brezhnev) y asimilados en su estructura interna, a pesar de numerosas diferencias, por el dominio económico y político de una nueva clase de managers, tecnócratas y burócratas que excluyen la gestión económica o la iniciativa política de los trabajadores. Pareto ha vencido a Marx; Burnham le da una mano a Nixon y otra a Brezhnev" (el subrayado es mío).

<sup>104</sup> En este texto la intención de Fuentes es experimentar con formas de expresión "mexicanas" para un tema "universal", a la inversa de cuentos y novelas en los que, de preferencia, para un tema o asunto nacional procura medios expresivos de las literaturas anglosajona y francesa. Véase

historia mundial se trasmuta con artilugios que trabajan el lenguaje de otro modo. No existe el problema de planos de realidad, sino que el desarrollo del tema es casi un ensayo periodístico.<sup>105</sup> Me parece que en esta ocasión, ante la necesidad de respetar la verdad histórica, y por lo mismo, ante la imposibilidad de recurrir a la simbolización integral, ésta se vela y traduce literariamente, por medio del juego verbal del que seguiré llamando narrador, que parodia burlescamente la retórica de los actores. La interpretación de la Historia se da a través de la visión de un narrador no personificado que interpone significativamente dos distancias: entre él y los actores y entre él y el lector real. El que narra se propone ser imparcial y racional y se sitúa por encima de los actos de las naciones para ejercer la crítica con el humor que excluye la solemnidad y seriedad, rigor o partidismo apasionado que muchas veces surgen en el tratamiento del tema.<sup>106</sup>

su libro *La nueva novela hispanoamericana*, en que defiende esta última actitud como necesaria para alcanzar una auténtica literatura o novela latinoamericana que no sea anacrónica. Esto contradice, en parte, su interés en crear una tetralogía a la manera del realismo galdosiano, de la que sólo dio a conocer *Las buenas conciencias*, tetralogía de la que pudiera haber huellas en su cuento “Vieja moralidad” (de *Cantar de ciegos*) sobre la provincia mexicana y similar a su segunda novela en varios sentidos (los otros textos se iban a llamar: *La patria de nadie*, *Los grandes intereses*, *Guadalupe Villegas*. Cf. Dagoberto Fuentes, *La desilusión de la revolución mexicana de 1910, vista en la obra de Carlos Fuentes*, tesis doctoral inédita, 1971).

<sup>105</sup> Cultivado prolíficamente (ahí están sus antologías *Tiempo mexicano* y *Casa con dos puertas*). El ensayo periodístico político y el literario es una manera de Fuentes de estar siempre entre novela y novela, obra dramática y colección de cuentos, sin tener la necesidad de resurgir ante el público cada vez que aparece una obra suya de mayor envergadura.

<sup>106</sup> El humor (que los críticos de Fuentes no han destacado como se merece) tan importante en este cuento, se manifiesta repetidamente en los textos de Fuentes, aunque no siempre como en éste con intención satírica y dentro del lenguaje (que tanto recuerda a Salvador Novo). El humor aparece en tonalidades oscuras en un modo “macabro” pues proporciona a sus personajes precisamente aquello que más desean o más temen, y la consecución de deseos y temores (en ocasiones identificados) nunca significan el triunfo (situación provocada quizá muy conscientemente por Fuentes y con algo de sorna). “El erotismo es inseparable del horror y Fuentes —dice Octavio Paz— se sobrepasa a sí mismo en el horror: el erótico y el grotesco. En muchos pasajes de sus novelas y en casi todos sus cuentos se despliega con una suerte de alegría feroz. Si no es lo sagrado, es algo

El humor distancia "objetivamente" al narrador de los actores, y el juego del lenguaje que afecta formalmente a "En defensa de la trigolibia" aleja al lector real de la significación inmediata del texto. Se cambia la relación entre narrador y lector externo a quien se exige una lectura en que participe más activamente. Es decir, leer este texto es tomar parte de un juego adivinatorio que consiste en adjudicar los significados a las formas fónicas aparente-

menos violento: la profanación. Un humor en el que coinciden tres herencias —la inglesa, la española y la mexicana— y que no es intelectual sino físico, sexual, visceral. Un humor más allá de la ironía, del absurdo y de la sátira, casi sublime en su exageración paródica —un humor que no merece otro adjetivo que encarnizado. Carnal, corporal, ritual e incongruente como un sacrificio azteca en Times Square. Si la crueldad es la otra cara de la ternura, Fuentes no es ni tierno ni cruel: es pasional e imaginativo" (*Corriente alterna*, p. 49; yo subrayo). Creo que *Los días enmascarados* tienen las agudezas humorísticas de Fuentes que dan a su obra facetas que a veces opacan otras más sobresalientes pero que son, pienso, piedra de toque para la comprensión global de sus textos. A mi manera de ver, Fuentes sí llega, como dice Paz, a un "humor encarnizado", pero no por ello deja de ironizar, de frecuentar la sátira; es así que, el sentido de la palabrería de las potencias en "En defensa de la trigolibia" está dentro de una visión que descubre lo absurdo, y lo parodia "absurdamente" para recalcarlo. En la obra de Fuentes, el humor puede estar ya en su mirada de escritor frente a sus personajes, ya en los rasgos de éstos. En el primer caso, pienso por ejemplo en la anciana fantasma sorprendida al jugar infantilmente con un aro ("Tlactocatzine"); la flor colocada en la rabadilla de Muriel, que remite visualmente a algunas figuras de "El jardín de las delicias" de El Bosco, pintor muy caro a Fuentes ("Letanía de la orquídea"); la estatua que posee a su dueño y, sobre todo, que el cadáver del dueño se acomode en una bodega ("...y pasó acompañado de huacales y fardos la primera noche de su nueva vida. Cuando llegué, temprano, a vigilar el embarque del féretro, Filiberto estaba bajo un túmulo de cocos...", "Chac Moel", pp. 7-8). En "Por boca de los dioses" tanto lo que podría llamarse "tono" del narrador como la ilación de los sucesos, se encuadra, ya por lo "festivo", ya por lo irónico, dentro del sentido del humor "macabro" como el hecho de que Oliverio, macho mexicano, muera a manos del ser que más infravalora y teme inconscientemente: la mujer. En general, creo que los desenlaces "macabros" son el producto de una crítica muy propia de Carlos Fuentes, porque en ella se entrevera su sentido del humor; esa mirada burlesca que sigue, por ejemplo, todo el proceso conflictivo de la adolescencia del pequeño burgués Jaime Ceballos, proceso que en el punto culminante (el ridículo del tío fariseo de quien el personaje desde ese momento se hace cómplice) se resuelve, por así decirlo, tragicómicamente. Si en *Las buenas conciencias* Fuentes se burla de la pequeña burguesía guanajuatense, en *La región* lo

mente desprovistas de él. El narrador homogeniza las palabras e impone un código lingüístico que no se aleja de las leyes del español, sino que juega con ellas para ironizar con la fraseología política de las potencias que así califica de verborreica, repetitiva, hueca de significado y, sobre todo, muy parecida. A partir de la combinación insistente de la raíz trigolibi con prefijos, sufijos; más los nexos oracionales y la construcción propia del español; más el contexto o pistas para el lector, trigolibi es todo (en las dos naciones) y sustituye el léxico ideológico de sus discursos demagógicos, por lo cual está en vez de democracia, libertad, proletariado, capitalismo, etc. Tundriusa y Nusitania (Rusia y Estados Unidos) son los nombres de los actores a quienes igualmente mueve y justifica trigolibi.<sup>107</sup> La búsqueda de equivalencias,

hizo de la burguesía nacional que queda reducida así a sus verdaderas proporciones (ante un patrón, claro está, internacional). El humorismo en la caracterización de los personajes en *Cantar de ciegos* singulariza algunos de sus relatos (tan ligados en este sentido, al humor de *La cabeza de la hidra*), por ejemplo, Dulce Cúneo, la argentina liberada sexualmente, que seduce al Don Juan mexicano en “Fortuna lo ha querido”. El relato que más destaca humorísticamente de esa colección, es “A la víbora de la mar”, cuyo narrador se “ensaña” con Isabel, cuarentona inexperta, moji-gata y clasista, que, víctima de su propia tontería, se casa con un estafador profesional porque le parece el colmo de la decencia y buenas costumbres y quien aniquila su escala de valores y a ella misma cuando descubre que es homosexual.

<sup>107</sup> Para Fuentes, el lenguaje como hecho cultural y social sufre los embates del poder y de la opresión hasta corromperse. La corrupción del lenguaje ha sido una de las denuncias que Fuentes ha hecho repetidamente y de distintas maneras, como por ejemplo en este párrafo de *La nueva novela hispanoamericana*, que (como otros del mismo libro) puede compaginarse con “En defensa de la trigolibia” para mostrar la afinidad —y constancia— de sus planteamientos: “La sociedad de consumo europea, al atenuar o disimular las oposiciones de clase, convirtió a la política en un enorme ejercicio verbal. La lucha ‘política’ (es decir, dentro del orden establecido: elecciones, parlamento, decisiones del ejecutivo, posición y ‘oposición’) se resumía en el matiz de una frase, en la posesión de un lema, en la difusión interminable de las palabras convertidas en invitaciones al consumo, en tranquilizadores de las conciencias, en avales de un bienestar ilimitado: nada os oprime; todo os beneficia: vivimos en el mejor de los mundos. Un mundo en el que todo era verbo, verbo amplificado, multiplicado, comunicado sin cesar para dejar de comunicar, cargado de todos los sentidos menos del sentido mismo: la palabra al servicio del nihilismo establecido. Todo se convertía en palabras pero la palabra no estaba en

de significados debe hacerse en el terreno de las relaciones internacionales de la década siguiente a la segunda guerra puesto que "En defensa de la trigolibia" remite a la historia mundial. El lector de este texto debe "leer entre líneas" este juego de información no completa que es una adivinanza y constituye en total una jitanjáfora extensa. Lo lúdico preside todo y también la visión del narrador para el cual las relaciones y motivaciones de Nusitania y Tundriusa son juegos de estrategia, de información incompleta, pues los contendientes desconocen parte de las tácticas del otro, que culminan en la "Frigotrigolibia" (Guerra Fría). Dentro de la idea de juego se inscribe el carácter antiapologético de "En defensa de la trigolibia", cuya exposición de los hechos es, paso a paso, la negación categórica de cualquier alabanza; sarcásticamente, el narrador, después de criticar la trigolibia, finaliza el texto con la frase: "Esta es la defensa de la trigolibia." El humor define la intención crítica del narrador transparente en la unificación formal, retórica, que relativiza las palabras de Tundriusa y Nusitania para enfrentarlas a sus fines semejantes. La crítica parte del lenguaje para volver a él en un círculo que se cierra una y otra vez; es por eso que el narrador no pertenece ideológicamente a ninguno de los países que enjuicia; su lugar es el de la palabra. Sin embargo, todo el texto tiene varios niveles de interpretación por la ambigüedad que ocasiona el uso preferente de trigolibi, que en una misma oración puede leerse como socialismo, capitalismo, etc. Ello se debe a que el narrador trata de demostrar la comunidad verbal y de ambiciones hegemónicas de las dos potencias haciéndolas expresarse como si hablaran la misma lengua y, aunque los contenidos sean distintos, su relación depende de la lectura que el lector haga, que a su vez depende de su información e ideología (que lo harán preferir un significado y guiarán su interpretación). Una función de trigolibi es la de en-

ninguna parte (...) Las palabras son la realidad de la sociedad de consumo: todo un sistema se mantiene sobre la utilización del lenguaje. El acto político es lenguaje solamente..." (p. 89). "La necesidad tampoco coincidió con la libertad en la Unión Soviética. Pero el hecho de haber intentado esa reconciliación basta para asegurar la grandeza de la revolución de octubre. La verdadera tiranía de Stalin y de sus grises herederos consistió en sacrificar de nuevo la libertad a la necesidad en tanto que la propaganda proclamaba lo contrario" (p. 91).

señar la inconsistencia de las declaraciones de Nusitania y de Tundriusa haciendo aparentes las contradicciones de sus enunciados ideológicos. La ideología, los lugares comunes del discurso de las potencias como vehículo de ésta, son las preocupaciones fundamentales del narrador, para lo cual abstrae las entidades que las justifican (sus “universales”). Estas abstracciones dichas en sonidos que se parecen entre sí, y recuerdan el ritmo y sintaxis del manierismo de las expresiones políticas, fundamentan la visión del narrador para el que, comportamiento y pretensiones iguales de los actores los llevan al enfrentamiento por el poder.<sup>108</sup>

El lema de Nusitania es: “Defender la Trigolibia hoy, o ser trigolibios mañana.” Y el de Tundriusa: “Por una Trigolibia sin Trigolibia” (p. 34).

Ahora, Nusitania y Tundriusa libran lo que los espíritus más enterados han llamado la Frigotrigolibia (*ibid.*).

El narrador incorpora los enunciados de los actores, lemas, opiniones, preceptos, como generados por esas entidades abstractas, y aparecen entre comillas o introducidos por los verbos *decir*, *declarar*. Las contradicciones verbales en que incurren Tundriusa y Nusitania son dos respectivamente y toman la forma de juegos que esquematizan los comportamientos sociales (los “particulares”). Para Nusitania las contradicciones se expresan en enunciados que parodian las proposiciones de la lógica tradicional, pero no los juicios contradictorios.

... si, A, por ejemplo, lucha por uno de los postulados de la Declaración de Trigolibios del Hombre, A es antitrigolibio porque atenta contra la Trigolibia de quienes luchan contra ese mismo postulado y la Trigolibia no puede luchar contra sí misma. Si B opina que la mejor defensa de la Trigolibia es el fomento de la misma en los países antitrigolibios del Mundo Trigolibido, B es antitrigolibio porque la antitrigolibia de los países del Mundo Trigolibido en la Trigolibia de Nusitania, etc. . . (p. 32).

<sup>108</sup> El poder público y privado, en todos sus niveles y dimensiones es, creo, atrayente para Carlos Fuentes, quien presenta individuos capaces de ejercerlo (Artemio Cruz, Claudia Nervo, la emperatriz Carlota, las reinas de *Terra Nostra*, etc.) o de sucumbir ante él.

Por su parte, el autoritarismo de Tundriusa causa que sus contradicciones verbales se den en enunciados en imperativo, normativos de las actitudes que necesita la "trigolibia":

- a) Prohibido luchar por la Trigolibia, puesto que ésta nunca ha existido y no se puede luchar por una quimera.
- b) Prohibido vivir de acuerdo con la Trigolibia, puesto que ésta todavía no existe.
- c) Prohibido dudar de la Trigolibia, puesto que ésta existirá, irremediablemente, mañana, y en cuanto la Trigolibificatura desaparezca, ya que cada día se hace más pequeña a fuerza de crecer.
- d) Prohibido adoptar actitudes antitrigolíbicas, puesto que la Trigolibia ya es un hecho concreto en Tundriusa (pp. 33-34).

Si para enjuiciar a Nusitania el narrador parodia la lógica, el más alto exponente de un lenguaje racional, a Tundriusa le corresponde la burla del lenguaje marxista y la parodia de la dialéctica. "En defensa de la trigolibia" no especifica de dónde surge el mensaje destinado a conformar las mentes y actos de los habitantes de Nusitania y Tundriusa (por ejemplo, el Estado), ni tampoco se dice a quién está dirigido, pues al narrador importa que se destaque ese mensaje como móvil, leyes y legitimación de las dos potencias. El mensaje es ideológico (traerá la Guerra Fría) y por él se enfrentarán Tundriusa y Nusitania. Por tanto, lo que oponen es la realización de sus dos ideologías en una época crítica. "En defensa de la trigolibia" no enfrenta al capitalismo con el socialismo, sino que describe cómo se llega a la lucha entre stalinismo y macarthismo como sus manifestaciones ideológicas extremas. Así, se vuelven contendientes Tundriusa y Nusitania porque la "trigolibia", "idea", "valor", o "filosofía", es declarada como propia primero por los nusitanios y después por los tundriusos.

La historia de Nusitania y la de Tundriusa es el proceso que las lleva a consolidarse como potencias políticas, por lo que el narrador se ocupa del origen de cada una, de cómo la organización que logran a través del tiempo las convierte en adversarias. El narrador no observa las metamorfosis de los actores, su historia, como el desarrollo de un proceso, sino que simplifica y ge-

neraliza sin situar cronológicamente los hechos. Sin embargo, sí habla de la toma del poder en ambos países (Independencia y Revolución de Nusitania y Tundriusa, respectivamente), que los conduce a una organización social que repercutirá en violencia externa para Nusitania (guerras para la expansión) y violencia interna para Tundriusa (“campos de trigolibación”).

Las metamorfosis de los actores los transforma de países débiles en potencias, como ya he mencionado, por lo cual sus juegos de estrategia, que sirven para afianzarse como los más fuertes, son de tipo económico y militar encaminados en sus restricciones y mecanismos de control a los países sin fuerzas: “Para defender a la trigolibia, prohibieron a los hombres de Perupla visitar a los de Tropereta. Los hombres de Tropereta se vieron obligados a no llevar amistad más que con los de Nusitania, y a venderles sólo a ellos sus troperanos, troperocos y troperóleos”<sup>108</sup> (p. 30).

Internamente, las estrategias sociales son los mecanismos represivos dentro de los territorios dominados por Nusitania y Tundriusa, y conllevan la creación de organismos burocráticos: “El Comité de Actividades Antitrigolibicas investiga a las personas sospechosas de atentar contra la trigolibia en el territorio de Nusitania y fuera de él, de acuerdo a un interesante juego” (p. 32).

Por tanto, el espacio de “En defensa de la trigolibia” es el de las ideas y el lenguaje que, a través del encuentro conflictivo de dos paradigmas o sistemas diferentes de ideas, escenifica cómo el espacio humano se restringe y divide. La imposición de los juegos de los dos sistemas ideológicos vuelve opresivos los ámbitos humanos tanto en Nusitania como en Tundriusa y, naturalmente, la homogenización del ser humano (como la homogenización del lenguaje) es la única forma de sobrevivir.

Los juegos de los actores, derivados de sus ideologías, corrompen el mundo de las ideas al utilizarlas como móvil y justificación de sus tácticas. El uso de las ideas por los dos actores las despoja de raciocinio; las organiza inconsistentemente y las coloca en el espacio del lenguaje que no pretende comunicar sino manipular. La guerra ideológica entre Nusitania y Tundriusa aprisiona las ideas y con ello a los hombres; el narrador conecta el espacio

<sup>108</sup> Las relaciones entre países débiles y poderosos (a través de la venta de los energéticos), reúne, en *La cabeza de la Hidra*, la dimensión nacional y la internacional, vistas desde México.

del lenguaje con el ideológico y desde el primero cuestiona la degradación y pérdida de sentido que el uso ocasiona en las ideas.

El espacio como lugar es el mundo que terminará fraccionado. Primero se establece Nusitania hasta ser dueña de su territorio; después como amenaza para su espacio (para agrandar su territorio, para afianzar su poder), aparece Tundriusa, que se coloca como la dueña de la otra parte del mundo; los demás países no intervienen. Es un mundo que llega a la división, y pertenecer, estar en una de las mitades implica ser definido por un lenguaje particular que, en el fondo, no tiene diferencias.

"En defensa de la trigolibia" está montado temporalmente como una confrontación entre el pasado y el presente; éste, con el cual finaliza el texto, es el resultado de la integración de cada actor como potencia y de sus relaciones al alcanzar el mismo nivel político y económico. Sus pasados se dan a conocer por medio de retrocesos; de ahí que "En defensa de la trigolibia" empiece con una mirada retrospectiva dedicada a Nusitania, y en seguida otra mirada retrospectiva se ocupe de Tundriusa. Ambos retrocesos se narran en pasado y tanto el enunciado inicial como el que finaliza el texto en tercera persona están en presente.

El narrador selecciona sólo los acontecimientos relevantes para su crítica; omite otros como los que se refieren a las dos guerras mundiales, pues enfoca toda su atención en Tundriusa y Nusitania como países particulares fuera de la historia mundial,<sup>11</sup> pero con la capacidad de dirigirla. Así, acelera el ritmo de la narración; sintetiza los dos orígenes y situación contemporánea porque le interesa ante todo mostrar la relación básica de Nusitania y Tundriusa y cómo se llegó a ella: la Frigotrigolibia. Es por eso

<sup>11</sup> La visión pesimista sobre el totalitarismo y las argucias de los sistemas sociales liga "En defensa de la trigolibia" con *1984* (1949) y *The Animal Farm* (1945) las sátiras políticas de George Orwell. A mi manera de ver, la relación entre la visión de ambos autores podría provenir también de cierta interpretación divulgada por el Congreso para la Libertad de la Cultura que unificaba a los intelectuales que habían simpatizado con el comunismo, pero que ante el impacto de las consecuencias que trajo en Rusia, se definieron como socialistas, trotskistas o liberales y anti-soviéticos pro occidentales. El Congreso promovió la divulgación de la literatura de los antiguos intelectuales comunistas (A. Koestler, I. Silone, A. Gide, R. Wright, L. Fischer y St. Spender, *The that failed*, Londres, 1950), pero sobre todo identificó el stalinismo con los sistemas sociales que Orwell describe en sus novelas arriba mencionadas.

que sucesos como la guerra de independencia de Estados Unidos y la revolución rusa mantienen una relación temporal antes/ después, pero no cronológica. No hay una línea histórica, a pesar de la linealidad que presenta unos hechos después de otros, ligados por los comentarios del narrador que acude a los lugares comunes del saber sobre política: “ocioso es repetirlo”, “como es sabido”...



**III**

**El espejismo y la máscara  
de espejos**



## ***Aura: la imaginación, el amor y la antihistoria***

### LA HISTORIA DENTRO DE LA HISTORIA

*Aura*,<sup>111</sup> novelita de 51 páginas, aproximadamente,<sup>112</sup> a la que dividen de un modo convencional cinco capítulos rotulados con

<sup>111</sup> Me interesó *Aura* debido a que está situada adecuadamente dentro de la propia intertextualidad de Carlos Fuentes, por el momento en que la produjo y por el tipo de escritura: puente entre sus cuentos y novelas, entre éstos y su obra dramática. Síntesis comprimida de preocupaciones y obsesiones de su autor, *Aura*, a mi manera de ver, no había sido considerada por la crítica con suficiente atención que sopesara la ventaja de su lugar estratégico en la cronología de la producción de Fuentes (tanto como *Los días enmascarados*). Se publica ocho años después de su primer libro y en una etapa que yo considero de reafirmación de rasgos distintivos de su autor (hay pocos años de diferencia entre sus novelas iniciales y las siguientes de la década de los sesenta). *Aura* me parece crucial porque resume o amplía aspectos de la obra que la antecede y genera otros que retomarán y ampliarán los textos posteriores de Carlos Fuentes. Quiero añadir que algunas de las observaciones de Manuel Durán concuerdan en general con las mías acerca de la novelita aunque difieran nuestros enfoques, objetivos y el grado de dedicación o mejor de explayamiento sobre *Aura* (para él, tanto *Aura* como *La muerte de Artemio Cruz* son obras de "dificultad media o de transición"). Véase Manuel Durán, "Carlos Fuentes", en *Tríptico mexicano*, México, 1973, pp. 51-133 (especialmente, "*Aura* o la obra perfecta", pp. 78-102).

<sup>112</sup> Me refiero al número de páginas que el texto ocupa, no al del volumen, pues *Aura*, a pesar de no haber variado ni en la distribución tipográfica de cada página desde la primera hasta la última edición, según el año en que se edite, aparece con diferente paginación. Ello se debe a que lo que sí cambia es la presentación del libro; por ejemplo, la inclusión de hojas antes del texto ocasiona que empiece ya en la página 9,

sólo números romanos,<sup>113</sup> tiene como elemento principal una

ya en la 11 y que concluya en la 60 o en la 62 respectivamente (también ha tenido distintas portadas y a veces intercalados fotos o grabados anónimos; la edición del 1966 incluye fotos de los actores que participaron en la película italiana que sobre *Aura* hizo Damiano Damiani con Rosana Schiaffino, Richard Johnson y Sarah Ferrati).

<sup>113</sup> En *Las buenas conciencias* Carlos Fuentes había titulado los nueve capítulos con números arábigos solamente y en *La región más transparente* (su segunda y primera novelas) dividió la novela en tres partes marcadas con sendos números arábigos que engloban los capítulos si titulados. Los números y la tríada son rasgos distintivos de la escritura de Carlos Fuentes por un lado, como criterio organizador de su material, hecho explícito al lector, y, por otro, desprendido del anterior, como una manera original, suya, de titular secciones y subsecciones que así ostentan desde el índice la "firma", por así decirlo, de quien los escribió. (La tríada formada por cada una de las tres personas pronominales organiza *La muerte de Artemio Cruz*, cuyos capítulos correspondientes a él, únicos con título, tienen las fechas barajadas de los días en que el personaje principal vivió un acontecimiento determinante para la trayectoria de su vida (una especie de diario personal simbólico). *Cambio de piel* también tiene tres divisiones numeradas, con título debajo del número: "Una fiesta imposible", "En cuerpo y alma", "Visité nuestros subterráneos", y con acotaciones sobre el narrador en esa misma página dedicada a presentar la parte correspondiente de la novela en que se usa con profusión el tú pues el narrador se dirige largamente a los personajes femeninos. *Zona sagrada* tiene el mismo número de divisiones, cuyos títulos (Uno, Dos, Tres) distribuyen los capítulos con nombres simbólicos y tienen la misma proporción que las de *Cambio de piel*: muy extensa la parte número dos, corta la tercera y muy reducida la número uno. Por su parte, las obras de teatro, *Todos los gatos son pardos* y *El tuerto es rey* tienen tres actos (I, II, III) y dos actos (Uno, Dos), respectivamente. En *Terra Nostra* se aprecia cómo Carlos Fuentes ha permanecido fiel a la tríada desde su primera novela hasta ésta, la más extensa, separada en las consabidas secciones, numeradas y tituladas: I. EL VIEJO MUNDO, II. EL NUEVO MUNDO, III. EL OTRO MUNDO. Fuentes acude, en *La cabeza de la Hidra*, al empleo de títulos, a la división en cuatro partes más un epílogo (Primera Parte: El huésped de sí mismo. Segunda Parte: El agente mexicano, etc.) y a la numeración progresiva de las subsecciones o capítulos de la novela. Este criterio organizador se superpone al de las partes pues éstas casi se borran con la independencia y relación que establecen los grandes números que no admiten ruptura (49 en total), que se destacan en el margen izquierdo del inicio de cada capítulo. A mi manera de ver, esta presentación también recuerda, formalmente, a los diarios, memorias, que de un modo u otro tienen que ver con la composición de los textos de Fuentes o se cueflan subrepticamente en obras que, como *La cabeza de la Hidra*, novela policíaca, parecen no tener el menor intento de utilizarlos.

narración enunciada en segunda persona del singular.<sup>114</sup> El

Por su parte, *Cumpleaños* reúne internamente la tríada no en cuanto a la composición de la obra, sino en la trinidad de los personajes: un monje anciano, un niño y una mujer y el tres es un número mágico (de las permutaciones de los personajes, de la tercera verdad) como en *Aura*, aunque en ésta también conforma la organización textual pues el enunciado narrativo de Llorente se reparte en tres folios. La trinidad de personas de *Cumpleaños* es una transposición de la de *Aura* (Consuelo, Aura, Llorente) y la de *La muerte de Artemio Cruz*. Los puntos suspensivos separan las secciones sin título de esta obra, como el cambio de tiempo y de lugar se marcan en "Chac Mool". En mi opinión, la tríada organizativa se origina en el contrapunto temporal que surge en "Chac Mool": *antes, después, aquí y ahora* que son los tiempos de las narraciones de Filiberto, del Amigo y del diálogo final. Es decir, que existe una relación temporal espacial entre los términos de la tríada cuya mayor complicación se da en *La muerte de Artemio Cruz*, cuyo final amalgama todos los niveles (de personalidad, religiosos, psicológicos, etc.) de la tríada en el *aquí y ahora* de la muerte del personaje. Creo que Fuentes de algún modo tiene conciencia de este aspecto de su escritura, pues ha dado el nombre de *No-where* y de *Aquí y ahora* a dos secciones de *Terra Nostra* (pp. 130-131).

<sup>114</sup> *Aura* fue publicada como *La muerte de Artemio Cruz* en 1962, año en que Fuentes empieza a escribir *Cambio de piel*, y existe, en mi opinión, un parentesco cercano entre estas obras que pertenecen al mismo período de gestación. Podría decirse que en *Aura* y en *La muerte de Artemio Cruz* ensaya y domina ya (sobre todo en la primera) el uso de la segunda persona del singular definidor de la novelita, que aplicará con frecuencia en sus obras posteriores. Así, hay "contaminación" en el uso del *tú* entre *Aura* y *Artemio Cruz* no sólo porque se enuncia en esta persona, sino porque esa enunciación va acompañada en ambas obras de un lenguaje altamente poético, del uso del futuro y de la idea de reiteración ejemplificada con las acciones repetidas. Además, en ambas obras (pero más explícitamente en la novela) se le repite al personaje un relato ya vivido por él, pero oculto en lo más profundo de su inconsciente; se narra en futuro, para dar la impresión de que el personaje obedece los dictados de algo o alguien que por conocer toda su historia, concebida bajo el dominio del tiempo circular, le predice cada movimiento. En ambos casos los destinatarios internos del texto, los personajes, no escuchan la palabra del narrador: "te fatigas/ reposa/ sueña con tu inocencia/ di que intentaste, que tratarás: que un día la violación te pagará con la misma moneda, te devolverá su otra cara: cuando quieras ultrajar como joven lo que debías agradecer como viejo: el día en que te darás cuenta de algo. del fin de algo: un día en que amanecerás —te venzo— y te verás al espejo y verás, al fin, que habrás dejado algo atrás: lo recordarás: el primer día sin juventud, primer día de un nuevo tiempo: fijalo, lo fijarás. como una estatua, para poder verlo en redondo: apartarás las cortinas para que entre esa brisa temprana: ah, cómo te llenará, ah, te hará ol-

tú,<sup>115</sup> que un narrador no representado mantiene durante todo el relato, se dirige claramente a Felipe,<sup>116</sup> el actor masculino de *Aura*, a quien por destinar su palabra, significativamente siempre en futuro, señala su calidad de objeto, de ser manipulable, de falta de identidad y, sobre todo, la predeterminación de su porvenir. Las memorias en francés del general Llorente constituyen el otro elemento relevante, y se incluyen en la narración básica con el recurso de la lectura de Felipe;<sup>117</sup> la narración alberga además del escrito autobiográfico del militar, los diálogos de los actores y el aviso en el periódico.

Los diálogos que sostiene con los demás, el anuncio y el texto de Llorente son los motivadores de las acciones de Felipe, intelectual cuya pasividad queda expuesta desde que *Aura* se inicia. La reiteración del acto de leer el aviso (la primera de las repeticiones que tipificarán el modo de conducirse de este personaje)

vidar ese olor de incienso, ese olor que te persigue, ah, cómo te limpiará: no te permitirá insinuar siquiera la duda: no te conducirá al filo de esa primera duda. . . ." (*La muerte de Artemio Cruz*, p. 147). Este trozo está al final de las páginas dedicadas a la chingada ("Tú la pronunciarás: es tu palabra") y antes del capítulo (1974) septiembre 11) en que aparece Artemio decrepito ante el espejo; juventud/vejez; identidad, historia, el origen, el amor crean también lazos de cercanía entre esta obra y *Aura*. El uso del tú será aprovechado por el narrador multifacético de *Cambio de piel* y por sus personajes en el intercambio de información sobre sus vidas, uso que Fuentes incorpora a su modo de escribir desde 1962. (En *Terra Nostra* recurre a él, en sus obras de teatro también.)

<sup>115</sup> En 1957, Michel Butor publica su novela *La modificación* en segunda persona de singular (*vous*), dato que se menciona con frecuencia en relación a *Aura*, una de las primeras muestras narrativas en español enunciada en un *tú* que, por otra parte, sirve a fines que difieren de los de Butor (cuya novela, indudablemente, conoció Fuentes).

<sup>116</sup> Sobre la oposición de la pareja pronominal inseparable yo/tú consúltese los artículos citados *supra*, nota 10, p. 11 de Emile Benveniste.

<sup>117</sup> Los lectores, algunos de los personajes sobresalientes de la obra de Carlos Fuentes, apoyan el recurso de introducir otra narración por medio de su lectura; este recurso, ampliamente apreciable en la historia de la literatura para hacer notar, por ejemplo, la veracidad o "verosimilitud" de lo relatado, es propio de la producción de Fuentes desde *Los días enmascarados*, cuyo cuento más representativo en este aspecto es "Chac Mool". Entre "Chac Mool" y *Aura* por varias razones, pero particularmente por la aparición de un lector, hay filiación formal de la segunda: la alternancia de las dos narraciones, etc.

es el primer débil intento de resistencia de Felipe que Consuelo vence, porque, finalmente, éste se presenta al ver que el aviso reaparece en el periódico del día siguiente. Los acontecimientos de *Aura* se organizan, por un lado, como el resultado del determinismo que rige el destino de los personajes,<sup>118</sup> por otro, las dos narraciones se entrecruzan en alternancia (combinatoria del

<sup>118</sup> La fatalidad, predestinación, el destino ineludible, en suma, el determinismo presiden la cosmovisión que manipula las historias de los personajes de Fuentes. Ya provenga de los aztecas, de la religión católica, del esoterismo, del gnosticismo, del comportamiento burgués o pequeño burgués, el curso de la Historia está determinado por fuerzas que el hombre no puede controlar; eso proclama que el mundo recreado una y otra vez en los textos de Carlos Fuentes conlleve la opresión de un espacio cerrado y que sólo los "triunfadores" escapen a la mediocridad en que están inmersos los seres que no rompen (con la imaginación, la voluntad) las relaciones de causa y efecto que determinan el destino de los demás hombres. Los "triunfadores" son individuos excepcionales que vencen al tiempo, a la historia gris que les estaba destinada. Esos personajes carismáticos, mágicos surgen por vez primera en Charlotte ("Tlactocazine..."), antecedente de Consuelo, y alcanzan su máxima representación en Artemio Cruz (*La muerte de Artemio Cruz*), el mexicano triunfador y Claudia Nervo (*Zona sagrada*), la mexicana triunfadora y mujer de negocios. Charlotte, Consuelo, Artemio Cruz, Claudia Nervo son los actores que tipifican una línea de indagación de Carlos Fuentes: vencen la determinación social, económica, etc., porque están más allá de la moral, y porque rompen con las reglas aparentes del juego (el ideario de la Revolución mexicana; la sumisión femenina; el catolicismo observado como auténtica religión viva [*Las buenas conciencias*]), y conocen las del triunfo: el arribismo, la corrupción, el oportunismo, y, para el caso de los relatos fantásticos, la transgresión. Si Fuentes pinta críticamente a los personajes contradictorios que son los triunfadores (pues los idealiza estéticamente), también presenta a los fracasados, a los que viven un destino ya escrito como Felipe y como Fiffberto, quien en un momento de desengaño lúcido dice: "Entonces [en la juventud] todos estábamos en un mismo plano, hubiéramos rechazado con energía cualquier opinión peyorativa hacia los compañeros —de hecho librábamos la batalla por aquellos a quienes en la casa discutían la baja extracción o falta de elegancia. Yo sabía que muchos (quizás los más humildes) llegarían muy alto, y aquí, en la Escuela, se iban a forjar las amistades duraderas en cuya compañía cursaríamos el mar bravío. No, no fue así. No hubo reglas. Muchos de los humildes quedaron allí, muchos llegaron más arriba de lo que pudimos pronosticar en aquellas fogosas, amables tertulias. Otros, que parecíamos prometerlo todo, quedamos a la mitad del camino, destripados en un examen extracurricular, aislados por una zanja invisible de los que triunfaron y de los que nada alcanzaron" (pp. 9-10).

tú y del yo con que se enuncian), la cual descubre progresivamente el predominio de los hechos de la primera (en cuanto a extensión e interés del narrador que domina todo el texto). Sin embargo, entre estos constituyentes de *Aura* hay también una relación que subordina formalmente a la segunda, y encubre otra subordinación más trascendente, pero a la inversa; es decir, si a nivel de discurso sobresale una (la del tú), a nivel de historia, de lo que cuentan, es de mayor importancia la otra (la del yo). Ello se debe a que la narración de Llorente contiene la explicación al misterio del relato, y es, de hecho, la clave cifrada que Felipe conoce paulatinamente; además, en ella descansa la "exposición" y la demostración del determinismo.

El anuncio, impersonal y redactado a la manera de los avisos clasificados de los diarios, constituye una especie de "retrato hablado" de Felipe (en el que se "reconoce" por primera vez). Por ello, no sólo el narrador destina a él su palabra, sino que el mundo de *Aura*, por su intermedio, se orienta hacia la búsqueda de este actor y no de otro. El anuncio, pues, determinada y selectivamente es para Felipe quien entiende que es el destinatario:<sup>119</sup>

**LEES ESE ANUNCIO: UNA OFERTA DE ESA NATURALEZA**

no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. *Parece dirigido a ti, a nadie más.* Distráido, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. *Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo.* Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, asoleada, apropiada

<sup>119</sup> Felipe es obligado a ir a la casa de Donceles como el güero de "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" es enviado a la mansión de Puente de Alvarado: ambos personajes masculinos están predeterminados en los dos textos a ser el Otro que anhela la mujer. *Aura* continúa en varios sentidos tanto la exploración de una época histórica (la del Segundo Imperio) como la de la relación de la pareja real de Carlota y Maximiliano; además, hay materiales comunes al cuento y a la novelita, y en ésta la propia intertextualidad de Carlos Fuentes enseña cómo sus mismos textos retroalimentan obras suyas posteriores y cómo reutiliza de igual manera materiales.

estudio. *Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares, novecientos pesos mensuales. Pero si leyeras eso, sospecharías, lo tomarías a broma. Donceles 815. Acuda en persona. No hay teléjono* (p. 9, yo subrayo).

El anuncio y el impacto que causa en el actor masculino sirven al narrador para empezar a tejer la trama de su texto que encierra multitud de correspondencias y coincidencias desde que comienza *Aura*. Así, ésta se coloca a partir de las primeras líneas en el terreno de lo insólito, que resalta cómo embonan a la perfección las peticiones del aviso. En seguida, el narrador se encarga de reseñar rápidamente las circunstancias biográficas del personaje que junto a su nombre significan lo accesorio frente a las necesidades del mensaje, como se verá con el curso de los acontecimientos.

Los dos enunciados narrativos se integran cuando en el mundo representado en que Felipe es actor su lectura hace "oír" la voz de Llorente, el autor muerto. Esta acción se gradúa de tal manera que las tres partes que forman las memorias del historiador del siglo XIX<sup>120</sup> se distribuyen alternadamente, desde el capítulo III, con la narración en segunda persona. Consuelo proporciona a Felipe los dos primeros folios, atados uno con cinta amarilla y el

<sup>120</sup> En el capítulo dedicado a "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" (nota 55) he señalado las relaciones que existen entre el cuento y el libro de Blasio Maximiliano íntimo. *El Emperador Maximiliano y su corte. Memorias de un secretario particular* que, en mi opinión, informa la producción de Carlos Fuentes sobre ese período de la historia de México. El libro de Blasio reaparece en *Aura*. Me parece significativo, por ejemplo, que el aviso requiera de un historiador que servirá de secretario gracias a su dominio del francés. En las primeras páginas de su libro, Blasio cuenta cómo fue admitido primero al servicio del belga Félix Eloin, jefe del gabinete de Maximiliano y posteriormente, satisfecho con su lealtad y buen desempeño, el propio Maximiliano lo hace su secretario (p. 56). "Hablé largamente en francés —cuenta Blasio, en una situación análoga a la entrevista inicial de Felipe y Consuelo—, se convenció de que conocía yo suficientemente ese idioma, y después de nuestra conversación, me dio algunas cartas en español para que las tradujera al francés y quedé desde luego admitido a su servicio" (p. 9). José Luis Blasio, quien permaneció

otro con cinta azul, éste con su permiso puede tomarlos del arcón que guarda el pasado escrito que debe reconstruir con su trabajo.

El narrador resume el primer folio y así se muestra que los hechos históricos que tangencialmente afectan la vida del general no son pertinentes como para ser transcritos; sin embargo, la actitud de Felipe, objetiva, crítica, sirve para acentuar que es un investigador al tanto de la época que relatan las memorias y conocedor de la lengua al menos mejor que el autor: "El francés del

al lado de Maximiliano hasta el fin, escribe sus memorias en 1904 aproximadamente 38 años después de la caída del Imperio con la muerte de Maximiliano, el 19 de junio de 1867. Este texto, que aporta una visión emotiva, comprometida con la defensa de un hombre que "poseía el más noble, leal y gran corazón que pudiera existir" (p. 428) ha pasado a influir en mayor o menor medida la literatura (no muy numerosa) que sobre el Segundo Imperio se ha escrito en México. Así, *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli y las obras de Fuentes sobre esa etapa muestran los vestigios de su lectura (texto imprescindible al parecer) aunque la posición ante su contenido difiera en Usigli y en Fuentes. Fuentes, en apariencia, no hace en *Aura* alusión ni a Carlota ni a Maximiliano, pero la relación entre este relato y el libro de Blasio, como con la obra de teatro de Usigli y con "Tlactocatzine . . .", descubren cómo se filtró ese interés por la pareja histórica; el autor de *Aura*, semeja contemplar la historia de alguien que como Blasio escribió sus memorias (tal como Llorente, de *Aura*), pero la que destaca es la mujer. Refiriéndose a su atracción por Consuelo, tan ligada subterráneamente a Carlota en *Aura*, Fuentes dice: "Pero si le soy totalmente franco, esa obsesión nació en mí cuando tenía siete años y, después de visitar el castillo de Chapultepec y ver el cuadro de la joven Carlota de Bélgica, encontré en el archivo de Casasola la fotografía de esa misma mujer, ahora vieja, muerta, recostada dentro de un féretro acojinado, tocada con una cofia de niña: la Carlota que murió, loca, en un castillo, el mismo año en que yo nací. Las dos Carlotas: Aura y Consuelo. Quizás Carlota nunca supo que envejecía. Hasta el fin le escribía cartas de amor a Maximiliano. Correspondencia entre fantasmas. Es toda una parte de nuestra historia y de nuestra vida: la historia de todo lo que no puede morir porque jamás ha vivido" (tomado de Gloria Durán, *op. cit.*, pp. 209-210). Quiero agregar que la primera edición de *Corona de sombra* (1947) incluye la reproducción de dos fotografías de Carlota, una en un carruaje, de 1926 y otra, la que me interesa destacar, de Carlota en su lecho de muerte, enero 1927, con la cofia blanca, amortajada y con un rosario entre sus manos rígidas. Además, es importante la relación entre el historiador y la anciana que sobrevive 60 años a Maximiliano. Por su parte, el libro de Blasio también incluye fotografías del autor (como los daguerrotipos de las memorias de Llorente), de conservadores importantes, de figuras de la nobleza europea y las de Maximiliano y Carlota, ésta, en el apogeo de su belleza y juventud.

general Llorente no goza de las excelencias que su mujer le habrá atribuido. Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración difusa de los hechos pasados... Nada que no hayan contado otros"... (p. 28). Como el material no interesa a Felipe se pone a trabajar en su propia investigación.

El segundo folio, también en el capítulo III, desliga la narración de los hechos históricos hasta centrarse en Consuelo. Las palabras en francés de Llorente se "citan" en cursiva en el francés original junto con la traducción española "pensada" por Felipe; el actor lee directamente del francés o lo traduce y la voz del Otro irrumpe en su conciencia con información que sí le atrae. Lo que importa a Felipe es el encuentro del general con la joven Consuelo; la fascinación que experimenta el maduro Llorente por los ojos verdes de la mujer; las prácticas con animales, la vestimenta verde<sup>121</sup> de Consuelo y su belleza que parece decidida a mantener para siempre: "*Tu sais si bien t'habiller, ma douce Con-*

<sup>121</sup> Veo en Carlos Fuentes, una preocupación por informarse exhaustivamente para presentar obras no únicamente "perfectas" o irreprochables en cuanto a su documentación previa, sino llenas de claves codificadas en varias clases de erudición; el lector puede acceder a los cuentos, novelas y obras de teatro de Carlos Fuentes, desentrañando uno o la mayoría de los sistemas de codificación culturales, pero algunos provienen de información tan especializada, entrecruzada con datos tan heterogéneos, que resulta muy difícil captarlos en su totalidad. En una carta a Gloria Durán (*op. cit.*, pp. 211-212), el propio autor aclara: "The clues to the narrator in *Cambio de piel* are several. One is Xipe Totec, the flayed one: renewal and sacrifice. The other is the narrator's own name: Freddy Lambert. Freddy, from Nietzsche; Lambert, from the Balzac character, Louis Lambert. Both —the philosopher and the personaje— were first Melmoth the Wanderer, Maturin's character of 1821 (?): a man whose organs are no longer capable of sustaining his thought. You will remember that Lambert is secluded in a house that is more like a hospital or a lunatic asylum; there, he sits in darkness and thinks: he cannot communicate his thoughts any more, since they are so frightfully clear and quick; velocity of thought makes him pass as an idiot. And so ended Nietzsche. Yes, I'm interested in FN the way Klossowsky explains him: nature cannot be known and thought of at the same time; furthermore, the objective structure of nature cannot be thought of without going mad. All this ought to be translated to Freddy Lambert's thought and knowledge of a total novel." Aunque el simbolismo de *Aura* no remite a sistemas complicados de información, sí tiene que ver con numerosos materiales, de los cuales los más cifrados son los que sirven para caracterizar la personalidad de Consuelo. Para este aspecto de su novela, en mi opinión, Fuentes ha encontrado detalles

*suelo, toujours drappé dans des velours verts, verts comme tes yeux. Je pense que tu seras toujours belle, même dans cent ans . . . Siempre vestida de verde.*<sup>122</sup> Siempre hermosa, incluso *dentro de cien años. Tu es si fière de ta beauté; que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune?*" (p. 39).

Felipe lee el tercer folio (capítulo V, pp. 54-56) aceleradamente en busca de una explicación al comportamiento similar de las dos mujeres. La respuesta lo afecta también por si Aura y Consuelo son una persona o Aura es la Otra de Consuelo, él es Lorente, el Otro. El texto robado completa su sentido con las fotos que también Felipe hurtó:

en *La sorcière* de Jules Michelet (traducida al español por Estela Canto, cuyo título *Historia del satanismo y la brujería*, en este caso sí hace honor al dicho italiano porque traiciona los propósitos de Michelet).

<sup>122</sup> En el libro de Michelet, cuando la bruja decide por fin ceder su alma al diablo, en la última prueba de su entrega, adopta el color verde, característico de la vestimenta de la joven Consuelo y de Aura. La novelita, que reproduce secciones de ese texto, da por sabido todo lo referente a la consolidación histórica de la bruja; en lo que se refiere al vestido verde Michelet dice: "La mujer se separa violentamente, se levanta, teme olvidar las dos palabras tan necesarias [que le dijo en el sueño Satanás]. El marido está aterrado. Ella no lo ve siquiera, sino que lanza hacia las murallas la mirada aguda de Medea. Jamás ha sido más hermosa. En la pupila negra y en el blanco amarillo del ojo flama un resplandor que no se puede enfrentar, el fuego sulfuroso de un volcán. *La mujer va directamente a la aldea.* La primera palabra era "verde". *Ella ha visto, colgado a la puerta de un comerciante, un vestido verde (color del Príncipe del Mundo). Un vestido de viejo que, puesto sobre ella, se rejuvenecerá, deslumbrará.* Y la mujer va, sin informarse, directamente a la puerta de un judío y golpea, con un gran golpe. Le abren con precaución. Este pobre judío, sentado en tierra, estaba sumergido en ceniza. 'Querido, ¡necesito cien libras!' —'Ah, señora, ¿de dónde sacarlas? El príncipe —obispo de la aldea—, para hacerme decir dónde guardo el oro, me ha hecho arrancar todos los dientes . . . ¡Mira mi boca ensangrentada! —'Ya sé, ya sé. Pero vengo justamente a buscar en tu casa algo con qué destruir al obispo. Cuando se abofetea al Papa, el obispo no resiste. ¿Quién ha dicho esto?: Toledo (. . .)' No te arrepentirás, judío . . . Voy a hacerte el *gran juramento* por el que se muere . . . Lo que vas a darme lo recibirás dentro de ocho días, muy temprano, por la mañana . . . Te lo juro por tu *gran juramento*, y por el mío, aún más: 'Toledo'" (yo subrayo, excepto las palabras sagradas, p. 64). Varias imágenes de este párrafo integran el sueño "surrealista" de Felipe (después de la misa negra) en las que entrevé bocas desdentadas, religiosos tonsurados, vestido verde de Aura, etc.

Y detrás de la última hoja, los retratos. El retrato de ese caballero anciano, vestido de militar: la vieja fotografía con las letras en una esquina: *Moulin, Photographe, 35 Boulevard Haussmann* y la fecha 1894. Y la fotografía de Aura: de Aura con sus ojos verdes, su pelo negro recogido en bucles, reclinada sobre esa columna dórica, con el paisaje de Lorelei en el Rin, el traje abotonado hasta el cuello, el pañuelo en una mano, el polisón: Aura y la fecha 1876, escrita con tinta blanca y detrás, sobre el cartón doblado del daguerrotipo, esa letra de araña: *Fait pour notre dixième anniversaire de mariage* y la firma, con la misma letra, *Consuelo Llorente*. Verás, en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es . . . eres tú.

Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú (p. 56).<sup>123</sup>

La visión de Felipe, a diferencia de cuando inició el conocimiento de las memorias, se ha vuelto subjetiva ya que deja de ser el historiador distanciado emocionalmente de los textos para aceptar su involucración como personaje de ellos. La función de las fotos es la misma que la de las memorias, es decir, proporcionar al actor masculino, a la manera de un espejo, los medios para que se reconozca. Memorias y fotografías continúan el proceso de reconocimiento que se inicia con la lectura del aviso (texto cuyo papel es similar al de ellas) y se apoya o mejor se ilustra con las ocasiones en que Felipe se ve en el espejo. La primera noche de su estancia, el personaje contempla sus facciones “. . . en el gran espejo ovalado del guardarropa, también de nogal, colocado en la sala de baño” (p. 20); la segunda vez que el personaje se encuentra ante el espejo (en el último capítulo, al día siguiente de la misa negra), no presta ya atención a sí mismo, pues Aura y

<sup>123</sup> El romanticismo se filtra en *Los días enmascarados* y en *Aura*; en ésta se pueden localizar motivos, ambientación y aspectos de la construcción de los personajes, que provienen de la literatura romántica; de tal modo, esta novelita gótica moderna asimila detalles de varios autores, que la inscriben en una línea fantástica y de misterio.

Consuelo obnubilan su mente y visión<sup>123</sup> (“Te cortas ligeramente la mejilla, pensando estas cosas mientras te afeitas; haces un esfuerzo para dominarte”, p. 50). En la tercera ocasión en que Felipe se mira, por fin se reconoce (en la serie simbólica de tres fotos):

La cabeza te da vueltas, inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de plantas húmedas y perfumadas: caes agotado sobre la cama, *te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado. Escondes la cara en la almohada, tratando de impedir que el aire te arranque las facciones que son tuyas, que quieres para ti* (pp. 56-57, yo subrayo).

El sentido de la presencia de Felipe en la casa (y ante todo del llamado) lo revelan la historia personal de Llorente y las fotografías que le acompañan porque la historia que Felipe está viendo es similar a la que vivió el general. Los dos hombres en épocas distintas se enamoran de la joven de ojos verdes.<sup>124</sup> El des-

<sup>124</sup> Los ojos son un rasgo físico importantísimo de una serie de los personajes de Carlos Fuentes (porque la acción de ver o no ver es simbólica (*Cantar de ciegos*): desde las cuencas vacías de Charlotte de “Tlactocazine...”, hasta los de Mary Benjamín de *La cabeza de la Hidra*, “violeta con destellos dorados” en *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, publicadas el mismo año, el parecido de los ojos de los personajes, acerca ambas obras. Si Artemio Cruz permanece con los ojos cerrados durante toda su agonía y la palabra ojos se repite insistentemente (también en *Aura*), los de Consuelo-Aura se abren con pupila dilatada para abismar a Felipe ciego. Los ojos de Artemio son verdes, hermosos y tienen poder magnético como los de las mujeres de *Aura*; los de Catalina, la esposa de Artemio, recuerdan los de Consuelo: “—Mi hija Catalina./ No se movió. El pelo liso y castaño que caía sobre el cuello largo, caliente —desde lejos pudo ver el lustre de la nuca—, *los ojos a un tiempo duros y líquidos, con una mirada temblorosa, una doble burbuja de vidrio: amarillos como los del padre*, pero más francos, menos acostumbrados a fingir con naturalidad, reproducidos en las otras dualidades de ese cuerpo esbelto y lleno, en los labios húmedos y entrabiertos, en los pechos altos y apretados: ojos, labios, senos duros y suaves, de una consistencia alternada entre el desamparo y el rencor” (p. 40; yo subrayo). Cf. pp. 16-18 de *Aura*, pues la

pliegue de la historia que hace Felipe al leer el texto de Llorente concuerda paralelamente con la propia: su respectivo encuentro con la joven; su fascinación por las pupilas verdes; su matrimonio simbólico, todo ya ha vivido en el siglo pasado y contado desde un nivel temporal distinto. Felipe es, por tanto, el continuador de la historia de Llorente y en su lugar vivirá con Consuelo. La relación entre las dos narraciones es la de antes/después que instaura una distancia entre ellas, la cual deja de tener importancia al mostrarse, por un lado, la continuidad de la misma historia personal, y por otro, que la presencia reiterada del pasado en diferentes manifestaciones, encaja dentro de la coherencia del tiempo circular, por la que antes es igual a después. Así, las dos voces que narran en *Aura* (la de Llorente y la del narrador no representado), los dos tiempos de la historia, los dos puntos de vista de los personajes masculinos ("seducidos" por los ojos verdes de Consuelo, hasta "ver" sólo lo que ella quiere) se imbrican en una alternancia que combina también dos modos de contar la misma historia de las temporalidades distintas: el pasado y el presente (antes) y el futuro (después). La biografía de Llorente, el pasado, se narra en un *yo* del que habla, que se refiere a *ella*, Consuelo, y que usa el *tú* pues su narración se vuelve, gracias al predominio de la presencia de la mujer, en un relato dedicado y destinado a ella como toda *Aura*.<sup>125</sup> Las secuencias de las dos

jovencita se presenta deslumbrante a Felipe como Catalina ante Artemio; el padre de Catalina y Consuelo, cuyos ojos ambarinos se asemejan, tiene la facultad del disimulo. Las dos temas de estos personajes de las dos obras de Fuentes comparten, especialmente en esa situación análoga, la apariencia física y anímica.

<sup>125</sup> Es decir, se presenta la biografía de la bruja. El nombre de la novelita, el de la juventud de Consuelo proviene del libro de Michelet, consultado en este aspecto porque se integra perfectamente con la obsesión del doble (ahora femenino) ectoplásmico de la bruja. "Aquí ya no se trata de cualquier espíritu —dice Michelet refiriéndose a la época del surgimiento de la bruja *Ubique daemon*—. Se trata de los negros hijos del abismo, ideal de la perversidad. Por todas partes se ve vagar a esos desdichados melancólicos que se odian, tienen horror de sí mismos. Pensemos, en efecto, qué es sentirse doble, tener fe en ese *otro*, ese huésped cruel que va, viene, se pasea en nosotros, nos hace vagar por donde quiere, por los desiertos, por los precipicios. Flacura, debilidad creciente. Y cuanto más miserable y débil es un cuerpo, más agitado es por el demonio. La mujer, especialmente, está habitada, henchida, soplada por esos tiranos.

narraciones coinciden, pues, en un paralelismo que *repite* en lo fundamental la relación de la mujer, cambiante, pero la misma con el historiador (la bruja y el historiador). Es por eso que en este sentido puede opinarse, ya lo mencioné, que la narración en segunda persona de singular reproduce las memorias como uno más de los múltiples espejos de *Aura*: Aura refleja la juventud de Consuelo; Felipe a Llorente joven.

Por su parte, la relación de Felipe con las memorias y con ambas mujeres responde a una concepción de la Historia entendida en principio como la de los individuos, pues es la que prevalece, y para que el historiador comprenda y conozca cabalmente lo pasado debe descifrar el misterio sobrenatural que rodea a Consuelo. Cuando Felipe llega a la casa de Donceles 815, "antes 69", tenía la ambición profesional de escribir la Historia del pasado latinoamericano, y por esa razón "objetiva" le atraen los cuatro mil pesos mensuales del salario: "Si lograras ahorrar por lo menos doce mil pesos, podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra, aplazada, casi olvidada. Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América. Una obra que resuma todas las crónicas dispersas, las haga inteligibles, encuentre las correspondencias entre todas las empresas y aventuras del Siglo de Oro, entre los prototipos humanos y el hecho mayor del Renacimiento. En realidad, terminas por abandonar los tediosos papeles del militar del Imperio para empezar la redacción de tu propia obra" (p. 31). Finalmente, el actor abandonará en definitiva ese proyecto porque en la biografía o crónica personal del esposo de Consuelo, así como en la casa de ésta, encuentra la "verdad histórica" que lo envuelve como participante. Vence el tipo de Historia que escribía el general frente a la que

Los demonios la llenan de *aura* infernal, crean con ella la borrasca y la tempestad, juegan a su capricho, la hacen pecar, la desesperan" (: 24). "Cuando el calor primaveral del aire, del fondo de la tierra, las flores y sus lenguajes, cuando la revelación nueva sube hacia ella de todos lados, la mujer siente, en el primer momento, vértigo. Su seno dilatado desborda. La sibila de la ciencia tiene su tortura, como la tuvo la otra, la Cumea, la Delfica. Los escolásticos tienen razón de decir: «Es el *aura*, es el aire que la hincha, nada más. Su amante, el Príncipe del Aire, la llena de sueños y de mentira, de viento, de humo, de nada.» Ironía inepta. Por el contrario, la causa de su embriaguez no es el vacío: es lo real, la sustancia, que ha colmado rápidamente su seno" (p. 82).

Felipe se había preparado para investigar como becario de la Sorbona. Lo que Felipe descubre al final de su investigación, en la que ha sido involucrado, es que el historiador no es sólo el testigo de la Historia, sino el que la hace, como actor secundario, y el que recibe los efectos de ella que a su vez es creada, manipulada, por la mujer, verdadero sujeto de la Historia.

Como ya se dijo, el narrador de *Aura* no forma parte del mundo que se representa porque no está personificado; se recalca su omnisapientia para hacer notar que "ya sabe" todo lo que va a suceder, es decir, se sitúa en un espacio desde el que observa todos los tiempos. El narrador-emisor de la novelita (yo) ejerce su función narrativa encaminada a Felipe (tú) lo que presupone al lector externo (del cual este actor es un representante), para completar la doble cadena en la que el circuito comunicativo se repite: *Aura*, el mensaje global escrito para los lectores, y Felipe dentro de ella, el destinatario por antonomasia (del contenido de la palabra del narrador, de la historia de Llorente y de los enunciados de Consuelo y de Aura).<sup>126</sup> A Felipe, que se destinan de distinta manera ambas narraciones, la palabra del relator lo descubre como un ser receptivo, pasivo al grado de que significativamente no es sujeto de enunciado o sea no cuenta su historia.<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Desde mi punto de vista el narrador y Felipe se distinguen; para Gloria Durán, en cambio, el que narra es el personaje a quien acontecen los hechos: "El narrador cae en la trampa que le han tendido, primero el dinero (su necesidad de un sueldo de 900 pesos) y después *Aura*, cuyos verdes ojos lo hechizan inmediatamente (. . .) Entonces se cierra la trampa. Felipe se da cuenta de que «Esa casa siempre se encuentra a oscuras» (*op. cit.*, p. 55).

<sup>127</sup> En el nombre de Felipe Montero el simbolismo procede también, al parecer, de *La sorcière*: en el segundo acto de la Misa Negra, Michelet dice que "En burla de las palabras: *Agnus Dei*, etcétera, y de la ruptura de la hostia cristiana, la bruja se hacía traer un sapo vestido y lo hacía pedazos. Hacía girar luego los ojos atterradoramente, los volvía al cielo y, decapitando al sapo decía estas palabras singulares: 'Ah, Felipe, si te tuviera conmigo, te haría lo mismo" (p. 112). En nota de pie de página, Michelet se extiende sobre este nombre: "No he podido averiguar el porqué del nombre *Felipe*. Es tanto más oscuro cuando se piensa que, cuando Satán nombra a Jesús lo llama Juancito, o *Janicot*. ¿Daría la bruja acaso el nombre de *Felipe* al sapo, porque éste era el nombre odioso del rey que nos dió cien años de guerras inglesas y que en Crecy inició nuestras derrotas, y provocó la primera invasión? Después de una larga paz, pocas veces interrumpida, la guerra fue tanto más horrible para el pueblo. Fé-

Más que nunca, el personaje es tratado como objeto, es decir, dominado por un lado por las leyes de un mundo femenino, y por otro, envuelto en el lenguaje que doblemente relata su historia; el carácter personal de las "memorias" correspondientes al presente que el personaje vive (la narración en segunda persona) se sustituye por la unión yo/tú que reúne en pareja a Felipe y al narrador; esa unión se repite (para ejemplificar el problema de identidad) en el par intercambiable de Llorente y Felipe (yo/tú), pero en el plano de la personalización (además, el joven es lector de los textos de Llorente) de ahí que, a pesar de que una de las lucubraciones interpretativas más fáciles (por la sencillez de la inmediata analogía) es que Llorente podría ser el narrador de *Aura*, es del todo imposible sostenerla porque no hay datos textuales (debido a que el narrador no está personificado).

El narrador describe o narra "minuto a minuto" (a la manera de algunas novelas del tipo *nouveau roman*) lo que acontece, y su voz hace parecer que Felipe recibe órdenes, que está cumpliendo un destino ya sabido, ya escrito, que se está reescribiendo:

*Tienes que prepararte.* El autobús se acerca y tú estás observando las puntas de tus zapatos negros. *Tienes que prepararte . . .* Vivirás ese día, idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo sino al día siguiente, cuando te sientes de nuevo en la mesa del cafetín, pidas el desayuno y abras el periódico. Al llegar a la página de anuncios, allí estarán, otra vez, esas letras destacadas: *historiador joven*. Nadie acudió ayer. Leerás el anuncio. Te detendrás en el último renglón: cuatro mil pesos (p. 10, yo subrayo):

Esos mandatos que el personaje parece darse a sí mismo, ocultan otro sentido (prepararse al encuentro) que iguala la palabra omnisapiente del narrador con la de Consuelo (otra posible narradora de *Aura* según las variantes de interpretación alejadas del texto), pues el enunciado de Consuelo también significa en dos sentidos: el inmediato, primero o superficial, que remite a la realidad "real" (única conocida hasta entonces por Felipe), y el

lipe de Valois, autor de esta guerra sin fin, fue maldecido y dejó tal vez en el ritual popular una maldición perdurable" (*id.*). En *Terra Nostra* el nombre Felipe reaparecerá en el príncipe, el joven, el señor, Felipe El Hechizado.

segundo, que va más allá de ésta y depende de la voluntad de Consuelo, ejercitada para llevar a cabo sus deseos; de la fuerza de su imaginación para concretizarlos (las órdenes “provenirían” de Consuelo). Telepatía posible, poderes sobrenaturales, premonición, un saber que será compartido por Felipe (en otras palabras, el esoterismo de *Aura*) se traslucirán en las alusiones de las frases de Consuelo, cuyo sentido será entendido por Felipe hasta su último encuentro con ella: la promesa femenina con que finaliza *Aura* es ya recibida por el joven con toda su carga significativa. En ese momento, para Felipe, los dos sentidos de la palabra de Consuelo se aclaran y entiende todos los recovecos de su lenguaje:

Hundirás tu cabeza, tus ojos abiertos, en el pelo plateado de Consuelo, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna pase, tea tapada por las nubes, los oculte a ambos, se lleve en el aire, por algún tiempo, la memoria de la juventud, la memoria encarnada. Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar . . . (p. 60).

El carácter de la relación de Consuelo y Felipe es señalado con los pronombres de la segunda persona (usted, tú) que tienen por tanto un papel sobresaliente y distintivo en la escritura de esta novelita. Cuando Consuelo emplea el “usted” su posición es la de la “señora” frente al subordinado, al empleado (perteneció a la aristocracia del II imperio y trató con la nobleza europea, de ahí la “naturalidad” de establecer las diferencias sociales). Cuando Consuelo tutea a Felipe (pronombre reservado al trato entre *Aura* y el joven) en la única vez que lo hace, es porque “sabe” que él la ha reconocido. El enunciado de la señora Consuelo puede caracterizarse por el autoritarismo propio de una anciana intransigente y acostumbrada en el pasado a mandar. Ese afán de mando da lugar a las indicaciones verbales con las que trasmite sus deseos, órdenes tanto para Felipe como para *Aura*.<sup>128</sup> Consuelo

<sup>128</sup> Dice G. Durán: “Si reducimos *Aura* a sus componentes básicos —vieja bruja, linda muchacha ahijada o pupila de la bruja, joven forastero que cae víctima de la vieja, mansión que se desmorona como trasfondo o decorado— vemos que el molde se repite en cierto número de obras de literatura con sólo ligeras variantes. Quizá las más notables son *La reina de espadas* de Pushkin y *The Aspern Papers* de Henry James. Pero así como

acoge a Felipe con una orden desde que el historiador llega a la casa: "No . . . no es necesario [le dice cuando está a punto de encender un cerillo]. Le ruego. Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la escalera a su derecha. Suba, por favor. Son veintidós escalones. Cuéntelos" (p. 12). Felipe obedece, y a partir de

en el caso de Fuentes cabe indicar la influencia de dichas obras (de James y de Pushkin), que Fuentes confiesa haber conocido bien, en el caso de James es imposible probar ningún conocimiento de la obra de Pushkin. Pero como ya indiqué en un estudio anterior, la coincidencia entre estas obras no es cosa insólita" (p. 40). La autora explica que "las coincidencias" se deben a los "personajes arquetípicos y sus mitos adscritos" de que habla Jung. Para mí, la relación entre *Los papeles de Aspern* y *Aura* se da a partir del filme especialmente; el mismo Carlos Fuentes en respuesta a la autora le dice: "Recuerda usted que cuando le preguntaron a Alfonso Reyes si podía detectar las influencias literarias en Rulfo y Arreola, don Alfonso contestó: «Sí, dos mil años de literatura.» Claro, la *señora Borderau* y la condesa Ranevskaya (¡cuántas veces no habré visto aquella magnífica película de Thorold Dickinson con Dame Edith Evans!); pero también la miss Havisham de Dickens, la *figura arquetípica de la bruja de Michelet*, las viejas (para limitarnos esta vez a Latinoamérica) de Bianco y Donoso (*Sombras suele vestir* y *Coronación* (Durán, *op. cit.*, p. 309; subrayados míos). Yo agregaría una lista muy extensa de personajes (y otro crítico quizás una más larga y diferente), pero no viene al caso. Entre la novelita de James y la de Fuentes hay puntos de contacto pues la tradición literaria con que se entroncan las obras de misterio, fantásticas y policíacas del escritor mexicano es, predominantemente la anglosajona y europea (dicho por él y señalado por Joseph Sommers en *After the Storm*, con quien difiero pues la base conceptual de *Aura*, para mí no "tiene sus raíces en los misterios que dominan al hombre" (p. 55), sino en una problemática inspirada por la ideología nacional mexicana). Es indudable que Carlos Fuentes leyó *Los papeles de Aspern*, pero no me parece un texto básico para *Aura*, ya que hay otros más atendibles; sin embargo, aunque las dos obras difieran en aspectos fundamentales, hay entre ellas puntos de contacto, puntos que en *Aura* invierten, cambian y transforman los acontecimientos que constituyen el meollo de *Los papeles de Aspern*. Así, quien está obsesionada por los papeles de Jeffrey Aspern, un poeta muerto (inspirado a grandes rasgos, al parecer, en Byron) es, en primer término, Juliana Borderau que los guarda celosamente en un baúl antiguo, verde desleído y los defiende con su propia vida (que ya dura 150 años). pero esa obsesión la tienen todos los críticos o eruditos sobre Aspern. Uno de ellos, logra ser inquilino de la anciana, quien vive con su sobrina Tina, y se propone seducir a la menos vieja para conseguir los papeles. Las señoritas Borderau, sin ponerse de acuerdo, alejan para siempre de la mano del crítico esos documentos tan preciados (consigue sólo una pequeña pintura con su efigie) pues la sobrina los destruye al ser rechazada

ese momento Consuelo le dictará sus obligaciones (no prender luces, acudir a sus citas); afirmará por él ("Es el señor Montero. Va a vivir con nosotros", p. 17); se anticipará a sus pensamientos; dispondrá de su historia. Siempre obliga a Felipe hasta cuando lo presiona a responderle en francés para comprobar su manejo de la lengua. El autoritarismo nunca abandona el enunciado de Consuelo, ni cuando se funden en uno los dos sentidos de significación (en el final de *Aura*), es decir, cuando se funden en una Consuelo y Aura (y Felipe acepta que es Llorente). Porque el sentido segundo de las frases de Consuelo apunta hacia Aura (convocarla) y hacia Llorente (también convocarlo). Magia negra, partenogénesis, lo prohibido en suma, son el trasfondo de las acciones simbólicas de Consuelo y junto con la omnisciencia (cualidad que comparte con el narrador de la novelita y de la que carece Llorente) la hacen casi todopoderosa en sus dominios. Su palabra es la primera que aparece en *Aura*, además de la del narrador, y es también la última, la que aúna el yo/tú en un nosotros que lo expresa todo contundentemente. Si convocar a los ausentes es la finalidad de Consuelo (y por tanto de todos sus actos, entre ellos, hablar) el "llamado" simbólico y la "promesa" (el sentido segundo) se orientan asimismo a ese fin; por eso el aviso del periódico expresa, por otra parte, la búsqueda de nadie para que se convierta en alguien. El impersonal del aviso se personifica en Felipe con lo cual se singulariza el término masculino ausente de la dualidad él/ella. El sentido segundo está pues apoyado en la capacidad de manipulación, de creación, poder y saber de Consuelo: lo que afirma sucederá:<sup>129</sup>

como mujer por el inquilino. Juliana Borderau, al confirmar que el crítico trata de apoderarse de sus papeles, los pone bajo el colchón e intenta destruirlos, pero sus pocas fuerzas no se lo permiten. En suma, unos papeles (nunca leídos por el hombre) sobre un escritor; las dos mujeres, el baúl y los ojos maravillosos de Juliana ocultos por una visera y entrevistados una única vez por el inquilino (p. 90); el jardín italiano; la escena en la que Juliana cae en brazos del crítico, etc. Lo que comparten Juliana y el inquilino es, no un amor hacia Jeffrey Aspern, sino el culto al poeta, y la relación amorosa de la pareja, tan importante en *Aura* no es tal en *Los papeles de Aspern*. La vieja Juliana, avara, mezquina y disminuida por el tiempo, difiere de Consuelo, la cual, con el pretexto de los papeles (que pasan a un segundo término) atrae a Felipe.

<sup>129</sup> Me pregunto por qué G. Durán no toma en cuenta *La sorcière* en su estudio jungiano, si como el título de su libro lo aclara se propone tra-

—Yo le informaré de todo. Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo. Le bastará ordenar y leer los papeles para sentirse fascinado por esa prosa, por esa transparencia, esa, esa . . .

—Sí, comprendo.

—*Saga. Saga. ¿Dónde está? Ici, Saga . . .*<sup>130</sup>

—¿Quién?

—Mi compañía.

—¿El conejo?

—Sí, volverá . . . (p. 16).

—Entonces se quedará usted. Su cuarto está arriba. Allí sí entra la luz . . .

—Mis condiciones son que viva aquí. No queda mucho tiempo.

—No sé . . .

—Aura . . .

tar *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. La obra de Michelet es básica para *Aura* y para otros textos de Fuentes quien en una carta a G. Durán (véase mi nota 128) le insinúa la importancia de *La sorcière* en un lenguaje cuya terminología pertenece al enfoque de la autora. Por otra parte, en el "Prólogo" de Emir Rodríguez Monegal al libro de G. Durán, el crítico se refiere a Michelet (en relación a uno de sus estudiosos, Roland Barthes, a quien cita, p. 7) referencia que es, de algún modo, también un indicio de los vínculos entre el texto del historiador francés y el del escritor mexicano, aunque matiza la cercanía: "Es claro —dice Rodríguez Monegal— que la concepción de Michelet ensancha demasiado, y a la vez, fija de acuerdo con muy personales obsesiones el vasto simbolismo de esta figura. Pero ciertos elementos (ese poder de penetración, ese carácter sexual, a la vez superlativo y completo) son reconocibles en algunas de las hechiceras de Fuentes . . ." (p. 8). El epígrafe de *Aura*, traducido al parecer por el propio Fuentes, es extraído de las primeras páginas de la "Introducción" de *La sorcière* y, según yo, es otro indicio de la deuda de la novelita al libro de historia; al respecto, Luis Harss opina que "*Aura* arranca de una cita atribuida a Jules Michelet (. . .) y no supera nunca el tremendismo de esta premisa literaria", *op. cit.*, p. 370.

<sup>130</sup> "Durante mil años el único médico del pueblo fue la bruja. Los emperadores, los reyes, los papas, los más ricos barones tenían algunos doctores de Salerno, moros o judíos —dice Jules Michelet—, pero las masas de todo Estado, podemos decir todo el mundo, no consultaban más que a la *Saga*, o comadrona" (*op. cit.*, p. 9). El papel simbólico que corresponde a la coneja se deduce de uno de los significados de su nombre, el que señala Michelet, se enlaza con el momento en que "nace" Aura.

—*Le dije que regresaría . . .*

—¿Quién?

—Aura. Mi compañera. Mi sobrina.

—Buenas tardes . . .

—Es el señor Montero. Va a vivir con nosotras . . . (p. 17).

En estos fragmentos se aprecia el uso de los dos sentidos; Consuelo promete y cumple a Felipe el regreso de Aura, mientras él permanece ajeno casi, sin escuchar la charla de la anciana, hasta que, alelado por la presencia de la joven, acepta automáticamente (reacción prevista por la sabia Consuelo). Hay notable correspondencia entre estas primeras promesas de Consuelo y la promesa final, con que termina la novelita: ambos, conscientemente, harán que Aura regrese.

El comportamiento de Aura como hablante es similar al de Consuelo, de quien es un desdoblamiento y fantasma materializado. Cuando Aura es todavía una adolescente y Felipe acaba de llegar, ella se dirige al desconocido con el *usted* (como Consuelo, aunque no por las mismas razones). La relación entre Aura y Felipe regresa y cambia rápidamente, y el tuteo surge, pero es Aura la primera en utilizar el *tú* ("Eres mi esposo", p. 36). A la manera de Consuelo, también la joven se anticipa a las respuestas de Felipe, afirma por él, le ordena:

—Siéntate en la cama, Felipe.

—Sí.

—Vamos a jugar. Tú no hagas nada. Déjame hacerlo todo a mí (p. 45).

Aura es imperativa, aunque su relación con Felipe no sea la de señora/servidor. Por tanto, su palabra proveniente de la juventud y hermosura, exige y extrae con derecho juramentos eternos, porque la promesa de Aura es ella misma, su llamado:

—¿Me querrás siempre?

—Siempre, Aura, te amaré para siempre.

—¿Siempre? ¿Me lo juras?

—Te lo juro.

—¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga el pelo blanco?

—Siempre, mi amor, siempre.

—¿Aunque muera, Felipe? ¿Me amarás siempre, aunque muera?

—Siempre, siempre. Te lo juro. Nada puede separarme de ti.

—Ven, Felipe, ven . . . (pp. 47-48).<sup>131</sup>

En el tratamiento de Aura a Consuelo sólo cabe el usted respetuoso de una joven a una mujer mayor; por su parte, familiarmente Consuelo la tutea. En la palabra de Aura también entra el sentido segundo, en especial cuando habla de la otra, Consuelo:

—¿Quererla? Ella me quiere a mí. Ella se sacrifica por mí.

—Pero es una mujer vieja, casi un cadáver; tú no puedes . . .

—Ella tiene más vida que yo. Sí, es vieja, es repulsiva . . . Felipe, no quiero volver . . . no quiero ser como ella . . . otra . . . (p. 51).

La ambigüedad en lo que dicen las dos mujeres se produce cuando se refieren a la otra sí misma (que respectivamente son una a la otra, a nivel del lenguaje). Aura trasmite verbalmente, como mensajera, lo que Consuelo quiere decir a Felipe, pero que no es oportuno que lo manifieste en su apariencia de vieja: Aura da una cita al joven, pero lo cita para ambas. En el cuarto de Consuelo donde Aura ha citado a Felipe, el diálogo del hombre con la mujer une en una persona a los dos sujetos de enunciado femenino pues ella responde como si fuera Aura y sin embargo es Consuelo. A Felipe no le sorprenden las órdenes repetidas de "Aura", ya que ella como su "tía" acostumbra mandar. El último parlamento femenino (el que clausura la novelita) remite a los juramentos entre la pareja (pp. 47-48); la mujer habla de la otra, y aquí es donde se aprecia la ambigüedad mencionada, a la cual refuerza el punto de vista, pues se descubre que es Consuelo como anciana la que habla; la misma que estuvo antes con Felipe y a quien llama en el último diálogo. Son distintas y sin embargo

<sup>131</sup> El juramento amoroso también tiene el significado de pacto recíproco con el demonio, y está escrito a la manera de los diálogos amorosos del romanticismo; aunque el ente sagrado por el cual se jura difiera de signo.

la misma: el sentido segundo, la verdad, empieza a ser descubierto, asimilado por Felipe:

—Aura . . .

Y escucharás el leve crujido de la tafeta sobre los edredones, la segunda respiración que acompaña la tuya: alargarás la mano para tocar la bata verde de Aura; escucharás la voz de Aura:

—No . . . no me toques . . . Acuéstate a mi lado . . .

Tocarás el filo de la cama, levantarás las piernas y permanecerás inmóvil, recostado. No podrás evitar un temblor:

—Ella puede regresar en cualquier momento . . .

—Ella ya no regresará.

—¿Nunca?

—*Estoy agotada. Ella ya se agotó.* Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días.

—Aura . . .

Querrás acercar tu mano a los senos de Aura. Ella te dará la espalda: lo sabrás por la nueva distancia de su voz.

—No . . . No me toques . . .

—Aura . . . te amo.

—Sí, me amas. Me amarás siempre, dijiste ayer . . .

—Te amaré siempre. No puedo vivir sin tus besos, sin tu cuerpo . . .

—Bésame el rostro, sólo el rostro (pp. 58-59, yo subrayo).

Felipe se refiere a Aura a quien cree hablar y lo mismo hace Consuelo: ambos hablan de la joven en el momento en que la mujer se expresa como Aura-Consuelo o Consuelo-Aura.

Hay que insistir en que el acto de hablar en Felipe es, como casi todas sus acciones, la respuesta a un estímulo ajeno; si lo hace al llegar a la casa es porque Consuelo habló antes. Sus frases afirmativas enuncian el sí esperado, previsto, provocado por Aura y Consuelo. La timidez de las preguntas de Felipe a la señora, muchas veces sin explicación por la intransigencia de su interlocutora, reflejan el apocamiento del servidor joven completamente *acorralado y disminuido por la situación en que se lo examina para ver si es útil*. Los diálogos entre él y Consuelo ocultan, por el convencionalismo de los tópicos, un asentamiento al sentido oculto de las frases de la mujer; sin que Felipe lo sepa,

su propio lenguaje cobra, por su relación con el de Aura y Consuelo, un simbolismo que se desprende del sentido segundo:

—Voy al grano. No me quedan muchos años por delante, señor Montero, y por ello he preferido violar la costumbre de toda una vida y colocar ese anuncio en el periódico.

—Sí, por eso estoy aquí.

—Sí. Entonces acepta.

—Naturalmente. Es usted curioso (p. 15, yo subrayo).

Como se ve en este fragmento, Felipe afirma haber acudido en respuesta al anuncio del periódico, pero el sentido de su presencia (como el sentido segundo) y el alcance de todo lo que dice Consuelo escapan todavía a su comprensión. El contrato verbal que formalmente retiene a Felipe en la casa es respetado por éste porque, si en un principio lo retiene Consuelo gracias a Aura, el pacto entre ambos se ha reforzado por medio de la relación con el doble femenino; por eso, en la única vez en que toma la iniciativa de hablarle a Aura, la obligación de permanecer en la casa vence su ideal caballeresco de libertar a la joven:

—El desayuno está listo . . . —te dirá con la voz más baja que has escuchado . . .

—Aura. Basta de engaños.

—¿Engaños?

—Dime si la señora Consuelo te impide salir, hacer tu vida; ¿por qué ha de estar presente cuando tú y yo . . . ? dime que te irás conmigo en cuanto . . .

—¿Irnos? ¿A dónde?

—Afuera, al mundo. A vivir juntos. No puedes sentirte encadenada para siempre a tu tía . . . ¿Por qué esa devoción? ¿Tanto la quieres? . . . (p. 51).;

—Sí, a veces sale. Hace un gran esfuerzo y sale. Hoy va a salir. Todo el día . . . Tú y yo podemos . . .

—¿Irnos?

—Si quieres . . .

—No, quizás todavía no. Estoy contratado para un trabajo . . . Cuando termine el trabajo, entonces sí . . . (p. 52).

Felipe intuye que su permanencia en la casa es necesaria porque todavía no ha terminado su "trabajo".

El relato de *Aura* se tiende entre el llamado inicial, contestado por fin en la última escena por Felipe-Llorente y la voluntad de hacer regresar a Aura.<sup>132</sup> Convocar, llamar, el reclamo o llamado se repiten en varios niveles de la novelita, y más allá de la comunicación verbal (lectura, diálogo) se insiste en hacer presente lo ausente también con otros lenguajes. Las acciones simbólicas de los personajes son, ya para acudir al llamado, ya para hacerlo; entonces el lenguaje gestual, igualmente simbólico, interviene en los momentos más decisivos (contribuyendo además a dar la atmósfera "onírica", por así decirlo, en que se mueven los personajes). El llamado se refuerza con los movimientos de las mujeres que el narrador sorprende en el acto de convocar: las imágenes sugerentes de una mano, de un gesto o de toda una acción, no sólo es lo único que percibe Felipe de su alrededor, sino lo que el narrador discrimina de cualquier otro detalle del lugar o las personas, y acentúa esos gestos como se haría en el cine, obscureciendo, iluminando, acercando la cámara para destacar un objeto:

Levemente, iluminan otras luces que son corazones de plata, frascos de cristal, vidrios enmarcados, y sólo detrás de este brillo intermitente verás, al fondo, la cama y el signo de una mano que parece atraerte con su movimiento pausado (p. 13).

<sup>132</sup> Consuelo cumple perfectamente la función que Michelet ha destacado en la verdadera bruja: "La sibila predecía el destino. Y la bruja lo realizaba. Ésta es la grande, la verdadera diferencia. Ella evoca, conjura, opera sobre el destino. No es la Casandra antigua, que veía tan bien el porvenir, lo lamentaba, lo esperaba. La bruja crea ese porvenir. Más que Circe, más que Medea, ella lleva en la mano la varita del milagro natural para ayudar a la hermana naturaleza" (*op. cit.*, p. 8). Sin embargo, Consuelo es, además de bruja, un personaje complicado con atributos de la Sibila y de Circe, así como de Celestina, que se descubren por su capacidad de "ver" el futuro, de doblegar al hombre (por medio de Aura); de servir de intermediaria entre Felipe y la joven. En *Zona sagrada*, Fuentes aplica el mito de Circe en el personaje Claudia Nervo que domina voluntades, transforma a los hombres. *Terra Nostra* prosigue la indagación en la figura de la bruja y no sólo retoma *La sorcière* (ahora también el "Libro Segundo"), sino que pone en acción a Celestina, aludiendo explícitamente a la Trotaconventos y al personaje de la tragicomedia española, a la intermediaria entre Don Juan y Doña Inés, etc.

Te pones la camisa, pasas un papel sobre las puntas de tus zapatos negros y escuchas, esta vez, el aviso de la campana que parece recorrer los pasillos de la casa y acercarse a tu puerta. Te asomas al corredor; Aura camina con esa campana en la mano, inclina la cabeza al verte, te dice que el desayuno está listo. Tratas de detenerla; Aura ya descenderá por la escalera de caracol, tocando la campana pintada de negro, como si se tratara de levantar a todo un hospicio, a todo un internado (pp. 29-30).

Felipe repite en el reencuentro los juramentos pronunciados en la misa negra y acude significativamente sin que lo guíen: él, como Consuelo, llama a Aura, y como en ella, su llamado es entrega y promesa (pp. 58-59). En la novelita pues se llevan a cabo los llamados en varios planos: de Consuelo a Aura (se desdobra el emisor en receptor) y a Felipe; de éste a las dos cuando ya ha "aprendido". Consuelo y Felipe pueden relacionarse satisfactoriamente porque son, respectivamente, por excelencia, la emisora (el reclamo femenino) y el receptor (la respuesta masculina).

#### ACTORES

Básicamente, la reunión de dos amantes es la anécdota principal a la que se subordinan las otras que desarrolla este relato, pues complican la novelita varias anécdotas propuestas por las numerosas funciones y características de sus actores. Por eso *Aura* es una historia de amor, pero también es una novelita de misterio, fantasía, fantasmas, recargada de símbolos esotéricos, sobre la identidad personal y nacional, y sobre la historia de México y la europea. En lo que se refiere al amor intemporal de la pareja, Consuelo, en quien se aglutinan rasgos de diversos tipos literarios, es el término presente que atrae al ausente. Consuelo es la Mujer, con lo que quiero decir que en ella se recogen ideas sobre lo femenino y, a mi manera de ver, su figura representa tanto la mujer (vista desde el ángulo masculino) ante el paso del tiempo, como las repercusiones de éste en la relación con el hombre. Claramente hay ambivalencias en la apreciación que concibe a Consuelo capaz de triunfar —en la fantasía— sobre el tiempo,

la muerte, pero también de aprisionar. En ella la mujer es vista como la fuerza que transforma y se transforma: Consuelo-Circe-bruja-santera,<sup>133</sup> transforma a Felipe en el Otro. Consuelo ante todo se comporta como la gran manipuladora: de los destinos, de las fuerzas ocultas; por eso, en el aspecto más literal, Felipe y Aura son utilizados por Consuelo pues uno y otra son los medios para integrar, reintegrar la pareja original: Llorente y Consuelo. La reunión de los esposos se efectúa de nuevo porque la juventud de ambos acude encarnada en Felipe y en Aura. Por su parte, Consuelo, que no pudo conocer a Llorente joven (pues cuando contrajo matrimonio, él tenía 32 años más que la jovencita de 15 que ella era entonces), en el aviso insiste en la juventud como requisito fundamental, pues se propone no sólo revivir el pasado con Llorente, sino vivir los tiempos que su relación no cumplió: los dos jóvenes; ella anciana, él no. Felipe es requerido, en primer lugar, para que regrese la propia juventud de Consuelo lo cual sucede la primera vez que están juntos: ella llama a Saga, hechicera, comadrona (el conejo para Felipe, p. 16) y aparece Aura (p. 17). La juventud, imprescindible para que sirvan los conjuros de Consuelo-vampiro; es el recurso supremo de brujería que hace necesario a Felipe el verdadero joven (retenido con la ilusión de juventud de Aura). Unidos, Consuelo y Felipe pueden convocar al doble femenino y en el siguiente paso, los dos jóvenes actuarán en la misa negra para ayudar a reencarnar, en la persona de Felipe, al esposo muerto. La pareja él/ella se reencuentra por intermedio de la unión de sus espejos que ligados por el amor reviven a Llorente y a Consuelo. El amor entre iguales (jóvenes, bellos, instrumentos) coloca a Aura y Felipe (no vida/vida) entre los ancianos Llorente y Consuelo (no vida/vida); ambos son simultáneamente sujeto y objeto de deseo,

<sup>133</sup> Carlos Fuentes distingue entre el poder y saber masculino y el femenino, por eso, las brujas son seres activos, pero la cualidad de su conocimiento es, podría decirse, el que una mujer está condicionada a producir (no la ciencia, la literatura, en fin, el trabajo intelectual): intuitivo, "sui generis": "Yes, both Ixca and Freddy —contesta Fuentes a Gloria Durán— could be considered male witches. *But the male strain, as you very well observe, is on gnosis, and gnosis is activism, vs. the passive knowledge of the female witches*" (yo subrayo; Durán, *op. cit.*, p. 212). El gnosticismo será profundizado por el autor en *Cumpleaños* y en *Terra Nostra*.

al desear a Aura, el espejo y doble de Consuelo, Felipe desea a ésta y a la inversa. Renacimiento y desdoblamiento son, fundamentalmente, las transformaciones de los personajes de *Aura*; la novelita expresa, ya por los parlamentos de los actores, ya por sus metamorfosis, la posibilidad de renacer. La ambigüedad matiza el empleo de esa creencia porque *Aura* es un relato fantástico y, como tal, lo que cuenta queda en el vértice de admitirlo o no como factible; la duda está ya en el texto y todas las variantes de interpretación de una época determinada. Sólo Felipe puede renacer o mejor, sólo Llorente renace en él porque ha muerto; de ahí que el historiador tenga todos los atributos necesarios para ser “el solicitado” que pide Consuelo, “la solicitante”. Por tanto, la transformación de Felipe en el Otro es, en este aspecto, un proceso reversivo más allá de la historia, de la propia muerte, que implica el olvido de sí mismo (como joven de clase media, maestro de escuelas particulares), para *recordar* que *es* el general Llorente. Esta teoría de la reencarnación ejemplificada en la metamorfosis del actor masculino la comunica Aura a Felipe:

- Trata de enterrarte en vida. Tienes que renacer, Aura...*  
 —*Hay que morir antes de renacer... No. No entiendes. Olvida, Felipe; tenme confianza.*  
 —*Si me explicaras... (p. 51, yo subrayo).*

Ya que Consuelo no ha muerto, no puede renacer todavía de acuerdo a los lineamientos de la reencarnación, pero sí volver a ser una y otra vez, al menos temporalmente, hermosa y joven. El “renacimiento” de Consuelo es un desdoblarse en la autoproyección narcisista que es Aura: Consuelo se transforma, fuera de sí, en la Otra. El desdoblamiento de la anciana envejece poco a poco hasta convertirse en Consuelo; Llorente y su esposa sufren dobles mutaciones para coincidir: al final, Felipe es “el solicitante” (el general) y Consuelo “la solicitada” (Aura).

El amor recíproco une de nuevo a la pareja: Él (Felipe) Llorente y Ella (Aura) Consuelo.

Ella. La doble transformación de Consuelo en Aura y de ésta en la anciana conlleva la gestación y madurez de la mujer-bruja, y las prácticas con éxito de su oficio. En las memorias de Llorente, ya lo dije, a su autor —y a Felipe— le interesa particular-

mente Consuelo y por lo mismo consigna tanto las razones como los resultados que impulsan a la mujer a no doblegarse ante su destino. Ellas son el fuerte amor a su marido, pero sobre todo su amor narcisista; el orgullo de su hermosura y el rechazo a la esterilidad. Los experimentos con hierbas concretizan su desdoblamiento en el espejo que reflejará su imagen preferida: Aura, encarnación de su juventud y belleza.

En el relato de Llorente se realiza la perversión de la pareja original, casi simultánea, porque ella inicia el movimiento hacia el mal y él la sigue al convertirse en su cómplice: permisivo ante la crueldad de la esposa-niña; pasivo ante su transformación en bruja. El peculiar interés y reacción del maduro general por la tortura que la adolescente Consuelo inflige a los gatos revela además la capacidad de seducción de la mujer, que incrementará con la brujería:

*(...) elle avait quinze ans lorsque je l'ai connue et, si j'ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perte (...) ma jeune poupée aux yeux verts; je l'ai comblée d'amour (...) J'ai même supporté sa haine des chats, moi qu'aimais tellement les jolies bêtes ...* Un día la encontró, abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato y no supo llamarle la atención porque le pareció que *tu faisais ça d'une façon si innocent, par pur enfantillage* e incluso lo excitó el hecho, de manera que esa noche la amó, si le das crédito a tu lectura, con una pasión hiperbólica, *parce que tu m'avais dit que torturer les chats était ta manière a toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique* (pp. 38-39).

Las oposiciones cruel/bondadoso, no joven/joven se resuelven porque son recíprocamente sujeto y objeto del amor que se tienen y porque Consuelo-Circe-dominadora ejerce su poder y atractivo físico sobre Llorente-dominado.

El doble amor que Consuelo experimenta se acentúa con el alejamiento: de su esposo al morir, de su juventud al envejecer; por eso la brujería logra que la estéril dé forma, madre de sí misma, a Aura,<sup>134</sup> y propicie la reencarnación de Llorente.

<sup>134</sup> En otra parte he dicho que la ambición de perfección formal de *Los días enmascarados* (en algunos de sus cuentos) y la de *Aura* empa-

Consuelo agota todos los recursos propios de la brujería: bebedizos, conjuros, pactos; actúa por medio del encanto y del hechizo, pero lo que la distingue de otras brujas es que puede desdoblarse, tener una aura material. La apariencia de Consuelo no cambia porque ya ha cambiado y continúa haciéndolo de otro modo, por medio de la mutable Aura; la magia negra la ayuda también en el rito secreto de convocar los objetos de su amor ausentes (de ahí que sus movimientos sean rituales como los de su doble y sin su conocimiento, los de Felipe). Consuelo recurre al diablo, de quien ha obtenido su poder, en la misa negra a través de Aura-sacerdotiza y de Felipe-oficiante. El pacto simbólico

renta el ideal artístico de Carlos Fuentes con el de Edgar Allan Poe, de ahí que "estructuralmente" se note un apego a la poética de Poe. Es innegable (ya lo han señalado profusamente los críticos de Fuentes) la influencia de Poe, que, a mi manera de ver, se da también en elementos del romanticismo (necrofilia de los personajes, reencarnación, etc.). En *Aura* se puede rastrear la génesis textual de ciertos ingredientes que provienen del contacto con la obra de Poe. Me parece que sobresalen, en este sentido, los cuentos "Ligeia" y "Morella" por el tipo de personajes femeninos y por el problema de la identidad de la mujer, expresado gracias al *doppelgänger*. En los cuentos, como en *Aura* (representativa de esta faceta de Carlos Fuentes), los seres femeninos, enigmáticos y bellos, son los poseedores de los secretos para trascender. Los dos autores, el norteamericano y el mexicano, introducen la locura como provocador de la ambigüedad (de lo fantástico) y describen las casas, en tanto escenarios cuidadosamente bellos, decadentes. Muerte, identidad, ser, preocupan a Poe en "Morella" (como a Fuentes, por otros motivos, en *Aura*), cuyo imaginativo personaje femenino sustenta con su propia reencarnación las teorías que enseñó a su esposo, amante y discípulo (notes: el mismo tipo de relaciones y funciones de los actores de *Aura*). La amada sabia, de una belleza singular, interesada en algo con pasión (la cultura en Poe, la brujería en Fuentes), la pasión y la voluntad, la resistencia a la muerte (a la que vence finalmente), hacen también de "Ligeia" uno de los nexos con *Aura*. El énfasis en los ojos de Aura y Consuelo proviene de varios orígenes, pero el que se refiere a "Ligeia", el personaje masculino adora los ojos, en este caso negros, la pálida belleza romántica y enfermiza: "La expresión de los ojos de Ligeia... ¡Cuántas horas medité sobre ella! ¡Cuántas noches de verano luché por sondearla! ¡Qué era aquello más profundo que el pozo de Demócrito, que yacía en el fondo de las pupilas de mi amada? ¡Qué era? Me poseía la pasión de descubrirlo. ¡Aquellos ojos! ¡Aquellas grandes, aquellas brillantes, aquellas divinas pupilas!..." (E. A. Poe, *Cuentos*, t. 1, p. 302). "Ligeia" es un *texto fundador* de la producción de Carlos Fuentes, al que vuelve constantemente como lo mostraré más adelante.

relaciona a los personajes entre sí o con lo sobrenatural, por eso el contrato verbal entre Felipe y Consuelo se sella simbólicamente con el intercambio paralelo de prendas: Felipe, fascinado por los ojos verdes de Aura, le entrega la primera vez que están solos el llavín del cajón donde guarda sus documentos personales (pone a su disposición los datos acerca de su identidad; pp. 23-24). Inmediatamente después, en el cuarto de Consuelo, ésta le entrega la llave del arcón que contiene los papeles de Llorente (recibe los datos sobre su verdadera personalidad, pp. 26-27). Cuando Aura lo busca en su cuarto, le enseña esa prenda, para un entendimiento sin palabras; en la siguiente ocasión en que ve a Consuelo ella pregunta antes que nada por la llave (pp. 35-36).

Aura es el recurso máximo de Consuelo, la más alta expresión de sus artes y una de las instancias que Felipe debe conocer en su acercamiento a la anciana, pues gracias a ella se zanja la brecha que la separa del joven. La aparición de Aura es tan imprevista —por Felipe— como oportuna y, como lo predice Consuelo, reaparecerá<sup>135</sup> (p. 60). La metamorfosis de la mujer joven en vieja es vista por Felipe en las fotografías que fijan la

<sup>135</sup> Consuelo padece lo que Michelet llama “*El iluminismo de la locura lúcida* que, según el grado, es poesía, segunda vista, penetración aguda, palabra audaz e ingenua, ante toda la facultad de creer sus propias mentiras. De este don deriva otro, el sublime de la *concepción solitaria*, la partenogénesis que nuestros fisiólogos reconocen ahora en numerosas especies para la fecundidad del cuerpo, y que *no es menos segura para las concepciones del espíritu. Sola, la bruja concibió y creó. ¿A quién? A otra como ella, que se le parece hasta engañarnos*” (op. cit., p. 13). Confróntese con *Aura* de la cual cito un fragmento en que aplica la teoría sobre la brujería y el satanismo, que compagina perfectamente con la explicación de Michelet: “*Sé por qué lloras a veces, Consuelo. No te he podido dar hijos a ti, que irradas la vida . . .*” “*Consuelo, no tientes a Dios. Debemos conformarnos. ¿No te basta mi cariño? Yo sé que me amas; lo siento. No te pido conformidad, porque ello sería ofenderte. Te pido, tan sólo, que veas en ese gran amor que dices tenerme algo suficiente, algo que pueda llenarnos a los dos sin necesidad de recurrir a la imaginación enfermiza . . .*” “*Le advertí a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada. Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín. Dice que no se engaña. Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma . . .*” “*La encontré delirante, abrazada a la almohada: Gritaba: Sí, sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida*”. Tuve que llamar al médico. Me dijo que no podría calmarla, precisamente porque ella estaba bajo el efecto de narcóticos no de excitantes. . . .”»

imagen de los estadios anteriores al que vive Consuelo: jovencita, mujer, vieja. Ante los ojos de Felipe, Aura (la mujer joven) se transforma en Consuelo; por eso deduce (o empieza a deducir) que Aura es, fue Consuelo, y lo que ama en realidad es el reflejo pasado de la anciana. Paralelamente, en la casa, la juventud encarnada sufre, pero aceleradamente, las mutaciones físicas que el tiempo provoca. Las ocasiones en que ella y Felipe tienen contacto, la edad de la mujer coincide con la de Consuelo en las fotos; así la muchacha que busca a Felipe y lo domina "Eres mi esposo"<sup>136</sup> (p. 36), es la jovencita cuya belleza fresca lo retuvo en la casa:

<sup>136</sup> Consuelo, quien es La mujer, como lo he señalado, es sujeto y objeto de las artes brujeriles, por lo que, para atraer, retener y enamorar al amado ella actúa como cualquier mujer que acude a la bruja en busca de ayuda, "En cuanto a la medicina del amor —dice Michelet—, los filtros, etcétera, nadie se ha fijado cómo los *pactos entre amantes* son parecidos a los *pactos entre amigos* y hermanos de armas... Se trata siempre de casos en los que se invoca a la naturaleza y se la toma como testigo, en los que aparece la utilización más o menos impía de los sacramentos, de las cosas de la Iglesia, en donde hay un banquete común, o un brebaje, o un pan, o un pastel que se comparte. Añadid a esto algunas comuniones por la sangre o por tal o cual excreción. Pero, por íntima y personal que pueda parecer, la soberana comunión es siempre una *con-farreatio*, la participación en un pan que ha adquirido virtudes mágicas. Se convierte en esto, ya sea por la misa que se oficia sobre él, ya sea por el contacto o las emanaciones del objeto amado. En la noche de la boda, para despertar el amor se sirve la pasta de la *desposada* y para despertar al hombre que han atado, la mujer le hace comer cierta pasta que ella ha preparado, etcétera" (*op. cit.*, p. 287). Todos los recursos y procedimientos que menciona Michelet los lleva a la práctica, como he señalado, Consuelo; las comidas obedecen al ritual de la bruja y en la misa negra, noche de bodas de Aura y Felipe, comparten el manjar (hostia, pasta de la desposada, etc.): "Tienes la bata vacía entre las manos. Aura, de cucullas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo a otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro... Aura se abrirá como un altar" (pp. 46-47). Sobre el rito en que se adora a Satanás, dice Michelet: "La Misa Negra, en su primer aspecto parecería ser esta redención de Eva, maldita por el cristianismo. La mujer en el sabbat lo era todo. Ella era el sacerdote, ella era el altar, ella era la hostia con la

Tú vuelves a asentir, antes de caer dormido, aliviado, ligero, vaciado de placer, reteniendo en las yemas de los dedos el cuerpo de Aura, su temblor, su entrega: la niña Aura (p. 36).<sup>137</sup>

En cambio, la mujer de la Misa Negra es como la de la segunda fotografía:

Aura vestida de verde, con esa bata de tafeta por donde asoman, al avanzar hacia ti la mujer, los muslos color de luna: la mujer, repetirás al tenerla cerca, la mujer, no la muchacha de ayer: la muchacha de ayer —cuando toques sus dedos, su talle— no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy —y acaricies su pelo, negro, suelto, su mejilla pálida— parece de cuarenta.<sup>138</sup> algo se ha endurecido, entre ayer

que comulgaba todo el pueblo. En el fondo ¿no era también Dios mismo? En el fondo la bruja preparaba a su Satanás, un gran Satanás de madera, negro y velludo... (*op. cit.*, pp. 107-108; yo subrayo).

<sup>137</sup> Lo mismo sucede en la novelita de Rodolfo Usigli, *Obliteración* (1945, 1949, 1969): un hombre se enamora del busto de Anne van Helder que la representa en su juventud, porque se parece inexplicablemente a la mujer que trata de olvidar. El busto o imagen de la anciana cumple la misma función que Aura —y las fotografías de Consuelo—: “Entonces fue cuando vi el busto. Sólo el busto pudo liberarme de los ojos. Me levanté y me acerqué a él, y entonces comprendí por qué. Eran los mismos ojos, coloridos de azul zafiro sobre el veteado mármol blanco y rosa. ¿Coloridos con qué tintura extraterrena? Y las palabras de la mujer cobraron extraña precisión entonces. ‘—Así era yo, aunque le parezca extraño. *El tiempo no pasa, amigo mío: se queda* (...) Perdóneme usted —dije al fin. Sé que no es correcto. Compréndome que el busto es de usted, pero me recuerda mucho, extrañamente a alguien. Le mostré el retrato... Sí, claro. *En cada generación hay una mujer que repite a otra de una generación más vieja. Es igual a mí. Es decir, a esto, salvo los ojos. Pero los ojos, ¿sabe usted?, yo no sé con qué pudo cromarlos; el que hizo el busto, pero cambian de color con la luz. A veces de un azul puro y transparente, a veces de un verde claro e insondable, a veces de un azul zafiro. Así eran éstos. (Sus dedos los cubrieron brevemente)*” (p. 3; subrayados míos). Coinciden en la idea de repetición de individuos o el doble; de los ojos magnetizadores y de color deslumbrante; del amor transferido, pero que en el fondo es a la misma persona; la vieja y su juventud provocadora de pasiones, etc., son elementos de una intertextualidad que emparenta las novelitas de los dos escritores mexicanos.

<sup>138</sup> La vida de Aura (de Consuelo) transcurre rápidamente, cumpliendo la repetición de la historia de la bruja como la narra Michelet. Así, el

y hoy,<sup>139</sup> alrededor de los ojos verdes; el rojo de los labios se ha oscurecido fuera de su forma antigua, como si quisiera fijarse en una mueca alegre, en una sonrisa turbia: como si alternara, a semejanza de esa planta del patio, el sabor de la miel y el de la amargura<sup>140</sup> (. . .) (p. 45).

Posteriormente, el pudor vanidoso, táctico, vela los estragos que el tiempo ha hecho en la mujer que Felipe ama; Aura envejece, casi es de nuevo Consuelo:

Caminas, con el pecho desnudo, a la puerta: al abrirla, encuentras a Aura: será Aura, porque viste la tafeta verde de siempre, aunque un velo verdoso oculte sus facciones. Tomas con la mano la muñeca de la mujer, esa muñeca delgada, que tiembla . . . (p. 50).

Después de la anagnórisis experimentada al leer el tercer folio de las memorias y con la serie de fotografías, la realidad circundante y la que reproducen las fotos coinciden. El término ausente

estadio en que Aura se presenta a Felipe (complementado con la verdadera edad de Consuelo) corresponde a la sacerdotisa según la describe Michelet (p. 109).

<sup>139</sup> En la reunión más importante dentro del ritual satánico, Aura tiene la edad y apariencia de la bruja ya pervertida: "La novia del diablo —dice Michelet— no puede ser una niña; necesita tener treinta años, el rostro de Medea . . . un torrente de negros, de indomables cabellos. Tal vez encima de éstos, la corona de verbena, la hiedra de las tumbas, las violetas de la muerte" (*op. cit.*, p. 109). Compárese, además, con los siguientes párrafos de Fuentes: "Tú sientes el agua tibia que baña tus plantas, las alivia, mientras ella te lava con una tela gruesa, dirige miradas furtivas al cristo de madera negra, se aparta por fin de tus pies, te toma de la mano, se *prende unos capullos de violeta al pelo suelto*, te toma entre los brazos y canturrea esa melodía, *ese vals que tú bailas con ella*, prendido al susurro de su voz, *girando al ritmo lentísimo, solemne* . . . (p. 46).

<sup>140</sup> Las *hierbas de las brujas* de que habla Michelet (que Consuelo reúne en el jardín de su casa). La sonrisa de Aura se inspira en el nombre de: "... una planta ya sospechosa —dice Michelet—, que muchos creían un veneno, planta dulzona en un primer momento, amarga después, que parece decir las palabras de Jonatás: 'He comido un poco de miel, y por eso muero.' Pero esta muerte es útil, es el apaciguamiento del dolor. Pero *dulce-amarga*, tal es su nombre, debió ser el primer ensayo de audaz homeopatía que, poco a poco, se elevó hasta los más peligrosos venenos" (p. 89).

no es el masculino, sino la juventud de Consuelo que ha quedado atrás de nuevo. Aura, Consuelo, ha vuelto a envejecer; las dos se integran en la misma persona:

Acercarás tus labios a la cabeza reclinada junto a la tuya, acariciarás otra vez el pelo negro de Aura: tomarás violentamente a la mujer endeble por los hombros, sin escuchar su queja aguda; le arrancarás la bata de tafeta, la abrazarás, la sentirás desnuda, pequeña y perdida en tu abrazo, sin fuerzas, no harás caso de su resistencia gemida, de su llanto impotente, besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir: tocarás esos senos flácidos cuando la luz penetre suavemente y te sorprenda, te obligue a apartar la cara, buscar la rendija del muro por dónde comienza a entrar la luz de la luna,<sup>141</sup> ese resquicio abierto por los ratones, ese ojo de la pared que deja filtrar la luz plateada que cae sobre el pelo blanco de Aura, sobre el rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla,<sup>142</sup> pálido, seco y arrugado como una ciruela cocida: apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado

<sup>141</sup> El momento y la situación del encuentro final de Consuelo y Felipe recuerda la aparición de Aura en la recámara de Felipe (pp. 35-36) y con sus presagios, la que describe Michelet sobre la historia de la novia de Corinto retomada por Goethe (cf. pp. 25-28): "La escena muda y sombría de la novia de Corinto se renueva al pie de la letra entre el siglo XIII y el siglo XV. En la noche que todavía dura, antes del alba, los dos amantes, el hombre y la naturaleza, se reencuentran, se abrazan con trasporte y, en ese mismo momento (¡horror!) se sienten golpeados por atroces flagelos. Se cree todavía oír a la amante que dice a su amado: 'Así es... tus cabellos blanquearán mañana... yo estoy muerta, tú morirás'" (op. cit., p. 85; yo subrayo).

<sup>142</sup> La piel del rostro, formada por una superposición de capas o máscaras, se plasma en las mujeres ancianas de Carlos Fuentes con la idea de un fruto compuesto por pieles transparentes sobre pieles transparentes y ajadas. Consuelo es presentada así, pero ya en *La región más transparente* presenta del mismo modo a Rosenda, la madre de Rodrigo Pola; "Ixca alargó el brazo en un doble movimiento para recoger el vaso, para llevarlo a los labios transparentes de la anciana hecha de costras de cebolla que gemía ronca y desarticulada desde el lecho de latón" (p. 233; el subrayado es mío). En *La muerte de Artemio Cruz*, la anciana Ludivina, la abuela blanca y desconocida del mestizo, hijo natural Artemio, es captada también en un instante definitivo: "Ludivina gritó en silencio y se retrajo hacia el fondo de la cama, los ojos hundidos se abrieron con espanto y todas las cáscaras del rostro parecieron pulverizarse..." (p. 294; yo subrayo).

besando, de las encías sin dientes que se abren ante ti: verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también . . . (pp. 59-60).

Así, no sólo con sus ojos, sino con el contacto físico, con su conciencia, Felipe vuelve a constatar la transformación de Aura en Consuelo; el narrador, que había llamado a la anciana con el nombre de Aura, por primera vez, en el reconocimiento total, la nombra Consuelo.

Él. Así como Aura es activa, dominante como Consuelo, Felipe es como Llorente, pasivo, dominado; los rasgos físicos y morales del general tanto como su manera de relacionarse con Consuelo son transmitidos o repetidos en Felipe (por haber sido inscritos en la Historia). Felipe y el general pretendieron, en distintas épocas, ser historiadores y ambos fueron convertidos por Consuelo en participantes y biógrafos de su vida personal, pues las memorias de Llorente y la lectura de Felipe configuran la historia de la mujer. En Felipe recaen las obligaciones que el general ejerció en vida, las que asume en la medida en que va siendo transformado en el Otro: esposo, amante, compañero. Felipe y Consuelo juntos o a través de Aura recorren casi todos los tipos de relaciones entre hombre y mujer, y si se toma en cuenta las que sostuvieron Llorente y Consuelo, las posibilidades de relacionarse heterosexualmente se agotan. La relación amorosa reviste el matiz incestuoso en la unión de la pareja como cuando sus términos están separados por el tiempo; Consuelo y Llorente son hija/padre; Consuelo y Felipe: madre/hijo. Aura y Felipe son, primero, la dama y el caballero y después esposo/esposa; amante/amado como lo fueron Consuelo y Llorente. En el , y en la vieja la relación primaria fue la de señora/servidor<sup>143</sup> que encubre la de la bruja y el historiador; Felipe pasa por un apren-

<sup>143</sup> En "Tlactocazine, del jardín de Flandes" se menciona a dos personajes que luego dejan de tener importancia dentro del relato: "Yo debería pasarme a vivir algún tiempo a la mansión, pues Brambila, tan bien impresionado por lo demás, sentía cierta falta de calor humano en esas piezas, de hecho deshabitadas desde 1910, cuando la familia huyó a Francia. *Atendida por un matrimonio de criados que vivían en la azotea, man-*

dizaje de las leyes de la casa y si fuera de ella había sido un maestro, cambia desde el primer momento en alumno hasta llegar a ser el aprendiz de la maestra-bruja. Consuelo y Aura se presentan como las guías de Felipe que dócilmente se deja conducir por ellas en la obscuridad de la casa que lo vuelve simbólicamente el invidente que necesita de los ojos que sí saben ver. Los jóvenes son los dobles de los viejos, pero al mismo tiempo son hijos de éstos; Consuelo y Llorente son respectivamente padre

tenida limpia y brillante . . ." (pp. 37-38). En *Aura* el servidor nunca visto, es parte de los misterios que Felipe no puede explicarse; es, como la coneja Saga (servidora, pero también canto o narración nórdica), un personaje que cumple una función (necesaria para elaborar lo fantástico) y desaparece. El criado ausente, se convierte en el señor que no está en casa en *El tuerto es rey*, texto de Fuentes que recoge y transforma varios textos suyos y, por ende, las funciones y atribuciones de los personajes. Es así, que la relación criado, señor ausente, señora dominante, que empieza a tratar en "Tlactocatzine" y amplía en *Aura*, ya en esa obra de teatro surge descarnada, por así decirlo, de la anécdota (que tiene que ver también con Maximiliano y Carlota) y los actores (en principio el criado y la señora) cumplen todas las acciones, son todos los personajes que anteriormente habían aparecido, y de nuevo, son la pareja original (como en *Aura*) en una terna (con el ausente) que recoge a sí mismo la transformación histórica, literaria y mítica de la relación hombre y mujer (propósito totalizante de *Terra Nostra*; véanse las últimas páginas). En el "Prólogo del autor", Fuentes cita la explicación de Paz a esa pieza de teatro, que copio aquí porque ejemplifica mi propia apreciación: "Octavio Paz —dice Fuentes— ha escrito las siguientes líneas sobre los personajes de *El tuerto es rey*: 'La relación entre los tres personajes se despliega en varios niveles: sicológico, social, literario, teológico, etc. En cada nivel opera un circuito negador: negación de la sicología, la historia, la literatura, la teología . . . Además, en cada nivel los tres personajes (o mejor dicho: el personaje trinitario) sufren distintas metamorfosis: Donata-mujer-de-mundo, Donata-Bovary, Donata-Electra, Donata-Eva, etc. . . El único que no cambia es el Señor, o sea, dios padre o autor del texto. Donata y el criado son proyecciones, hijos del Señor, por lo que todo podría verse, en el nivel teológico, como una nueva versión de la Caída. Pero el Señor también es culpable del pecado de sus criaturas y de ahí que lo condenen los guerrilleros barbudos. Una condenación que no es moral sino ontológica. Lo condenan por estar en su casa y al mismo tiempo por no estar en ella: todo en el Señor es falta . . . Hace mucho —termina diciendo Paz— pensé que escribir un mal libro costaba tanto trabajo como escribir un buen libro —o acaso más. Eso es tan absurdo e injusto como el acto creador de Dios: escribió mal al hombre y al universo'" (de *Los reinos originarios*, que reúne *Todos los gatos son pardos* y *El tuerto es rey*, p. 130).

y madre de Felipe y Aura, pero como los hacen vivir de nuevo son también padre y madre de sí mismos, es decir, Aura y Felipe son los progenitores de los reencarnados Consuelo y Llorente (la pareja original):

Al despertar, buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada. Te llevas las manos a las sienes, tratando de calmar tus sentidos en desarreglo: esa tristeza vencida te insinúa, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble (p. 49).

*Aura*, relato cuyos personajes existen por varias razones, entre otras, para ejemplificar concepciones sobre el destino del hombre (por ejemplo, la reencarnación) y en cuyo mundo la mujer ocupa el lugar más destacado, deposita en los actores por lo mismo, tareas que van más allá de ser, comportarse y decir, de los entes de una realidad fantástica. Es decir, los personajes, de gran relieve en esta novelita, actúan para demostrar creencias y concepciones que determinan el espacio en que se mueven y la historia que están obligados a vivir. El simbolismo, presente ya desde la selección de los recursos expresivos, impregna todos los niveles del texto, de ahí que, en la interrelación de los actores se dé a la vez la de los numerosos símbolos que los recargan. El espacio, el tiempo y los actores, gracias al simbolismo, son como "vasos comunicantes" que entran en contacto y se contaminan de sus características; por tanto, por intermedio de los actores se relacionan el tiempo y el espacio simbolizados en ellos. Los rasgos distintivos y la misión de los personajes no sólo coadyuvan a la elaboración simbólica del tiempo y el espacio, sino que, en reciprocidad, éstos se construyen con el objeto de enmarcarlos adecuadamente y de facilitar sus propósitos (con un perfeccionismo que cuida "obsesivamente" el detalle). Ya que la personalidad de Consuelo es la sobresaliente, sus atributos y caracterización en general afectan el diseño de su casa, el lugar predominante que la repite, por así decirlo, en la escenografía e iluminación, en las reglas que impone.

La casa de Consuelo se localiza en el viejo centro de la ciudad

de México y es el único palacio que subsiste, ajeno como su dueña a los cambios. Distinta, entre el "mundo exterior indiferenciado", encierra la posibilidad de otros horizontes: la multiplicidad espacial; el lugar donde *antes es ahora*.

El dominio de Consuelo está delimitado físicamente por el palacio, por eso, la entrada de Felipe a la casa de Donceles implica, desde ese momento, su captura y la ruptura con la realidad de la que proviene. El orden exterior se invierte en la casa: no luz, no ajetreo, no transcurrir del tiempo.<sup>144</sup> La casa es pues el mejor símbolo de Consuelo y sus peculiaridades la representan; la fachada, zona fronteriza, ostenta en las cortinas de terciopelo verde, su emblema; la entrada al mundo al revés la cuida un cerbero de cobre ambivalente (llamador y guardia). La identificación entre morada y habitante es tan estrecha que Felipe, al recorrer las habitaciones, entabla relación con Consuelo y la descubre de otro modo.

La casa, como un escenario de teatro simbólico, tiene zonas bien marcadas cuyo carácter depende de lo que se hace en ellas (a todas las controla Consuelo): el jardín, el cuarto de Consuelo, el de Felipe y el de Aura.

El jardín<sup>145</sup> es el primer lugar de la casa que Felipe pisa y en el que por consiguiente empieza su aprendizaje; como lo cruza

<sup>144</sup> En un mundo fantástico se invierten las reglas de la "realidad real", pero en el de *Aura* las razones de tal inversión obedecen a que ese mundo es también regido por las reglas del satanismo. "¿Cómo se llegó a esto?" —dice Michelet refiriéndose al "medicina al revés", que practicaban las brujas—. Sin duda por el efecto simple de un gran principio satánico: *todo debe hacerse al revés*. Exactamente a la inversa de lo que se hace en el mundo sagrado (p. 91).

<sup>145</sup> El jardín y el mar son (como el lago y el río) símbolos de Carlos Fuentes, de otro mundo (fantasía renacentista hecha realidad). La utopía y el edén, lo inalcanzable y lo prohibido se simbolizan así en las obras de este autor. Por ejemplo, en *La muerte de Artemio Cruz* el revolucionario traidor repite insistentemente en su lecho de muerte, frases sobre la alternativa nunca asumida, representada por la idea de cruzar a caballo el lecho de un río, que un día su hijo cruzó (idealista, verdadero revolucionario que dio su vida en la guerra civil española), y él no (pp. 224-228). En esta novela Fuentes utiliza la imagen de la orilla del mar (que tampoco cruzan), inventando para que la pareja tenga un pasado común: "Regresaría a las rocas de aquella playa, mientras el alcohol blanco le prendía lumbre al estómago. Regresaría. ¿A dónde? ¿A esa playa mítica, que nunca existió? ¿A esa mentira de la niña adorada, a esa ficción de un en-

sin ver, regresará para conocerlo a la luz de un fósforo cuando necesita una explicación sobre las mujeres. De su jardín, Consuelo obtiene los ingredientes para “hechizar” químicamente; el cultivo de las plantas le proporciona el conocimiento para dominar la voluntad; la brujería empieza con el cuidado y la familiaridad con el secreto de esas plantas alucinógenas, calmantes. El herbario del que proviene el nombre de Consuelo tiene los mismos atributos de ella: consolar, calmar; Aura participa de ellos:

... sientes esas manos que acarician tu rostro y tu pelo, esos labios que murmuran con la voz más baja, te *consuelan*, te piden calma y cariño (p. 35, yo subrayo).

... las hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas: las hojas anchas, largas, hendidas, vellosas del beleño: el tallo sarmentado de flores amarillas por fuera, rojas por dentro; las hojas acorazonadas y agudas de la *dulcamara* ... (p. 44, yo subrayo).

Cobran vida a la luz de tu fósforo, se mecen con sus sombras mientras tú recreas los usos de este herbario que *dilata las pupilas, adormece el dolor, alivia los partos, consuela, fatiga la voluntad, consuela con una calma voluptuosa*<sup>146</sup> (pp. 44-45, el subrayado es mío).

cuentro junto al mar, inventado por ella para que él se sintiera limpio, inocente, seguro del amor? (...) —¿Dónde nos conocimos?— ¿No recuerdas? —Dimelo tú— ¿No recuerdas esa playa? Yo iba allí todas las tardes. —Ya recuerdo. Viste el reflejo de mi rostro junto al tuyo. —Recuérdalo: y ya nunca quise verme sin tu reflejo junto al mío. —Sí, recuerdo” (p. 82). Asimismo, *La muerte de Artemio Cruz*, simboliza en el jardín añorado, el origen mítico y geográfico, que el personaje nunca pudo recuperar: “(...) la fruta tiene dos mitades: hoy volverán a unirse: recordará la mitad que dejaste atrás: el destino te encontrará: bostezarás: no hay que recordar: bostezarás: las cosas y sus sentimientos se han ido deshebrando, han caído fracturadas a lo largo del camino: allá, atrás, había un jardín: si pudieras regresar a él, si pudieras encontrarlo otra vez al final: bostezarás: no has cambiado de lugar: bastezarás: estás sobre la tierra del jardín, pero las ramas pálidas niegan las frutas, el cauce polvoso niega las aguas (...)” (p. 17).

<sup>146</sup> Es posible entrelazar el libro de Michelet, en tanto documentación seguida fielmente, y su resultado, *Aura*; las páginas que el historiador francés dedica al herbario de la bruja, han servido a Fuentes para crear el jardín de Consuelo, que conglomeraba todas las que Michelet describe. Así, el nombre de Consuelo, claramente inspirado en *La sorcière*, como los de Aura y Felipe (tanto como sus atributos), parten claramente del

El cuarto de Consuelo es el sitio específico del reencuentro; cuando Felipe “recuerda” quién es, busca intencionalmente a Aura-Consuelo en la que fuera recámara matrimonial de los Llorente, para ocupar en ella su lugar al lado de la esposa. Felipe se relaciona por vez primera con Aura y Consuelo disociadas en ese cuarto y a éste “regresa” ya como Felipe Llorente.

El cuarto de Consuelo es además de sitio de reunión, la habitación de una anciana al umbral de la muerte (rodeada de medicinas). En él no entra la luz del día y está iluminado como una iglesia antigua (con velas y veladoras); la disposición simbólica del lugar llena de fetiches el altar cubierto de imágenes de la religión católica invertida; en ese cuarto se halla el arcón con la Historia y en él habitan Consuelo, la coneja Saga y los ratones, pues la mujer convive con los animales. Serán éstos los que abran el “resquicio” en la pared por el que entra la luz de la luna, aliada de la nocturna Consuelo .

Por su parte, el cuarto de Aura es la zona sagrada de la casa, en la que se repite el rito transgresor de la misa católica. En la zona particular de Aura el cuerpo humano y en especial el de la mujer conecta varios mundos; ahí, en ese cuarto, el cuerpo femenino es el espacio por excelencia del rito que llama a la divinidad de signo negativo. Si en la recámara de Consuelo Aura “nace”, en ésta, el alma de Llorente toma posesión de su cuerpo. Si el cuarto de Consuelo imita o parodia una iglesia en penumbra con el altar lleno de exvotos y de imágenes perversas (una de las cuales, como Felipe intuye, es Aura (p. 40), el de Aura, imita a una celda conventual: sobria, desnuda de lo superfluo, con la figura del Esposo. Tanto un cuarto como el otro están “dibujados” como escenografía y sus imágenes, la luz y la sombra, tienen una calidad visual que remite al cine (pienso en una película, precisamente, sobre *Los papeles de Aspern* de Henry James).

El cuarto de Felipe es la más convencional de las habitaciones personales y de toda la casa, la única con luz solar (tiene un

contenido del libro de historia: “Lo que mejor sabemos de la medicina de las brujas es que empleaban mucho, para los usos más diversos, calmar o estimular, una gran familia de plantas equívocas, muy peligrosas, que rendían grandes servicios. Se las ha llamado con razón: las *Consoladoras*...” (p. 88).

tragaluz); sin embargo, aunque comunica con el exterior, lo más importante es su comunicación con el pasado:

... esos maullidos se cuelan desde lo alto, desde el tragaluz. Trepas velozmente a la silla, de la silla a la mesa de trabajo, y apoyándote en el librero puedes alcanzar el tragaluz, abrir uno de sus vidrios, elevarte con esfuerzo y clavar la mirada en ese jardín lateral, ese cubo de tejos y zarzas enmarañados donde cinco, seis, siete gatos —no puedes contarlos: no puedes sostenerte allí más de un segundo— encadenados unos con otros, se revuelcan envueltos en fuego, desprenden un humo opaco, un olor de pelambre incendiada . . . (p. 29).

El jardín o sitio simbólico del suplicio de los gatos<sup>147</sup> es el pasado y el más allá. Consuelo misma afirma lo que Felipe ha visto al buscar esa casa: que está rodeada de otras construcciones:

... Es que nos amurallaron, señor Montero. Han construido alrededor de nosotras, nos han quitado la luz. Han querido obligarme a vender. Muertas, antes. Esta casa está llena de recuerdos para nosotras. Sólo muerta me sacarán de aquí . . . (p. 27).

<sup>147</sup> Entre *Las buenas conciencias*, publicada tres años antes que *Aura* y la novelita, existen detalles que las unen, a pesar de su aparente distancia: realismo a lo Galdós y realismo fantástico y técnicas del *nouveau roman* respectivamente. Más allá de la problemática religiosa del adolescente Jaime Ceballos (que intenta ser Cristo "redivivo") está la historia, o mejor, el momento crucial de la historia de un joven en que decide ser como sus mayores (hipócrita, corrupto), y traiciona sus valores. Como esos valores son los cristianos, su "perversión" se asemeja a la de la jovencita Consuelo y esta semejanza literaria se da por medio del sacrificio simbólico de un gato (como lo torturaba la adolescente al iniciarse en la brujería): "Jaime nunca habría podido explicar por qué, con tanta decisión, con actos tan seguros, tomó la piedra que atrancaba el portón, la levantó y la dejó caer sobre el cráneo de la bestia. El maullido seco del gato, sus ojos redondos y plateados abiertos con luces de azoro y súplica, rasgaron por un segundo el ojo y el oído de Jaime: con la planta del pie, sofocó el estertor del animal, hasta que las patas se levantaron, rígidas, y un pequeño temblor erizó los pelos suaves y grises: así permanecieron, esponjando el cuerpo. Y él frente al gato muerto, con la mirada abierta y la sangre corriéndole como un arroyo descongelado. La mirada de Jaime: la sangre de Jaime" (p. 184). Aunque la simbología difiera, pues *Las buenas conciencias* es una relectura bíblica (después Jaime se lava las

Esta habitación personal de Felipe es visitada por Aura pues la pareja deberá recorrer todas las zonas de la casa para ir reafirmando los lazos de unión. Como he mencionado, en *Aura* se reencuentran dos amantes; él, desde el espacio de la muerte ha reingresado al de la vida; ha renacido para acudir a la cita. Ella, que lo ha convocado, está en el umbral de la muerte a punto de ingresar al espacio desde el cual será llamada por Felipe.

Ya que Consuelo posee los secretos para alterar el sentido del tiempo y del espacio abre a Felipe, el hechizado, mundos más interesantes que los que intentaba describir en su crónica: los ámbitos del sueño premonitorio, del mito; al agudizarse la percepción del personaje sueña por vez primera en muchos años y su ingreso en lo onírico le permite entrever el futuro (pp. 35, 41, 42). El sueño de Felipe traduce el presente y el porvenir en símbolos desprovistos de la seducción de Consuelo; que le predican su "caída simbólica". Sus visiones oníricas resumen su temor a la mujer, temor que expresa la concepción judeocristiana de la mujer: tentadora, abismo que precipita al abismo:

Caes en ese sopor, caes hasta el fondo de ese sueño que es tu única salida, tu única negativa a la locura. "Está loca, está loca", te repites para adormecerte, repitiendo con las palabras la imagen de la anciana que en el aire despellejaba al cabrío de aire con su cuchillo de aire: "... está loca ...", en el fondo del abismo oscuro, en tu sueño silencioso, de bocas abiertas, en silencio, la verás avanzar hacia ti, desde el fondo negro del abismo, la verás avanzar a gatas. / En silencio, / moviendo su mano descarnada, avanzando hacia ti hasta que su rostro se pegue al tuyo y veas esas encías sangrantes de la vieja, esas encías sin dientes y grites y ella vuelva a alejarse, moviendo su mano, sembrando a lo largo del abismo los dientes amarillos que va sacando del delantal manchado de sangre: / tu grito es el eco del grito de Aura,

manos en la fuente), literariamente *Aura* y esa novela ostentan rasgos que provienen de la misma pluma. Un detalle que pertenece a la relación de Carlos Fuentes con el color, es el hecho de la importancia del verde en los dos textos; significativamente aparece también en la casa de Jaime Ceballos: "Caminó de regreso a la casa de los antepasados. Había salido la luna, y Guanajuato le devolvía un reflejo violento desde las cúpulas y las rejas y los empedrados. La mansión de cantera de la familia Ceballos abría su gran zaguán verde para recibir a Jaime" (pp. 9-10, 190-191).

delante de ti en el sueño, Aura que grita porque unas manos han rasgado por la mitad su falda de tafeta verde, y / esa cabeza tonsurada, / con los pliegues rotos de la falda entre las manos, se voltea hacia ti y ríe en silencio, con los dientes de la vieja superpuestos a los suyos, mientras las piernas de Aura, sus piernas desnudas, caen rotas y vuelven hacia el abismo . . . (pp. 41-42).

Las cualidades espaciales de Consuelo forman parte del enigma que la rodea como a Aura; la anciana llena con su presencia —con el tiempo— otro espacio que el ocupado por su cuerpo. La posibilidad de entroncar un mundo con otros que posee Consuelo la presente Felipe y esos mundos entrevistados son los que en última instancia lo retienen en la casa:

Abre los ojos poco a poco, como si temiera los fulgores de la recámara. Al fin, podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola, tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer. Sin embargo, no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear. —Sí. Voy a vivir con ustedes (p. 18).

En *Aura* los movimientos de los personajes forman parte del rito y siempre son simbólicos; por eso, el mayor desplazamiento de Felipe es de hecho un viaje a través de la Historia, hacia el origen, para conocer la verdadera identidad. Ir del cafetín a la casa de Consuelo localizada en la parte con más Historia de la ciudad, es para Felipe iniciar la gran órbita (o círculo) de un viaje sin regreso, pero en el que retorna a lo que fue.

Las dos narraciones que componen *Aura* juegan de varios modos con el tiempo (como recurso literario, como conceptualización). Por un lado, ambas se apegan a una temporalidad lineal en el modo de presentar paulatinamente los acontecimientos (desde el momento más alejado del pasado hasta el más reciente); y, por otro, se relacionan por alternancia (antes/después) y la narración en segunda persona del singular corresponde cronológicamente al futuro de las memorias. De tal modo la linealidad del tiempo de *Aura* se rompe con la distribución alterada

de dos niveles de temporalidad (presente, pasado, presente, etc.) y por medio de la alternancia se crea un juego de anticipación y confirmación (se presenta antes lo que ocurrió después): las memorias confirman que lo que sucede o acaba de suceder, ya sucedió (esto obedece a la relación de paralelismo entre los hechos relevantes). La historia se repite pero con una variante: también vuelve la juventud de Llorente. Las repeticiones, insistentes, que dictan hasta el ritmo de la narración (pues el narrador repite verbos u oraciones complejas como apoyo para proseguir) se dan ya en las acciones reiterativas de los personajes, que repiten al pasado inmediato o al que se añora, ya en las situaciones. La repetición, duplicación y reflexión son propiedades tempoespaciales del mundo que *Aura* recrea y del modo de escribirla. Así, los actores espejo duplican y todos tienen un comportamiento similar o imitativo entre sí. Ello se debe a la intrusión de distancias temporales y a la concepción de que todos los tiempos son uno solo como una serie de hombres son el mismo.<sup>148</sup> Es por eso que la casa de Consuelo es el lugar intocado por la Historia pues una y otra vez todo vuelve a repetirse; curiosamente, esta concepción choca con otras de la Historia —a la que alude tan directamente *Aura*— que no consideran al tiempo como circularidad.

Entre los jóvenes fantasmas (Felipe también lo es en cierto sentido) y la pareja original existe la distancia temporal de varias décadas, pues Llorente murió sesenta años antes y Consuelo hace igual tiempo que dejó de ser joven. Al coincidir *Aura* y Consuelo en el "presente" de la novelita todavía están distanciadas entre sí por segundos (y por la edad) y la joven duplica los movimientos de la vieja instantes después de que ésta los ha efectuado (como dos tomas seguidas de un filme, actuadas por el

<sup>148</sup> Es la misma concepción que origina *Cumpleaños* (publicada siete años después que *Aura*) novela que retoma la duplicación temporal de una misma persona, la reencarnación sucesiva: "¿Nos estamos realmente separando? ... Su perfil recto, sus labios delgados, sus ojos de tesoro enterrado, su cabellera idéntica a la mía, están en todas partes, vigilando, observando; a veces, por un instante, vacilando: es cuando vuelve a parecerse a mí; cuando nos reunimos (...) Pensé que, sin que yo lo supiera, una variante posible del juego se había establecido: si él venía hacia mí, yo, su imagen perfecta, iría hacia él; si antes nos acompañábamos paralelamente, ahora lo haríamos desde puntos opuestos: finalmente, nos encontraríamos" (pp. 79-80).

mismo actor, pero éste aparece envejecido en la primera y rejuvenecido en la segunda, sin que se vea el paso de juventud a vejez):

Quisieras intervenir en la conversación doméstica preguntando por el criado que recogió ayer tus cosas pero al que nunca has visto, el que nunca sirve la mesa: lo preguntarías si, de repente, no te sorprendiera que Aura, hasta ese momento, no hubiese abierto la boca y comiese con esa fatalidad mecánica, como si esperara un impulso ajeno a ella para tomar la cuchara, el cuchillo, partir los riñones —sientes en la boca, otra vez, esa dieta de riñones, por lo visto la preferida de la casa— y llevárselos a la boca. Miras rápidamente de la tía a la sobrina y de la sobrina a la tía, pero la señora Consuelo, en ese instante, detiene todo movimiento y, al mismo tiempo, Aura deja el cuchillo sobre el plato y permanece inmóvil y tú recuerdas que, una fracción de segundo antes, la señora Consuelo hizo lo mismo (pp. 32-33).

Las mujeres aparecen pues ante Felipe como si una, Aura, fuera la sombra o proyección de la otra (como pretende la fantasía de *Aura*), reproduciendo, pero no simultáneamente (y con distorsión favorable a la vieja), porque el tiempo se interpone también entre el doble y el reflejado.

El tiempo interviene en la analogía de las situaciones y da lugar a correlaciones estrechas en las actitudes de los personajes que se imitan entre ellos, repiten a otros, lo cual se origina en la concepción del tiempo circular como determinante del hombre; es decir, en el lugar en que la Historia se anula, las fuerzas sobrenaturales descubren que en la Historia no hay futuro, sino un solo tiempo, el pasado que insistentemente se presenta. Por eso, hay un patrón fijo del destino, de los actos, pues en la casa de Consuelo, se ubica, o mejor, se devela el comportamiento del tiempo que aniquila al hombre. Así, la entrada de Felipe a la casa de Consuelo (al considerarla como el regreso de la juventud de Llorente) es copia de la primigenia llegada de la juventud de Consuelo:

Y al fin: “Hoy la descubrí, en la madrugada, caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos. Quise detenerla. Pasó sin mirarme, pero sus palabras iban dirigidas a mí. “No me detengas —dijo—; voy hacia mi juventud, mi juventud

viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega". . . Consuelo, pobre Consuelo . . . Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes . . ." (p. 55).

La influencia del tiempo se manifiesta hasta en los movimientos automatizados de los personajes que lo encarnan, quienes en tanto personas revelan alteraciones de su percepción temporal y por lo mismo ocasionan que las repeticiones del pasado en todos los órdenes sean o tiendan hacia un número infinito. La insistencia sobre un tema en los diálogos es otra manera en que se repite; los diálogos más significativos de los personajes también obedecen a un esquema de reiteración pues los actores repiten la palabra propia a la del Otro, ya sea la del tiempo que los abarca, ya la de diálogos anteriores.

La relación que Consuelo y Felipe entablan en todos los niveles, en todos los espacios, lleva en sí también el enfrentamiento de dos tiempos: el lineal, medible cronológicamente o de la Historia, y el mítico, circular o de la no Historia —que atrapa a Felipe. El tiempo continuo es abolido por las leyes temporales del palacio; por eso el alejamiento del reloj, símbolo del tiempo exterior, sirve para indicar la disolución de la personalidad en Felipe y el debilitamiento de su voluntad. Recién llegado a la casa, el personaje consulta frecuentemente su reloj para "estar a tiempo" (p. 20). Sus hábitos habían estado en función del tiempo medible en términos convencionales; poco a poco el reloj se hará innecesario pues las habitantes le dirán (y él obedecerá) cuándo es la hora de comer, de dormir (en el día), de amar. La campana de Aura sustituye al reloj y a éste se aferra Felipe, lo consulta, antes de que tenga pruebas concretas de la validez única del tiempo fuera del tiempo (pp. 28, 31, 53). Ya convencido por la ilusión de la nueva temporalidad que hace aparecer como ilusoria la tentativa humana de medirlo, Felipe descarta simbólicamente ese hábito:

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será

posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo (p. 57).

Felipe deja su concepción temporal de la Historia para ser un historiador de la historia oculta; por ello, en *Aura* hay por partida doble la relación del ser humano y el tiempo; en términos generales el hombre, con su racionalidad y saber institucionales, fracasa, mientras que la mujer, intuitiva, depositaria del saber original, vence. El hombre, ser indefenso, sucumbe porque se presta ingenuamente a la lucha abierta; en cambio la mujer no. Consuelo triunfa ante el tiempo y ante el hombre; los doblega y hace que Felipe se encare al pasado en todos los planos y en todos los momentos, hasta que cobre conciencia de que él mismo es el pasado que ha vuelto y añora el cuerpo del tiempo. Es significativo que las únicas proyecciones hacia el futuro sean las promesas de Consuelo de que el pasado volverá, así el tiempo futuro verbal de las narraciones proyectan el suceder hacia un porvenir que no es tal.

Los tres días que dura *Aura* equivalen a toda una vida; por eso el fluir es negado en la casa de Donceles (reminiscencia de la época de la intervención francesa) donde el "reloj" camina al revés, en donde nada cambia precisamente porque los cambios se dan hacia atrás.

**IV**

**Lo oculto y lo aparente**



## *Lo oculto y lo aparente*

En Carlos Fuentes hay un impulso muy fuerte por descubrir lo desconocido, que lo lleva a la investigación,<sup>149</sup> a la exploración, y que concreta en varias de sus obras. Creo que ese impulso vertebra los numerosos sondeos que ha hecho Fuentes en diversos campos y hace comprensible el porqué de su copiosa producción literaria. Esa intención de conocer tiene como fin último comunicar sus hallazgos por medio de la literatura, el cine, y, en mi opinión, es, además, la inquietud de Carlos Fuentes que se organiza en función de lo *oculto* y lo *aparente*. Me parece un juego, entendido seriamente, que Fuentes trate de penetrar en lo ignorado para después exponerlo; que invada la clandestinidad, lo sobrenatural, el misterio. Esto, creo, aclara sus incursiones en la magia, las herejías, lo esotérico, los mitos, leyendas, junto a sus inquisiciones “divergentes” en la política, la economía, la antropología, los valores humanos, de modo que obras como *Aura* y *Cumpleaños*, no se sienten desligadas de *La región más transparente* o *La muerte de Artemio Cruz*. La inquietud de ir más allá de lo aparente culmina con naturalidad en una posición crítica (sobre la que volveré más adelante), cuando está en desacuerdo personal con determinados aspectos de la sociedad o de sus integrantes y escribir sobre ellos o exponerlos en lo que tienen de censurable es, en última instancia, denunciarlos.

<sup>149</sup> La tendencia de Carlos Fuentes hacia la investigación que se fue configurando en el curso de su trayectoria de escritor, incide en su obra ya que el propósito de decir casi todo sobre el asunto de que se ocupa, necesariamente tiene que afectar la configuración de sus textos. La acumu-

Hay en lo que se puede llamar "pensamiento" de Fuentes una organización binaria. Constantemente trabaja con dos elementos; por ejemplo, el tiempo-espacio<sup>150</sup> como la categoría más importante de su acercamiento a la realidad, aparece plasmada en sus obras en parejas de oposiciones. No es incongruente, entonces, que el dualismo embone a la perfección con esta tendencia, para coordinar algunas de las concepciones de Fuentes sobre el mundo, especialmente las que tienen que ver con la cultura prehispánica. Además, aborda su objeto de interés, sin que importe la especie, en dos dimensiones ocasionalmente estremezcladas en sus textos: *la particular y la general*. En lo que respecta al tema de este capítulo, trata el dualismo de lo oculto y lo aparente en el nivel individual y social, en el nacional y universal.

Lo oculto, en general, pertenece con frecuencia a la transgresión y, potencialmente, es una amenaza capaz de destruir al hombre, pero la mujer escapa casi siempre ya que ella es también lo oculto. El contacto con ese lado prohibido de la realidad ocasiona la destrucción y la muerte, como se ve claramente en sus cuentos "Chac Mool", "Por boca de los dioses" y "Tlactocatzine, del jar-

lación sistemática de información es muy clara en *Terra Nostra* y *Cervantes o la crítica de la lectura*, novela y ensayo, respectivamente, que comparten las mismas fuentes históricas y literarias, aunque se plasmen de distinto modo. En ambos textos, su autor (informado de la crítica de los años sesenta) aclara el carácter intertextual que las une íntimamente y descubre a la manera de los académicos, por primera vez en su carrera, el origen de algunos de sus materiales; así, al final del libro *Cervantes . . .*, añade una explicación y una bibliografía: "En la medida en que el presente ensayo y mi novela *Terra Nostra*, nacen de impulsos paralelos y obedecen a preocupaciones comunes, indico a continuación la bibliografía gemela de ambas obras." Fuentes-investigador y Fuentes-académico son actitudes de este autor que se consolidan con claridad en esas obras: "El texto que he titulado *Cervantes o la crítica de la lectura*, reúne, reelabora y unifica textos que utilicé para mi conferencia inaugural como miembro de El Colegio Nacional, durante un coloquio celebrado en el Woodrow Wilson International Center for Scholars en Washington, D. C. (...) y en la serie de artículos titulada "Tiempo Hispánico", publicada en las columnas de *El Sol de México*" (*Cervantes . . .*, p. 12).

<sup>150</sup> La terna, tríada o grupos de tres elementos generan, por el "tercio excluso" los pares o grupos de dos elementos. Si en el plano de las relaciones de los actores (ausencia, presencia) se da la combinación de dos, el doble (y uno ausente), o la trinidad, en el conceptual predomina el que llamo binario, por su inclinación al dualismo.

dín de Flandes”, en los cuales los personajes se relacionan en varios niveles con lo oculto; en estos relatos Fuentes abre las vías por las que incursionará en lo oculto en el futuro. En la colección de cuentos *Los días enmascarados* (1954) a la que pertenecen los que arriba menciono, lo oculto es el Otro<sup>151</sup> y, a mi manera de ver, al preocuparse y plantear los problemas del individuo en términos de la Otredad, por recubiertos que éstos estén, en Fuentes se nota la influencia del “existencialismo”.<sup>152</sup> El Otro es, desde este primer libro suyo, el indio (Chac Mool); el doble masculino o femenino (el güero); el homosexual; la mujer (Charlotte, Tlazol). El origen del individuo o la nación (es decir, la madre, el padre), el pasado prehispánico, el del Segundo Imperio, y el español (éste tratado en *Terra Nostra*, 1975), corresponden a lo que ocultan la historia individual y la del país, estrechamente unidas en los personajes importantes para México.

Fuentes lleva a cabo el proyecto de explorar el país con un supuesto que entra claramente en su concepción de México como ente dual. El dualismo le hace ver a la nación dividida en dos mundos opuestos que, integrados temporalmente,<sup>153</sup> se separan

<sup>151</sup> Fuentes expresa los problemas sobre la identidad, como he estado señalando, desde una perspectiva múltiple: ontológica, psicológica, cultural, sexual, social. En el sentido de transformación o alteración de la existencia humana, no pienso en una filosofía (campo en donde el término es tan discutido), sino en interpretaciones, residuos hegelianos y lucubraciones sobre la alteridad a la manera de Antonio Machado en *Juan de Mairena* y *Abel Martín*. Me parece atendible e ilustrativo al respecto, el epígrafe que Octavio Paz seleccionó de este autor para *El laberinto de la soledad* (lo cito, porque el doble o el triple, la otredad son particularidades de la obra de Carlos Fuentes en que retoma la visión de O. Paz): “Lo otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, uno y lo mismo. Pero lo otro no se deja eliminar, subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se pela los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en lo otro, en ‘la esencial heterogeneidad del ser’, como si dijéramos en la incurable otredad que padece lo uno.”

<sup>152</sup> Sobre la influencia del existencialismo en México véase el artículo que Leopoldo Zea le dedica en su obra *La filosofía en México* (1955).

<sup>153</sup> El tiempo tiene que ver siempre con la manera de Carlos Fuentes de apreciar y expresar al amor, la muerte, la identidad, las relaciones del individuo con la divinidad, la cultura y los mitos. He tratado de mostrar cómo los sujetos del tiempo, la mujer, los dioses, son, en cierto modo, los de la Historia (en *Cumpleaños* el sujeto del tiempo es Dios), pero varias

cuando la tensión acumulada entre ellos sobrepasa las fuerzas que los mantienen aparentemente unidos.

El mundo aparente y el mundo oculto están en razón directa de la supervivencia del pasado histórico. La coexistencia de temporalidades, característica de México, da lugar a la peculiaridad de que el presente encierre, intocables, períodos de la Historia no superados. Ya que el tiempo circular (resabio de los aztecas) vuelve presente al pasado, éste existe como tiempo y como presencia; "Chac Mool" y "Por boca de los dioses" exponen esta concepción a través de la encarnación del dios maya de la lluvia y de la diosa Tlazol quienes ejecutān a Filiberto y a Oliverio, los personajes principales. En "Por boca de los dioses", Tlazol y toda la mitología azteca pululan por la ciudad de México, "Tlacotatzine, del jardín de Flandes", la "isla de antigüedad", es el pasado imperial, el mundo europeo que la ciudad esconde en sus casas antiguas (esta dirección origina posteriormente *Aura*, 1962).

Fuentes presenta a México con deslumbramiento y extrañamiento indiscutibles en sus diferencias frente a Europa y los Estados Unidos; el pasado indígena, la conquista española, el imperio a la europea de Maximiliano y Carlota, la revolución mexicana son no sólo períodos clave de la historia de México, sino elementos decisivos para establecer diferencias y semejanzas con otros países.<sup>154</sup>

El deslumbramiento por lo oculto de México, que en última instancia es aquello que no ha sido superado, visto en compara-

concepciones de la Historia coexisten en la obra de Fuentes. Así, la idea del eterno retorno o tiempo circular que coordina los acontecimientos en los textos que he tratado (que Fuentes parece tomar tanto de Nietzsche como de Mircea Eliade y Octavio Paz) sirve para castigar a personajes con mentalidad retrógrada. Sin embargo, en *Cumpleaños* esta sanción "histórica" se vuelve ambigua. El interés de Fuentes por el tiempo es evidente; tan es así que titula una antología de ensayos *Tiempo mexicano* (de "Kierkegaard en la Zona Rosa", uno de ellos, proviene la expresión "el tiempo obliga").

<sup>154</sup> Desde el Ateneo de la juventud ha sido una constante, dentro de la línea de pensamiento en que se inscribe Carlos Fuentes, comparar México con Estados Unidos y con países de Europa y América Latina. Como los del Ateneo, y como toda la "filosofía de lo americano", Fuentes tiene asimismo la inquietud por descubrir la realidad geográfica y social (urbana en su caso) de nuestro país y de otros de América Latina y retoma el deseo de autoconocerse como pueblo.

ción con el occidente desarrollado, descubre a Fuentes una realidad aprehensible poéticamente. El hecho de que este escritor trasmute la realidad mexicana en símbolos que dan, por otra parte, carácter a su obra, puede deberse a su descubrimiento de México a través de la poesía de Octavio Paz.<sup>155</sup>

EL "MÉXICO PÉTREO". EL "DUALISMO SOCIOECONÓMICO" TRADUCIDO A EXPLICACIONES SOCIOCULTURALES.

Con dos cuentos de *Los días enmascarados* Fuentes inicia el tratamiento del pasado prehispánico y, a partir de 1954, con "Chac Mool" y "Por boca de los dioses" se inscribe, a su modo, en el indigenismo que ha penetrado la cultura en México; la cultura indígena se incorpora a su obra desde el comienzo. Es muy claro que Fuentes, al darse cuenta de las posibilidades literarias de lo prehispánico y explotarlas,<sup>156</sup> descubre para la narrativa una veta muy rica (veta que parece agotada ya para las generaciones jóvenes de escritores).

En el terreno de la poesía Octavio Paz crea con ese tema toda una línea de tratamiento literario, a la que recurre Fuentes. Paz señala a Fuentes no sólo la riqueza casi inexplorada de lo prehispánico, sino el modo de tratarlo en la literatura. A mi manera de ver, Fuentes idealiza el elemento prehispánico que en Paz se convierte en sonoridades espléndidas, imágenes inspiradas en rasgos de la cultura azteca, aunque lo indígena se idealizó en nuestro país de acuerdo a la posición política del artista, y el mismo Die-

<sup>155</sup> Cuando me refiero a la poesía de Octavio Paz quiero decir, sobre todo, la que pudo influir, como sus ensayos, en la etapa que podría llamarse de "formación" de Carlos Fuentes, es decir, a la que produjo hasta los años cincuenta, como *Libertad bajo palabra* (1935-1957), antología poética que contiene lo que según Octavio Paz tenía derecho a reaparecer (véase, Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja: mito e historia*, México, 1979, que ofrece la visión de la obra de O. Paz correspondiente a una "generación" ya lejos de la del poeta, no sólo cronológicamente, sino por su perspectiva).

<sup>156</sup> Lo prehispánico ya estaba presente en la poesía mexicana y en los relatos antropológicos-literarios, pero la aproximación de Fuentes se entronca con la de J. J. Tablada, y O. Paz: el México precortesiano sangriento, los mitos convertidos en símbolos culturales, el pasado indígena, en tanto arsenal mítico-antropológico, como causa y explicación del presente de México (cf. el "Epílogo" a *La cabeza de la hidra*).

go Rivera, no escapó a ella. Fuentes hace suyo el vocabulario de Paz de *Libertad bajo palabra*, y me parece que la influencia del poeta en el novelista trasciende hasta el trasplante de una faceta del prisma complejo con el que Fuentes contempla a México y su Historia. Véase por ejemplo, la siguiente cita de *Tiempo mexicano* (1971) en la que el autor mantiene la fraseología y perspectiva de Paz:

“Todo lo que es profundo ama la máscara”: si la sentencia de Nietzsche es cierta, vivimos en tierra elegida. País enmascarado a lo largo de su historia: en su origen mismo, por una piel de piedra, mosaico y oro; por el orden helado y barroco de Virreinato; por el sueño formal del liberalismo, sueño de modernidad para un país que, de tan antiguo aún no nacía: aferrado a su origen, a su rocamadre, a su perdido origen; enmascarado por la “paz y el progreso” porfiristas: caretas de la esclavitud y el hambre: México sólo ha roto sus máscaras con la revolución (p. 65).

Es innegable que la narrativa mexicana no sólo se enriquece, sino que adquiere una de sus características (al menos durante la década de los años cincuenta y sesenta) con la integración a su temática del pasado prehispánico que, como he dicho, singulariza un aspecto de la obra de Fuentes, a quien se debe esa integración.<sup>157</sup> El acto de incorporar lleva en sí una valoración afirmativa, no exenta de la idealización estética, y es portador de una visión específica del dualismo, muy ligada ésta a las teorías económicas anglosajonas para explicar el subdesarrollo que estuvieron en voga hace más de una década, pero que empiezan a circular desde la década anterior.

El “México pétreo”, una parte del mundo oculto del país, está formado por el pasado indígena y por las clases socialmente oprimidas, las cuales, por una coincidencia histórica, son en su gran mayoría indígenas. Esta situación traza dos vertientes en los temas de Fuentes: el indigenismo y la masa, muchas veces indi-

<sup>157</sup> Omito a los autores que usan los mitos mexicanos con visión y tratamiento diferente de los de Carlos Fuentes; su lista sería extensa y llena de grandes figuras de nuestra literatura: Juan Rulfo, Rosario Castellanos, etc. (por no mencionar a los de otra lista, no menos importante, entre quienes se haya, por ejemplo, Manuel Rojas González).

gente, que también es México. En ambas funde el dualismo filosófico de los aztecas y el dualismo socioeconómico que depende, está sujeto al primero.

El México aparente es el moderno, cristiano, occidental, ciudadano, civilizado y con acceso a los adelantos tecnológicos y culturales; el país, digamos, "universal". En cambio, el México oculto, el "pétreo" que convive con el aparente —sin que éste lo tome en cuenta a pesar de su fuerza contenida— es el de origen indio, que proviene del campo, que mantiene vivo su pasado histórico, sus ritos y su tiempo mítico. En otras palabras, el México pétreo, inmutable, estático corresponde al sector tradicional,<sup>158</sup> mientras que la clase media y la burguesía pertenecen al sector moderno identificado con la ciudad.

Ya se vio cómo, desde *Los días enmascarados*, el elemento indígena, tratado en el plano de la fantasía, regresa desde el pasado, traído por el tiempo mítico circular, para vengarse del mexicano cristiano más o menos acomodado económicamente. Pienso que éste es el sentido último del sacrificio ritual de Filiberto y de Oliverio. De los sacrificados, y del hecho de que la mitología azteca aceche escondida en el subsuelo de la ciudad de México (y de que Tlazol suba y domine por el sexo a Oliverio), se in-

<sup>158</sup> Aunque parezca un poco fuera de lugar, a mi manera de ver, es digno de atención el hecho de que los modelos duales de crecimiento alcanzaran tanto auge que sus explicaciones pasaran al dominio público; no es sorprendente, pues, que en los medios intelectuales-artísticos también atrajeron el interés de los escritores. En *Posdata* (1970), Octavio Paz opinará sobre los modelos duales tratando de desligar su dualismo del que él mismo propone en su par, yo y el Otro (y del economicismo) "A lo largo de estas páginas ha aparecido una y otra vez el tema de los dos Méxicos, el desarrollado y el subdesarrollado. Es el tema central de nuestra historia moderna, el problema de cuya solución depende nuestra existencia misma como pueblo. En general los economistas y los sociólogos ven las diferencias entre la sociedad tradicional y la moderna como una oposición entre desarrollo y subdesarrollo: las disparidades entre los dos Méxicos son de orden cuantitativo y el problema se reduce a determinar si la mitad desarrollada podrá o no absorber a la subdesarrollada... El otro México, el sumergido y reprimido, reaparece en el México moderno: cuando hablamos a solas, hablamos con él; cuando hablamos con él, hablamos con nosotros mismos. La división de México en dos, uno desarrollado y otro subdesarrollado, es científica y corresponde a la realidad económica y social de nuestro país. Al mismo tiempo, en un estrato distinto, hay otro México... (pp. 105-106 y 109).

fiere el carácter temible del origen autóctono todavía no dominado. En los dos cuentos a que me he referido está implícita la idea de que la conquista española fracasó en cuanto empresa cultural, ya que no pudo fundir al español y al indígena en este sentido a pesar del mestizaje racial. Con esa visión, que circulaba en el medio intelectual de los años cincuenta en México, Fuentes reinterpreta a su manera al Hiperión. El dualismo de México será tratado en sus obras posteriores dedicadas a mostrar la imbricación de la cultura indígena con la contemporánea: *La región más transparente* (1958), *Cambio de piel* (1967), *Todos los gatos son pardos* (1971) y, en cierto modo, *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Por su parte, *Terra Nostra* es la síntesis mestiza de la pluralidad cultural.

En su solicitud de beca, presentada al Centro Mexicano de Escritores en 1956, Fuentes expone explícitamente su preocupación por la dualidad del país:

Al aprovechar esta beca, pienso llevar a cabo la realización de una novela —“La región más transparente del aire”— en la que intento abordar, dentro del marco social de la vida urbana de México durante un periodo de años, el hecho, tan visible y tan pocas veces tratado por nuestra novelística, de la estructuración por vez primera en México, de una clase media y una alta burguesía.

El encuentro de esa novedad histórica con los elementos —cruces, vitales— del México pétreo, eterno, establece, a la vez, mi tema y mi intención.

La reiteración con que aparece el México pétreo en un primer plano se advierte en *Tiempo mexicano*, en 1971: “En los momentos excepcionales de nuestra historia, un rostro terrible, feroz y tierno —no menos terrible en su ternura perpleja, adivinatoria, desnuda—, sin más discurso que el balbuceo o el alarido, sin más guía que la intuición o la memoria, ha asomado detrás de la máscara quebrada y ha obligado a México a verse en su propio abismo, hondura de mitos latentes, palacios en ruinas, miserias trágicas, asonadas bufas, traiciones dolorosas, muertes inútiles, sordos sacrificios”<sup>159</sup> (p. 65). Esta idea de la inercia de los indí-

<sup>159</sup> Texto que coincide en ciertos aspectos con algunos que pueden leerse en *Posdata* de O. Paz quien establece, a su vez, una de nuestras co-

genas como característica étnica proviene de Samuel Ramos y entronca con la concepción dual (a la que me referí arriba). Dice S. Ramos que:

Esta rigidez no es quizás ajena a la influencia de la sangre indígena. No creemos que la pasividad del indio sea exclusivamente un resultado de la esclavitud en que cayó al ser conquistado. Se dejó conquistar tal vez porque ya su espíritu estaba dispuesto a la pasividad. Desde antes de la conquista los indígenas eran reacios a todo cambio, a toda renovación. Vivían apegados a sus tradiciones, eran rutinarios y conservadores. En el estilo de su cultura quedó estampada la voluntad de lo inmutable (*El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 45).

Ya en "Por boca de los dioses" se anuncia la aparición de los personajes que forman la masa social, indiferenciada, en la pesadilla de Oliverio sobre el Otro, a quien finalmente se le cumplen sus temores en la figura de Tlazol y en el grupo que la acompaña. Desde el principio del cuento Oliverio presiente el poder destructivo del Otro, quien desfila ante él en los personajes modestos de la ciudad (la pordiosera, la telefonista, el cuidador del museo a quien asesina, etc.). Esta masa llena los huecos del "mural" (con el que frecuentemente se la compara) que es *La región más transparente*; en ella se unen las dos vertientes con que Fuentes presenta el "México pétreo". En esta novela de la ciudad (ligada en muchos aspectos a *Los días enmascarados*) se repite el esquema con el que mostró en "Chac Mool" y en "Por boca de los dioses" la relación entre los ciudadanos y el elemento indígena: todo se articula para lograr el sacrificio ritual como punto culminante de los acontecimientos de la obra en relación a lo prehispánico. El

rrientes de opinión más fuertes. Dice Paz (p. 40): "... el gobierno regresó a periodos anteriores de la historia de México: agresión es sinónimo de regresión. Fue una repetición instintiva que asumió la forma de un ritual de expiación: las correspondencias con el pasado mexicano, especialmente con el mundo prehispánico, son fascinantes, sobrecogedoras y repelentes. La matanza de Tlazolotepec nos revela que un pasado que creíamos enterrado está vivo e irrumpe entre nosotros. Cada vez que aparece en público se presenta enmascarado y armado; no sabemos quién es, excepto que es destrucción y venganza. Es un pasado que no hemos sabido o no hemos podido reconocer, nombrar, desenmascarar". /

sacrificio es el centro de *La región más transparente* y Norma Larragoiti muere quemada en su casa; de esa manera Fuentes retoma la concepción del pasado prehispánico vivo, que se venga, ya no en un cuento fantástico, sino en la realidad del presente "real" de México. La muerte de la arribista Norma no es vista por los demás como parte del rito purificador instrumentado por Ixca Cienfuegos e inspirado por su madre Teódula Moctezuma; lo oculto de la muerte de Norma escapa del conocimiento público, pues muere porque traiciona y niega su origen indio, como todo el México aparente:

... sólo le pido a Dios que no me arrebate mi orgullo; es lo único que tengo, que verdaderamente siento mío: mi orgullo. Que está por encima de esta viejecita mestiza (¿cómo pudo mi padre, rubio y español, casarse con ella?, gracias a Dios, heredé el tipo de él) que todo el día anda uniformada de delantal y rebozo. ¿Y el patán de mi hermano? Para picar piedras, para eso es bueno. Creo que hasta los tíos empiezan a verlos con vergüenza, como yo. ¡Y eso que los tíos no son nada del otro mundo! Ya les he pedido que no se asomen por la ventana como payos cuando viene Pedro a recogerme; me muero de la vergüenza. Ni los tíos, ni la vieja, me comprenden: que quiero llegar alto, rozarme con lo mejor que ofrece México. ¡No, por Dios, no rozarme! Ser lo mejor que ofrece México. No vivir del brillo y la riqueza y la elegancia ajena, ser, yo, el brillo y la riqueza y la elegancia. ¿Hay alguna ley que me ate a la mediocridad? Total, les conviene que me case con un rico y les pase su mensualidad (p. 126).

Norma simboliza el comportamiento de la persona que comercia con la apariencia no indígena (su tipo "internacional") para escalar en la sociedad, característica de esa prostitución disfrazada de las hijas de "buena familia" que Fuentes opone a la prostitución de oficio, que se ejerce para poder comer, como la de Gladys García. En el sacrificio de Norma hay la venganza y una reivindicación social no desarrollada (porque es simbólica) de los macehuales: del México pobre ante el rico. El sacrificio ritual sirve para que Teódula Moctezuma, la madre mexicana manipuladora y castrante (cuyo antecedente es Tlazol como diosa y Charlotte como mujer vieja y amenazante) arroje sus joyas al fuego purificador. La figura degradada del Chac Mool es por su parte un

antecedente de Ixca Cienfuegos, para quien vengarse no significa la liberación, contaminado como estaba por el contacto con los poderosos de otra cultura. En *La región más transparente* el "México pétreo", después del nuevo ciclo que trajo el sacrificio, permanece estático porque la revolución mexicana no consiguió integrarlo al México visible, ni en lo cultural, ni en lo económico, y así permanece, quizá para siempre. El resultado del resurgimiento del pasado prehispánico tampoco cambia la situación social; es más, Ixca tiene aspiraciones no cumplidas y no puede regresar a su condición anterior:

—¿Crees que recuerdo mi propia cara? Mi vida comienza todos los días —le gritaba Ixca a Rodrigo— y nunca tengo el recuerdo de lo que pasó antes, ¿ves?, nunca; todo fue un juego espantoso, nada más, un juego de ritos olvidados y signos y palabras muertas; ¡estará satisfecha, ella sí que estará satisfecha, ella sí cree que Norma fue el sacrificio necesario, y que una vez que el sacrificio nos fue dado podíamos volver a hundirnos en la vida del pobre, a rumiar palabras históricas sobre nuestros deudos, a jugar a la humildad! (. . .)— ¡Ella me oglibó a vivir con esta criada y con sus hijos, otra vez en la oscuridad! Tú no conoces a mi madre, Rodrigo . . . mi madre es de piedra, de serpientes, no tiene . . . (p. 452).

La Coatlicue sobrevive todopoderosa en Teódula Moctezuma, en el México oculto como la mitología de "Por boca de los dioses". El sacrificio reaparece en *Cambio de piel*, cuya acción se sitúa en Cholula en donde empezó la conquista española. El patrón cultural de comportamiento que hay en "Chac Mool", "Por boca de los dioses" y *La región más transparente* reaparece en *Cambio de piel*: la pirámide se desploma sobre los personajes y aniquila a los más culpables, en este caso los extranjeros, que no son sino proyecciones e imágenes, máscaras de los mexicanos con los que cubren su condición desollada como la de Xipe-Totec. Se salvan los que han aceptado la mexicanidad, es decir, el mestizaje cultural o racial, porque para Fuentes, el México dual debería fundirse en uno solo. La muerte es entonces el castigo a la transgresión a la actitud que no beneficia al país: en *Los días enmascarados* y en *La región más transparente* no deja entrever una solución para acabar con la supervivencia estática

—y por eso negativa— del pasado; en *Cambio de piel* sí; sus personajes *ex-beatniks*, *ex-existencialistas*, no se pierden ya en disquisiciones filosóficas sobre la realidad, la identidad, a la manera de sus primeros libros, sino que buscan enfrentarse al pasado, y, de hecho, lo hacen explorados por el narrador que es una especie de psicoanalista (en *La región más transparente* no hay salida para los que se confiesan con Ixca, el oyente, excepto para Federico Robles que encuentra el origen en el campo). De tal manera Fuentes avanza más en su tesis sobre el lastre que el pasado constituye para México y que en *La región más transparente* Manuel Zamacona, el intelectual idealista, expresa a Federico Robles, el revolucionario enriquecido con Alemán (padre e hijo sin saberlo):

Robles dejó caer un chorro de humo sobre las solapas de Manuel: —¿Y qué quiere usted, amigo? ¿Que volvamos a vestirnos con plumas y a comer carne humana?

—Es precisamente lo que no quiero, licenciado. Quiero que todas esas sombras ya no nos quiten el sueño, quiero entender qué significó vestirse con plumas para ya no usarlas y ser yo, mi yo verdadero, sin plumas. No, no se trata de añorar nuestro pasado y regodearnos en él, sino de penetrar en el pasado, entenderlo, reducirlo a razón, cancelar lo muerto —que es lo estúpido, lo rencoroso—, rescatar lo vivo y saber, por fin, qué es México y qué se puede hacer con él (p. 279).

Lo que harán los personajes de *Cambio de piel* es lo que dijo Zamacona: penetrar en el pasado (o sea en la pirámide, el principio histórico de la lucha entre los dos orígenes de México)<sup>160</sup>

<sup>160</sup> La pirámide, símbolo polivalente del país y de su pasado, es uno de los que comparten Fuentes y Paz. Así, en la novela *Cambio de piel* (1967) la pirámide es construcción física y escenario simbólico; O. Paz (*Posdata*, pp. 120-121) dice: “La pirámide, tiempo petrificado, lugar del sacrificio divino, es también la imagen del Estado azteca y de su misión (...) La pirámide es el mundo y el mundo es México-Tenochtitlán: deificación de la nación azteca por su identificación con la imagen ancestral del cosmos, la pirámide. Para los herederos del poder azteca, la conexión entre los ritos religiosos y los actos políticos de dominación desaparece pero, como se verá en seguida, el modelo inconsciente del poder siguió siendo el mismo: la pirámide y el sacrificio.”

y clausurarlo. Como los problemas se plantean en esta novela a nivel del individuo y de la sociedad, desde el punto de vista nacional e internacional, también se clausura el pasado lleno de culpa de Franz, ex nazi y de Elizabeth, judía norteamericana, quienes simbólicamente mueren en el sacrificio ritual. A través de toda la novela se expone el pasado de los personajes, quienes ya quedan, finalmente, libres; el español y el prehispánico se condenan simbólicamente con la destrucción de la pirámide, cuyas capas superpuestas son otros tantos pasados (*El caleidoscopio de lo mexicano*, véanse pp. 1-53).

En *Cambio de piel*, la gran masa abarca desde el bulto asqueroso, fetal, envuelto en trapos sucios, hasta los jóvenes caifanes *mod*, casi *hippies*; desde los cholultecas de la conquista hasta todos los indios sacrificados por Pedro de Alvarado, quienes llegarán a ser en el presente los fascinerosos, los oprimidos. Los caifanes o la generación psicoanalizada que canta a los *Beatles* son el instrumento de venganza en este caso. En "El mandarín", cuento publicado en 1977, reaparece nítido el esquema de "Chac Mool": el ex porfiriano, aislado en su mansión, muere por el contacto inesperado con el "México pétreo" que, en este caso, no es un dios prehispánico degradado sino los jóvenes agresivos, de baja extracción social, que proliferan en la Zona Rosa. En la acción de estos ejecutores del castigo hay no sólo la brecha generacional, sino el rencor explicable por su desplazamiento y degradación social. El Chac Mool contaminado por la cultura afrancesada, que fue posteriormente la figura de Ixca Cienfuegos, quien hablaba con gran aliento poético, es en los años setenta el joven que imita, sin recursos, al europeo y al norteamericano de su edad. El Mandarín muere a manos de los muchachos *punk* que invaden su casa y él, al defender las pertenencias de su madre, desencadena su furia. En *Cambio de piel* Fuentes confía a los personajes esta visión de un aspecto del "México pétreo":

—Como tú, salía a caminar sola, pero no escogía los mismos rumbos que tú. Yo me limitaba a nuestra colonia, a las calles cerca del Paseo de la Reforma . . . a la entrada de los parques de césped y palmeras escondidos detrás de las altas rejas, encontrabas otro México, ah, sí, una ciudad desaparecida, un *quartier réservé* que te acogía y defendía de la otra ciudad, la que te asustaba, la que sólo veías a trozos,

apresuradamente, al ir al cine, a algún restaurante del centro: esa ciudad sombría, de caras duras, dragona, de ojos criminales, de cicatrices y azares, de un hablar corto, injurioso, siempre al borde de la violencia: qué ibas a ir a Mesones, San Juan de Letrán, La Moneda, Corregidora, Argentina, Guerrero, Peralvillo, donde viven los leones de la raza, los gandallones que atizan la mota, las murciélagas que mascan nuestro calomel (pp. 200-201).

Desde *La región más transparente* aparece la falta de integración cultural de un sector de la masa indiferenciada, los macehuales, por la pobreza en que viven, la cual los lleva al rico país vecino del norte con la consiguiente influencia negativa de su cultura; éste es un nuevo factor, insuperable, que impide la unión de los dos Méxicos.<sup>161</sup> En esa novela, los braceros acosados por su condición económica degradada se ven obligados a migrar por un tiempo o para siempre. Los braceros son o llegan a ser como los pachucos de que habla Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y son amenazantes cuando se reúnen en grupo y se comportan como "el macho", "el pelado".<sup>162</sup>

El México oculto y el aparente siguen divididos por razones culturales, pues a las del origen no superado se unen las de la infiltración de la cultura norteamericana: otra máscara superpuesta al rostro de México.<sup>163</sup>

<sup>161</sup> Aunque no es exactamente la misma interpretación sobre riqueza y pobreza en esta novela de Fuentes, y la que más o menos diez años después O. Paz expone en *Posdata* (cf. pp. 108-109), hay, sin embargo, un parentesco indiscutible en la visión del "México pétreo", que en Fuentes se mezcla con la crítica social, directa, a los poderosos. La explicación al comportamiento ritual de Teódula Moctezuma (cuyo nombre es más que significativo) y de Ixca Cienfuegos proviene de ese cúmulo de ideas y concepciones de las que participan ambos escritores.

<sup>162</sup> En *El laberinto . . .*, O. Paz recalca y se expresa sobre aquellos rasgos y actitudes del mexicano, que lo distinguen, o mejor, que empiezan a definirlo. A mi manera de ver, con ello Paz inicia una tendencia que señala a lo típico como el principio de toda caracterización de los mexicanos, sobre todo de los "contaminados" culturalmente. En ese mismo sentido, Fuentes indaga en la sociedad mexicana con el fin de hacer la tipología del mexicano, no sólo en cuanto a carácter y comportamiento, sino también en cuanto a clases y grupos sociales.

<sup>163</sup> Estados Unidos es uno de los componentes del trasfondo socio-económico y cultural de las obras de Carlos Fuentes; esto puede verse

## LAS MÁSCARAS Y MÉXICO

Los títulos *Los días enmascarados*, *La región más transparente*, *Cambio de piel*, aluden a lo oculto y lo aparente, a ver a través de las máscaras a la gente de México, al país. Desde *Los días enmascarados* se delinea el propósito de Carlos Fuentes de "desenmascarar" (según la terminología de Paz) los rostros superpuestos de los mexicanos; en lo que se refiere al país, se propone descorrer el velo de su cara escondida y mostrar su verdadera faz, no por domeñada circunstancialmente menos real. Una de las consecuencias de descubrir al país por medio de la literatura sería el encontrar (preocupación de la filosofía de la historia) un sentido a la historia de México.

En mi opinión, el papel de la literatura en su aspecto crítico es, para Fuentes, reproducir como un espejo las imágenes falsas con las que el mexicano disfraza su falta de identidad, para enfrentarlo a ellas. Cada máscara simbólica manifiesta a la vez la ausencia de individualidad y nacionalidad, y los cuentos, novelas, teatro, cine de Fuentes, aspiran a exponer todas las máscaras mexicanas, a hacer aparente lo oculto. De la llamada "filosofía de lo mexicano" de la que se alimentaba Octavio Paz y a través de su obra, y directamente, Carlos Fuentes, viene la transposición o identificación entre el ser del mexicano y el del país, que llega a ser una de las características de su pensamiento y otra de las posibles causas del simbolismo de sus obras.<sup>164</sup> Concibe a México como un ente personalizado y lo ejemplifica en cada uno

muy claramente en los compromisos que los hombres de negocios mexicanos tienen con sus socios del país vecino desde su cuento "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" (la casa se destina para "dar fiestas y hospedar a sus colegas norteamericanos —historia, folklore, elegancia reunidos"; p. 37) hasta *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*.

<sup>164</sup> El simbolismo, intrínseco a la escritura de Fuentes, despuntó con fuerza en *Los días enmascarados*; al respecto, cito parte de la reseña que J. Pascual Buxo hizo al libro, para rescatar no sólo una opinión sobre lo simbólico, sino el impacto que el libro provocó en su época (impacto que tiene que ver, en cierto modo, con el simbolismo, pero que sobre todo refleja la controversia que acompaña desde entonces a Carlos Fuentes): "Este que provocó la mayor cantidad de elogios y denuestos que libro primerizo alguno haya recibido, es una colección de relatos de índole fantástica, de abigarrado estilo y de intención confusa. Por lo que se refiere a la raíz literaria de su autor, lo encuentro más cercano de Edgar Poe, por los

de los individuos a los que opacan las máscaras, marcas de alte- ridad por excelencia; por eso presenta a aquellos personajes que tipifican los rasgos nacionales, los símbolos culturales de la na- ción. La Historia se convierte en un factor primordial de inter- pretación y conocimiento, pues la falta de identidad se deriva cla- ramente de ella: históricamente las máscaras se moldearon, una a una, en los momentos cruciales que el país ha vivido. Las pregun- tas que Fuentes hace para México y para los mexicanos son básic- amente las mismas y conciernen a las etapas definitivas de la vida, en las que se orienta el curso de la biografía (de la Histo- ria): nacimiento, adolescencia, cumpleaños, la muerte, el amor. Así, la historia de México (el pasado del país) y la de sus habi- tantes (el pasado individual) son revisadas exhaustivamente, con intención psicoanalítica, y con frecuencia homologadas. En 1971 en el prólogo a *Todos los gatos son pardos*, nos dice que esta obra "es a la vez una memoria personal e histórica, pues indagar sobre nuestros orígenes comunes para entender nuestra existencia presente requiere ambas memorias en México, el único país que yo conozco, además de España y los del mundo eslavo —no en balde excéntricos, como nosotros— *donde preguntarse, ¿quién soy yo?, ¿quién es mi papá y quién es mi mamá?, equivale a pre- guntarse, ¿qué significa toda nuestra historia?*" (p. 17, el subra- yado es mío). La pareja original mexicana (en cierto modo nues- tros Eva y Adán) está constituida por los símbolos culturales Marina y Hernán Cortés, madre y padre del mexicano. Su rela- ción genera los problemas (sobre la identidad, en sus dos niveles)

procedimientos y aun por cierto gusto a lo fantasmal, y de Wells, por la problemática de algunos de sus relatos, que de los más modernos cuen- tistas de ficción, pues aunque Fuentes convierta, como ellos, los problemas a símbolos, éstos suelen desquiciarse con el recurso demasiado burdo de las metamorfosis o pierden potencia por evidentes. Sobre estas bases se fincan acciones y personajes; aquéllas transcurren, por lo general, lógica- mente aun dentro del terreno de lo inaudito, éstos, desdibujados, mani- quiescos, no pasan de fotografías unilaterales de alucinados o neuróticos sexuales; todos ellos *simbolizan*, ninguno vive. tanto el Filiberto de "Chac Mool", como el Oliverio de "Por boca de los dioses", o Muriel de "Leta- nia de la orquídea", no son otra cosa que recursos para expresar el autor su pensamiento y facilitar el desarrollo de la trama" (*Ideas de México*, núms. 9/10, 1955; pp. 91-92). Me parece que el determinismo, tanto como el simbolismo de esos cuentos de Fuentes, provocaron las impresiones negativas y las conclusiones en J. Pascual Buxo.

que se repiten con ligeras variantes en las generaciones posteriores. Ella, la madre india, subestimada, violada o sometida, que olvida su lengua para enseñar al hijo la del padre conquistador (que la dominó por el sexo, un esquema de las relaciones humanas que Fuentes repite frecuentemente); él, el padre fuerte, europeo, ausente. La unión de estos padres, tanto como sus personalidades, marcan el nacimiento del mexicano (y por ende el del país), hijo ilegítimo, mestizo, no deseado, y determinan su futuro y personalidad. Ya que el origen es la coyuntura decisiva de la vida de un ser (hombre o país), Fuentes le dedica especial atención y, para aclararlo, recorre el árbol genealógico de México y sondea las dos ramas fundadoras de la nación mexicana o mestiza, que no debieran mantenerse desunidas. Fuentes remonta el pasado indígena y el español (que personifican Marina y Cortés) en busca del porqué de la no identidad en México. En sus primeras obras, en las que aparece ya esta preocupación, se dedica a considerar la rama indígena o autóctona (después lo hará con la española).<sup>165</sup> Las actitudes de sus personajes en *Los días enmascarados* caracterizan la ignorancia de esa parte viva de México (“Por boca de los dioses”) o la máscara impuesta por un prehispanismo a ultranza, unión negativa con el origen en el medio ciudadano de mediados de este siglo (“Chac Mool”).<sup>166</sup> En *La re-*

<sup>165</sup> Sin embargo, los personajes españoles, en cuanto antepasados inmediatos de algunos mexicanos, sí se mencionan, por ejemplo, el padre de Norma Larragoiti (*La región más transparente*), los Ceballos, instalados en Guanajuato, abuelos tenderos de Jaime (*Las buenas conciencias*). En *La muerte de Artemio Cruz*, la Guerra Civil española no sólo se entronca con el presente, uno de los presentes de México, sino que en ella muere, ama, el mexicano Lorenzo Cruz, quien sí da la vida por sus ideales: Revolución mexicana. vs. Guerra española, o mejor el revolucionario traidor, juzgado por la posición de su propio hijo; castigado con su muerte. Es así que el hijo de Artemio consigue ser, logra su identidad y hombría auténticas en tierra de España (cf. pp. 228-241).

<sup>166</sup> Este aspecto de los textos de Fuentes (con el que como he dicho abre caminos a la narrativa) sorprendió a la crítica, que ve en él ya lo más favorable ya lo más negativo. “Quizás el problema más interesante y original de todo el libro [*Los días enmascarados*] —dice J. P. Buxo— sea el propuesto en “Chac Mool” y en “Por boca de los dioses”: la oscura pervivencia del mundo indígena en la sangre del mestizaje y que un día aflorará con todo lo que tiene de violento y sanguinario para tomar venganza y destruir nuestra sociedad «sin espina dorsal» y nuestras institucio-

*gión más transparente del aire* amplía esas actitudes y hace aparente la ciudad de México que las alberga (junto a otras que también perjudican al país) como al pasado sin asimilar de los aztecas: la modernidad y el mito:

Escucho ecos de atabales sobre el ruido de motores y sinfonías, entre el sedimento de los reptiles alhajados. Las serpientes, los animales con historia, dormitan en tus urnas. En tus ojos, brilla la jauría de soles del trópico alto. En tu cuerpo, un cerco de púas. ¡No te rajes, manito! ... encarnación de pluma, ciudad perra, ciudad famélica, suntuosa villa, ciudad lepra y cólera hundida, ciudad. Tuna incandescente. Águila sin alas. Serpiente de estrellas. Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire (pp. 20-21).

Si en esta novela de 1958 la gran Tenochtitlan "emerge" durante la época alemanista (la misma de *Los días enmascarados*),<sup>167</sup> en la de 1967, *Cambio de piel*, el presente en Cholula es la repetición del tiempo de la conquista; el encuentro del español

nes falaces e hipócritas: «... ¡descastados de ambas orillas: el dios griego los rechaza, el azteca se los comerá!...». Pero Fuentes que primero descubre sin titubeos el subsuelo pantanoso de nuestra realidad social, hace después marcha atrás, quizás temeroso por su propia tranquilidad, y obliga a la boca arrancada de un cuadro de Tamayo a decir: «Huye, Oliverio, huye... No quise llegar hasta este punto... yo también creo... ¡Oh, por qué me arrancaste de la contemplación...!» ¿Qué se proponía entonces, relatar por el mero gusto de relatar mismo; contar una historia por mero entretenimiento? Queremos ver debajo de estas contradicciones de Fuentes una sincera preocupación, pero creemos que aún se queda en la fácil postura del espectador curioso de la trama pero ajeno en todo de ella. Pensamos que la literatura no es una actividad causa y efecto de sí misma, sino otra muy distinta encaminada a reflejar el medio del que surge con todos sus problemas, al paso que un compromiso del autor con intereses sociales determinados. Esto no implica que las buenas intenciones de éste nos hagan valiosa su obra y no su capacidad creativa, pero supone un grado de irresponsabilidad o indiferencia con aquellos que teniéndola esquivan todo compromiso. El defecto de Fuentes es, pues, semejante al del espectador a que nos referimos" (Buxo, art. cit.).

<sup>167</sup> Miguel Alemán Valdés fue presidente de México de 1946 a 1952 y cuando aparece *La región...* es precisamente el año en que su sucesor, Adolfo Ruiz Cortines, finaliza su período de gobierno. Sin embargo, el presente de México al que aluden y recrean su primer libro de cuentos

y el indígena (la creación del "México pétreo"). El contrapunto de los sucesos de la conquista con los del domingo 11 de abril de 1965 crean no sólo una alternancia temporal para mostrar que la historia de México es cíclica (concepción mantenida en toda su producción), sino la supervivencia negativa de lo pasado, español e indígena. *Cambio de piel* significa el hito final del recorrido en la historia mexicana; el viaje hacia el pasado llega en ella por fin al meollo, al origen mismo de lo mexicano. *Todos los gatos son pardos* escenifica el choque bélico, racial y cultural que fue el nacimiento de México, presidido fatalmente, por el mito cumplido de Quetzalcóatl; se inicia la serie de enmascaramientos:

Desconocida, la identidad de Quetzalcóatl fue usurpada por un hombre que llegó a destruir el tiempo y el espacio inventados para recibirlo. Hernán Cortés, al desembarcar en

y primera novela es el que abarca el gobierno de Alemán (en *La muerte de Artemio Cruz* el de Adolfo López Mateos). Desde ese presente que vive el país en las obras iniciales de Fuentes, el escritor sondea la historia porfiriana, revolucionaria y posrevolucionaria: degradaciones sociales y ascensos; recuperación del sitio perdido por el movimiento bélico (Pimpinela de Ovando vuelve a la clase en el poder al contribuir a la ruina de Federico Robles, quien se había encumbrado como consejero y abogado de compañías extranjeras). Simbólicamente, el nuevo orden sigue siendo el mismo: Robles, hijo de campesinos a sueldo en una de las haciendas de los Ovando y soldado durante la revolución, es devuelto al sitio del que provino. Por su parte, en el balance ensayístico sobre la situación socio-económica y política de México, además de cultural, Fuentes dice sobre los resultados innegables de los lineamientos de la política económica del período alemanista: "Los de arriba. La clase alta —el 2% de la población— percibe la mitad del ingreso nacional. Cuando no lo convierte en consumo suntuario, lo dedica a operaciones de agio. Cuando no exporta sus ganancias a bancos extranjeros (mil millones de dólares yacen celosamente guardados detrás de las puertas de acero de Nueva York, Zurich y Londres) los invierte en sectores improductivos, valores de renta fija, bienes raíces urbanos. Cuando ha logrado levantar una industria próspera, no tarda en venderla a intereses norteamericanos. Su riqueza se finca sobre el sacrificio de millones de campesinos e indios que han debido aplazar *sine die* sus demandas de una mínima, humana prosperidad a fin de que la industrialización de México prosiga sin contratiempos y fiel a la consigna hamiltoniana del régimen de Miguel Alemán: concéntrese la riqueza en las capas superiores de la sociedad, y tarde o temprano se derramará hacia las inferiores. No ha sucedido así. No podía suceder así..." ("Radiografía de una década: 1953-1963", en *Tiempo mexicano*, pp. 75-76).

México el día previsto por los augurios divinos, cumplió la promesa destruyéndola. México impuso a Cortés la máscara de Quetzalcóatl. Cortés la rechazó e impuso a México la máscara de Cristo. Desde entonces, es imposible saber a quién se adora en los altares barrocos de Puebla, de Tlaxcala y de Oaxaca. Pero la confusión ha sido superada por la sangre: los indios, acostumbrados a que los hombres muriesen en honor de los dioses, se sintieron maravillados y vencidos por un dios que había muerto en honor de los hombres. ¿Cristo o Quetzalcóatl, el galileo coronado de espinas o la serpiente coronada de plumas? (p. 15).

Aproximadamente diecisiete años después de escribir "Chac Mool", Fuentes expresa lo mismo que en este cuento de *Los días enmascarados*, en el que el religioso Filiberto, con sus acciones simbólicas muere fatal y predeterminadamente como católico adorador de un dios prehispánico (véase *supra*, pp. 11-31). Es muy claro que esta visión de la historia de México ha permanecido invariable desde entonces. No difiere de lo que hace Filiberto, y sobre todo, de lo que le dice Pepe acerca de su obsesión por el pasado prehispánico ligada a su religiosidad. Hay, creo, estrecha relación entre el fragmento citado arriba y éste:

Él es descreído, pero no le basta [a Pepe]: en media cuadra tuvo que fabricar una teoría. Que si no fuera mexicano, no adoraría a Cristo, y —No, mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adores a un Dios, muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida? . . . Figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un dios que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena . . . (*Chac Mool*, pp. 11-12).

Fuentes cree que desde la conquista (choque impreso en el inconsciente del país), "la historia de México es una segunda bús-

queda de identidad, de la apariencia, una búsqueda nuevamente tendida entre la necesidad y la libertad: más que conceptos, signos vivos de un destino que, una vez, se resolvió en el encuentro de la pura fatalidad y el puro azar" (*Todos los gatos son pardos*, p. 15).

*Todos los gatos son pardos* es, hasta ahora, la obra de Carlos Fuentes centrada exclusivamente en la conquista española; si en *Cambio de piel* el presente repetía ese pasado, en la obra de teatro a que me refiero la acción se sitúa en el pasado para que al final irrumpa el presente con el sacrificio simbólico: el esquema de comportamiento cultural que imita al rito azteca (p. 126). El tiempo circular, mítico y mitificante de la historia de México repite una y otra vez el tiempo no superado; en la conquista el sacrificio sangriento quedó a cargo de los españoles, acto compatible con la idiosincrasia azteca. La alusión al movimiento estudiantil del 68, a través del estudiante inmolado, es la manera en que Fuentes recoge en esa obra el suceso histórico de fines de la década pasada.<sup>168</sup> Ha mantenido en toda su carrera la misma visión de la historia de México y del país. La coincidencia entre la interpretación esbozada en las últimas líneas de *To-*

<sup>168</sup> Antes de caer el telón en la representación de esta obra de teatro e inmediatamente después de que cesan los parlamentos simbólicos destinados al público, como invocaciones, imprecaciones, etc., el autor marca los siguientes movimientos escénicos: "Todos se inclinan ante el público. Entonces, del fondo del auditorio, corre hacia la escena, jadeante, perseguido, el Joven sacrificado en Cholula; va vestido como estudiante universitario; sube por la rampa; los Soldados disparan contra él; el Joven cae muerto a los pies de Moctezuma y Cortés. Silencio. Inmovilidad. Marina se hinca junto al Joven muerto, le acaricia la cabeza, luego mira, fija, intensamente, hacia un punto del auditorio. Todas las luces convergen en ese punto: aparece, radiante, Quetzalcóatl, la serpiente emplumada: largo penacho de plumas azules y blancas hasta el suelo, túnica escamada, sandalias de oro, campanillas y cascabeles, las piernas y los brazos pintados de azul. De lo alto del escenario cae una lluvia de buitres muertos" (p. 126). La analogía entre el sacrificio del joven efectuado para "alimentar al sol" (pp. 91-93) y el asesinato del actor que sale de la oscuridad de la sala frente a los mismos personajes, recalca la repetitividad de la historia, fatal o determinadamente reiterada en México. Las alusiones a la olimpiada en México se dan simbólicamente por las acciones de los actores mudos: el universitario muere inmolado para que su contrapartida, el deportista, pueda encender el fuego sagrado.

*dos los gatos son pardos* coincide con la de Paz en *Posdata* (véanse pp. 31-41, 114-116).

Después de haberse detenido con la rama indígena, el momento del primer enfrentamiento de los dos pueblos, Fuentes se orienta a la investigación de la rama española de nuestra historia (del padre ausente) en *Terra Nostra*, que es hasta la fecha su única novela sobre el pasado español de México. La extensión de esta obra compensa el hecho de ser el primer intento narrativo de conocer (y exponer esa parte oculta de nuestra identidad) y hacer suya la otra parte negada de la nacionalidad mexicana (en el ensayo "Tiempo is pánico" de *Tiempo mexicano*, pp. 43-55, aborda nuestra relación con la cultura española, que continuará en la novela mencionada y en Cervantes o la crítica de la lectura).

Fuentes reescribe la historia de España en la parte de *Terra Nostra* que lleva el título de "El viejo mundo"; se remonta en la obscuridad del medievo y recupera la cultura hispánica a partir de la época en la que se consolida lo español. Esta es una manera de imbricar el pasado histórico español con el de México, pues los actos, lenguaje de los personajes de la parte segunda del libro, "El mundo nuevo", son al principio los del español que descubre esta tierra. Mitos prehispánicos e Historia se entremezclan para contar de nuevo el pasado indígena, el choque de la conquista. Fuentes liga intencionalmente las dos ramas del árbol genealógico mexicano, pero desde el punto de vista del cronista cuya lengua no alcanza para nombrar la nueva realidad; del habitante del viejo mundo que es convertido (enmascarado) en dios. Yo y el Otro, los dobles de la mitología azteca para explicar el origen de la ruta inicial de la historia de México, fundada en confusiones míticas; en azares trágicos:

    Mi doble rió: —Tú eres la luz y yo soy la sombra. Tus hijos, los hombres, nacieron de la luz. Yo, desde las tinieblas, no podía crear (p. 476).

    Y mi doble oscuro, desnudo y apoyado sobre la escoba, a todos les dijo que yo era, en verdad, la Serpiente Emplumada, el gran sacerdote del origen del tiempo, el creador de los hombres, el dios de la paz y del trabajo, el educador que nos enseñó a plantar el maíz, labrar la tierra, trabajar la pluma y tomar la loza; éste es en verdad el llamado Quetzalcóatl, el

dios blanco, enemigo de los sacrificios, enemigo de la guerra, enemigo de la sangre, amigo de la vida, que un día huyó al oriente, con tristeza y con cólera, porque sus enseñanzas fueron repudiadas, porque las necesidades del hambre y el poder y la catástrofe y el terror condujeron a los hombres a la guerra y el derramamiento de sangre. Prometió regresar un día, por el mismo rumbo del oriente que se lo llevó, por el lado donde sale el gran sol y se estrellan las grandes aguas, a restaurar el reino perdido de la paz. No hicimos más que guardarle su solio mientras regresaba. Ahora se lo entregamos. Los signos se han manifestado. Las profecías se han cumplido. El trono suyo y yo soy su esclavo (p. 464).

Fuentes penetra en la oscuridad de la historia o mito de Quetzalcóatl, retoma la de Tezcatlipoca, el Espejo Humeante, los espejos de la vara de Xipe Totec, el dios desollado, para presentar a la traición, y la fatalidad en la suplantación, en el principio de la falta de identidad mexicana. Los dos pasados predeterminadamente destinados a unirse en América, se revisan y anteceden a la parte final de *Terra Nostra*, "El otro mundo". Historia universal en la que el origen romano de nuestra latinidad también se recupera, pues nuestra historia es parte ya de la universal; usando expresiones de Octavio Paz, en *Terra Nostra* los mexicanos somos ya contemporáneos de todos los pueblos; la soledad ha terminado. La historia mundial que alberga la española, prehispánica, europea, mexicana empieza a reescribirse y termina desde el céntrico París para investigar al otrora excéntrico México, actualmente también centro de acontecimientos que repercuten (como toda su historia) en el nivel mundial.

En el proyecto de Carlos Fuentes, el doble remontarse en las historias de México y España para entender el presente de nuestro país, el método del psicoanálisis impulsa y dirige su investigación; de ahí que no haya diferencias sustanciales entre su manera de abordar el esclarecimiento de la historia de un individuo o de la nación. De ahí también la necesidad de conocer el pasado histórico o personal, de ahondar en el origen, de hacer aparente lo oculto, para que afloré esa fuerza negativa, ya no intempestiva e incontroladamente como ha acontecido en los momentos cruciales de la historia, sino para conocerlo, "rescatar lo vivo y saber, por fin, qué es México y qué se puede hacer con él" (véase

cita *supra*, p. 162). Creo que no ha variado fundamentalmente la posición de Carlos Fuentes en veinticinco años de escribir acerca de la Historia; de los problemas, de las causas del atraso, de la falta de identidad, etc. Me parece que ha seguido demasiado fielmente algunos aspectos de la obra de Octavio Paz, al grado de que a veces llega a conclusiones similares antes que el mismo Paz; dice uno de los personajes de *Cambio de piel*:

... En México uno acaba dándose la mordida a uno mismo. El delirio. —La pura pirámide, dragona. ¿No admiras la estética de la construcción? En México todo se hace en forma de pirámide: la política, la economía, el amor, la cultura... Hay que aplastar al de abajo para ser macho y rendirle al de arriba para que nos resuelva los problemas. ¿Qué sería de México sin un padre supremo, abstracto, disfrazado en nombre de todos, para que los demás no tengamos que mostrar nuestra cara verdadera? (p. 162).

Estas líneas pueden compararse con varias de *Posdata*, como por ejemplo:

... Hecho a la imagen de la realidad política y social de México, el PRI es una burocracia jerárquica, una verdadera pirámide... (p. 95) ... dueño del Partido y de los medios de información, el presidente goza de una facultad casi ilimitada para utilizar los fondos federales... (p. 55) ... los virreyes españoles y los presidentes mexicanos son los sucesores de los tlatoanis aztecas (p. 123).

El interés de Fuentes por la historia puede interpretarse, en un sentido, como la ambición por reescribirla, por hacer evidente lo que calla la historia oficial.<sup>169</sup> Significativamente, el personaje masculino de *Aura* (1962) es un historiador llamado para escribir

<sup>169</sup> Reescritura que daría lugar al descubrimiento de la identidad mexicana: "A fin de descubrirla sin engaños —dice Fuentes— México —como una calavera de Posada, como un monstruo de Cuevas— tiene que saltar con un grito desgarrante de la orilla de la necesidad a la orilla de la libertad —política, cultural, personal, económica—. ¿Es de extrañar que la historia oficial de nuestro país sea un ejercicio de enmascaramiento positivista con el propósito de evadir esa tensión, de volverla inocua?" (*Todos los gatos son pardos*, p. 16).

la parte que falta de una historia, las memorias de Llorente, historiador del siglo XIX. La relación entre el historiador, la historia oculta y Consuelo, sujeto por antonomasia de ella, se escenifica en una casa que puede ser una especie de archivo histórico de la nación. Esta novela corta trata, en uno de sus niveles, problemas que competen al papel del historiador, finalmente manipulado por fantasmas del pasado (la joven, el viejo Llorente), a la historia no escrita, sino vivida, repetida (cf. mi análisis de *Aura*) como en la época, en este caso, del Segundo Imperio.

Mencioné que la inspiración y recurso de Carlos Fuentes para “desenmascarar” es el psicoanálisis, y *Cambio de piel* es la obra más evidente de este uso, ya porque se dice que la generación joven (de los años sesenta) “nació psicoanalizada”, ya porque, en efecto, hay un desenmascaramiento progresivo de fisonomías e historias de los personajes (paralelo al del país) que destruye las imágenes y los fantasmas que unos y otras han creado expresamente, falseando su identidad, obligados por el país de las máscaras inevitables:

México es una máscara. No tiene otro sentido este país. Sirve para ocultarnos del mundo, de lo que dejamos atrás. Ah dragona, éste sólo es un lugar de exilio para los extraños, no una casa propia . . . Tú también eras prisionera del país. Tan prisionera y tan enamorada ya de tu máscara, que si se rompiese, la luz te cegaría. Sí, entonces sí, ibas a darle la razón a Javier, ya está, ¿ves?, venimos aquí a refugiarnos, a enmascaramos (p. 326).

—Ahora puedes ir hacia una mujer real. Con un nombre. Isabel. Antes buscabas a un fantasma. Son más cómodos pero menos satisfactorios . . . —Yo. Tu fantasma. Aquella noche me hiciste ir a la fiesta como si fuera otra mujer, obligada a ser otra mujer, obligada a ser otra mujer para que tú vivieras tus sueños. Fedra. Medea . . . —Yo te amaba. Pero tú nunca has amado a las mujeres. Has amado a La Mujer. Con mayúsculas. Fantasma. Sólo así te sentías libre. Sin cadenas. Una mujer de carne y hueso es una condenada, ¿verdad? Llámese Ligeia. O Isabel (p. 335).

Curiosamente, en *Cambio de piel*, la primera suma de su producción anterior, como *Terra Nostra* intentará serlo de toda su obra, reaparecen personajes, temas, textos fundadores (propios y

ajenos) y los comentarios, alusiones de los personajes sobre la génesis de sus propios cuentos y novelas, se inscriben dentro del desenmascaramiento de sí mismo como escritor. La ficción y la realidad mezcladas en la caja de Pandora que pretende ser esta novela; el sarcasmo hacia sus propias obras lo expresa en los parlamentos corrosivos de los personajes que “descubren” el secreto de *Aura*, sólo para ocultarlo más:

Un día la juventud entra por la puerta. Tu propia juventud. . . . Convocas tu propia juventud. Gracias a un esfuerzo sostenido, doloroso, casi mortal de la imaginación, logras reencarnar tu juventud, no en tu propio cuerpo sino separada de ti: tu fantasma carnal . . . Logras mantener algunas horas, o algunos días, esa imagen reencarnada de tu pasado. ¿Qué haces con ella? La aprovechas para amar. Vuelves a ser joven y ahora puedes amar de verdad, a través de tu fantasma que eres tú, con toda la experiencia, la nostalgia, el deseo retrospectivo que no pudiste tener en la juventud (*Cambio de piel*, p. 174).

—Yo me acosté con Vasco . . . —Sí me acosté con él, le saqué la historia aquella, la historia de la juventud que vuelve, la historia que tú escribiste, que era de Vasco Montero, imaginada por él, robada por mí, escrita por ti (*ibid.*, p. 337).

. . . ¿Por qué le contaste esa historia? . . . Javier temía que al abandonarlo todo por él, sólo lo hicieras porque amabas su máscara y no su ser verdadero. ¿Por eso le contaste esa historia? ¿Para que él se revelara a través de un fantasma, para que a través de su imaginación escrita te revelara ya lo que temía que tú amabas exclusivamente: su fantasma? (*ibid.*, p. 174).

Los personajes relatan la historia, en el plano de la ficción, de la historia que cuenta la historia oculta de *Aura* (véase pp. 79-118, recuérdese que el apellido de Felipe es Montero). En relación a las referencias explícitas dentro de la novela, se aplica en *Cambio de piel* lo que Octavio Paz comentó sobre Fuentes e Ixca Cienfuegos:

El centro secreto de la novela es un personaje ambiguo, Ixca Cienfuegos; aunque no participa en la acción, de alguna manera la precipita y es algo así como la conciencia de la

ciudad. Es la otra mitad de México, el pasado precolombino enterrado pero vivo. También es una máscara de Fuentes, del mismo modo que México es una máscara de Ixca. La literatura como máscara del autor y del mundo. No obstante, lo contrario es igualmente cierto: Ixca es una conciencia crítica. La literatura como crítica del mundo y del propio autor. La novela gira en torno a esa dualidad: la máscara y la conciencia, la palabra y la crítica, Ixca y el México moderno, Fuentes e Ixca (*Corriente alterna*, p. 45).

Una aspiración de Carlos Fuentes, a mi manera de ver, es agotar —develar— el muestrario completo de las máscaras mexicanas. Es decir, dentro de su ambición mayor, hacer en la literatura una tipología de índole sociocultural e histórica (sobre todo en sus primeras obras; véase su solicitud de ingreso al Centro Mexicano de Escritores, p. 158). En lo que se refiere al enmascaramiento, Fuentes trata, por un lado, de establecer una caracterología del mexicano (intención que lo sitúa en la ruta de Samuel Ramos y de Octavio Paz) y, por otro, de sondear grupos y clases representativos de la sociedad en México: en la capital y en la provincia (*Las buenas conciencias* de la tetralogía *Los nuevos* que nunca completó; dos cuentos de *Cantar de ciegos*). A esos criterios de selección de sus personajes, se unen los literarios y su interés por la historia, la cultura y el ser humano que guían el tratamiento y la preferencia por una gama específica de personajes. Es así que a Fuentes le atraen los individuos que tipifican y aun estereotipan el “carácter nacional”, el comportamiento y la mentalidad propia de toda extracción social; por ello, sus actores principales son símbolos históricos, sociales y culturales. No sorprende que recurra a los símbolos tradicionales (Marina, Cortés, Carlota, Maximiliano, etc.) y cree símbolos hechos a base de símbolos; su recuperación de mitos, leyendas, códices, tradiciones, modas, etc., alimenta el procedimiento que Carlos Fuentes emplea para desenmascarar —y caracterizar— individuos e historia. El procedimiento para exponer lo que ocultan la sociedad y sus individuos es el de seguir la o las historias personales de algunos personajes. Esto lo hace en *Los días enmascarados*, pero es *La región más transparente* la obra en la cual ya se manifiesta que desentrañar la biografía de un personaje significativo para el país, conlleva mostrar cómo se fue o se está haciendo la historia

de México. Es por eso que sus personajes más destacados configuran el país; son hacedores de la historia: los héroes de la revolución, de la banca, los medios de comunicación, la política, la economía, en suma, del poder. Por otra parte, descubre a los protagonistas que la historia oficial no consigna a quienes muchas veces son los que diseñan la historia: el traidor a sus ideales (revolucionarios, cristianos); el oportunista, el arribista, el intrigante, etc. La crítica de Carlos Fuentes a lo establecido es moral, política, social. Además, su utilización de tipos literarios interviene en el aspecto mágico, esotérico de la historia oculta, pues es la historia que crean o catalizan la bruja, los fantasmas del pasado, el Otro (los pobres y su comportamiento de acuerdo a esquemas que debieran romperse: el sacrificio, el culto a los dioses). El simbolismo particular de Fuentes, acuñador de personajes múltiplemente simbólicos, se alimenta de la realidad inmediata del país y de documentos que constituyen la verdadera y disfrazada historia de México; códices, crónicas, mitos y leyendas (la mitología prehispánica, aún la cinematográfica: la imagen del mexicano impuesta por el cine nacional); obras literarias con asunto histórico.

Carlos Fuentes parece conocer con mayor profundidad a la clase hegemónica —y a su ciudad— y por ello la que expone en toda su gama de máscaras. Esta clase es la que consagra a los héroes de la historia y de ella se ve salir claramente a los constructores del presente o mejor dicho a los que dirigen el curso histórico de la nación. Desde esta clase, Fuentes observa el intrincado mundo citadino y del país para develar las relaciones de todos los estratos sociales; de ahí que el conglomerado humano de México se represente a la perfección en el acontecer de su ciudad, pues allí se deciden los destinos de sus individuos. Fuentes muestra ese movimiento constante de gente que moldea, remoldea el rostro de la capital: migraciones (de campesinos sin tierra y sin semilla: Zapata traicionado) nacionales e internacionales (de braceros mexicanos, hacia el norte; de aventureros extranjeros y mexicanos hacia el centro). Fuentes construye con esa perspectiva el trasfondo económico, social, histórico e ideológico en *La región más transparente* y en *La muerte de Artemio Cruz*, novelas en las que también el movimiento social se marca no sólo con el desplazamiento geográfico, sino con el cambio de lugar

en la sociedad estratificada (la formación de una clase media que recoge a los de arriba y a los de abajo); con la degradación histórica, irreversible para unos, el Otro México; temporal para otros, los "ex aristócratas" que capitalizan su "refinamiento" gracias al de los nuevos poderosos.<sup>170</sup>

Así, las genealogías de las familias importantes (en contraste con las que no lo son, contraste también literario por el énfasis que el autor dedica a las primeras) muestran cómo la historia de México está trágicamente ceñida a los destinos de sus actores clave, triunfadores y fracasados, y cómo los que permanecen en el poder elaboran el trasfondo (que Fuentes devela) en una interacción que transforma, deforma, al país. En *La región . . .*, Fuentes presenta un conjunto de historias personales ligadas por vínculos sociales y personales y que se entrelazan en la gran ciudad, para repetir el tejido de la historia prerrevolucionaria. Para subrayar la afinidad de valores, ambiciones y acciones de la clase en el poder, Fuentes presenta una alta sociedad (calcada sobre la mexicana) cuyos integrantes aparecen en un primer plano o reaparecen, según la importancia de su papel, en varias de sus novelas: la gran familia mexicana y sus nexos indisolubles: el poder, la ambición, el restablecimiento de las buenas costumbres. Esto crea un sistema de remisiones de un texto de Carlos Fuentes a otro y subraya el hecho de que la revolución no alteró ni superficialmente, la repartición de la riqueza: el poder pasó a manos similares o regresó a las mismas. Creo que ésta es una de las manifestaciones de la crítica de Fuentes. No es mera coincidencia que los personajes de una obra conozcan, hayan conocido u oído hablar de personajes de otra obra: la consolidación, reafirmación de los protagonistas de un país (los protagonistas de las

<sup>170</sup> Claramente expuesto en este fragmento de *La región más transparente* (pp. 50-51): "Norma le dio la espalda y comenzó a agitar la mano. Acaba de llegar Pimpinela de Ovando. Alta, la nariz aguileña, la ardiente heladez de los ojos metálicos. Ixca Cienfuegos sonrió: *Norma y Pimpinela, del brazo. Dame clase y te doy lana. Dame lana y te doy clase. No hay pierde. Te petateaste demasiado pronto, Porfirio . . .* —No se te olvide, querida, rogarle que se acuerde de mis trescientas acciones. Trescientas. Prometiste, ¿recuerdas? —No sé, Pimpinela, nunca trato . . . Pimpinela amplió su sonrisa: —Ah, antes de que pasemos a otra cosa. Quiere mi tía que vengas a cenar a su casa, el jueves entrante . . . Norma no pudo contener el brillo de sus pupilas: —¿Doña Lorenza Ortiz de Ovando?"

obras literarias): *La región...* y *La muerte de Artemio Cruz*. Entre estas novelas, *Las buenas conciencias* y *Cambio de piel* (posteriormente en *La cabeza de la hidra*) hay una red de relaciones, como en la alta sociedad mexicana, destacada en principio por los destinos e historias personales sobresalientes que en ellas sondea. Jaime Ceballos había aparecido en *La región...*, como el novio provinciano de Betina Régules (la hija de Roberto Régules, el hombre que participó en la ruina del magnate Federico Robles), en el principio de su ascenso social. En *Las buenas conciencias* la siguiente novela de Fuentes, el autor narra la historia de Jaime anterior a su aparición en la ciudad de México. En él, Fuentes desenmascara, tipifica y simboliza al joven pequeño-burgués de provincia (lo mejor que ofrece Guanajuato, cuna de la independencia) cuyos pasós logran colocarlo en la gran burguesía: matrimonio y alianzas facilitadas por su relación con los Régules y por su propia personalidad y mentalidad, dirigidas al poder y al triunfo. La metamorfosis de Jaime es la de los jóvenes valores del interior del país, la de los oportunistas de provincia que después de una crisis narcisista-religiosa seleccionan el camino que los conduce a los poderosos, a ser uno de ellos. Fuentes elige a este personaje porque él, en la alternativa vital, selecciona (y tiene los recursos para lograrlo) el destino de los que conforman la historia del país. Con Jaime Ceballos se ejemplifica la máscara de un triunfador que llega simultáneamente a la capital y al poder (lo que se apreciará en las siguientes novelas).

En *La muerte de Artemio Cruz*, el personaje principal, un héroe nacional (finanzas, medios de información, ex revolucionario, etc.), es sorprendido en el tiempo de la muerte, el instante infinito que incluye todos los otros tiempos. La coyuntura última del individuo y la más importante hasta entonces para el país, pues en Cruz se simboliza la revolución traicionada por los mismos que la hicieron. Si para los demás Artemio Cruz permanece inescrutable en la agonía, ésta precisamente lo devela para enseñar su verdadero rostro, formado por máscaras superpuestas en los momentos decisivos de su historia (también para la de México); esos disfraces ocultan su verdadera identidad (la falta de ella). En el héroe moribundo se ligan la identidad nacional y la de una persona cuyos actos repercutieron en un momento determinante para la historia de México: la revolución o adolescencia

del país. La etapa de la vida nacional en que México se preguntó qué es ser mexicano. La alternativa elegida por Artemio es la misma del país que tendrá en él al héroe falso, corrupto, al revolucionario traidor, potentado de la iniciativa privada; el *míster amigo* ideal del alemanismo. Los espejos aparecen reiteradamente en los momentos culminantes de la historia de Artemio (la revolución mexicana es el espejo de México), por eso busca su imagen por última vez, sin integrarla como su identidad, desperdigada durante su vida:

Contraigo los músculos de la cara, abro el ojo derecho y lo veo reflejado en las incrustaciones de vidrio de una bolsa de mujer. Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados. Párpados. Párpados aceitosos. Soy esta nariz. Esta nariz. Esta nariz. Quebrada. De anchas ventanas. Soy estos pómulos. Pómulos. Donde nace la barba cana. Nace. Mueca. Mueca. Mueca. Soy esta mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor. Mueca. Con los colmillos ennegrecidos por el tabaco. Tabaco. Tabaco. El vahovahovaho de mi respiración opaca los cristales . . . (p. 9).

Entre la adolescencia de Jaime, la crisis del país y la alternativa crucial de Artemio Cruz hay analogías muy estrechas: Jaime Ceballos es el joven sucesor, el doble igual a lo peor de sí mismo de Artemio Cruz. Así como el joven Ceballos, educado dentro de la rigidez católica, traiciona y da la espalda a los pobres (solucionando el conflicto de su adolescencia), así Artemio traicionó a los suyos, a sus iguales, los pobres sacrificados en la lucha. En *La muerte de Artemio Cruz* aparecen como recién casados Jaime y Betina, él ya más desenvuelto, desprovisto de su cortedad provinciana, con las que deslucía socialmente en *La región* (cf. su historia de amor y peripecias de la presentación de Jaime en sociedad, pp. 436-444). Jaime y el viejo Artemio se encuentran por fin (en una ocasión de trascendencia para el país) cuando el primero acude a la casa de Cruz la noche del besamanos al viejo financiero; en el extenso monólogo del narrador ambos se re-

conocen como iguales, y en el reconocimiento el viejo encuentra al hijo perdido, pero en su contrapartida: el digno descendiente de Artemio Cruz (significativamente, el hijo de Artemio, Lorenzo —el doble positivo— uno de los caídos con sus hermanos españoles al cruzar los Pirineos, se llama como Juan Manuel Lorenzo, el adolescente amigo de Jaime de baja extracción social que sí luchará por los demás). De tal modo, Fuentes desenmascara el nepotismo, lineamiento político del país.

En *Cambio de piel*, el *statu quo* no difiere del que Fuentes reflejó en sus primeras novelas; la continuidad, la herencia, el orden son, fundamentalmente, los mismos; aunque el trasfondo histórico sea el mundial (más el contrapunto entre la época de la conquista y el presente de México), la nostalgia de los personajes por su juventud “revive” a los de *La región . . .*, y de *La muerte . . .*, añadiendo el futuro que esas novelas no narraron. Así, recordando, Elizabeth cuenta a Javier:

. . . Vi pasar frente a mí a algunas personas conocidas, de ésas que ocupan las páginas sociales de los periódicos, ofrecen té, reciben showers o aparecen en un velero en Acapulco. Jaime Ceballos y su esposa la hija del banquero Régules, que fueron los que seleccionaron los discos y apagaron las luces para bailar. Pedro Caseaux, el jugador de polo, con una chiquilla muda al brazo. Charlotte García, ¿la recuerdas?, la famosa anfitriona del set internacional, con su eterno Bobó, los dos un par de momias, como si Lotte Lenya hubiera aparecido del brazo de Peter Lorre. Nuestro anfitrión, Reynaldo Padilla, el heredero de los negocios de Artemio Cruz, ¿recuerdas?, cuando el viejo aquel murió hace seis o siete años y los periódicos sólo hablaron de él durante quince días o un mes; ¿recuerdas cómo nos reímos leyendo esos elogios postmortem? Cualquiera hubiera dicho que aquel viejito millonario era un héroe de la nación y una figura mundial . . . (*Cambio de piel*, pp. 242-243).

En *Cambio de piel* también se menciona a otro actor de *La región*: “Linda Darnell murió incendiada en el último piso de una casa. La devoraron las llamas. Como nuestra cuatacha Norma Larrogoiti. Igualito. Como Simone Mareuil y los bonzos de Vietnam. Y luego hablan de melodrama” (p. 30).

En general, me parece que el simultáneo desenmascaramiento de México y sus habitantes obedece a una intención totalizante, que en un principio pudo haber pretendido más o menos flexible y conscientemente el cumplimiento de un programa. Me explico: la heterogeneidad de la realidad mexicana, de los que forman la sociedad de este país, sobre todo en etapas de gran movilidad; la extensión misma del territorio y sus diferencias geográficas y culturales; los contrastes sociales tan marcados; las mezclas raciales tan variadas, lo intrincado de su historia, debieron constituir un objeto de exploración y recreación más inabordable que, digamos, el que en su época preocupó a Balzac. Por otra parte, la teoría de la máscara obligaba a Carlos Fuentes tanto a capturarlas literariamente como a romper y criticar los disfraces. Es así que un programa, por llamar de algún modo al principio de discriminación que Fuentes tuvo que aplicar ante material tan vasto, en relación a la historia (como ya lo dije) se desarrolla explorando la rama española e indígena del pasado mexicano y, singularmente, la del Segundo Imperio. Esta rama tiene hasta ahora su última expresión en *El tuerto es rey*, obra cuyo "contexto" histórico y referencias a esa etapa de nuestra historia se dan de distintos modos: en primer lugar, el texto se representó, en su versión primera, en francés, con actores europeos y en Viena; en segundo lugar, las indicaciones del autor acerca de la escenografía detallan minuciosamente el salón Segundo Imperio (cf. p. 18, ed. 1970); en tercer lugar, dos inmensos retratos de Maximiliano (casi medio cuerpo) y de Carlota (el rostro) reafirman el interés por esa etapa de la historia de México (que empieza en "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", prosigue en *Aura* y culmina en la obra en cuestión). El desenlace, también simbólico, clausura ese pasado de México, la añoranza del imperio a la europea, con la irrupción final de "cinco guerrilleros, armados con ametralladoras, barbudos, uniformes de campaña, camuflados, semejantes a pieles de serpiente", que matan al duque, quien había reaparecido en escena otra vez con la barba rubia, con un "parche en el ojo izquierdo. Sombrero de copa. Levita negra, pantalones crema, botines de charol". Se repite la historia; Maximiliano muere otra vez, simbólicamente, en la ejecución imprevista del duque.

Fuentes alude una y otra vez al pasado histórico inmediato de México, la revolución, en varios de sus personajes: Artemio, cuya

historia personal es paralela a la de México desde el porfiriato hasta su muerte, Gonzalo Bernal, Federico Robles, de *La región más transparente*, cuya historia individual es similar a la de Artemio. Tanto Gervasio Pola, el revolucionario traidor y cobarde, que muere fusilado, como Federico Robles, que encuentra por fin la paz interior al trabajar la tierra, son antecedentes de Artemio Cruz. *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz* rasgan el ropaje de la visión optimista que fue la revolución en México. Por otra parte, ambas son una relectura de las crónicas o novelas de la revolución y su contrapropuesta: el movimiento fue inútil, el sacrificio de muchos encumbró a pocos.

En el vaivén constante de sondear el pasado, de indagar en el presente, de comparar dos épocas, Fuentes vuelve sus ojos de escritor en *La cabeza de la hidra*, hacia México cuando éste se halla ante la encrucijada de su riqueza petrolera. En su última novela, la actualidad conflictiva que vive México le hace plantear las posibles implicaciones en la política mundial (el marco histórico se amplía). Además de los disfraces de sus personajes, en este caso, el propio territorio de México encubre geológicamente su destino. Allí donde los españoles desembarcaron tiende "el arco de una costa de exuberancias solitarias". Sin embargo, pese a las intrigas nacionales e internacionales que cuenta *La cabeza de la hidra*, la visión de Carlos Fuentes sobre el futuro de México, parece, a mi modo de ver, optimista:

Pero debajo de la tierra de la Malinche existe una riqueza superior a todo el oro de Moctezuma. Sellado por trampas geológicas más antiguas que los más viejos imperios, el tesoro de Chiapas, Veracruz y Tabasco es una promesa en una botella cerrada; buscarlo es como perseguir a un gato invisible en un laberinto subterráneo. Las pacientes perforadoras penetran a dos mil, tres mil, cuatro mil metros de profundidad, en el mar, en la selva, en la sierra. El hallazgo de un pozo fértil compensa el fracaso de mil pozos yermos.

Como la hidra, el petróleo renace multiplicado de una sola cabeza cortada. Semen oscuro de una tierra de esperanzas y traiciones parejas, fecunda los reinos de la Malinche bajo las voces mudas de los astros y sus presagios nocturnos (p. 282).

Con estas frases del "Epílogo" finaliza la novela y, si estoy en lo cierto, y ellas contienen la posibilidad de un porvenir sonriente

para el país, entonces, de acuerdo a la concepción cíclica de Fuentes, el ente histórico que es México, estaría en el punto crucial, tan importante como el de la conquista, de recomenzar con otra dirección su historia.

La exploración del país principia en la capital, el gran sitio de encuentro de México. A través de la descripción de la ciudad, como medio de conocimiento, Fuentes se adentra en ella, calificándola interminablemente en los monólogos de Ixca Cienfuegos (quien obediente al mito, carece de historia y vida personales):

... nombres embalsamados de pluma, nombres que gotean los poros de tu única máscara, la máscara del anonimato: la piel del rostro sobre la piel del rostro, mil rostros una máscara Acamapichtli, Cortés, Sor Juana, Itzcóatl, Juárez, Tezozómoc, Gante, Ilhuicamina, Madero, Felipe Angeles, Morones, Cárdenas, Calles, Obregón, Comonfort, Alzate, Santa Anna, Motolinia, Alemán, Limantour, Chimalpopoca, Velasco, Hidalgo, Iturrigaray, Alvarado, Gutiérrez Nájera, Pánfilo de Narváez, Gutierre de Cetina, Teteplanquetzal, Porfirio Díaz . . . (*La región más transparente*, p. 455).

Ixca guía al lector por las calles de la ciudad, sus clases sociales —desde la alta burguesía hasta los marginados—; muestra el deslizar de sus individuos hacia arriba o hacia abajo. Así, los ex aristócratas que Fuentes indaga en *Los días enmascarados* y en *Aura*, son en *La región* algunos de los actores más observados: “Bobó no acaba de entender que los nuevos ricos de hoy serán la aristocracia de mañana, como la aristocracia de hoy fueron los nuevos ricos de ayer. —¿Y la aristocracia de anteayer?, preguntó, herido, el Príncipe Vampa. —Ah, querido —repuso Charlotte pellizcando la mejilla del exangüe noble—. Esa es la única que no cuenta: por lo menos en México, es la pequeña burocracia de hoy . . .” (p. 42). Palabras de un personaje que define a otro: Filiberto de “Chac Mool”.

En cuanto al mestizaje, tanto *La región* . . . como *La muerte de Artemio Cruz* y sus novelas posteriores, muestran la mayoría de los tipos físicos del país, pero es Artemio Cruz el representante por excelencia del mestizaje étnico y cultural: todas las

posibilidades que hay en México de combinar —en un tipo físicamente bello—, de *cruzar* tres “razas”: negra, india y blanca.

En Artemio, hijo no deseado e ilegítimo de la mulata Isabel Cruz (cuya raíz africana se mezcló ya con latinoamericanos de Santiago de Cuba) y de don Atanasio Menchaca, heredero de la hacienda de Cocuya (la que compra Artemio cuando es millonario, sin saber que perteneció a su padre aristócrata), se repite el comportamiento de aquellos que, aunque él jamás lo sabe, fueron sus antecesores: los Menchaca, allegados a Santa Anna en el Primer Imperio y a Maximiliano en el segundo. Como ellos, como su tío Pedro y su abuela Ludivina, será conservador, débil y fuerte al mismo tiempo, convenenciero. Culturalmente se mezclan en él las costumbres de la costa veracruzana y de la altiplanicie; de su pasado humilde en la hacienda, de su época de revolucionario, persisten en él el amor a la tierra, y los remordimientos de sus traiciones. Artemio se convierte en coleccionista de arte, en gastrónomo sofisticado, en melómano exigente, en contemplador y poseedor de objetos bellos (mujeres, muebles, etc.): aprende a comportarse, a sentir como la clase a la que pertenece. Aunque en él no es notorio su ingreso reciente a la alta burguesía (excepto por su afán de ser como los ricos, de impresionarlos con sus posesiones refinadas), la máscara de su nueva clase también simboliza a los enriquecidos por la revolución, a ese estrato social que Fuentes compara con el europeo y critica por su ausencia de “clase” (sobre todo en la primera novela): “. . . carne y olor —piensa Ixca Cienfuegos al observarlos—, no es posible desentenderse de ellos, pero sí hacerlos elegantes. Esta carne no es elegante, esta carne es refinada, este olor es ofensivo, este olor es aristocrático . . .” (*La región . . .*, p. 30). La crítica de Ixca es la reflexión de una conciencia alerta, parte integral del país, mientras que la otra crítica, la *snoob* que Fuentes pone en labios de Natasha, es la crítica desde “arriba”, desde el europeo que al llegar a México “asciende” de nivel social, ya que en México, para Fuentes, debido al malinchismo eso es suficiente carta de presentación.

. . . Ellos quieren que las mujeres sean beatas o putas, algo definido que no los obligue a gastar mucho la imaginación. ¿Y qué más? ¿Te lo digo? Ecoute: no hay quien me pare de

hablar mal de México. ¿Nuevos ricos que no saben qué cosa hacer con el dinero, que sólo tienen eso, como un caparazón de bicho, pero no todas las circunstancias, cómo se dice . . . de gestación que en Europa hasta a la burguesía le dan cierta clase? Claro, la burguesía en Europa es una clase; es Colbert y los Rostschild, pero es también Descartes y Montaigne; y produce un Nerval o un Baudelaire que la rechacen. Pero aquí, querido, es como un regalito imprevisto para unos cuantos, on ne saurait pas se débróuiller . . . No hay, cómo se dice . . . ligas, se trata de una casta sin tradición, sin gusto, sin talento. Mira sus casas y ¡sale marmite!, sus ajuares; son una aproximación a la burguesía, son toujours les singes . . . los changuitos mexicanos jugando a imitar a la gran burguesía (. . .) ¡Y los intelectuales! (. . .) Quieren prestigio y consideración, querido, et ça suffit; no quieren a las ideas ni a la obra ni a la pasión que lleva crearlas; nada más quieren estar en la vitrina; su conversación es triste cuando no es pomposa, su aspecto es feo, ¿sabes?, en el mal sentido, feo sin personalidad o grandeza, feo como la halitosis o las legañas . . . (*La región* . . . , pp. 176-177).

Las dos perspectivas para criticar, desenmascarar, coexisten en la obra de Carlos Fuentes: como "mexicano" y como "extranjero": "cómo nos vemos" y "cómo nos ven".

#### CARLOS FUENTES Y LA MEXICANIDAD

Como hemos visto, Carlos Fuentes es un escritor cuyas grandes preocupaciones y preguntas se articulan en torno al ser del mexicano y al sentido de México como entidad histórica. La "fuerza motora" que impulsa la producción de su obra reside, creo, en la pasión y la razón encaminadas a observar el país desde todos los ángulos, a indagarlo en todos los tiempos. Quiénes somos, cómo somos, hacia dónde nos dirigimos, de dónde venimos, qué tenemos en común con otros hombres son, simplificadas, las interrogantes que presiden las rutas de todas sus indagaciones, aun las formales o literarias, que nunca ha abandonado desde que empezó a escribir. Tales cuestionamientos de Carlos Fuentes lo identifican como el intelectual inmerso en una tradición específica, pues por medio de ellas queda ligado profundamente a pensado-

res mexicanos tan disímiles entre sí como Alfonso Reyes (con su exégesis de América), Antonio Caso, José Vasconcelos, Samuel Ramos, Octavio Paz, Leopoldo Zea (por nombrar sólo algunos de los más destacados). No es mero azar el hecho de que Fuentes, alimentado intelectualmente en su juventud con las discusiones y obras de las figuras más relevantes y moldeadoras de una visión para ver lo mexicano, manifieste en su propia obra las corrientes del pensamiento en que él mismo estuvo sumergido, por ejemplo, durante los años en que cursó estudios en la Escuela de Derecho. La manera en que Fuentes presenta estos problemas, aunque no sea filósofo, lo acerca a la filosofía, aunque la manera de plantearlos lo aleje de ella. Dicho de otro modo, desde 1954, Fuentes se adhiere desde la literatura a la tradición del pensamiento que ha dado lugar a la llamada "filosofía de lo americano"<sup>171</sup> (de ahí su interés, no sólo por México, sino por América Latina y lo "universal"), pues sus interrogantes, más o menos encubiertos, lo emparentan peculiarmente con la reflexión filosófica y, sobre todo, con la filosofía de la historia. Tal relación con la filosofía lo acerca a una tendencia representada por Octavio Paz: incursionar en un campo y trasladar sus problemas al terreno de la literatura. Las inquietudes manifiestas en la obra de Fuentes cobraron fuerza con el Ateneo de la juventud<sup>172</sup> y con la revolución mexicana. En el Ateneo germinó una nueva y característica conciencia de ser latinoamericano: es el origen de una visión de la cultura —entre otras— que culmina en el Hiperión y que Carlos Fuentes adoptó. En ese grupo, fundado poco antes de que estalle el movimiento bélico en México, comienzan a definirse, según Patrick Romanell,<sup>173</sup> los modos de pensar que conforman

<sup>171</sup> La existencia de una "filosofía de lo americano" se ha sometido a discusión; véanse, por ejemplo, Leopoldo Zea, *La filosofía en México* (1955); Francisco Larroyo, *La filosofía iberoamericana* (México, cuya primera edición, 1969, se titulaba *La filosofía americana, su razón y sinrazón*; según su autor, es el primer intento sistemático de revisión de la filosofía de la historia en América); también Francisco Miró Quezada, *Despertar y proyecto del filosofar latinoamericano*, México, 1974.

<sup>172</sup> Véase María Rosa Uría Santos, *El Ateneo de la juventud: su influencia en la vida intelectual de México* (Universidad de Florida, 1965, tesis doctoral inédita).

<sup>173</sup> Patrick Romanell, *La formación de la mentalidad mexicana. Panorama actual de la filosofía en México, 1910-1950* (México, 1954).

la mentalidad mexicana. Es innegable que la obra espiritual y material de sus integrantes ha sido de gran trascendencia para el país, por el momento histórico que les tocó vivir; porque ocuparon sitios clave para irradiar sus conocimientos e influir en los demás, y porque siendo muy jóvenes al iniciarse la revolución, tienen la oportunidad de aparecer en un plano importantísimo de la vida nacional durante la primera mitad de este siglo. Este círculo heterogéneo reaccionó (como tanto se ha repetido) en contra del positivismo, la filosofía hegemónica de la dictadura porfiriana, pero aunque sus ataques a la ideología oficial tuvieron implicaciones políticas, el verdadero cariz político de su actitud lo marca su ausencia de la revolución (excepto Vasconcelos).<sup>174</sup> Pero me parece relevante postura "ideológica" su encauzar el interés hacia lo nacional logrando un giro completo a lo que Samuel Ramos definió como "el desdén marcado por lo propio". En la segunda mitad de este siglo —dice Ramos— cambia la actitud del mexicano y empieza a "... interesarse por su propia vida y el ambiente que le rodea. Descubre en su país valores que antes no había visto, y en ese mismo instante empieza a disminuir su aprecio por Europa que en ese tiempo vivía los años terribles de la guerra" (*op. cit.*, p. 116). El papel de la revolución es definitivo; puede decirse que origina una respuesta que se asemeja a la de la generación del 98 española frente a la catástrofe colonial, en cuanto a interrogarse como nación y a revisar el curso de su historia. Problemas que han sido centrales en la discusión intelectual empiezan a elaborarse y a proponerse para la reflexión en el Ateneo de la juventud. A partir de estos problemas, los círculos generadores de opinión se dedicarán a proseguir la construcción de creencias, concepciones y puntos de vista sobre lo que concierne a México y al mexicano, en los rumbos que esos "patriarcas"<sup>175</sup> del pensamiento señalaron. Universalidad, cultura, mexicanidad, mestizaje cultural y racial, el mexicano, la religiosidad, machismo, malinchismo, nacionalismo, son algunos de los "conceptos" que Fuentes retoma e interpreta individualmente en su obra.<sup>176</sup>

<sup>174</sup> Para una visión crítica o más bien impugnadora, véase Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", *Historia general de México*, t. 4, México, 1977, pp. 303-476.

<sup>175</sup> Así los llama F. Miró Quezada en la obra citada, *supra*, nota 24.

<sup>176</sup> Espero extenderme en estos aspectos en un trabajo próximo, por lo

Esto define la fuerte vinculación de la literatura que Fuentes produce con una tradición cultural generada en América Latina, a la cual regresa una y otra vez impulsado por ella misma: parte de ella para continuarla. Me parece de gran importancia que la obra inicial de Fuentes surja precisamente cuando el mexicano, según Emilio Uranga, es el "tema", cuando ocuparse de lo nacional es una actitud que define a una generación. En esa época "un observador perspicaz —dice Uranga— no podrá menos de percibir un notable fenómeno: la cultura mexicana ha hecho del mexicano mismo su tema central. Por su sujeto y por su objeto nuestra cultura es mexicana".<sup>177</sup> Desde un punto de vista filosófico, la "generación" que puede influir en Fuentes por su cercanía cronológica es la del grupo Hiperión, dirigido por Leopoldo Zea, cuyo proyecto cultural de conocer lo mexicano repercutió en el intento de hacer una filosofía autóctona.<sup>178</sup> Coincidentemente, a nivel latinoamericano, el proyecto cultural de Carlos Fuentes ha sido el de impulsar la literatura y así contribuir como escritor a que la cultura mexicana y de América Latina alcance la universalidad. Las intenciones programáticas de Fuentes pueden verse como uno de los resultados del desarrollo de los planteamientos que empiezan en el Ateneo, alcanzan solidez en el Hiperión, pero antes pasan por el hito decisivo que es S. Ramos y a través del filtro poético de O. Paz. Me explico; Fuentes se ha dedicado a cubrir etapas que para él no estaban superadas en la novela latinoamericana, frente a la literatura universal (el modelo es Europa y Estados Unidos, como en el Ateneo); a internacionalizar la cultura mexicana y latinoamericana, difundiéndola en las metrópolis culturales;<sup>179</sup> contribuir con el quehacer literario y la promoción de obras propias y ajenas a la configuración de una literatura

que en estas páginas no me detendré a examinar detalladamente cómo son las similitudes, diferencias, deudas, etc., de nuestros escritores con la "filosofía de lo mexicano".

<sup>177</sup> Emilio Uranga, *Análisis del ser mexicano*, México, 1952.

<sup>178</sup> Leopoldo Zea dirigió la colección México y lo mexicano. Algunos títulos de ella son: Alfonso Reyes, *La X en la frente*; Leopoldo Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano*; Jorge Carrión, *Mito y magia del mexicano* y el citado de Uranga, todos ellos publicados hasta 1952, como la *Cornucopia de México* de José Moreno Villa.

<sup>179</sup> Que repercutió en el mal llamado "boom" de la literatura hispanoamericana.

nuestra (un ejemplo es la *Revista Mexicana de Literatura* que funda y dirige con Emmanuel Carballo en 1955).

Por lo tanto, desde el punto de vista de la historia de la literatura hay otra intención programática hacia ella de Carlos Fuentes que tiene que ver con sus intentos de sondeo exhaustivo de la sociedad y realidad mexicanas, intenciones sugeridas por la "filosofía de lo mexicano". "En todo caso —dice Fuentes—, una literatura no se crea de la noche a la mañana, ni se trasplanta. Más bien, cumple una serie de etapas que no pueden quedar pendientes, so pena de tener que regresar a ellas con escasa oportunidad" (*La nueva novela hispanoamericana*, p. 11). Es decir, para el escritor, la literatura latinoamericana repite, atrasada, los pasos de la europea. Para superar este atraso y llegar al nivel de la "universalidad" hay que rebasar conscientemente esas etapas históricas no cumplidas, para que la literatura sea la expresión de una cultura propia y, por lo mismo, ya universal. La preocupación de Fuentes por la historia, la cultura y la identidad nacional, se manifiesta de esta otra manera, como su proyecto acerca de la novela latinoamericana, desde una perspectiva que concibe el "subdesarrollo" como estatismo frente al "desarrollo".<sup>180</sup> Fuentes plantea las relaciones entre arte y sociedad, relación unívoca, al parecer, y determinante para el primero. Según Fuentes, al escritor o al artista en general conscientes de este problema cultural e histórico compete romper el estatismo en el arte —la literatura— lo cual repercutirá en la sociedad:

A la luz de este doble fenómeno —singularmente revolucionario, generalmente económico— la novela tradicional de América Latina aparece como una forma estática dentro de una sociedad estática. Dar un testimonio, fabricar un documento sobre la naturaleza o la vida social es casi siempre una manera de denunciar la rigidez de ambas y de exigir un cambio. La novela, de esta manera, se convierte en la contrapartida literaria de la naturaleza inhumana y de las relaciones sociales inhumanas que describe: la novela está capturada en las redes de la realidad inmediata y sólo puede reflejarla.

<sup>180</sup> Véase de este capítulo la parte correspondiente al dualismo económico que el autor asimila al dualismo cosmológico de los aztecas.

Esta realidad inmediata exige una lucha para ser cambiada y la lucha, a su vez, exige un simplismo épico: el hombre explotado, por serlo, es bueno; el que explota, también intrínsecamente, es malo (*La nueva novela hispanoamericana*, p. 14).

Para Fuentes, la literatura del llamado *boom* latinoamericano reúne los rasgos suficientes para formar parte de una cultura que ya puede afirmarse es nuestra: "derivada", pero ya no más la imitación de la vanguardia o retaguardia europeas y estadounidenses, por fin expresión latinoamericana.<sup>181</sup>

Carlos Fuentes retoma los problemas que Ramos plantea en una filosofía de la historia muy especial en la que inicia una caracterología "científica" del mexicano (cuyos rasgos intrínsecos se delinearán por su comportamiento excéntrico ante el del europeo). Seguidor de Alfred Adler, "... el mexicano Samuel Ramos (1897-1959) sustenta una concepción filosófica en torno de la cultura mexicana de cara a ideas freudianas, existencialistas e historicistas —dice Francisco Larroyo. Busca una herramienta para manipular tan concreta realidad, y encuentra en una de las fundamentales ideas de la doctrina de la razón vital de Ortega ("yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo") el principio apetecido. Fruto de este propósito es su libro *El perfil del hombre y la cultura en México*" (*op. cit.*, p. 162).

Las observaciones de Ramos sobre el mestizaje, el complejo de inferioridad, entre algunas más, causaron gran impacto en los círculos de intelectuales, y que llegó a Fuentes directamente a través de Paz o de la reelaboración del Hyperión. Fuentes profundizará en los señalamientos de sus maestros, descubrirá y ampliará la tipología del mexicano y al retratar críticamente la sociedad prolonga con su novelística la ruta iniciada por Fernández de Lizardi en el siglo pasado. A pesar de desligarse en lo anecdótico, en los recursos expresivos (en diferenciarse de Ramos y Paz por su personalidad pública tan polémica más cercana a una

<sup>181</sup> Para una crítica política de la posición que Fuentes defiende en *La nueva novela hispanoamericana*, véase: Carlos Blanco Aguinaga, "Sobre la idea de la novela en Carlos Fuentes" en *De mitólogos y novelistas*, Madrid, 1975, pp. 73-108.

combinación de los opuestos Vasconcelos y Reyes), lo fundamental, la interpretación del existencialismo, el uso del psicoanálisis como método de investigación, el historicismo son los aspectos sobre los que va montando su búsqueda individual de respuestas. En su libro mencionado Ramos dice unas palabras que me parecen reveladoras para establecer la relación entre él y Fuentes:

Las modernas doctrinas psicológicas nos enseñan que no es posible definir el carácter individual de un hombre si no se conocen ciertas experiencias de la vida infantil que encauzan definitivamente la evolución del alma. Debemos remontarnos entonces al comienzo de nuestra historia para averiguar si hubo algún hecho capaz de proyectar la evolución del alma mexicana dentro de una órbita determinada. El dato que buscamos existe. En la circunstancia peculiarísima en medio de la cual los países hispanoamericanos han entrado a la escena histórica. Cuando éstos vinieron al mundo, ya existía en torno suyo una civilización hecha. Alfonso Reyes ha definido muy bien esta situación diciendo que hemos sido "convidados al banquete de la civilización cuando ya la mesa estaba servida" (p. 41).

Si Ramos pretendió, en el marco de la cultura general, "dar una fisonomía de las formas de la cultura mexicana y enjuiciar ésta" (Larroyo, *op. cit.*, p. 208), Fuentes va más allá de este objetivo que también intenta cumplir, y además de recuperar las formas contemporáneas se ha propuesto dar una dirección a la cultura mexicana-latinoamericana, es decir, afectar como escritor el curso de la historia y cambiar la fisonomía cultural del país.

Los elementos que unen a Carlos Fuentes con la "filosofía de lo mexicano" no son ni evidentes ni incondicionales. Tanto *Los días enmascarados* como *La región más transparente* muestran en pugna (sobre todo la novela) las corrientes del pensamiento en México, y esto no implica, necesariamente, la adhesión del autor a todas y cada una de ellas. Así, en *La región . . .*, hay una crítica al nacionalismo y a los excesos de la filosofía de "lo americano" (por ende a la de "lo mexicano") tanto como a sus postulados, en un movimiento de rechazo a esa "ideología" que sobresaturaba a la *intelligentia*, pero de cuyo influjo no pudo

escapar Fuentes: “¡Abajo la comunidad! —gritó trepándose a un sofá, Delquinto—. ¡Si alguien quisiera escribir sobre nosotros, tendría que calcarnos de otra parte; somos la calca de una calca, el fracaso de la mecanografía: la vigésima copia a carbón en blanco! ¡Este es el mexicano creador, original, suntuoso! Naaaa, todos pegados como lapas a sus chambas y a los pequeños tics que no llegan a vicios, hablando de la mexicanidad, la paraguayidad, la hondoruñez, ¡Artistas del columbio cerebral! ¡Artistas de todo el mundo, uníos: no tenéis nada que perder sino vuestro talento! . . .” (p. 55).

Independientemente del apego o del rechazo del autor a la vulgarización de determinada filosofía, su obra y la motivación que la hace posible demuestra que la filosofía constituyó una de las directrices intelectuales más fuertes en México al grado de impregnar al mexicano con las mismas teorías filosóficas que pretendían explicarlo, de obligarlo a verse a través de ellas como se “vio” en el cine nacional (es decir, antes del advenimiento del auge de las ciencias sociales en México con otros modos y medios de conocer el país aunque ese auge se prefigura en la obra de Fuentes por su preocupación por las clases sociales). En *La región* . . . se aprecia cómo el contacto de los intelectuales, sobre todo el de los pseudointelectuales con la clase en el poder, dio lugar no sólo a la divulgación de la perspectiva para ver a la nación y a sus habitantes, sino a la moda por hacerlo, por hablar de ello sería o frívolamente.

*La totalidad de Fuentes.* He mencionado que la obra de Fuentes alberga frecuentemente posiciones divergentes en la política, el arte, la filosofía, etc. En conjunto, la producción de este autor constituye una impugnación a la literatura precedente (o mejor a la del realismo tradicional) como los parlamentos de sus personajes constituyen a su vez una polémica interna que reproduce las tendencias del pensamiento. Esta polémica da un carácter “ideológico” explícito a las obras de Fuentes que, junto al determinismo producido por la aplicación de sistemas de ideas ligados a la filosofía, son rasgos peculiares y distintivos de su escritura. Puede decirse que los textos de Carlos Fuentes son siempre polémicos, ya porque al representar tipos sociales en muchos de sus lectores repercuten directa o indirectamente sus críticas, o debido a lo que

sus textos dicen de manera implícita o explícita, sobre todo en el aspecto moral, mostrando en contradicción los objetivos personales con los valores que creen defenderse; ya porque en un país como el nuestro en donde la cuestión política es tan fuerte,<sup>182</sup> la actitud "liberal y democrática" de Fuentes lo presenta situado siempre en el extremo opuesto tanto de derechas como de izquierdas según la postura desde la que se lo enjuicie. La coherencia de Carlos Fuentes, producto de la coherencia de sus preguntas y preocupaciones fundamentales, también se manifiesta, en este aspecto, en toda su carrera de escritor.

A mi modo de ver, la clave de su obra prolífica, de sus numerosos intentos de emplear todas las técnicas y géneros, de sus incursiones en tantos temas, es la ambición de abarcar el mundo como totalidad, la de ser un escritor universal con una perspectiva que quiere ser global. Por otra parte, las enumeraciones que tanto individualizan su escritura lo entroncan con el nominalismo en su pretensión de incorporar infinito número de nombres y cosas. En el artículo citado (p. 43) le dice Rodríguez Monegal: "... Creo que hay en ti un amor apasionado por el detalle concreto de cada cosa que escribes. Tu increíble memoria para los menores aspectos de una realidad, esa cualidad de captar todas las dimensiones de un objeto desde las más exteriores hasta las más imaginarias, hace que cuando escribes te cueste sacrificar algo." A esta observación contestó Fuentes: "Yo soy un *puter inner*, no un *taker-outer*" (cf. art. cit., p. 43).

Leer la obra de este escritor implica hacerlo en cantidad, extensión y número y también en profundidad, pues no hay que olvidar el recargo de significaciones en un solo ejemplar. Así, su mirada totalizante se concreta en dos tipos de obras: la condensación o síntesis (los cuentos y novelitas) y el despliegue o suma. Por eso, aunque presenten otra organización sus obras menos extensas, la idea de totalidad también las rige bajo los procedimientos en apariencia no totalizantes. En sus cuentos, en especial los simbólicos, cada actor cumple varias funciones; el espacio es igualmente varios espacios y lugares a la vez; el tiempo o todos los tiempos afectan a sus actores que, simultáneamente, son todos los personajes en uno. La novela despliega y recarga extensa-

<sup>182</sup> Véase a este respecto Elsa Cecilia Frost, *Las categorías de la cultura mexicana*, México, 1972.

mente esas funciones y atribuciones, pero no hay rupturas entre obras como *Aura* y *Terra Nostra*, por más que formalmente así parezca, puesto que a ambas las dicta, en términos de perspectiva del autor, la pretensión de no dejar nada por decir. Desde estas consideraciones se entiende el porqué del simbolismo en las obras de Fuentes, pues le permite recargar actores, tiempo y espacio con múltiples atributos de distintas calidades y por ende agotar, o por lo menos profundizar, agregar el o los temas que le importan.

Carlos Fuentes ha demostrado que es ante todo un novelista, afirmación que no está desvinculada por un lado, del número y ya impresionante de novelas suyas y, por otro, del manifiesto literario que es *La nueva novela hispanoamericana*; además, muchos de sus ensayos, por ejemplo los de *Casa con dos puertas*, están dedicados a sus novelistas predilectos. Carlos Fuentes es, pues, un novelista, pero un novelista muy especial porque su obra es el resultado de metas personales que señalan hacia la trascendencia cultural, a la riqueza conceptual y a los temas mexicanos. Si aplicamos a la obra de Carlos Fuentes, para confrontarla con sus propios valores, la idea del mestizaje, entonces su literatura se muestra como un arte manifiesta y conscientemente mestizo. Es decir, si a *grosso modo* toda cultura es el resultado de mezclas, contaminaciones, asimilaciones e influencias, entonces, la obra de Carlos Fuentes, en tanto un exponente cultural, es la síntesis y la consecuencia histórica de la reunión heterogénea (también producto de una formación individual fuera de lo común) de elementos culturales mexicanos y occidentales.

## **Bibliografía**

- Advenimiento de SS MM II Maximiliano y Carlota al trono de México.* Documentos relativos y narración del viaje de nuestros soberanos de Miramar a Veracruz y del recibimiento que se les hizo en este último puerto y en las ciudades de Córdoba, Orizaba, Puebla y México. Edición "La Sociedad", México, imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1864.
- ALTHUSSER, Louis, Alain BADIOU, et al., *Literatura y sociedad.* Varios traductores, Buenos Aires, 1974.
- , "Ideología y aparatos ideológicos del estado", en *Posiciones.* Trad. Domènec Bergadà, México, 1977, pp. 75-137.
- BAKHTINE, Mikhail, *La poétique de Dostoievski.* Trad. I. Kolticheff. Pról. de J. Kristeva, Paris, 1970 [1ª ed. rusa, 1963.]
- BARBERIS, Pierre, et al., *Literatura e ideologías.* Trad. de S. Thomas, Madrid, 1972. [1ª ed. francesa, 1971.]
- BARTHES, Roland, "L'analyse structurale du recit", *Recherches de Science Religieuse*, Paris, 58 (1970), 17-33.
- , "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato.* Trad. de B. Borriots. Buenos Aires, 1970, pp. 9-43. [1ª ed. francesa, 1966.]
- BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, Agustín, "Pensamiento y trayectoria de Samuel Ramos", en *Samuel Ramos. Trayectoria filosófica y antología de textos.* México, 1965, pp. 7-77.
- BENÍTEZ, Fernando, "Prólogo" a Carlos Fuentes, *Obras completas*, t. 1, México, 1974, pp. 9-76.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general.* Trad. de J. Almela. México, 1972, pp. 161-171. [1ª ed. francesa, 1965.]
- BLASIO, José Luis, *Maximiliano íntimo; el emperador Maximiliano y su corte. Memorias de un secretario particular.* México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1905.

- BLANCO AGUINAGA, Carlos, "Sobre la idea de la novela en Carlos Fuentes", en *De mitólogos y novelistas*. Madrid, s.a. [Pub. originalmente en *Cuadernos Políticos*, México, 1974, núm. 2], pp. 73-108.
- , "El laberinto fabricado por Octavio Paz", *ibid.* [Pub. en *Aztlán*, Los Angeles, Calif., 1973, núm. 1], pp. 5-25.
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*. Trad. de V. Palant y J. Jinkes. Buenos Aires, 1969.
- BOSCHI, Liliana B., y Elisa CALABRESE, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Buenos Aires, 1974.
- BUTOR, Michel, *Sobre literatura I*, 2ª ed., trad. de J. Petit. Barcelona, 1967. [1ª ed. francesa, 1960.]
- , *Sobre literatura II*, trad. de C. Pujol. Barcelona, 1967. [1ª ed. francesa, 1964.]
- CARBALLO, Emmanuel, "Notas sobre el cuento mexicano (1949-1956)", *Cuentistas mexicanos*, t. 1, vol. 26, México, 1956, pp. v-xxxiv.
- , "Prólogo" a *Narrativa mexicana de hoy*. Madrid, 1969, pp. 7-23.
- , "Notas bio-bibliográficas", *ibid.*, pp. 25-32.
- CORTI, Egon Caesar Conte, *Maximiliano y Carlota*. Trad. de Vicente Caridad, México, 1944 (ed. al cuidado de Daniel Cosío Villegas). [1ª ed., 1924.]
- CULLER, Jonathan, *Structuralist poetics. Structuralism, linguistics, and the study of literature*. London, 1975.
- DONOSO, José, *Historia personal del "boom"*. Barcelona, 1972.
- DUCROT, Oswald, y Tzvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. de E. Pezzoni. Buenos Aires, 1974. [1ª ed. francesa, 1972.]
- DURÁN, Gloria, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México, 1976.
- DURÁN, Gloria, "La bruja de Carlos Fuentes", en *Homenaje a Carlos Fuentes*, ed. cit. *infra*, p. 203.
- DURÁN, Manuel, "Carlos Fuentes", en *Tríptico mexicano*, México, 1973, pp. 51-133.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*. Trad. de R. Anaya. Buenos Aires, 1968. [1ª ed. francesa, 1951.]
- FROST, Elsa Cecilia, *Las categorías de la cultura mexicana*. México, 1972.
- FUENTES, Dagoberto, *La desilusión de la revolución mexicana de 1910, vista en la obra de Carlos Fuentes*. [Tesis doctoral, Southern University of California, 1971.] (Microfilm.)

- GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica estructural*. Trad. de A. de la Fuente. Madrid, 1973 [1ª ed. francesa, 1966.]
- HARSS, Luis, en colaboración con Bárbara Dohmann, "Carlos Fuentes, o la nueva herejía", en *Los nuestros*, trad. de Francisco y Sara Porcía. Buenos Aires, 1971, pp. 338-380. [1ª ed. española, 1966, título original, *Into the mainstream*.]
- Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. H. Giacomani, Nueva York, 1971.
- JAMES, Henry, *Los papeles de Aspern*. Trad. José M. Aroca. Barcelona, 1971.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, 1969.
- KRISTEVA, Julia, *El texto de la novela*. Trad. de J. Llorec. Barcelona, 1974. [1ª ed. francesa, 1970.]
- LACAN, Jacques, *Escritos I*. Trad. de T. Segovia. México, 1976. [1ª ed. francesa, 1966.]
- LACAN, Jacques, *Escritos II*. Trad. de T. Segovia. México, 1975. [1ª ed. francesa, 1966.]
- LARROYO, Francisco, *La filosofía iberoamericana. Historia, formas, temas. Polémica. Realizaciones*. México, 1978.
- MARTINET, André, *Elementos de lingüística general*. 2ª ed., rev. Trad. de J. Calonge Ruí. Madrid, 1972. [1ª ed. francesa, 1960.]
- MENDILOW, Adam Abraham, *Time and the novel*. Nueva York, 1972. [1ª ed., 1952.]
- MICHELET, Jules, *Historia del satanismo y la brujería*. [Título del original francés, *La sorcière*.] Trad. de Estela Canto. Buenos Aires, 1965.
- MIRÓ QUESADA, Francisco, *Despertar y proyecto del filosofar latinoamericano*. México, 1974.
- MONSIVÁIS, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", en *Historia general de México*, t. 4. México, 1977, pp. 303-476.
- OCAMPO DE GÓMEZ, Aurora M., y Ernesto PRADO VELÁZQUEZ, *Diccionario de escritores mexicanos*. México, 1967.
- ORWELL, George, *1984*. Trad. de R. Vázquez Zamora. Barcelona, 1952.
- PASCUAL BUXÓ, José [Reseña a *Los días enmascarados*], *Ideas de México*, México, 1955, núms. 9/10, pp. 91-92.
- PAZ, Octavio, "La máscara y la transparencia", en su libro *Corriente alterna*. México, 1967, pp. 44-50.
- , *El laberinto de la soledad*. México, 1964. [1ª ed., 1950.]
- , *Posdata*. México, 1972. [1ª ed., 1970.]

- PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. México, 1970. [1ª ed., 1960.]
- , *Tamayo en la pintura mexicana*. México, 1959. (Col. de arte, 6.) [El ensayo data de 1950.]
- POE, Edgar Allan, *Cuentos*. Ts. 1 y 2. Pról. y trad. de J. Cortázar. Madrid, 1970-1972.
- PONIATOWSKA, Elena, "Prólogo" a Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, México, 1979, pp. vii-xxx.
- POUILLON, Jean, *Tiempo y novela*. Trad. de I. Cousien. Buenos Aires, 1970.
- RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, 1963. [1ª ed., 1934.]
- REEVE, M. Richard, "Bibliografía anotada sobre Carlos Fuentes", *Hispania*, 53 (1970), pp. 597-652.
- REYES, Alfonso, "Las jitanjáforas", en su libro *La experiencia literaria*. Buenos Aires, 1942, pp. 193-235.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Carlos Fuentes", en *Homenaje a Carlos Fuentes*, ed. cit., pp. 23-65.
- ROMANELL, Patrick, *La formación de la mentalidad mexicana. Panorama actual de la filosofía en México, 1910-1950*. Presentación de José Gaos. México, 1954.
- SALMERÓN, Fernando, "Los filósofos mexicanos del siglo xx", en *Estudios de la filosofía en México*. México, 1973, pp. 269-319.
- SCHMIDT OSMANCIK, Ute, *Platón y Huxley. Dos utopías*. México, 1976. (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 3.)
- SOMMERS, Joseph, *After the storm*. Nuevo México, 1968.
- Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. de T. Todorov. Trad. A. M. Nethol. Buenos Aires, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*, ed. cit., pp. 155-192.
- , *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de S. Delpy. Buenos Aires, 1972.
- , "Poética", en *¿Qué es el estructuralismo?* Vol. colectivo, Trad. de R. Pochtar y A. Pirk. Buenos Aires, 1971, pp. 101-173.
- , *Literatura y significación*. Trad. de G. Suárez Gómez. Barcelona, 1974. [1ª ed. francesa, a la que se agregan cuatro estudios más, data de 1967.]
- URANGA, Emilio, *Análisis del ser del mexicano*. México, 1952. (Col. México y lo mexicano).

## ***Bibliografía de Carlos Fuentes\****

- Aura*, 3ª ed., México, 1966. [1ª ed., México, 1962.]  
*Cambio de piel*, 4ª ed., México, 1971. [1ª ed., México, 1967.]  
*Cantar de ciegos*, 3ª ed., México, 1967. [1ª ed., México, 1964.]  
*Casa con dos puertas*, México, 1970.  
*Cervantes o la crítica de la lectura*, México, 1976. (*Cuadernos de Joaquín Mortiz*.)  
*Cuerpos y ofrendas*, Madrid, 1972.  
*Cumpleaños*, México, 1969. (*Serie del volador*.)  
"El mandarín" (cuento), en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, diciembre, 1977, núm. 7.  
*El tuerto es rey*, México, 1970. (*Teatro del volador*.)  
*La cabeza de la hidra*, Barcelona, 1978.  
*La cabeza de la hidra*, 2ª ed., México, septiembre, 1978. [1ª ed., México, abril, 1978, Col. *Nueva narrativa hispánica*.]  
*La muerte de Artemio Cruz*, 1ª ed., México, 1962. (Col. *Popular*.) [1ª ed., *Letras Mexicanas*, 1973; 1ª reimpr., 1976.]  
*La nueva novela hispanoamericana*, México, 1969. (*Cuadernos de Joaquín Mortiz*.)  
*La región más transparente*, 2ª ed., aumentada, 1972. (Col. *Popular*.) [1ª ed., México, 1958.]  
*Las buenas conciencias*, 4ª reimpresión, México, 1969. (Col. *Popular*.) [1ª ed., México, 1959, Col. *Letras mexicanas*.]  
*Los días enmascarados*, México, 1954. [2ª ed., México, 1966.]

\* Reúno aquí sólo sus libros. Hay buena cantidad de artículos y relatos (éstos a menudo pasan a formar parte de sus novelas), que han aparecido en publicaciones periódicas de México y del extranjero; estas obras menores se han reunido ya en las antologías del autor, y figuran en bibliografías tan completas como la de la R. M. Reeve, (Cf. Bibliografía).

*Obras completas*, ts. 1, 2, 3, México, 1974. (Prólogo de Fernando Benítez.)

París: *La revolución de mayo*, México, 1968.

Terra Nostra, México, 1975. (*Novelistas contemporáneos.*)

Tiempo mexicano, México, 1972. (*Cuadernos de Joaquín Moritz.*)

*Todos los gatos son pardos, El tuerto es rey*, Barcelona, 1971.  
(Col. *Los reinos originarios, teatro hispano-mexicano.*)

*Una familia lejana*, México, 1980.

*Zona sagrada*, México, 1967.



*Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, de Georgina García Gutiérrez, se terminó de imprimir en el mes de junio de 1981, en *Impresos SOJIVA*, Av. 10. núm. 130, México, D. F. Se tiraron 3 000 ejemplares más sobrantes para reposición. Diseñó la portada Mónica Diez-Martínez. Cuidó de la edición el Departamento de Publicaciones de El Colegio de México.



**Centro de Estudios  
Lingüísticos y Literarios**

*¿Cómo se constituyen internamente los textos de los narradores mexicanos contemporáneos? ¿Cuáles son las relaciones que se establecen entre los textos literarios y el contexto sociocultural en que éstos se especifican? Estas dos inquietudes motivaron el inicio del Proyecto sobre la narrativa mexicana contemporánea, del cual este volumen forma parte. Inicialmente han sido incluidos: José Revueltas, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco, Jorge Ibagüengoitia, Salvador Elizondo, Gustavo Sainz, José Agustín,*

*Jorge Aguilar Mora y Héctor Manjarrez. A partir de estos estudios individuales se podrá elaborar una historia de la narrativa mexicana de este período y sus nexos con el proceso sociocultural.*

*En Los disfraces, Georgina García Gutiérrez basa su estudio de la obra de Carlos Fuentes en los cuentos de Los días enmascarados y Aura. No obstante la pluralidad de temas y géneros que constituye la obra del autor, estos dos textos son representativos de las tendencias principales de su escritura, como puede confirmarlo el lector en las múltiples referencias que se hacen a toda la obra de Fuentes hasta 1979. Se encontrará además en estas páginas el modo como Fuentes reelabora en cada texto sus inquietudes literarias, históricas, políticas y sociales que aparecen también, de manera tácita o explícita, en sus otros ensayos y textos de creación.*



**El Colegio de México**