

**PAÍSES DE LA MEMORIA Y EL DESEO.
JORGE LUIS BORGES Y CARLOS FUENTES**

Carmen Perilli

Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Tucumán

PAÍSES DE LA MEMORIA Y EL DESEO. JORGE LUIS BORGES Y CARLOS FUENTES.

Tucumán: 1994

Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Tucumán

ISBN 950-554-364-6

Corrección de pruebas: María Jesús Benítez

Ilustración de Tapa : *The Human Condition* de René Magritte 1935.

*Para Alan, luchador incansable y
para Marcos adelantado tenaz
en todos mis países*

A lo largo de la vida habitamos distintos países de múltiples formas. Cuando hablo de países pienso en los conceptos de geografía material y geografía de la mente. El espacio es una abstracción surcada por las relaciones de poder, está determinado por el tiempo y la experiencia. Un lugar implica una realidad material y una invención individual y comunitaria.

Los libros según Margo Glantz son como las ballenas azules de los relatos, monstruos en el sentido de quimera, cuerpos habitados por fantasmas que se sitúan entre el sueño y la vigilia y, que, como las aguas profundas del río de la muerte” se llenan de deseos adormecidos y de canciones extrañas”. Para escuchar su respiración resulta crucial explorar sus pieles.

En este libro intento dar cuenta de los países de la memoria y del deseo que cartografían dos autores latinoamericanos: Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes. Pero, como toda escritura, la escritura crítica implica un sujeto y el crítico debe aceptar el reto de dejar la huella del cuerpo en el texto y soportar la huella del texto en el cuerpo. Por ello no puedo eludir, en el momento de justificar mis pasos, los países en los que me alojé a lo largo de mi experiencia de lectura.

La crítica es un modo de lectura en el que el deseo de la obra es sustituido por el deseo de apropiarnos de su lenguaje. Sostengo como Barthes que “Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, ya no la obra sino su propio lenguaje. Pero por ello mismo es remitir la obra al deseo de la escritura del que había salido¹”. Las miradas determinan cambios en los lugares de escritura y de lectura en los que la memoria y el deseo dictan estilos y sugieren gestos.

Cuando busco en el diccionario la palabra *país* me encuentro con sugerentes posibilidades. Viene del francés *pays* y deriva, con traslación de significado, del latín *pagensis*, labriego, deriva de *pagus*, aldea (pienso en el sustantivo *pago*,

considerado por nosotros como un argentinismo). Un país es, según el María Moliner, es un “territorio que constituye una unidad geográfica o política limitada natural e irregularmente. A diferencia de territorio, se emplea en relación con los naturales o habitantes de él y puede comportar un matiz afectivo”. La cadena significativa nos lleva a paisaje y patria. Decir país pone en juego la subjetividad. El nombre tiene la propiedad de interpelar los sentimientos y evoca la idea de un horizonte, que nos incluye y/ o excluye.

Países de la memoria y el deseo: Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes reúne los frutos una labor de lecturas condicionadas por mi historia vivida desde mi lugar de memoria: Tucumán. El recorrido por la escritura de Borges tiene como paisaje un país gris de terror y silencio: la Argentina de la dictadura. Su obra fue uno de los sitios de resistencia en una provincia arrasada por la muerte, fue la literatura que permitió conservar algunas felicidades, quizá aturdiéndose en ella. El viaje por los mundos de Carlos Fuentes lleva a otros tiempos, más luminosos, una época de mayor libertad, aunque la violencia no ha desaparecido sino que usa otras máscaras. Entre los efectos del clima democrático el ejercicio de la crítica y la intervención de la teoría no es el menor. Según un bello poema de Hanni Ossot “El trayecto de un lugar a otro no significa una extensión sino el proyecto de un interrumpido deshacerse”. La línea que une estos dos autores ha sufrido interrupciones que podrán ser advertidas por el lector. No pretendo ocultar los posicionamientos diferentes que subyacen a la escritura del libro en el paso de la lectura gozosa a la crítica deseante.

Cuando intento explicar mi visión de Borges vuelvo sobre el concepto de mito como palabra robada y devuelta a otro lugar. “Realmente la mejor arma contra el mito es, quizás, mitificarlo a su vez, produce un mito artificial: y este mito reconstituido será una verdadera mitología. Puesto que el mito roba lenguaje ¿por qué no robar el mito?”² (En ese constante juego entre la semiosis del mito y su deconstrucción se sitúa la literatura).

¹ Barthes, Roland *Crítica y verdad*, Buenos Aires: siglo XXI

² Barthes, Roland, *Mitologías*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1981, pág. 229.

El encuentro con Borges, autor y personaje, data de los primeros años de la dictadura. Mis tiempos estudiantiles, entusiasmados por la literatura comprometida no le habían hecho lugar dentro de mis lecturas. Borges pasó por la universidad tucumana en un momento en que los claustros estaban prohibidos para muchos de nosotros. Su visita tuvo ribetes espectaculares: impactó el enorme contraste entre esa fiesta intelectual y la muerte que reinaba en calles y plazas. Exiliada en un pueblo del interior del interior me acerqué a su obra con una rabia que se tornó deslumbramiento. En 1979 lo visité en su departamento de la calle Maipú, en Buenos Aires. Me impresionó su figura casi homérica, aunque supe que sus palabras estaban dirigidas a la eternidad de su propio mito. Me encontraba investigando las relaciones entre ficción y política en la narrativa de dictadores pero agradecí la felicidad de sus poemas y ficciones. Cuando solicité una beca del CONICET, con la ayuda de María Eugenia Valentié, abordar el mito en Borges fue una alternativa realista que me ponía a salvo del escrutinio de la censura, que nos hacía llenar con mentiras, ignominiosos papeles para la SIDE (Secretaría de Inteligencia del Estado).

En esa época, gracias a la poética borgeana, que transforma la historia en eternidad, descubrí, con asombro, la felicidad de la escritura misma. Volví a experimentar los febriles inicios adolescentes en los que nada existía fuera de la palabra. Me detuve en cada rincón de sus textos, fundando mi lectura en el goce y la fruición. Me deslicé por esa tersa superficie con la fidelidad de una creyente, codiciosa de mitos y metáforas. Comprendí que, más allá del uso que la dictadura hacía de la figura del escritor, me daba la posibilidad de combatir ese vaciamiento intelectual, gesto esencial de toda lógica autoritaria, que restaura el nombre allá donde se lo ha negado.

El desafío de la imaginación, la belleza de la paradoja ayudaban a sobrevivir en un país que había desterrado la memoria y el deseo de los lugares públicos. Casi todas las creaciones circulaban a hurtadillas o enmascaradas. Las listas de libros quemados y censurados parecía interminable. Mucho más en Tucumán, tierra arrasada, donde la desaparición afectaba cuerpos y voces. Muchos escritores como Haroldo Conti, Paco Urondo y Rodolfo Walsh se habían convertido en fantasmas y otros, como Tomás Eloy Martínez, Héctor Tizón, Juan Martini, Juan Gelman habían visto arrasada su

casa por el viento. Me vienen a la cabeza las primeras palabras de *La casa y el viento*: “Pero antes de huir quería ver lo que dejaba, cargar mi corazón de imágenes para no contar ya mi vida en años sino en montañas, en gestos, en infinitos rostros, nunca en cifras sino en ternuras, en furores, en penas y alegrías. La áspera historia de mi pueblo”³.

Borges postula que en el principio y el fin de la literatura estaba el mito. Esta fue la puerta de entrada a sus libros. Me fascinaron sus metáforas y sus geografías reales e imaginarias. Mapa de múltiples entradas que se sustraía al presente, nostálgico de tiempos y espacios otros. Los tiempos de los mayores o las andanzas de bravos soldados o magos en ciudades crepusculares o imperios eternos. A la cuestión del nacionalismo bandera de aquella época, Borges respondía con el criollismo que postulando el derecho la herencia universal, a la libre apropiación de lugar en el mundo. Su criollismo emerge en las orillas de la ciudad y la nación es imaginada como un barrio de Buenos Aires. Un país diferente al de ese Macondo que era y es Tucumán. Un país que sutura todas las rupturas, al saltar a la enciclopedia,

En los años 70 la aparición de *La muerte de Artemio Cruz* me produjo un impacto muy distinto al de *Cien años de Soledad* con su olor a guayaba. Sin embargo podía recitar de memoria el monólogo final del personaje en una adhesión ciega al deslumbramiento de la ciudad letrada de los sesenta. Fuentes era uno de sus blancos caballeros que, a juicio de una generación, reunían el compromiso con la revolución y la aventura de la literatura. Todos, casi mágicamente, nos convocaban a formar parte de la revolución dentro y fuera de la literatura, proclamándola “territorio libre de América”, abrazando las utopías de cambiarlo todo. Las dictaduras se encargaron de arremeter contra estas certezas, nos devastaron y sometieron a la diáspora, aislándonos del mundo. Muchos de los que quedamos continuamos trabajando, casi escondidos, las zonas vedadas de la literatura. En las aulas la literatura nacionalista había sustituido a la literatura latinoamericana.

En los primeros tiempos de mi trabajo de doctorado abordé, con cautela, la construcción del espacio femenino en la obra de Carlos Fuentes. Mis primeros

³ Tizón, Héctor, *La casa y el viento*.

movimientos estaban cerca de los del mitólogo, apresado en su objeto. 1984 significó la recuperación de las teorías, la puesta al día con nuevos y viejos pensadores. Poco a poco mi caja de herramientas fue cambiando, llena de nuevos instrumentos. La crítica de la producción literaria del mexicano reconoce otro paisaje: el país de la democracia recuperada, que, aunque no puede sacudirse el modelo neoliberal, recupera su tradición intelectual, permitiendo la formación de grupos de investigación.

Una nueva actitud ante la literatura me permite indagar en los mecanismos de la obra sin obedecer los manuales de instrucciones del escritor y el imaginario cultural al que pertenece. Me encontré con un autor que, con desvaídas vestiduras de caballero andante incrementa su resplandor de escritor nacional y se propone como mediador de un proyecto cultural nacional y continental. Las celebraciones de los 500 años de la Conquista encuentran a Carlos Fuentes convertido en el interlocutor con España.

Las cartografías de Fuentes tienen un fuerte sentido político, con una idea del tiempo cualificado por el espacio, impregnada de esencias que busca suturar las heterogeneidades que amenazan el sueño de la Patria Grande de raigambre hispánica. Se inserta en la larga narración nacionalista mexicana, de reivindicación del pasado hispánico. Si Borges responde con el criollismo a la cuestión de la identidad, Fuentes intenta distintas respuestas pero todas conducen a la visitada tesis del mestizaje. Un mestizaje que le permite proponer un nuevo hispanismo que religue las márgenes de América y España. El autor lanza un llamado a la contraconquista cultural, apoyándose en la lengua y la novela. Su aliento es balzaciano, arma un verdadero mural de México en *La edad del tiempo*. El escritor es el intérprete de los pueblos, desde el tlamatimine tolteca hasta el intelectual orgánico.

El mito es la operación que permite establecer constantes entre lo particular y lo universal. Sus figuraciones se basan en la teoría que afirma que los rasgos nacionales no son sino versiones de matrices intemporales. La historia obsesiona a Fuentes. Esto no le impide postular la repetición como uno de los mecanismos centrales de la cultura y el triunfo de las continuidades sobre las rupturas. Si

Borges vive como fatalidad la pertenencia al castellano, siente que tiene que luchar constantemente con el idioma, Fuentes realiza es un apologista de la lengua española.

Son muchos los diálogos que se pueden establecer entre las dos escrituras. El más importante es el de las metáforas, entre las cuales descolla la del espejo. En Borges los espejos son símbolos plurales del abismo de la duplicación. Fuentes lo carga con la significación de la tradición cultural mexicana, ligada a la narración tolteca. Transforma el espejo en modelo explicativo de la historia de México y de América Latina.

Los espejos encarnan en muchas formas: agua, obsidiana, cristales, máscaras, reflejos simbolizando la duplicidad de la identidad una y múltiple. El espejo de Borges devuelve la imagen del mismo, la cifra, en el otro que le es extraño. También puede ser el mundo donde moran extraños y aterradores animales. En Fuentes los espejos permiten mostrar la cualidad dual de la realidad histórica, su condición de repetición. El espacio está construido en espejo: una frontera de cristal divide el sur y el norte, el agua quemada está en el fondo del Distrito Federal. Las orillas de la ciudad se transforman en Borges en las orillas del mundo, desde allí se formula una literatura nacional. Un mundo habitado por malevos y casi final. En Fuentes, en cambio, revelan la posibilidad de unidad, pueden convertirse en puentes, toman un carácter histórico. Los mundos de España y México son el puente.

La escritura de Borges otorga una enorme importancia a la memoria como mecanismo de construcción de la cultura. La memoria de los mayores adquiere un significado distinto al uso de la memoria como una enciclopedia que ha robado las palabras para restituir las a otro lugar. En Fuentes la memoria se relaciona con todos los tiempos, es un plural. Son las memorias de los distintos tiempos en los que ha vivido México. Sus escrituras trabajan con ficciones de archivo, asedian la totalidad de la cultura. Son escrituras de palimpsesto, en las que la intertextualidad se convierte en mecanismo de producción.

Dice el poeta José Emilio Pacheco que “la palabra *deseo* está desnuda./ Pero cuando avanzamos para tocarla/ ella nos da la espalda y se pierde en la sombra”. El deseo es el motor de la historia para Fuentes. Un deseo que en Borges se formula como búsqueda de la felicidad personal, como necesidad metafísica de encontrar la palabra se transforma en Carlos Fuentes en deseo casi imperial de catalogarlo todo, en pasión por devorar el mundo. Uno se propone dibujar el mapa del mundo, en última instancia el de su propio rostro. El otro, en un gesto igualmente ambicioso intenta ocupar el lugar de Cervantes. Sin embargo Borges, como el manco de Lepanto, cambia el modo de leer y Fuentes termina por perderse en el mapa mexicano.

El país de Jorge Luis Borges

Borges en Borges

“Un cúmulo de polvo se ha formado en el fondo del anaquel, detrás de la fila de libros. Mis ojos no lo ven. Es una telaraña para mi tacto” (1985: 93)

La escritura de Borges dibuja una insistente pero esquiva autobiografía, exponiendo el carácter problemático de la relación entre intimidad y literatura. Su poética figura la identidad como trama plural y dispersa de filiaciones y afiliaciones. Los intrincados y plurales territorios de la biblioteca son atravesados por huidizas confesiones que esquivan la plenitud de la presencia. Las identidades, singulares o colectivas, se ponen en escena su precariedad como sombras, tramadas por el lenguaje. Todo intento de apresar una imagen lleva al peligroso mundo de la máscara y el espejo, donde la duplicación refuta toda ilusión de unicidad. Decirse en el otro es la política de una escritura que no puede eludir el relato autobiográfico y debe, no obstante, conjurar lo íntimo. La confidencia y el secreto están ausentes en la obra de Borges que desplaza su apuesta autobiográfica hacia los bordes de otros géneros, la Historia y la Poesía.

La literatura compone un lugar en el que el Yo “no se instala más que descubriendo bajo las aparentes personas la potencia de un impersonal que no es de ninguna manera una generalidad, sino una singularidad en su punto más alto... No son las dos primeras personas las que sirven de condición para la enunciación literaria: la literatura no empieza hasta el momento en que nace en nosotros una tercera persona que nos despoja del poder de decir Yo “(Deleuze, 1994:15). El poeta se jacta de ser precedido por otros, de diluirse como parte de una larga cadena de palabras, un lugar en un intrincado y extenso discurso: “Mi nombre es alguien y cualquiera. / Paso con lentitud, como quien viene de tan lejos que no espera / llegar” (1974:62).

El quimérico laberinto- muro y camino a la vez- es paradójal. Sus obsesiones devienen una red proliferante que une puntos heterogéneos en la férrea arquitectura de su literatura. Si Dios prohíbe a los hombres trazar un mapa del Infierno, pero, transgrediendo su mandato, éstos pueden encontrar sus formas; el escritor argentino, a pesar de sus postulaciones sobre “la nadería de la personalidad”, se asoma a su propio mapa del cielo y del infierno y, en los contornos de la letra, diseña la figura de autor⁴.

El ritual de la conmemoración, propio del espacio autobiográfico, se cumple, de soslayo. La biografía se cifra en mitos, la historia personal se sueña una y otra vez en los intersticios. Con distintos disfraces, incluido el del nombre compartido-el omnipresente “Borges”-, entra y sale de sus textos solazándose en atajos y desintegraciones. El lector siente una inquietante extrañeza ante esa ubicuidad de un sujeto que se multiplica y se fragmenta.

La escritura traza el rostro del autor a través de inciertos otros de la historia y la ficción. Arma, con detalle y amorosamente, el mapa de su vida. El contenido prolifera en formas. Los personajes, desde Evaristo Carriego y los “infames” hasta Shakesperare y Emma Zunz, contienen piezas de ese múltiple espacio que es la personalidad siempre bajo el imperio de una literatura que hace del pudor una regla y distancia afectos a través de símbolos. Lo individual deviene genérico, la experiencia personal reflexión sobre el universo: “Como en los sueños/ detrás de las altas puertas no hay nada, / ni siquiera el vacío. / Como en lo sueños, / detrás del rostro que nos mira no hay nadie/... Somos nuestra memoria, / somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos” (1974: 981).

La poesía y la prosa de Borges están impregnadas por el gesto narrativo. Otorga una importancia primordial a las tramas. Pero el centro de sus preocupaciones son las

⁴ “Borges acepta el retrato de Borges, pero como Plotino, a quien cita con énfasis particular, sabe que es reflejo en cuanto se nombra. Es simulacro de una unidad perpetuamente móvil, cifra ineficaz de un anverso y de un reverso que nunca coinciden del todo, añoranza de un rostro o de una letra que- si intentara fijarlos- se vuelven nada” (Molloy, 1979:17).

formas, más que los contenidos. Detrás del ejercicio narrativo está la impugnación de cualquier pretensión de mimesis ya que: “Las antecelas se confunden con los espejos, la máscara está debajo del rostro, ya nadie sabe cuál es el hombre verdadero y cuáles sus ídolos. Y nada de eso importa; ese desorden es trivial y aceptable como las invenciones del entresueño” (Borges 1974: 413).

Los apellidos- Borges, Acevedo, Suárez, Haslam- conforman una red poderosa de significantes. Un orden más allá y más acá del discurso, nombre y carne que arman un linaje. La escritura vuelve una y otra vez sobre la novela familiar, se remonta a través de ella a otros mundos del pasado y de la geografía. La memoria, que consiente la ilusión de identidad, establece una serie. Borges concibe la historia familiar como una galería de imponentes retratos. Entre las luchas y las conspiraciones hay dos emergentes: las guerras de la independencia y la guerra civil donde la historia individual y la de la patria se confunden; allí organiza su genealogía patricia. Reúne su linaje con el de la patria. Hay una recuperación en lo simbólico de la herencia familiar como objeto último de la escritura. Extrema las virtudes, las lleva a un grado hiperbólico para trazar la excepcionalidad del héroe y de su gesta. Convierte la narración histórica en culto a los muertos.

la escritura desempeña el papel de un *rito de entierro*; ella exorciza a la muerte al introducirla en el discurso. Por otra parte, la escritura tiene una función *simbolizadora*; permite a una sociedad situarse en un lugar al darse en el lenguaje un pasado, abriendo así al presente un espacio: ‘marcar’ un pasado es darle su lugar al muerto, pero también redistribuir el espacio de los posibles, determinar negativamente lo que queda por hacer, y por consiguiente utilizar la narratividad que entierra a los muertos como medio de fijar un lugar a los vivos. (Michel De Certeau, 1993:116).

En la obra habitan los fantasmas que eligen la estructura de los cuadros de una galería. La letra construye una tumba, introduce en el decir lo que ya no se hace y proporciona una representación a la muerte. Los difuntos de la sangre y del papel pueblan las páginas de Borges, adquieren la dimensión de personajes novelescos sin perder la dimensión épica: Fanny Haslam conversando con la cautiva; Acevedo

guerrero de envidiable ánimo en la batalla, Suárez, héroe de la conquista del desierto, Juan Crisóstomo Lafinur, el letrado. El espesor de la tradición es mucho más fuerte que la experiencia personal. La memoria familiar se dice como memoria individual. La identidad está unida a la memoria, a lo que fue más que a lo que será: “Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez” (1974: 364).

Las ficciones amarran el espacio autobiográfico a un tronco de lugares y nombres que aseguran la pertenencia del sujeto a otra escritura, la de la nación. La larga cadena de nombres implica la ampliación hasta la negación. El pasado “es un recinto / De figuras inamovibles de cera/ O de reminiscencias literarias/ Que el tiempo irá perdiendo en los espejos” (1974:1087). La herencia es una fatalidad. El individuo es la consecuencia de una larga serie de actos más allá de su existencia. Su vida no puede evitar la repetición de los pasos de otros, los mayores. La narración se sostiene sobre una lógica patriarcal, en la que los mayores dictan las leyes.

El pasado, a pesar de su cualidad inasible, domina el presente y el futuro. Encarna en objetos, lugares y personas. El deseo es deseo de ser el otro perdido para siempre: el guerrero, el antepasado, el padre en una pastoral del ayer. La inmortalidad sólo puede estar en la repetición que asegura perdurar en lo cotidiano: “Todo el tiempo ya ha transcurrido y nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable” (1974: 609). La memoria es “el nombre que damos a las grietas del obstinado olvido” (1974:1115). Borges combate el olvido, intenta el rescate de esos mundos perdidos. Su literatura adquiere un tono elegíaco, en su preocupación por la muerte se respira la misma desesperada belleza que en *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique.

La razón establece categorías con la misma fuerza que las pone en duda y pregonas su inestabilidad. El autor dialoga con el lector pero es, a su vez, un lector. Todo lugar puede ser intercambiado y sólo se puede conocer pequeños pedazos de lo que llamamos realidad. Nada puede escapar al lenguaje, que trama lo que conocemos como universo. El sujeto es parte de ese discurso- “El sujeto es casi gramatical y así lo anuncio para aviso de aquellos lectores que han censurado (con intención de

amistad) mis gramatiquerías y que solicitan de mí una obra humana. Yo podría contestar que lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal, animal y aun angelical) es precisamente la gramática” (1928:9).

Espacio y tiempo son dos dimensiones que se entrecruzan en una correspondencia contaminante. La identidad es determinada por el cronotopo, esa “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtin, 1989:237). Siempre se vuelve al lugar de memoria de la infancia, ese mundo amable y armónico. Borges expresa su “fervor” - ardor, pasión, calor, entusiasmo - por la ciudad presente menos en sus recuerdos que en los relatos de la madre: “Esta ciudad que yo creí mi pasado/ es mi porvenir, mi presente: / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires” (1974: 32). Todos sus viajes dibujan un círculo, se retorna al punto de partida que, a su vez, es un centro. En ese centro está la biblioteca que puede ser una y muchas a la vez – la del padre, la de sus primeros trabajos, la Biblioteca Nacional convertida en metáfora del universo.

Si la historia de la literatura se afina en la reiteración de las mismas metáforas, el viaje es una verificación de los universos contenidos en los libros de viejos anaqueles. La aventura es interior, no exterior. Entre los sentidos la vista tiene una presencia significativa. Desde los rosados y los azules hasta los oros y las sombras son cada vez más frecuentes. Las geografías imaginarias se enriquecen en el mundo de las sombras de la ceguera. Borges “ve” aquello que le cuentan y lo que ha leído, arma con esos restos su particular mitología, que se reitera en toda la obra.

Su escritura parte de la nostalgia y la novela familiar se despliega en un mundo en el que la ciudad se enfrenta al desierto y la frontera es borde entre civilización y barbarie pero también la posibilidad de que se transmuten. Las filiaciones influyen en las afiliaciones. Macedonio como precursor es también el amigo del padre de Borges. Las escenas de lectura y escritura están vinculadas a los parentescos. La propiedad de la cultura es indiscutible.

Su mitología deja una estela de jardines, muros, calles, atardeceres, mares, desiertos, fantasmales ciudades. La ciudad es a su vez la patria. “Mi patria es un latido de guitarra, unos retratos y una vieja /espada” (1974, 62). En una oda compuesta en 1960 se dirige a la Patria “Eres más que tu largo territorio/ Y que los días de tu largo tiempo.”(1974, 835). El escritor “fatiga” las calles del alma y se instala en la felicidad.

En sus primeros libros es el paseante atesora crepúsculos en las calles vacías. Con el tiempo se transforma, como William Hudson, en “un curioso de vidas, (de) un gustador de las variedades del yo” (1926:35). La historia nacional se abisma en el mito personal: en las cuatro manzanas de Palermo, su barrio. Borges arma “las mañanas iniciales” de la infancia, en el jardín y la biblioteca de libros desiguales enclavada en el corazón del barrio. El creador sospecha de la autenticidad de las imágenes, no ignora que se trata de simulacros. ”Escribo imágenes, palabras de traiciones como la otra (intuición), pero de traiciones que cuentan y que la historia de la literatura (mejor: la sedicente historia de la sedicente literatura) no debe preterir, ya que la casi totalidad de su material se origina de ellas” (1928: 37).

Uno de los símbolos relacionados con la cuestión de la identidad es el espejo. La imagen idéntica pero invertida que devuelven, muestran la engañosa condición de la copia. En la tradición occidental los espejos son símbolos del alma, de la sombra y del espíritu. “Así como muchos pueblos creen que el alma humana radica en la sombra, así otros (o los mismos) creen que reside en la imagen reflejada en el agua o en un espejo” (Frazer: 1974, 223). Otto Rank los relaciona con el doble, metáforas del desdoblamiento de la personalidad (1976).

Tienen un carácter ambivalente con significaciones opuestas. La contemplación conduce al conocimiento y al encuentro con la identidad. La fascinación por la imagen puede implicar su transformación en engañosa máscara que precipita la muerte. Narciso enamorado de sí mismo se deja atrapar por su imagen. El símbolo

se desplaza desde la experiencia inmediata a paradigma filosófico, está unido al sueño⁵.

Borges se divierte con la idea de que un alma humana deja reflejos en otras. Uno mira y es mirado, sin estar seguro cuál de los dos espacios es la realidad. "La insaciable busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras: en el principio, el tenue rastro de una sonrisa o de una palabra; en el fin, esplendores diversos y crecientes de la razón, de la imaginación y del bien. A medida que los hombres interrogados han conocido más de cerca a Almotásim, su porción divina es mayor, pero se entiende que son meros espejos" (1974: 416). Dios es el Gran Espejo pero paralelamente se refleja en los hombres: "El es la luz, lo negro y lo amarillo. / Es y los ve. Desde incesantes ojos/ Te miras y es los ojos que un reflejo/ indagan y los ojos del espejo" (1974: 898).

El espejo y la mirada; el cristal y el azogue. El Creador y su hombre son espejos enfrentados, indiscerniblemente confundidos. El escritor, al igual que la divinidad, crea a personajes que le justifican. La serie comprende tanto dios/ hombre como escritor/ personaje. "Alguien construye a Dios en la penumbra. / Un hombre engendra a Dios /... El hechicero insiste y labra/A Dios con geometría delicada; /Desde su enfermedad, desde su nada, / Sigue erigiendo a Dios con la palabra (1976, 119). Quienes participan de este juego accedan a su imagen y corren el riesgo de perderse en ella. Por ello, el escritor implora: "Mi Dios, mi soñador, sigue soñándome" (1978, 52). El hombre puede morir si Dios deja de reflejarle y de reflejarse en él. El mito del Golem impacta a Borges.

Los espejos pueden ser todo tipo de objetos que reflejen una imagen: el recuerdo, la memoria, el sueño. "son espejos los hombres que nos doblan en perpetua similitud

5 El miedo a los espejos forma parte de su vida antes que en su literatura. Al respecto tenemos múltiples testimonios, tanto del autor como de sus biógrafos. "Los espejos obsesionaron su niñez. En el dormitorio tenía un gran ropero con luna, en el que se reflejaba su propia imagen desde la cama. Quedarse solo a la hora de dormir, con el espejo, fue un suplicio cotidiano; aquel mundo que se apagaba con la luz, pero que quizá no desaparecía del todo, lo acechaba desde el ropero como una amenaza continua. Norah recuerda las noches de terror que padecieron aquellas dos criaturas impresionables e imaginativas, cuando las dejaban solas arriba, en los dormitorios. Georgie tenía miedo hasta del vago reflejo de su rostro en la lustrada cama de caoba."(Jurado, 1964:15)

con nosotros mismos, ya sea en el tiempo dispar o en el presente inmediato” (Glantz, 1980:19). El universo sensible, imperfecto y temporal es una mera copia de esencias ideales acabadas y eternas. Todo acto es repetición, toda escritura es lectura. En el ensayo "Una vindicación del Falso Basílides", exclama: "Admirable idea: mundo como un proceso esencialmente fútil, como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes" (1974, 215). En "Los espejos abominables" Hakim concibe un inmutable dios que proyecta mundos en forma de sombras que se multiplican de manera degradada.

El reino de las ideas puede ser un espantoso museo de arquetipos muertos y su eternidad una invención aberrante. Las palabras sólo nos permiten conocer "por espejo, en oscuridad", como lo pregona el apóstol Pablo en los Evangelios. No se puede separar pensamiento de lenguaje, debemos jugar con los símbolos para poder conocer la realidad. La imposibilidad de acceder de modo directo a lo real, nos ata a las limitaciones de las palabras. El lenguaje la traduce, le sirve de espejo. La palabra intenta independizarse del objeto, tiene el poder del espejo. "Los hombres se hallan instalados simultáneamente en dos universos, que de algún modo son análogos y co-extensivos, pero que al mismo tiempo se oponen entre sí tal como la imagen de un espejo se opone al objeto reflejado. Estamos insertos en uno de estos universos, del que formamos parte; el otro, en cambio, consiste en el sistema de símbolos que utilizamos para interpretar al anterior. Por su naturaleza intrínseca, el primero es real, el segundo, ficticio” (Rest, 1976: 203).

De acuerdo a la tradición clásica la literatura y el arte son un espejo de la vida. Borges explora las palabras de William Shakespeare referidas al teatro: "su objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es, por decirlo así servir de espejo a la naturaleza" (1973: 70). En una carta de León Bloy encuentra una afirmación más elocuente: "Todo es símbolo, hasta el dolor más desgarrador" (1974: 720). El poeta asiente: "A veces en la tarde una cara/ nos mira desde el fondo de un espejo; / El arte debe ser como ese espejo/ Que nos revela nuestra propia cara” (1974: 843).

Los espejos y la cópula son están asociados a la reproducción que, paradójicamente, implica vida y encarna irrealidad. El individuo, al ingresar en la cadena simbólica, se constituye como tal, pero al mismo tiempo, se pierde en el eco de los que le precedieron. Detrás de la apariencia de un cuerpo se oculta una esencia terrible y fascinante a la vez. Un abismo ajeno, lleno de cosas nuevas que nos produce el vértigo de lo desconocido. El poeta, refiriéndose a su madurez, dice: “Yo temo ahora que el espejo encierre/ El verdadero rostro de mi alma, / Lastimada de sombras y de culpas/ El que Dios ve y acaso ven los hombres” (1976: 107).

Misteriosamente, el otro que aguarda en el espejo es el mismo que nos arroja a la cara su condición ficticia. “Yo de niño temía que el espejo/ Me mostrara otra cara o una ciega/ Máscara impersonal que ocultaría/ Algo sin duda atroz” (1977: 107). Las pesadillas pobladas de cristales y laberintos le son familiares. Y el miedo crece con la vejez y de la ceguera: “Me buscas y es inútil estar ciego./ El hecho de no verte y de saberte/ Te agrega horror, cosa de magia que osas/ Multiplicar la cifra de las cosas/ Que somos y que abarcan nuestra suerte./ Cuando esté muerto, copiarás a otro/ y luego a otro, a otro, a otro, a otro. (1974: 1133). En “Borges y el otro”, el lenguaje ha erigido un doble hecho de palabras que ya no se diferencia de su modelo. Espejo y modelo se han confundido, el reflejo le inmortaliza y le constituye en Borges. El autor se ha transformado en su personaje.

La duplicación angustia y escinde, el infierno está en el inexorable destino de desconocimiento –“Pensé con miedo *¿dónde estoy?* Y comprendí que no lo sabía. Pensé *¿quién soy?* y no me pude reconocer” (1974:244). Lo siniestro es saberse una copia como el rabino que creó el Golem, como el mago de las ruinas. ” Busco mi cara en el espejo/; es otra. / Por eso lo rompí y me castigaron” (1974: 1084). Los trozos de cristal enfrentan con la soledad y las fracturas que se cerrarán sólo cuando los espejos enfrentados se anulen. La memoria actúa como una de las formas de repetición en el tiempo. “Somos nuestra memoria, /somos ese quimérico museo de formas inconstantes/ ese montón de espejos rotos. (1974: 981). Sólo la muerte posibilita el encuentro con la verdad, es el último espejo en el abrazamos a ese otro. Narciso Laprida y Juan Dahlman se quitan la máscara para morir, hallan su clave.

La ceguera borra las líneas del mundo; lo transforma en orbe misterioso e irreal. Los recuerdos son preservados del inevitable deterioro que produce la acción de los días, encerrados en estampas del pasado o en lugares insospechados. El escritor exhibe las suturas de una cartografía, elogia la sombra en la que los contornos se desdibujan transfigurando el rostro. "Una doble desconfianza apunta al *no lugar* de la obra borgeana. Desconfianza ante la inmovilidad- el simulacro de la máscara que reemplaza al rostro vivo-, pero también desconfianza del rostro móvil que en cuanto se nombra se vuelve máscara" (Molloy, 1979: 18).

La vida es un recorrido en el que el amor a las sombras combate con la búsqueda de la luz. "No hay una sola cosa en el mundo que no sea misteriosa, pero ese misterio es más evidente en determinadas cosas que en otras. En el mar, en el color amarillo, en los ojos de los ancianos, en la música" (1984: 28). En el prólogo de la reedición de *Fervor de Buenos Aires* en las *Obras Completas*, el anciano ciego nos cuenta "En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora las mañanas, el centro y la serenidad" (1974:13).

Borges construye una geografía mítica de tersa superficie e infernales caminos, en la tensión entre el centro y el arrabal donde arraiga su propia leyenda personal sostenida entre el instante y la eternidad; la violencia entrevista de los cuchillos y el mundo soñado de la épica; el infierno/ paraíso de la innumerable biblioteca y la obsesión por la filosofía. Desgarrado entre su origen sudamericano y su amor por la biblioteca europea acepta la fatalidad de su destino y construye su propia centralidad.

El escritor transfunde lo criollo en nuevos odres, reúne lo particular con lo genérico. En esta operación apela al mito, cuya estructura, le permite universalizar lo cercano, convertir su experiencia en arquetipo. "La mitología no es una vanidad de los diccionarios; es un eterno hábito de las almas" (1985:73). Desde el no-lugar de la escritura intenta derrotar la fijeza de las imágenes, y señala paradoja de intentar definiciones de la personalidad. "Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía" (1974:13).

El arte es un oscuro mundo de reflejos donde nos aguardan demonios y ángeles. En *El libro de los seres imaginarios*, cuenta que en un tiempo el mundo de los espejos y el de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. La gente de los espejos invadió la tierra y fue condenada a repetir los actos de los hombres. Desde entonces acechan desde los cristales y amenazan con sacudir su letargo mágico. Esas criaturas aterrorizan desde el mundo imaginario. El universo simbólico sirve de muro.

Borges dialoga con Borges, en sueños o en vigilia, con dolorosa conciencia de que la identidad, si existe, es *plural, dispersa y momentánea* (Molloy: 1979). Al igual que el hombre de la unánime noche sueña, una y otra vez a los que le soñaron, se transforma en eco, olvido y nada de "los que ya no son: Inútilmente/ Soy en la tarde esa perdida gente"(1975:115). "Yo sé -mi madre me lo dijo-que cada vez que repito versos ingleses, los repito con la voz de mi padre...Cuando yo repito versos de Schiller, mi padre está viviendo en mí. Las otras personas que me han oído a mí, vivirán en mi voz, que es un reflejo de su voz que fue, quizás, un reflejo de la voz de sus mayores"(1979: 39). Linajes de la " sangre y de los sueños", somos los otros que se refugian del olvido en nosotros; única forma de demorar la muerte, único camino a la inmortalidad.

El poeta codicia y colecciona almas y relatos; juega con la literatura, se escribe en sus rincones. El mapa es abierto, puede conectarse en todas sus dimensiones. Es una superficie desmontable, reversible, en continuo cambio, con líneas de fuga y entradas múltiples. Las escenas se eslabonan como curiosos daguerrotipos: El niño detrás de la reja, en la biblioteca "ilimitadamente inglesa"; escuchando los relatos de Leonor; jugando con su hermana Nora en el cuarto de los espejos; el adolescente tímido fascinado en los diálogos de Macedonio Fernández y Jorge Borges; el jugador de ajedrez; el joven asombrado ante el malevaje, el ciego atrapado en la luz, el amenazado por el amor; el bibliotecario oscuro feliz; el amigo, el viajero de los sueños, el anciano insomne.

Escribir a los otros es su modo de escribirse. Firma sus textos dentro y fuera con un nombre que le es propio y ajeno: " He olvidado mi nombre. No soy Borges. / (Borges

murió en La Verde, ante las balas.)/ Ni Acevedo soñando una batalla; / Ni mi padre, inclinado sobre el libro/ O aceptando la muerte en la mañana. / Ni Haslam, descifrando los versículos/ De la Escritura, lejos de Northumberland, / Ni Suárez, de la carga de las lanzas./ Soy apenas la sombra que proyectan”(1978:79).”Nada o muy poco sé de mis mayores/ Portugueses, los Borges: vaga gente / que prosigue en mi carne, oscuramente, / Sus hábitos, rigores y temores. / Tenués como si nunca hubieran sido / Y ajenos a los trámites del arte” (1977: 2).

Negar el yo, como negar el tiempo y el universo, es una "desesperación aparente". La referencia cuestionada y difusa, se desplaza del mundo al sujeto: "Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de llanos, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara" (1974: 854). La cultura es repetición de las mismas metáforas de modo distinto, es puro pasado. Los sujetos están determinados por un discurso que viene de lejos, son meros accidentes en un transcurso, en el que toda pretensión de eternidad es vana.

La identidad es un artificio; una invención tranquilizadora. La historia y la cultura son modos de explicarse una realidad irreducible. Borges viaja hacia las mitologías del pasado, para figurar un espacio biográfico cargado de referencias literarias. Eficaz censor de sí mismo, introduce silencios, contiene con pudor los excesos, atenúa los sentimientos a través de las máscaras; los dobles le consienten mudarse en otro siendo el mismo, jugar con límites entre lo propio y lo impropio.

La madre, su interlocutora por excelencia, queda fuera de sus textos. La dedicatoria de las *Obras Completas* revela la oscilación entre lo público y lo privado. "Quiero dejar escrita una confesión, que a un tiempo será íntima y general, ya que las cosas que le ocurren a un hombre les ocurren a todos" (1974,9) Y termina "Aquí estamos hablando los dos, et tout le rest est littérature, como escribió, con excelente literatura, Verlaine" (1974:9). El padre, Jorge Borges, es el Espectro que le permite tejer la fábula del hijo fiel, pálida réplica del progenitor: "Mi lector notará en algunas páginas la preocupación filosófica. Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló

con ayuda el tablero de ajedrez (que era, lo recuerdo, de cedro), la carrera de Aquiles y la tortuga”: “Qué no daría yo por la memoria/ De un portón de quinta secreta / que mi padre empujaba cada noche” (1976:13). Es el héroe que supo aceptar la muerte. Su pesada pero fecunda herencia marca toda la producción literaria. La filosofía, el ajedrez, la paradoja, la lectura, la escritura; la amistad con Macedonio Fernández y Evaristo Carriego; la ceguera prolongan la vida del autor mediocre de una novela *El caudillo* (1982: 81). La filiación elide cuerpos, se torna discurso y el poeta canta al hijo que nunca tuvo, reconociendo el mandato masculino. “No soy yo quien te engendra. Son los muertos. /Son mi padre, su padre y sus mayores” (1974: 948)

Ficción nacional y ficción familiar se entretajan: Los abuelos guerreros forjan la patria liberal acompañados por cultas matronas. Borges atenúa cuerpos y voces, traduciendo los hechos a través de los mitos blancos y negros del discurso oficial. El indio, el extranjero, el gaucho, el malevo son los otros de su historia, representantes de una épica bárbara, admirables por su coraje, habitantes de un mundo cuyos rituales admira casi estéticamente. Ellos están en “la frontera de los arrabales”(1974:949). La violencia es uno de los ejes de la obra "perseguidor y perseguido, verdugo y víctima se buscan en medio de laberintos y misterios, se comunican a través del lenguaje de los puños, de las balas, del fuego. La muerte, para Borges, es casi siempre un asesinato, necesita de otro, presume otra mano y otro rostro” (Dorfman, 1972: 47).

El poeta es el aeda, que se mantiene al margen de la vida. Sin embargo es también el poseedor de la Palabra, que deja ciego el rey y conduce a la muerte. Sólo puede permitirse un gesto de nostalgia por el coraje que el hombre encerrado en la biblioteca ha transformado en literatura. La barbarie seduce formalmente, la estética prima sobre la moral. El asesinato se torna ritual despojado de sangre, donde los contendientes son arquetipos de un juego tan antiguo como el mundo. Los guerreros vienen de mundos pasados, a veces lejanos, siempre vinculados a su estirpe: Desde otra luz, (desde otro siglo) miran/ Los ojos, que miraron las batallas” (1974: 822); "Soy, pero soy también el otro, el muerto, / El otro de mi sangre y de mi nombre" (1974: 941)

Borges es un memorioso- "Sólo una cosa no hay. Es el olvido". Sus relatos se oponen al discurso del personaje. Irineo Funes tiene una memoria exacta e infinita. Una memoria atroz que puede repetir lo mismo sin olvidos. Es la memoria espejo que se torna insoportable."Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras"(1974: 488). Obsesionado, perdido en el laberinto de los nombres de las cosas, adherido a lo particular, incapaz de ideas generales, es incapaz de reconocerse. "Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez... Sospecho... que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer" (1974: 490).

La memoria literal se diferencia de la memoria que traduce de Borges. Una memoria que altera porque ha olvidado, una memoria derivada que recrea El olvido es uno de los mecanismos de la memoria ya que ambos son inventivos. En los relatos de Borges no existen versiones originales, sólo reproducciones parciales, visiones diversas. Toda autobiografía pone en acción la memoria, convoca a un ritual de conmemoración que transforma en hechos compartidos los recuerdos personales. La escritura de Borges convierte su pasado personal y familiar en mitología. En el mismo espacio saca provecho de todo el archivo cultural occidental transformando lo universal en particular.

La geografía de la mente se sobre-impone a la material. El Oriente de sus viajes no es otro que el de las lecturas infantiles. El tigre de papel se confunde con el animal: "En mi vida siempre hubo tigres, tan entretrejida está la lectura con otros hábitos de mis días que verdaderamente no sé si mi primer tigre fue el tigre de un grabado o aquél, ya muerto, cuyo terco ir y venir por la jaula yo seguía como hechizado del otro lado de los barrotes de hierro" (1985: 47). A Borges los libros le suceden: Milton o Stevenson; Shakespeare o Scholem. Como si fuera una fatalidad nos cuenta "Siempre he sentido que mi destino era, ante todo, un destino literario; es decir, que me sucederían muchas cosas malas y algunas cosas buenas. Pero siempre supe que todo eso, a la larga, se convertiría en palabras" (1980:154).

Sus personajes se definen por la relación con los libros o la violencia- desde Hládiz hasta Nicanor Paredes. El escritor, que fantasea con la memoria de la espada pero su realidad es la de " el hombre que entrelaza/ palabras en el cuarto de una casa"

(1975:13). El riesgo está en ser "menos un hombre que una compleja y vasta literatura"... Para escribir "mi narración era un símbolo del hombre que yo fui mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito" (1974: 588).

El poeta explora su rostro, se pierde sus dobles. Una escisión problemática lo angustia: "Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas... Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil, yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica" (1974: 808). Las biografías infames ponen en escena la extrañeza que se siente ante las vidas ajenas. Los protagonistas siempre están vinculados a la lectura o a la escritura: el personaje de "El inmortal" es Homero o Joseph Cartaphilus; Dahlman, lector y bibliotecario; Averroes, escritor y traductor, los personajes de "El jardín de los senderos que se bifurcan". "La muerte y la brújula" enfrenta dos lectores. Scharlach es no sólo lector de los textos hasídicos sino autor y lector de la lectura de esos textos que prevé para el otro. Leer y escribir mal pueden llevar a la muerte.

Uno de sus insistentes motivos es la felicidad. Más allá de la popularidad del poema confesional escrito a la muerte de su madre, hay muchos más reconocimientos de felicidad que de infelicidad en la obra. "El hombre, que está ciego, /sabe que ya no podrá descifrar/ los hermosos volúmenes que maneja/ y que no le ayudarán a escribir/ el libro que lo justificará ante los otros, /pero en la tarde que es acaso de oro/ sonrío ante el curioso destino /y siente esa felicidad peculiar/ de las cosas queridas" (1974:998). La felicidad puede estar en la lectura y en la escritura, en la amistad y el amor. Sus poemas de los dones son el inventario de las gracias que le fueron concedidas por el destino. Aún su ceguera aparece como un destino de hierro y un don."Esta penumbra es lenta y no duele; fluye por un manso declive/ y se parece a la eternidad" (1974: 1017).

El arte puede ser el espejo que encierra demonios personales; escritura de un temido y fascinante laberinto en el que se encuentra y se pierde, aquél que canta "Oh días consagrados al inútil/ empeño de olvidar la biografía/de un poeta menor del

hemisferio/austral, a quien los hados o los astros/ dieron un cuerpo que no deja un hijo/ y la ceguera, que es penumbra y cárcel/ y la vejez, aurora de la muerte, y la fama que no merece nadie,/ y el hábito de urdir endecasílabos/ y el viejo amor de las enciclopedias" (1981: 25)

Borges tiene sed de infinito y de respuestas, su obra exhala una religiosidad-en un sentido amplio. "...el sueño y la muerte,/ esos dos tesoros ocultos", salvan el cuerpo de la inmortalidad horrorosa. En un rincón de *Los Conjurados*, se lamenta dulcemente: "Cómo puede morir una mujer o un hombre o un niño, que han sido tantas primaveras y tantas hojas, tantos libros y tantos pájaros y tantas mañanas y tantas noches" (1985b, 35). Toda su literatura es una demostración de la necesidad de resolver una cultura entre dos mundos: el europeo y el criollo. En ese situarse en el límite, Borges busca la solución en trabajar el pliegue como lugar de memoria⁶.

⁶ La circularidad sin fin está en los laberintos, en los espejos enfrentados, en los relatos que incluyen otros relatos, y en los sueños que incluyen otros sueños y soñadores soñados. Todos estos 'casos' desestabilizan el principio de identidad sustancial" (Sarlo, 1995:137).

Geografías míticas

Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo, quizá, en un sueño (1974:781).

La escritura de Borges levanta una geografía desde una doble obsesión: ser escritor y ser argentino. El poeta tiene plena conciencia de su lugar de cultura como fatalidad. Desde ese margen en el que nació, busca ocupar el centro mismo de la cultura occidental. Su proyecto produce una torsión al transgredir las convenciones de la historia literaria y lee de modo subversivo los discursos tradicionales.

Su producción toma como punto de partida las dos líneas básicas de la literatura argentina del siglo XIX (el europeísmo y la gauchesca) para continuar, cerrar y transformar el sistema literario. El cambio de función se produce por el exasperado uso de la cita y el juego con la parodia y el apócrifo (Piglia, 1990). Su discurso no se limita a reelaborar la lectura de la tradición literaria sino que, de modo magistral, trabaja sobre la red de significantes del código maestro de la cultura,

Borges vuelve una y otra vez sobre el largo relato liberal argentino y explora sus componentes. Llama la atención sobre las condensaciones simbólicas que encierra la antinomia civilización/barbarie. Se opone al modelo mitológico propuesto por el centenario que postulaba un país cuyo arquetipo era el gaucho convertido en leyenda dorada y nostálgica que legitimaba el proyecto modernizador. El autor elabora su propia interpretación de las series ciudad/ campo; civilización/ barbarie.

“Yo afirmo- sin remilgado temor ni novelesco amor de la paradoja- que solamente los países nuevos tienen pasado: es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer que donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo” (1974, 107).

Su escritura traza un mito nacional desde el imaginario urbano relegando el campo y las provincias a paisaje. Las nuevas metáforas de la patria están en la ciudad, espacio fundacional para un país transplantado, la mayoría de cuyos habitantes acaban de descender de los barcos. Este espacio cosmopolita funciona como alegoría de la nación. Al regreso de su primer viaje a Europa el escritor se encuentra con un Buenos Aires distinto. Las transformaciones han arrasado el paisaje amable de su niñez. La modernización avanza al precio de la negación del pasado y borra el rostro aldeano de la ciudad criolla. “Ya Buenos Aires, más que ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación” (1926: 2). En el penúltimo capítulo del libro- “Invectiva contra el arrabalero”- insiste en que Buenos Aires “pese a los millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble. La provincia está poblada: allí están *Santos Vega* y el gaucho *Cruz* y *Martín Fierro*, posibilidades de dioses. La ciudad sigue en espera de una poetización” (1926: 89). La “provincia” es el campo, la llanura, el desierto, la naturaleza.

Lleno de añoranza el joven poeta intenta recuperar el paraíso perdido en la escritura. Se trata de conservar intacta su ciudad en los límites de la letra. Su intento lo lleva a fraguar la “fundación mitología de Buenos Aires”. Como el destino de ciudad y nación es el mismo, Borges ocupa es el escritor que imagina la patria. En todos sus poemarios, aunque desde diferentes posicionamientos, la ciudad se convierte en el espacio por excelencia. En *Fervor de Buenos Aires* su visión es exterior y se dedica a narrar objetos, desdeñando casi por completo los hechos. La ciudad se presenta como una entidad ideal, espectáculo sin habitantes.

Borges, como subido en la máquina del tiempo de Wells realiza un viaje al pasado y describe un Buenos Aires ya muerto y no consigue recuperarlo ni para sí mismo ni para el lector porque es una ciudad que ya no es suya ni de nadie; porque no existe, o sólo existe al ser pensada (a la manera del filósofo Berkeley) (Grau,1989, 26).

En *Cuaderno San Martín* Buenos Aires encarna en el primer en el primer poema: "Fue una manzana entera y en mi barrio: Palermo. / Una manzana entera pero en mitá del campo/ Presenciada de auroras y lluvias y suestadas. / La manzana pareja que persiste en mi barrio/ Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga. / Un almacén rosado como revés de naipe/ Brilló y en la trastienda conversaron un truco;/ El almacén rosado floreció en un compadre/ Ya patrón de la esquina, ya resentido y duro (1929, 7). En el poema inscribe la historia de los orígenes de la ciudad en tanto origen de la patria. La historia transforma en eternidad, se condensa en las imágenes de los barcos y del río- "¿Y fue por este río de sueñera y de barro/ que las proas vinieron a fundarme la patria?" (1974:81).

Compadres y muchachas son los primeros personajes de una ciudad que se torna concreta y cobrar una forma más definida. Las imágenes arman un texto visual con "esquinas de agresión o soledad" y casas huecas "como linternas en fila". *La canción del barrio* permite a Borges iniciar la modulación de una narrativa urbana. Ilustra la primera edición de la biografía con dos fotografías y, al mismo tiempo, anuncia una ambiciosa obra que no se concreta: "En breve, en colaboración con Néstor Ibarra: *Descubrimiento de Buenos Aires* (serie fotográfica)" (1930)

El poeta poetiza el espacio, lo rescata del fárrago moderno y lo dota de mitos. Lo sustrae al deterioro temporal, introduciéndolo en la mitología. En *Fervor de Buenos Aires* su percepción está impregnada por los recuerdos y los sueños. Plazas, calles, patios, tapias rosadas y celestes, son las notas de un espacio de contornos fantasmales donde no vive nadie, cuya sola inscripción recupera los márgenes opacando el centro. Buenos Aires es construida con la memoria de las ruinas de la ciudad antigua. "Mi patria -Buenos Aires- no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan: es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles

y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de penas y de dudas" (1923:3). Rechaza con desprecio las "ávidas calles" febriles eligiendo "las calles desgastadas del barrio, / casi invisibles de habituales, / enternecidas de penumbra y de ocaso"(1974:17). Pregona "vibrante en las espadas y en la pasión/ y dormida en la hiedra, / sólo la vida existe. / El espacio y el tiempo son formas tuyas, son instrumentos mágicos del alma" (1974:18). Entre los espacios de la ciudad está el patio "la ventana por donde Dios mira las almas"; "el declive por el cual se derrama el cielo a la casa" (1974: 23). En el poema es "la amistad oscura de un zaguán, un alero y de un aljibe"(1974:23). El poeta agrega; "Qué caterva de cielos abarcará entre sus paredes el patio, cuánto heroico poniente militaré en la hondura de la calle/ y cuánta quebradiza luna nueva/ infundirá al jardín su ternura, / antes que vuelva a reconocerte la casa y de nuevo sea un hábito"(1974:36).

Buenos Aires se convierte en sustancia de los sueños, en el "lugar de memoria" al que Marc Auge (1993) opone el no lugar. Un cronotopo de identificación, relacional e histórico, atravesado por la evocación y la nostalgia del pasado. La escritura restituye ese lugar antropológico- "Se abre la verja del jardín / con la docilidad de la página/ que una frecuente devoción interroga/ y adentro las miradas/ no precisan fijarse en los objetos/ que ya están cabalmente en la memoria/... No necesito hablar/ ni mentir privilegios; / bien me conocen quienes aquí me rodean, / bien saben mis congojas y mi flaqueza. / Eso es alcanzar lo más alto, / lo que tal vez nos dará el Cielo: / no admiraciones ni victorias, / sino sencillamente ser admitidos/ como parte de una Realidad innegable, /como las piedras y los árboles" (1974: 42).

El mundo, según las palabras de Schopenhauer es voluntad y representación. En ese Buenos Aires de contornos mágicos están los gérmenes de ciudades espectrales- "Si están ajenas de sustancia las cosas/ y si esta numerosa Buenos Aires / no es más que un sueño/ que erigen en compartida magia las almas/ hay un instante en que peligrá desafortunadamente su ser/ y es el instante estremecido del alba" (1974: 38). El poeta siempre vuelve a su ciudad. Aún en aquellos relatos que ésta pareciera estar distante. En "La muerte y la brújula" la acción se desarrolla en un lugar desconocido que sugiere el norte de África pero todo remite a Buenos Aires. "Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el

sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia y otras, y escribí así olvidables y olvidados libros; luego hará un año escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula* que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el paseo de Colón y lo llamo Rue de Tolon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste -Le Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía, el sabor de las afueras de Buenos Aires" (1974: 270).

En el prólogo a *Luna de enfrente* dice: " Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino". Confiesa "no he mirado los ríos ni la mar ni la sierra, / pero intimó conmigo la luz de Buenos Aires"(1974:55). Le basta moverse dentro de los límites de la ciudad-"la alta ciudad irreconocible arrecia sobre el campo"(1974:62)- y canta a Montevideo en tanto réplica de la ciudad de sus recuerdos: "Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó/ quietamente" (1974:63). Los textos se inundan de imágenes insistentes y que nombran los bordes, las orillas del espacio y del tiempo (arrabales y ponientes).

Las orillas siempre fueron la ubicación simbólica de Borges, un lugar de cultura desde el que leyó las literaturas del mundo y el soporte que le permitió evitar el nacionalismo y el realismo."Borges trabajó con todos los sentidos de la palabra "orillas" (margen, filo, límite, costa, playa) para construir un ideograma que definió en la década del veinte y reapareció, hasta el final en muchos de sus relatos. 'Las orillas' son un espacio imaginario que se contrapone como espejo fiel a la ciudad moderna despojada de cualidades este'ticas y metafísicas" (Sarlo, 1995:52). Va a definir las como territorio de origen, como espacio literario. La ciudad estética no posee centro, está "construida totalmente sobre la matriz de un margen" (Sarlo, 1995:53).⁷

⁷ Borges juega con la condición de irrealidad de esas orillas, a las que atisba llenas de agresión y de soledad; una mitología de malevos unida por el culto del coraje. En ese mundo final donde todo parece terminar busca una filiación para su escritura. Convierte su narración en épica, integrada a un espacio mayor: la infinita biblioteca de libros europeos- "la irrealidad de las orillas es más sutil: deriva de su provisorio carácter, de la doble gravitación de la llanura chacarera o ecuestre y de la calle de altos, de la

Atestiguar el mundo es conmemorar la ciudad, decir asombro donde otros dicen costumbre, sentir "el pavor de la belleza", ser "rico de calles". La escritura es la moneda con la que se apropia del espacio. El gesto criollo de Borges intenta eludir planteos esencialistas, se diferencia tanto del realismo como del intuicionismo. Crítico de las convenciones naturalizadas, se solaza en revelar el carácter artificial de sus imágenes. "Nadie es la patria, pero todos debemos / Ser dignos del antiguo juramento/ Que prestaron aquellos caballeros/ De ser lo que ignoraban, argentinos"(1974: 938)

La modernidad irrumpe en el espacio urbano, pone en crisis el lugar de memoria. El poeta se duele de la pérdida y se defiende transmutando las ruinas en símbolo, asegurando la perdurabilidad - "Una cosa invisible está pereciendo del mundo,/ un amor nomás ancho que una música./ Se nos aparta el barrio,/ los balconcitos retacones de mármol no nos enfrentan cielo/.../ Pero sin ruido y siempre,/ en cosas comunicadas, perdidas, como lo están siempre las cosas, /.../perdura ese hecho servicial y amistoso,/ esa lealtad oscura que mi palabra está declarando:/ el barrio" (1974: 94).

Palermo es la ficción del niño encerrado en el interior de la casa. Desde estos espacios, el jardín y la biblioteca, a partir de los cuales Borges redefine la cultura argentina y universal. La biblioteca de libros desiguales, especialmente extranjeros está enclavada en el corazón mismo del barrio, cerca de las orillas. "Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas,"(1974, 101)

Borges funda su literatura desde el Sur, un significante casi metafísico. Sinónimo de confín, de lejanía, de final, de lugar descentrado- "En un confín del vasto Sur persiste/ Esa alta cosa vagamente triste" (1976,17). El Sur incluye a Buenos Aires, la

propensión de sus hombres a considerarse del campo o de la ciudad, jamás orilleros. Carriego, en esa materia indecisa pudo trabajar su obra. "(1974: 141)

abstrae aún más.” Confín que he poseído enteramente en palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo” (1974, 366). La literatura argentina se arma en la lejanía y en la falta convertida en posesión preciada- "Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problemas en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor del que pueden tener los habitantes de cualquier nación occidental" (1974, 272).

Con la ceguera la relación del escritor con el espacio se modifica; la ciudad se desrealiza progresivamente, se transforma en paisaje preservado de deterioro, detenido en el pasado, o cartografía del espíritu de contornos desdibujados- “Las plazas agravadas por la noche sin dueño/ Son los patios profundos de un árido palacio/ Y las calles unánimes que engendran el espacio/ Son corredores de vago miedo y de sueño (1974, 863-864). “ Antes yo te buscaba en tus confines/ Que lindan con la tarde y la llanura/ Y en la verja que guarda fresca/Antigua de cedrones y jazmines. / En la memoria de Palermo estabas/.../ Ahora estás en mí (1974:946).

Buenos Aires es civilización y barbarie, flujos secretos de un país hacia el que Borges tiene sentimientos encontrados. En uno de sus sótanos está el *aleph*- el punto en el que convergen todos los tiempos y todos los espacios- y él sigue frecuentando la biblioteca- que representa el universo- pero también se encierran los lugares donde la vida no vale nada o las calles sirven para organizar "la fiesta del monstruo". Su poesía con tonos de tango canta, "Aquí mi sombra en la no menos vana/ Sombra final se perderá, ligera, / no nos une el amor sino el espanto; / Será por eso que la quiero tanto" (1974: 947).

En *El Elogio de la sombra* confiesa haber consagrado su vida "al misterioso hábito de Buenos Aires". Allí nuevamente hay un texto en el que se repite tenazmente el verbo es respondiendo a la pregunta inicial: "¿Qué será Buenos Aires?". Enumera elementos como la Plaza de Mayo, el paredón de la Recoleta, la calle Junín, la Dársena Sur, una esquina de la calle Perú, un arco de la calle Bolívar,"cosas

demasiado individuales que "son demasiado lo que son para ser también Buenos Aires" (1974:1009).

Buenos Aires es la otra calle, la que no pisé nunca, es el centro secreto de las manzanas, los patios últimos, es lo que las fachadas ocultan... es lo que se ha perdido y lo que será, es lo ulterior, lo ajeno, lo lateral, el barrio que no es tuyo ni mío, lo que ignoramos y queremos (1974, 1009).

La ciudad real entorpece la ciudad imaginaria. Se acerca a Buenos Aires a través de ciudades como Dakar y Benarés. Trama fantasmas y sombras melancólicamente atrapadas en los oros de la ceguera que le permite conservar las imágenes de un mundo amado que la llegada de la modernización ha arrasado. Gracias a ese milagro "Ha vuelto a ser la Recoleta, el Retiro, / las borrosas calles del Once /y las precarias casas viejas / que aún llamamos el Sur" (1974:1017). Borges no canta a la metrópolis sino a la ciudad de sus memorias, eterna en el recuerdo, intocable en el tiempo. El poeta obsesivamente la busca una y otra vez en su escritura. En el *Atlas* adivina: "Aquí habrá la figura de una esquina cualquiera de Buenos Aires. No me dirán cuál es... Puede ser cada una de las que forman el desparramado tablero. Puede ser casi todas y es así el no visto arquetipo" (1985: 57-58).

Cristina Grau señala que la ciudad puede ser leída como laberinto racional que los hombres construyen para protegerse del laberinto mayor y abismal que es el universo. En "Los dos reyes y los dos laberintos" Borges describe estas dos formas. El desierto es el peor de los laberintos porque no tiene estructura ni orden que permita desentrañarlo, lo que cancela cualquier esperanza de salida Como en la casa de Asterión, el minotauro, "No habrá nunca una puerta. Estás adentro/ Y el alcázar abarca el universo/ Y no tiene ni anverso ni reverso, / Ni extremo muro ni secreto centro, / No esperes que el rigor de tu camino/ Que tercamente se bifurca en otro/ Tendrá fin" (1974: 987).

El imperio de papel

A los otros les queda el universo;
a mi penumbra, el hábito del verso.
(Borges 1974:1999)

En Oriente, los *confabulatori nocturni*, rapsodas de la noche que vagan por el desierto, narran cuentos misteriosos, a cambio de unas cuantas monedas. En Occidente Jorge Luis Borges, “habitador” de los oros y las sombras de la ceguera, “fatiga” las arenas recelosas del olvido y la memoria y continúa confabulándose con los lectores para tejer travesías por territorios de papel en los que las mitologías son más “un hábito de las almas” que “una vanidad de los diccionarios”(1985: 73).

Jugar con las fantamagorías borgeanas de las culturas; deslizarme por esas cartografías que reúnen rincones tan dispersos como las “tierras de ciénagas” y los “pesados mares” del sajón; los crepúsculos y los ríos de Heráclito, las últimas naves de Islandia, la casa de Asterión, los secretos del Ganges, las mitologías de Buenos Aires y la nefasta Ciudad de los Inmortales. Una variada superficie de líneas que elude cualquier referencia a la geografía de América Latina- excepto a los latrocinios del Mississippi o las tardes de Texas, proliferando infinitamente desde la biblioteca paterna de Adrogué hasta los rescoldos de la imperecedera biblioteca de Alejandría.

El mapa conforma un laberinto desconcertante, que defiende a su hacedor de cualquier dispersión; en su centro, protegida y protectora, está la Letra. Aunque las líneas parezcan perderse en lejanos países, poniendo en duda toda afirmación de correspondencia entre el lenguaje y la realidad, la escritura fabula los grandes relatos

culturales occidentales, especialmente las narraciones literarias, filosóficas y religiosas.

Si, como Spinoza la mano del poeta “Labra un arduo cristal: el infinito “; su palabra no trabaja” Libre de la metáfora y del mito” (1974,893) sino a partir de su enorme riqueza. Ese universo consolida un imperio cuyo centro es una ciudad mitológica, “con un río de sueñera y de barro”, una ciudad eterna, de vastos anaqueles: Buenos Aires. El espacio borgeano se construye sobre un mundo de palabras, que ocultan la concepción de un desierto de vastas soledades; un “continente vacío” (Subirats, 1991). La misma que legitimó la lógica de la colonización moderna- tanto europea como nacional- que impuso en estas tierras las utopías y pesadillas de la razón occidental.

Borges obedece a su “una rosa profunda”- que “es infinitas cosas”, la Palabra, rinde tributo a la tradición “universal”. Insiste en el carácter artificial de la literatura y la cultura, así como en su pluralidad. Contradictoriamente afirma la condición intemporal de ciertas estructuras del lenguaje- “En el dialecto de hoy/ diré a mi vez las cosas eternas”, (1975:25) decide. Durante esa “unánime noche” sueña a otros hombres, él que es el sueño de otros,”almácigo de formas posibles”, como Shakespeare, como Cervantes. Saquea los archivos culturales europeos para releerlos y rehacerlos. Alude a los antiguos orígenes orales y se divierte con los universos escritos, fascinado por el gnosticismo y la cábala, deslumbrado, imagina que “En las letras de la rosa está la rosa/ Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*” (1974: 885).

La Escritura difiere de sus versiones plurales, se convierte en el modelo del Verbo. Es inscripción, más allá de la fragilidad de la palabra. Borges apela a los Otros lejanos desde una interpretación fuerte del texto maestro de la cultura argentina y occidental en términos de civilización y barbarie. Postula que “el descubrimiento del Oriente como acontecimiento capital de la historia de las naciones occidentales la conciencia del Oriente como algo vasto, inmóvil, magnífico, incomprensible” y, al mismo tiempo cercano, “Hay algo que sentimos como el Oriente, que yo no he sentido con Israel y que he sentido en Granada y en Córdoba” (1980: 64). Recurre a

las gestas de normandos y sajones:”Espadas cuyos hombres dieron muerte/ A reyes y a serpientes” (1975: 45) para dotar de una genealogía al malevaje porteño.

Su gesto rescata, por medio del recorte y la selección un arbitrario orden secreto en el que los movimientos de propia biblioteca, resumida, en muchos casos, en diccionarios y enciclopedias, se detiene en distintos textos de cultura: *La Divina Comedia*, *Las Mil y Una Noches*, *Beowulf*, *Macbeth*, *El Mundo como Voluntad y Representación*. La traducción, difícil y compleja operación, tanto del espíritu como de la letra, es una de los mecanismos centrales de funcionamiento de la cultura. Borges, el traductor de William Faulkner y Virginia Woolf, dedica páginas preciosas a las versiones homéricas y miliunochescas. En Borges la alta cultura se vuelve sobre sí misma para reproducir órdenes enciclopédicos imaginarios (un territorio, un planeta, un orbe) a partir de la Enciclopedia Británica que acaban en la realidad del imperio (Ludmer, 1999:216)

Todo gran texto, como el rostro de Almotásim, es “un juego de espejos que se desplazan” (1974,414). Las transcripciones no son sino “diversas perspectivas de un hecho móvil, (sino) un largo sorteo experimental de omisiones y énfasis... (ya que) no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio (1974: 329). Si traducir es leer y volver a escribir en el mismo o en otro idioma, el escritor/ traductor vuelve a empezar en cada lectura. En los engañosos paraísos orientales de *Las mil y una noches* de Lane reina “la delicada soledad central de los amos del mundo”. Los intérpretes ingleses del libro oriental deben “atravesar la enorme distancia entre el primitivo auditorio árabe del siglo trece” pícaros, noveleros, analfabetos, infinitamente suspicaces de lo presente y crédulos de la maravilla remota” (1074: 404) y los caballeros británicos del siglo diecinueve “aptos para el desdén y la erudición y no para el espanto y la risotada” (1974: 404).

Los hombres podemos actuar como el sabio árabe Averroes -que busca inútilmente el sentido de la tragedia y la comedia, sin advertir que la respuesta está en su jardín. Borges trata de salvar la distancia, que él piensa enorme, entre sus lectores argentinos y la biblioteca universal. Sus textos son máquinas de traducir. “La superstición de la

inferioridad de las traducciones-amonedada en el consabido adagio italiano-procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces” (1974: 239). A la pregunta cuál de muchas traducciones homéricas es fiel contesta que ninguna o que todas. “Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez” (1974: 243).

Borges, lector incansable de bibliotecas, conoce muy bien el Oriente de Kipling y Burton. Un lugar que existe en la medida en que al leerlo se siente como espacio lejano, una invención de quienes lo soñaron. “Yo diría que las nociones de Oriente y Occidente son generalizaciones pero que ningún individuo se siente oriental así como ningún individuo se siente latinoamericano” (1980: 62). En “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké No Suké” la relación de A.B. Mitford “omite las continuas distracciones que obra el color local y prefiere atender al movimiento del glorioso episodio. Esa buena falta de “orientalismo” permite sospechar que se trata de una versión directa del japonés” (1974: 320). Lo extraño, convertido en novedad, se asimila a lo familiar y conocido.

El combate entre culturas de matrices diferentes se resuelve en un espacio textual que les provee la armonía de un *locus amoenus*: “la cultura occidental es impura en la medida en que es sólo a medias occidental ya que proviene tanto de Grecia como de Israel. Oriente ingresa con el romanticismo, lo que Kipling considera “el llamado de Oriente”. Agrega que la lengua castellana como “un episodio de esa nostalgia, de ese comercio amoroso, a veces belicoso del Oriente y del Occidente, ya que América fue descubierta por el deseo de llegar a las Indias” (1980: 62).

La escritura coloniza los territorios de la cultura pero, sólo y en tanto, respeta sus fronteras. La no-cultura es silenciada, se insinúa en la barbarie del desierto o en las estilizadas figuras de guerreros, compadritos y gauchos. La heterogeneidad y la diferencia son domesticadas por la fascinación ante los palacios deslumbrantes de la razón. En “Historia del guerrero y la cautiva”, Droctfult, el bárbaro, es iluminado por la fuerza de la civilización, un converso que abandona a su capitán y a su tribu,

abjura de sus dioses ante la “inteligencia inmortal” que advierte en Rávena. ”Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas: el Oriente. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad” (1974: 558). También la barbarie puede vencer como sucede con la cautiva.

Los discursos refieren, de manera constante, a taxonomías, tipologías, periodos, clasificaciones, categorías y compartimentos aplicados a la cultura y tienen el poder de demarcar fronteras que incluyen y/o excluyen a otros. Las "cartografías cognitivas geopolíticas" (Jameson, 1991) imponen un patrón normativo al pensamiento, al mundo y a la gente fuera de sus continentes y de su historia, incluso fuera de sus propias vidas. Haciendo referencia a John Wilkins pero también a las grandes enciclopedias, Borges escribe: "no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural" (1974:708). Toda taxonomía, todo sistema de diferenciación, representa un acto de violencia.

La arbitrariedad, y por lo tanto la contingencia, de las clasificaciones que nos trazan tanto el mapa del mundo como los itinerarios de la historia, depende de la autoridad de quien se arroga el privilegio de nombrar a los otros. Borges se divierte con los mundos fantásticos del pensamiento occidental o los relatos de las religiones al mismo tiempo que sostiene que toda la historia de la literatura y de la cultura puede estar contenida en unas cuantas metáforas. La repetición resulta otro mecanismo de funcionamiento de la cultura. ”Para el concepto clásico, la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesoria, la literatura es siempre una sola” (1974:219).

De acuerdo a esta afirmación la génesis de la historia cultural y del proyecto metafísico de Occidente, es el intento de pensar el Ser como centro de la totalidad siempre diferida, exigiendo para sí misma cierta realidad aquí y ahora. Nuestros instrumentos para cartografiar (cognitiva y geopolíticamente) el tiempo y el espacio excluyen, colonizan y homogeneizan. Los mundos del autor ponen en juego el poder de topologías y cronologías, topografías y cartografías. Borges señala la condición ficticia de las culturas que figuran la alteridad como Oriente o las del pasado como la de Grecia. Las culturas amerindias quedan fuera de su escritura, la cultura argentina se centra en Buenos Aires y en sus orillas, que abarcan el desierto.

La literatura de Jorge Luis Borges traduce los imaginarios imperiales desde la época helenística hasta Inglaterra y re-escibe los imaginarios nacionales identificando la patria con el linaje. Gauchos y orilleros pasan a formar parte de una mitología que los universaliza como arquetipos, apartándolos del universo de la voz. Curiosa relación entre lo universal y lo singular- el centro y *las orillas*- que se contaminan de irrealidad, o sea de literatura.

Toda descolonización incluye la revisión de los relatos sobre la *identidad*. Para ello hay que impugnar la concepción de la identidad como esencia. El escritor impugna estas generalizaciones, ataca los nacionalismos y pone en tela de juicio la posibilidad de una identidad individual y social. Si afirma que todos los hombres pueden ser el mismo hombre, y abomina de los espejos, rescata ciertos aspectos del platonismo. “*Lo genérico puede ser más intenso que lo concreto (...) Lo genérico (el repetido nombre, el tipo, la patria, el destino adorable que le atribuye) prima sobre los rasgos individuales, que se toleran en gracia de lo anterior.*” (1974:358).

La idea de copia- presente en el símbolo capital del espejo, remite a la posibilidad del reflejo, a la construcción de la cultura como continuidad y desdoblamiento: Uno siempre se disuelve en, al menos dos, o en muchos. “y Wordsworth ve que el beduino también es Don Quijote y el camello también es Rocinante, y que de igual modo que la piedra es un libro y el caracol un libro, el beduino es Don Quijote y no es ninguna de las dos cosas y las dos cosas al mismo tiempo” (1980: 52-53)

El poeta improvisa mapas, imagina geografías, emplea las enciclopedias, los atlas, los manuales, los diccionarios en los que los espacios y los tiempos son sometidos a un curioso orden. Así la existencia de Tlön es el resultado de las cuatro páginas de la enciclopedia de Bioy. En realidad, la cultura es la producción de un gran texto que construye objetos ideales, los *hrönir*, que no se diferencian de los objetos reales. Como señala Fredric Jameson (1989) sólo podemos conocer lo real a través de un texto- aunque, en ningún momento se pueda afirmar que lo real lo sea⁸. Borges da

⁸ "La historia no es un texto, una narración maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en forma textual y (que) nuestro abordamiento de ella y de lo Real mismo pasa

una solución a la pluralidad y al conflicto; las subsume en una construcción cultural cuyo modelo metafísico es el Libro.

Las tensiones se resuelven en un atlas de escritura, que incluye los fervores de Buenos Aires y “la vasta red que tejen las arañas del mundo”. Los mundos de papel son los únicos posibles, arman y desarman el mapa de lo real; la realidad copia a la literatura, permite vislumbrar el *aleph* en los sótanos porteños, puntos en los que converjan todos los espacios y tiempos. Los volúmenes de la biblioteca, al igual que la muralla nos defienden de la diversidad y la heterogeneidad de los horizontes devastados por la historia. Los libros nos entregan atardeceres y aldeas, arman la trama de un tapiz “que propone a la mirada / Un caos de colores y de líneas/ Irresponsables, un azar y un vértigo, / pero un orden secreto lo gobierna. / Como aquel otro sueño, el Universo” (1976: 22).

La tradición argentina es toda la cultura occidental; el patrimonio argentino es el universo representado por la “vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira”(1974: 468) . El poeta es el cuidador, el guardián, el hacedor, y, paradójicamente, está ciego. En su mundo la fascinación por las fábulas incandescentes y tranquilas de la letra sustituye los ásperos bordes de lo real, alambra el universo separándolo de los hombres. Jorge Luis Borges reflexiona “¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo está, pero de acuerdo a leyes divinas- traduzco: a leyes inhumanas- que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres” (1974: 442). El aeda, habitante de los oros de la sombra, pertenece a esa “dispersa dinastía de solitarios “(1974: 443) que intenta cambiar la faz del mundo, cubriéndola con un mapa de papel.

necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político” (Jameson, Frederick, 1.989: 66)

Obras de Jorge Luis Borges

El tamaño de mi esperanza. 1926. Buenos Aires.

Obras Completas. 1974. Buenos Aires: Emecé,

Obras Completas en colaboración. 1979. Buenos Aires: Emecé

La rosa profunda. 1975. Buenos Aires: Emecé.

El libro de arena, 1975b. Buenos Aires: Emecé,

La moneda de hierro. 1976. Buenos Aires: Emecé.

Cosmogonías (con fotografías de Aldo Sessa). 1976b. Buenos Aires: Librería La Ciudad.

Libro de sueños, 1976c. Buenos Aires: Torres Agüero Ed.,

Historia de la noche. 1978. Buenos Aires: Emecé.

Borges Oral. 1979. Buenos Aires: Emecé,

Siete noches. 1980. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

La cifra. 1981. Buenos Aires: Emecé.

Los conjurados, 1985. Madrid: Alianza Literatura,

Bibliografía sobre Jorge Luis Borges

Dorfman, Ariel. 1972. *Imaginación y violencia en América Latina*, Barcelona: Anagrama.

Grau, Cristina. 1989. *Borges y la arquitectura*, Madrid: Cátedra

Ludmer, Josefina. 1999. *El cuerpo del delito. Un manual.* Buenos Aires: Libros Perfil.

Massuh Gabriela. 1980 *Borges: una estética del silencio*, Buenos Aires: Belgrano.

Madrid, Lelia. 1987. *Cervantes y Borges: La inversión de los signos*, Madrid: Pliegos.

Molloy, Silvia. 1979. *Las letras de Borges*, Buenos Aires: Sudamericana.

Mattalía, Sonia. 1990. *Borges entre la tradición y la vanguardia*, España: Generalitat Valenciana.

Perilli, Carmen, 1984. "El símbolo del espejo en Borges", *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile.

.....1999. "Las geografías de Borges", *Revista Theoría*, Tucumán, UNT.

-1999, "Borges: autobiografías secretas", *Revista Psicólogos*, Tucumán, UNT
-2002. "Borges y el imperio de papel!", *Quaderni Ibero-Americani*, Nro.89, Torino, Italia, Junio .
- Piglia, Ricardo 1990., *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Univ. Nac. Litoral, Siglo Veinte.
- Ramírez Molas, Pedro. 1978. *Tiempo y narración*, Madrid: Gredos.
- Rest, Jaime. , 1976, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires: Fausto.
- Sarlo, Beatriz. 1995. *Borges, un escritor de dos orillas*, Buenos Aires: Ariel,.

Otra bibliografía

- Augé, Marc. *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa, 1993.
- Bajtín, Mijail. 1982. *Estética de la creación verbal*, México: Fondo de Cultura Económica.
-1989. *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Bhabha, Homi K., *The location of culture*, New York: Routledge, 1998.
-1999. *Nation and narration*, New York: Routledge
- Barthes, Roland. 1981. *Mitologías*, México: Siglo XXI.
- De Certeau, Michel. 1993. *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles, *La Literatura y la Vida*, Córdoba: Alción, 1993.
- Frazer, James. 1974. *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Jameson. Fredric. 1989. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid: Visor.
- Said, Edward. 1990. *Orientalismo*, Madrid: Libertarias.
- Rank, Otto. 1976. *El doble*. Buenos Aires: Orión.
- Said, Edward. 1993. *Imperialismo y Cultura*, Madrid: Anagrama,
- Subirats, Eduardo. 1991. *El continente vacío*, Barcelona: Anaya y Muchnik,

El país de Carlos Fuentes

Entre orillas y fronteras

De esta manera, la nostalgia del paraíso perdido y la imposibilidad del paraíso futuro en el presente deja a la mayor parte de los mexicanos sin más posibilidad que la del paraíso en el instante (1983:13).

El proyecto literario de Carlos Fuentes está vinculado a la construcción de la cultura nacional mexicana al mismo tiempo que a un imaginario latinoamericano. Su obra se inserta, de manera particular y contradictoria, en la narración revolucionaria mexicana; cimienta una historia y una antropología del imaginario de un territorio trazado en la letra, a través del tiempo y el espacio. En la prosa se entrecruzan crítica y cultura, teoría y ficción. Imagina genealogías a la novela latinoamericana y propone releer la tradición narrativa occidental, en función del concepto de realidad. La tesis sobre América está marcada por la idea de invención de Edmundo O'Gorman (1991). Se advierte en su concepción de la historia un intelectualismo que confiere un papel preponderante a la cultura y a la literatura, como instrumento de resistencia a los proyectos imperiales:

Imaginar América. La creación de esta cronotopía ha sido lo propio de la narrativa en lengua castellana de nuestro hemisferio: cambiar el espacio en tiempo, aquella selva de *La vorágine*, en la historia de *Los pasos perdidos* o la fundación de *Cien años de soledad*. Tiempo del espacio que nos contiene a todos en *El Aleph* y espacio del tiempo urbano en *Rayuela*. Naturaleza virgen de Rómulo Gallegos y naturaleza artificial de José Donoso. Ciudad rural e intransferible en Luis Rafael Sánchez. Encuentro del tiempo y el espacio que no es río, ni selva ni ciudad, en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, sino, simplemente, tumba” (Fuentes, 16/4/88,12).

Su pensamiento sobre la novela reivindica la tradición de Miguel de Cervantes e insiste en la condición narcisista y crítica del género pero también exhibe una fuerte herencia de Balzac y el realismo. La producción está dominada por un fuerte impulso a la unidad; una intención de totalidad que se condensa en el ordenamiento del abigarrado conjunto de textos narrativos a modo de capítulos de una “obra” magna: *La edad del tiempo*. Los ensayos, bitácoras de las ficciones, diseñan una poética y una teoría de la cultura latinoamericanas. Las piezas teatrales componen un archipiélago de escenas que expanden los motivos narrativos.

La relación espacio- tiempo es una pieza central en la construcción de los relatos. La cuestión de la identidad colectiva vinculada al cronotopo obsesiona al autor. Fuentes imagina un tiempo “mexicano” múltiple determinado por el espacio. Sobre esta imagen se reúne una vasta “comedia humana” en la que la voracidad del registro realista se une a la explotación de las estructuras míticas y la puesta en cuestión de la representatividad. Crítica de lecturas y escrituras, la novela, con ademán genealógico, re-escibe y re-lee la literatura que la precede e interpreta de la tradición histórica y cultural. Inventar una tradición es uno de los móviles de ese universo ya que “el escritor inventa la memoria. Es una de sus funciones irrenunciables” (Marco, 1987: 35)

. El desconocimiento de la propia historia deviene falta de identidad. Las preguntas que Fuentes hace para México y los mexicanos son básicamente las mismas; toda biografía individual está indisolublemente unida a la historia nacional. Los interrogantes por el imaginario colectivo emergen del modelo psicoanalítico. La relación entre novela familiar y mito colectivo arraiga en las tesis de Freud. *Todos los gatos son pardos* 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 preguntarse, ¿qué significa toda nuestra historia? “(1980:17). En *Una familia lejana* el personaje interpela: “¿Ha visto un fantasma? ¿Qué sabe usted, con todos sus años, lo que es la

verdadera memoria?... Yo se lo diré: la memoria es como un témpano flotante; sólo muestra lo que quiere” (1980:113).

El escritor se propone ser el memorioso de México, el escritor nacional que construye la literatura e imagina la historia. Las ficciones no abandonan las tesis sociales y políticas. *Los cinco soles de México. Memoria de un milenio* es la antología de su narrativa en la que recorre los cinco mil años de la nación. Una nación que surge de la traición de la madre indígena y la violencia del padre español. Madre que seduce y repele, padre a quien se odia y admira.

La grandeza de México es que el pasado siempre está vivo. No como una carga, no como una losa, salvo para el más crudo ánimo modernizador. La memoria salva, escoge, filtra, pero no mata. La memoria y el deseo saben que no hay presente vivo con pasado muerto, ni habrá futuro sin ambos. Recordamos hoy, aquí. Deseamos aquí, hoy. México existe en el presente, su ahora es ahora porque no olvida la riqueza de un pasado vivo, una memoria insepulta. Su horizonte también es hoy, porque no disminuye la fuerza de su vivo deseo” (2000:27).

El inconsciente oculta el México negado, que ha buscado refugio en las hendiduras de la memoria, en latencia constante. Uno de los ancianos del Nuevo Mundo en *Terra Nostra*, un tlamatimine, habla de la importancia de la narración: “Yo soy el que recuerda. Ésa es mi misión. Yo cuido del libro del destino. Entre la vida y la muerte, no hay más destino que la memoria. El recuerdo teje el destino del mundo... Un tiempo termina y otro comienza. Sólo la memoria mantiene vivo lo muerto y quienes han de morir lo saben. El fin de la memoria es el verdadero fin del mundo” (2000:40).

Carlos Fuentes reorganiza su “obra completa” como memorial de México. El primer capítulo, que lleva por título “El mal del tiempo”, agrupa *Aura*, *Cumpleaños* y *Una familia lejana*, libros que responden a una “poética de la incertidumbre”, de gesto fantástico en los que campean motivos como el doble, la bruja, el autómatas, lo

sobrenatural. Lo siniestro es el efecto de que domina al lector. Todos se refieren a los fantasmas, en especial franceses, del pasado mexicano. Quizá debiera incluir “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, el cuento basado en la leyenda de Carlota y Maximiliano.

Terra Nostra da nombre al capítulo “Tiempo de Fundaciones”. Esta “novela total” arma un mural de los orígenes mexicanos a partir de tres mundos en múltiples planos temporales. Al mismo tiempo incluye fábulas apocalípticas. *La Campaña*, *La Novia Muerta* y *El Baile del Centenario*, relatos del siglo XIX forman parte de “El tiempo romántico”. Sólo ha terminado la primera de las reconstrucciones de los sueños americanistas. En el capítulo IV- “El tiempo revolucionario”- nos encontramos con *Gringo viejo* y *Emiliano en Chinameca*.

La región más transparente, la ficción de la modernidad mexicana, ocupa el capítulo V seguida por *La muerte de Artemio Cruz* (capítulo VI) son las novelas que corresponden al período posrevolucionario. *Los años de Laura Díaz* transcurre durante las huelgas ferrocarrileras y al 68 está ubicada en el capítulo VII que lleva su nombre. Es un repaso a los sucesos más significativos del siglo XX, que toma como pretexto la historia de una familia. El punto de referencia va a ser siempre México, cuya trayectoria a lo largo del pasado siglo analiza el novelista no sólo en lo relativo a los procesos internos del país –la Revolución o la matanza de Tlatelolco, por ejemplo- sino también en su relación con otros acontecimientos ocurridos en distintas partes del mundo: la guerra de España, la Segunda Guerra Mundial o la persecución de los comunistas en EEUU. *Las buenas conciencias*, uno de sus primeros libros, coexiste, de modo forzado, con *Zona Sagrada* en el capítulo “Las dos educaciones”.

El capítulo IX, “Los días enmascarados”, contiene el libro de cuentos del mismo nombre, *Cantar de ciegos*, *Agua Quemada* y *Constancia*. El capítulo X, “El tiempo político”- adjetivación imprecisa- abarca la novela de espionaje *La cabeza de la hidra* y un texto con el nombre de *El rey de México o El que se mueva no sale en la foto* que podemos suponer que es *La silla del águila*. Los otros dos capítulos están dedicados a *Cambio de Piel* y a *Cristóbal Nonato*. El capítulo XIII-“Crónicas de nuestro tiempo”- contiene *Diana o la cazadora solitaria* y dos novelas inéditas

Aquiles o el guerrillero y el asesino y Prometeo o el precio de la libertad. El capítulo XIII está compuesto por los relatos del libro *El Naranja*.

El autor diseña travesías virtuales del imaginario mexicano e hispanoamericano; forja mapas de un territorio cultural e histórico determinado por la conflictiva coexistencia entre sujetos, discursos y representaciones. Las ficciones recorren las fábulas de la identidad mexicana con un doble propósito: Rescatar y subvertir la enciclopedia mexicana de la larga tradición nacionalista mexicana: “Imagina” el valle del “agua quemada” indígena; el “valiente Nuevo Mundo” de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo, la “suave patria” de Ramón López Velarde, “la región más transparente” del Barón Von Humboldt. Plasma relieves e historias como *summa* de tiempos en el espacio, cartografías que expanden sus líneas hacia el pasado y hacia el futuro.

El escenario privilegiado es la ciudad de México y el tumultuoso Distrito Federal, cuya vasta y misteriosa superficie le permite historiar la sincronía de una urbe de distintas edades, espacio que enmascara distintos tiempos. Entrelaza el mito y la historia. En “una ciudad con noches llenas de mañanas” convertida en zanja infernal donde el perdido perfume de “la antigua laguna de México (es) un recuerdo sensible, casi un fantasma” (1981: 74), la escritura se detiene en los secretos de sus antiguos palacios, invadidos por rostros goyescos; merodea las enigmáticas ruinas de los tiempos indígenas. Fuentes efectúa un corte “casi geológico de la vieja ciudad de México, indicando la profundidad del tiempo, círculos cada vez más hondos, hasta el centro inviolado de una fundación anterior a la fecha consignada por la historia... imaginamos la ciudad de la ciudad, la laguna original, la sombra de cuanto México sería sucesivamente, sobreviviendo, como decía Ferguson, sólo en las ruinas y no en la basura” (1989: 304); “Félix se dijo que ésta era una ciudad diseñada para señores y esclavos, aztecas o españoles... Los indios, tan hermosos en sus lugares de origen, esbeltos, limpios, secretos, se volvían en la ciudad feos, sucios, inflados de gaseosas”(1981:14).

La función histórica está unida a una antropología de lo lejano- los universos hispánicos e indígenas- y de lo cercano- la metrópolis babélica. En estas ficciones espaciales las representaciones temporales mudan en heterotopías de un mundo que

las contiene sin lograr amalgamarlas en una mezcla homogénea. La escritura de la historia exige imaginación y escrituras. Si Edmundo O’Gorman intenta demostrar que América es una invención de Occidente, Carlos Fuentes sostiene que, en la hechura de un mundo, hay un máximo de cercanía entre fábula literaria y fábula histórica. El espacio y sus cartografías son determinantes en el imaginario cultural mexicano.

Desde una ambigua y cambiante posición frente a la problemática de la modernidad, el escritor se incluye dentro del proyecto moderno pero de modo ancilar y sin abandonar una posición crítica. Su visión, a medida que se acerca el fin de siglo XX, es apocalíptica. Carlos Fuentes es el cronista de la ciudad moderna mexicana. Describe el excitante México de mediados de siglo de *La región más transparente* cuya vida se deteriora de modo vertiginoso hasta el estallido en *Cristóbal Nonato*.

Las narraciones, en diversos grados, aceptan y dramatizan la crisis de los grandes relatos del valor de la ilustración y la posibilidad del cambio. Sin embargo mantienen incólume las certezas depositadas en la lengua y la cultura y la creencia en la función iluminadora del artista. El escritor apunta a la existencia de una tradición alternativa que impugna la naturaleza unitaria de la verdad y la confianza ciega en el proceso histórico. Las ficciones buscan la diversidad y el multiculturalismo que, a su juicio, se originan en los mundos de Miguel de Cervantes y William Shakespeare. El México moderno es sólo aparente ya que en cuanto se rasga la corteza aparecen los otros Méxicos. Entre ellos el más temible es el “México pétreo”, el México indígena de vengativas deidades de *Los días enmascarados*. Es significativo el carácter amenazador y siniestro que adquiere el pasado enterrado, como si solamente la mezcla con el presente, el mestizaje garantizara una salida civilizada a la nación. La realidad indígena tiene un carácter a-histórico, casi natural. Es el mundo de la piedra.

La cuestión de la identidad como esencia es más explícita en sus primeras obras donde lo mexicano es lo mestizo. Aunque después explora un modelo cultural y social basado en la heterogeneidad y abierto a la pluralidad la idea continua subyacente a lo largo de toda la obra. El cambio no supone una ruptura definitiva

sino una gradual variación de la articulación entre lo público y lo privado, entre identidad individual y social que diferencia las posiciones izquierdistas de *La muerte de Artemio Cruz* del relativismo casi posmoderno que campea en las páginas de *Cristóbal Nonato* y *Constancia y otras novelas para vírgenes*. En la historia del caudillo revolucionario la cuestión de la identidad y su demolición se asienta en el conflicto entre lo privado y lo público. El protagonista traiciona, como la Malinche, el mandato revolucionario, y tuerce su destino y el de Catalina. Lorenzo, el hijo, el otro, une el amor y la causa, justificando su vida y la del padre en la muerte. Doris Sommer considera al texto como relectura crítica de las *ficciones fundacionales* latinoamericanas⁹. La historia de Lorenzo y Dolores, emblema de reconciliación entre España y México, repone el significante ejemplar y apunta a la tesis del panhispanismo, que se expande en textos posteriores. Habría que agregar que *Gringo viejo* funciona a modo de expansión de la historia de Artemio en su pasado revolucionario.

El espejo es un símbolo constante dentro de la narración mexicana. Está ligado, desde los orígenes chichimecas y toltecas, a la problemática de la identidad; se relaciona con la adquisición de un rostro. En los códices mexicas el hombre sabio es un espejo horadado que “ayuda a los otros a encontrar una cara”. La leyenda de la huida del dios Quetzalcóatl se vincula al espanto que le produce mirarse en un espejo.

Carlos Fuentes lee el símbolo, a partir de su relación con la historia y el arte, vinculado a en serie con otros símbolos: agua, cristal, aire, aura. Dentro de la escritura se arman y desarman diferentes superficies translúcidas que reflejan y refractan los rostros de la patria y sus diferentes. Como en Borges el arte puede ser ese espejo. La literatura puede verse como esos suntuosos ropajes de las imágenes religiosas indígenas en los que cuelgan miles de cristales que devuelven los rostros de los fieles. “Los espejos simbolizan la realidad, el sol, la tierra y sus cuatro

⁹Señala Sommer que “At the same time narrators were breaking or bending the traditional straight line of history into vicious circles” (Bhabha, 1999: 73). Y agrega “The great Boom novels rewrite, or unwrite, the foundational fiction to show that in Latin America there was no romance, no political erotic that could bind national fathers to mothers. And no novel does this more programatically than *The Death of Artemio Cruz*” (Bhabha, 1999:91)

direcciones, la superficie y hondura terrenales, y todos los hombres y mujeres que la habitamos... ¿No es el espejo un reflejo de la realidad como un proyecto de la imaginación?”(1992: 13).

La obra se abisma en sí misma, se multiplica en sueños, pinturas, dobles, espectros. Emplea las estructuras del mito, construye personajes que, poco a poco, se despojan del personaje-persona, para transformarse en figuraciones de la dinámica unidad/multiplicidad. Sus opuestos se enfrentan en un juego binario en el que se busca la unidad de contrarios. Las imágenes del teatro de Valerio Camillo “integran todas las posibilidades del pasado, pero también representan todas las oportunidades del futuro, pues sabiendo lo que no fue, sabremos lo que clama por ser... La historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue.” (1975: 567). El arte puede funcionar como “teatro de la memoria”. Valerio le dice a Felipe: “Mira: no habrá en la historia, monseñor, naciones más necesitadas de una segunda oportunidad para ser lo que no fueron, que éstas que hablan y hablarán tu lengua; ni pueblos que durante tiempo almacenen las posibilidades de lo que pudieron ser si no hubiesen sacrificado la razón misma de su ser: la impureza, la mezcla de todas las sangres, de todas las creencias, de todos los impulsos espirituales de una multitud de culturas” (1975: 568).

Los espejos remiten al espacio, como territorio armado desde la mirada que está fuera, también a los espejismos de una cultura surcada por tiempos diversos. De ahí la dificultad de definir esa “agua quemada” tierra signada por el *oxymoron* desde su génesis, en la que el aire, lejos de ser transparente se carga de fantasmas beligerantes. Un mundo al revés, en el que la utopía se ha detenido o transformado en su opuesto. El espejo produce la flexión entre la mismidad y la otredad que reverbera en dos metáforas caras en la obra de Fuentes: las orillas y las fronteras. El encuentro de Tomás Arroyo y los suyos en el salón de los espejos es paralelo a su abismarse en Harriet y el Gringo Viejo. La frontera actúa como gozne, borde controlado desde dentro y desde fuera por configuraciones que afantasman los otros coloniales o neocoloniales. En el otro español la genealogía histórica y cultural que se trunca, intenta recuperar el puente entre el Caribe y el Mediterráneo al mismo tiempo que

superar la pared de agua y fuego del Río Grande. Trazar un linaje en el tiempo y en el espacio, marcar un límite en el tiempo y en el espacio.

“Fuentes lleva a cabo el proyecto de explorar el país con un supuesto que entra claramente en su concepción de México como entre dual. El dualismo le hace ver a la nación dividida en dos mundos opuestos que, integrados temporalmente, se separa 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 con la supervivencia del pasado histórico” (García Gutiérrez: 1981:154).

Los espejos se relacionan con las máscaras que se les oponen y los complementan. Identidades resueltas entre lo transparente y lo opaco, lo que se devela y lo que se oculta- “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 quien se adora en los altares de Puebla, de Tlaxcala y de Oaxaca. Pero la confusión ha sido superada por la sangre” (1980:15). La fatalidad marca la metamorfosis de la historia en ritual. Tlatelolco es el altar de la historia donde los mexicanos asumen, una y otra vez, las mismas máscaras. Para Octavio Paz “en el espíritu de Fuentes, sin duda, la expresión tiene además un sentido de interrogación y de escarnio: ¿Qué hay detrás de la máscara? El vaso de sangre del sacrificio prehispánico, el sabor de la pólvora de la madrugada del fusilamiento, el agujero negro del sexo, las arañas peludas del miedo, las risotadas del sótano y la letrina”(Fuentes, 1981:7). Fuentes trabaja con muchos de los símbolos de la poesía de Octavio Paz, en especial la máscara y la pirámide.

El mestizaje aparece como la única salida para México, la fusión de los rostros y razas, el “cambio de piel”. En la novela *Cambio de Piel* los personajes entran en el pasado al atravesar la pirámide¹⁰ pero, al mismo tiempo, están atrapados en ella: “México es una máscara. No tiene otro sentido este país. Sirve para ocultarnos del

¹⁰ “ 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: Edificación de la nación azteca por su identificación con la imagen ancestral del cosmos: la pirámide” (Paz, 1972:120-121)

mundo, de lo que dejamos atrás. Ah dragona, éste sólo es un lugar de exilio para los extraños, no una casa propia” (1971:326).

La metáfora de las orillas le permite vincular épocas y territorios: el pasado indígena, el pasado español y el pasado francés: Los pasados comunes y personales se adensan en un territorio, en el que los límites entre lo real y lo mítico, son casi inexistentes. Límites que son génesis y final entre dos espacios que pueden estar unidos por un puente, como la lengua o el naranjo; puentes por los que transitan el deseo y la memoria; el nombre y la voz. Por esas orillas deseó el europeo a América, vino la utopía del “valiente mundo nuevo” de Bernal, fue en el cruce en el que se produjeron las “ceremonias del alba”, en las que se conocieron y desconocieron imperios y pueblos. Las palabras de Fuentes modulan distintos contornos con la mirada, busca dar cuenta de la variedad de los espacios, atraviesa la idea de nación e imperio con la de pueblo y cultura.

No sé por qué me detuve un instante indeciso y turbado, pensando confusamente que yo no era más que un intermediario de todas estas historias, un puente entre un dolor y otro, entre una esperanza y la siguiente, entre dos lenguas, dos memorias, dos edades y dos muertes... que no te derrote la violencia impune de la historia, sobrevive (1989: 74-75).

Las narraciones históricas exhiben una continuidad múltiple espacial y temporalmente: la del discurso del poder y la del discurso popular. El Señor se duplica en el tlatoani; los conquistadores españoles se unen al despotismo azteca, expulsando a celestinas, pedros, cortés y bernal; malinches y cuauhtémoc. El desafío es rescatar nexos entre comunidades, advertir sus complejas realidades, proclamar la guerra contra el “pánico “a los tiempos otros-en especial al hispánico- que signan la vida independiente mexicana. Esta senda implica reconocer el linaje del padre en la continuidad entre los comuneros españoles y los pueblos indígenas pero también entre el Escorial y Tenochtitlán. Las construcciones del pasado mexicano se inscriben dentro de las narraciones restauradoras, insistiendo en la presencia española, desdibujando, en muchos casos, la indígena en la insistencia en el mestizaje como origen de la nación (Brading, 1988)

Contigua pero, al mismo tiempo, diferente es la metáfora de la frontera. Insiste en la separación de dos territorios, más allá o más acá los mundos en que se desdobla y que desdoblan a México, en forma amenazadora. El Gran Otro, el Antagonista está detrás de la frontera: Los Estados Unidos. El espacio se hace carne viva, herida sangrante, es el presente y el pasado beligerante, son los mojados que cruzan a buscar trabajo, es Texas arrebatada. Cristal e hierro, detrás del linde está la muerte y el anonimato. *“Queremos entrar a contar la historia de la frontera de cristal antes de que sea demasiado tarde, hablen todos”* (1995:294).

El borde avanza, se hace muro y duplica, de modo pavoroso, la imagen, muestra los recuerdos del futuro, pone en evidencia el enfrentamiento de tradiciones- las majestuosas ruinas mexicanas contra los monumentos de basura del norte. No hay unidad posible sólo convivencia contradictoria en la que las lenguas, el español y el inglés, pueden ser espacios de desencuentros o de armonías. En esta articulación México es el lugar no occidental. La oposición mundo mexicano (hispanico) frente al mundo anglosajón es una puesta al día del arielismo modernista de José Enrique Rodó, sin ignorar la presencia amerindia. Tiempo indígena y tiempo hispanico son tiempos no cumplidos, obturados por el liberalismo que trae la modernidad. Dentro de los relatos abundan las visiones apocalípticas: la frontera se corre con ritmo vertiginoso.

Si la orilla liga con el pasado que imaginó el futuro, así como con aquel que lo perdió, el que hay que inventar; la frontera envía al futuro que no se puede olvidar; latente en el presente como acechanza devoradora y aniquiladora. Impugnando el tiempo como concepto universal y externo, Fuentes propone no sólo una cualificación individual del tiempo sino una cualificación social. El tiempo mexicano se multiplica en estrecha relación con el espacio, donde se han depositado los distintos proyectos nacionales, los “edenes subvertidos” de los que habla López Velarde.

El tiempo mítico de Fuentes es sincrónico no diacrónico (un tiempo en espirales, en mandalas...), un medio que permite la recuperación de épocas

que fueron enterradas vivas por invasiones culturales y políticas sucesivas pero que, no obstante, sobreviven bajo la superficie del presente... De esta manera la historia mexicana y la historia latinoamericana en general son vistas como una serie de rupturas, fragmentos discontinuos que sólo podrán ser integrados por una inclusiva visión temporal mítica y sus consiguientes modos narrativos”(Parkinson Zamora,1989: 192-193).

La temporalidad está sobredeterminada por el espacio nacional, con un espesor simbólico producto de la historia o las historias que lo recorren. En México todos los proyectos confluyen en un mundo de virtualidades, de sueños no cancelados. Ixca Cienfuegos representa la latencia de la vida indígena; el Chac Mool acecha desde el sótano, los temibles dioses aztecas habitan el fondo del Zócalo, las vírgenes cristianas nos convocan desde los subsuelos. En “Por boca de los dioses” la ficción pone en escena los fantasmas de las fundaciones: ”por el largo subterráneo transitaban todos, con sus sonrisas petrificadas, en un sueño de momias sin sepultura: Tetopoyollotl, enorme corazón de tierra, vomitando fuego, arrastrándose por los charcos con sus brazos de ventrílocuo de goma; Mayauel, borracha, la cara pintada y los dientes amarillos; Tezcatlipoca, un vidrio de humos congelados en la noche; Izpapatl, seguida por una corte de mariposas....”(1996: 70)

La ciudad encubre los rostros superpuestos de los Méxicos que Fuentes se propone “desenmascarar”. El autor conoce mejor la ciudad de las clases altas, matrices de héroes y dirigentes. “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 urbano de México se represente a la perfección en el acontecer de su ciudad, pues allí se deciden los destinos de sus individuos” (García Gutiérrez, 1981:178). Ellos forman la “gran familia mexicana”, cuyos integrantes saltan de un libro a otro, instaurando un sistema de remisiones que subraya el hecho de que la revolución no cambió, en profundidad, las relaciones de propiedad.

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” (1971:200).

En *Cristóbal Nonato* la geografía ha cambiado violentamente. La patria desgarrada ha sido “mutilada y corrompida” (1991: 72). La merma de costas es colosal; “nos han dejado sólo la mitad del territorio que nos quedaba” (1991:60). El país es una “isla en golfo de sombra” (1991: 229) que se ha balcanizado. Los dos puertos históricos-Acapulco y Veracruz no pueden comunicarse. La orilla ha dejado de ser una línea para constituir una zona que actúa la doble imagen de la invasión y la evasión. Fernando Benítez, el sabio historiador de los pueblos indígenas, el antagonista de Homero Fagoaga “Vio una angosta nación esquelética y decapitada, el pecho en los desiertos del norte, el corazón infartado en la salida del Golfo en Tampico, el vientre en la ciudad de México, el ano supurante y venéreo en Acapulco, las rodillas recortadas en Guerrero y Acapulco...Esto quedaba” (1991: 27).

La tierra escasea y la población que se arracima en pequeñas superficies. Las privatizaciones han cerrado el acceso a las zonas de turismo que escapan a los controles, cedidas a empresas particulares. La República achicada, empequeñecida es “Repú” o “Repmex”. Los nuevos nombres de los estados, formados por la suma de los anteriores, muestran la crítica citación: Chihuahua, Yucatango, etc. La memoria histórica ligada a la lengua protegida por el reaccionario tío Homero Fagoaga es la última referencia.

Los Estados Unidos también sufrieron una enorme crisis que no les impide ejercer su papel imperial. Se han dividido en cinco republiquetas ya que “la depresión acabó con la Unión Norteamericana” (1991:208). Entre los restos de México y Estados Unidos surgen diferentes tráficó; se ha establecido una zona intermedia Mexamérica. Aunque se combate la inmigración clandestina, “la Frontera “es el la línea imaginaria que define este territorio. Uno de los personajes dice “vamos a Palenque, no vamos a México”. La indeterminación y la interpenetración no significan el fin de la influencia del imperio. Washington es la sede del “Ministerio de las Colonias” (1991:220). Toda una geografía colonial que ha modificado otras

zonas como Centroamérica donde se encuentra la “República de las Tinieblas” (1991: 483), allí reinan los tiranos de Costagua. Lo que queda de México en el Pacífico está por entregarse a Japón. En el Distrito Federal ciertas calles llevan nombres ingleses, otros artificiosos nombres folklóricos. La *Taco Curtain* es la versión local de la cortina de hierro. “El bulevar cambiaba de lugar cada semana a veces cada veinticuatro horas” (326); “La permanencia se ha vuelto secreta y la ciudad se vive moviéndose” (326). La urbe es un “Mar Ignoto” por el cual uno sólo puede desplazarse con la ayuda de una brújula

Ángel, aferrado al pasado, recita continuamente el poema de López Velarde cuyos versos-:”La patria es impecable y diamantina”- abren la novela. El desorientado padre busca la suave patria ya perdida. Los indios siguen atados a un México alejado del México blanco, pero también dividido e incomunicado: tarahumaras y lacandones están aislados y amenazan con extinguirse. Los camioneros son los nómadas, que buscan superar los límites ”llegados del Norte y del Sur, de ambos mares, de todas las fronteras dispersas de México” (442); ”patria de nadie y de todos, el territorio libre, las carreteras de los noventas son zonas colchón en las que todo el pesar de la suave patria neo mutilada se resuelve en una especie de libertad veloz y pasajera, pero libertad al fin” (1991:439). Ni siquiera el viaje a Pacífica, las tierras de la utopía, permitirá huir de la responsabilidad de dar respuesta.

La contaminación lingüística así como la invasión territorial tienen una doble cara. La reconquista del territorio iniciada por los camioneros (caballeros modernos) y el sabotaje por la cultura latina de la lengua invasora en su propia resistencia católica y mediterránea. Cristóbal tendrá un fuerte afán restaurador “gracias a mí se va a constituir la unidad perdida, el tiempo perdido” (1991:251). En él se unen lengua e historia “la lengua de mi padre: la lengua castellana y morisca, rayada de azteca” (1991:241). El mexicano moderno no es necesariamente español fusiona distintas matrices. Ángeles se hace cargo de la voz del autor al proponer el uso de la imaginación y los símbolos como camino de contraconquista.

Artemio Cruz, Federico Robles, Homero Fagoaga o Andrés son representaciones de un mismo actante, el chingado, proyecciones de Tomás Arroyo o Pancho Villa. Lo

mismo sucede con otros personajes como los gemelos de *Terra Nostra* y *Los años de Laura Díaz*. En “La pena” Juan Zamora y Lord Jim son opuestos y complementarios como los dobles de *Una familia lejana*. “las líneas de aviación que falsamente unen Nueva York y México, Atlántico y Pacífico, separando, rompiendo la maravillosa unidad de los amantes, su identidad siamesa, su bellísima anormalidad, su monstruosa perfección, para arrojarlos a destinos incomparables, a horizontes opuestos...la ciudad de Jim mira hacia un mar jadeante y la ciudad de Juan hacia un polvo inquieto, por qué el aire de la costa es de cristal y el aire de la meseta es de excremento? (1995:63-64). El mito parece detener el fluir de la historia, el tiempo sagrado fija el tiempo profano. El espacio se abre a zonas sagradas.

La escritura vincula la memoria con el futuro y el pasado con el deseo. Mirada vuelta hacia atrás, nombre hecho máscara que oculta los verdaderos rostros, voces públicas y voces privadas. En cada instante del tiempo mexicano coexisten diferentes espacios. En México habitan “siluetas de memoria” (1982:37). El joven historiador del cuento “Tlactocazine, del jardín de Flandes” descubre que en una casa del Puente de Alvarado, acecha un espacio que no está en México sino en Flandes, que no es del siglo XX sino del siglo XIX. Desde la misma tumba el fantasma de Carlota de México viene en busca de su amado. Lo mismo sucede con la anciana Consuelo Llorente quien se duplica en la joven Aura, dos y una en la espera del amado. El protagonista, siempre un historiador, acaba atrapado por esos mundos muertos y negados.

Si el mundo occidental acepta ser representado en términos épicos o novelescos, el mundo indígena asume formas míticas y trágicas. La tesis cultural de Fuentes se aferra al mestizaje como salida, *locus amoenus* anclado en el medioevo español que le permite resolver las rupturas de la modernidad. México, heredero de todas las tradiciones queda relegado al espacio de la fatalidad y la violencia tanto del mundo antiguo como del mundo moderno - fatalidad signada por la violencia: “El pasaporte de la historia moderna sólo acepta un visado, el del terror” (1978:108); “La violenta historia de México es una gran niveladora. Quien se encuentra en la cima un día amanece al siguiente no en la cima, sino en el llano” (1986:93).

Los libros frecuentan relatos maestros de la historia y de la cultura mexicanas- en especial la gran narración tolteca. La escritura tiende constantes entre los símbolos del imaginario nacional, mostrando el triunfo de la tradición sobre la ruptura. Al mismo tiempo se insinúa un diseño trágico en la que amos y esclavos, verdugos y víctimas alternan sus máscaras. Esta lectura se extiende a toda la humanidad en la que las pasiones gobiernan la historia. Ellas son la verdadera cabeza de la hidra que renacen una y otra vez ya que "las palabras siempre acaban por construir lo contrario de sí mismas" (1978: 235); "Después del amor a la Virgen y el odio a los gringos, nada nos une tanto como el crimen alevoso" (1978: 16).

El discurso de la lengua, discurso del amor y la unión, está en boca de las mujeres - salvo en el caso de Rodrigo de Aguilar. Las palabras se inscriben en los cuerpos: Celestina de tatuados labios, Malintzin/ Marina/ Malinche, madre del primer mexicano; Ángeles con su cristóbal nonato a cuestas; Laura fotografiando el rostro lienzo lleno de colores de Frida. Ese discurso se transforma en resentimiento en Norma Robles, Catalina Cruz, Harriet Winslow o se convierte en locura e impotencia satánica en Carlota, cuya sombra eternamente busca a Maximiliano o siniestra construcción del poder como las divas del cine o Mamadoc, triste diosa de estado de cuerpo cerrado. Siempre palabra que intenta tender puente entre mundos.

Fuentes aprovecha las tesis bajtiniana, especialmente la del modelo lenguaje único/ heteroglosia, para construir un modelo de narración histórica que tenga en cuenta las narraciones hegemónicas, sostenidas por la violencia del poder y las narraciones de resistencia, articuladas desde el amor. Las lecturas tradicionales del tiempo, en presente, pasado y futuro se tornan complejas, al introducir la dupla realidad/ posibilidad. Los tiempos se dividen en reales y virtuales, ambos gravitan con igual peso. El pasado, determinante, existe en tanto proyecto incumplido y búsqueda inacabada. México sólo se conocerá en la confluencia de tiempos y espacios que se condensan en su nombre.

La revolución auspicia las coincidencias de tiempos y espacios, se vive un proceso de autoconocimiento inusitado cuyo fruto es la cultura mexicana contemporánea, la única que puede dar cuenta de las máscaras que han determinado la vida de los

mexicanos. Johannes trae consigo, de su viaje por el tiempo y espacio, la máscara de Moctezuma; emblema del poder siempre enmascarado, Cortés combate al azteca para transformarse en él; Juana Inés y Frida se arman nuevos cuerpos ayudadas por las máscaras; el Yo de Artemio se disuelve para encontrarse a la hora de la muerte. En México nadie sabe a ciencia cierta quién es su padre: ni Artemio, hijo oscuro del capataz; ni el primer mexicano hijo de la Malinche y Cortés, doble de Martín Cortés español, sombra negada del hermano; ni Tomás Arroyo encerrado en la sala de espejos de la casa del padre profanada; ni Federico separado para siempre de Hortensia Chacón; ni siquiera Esteban quien no sólo niega a la madre desconocida sino al padre tibio bajo la segura mirada de Balcárcel y los deseos inconfesables de su mujer; ni el cristóbal nonato a punto de ser abandonado por ángel; ni los tres johannes-hijos de celestina, la señora y la loba y de la impudicia del señor. Todos se buscan detrás de las máscaras, todos se buscan en los otros. Laura Díaz camina en sus hijos los encuentros y desencuentros de la sangre y el amor. Frida, bella hasta la muerte, lleva una máscara que la dibuja distante y distinta, defendiéndola del mundo.

El punto de partida de la leyenda está en los relatos de los tiempos indígenas. Siempre leídos desde la llegada de Cortés, Fuentes se interesa en esta gran colisión histórica como momento de surgimiento de mundos y memorias. También en la narración revolucionaria a través de la historia de los caudillos revolucionarios estiliza y parodia las representaciones de Azuela y Guzmán; escenifica la aparición de los nuevos burgueses; desplaza el fracaso en la política al triunfo en la cultura. En todos los relatos el sujeto de la épica es masculino. Catalina o Laura Díaz, se limitan a acompañar al héroe. En los sesenta Fuentes traza una genealogía a la revolución cubana en la mexicana a través de la Guerra Civil Española. Este diseño se mantiene hasta su última novela- *Los años de Laura Díaz*- en la que el linaje incluye la matanza de Tlatelolco.

En el afán por relevar el imaginario mexicano y armar nuevos modelos cognitivos apela a la sustitución utópica, a la transformación de las formas (el espacio o el lenguaje) como transformación de mundos. Privilegia la tradición occidental, reivindicando la narración cultural hispánica como alternativa a la modernidad anglosajona. Las representaciones del mundo indígena están segadas por una mirada

extraña, que congela la historia en mito y subordina la voz a la letra. La narrativa de Fuentes sufre los embates de sus cambios teóricos y de su compromiso político. Si en sus primeros pasos su crítica de la novela y la sociedad acompañan la adhesión a los movimientos revolucionarios e identifica nación y cultura, en los últimos tiempos la cultura se formula como espacio de conciliación de un proyecto nacido de la memoria y el deseo. El autor enfatiza la continuidad y la posibilidad de encontrar una salida armónica y no violenta.

Su posicionamiento ha cambiado, escribe desde fuera de México, ubicado en una especie de orbe hispánico, la lengua. La historia es movimiento de la utopía que sueña el viejo mundo al nuevo mundo que la épica destruye y la contra conquista responde con el sueño de una cultura de las heterotopías. La geografía de Fuentes, fascinada desde siempre por la circularidad; en el cruce entre historia y mito, nos propone viajes inacabados, metáforas de las posibilidades de los intercambios entre espacios y tiempos. El deseo es el verdadero motor de la historia. La historia mexicana es plural, en la medida en que reconoce deseos y memorias diferentes incluso enfrentados. En esa batalla se resuelve la identidad de una nación.

La literatura puede ser vista como “un movimiento de la utopía con que el viejo mundo soñó al nuevo mundo, a la épica que destruyó la ilusión utópica mediante la conquista, a la contraconquista que respondió tanto a la épica como a la utopía con una nueva civilización de mestizajes, barroca y sincrética, policultural y multirracial.

Este movimiento va acompañado de cuatro funciones: Nominación y Voz; Memoria y Deseo.

(1994:28)

El reto de la Esfinge

Nuestra fuerza de corazón ha de probarse aceptando el reto de la Esfinge, y no esquivando su interrogación formidable.

(José Enrique Rodó, 1976:20)

Carlos Fuentes retoma las distintas metáforas explicativas de América Latina. Su relato arma una red de filiaciones prestigiosas que lo sitúan en el centro de la ciudad letrada de los sesenta, recogiendo la herencia de “comunidad lingüística” con una parte de la vanguardia mexicana y El Ateneo: José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Alfonso Caso, Samuel Ramos, Octavio Paz, Juan José Tablada y José Gorostiza. El autor busca suturar las grietas que amenazan una noción homogénea de la cultura nacional y continental a la que imagina como un espacio simbólico donde se realiza la operación de montaje de una totalidad derivada de asimétrica mezcla. Su proyecto intelectual basado en la necesidad de pertenencia afirma el predominio de la tradición hispánica compartida y atenúa enfrentamientos por medio del mestizaje con sesgado etnocentrismo. La piedra angular del edificio opera por analogía al transformar el discurso cultural en instancia superadora que diluye guerras de identidad.

Las fabulaciones continúan el largo relato de colonización del imaginario iniciado por Fray Bernardino de Sahagún y los alumnos del Colegio de Tlatelolco en el uso de las narraciones mitológicas basadas en la gesta del dios héroe Quetzalcóatl y la aparición de la Guadalupe con propósitos conciliadores¹¹. La escritura apela a fragmentos de relatos finiseculares que proponen soluciones culturalistas a conflictos sociales vaciados de materialidad.

El archivo nacionalista mexicano funciona como paradigma de una operación de afortunada afortunada de ingredientes indígenas y europeos. Fuentes sigue la interpretación adleriana de Samuel Ramos acerca de la composición del alma nacional a la luz de la universalidad de la especie¹². Con el mismo gesto de Octavio Paz coloca en el centro de la escena un laberinto de soledad, fruto de la pareja chingón/ chingado sinónimo de opresor/ oprimido (Paz, 1983). “Hay en lo que se puede llamar pensamiento de Fuentes una organización binaria. Constantemente trabaja con dos elementos; por ejemplo, el tiempo-espacio, como la categoría más importante de su acercamiento a la realidad, aparece plasmada en obras en parejas de oposiciones” (García Gutiérrez, 1981:152).

Esta lógica exterior a la realidad hispanoamericana desencadena un vaciamiento de significado que tipifica lo mexicano como alteridad. La nación se narra como amalgama de sujetos, discursos y representaciones cuya hibridación única los marca desde el pecado de origen. La demostración de esta tesis supone inventariar, traducir, y distorsionar textos de cultura para armar relatos legitimadores de una tradición nacional.

¹¹ En lo referente este tema se puede consultar obras como *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac* de Edmundo O ‘Gorman, (México: Universidad Autónoma de México, 1991); *Quetzalcóatl y Guadalupe* de Jacques Lafaye, (México: Fondo de Cultura Económica, 1977. Así como los influyentes estudios de Miguel León-Portilla: *Los Antiguos Mexicanos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970); *Toltecáyotl*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

¹² “Sostengo que algunas expresiones del carácter mexicano son maneras de compensar un sentimiento inconsciente de inferioridad”, (Ramos, 1951:14). ” ¿Qué cosa es el sentimiento de inferioridad sino el de superioridad disimulado? ...La inferioridad nuestra no es sino el sentimiento disimulado de una excelencia que los demás no alcanzan a distinguir” (Fuentes, 1958: 62)

Cada una de sus novelas se presenta como un jeroglífico; al mismo tiempo, la acción invisible que las anima es una apasionada, tenaz tentativa por descifrar ese jeroglífico. Cada signo emite otro signo: la ciudad de México a Ixca, éste a Artemio Cruz (el anti- Ixca, el hombre de acción) y así sucesivamente, de novela a novela y de personaje a personaje. Fuentes interroga a esos signos y esos signos lo interrogan: el autor es otro signo. Escribir es la incesante interrogación que los signos hacen a un signo: el hombre; y la que ese signo hace a los signos: el lenguaje. Tarea interminable y que el novelista debe recomenzar una y otra vez: para descifrar un jeroglífico se vale de signos palabras que no tardan en configurar otro jeroglífico. La crítica destruye las mentiras de las palabras con otras palabras que, apenas pronunciadas, se congelan y se convierten de nuevo en máscaras” (Paz, prólogo a Fuentes, *Cuerpos y Ofrendas*, Fuentes; 1972: 18-19).

El escritor es el chamán que revela los sentidos ocultos del Pueblo; el intérprete destacado de la nación mexicana ante sí misma y ante el poder y el representante de la cultura mexicana dentro del espacio literario occidental. Defiende, con fervor, la misión de la literatura en el edificio de la sociedad civil. La escritura de Fuentes teje un tapiz, atractivo y denso, que recubre la historia mexicana. La obsesión por registrar los gestos de México recuerda el ímpetu de ciertos viajeros, arrastrados por el afán de posesión a una verdadera furia nominativa. El occidentalismo y el indianismo forman parte de las tesis del mestizaje. Ambos conllevan un proceso de abstracción idealizadora en el afán de construir modelos sustitutos. “El indigenismo, como ideología del mestizo, y el mestizaje mismo como proceso vivo, son las dos caras de un movimiento de unificación nacional que surge del choque entre fuerzas de signo opuesto,: el indianismo y el occidentalismo” (Filer, 1984:475).

El protagonista de la leyenda nacional en Carlos Fuentes es el sujeto neo-europeo, hispanohablante, ilustrado, heterosexual, blanco, varón y urbano. Las ficciones de alteridad no logran borrar su sólida presencia. Mujeres mitológicas como Laura Díaz o Consuelo Llorente; personajes como Ixca Cienfuegos o Jipe Totec son

excepcionales. Los desdoblamientos y multiplicaciones no implican dispersión sino que, por el contrario, intentan unificar opuestos y el espejo se convierte en la bisagra que asegura el encadenamiento. Los complejos simbólicos, constituidos por elementos provenientes de José Gorostiza, Juan José Tablada y Octavio Paz dan cuenta de la singularidad mexicana, a partir de series conceptuales desembarazadas de la materialidad de la experiencia: piedra/ aire agua/ fuego. En uno de sus últimos libros se plantea construir la "memoria de un milenio" empleando el mito cosmogónico de los cinco soles. El Quinto Sol, "el nuestro", está condenado también a desaparecer "por otro terrible elemento: el movimiento"(2000:9) por la conquista. La sombra negra del eterno retorno puede volver a despojarnos.

¿Cómo no ver en estas profecías de la antigua creación mexicana un espejo para nuestro propio tiempo, para nuestra empecinada divergencia entre la promesa de la vida y la certeza de la muerte, entre la adelantada conciencia humanista, científica, verbalizable, ética, y la fatal inconsciencia política de la destrucción, el silencio y la muerte? (2000: 9)

El lenguaje metafórico elude la referencia empírica y construye su relato sobre el ser mexicano recurriendo a una abstracción idealista. El color local proviene de la tradición indígena y dota de exotismo a ficciones cuya raíz está en el archivo de la "alta" cultura occidental. Dos movimientos emergen como determinantes de la construcción: conquista y revolución, reducidos y domesticados en una retórica que sustrae la historia. Las relaciones entre nación e imperio lleva a que nos encontremos "ante la formación de identidades culturales, entendidas no como esencias (a pesar de que parte de su permanente atractivo viene de que sean vistas así) sino como conjuntos en contrapunto: sucede que ninguna identidad puede existir en sí misma y sin un juego de términos opuestos, negaciones y oposiciones" (Said, 1993:102).

En este México azotado por ramalazos de Apocalipsis la ciudad devora todos los vestigios del campo¹³. El fracaso de la modernización se cifra en los desarrollos

¹³ En lo referente a la existencia de un México rural y otro urbano ver Héctor Aguilar Camín/ Lorenzo Meyer; *Después del milagro: A la sombra de la revolución mexicana* (1998). Fuentes advierte sobre el

desiguales. El enfrentamiento entre el México agrario y el urbano, entre el Norte y el Sur puede llevar a la destrucción. *La región más transparente* prolonga la cartografía de la *Visión de Anáhuac*, en una versión de la ciudad moderna que se desintegra para dar paso a la metrópolis apabullante.

Semejante al espíritu de sus desastres, el agua vengativa espiaba de cerca a la ciudad; turbaba los sueños de aquel pueblo gracioso y cruel, barriendo sus piedras florecidas; acechaba, con ojo azul, sus torres valientes. / Cuando los creadores del desierto acaban su obra, irrumpe el espanto social (Reyes, 1923:15).

... ciudad en tempestad de cúpulas, ciudad abrevadero de las fauces rígidas del hermano empapado de sed y costras, ciudad tejida en la amnesia, resurrección de infancias, encarnación de pluma, ciudad perro, 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 (Fuentes, 1958:11-12).

El mundo indígena se dispersa amenazante en los restos de Tenochtitlán, fija los ritmos de destrucción de los futuros tiempos mexicanos. La cultura europea es la cantera de los principales materiales de la fábula: desde la pintura – Velázquez, el Bosco, los murales o los paisajes impresionistas- hasta la música. El mundo de *Cristóbal Nonato* parodia el famoso poema de Ramón López Velarde, el héroe cultural de Ángel, “En esta suave patria”¹⁴ para inscribir la nación violenta, “la patria de nadie”, la nación guadalupana que se asoma, casi destructiva- al nuevo milenio. Una de las primeras preguntas es “¿*Qué lengua va a hablar el niño?*” (1987:101).

peligro de este enfrentamiento que se dramatizaría en la lucha entre el Norte modernizador y el Sur atrasado (1995).

¹⁴ “Diré con una épica sordina: /la patria es impecable y diamantina. / Suave Patria: permite que te envuelva /en la más honda música de selva”, “En esta suave patria”, Ramón López Velarde

En la apabullante proliferación de discursos la escritura deviene palimpsesto. El autor nos provee de portulanos, para prevenir desvíos de su propuesta de lectura. Con actitud enciclopedista arma una posición del poder en el saber a través del exceso y la apelación al artificio y la máscara. La productividad literaria procede por sustitución, proliferación y condensación. Las copias re-inscriben un original en una operación que se solaza en el juego intertextual. Emplea la cita y la reminiscencia en espacios discursivos a los que la intertextualidad transforma en acertijos. Esta estética posibilita “el espejeo, la obra dentro de la obra” (Sarduy, 77:182). Un gesto del barroco en el que el lenguaje se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto, liberando su significación con una gran carga de erotismo. Este modelo estético se completa con la presencia de la literatura de tesis, que, en muchos casos, determina los relatos, a medio camino entre la ficción y el ensayo.

En México, en la América española y portuguesa, el barroco va más allá de la razón sensual o intelectual de Europa para convertirse en una necesidad y una afirmación clamorosas, vitales. O más bien: en la afirmación de una necesidad. Tierra asolada, tierra conquistada, tierra de hambre y tierra de sueños: el barroco americano es el arte de las carencias, es la abundancia imaginaria de quienes nada tienen; es el salto mortal sobre la barranca con la esperanza de caer, de pie, en el otro lado (1994:19).

El americanismo, deudor del modernismo hispanoamericano así como de de las afiliaciones hispánicas, intenta resolver los dilemas culturales apelando al concepto de mestizaje¹⁵. Esta antigua metáfora de América construye un *locus amenus* de una enorme fuerza simbólica. Carlos Fuentes vuelve a plantearse el dilema de la cultura latinoamericana que dramatiza la relación entre la originalidad y la imitación. Condena toda copia que esté fuera de proceso y rescata la importancia de conocer la genealogía de nuestros acervos culturales.

¹⁵ Las principales tendencias del americanismo aparecen en el pensamiento de Bolívar como valoración del pasado; preocupación por la identidad continental y el ideal americanista y la cuestión de las identidades nacionales. Mabel Moraña, “José Enrique Rodó” (Iñigo Madrigal, Luis, (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana* (1982) .

La fatalidad exhibida por el emperador Moctezuma entregado al destino establecido por los dioses lleva a la negación de los diseños plurales del mundo indígena. El azar que gobierna los actos del maquiavélico Hernán Cortés permite la derrota del diseño moderno. En los dos casos los imperios ahogan a los pueblos. El escritor se plantea rescatar memorias, construir, como los antiguos historiadores, el memorial de México que supere oposiciones y establezca secuencias donde se han instalado rupturas que conllevan la fragmentación. Martín Cortés comprende que “México ya no es Tenochtitlán. Pero tampoco es España. México es un país nuevo, un país distinto, que no puede ser gobernado desde lejos y a trasmano... México es un país herido de nacimiento, amamantado por la leche del rencor, criado con el arrullo de la sombra” (1993:99).

Carlos Fuentes, hijo de la alta burguesía mexicana cardenista, formado por republicanos españoles, considera genésica la relación en espejo entre América y España. El segundo hispanoamericanismo fruto de la paradójica reconciliación entre españoles y americanos, construye la imagen de una “hispanidad”¹⁶, que expresa la contraofensiva de “Generación del 98” que, desde España, busca recuperar América y denuncia la “leyenda negra” de la Conquista. José Enrique Rodó, Rubén Darío y otros hispanoamericanos modernos sostienen la tesis del espíritu hispánico heredero de la latinidad como contendiente del pragmatismo anglosajón. La teoría se convierte en llamado a los intelectuales, “espíritus selectos” a consolidar la unidad de la cultura hispanoamericana convirtiéndola en bastión contra las ambiciones imperialistas del Norte.

En el horizonte de la segunda mitad del siglo XX, cuando la fuerza del antagonista se ha potenciado, Carlos Fuentes continúa el proyecto arielista en dos sentidos: busca en las genealogías hispánicas una respuesta cultural y política y se posiciona como contendiente privilegiado de una batalla que enfrenta el espíritu a la materia. Sus propuestas abrevan en la tradición indigenista de la revolución mexicana que legitima la narración del mestizaje, con representantes como Justo Sierra y José

¹⁶ Fundamentalmente esta reconciliación se produce a través del arielismo de Rodó y se pacta en el prólogo que Clarín escribe para *Ariel*.

Vasconcelos¹⁷. Une estas vertientes y proyecta el modelo explicativo del mestizaje a la historia y la cultura española, lo que le permite tender un puente entre mundos muy distintos a los que iguala como variantes de un mismo modelo. La mezcla se sitúa en los orígenes, en una España medieval heredera de Roma, apartada de Europa.

El lugar de enunciación del escritor es México en tanto espacio relacionado con el mundo. La lectura está condicionada por la imagen histórica del pasado imperial mexicano, más que del presente de los grupos indígenas. La cultura hispánica se convierte en emblema de un Occidente humanista. La memoria y el deseo son las fuerzas representativas de esa nostalgia de totalidad imperial y los sueños de unidad. Sus escritos apuntan a señalar una salida: la modernidad de raíces hispánicas. Su pensamiento combate el localismo de una literatura que necesita asumir la universalidad. Sigue a Alfonso Reyes cuando declara: "La laboriosa entraña de América va poco a poco mezclando esta sustancia heterogénea, y hoy por hoy, existe ya una humanidad americana característica, existe un espíritu americano. El actor o personaje, para nuestro argumento, viene aquí a ser la inteligencia" (Reyes, 1936:57).

Las ficciones construyen la imagen de una América ansiosa de nombres, un "continente de textos sagrados", urgidos de una mirada profana a la que la literatura y la novela confieren existencia al liberar la palabra y presentarlo ante la cultura universal. El mito es la operación que garantiza la superación de los localismos y el acceso a las matrices culturales occidentales. La pregunta por la identidad es el puente entre la necesidad y la libertad de un pueblo que no puede reconocerse en su propia máscara.

¹⁷ El mestizo se desarrolla sobre todo en México y tiene como ideólogos a Justo Sierra en el siglo XIX y a Vasconcelos en el siglo XX. El programa cultural se institucionaliza con la Revolución Mexicana. En el siglo XIX la tesis de Sierra se inscribe en la filosofía positivista y en la idea de progreso. Sierra afirma que el mestizo es el grupo social más apto para el progreso, para la transformación social; el factor dinámico de la nacionalidad.

La mitología como sistema sufre infinitas transformaciones en los mitos concretos¹⁸, lo que facilita armar series analógicas y trazar semejanzas entre sistemas distintos que se postulan como versiones de una misma matriz¹⁹. La heterogeneidad de historias particulares se disuelve en una estructura única y a-histórica. La pluralidad de culturas se torna multiplicidad de metáforas que modulan, con mutaciones, los mismos símbolos. La complejidad y el conflicto quedan superados por la semejanza y la armonía. En *Una familia lejana* muestra la multiplicidad. Víctor Heredia, cubano de origen afincado en París, representa el europeísmo hechizado por Francia. Hugo Heredia, en cambio, busca el pasado americano en el “mensaje de las piedras”. “América está plagada de “Hereditas” que, a pesar de sus lazos de sangre, se dividen en proyectos distintos; en el continente se perpetúa la lucha entre hermanos, y el *estigma de Caín* determina fatalmente la Historia. La extraña fusión entre los jóvenes Víctor-hijo del mexicano- y André-hijo del francés-puede interpretarse en esta línea como el deseo de una integración, de una unión necesaria para encarar el futuro. Pero al final todo permanece deliberadamente ambiguo: tras contemplar los misteriosos fetos que descansan en la piscina del RAC en París, símbolo de ese nuevo ser americano aún no nacido, Fuentes declara lacónicamente: ‘Nadie recuerda toda la historia’ “ (Ordiz Vázquez, 1992: 535).

El mito es una operación que garantiza la construcción de modelos explicativos, al mismo tiempo que, al trabajar sobre la existencia de matrices simbólicas a-históricas permiten el encuentro de constantes entre culturas, que lleva a privilegiar la armonía sobre el conflicto²⁰. La imagen de un México mítico y eterno revela el pensamiento esencialista que subyace en la escritura de Fuentes. “México es el retrato de los

¹⁸ Carlos Fuentes conoce las teorías sobre el mito de Claude Lévi Strauss a través del libro *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (Paz, 1967). Especialmente referido al Prólogo de las *Mitológicas* y a la *Antropología*. María Begoña Pulido en “Carlos Fuentes: entre lo uno y lo diverso” realiza precisiones sobre las matrices teóricas.

¹⁹ El mito es presentado como una operación mental sin significado histórico, producto del Espíritu Absoluto (el equivalente del Inconsciente jungiano). Hay una naturalización de lo histórico que hace descansar la universalidad en un “espíritu humano” semejante en todos los hombres (Begoña)

²⁰ Según Jorge Volpi hay en la actitud de Carlos Fuentes una dualidad engañosa: “Así, en México Fuentes es un cosmopolita que se pretende mexicano; fuera, es un mexicano que se pretende universal... El México que se dedica a exportar desde entonces es sólo una imagen prefabricada, tan ilusoria e inexistente como una fantasía. “”Treinta años de *Cambio de piel*”, Jorge Volpi, *La jornada*. Reproducción en The Gale group. También el libro de Volpi, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México: Era, 1998

ciclos, que es el retrato de los cielos, la sucesión de los soles de México sobre México, la autoridad que el país y sus gentes derivan de una relación sin tregua con los elementos. Es la identificación del retrato de los mexicanos con el retrato de la creación” (1994:26). México es mundo originario, cosmogónico donde el majestuoso pasado se preserva en monumento y los cambios históricos exhiben una condición natural. Las visiones apocalípticas son frecuentes.

Toda “familia lejana” nos repite y se repite infinitamente. En una casa de la avenida de la Reforma se encuentra el jardín de Tlactocatzine donde confluye la historia de los Habsburgo y la del México imperial. La filosofía de Giambattista Vico es determinante. El referente histórico concreto se opaca detrás de las labradas superficies culturales. La escritura torna lo real en artificios con retazos de letras e imágenes.

El hallazgo de Mijail Bajtin aporta nuevos instrumentos de interpretación del imaginario mexicano. Fuentes lo aprovecha para renovar y formalizar la tesis del mestizaje. Expande los alcances geográficos del concepto pero no subvierte las lecturas tradicionales. Sus conceptualizaciones se enriquecen con teorías latinoamericanas: “estas culturas lo son de conquista y de reconquista, como quisiera Lezama Lima, de Contra-Conquista. ... el vasto acarreo histórico del río de las Américas: tierras de antiguas culturas, culturas transpuestas, culturas copuladas, culturas latentes, culturas canibalizadas y carnavalizadas, culturas mestizas ansiosas de arrancarle palabras al silencio, ideas a la noche”(1985:15).

La visión de la Conquista, uno de los temas de mayor insistencia en las últimas décadas, se sustenta en el modelo comunicacional, apegado a la propuesta semiótica de Tzvetan Todorov (1989) que le posibilita presentar dos rostros de España y de México- más que de América. Otorga un enorme peso al discurso. Impugna gran parte de la herencia liberal francesa y el modelo de progreso del norte alaba los clamores de *Fuenteovejuna* y los claroscuros de Goya. Mantiene la creencia en la función salvadora de la literatura y otorga un lugar privilegiado al escritor como parte de la vida política. Exalta el papel de los “pueblos del libro”- judíos, árabes y europeos (1992). Considera a las comunidades indígenas “pueblos de la piedra”.

El proyecto intelectual de Fuentes otorga un sitio de privilegio a la lengua española. Defiende las apropiaciones y traducciones que permiten construir puentes: Jerónimo de Aguilar, Bernal Díaz del Castillo, Juana Inés de la Cruz, Bernardino de Sahagún, los peregrinos del Ateneo que en el siglo XX inundaron México, los novelistas que unen y tienden puentes. En *Ceremonias del alba*, Marina le dice a su amante y señor:” No importa. Sólo lo que se nombra existe. Si nadie las pronunciara, las profecías nunca se harían realidad. Un nombre, señor, es como un cuerpo. Nombra al mal, Nombra al amor. Lo habrás convocado”(1991: 92).

Carlos Fuentes refuerza la relación entre la identidad y la lengua. Ello le permite insistir en la existencia de un continente cultural (hasta político) hispánico. La lengua es determinante en la definición de una identidad, por ello podemos asumir la continuidad entre España y América. Como si fuéramos ramas de un mismo árbol según las palabras de Octavio Paz; “El español del siglo XX, el que se habla y se escribe en Hispanoamérica y en España, es muchos españoles, cada uno distinto y único, con su genio propio; no obstante, es el mismo en Sevilla, Santiago o La Habana. No es muchos árboles: es un solo árbol pero inmenso, con un follaje rico y variado, bajo el que verdean y florecen muchas ramas y ramajes. Cada uno de nosotros, los que hablamos español, es una hoja de ese árbol. Pero, realmente hablamos nuestra lengua? Más exacto sería decir que ella habla a través de nosotros. Los que hoy hablamos castellano somos una palpitación en el fluir milenario de nuestra lengua.”(Paz,08/05/1997:2).

La cuestión de la identidad bajo el rótulo de mexicanismo es más nítida en las primeras obras, donde, como ya lo señalamos aparece como una problemática de filiación psicoanalítica. La violencia es el acto fundacional que se re-actualiza permanentemente. Personajes como Artemio Cruz simbolizan un proceso histórico marcado por el pecado original de la chingada.

Desde la conquista hasta hoy, la historia de México es una segunda búsqueda de la identidad, de la apariencia, una búsqueda nuevamente tendida entre necesidad y la libertad: más que conceptos, signos vivos sin

destino que, una vez, se resolvió en el encuentro de la pura fatalidad del puro azar. Fatal pared indígena. Azaroso para el español. Más trágico Edipo, México o no acaba de reconocerse en su máscara. A la fatalidad y al azar, opone el "albur" temible negación de los demás que nos conduce al suicidio de no poder reconocernos fuera de nosotros mismos (1983:19).

El modelo cultural y social de heterogeneidad y la hibridación de Bajtin le permite contar con un modelo de la cultura popular. Las últimas lecturas llevan a Fuentes a proponer una curiosa y casi paródica definición del continente " Afro-Indo-Ibero-América, que acude a la raza como instrumento de definición. Esta apelación a la raza denuncia el vitalismo que impregna el modelo cultural. De la construcción de la identidad como esencia su discurso gira a la modulación de una multiplicidad alternativa y difusa.

Sus preocupaciones se expresan en pares opuestos: civilización / barbarie; cambio / tradición. Fuentes instala la desavenencia en los orígenes, que imprimen un movimiento centrífugo a la dinámica social y cultural de la península en oposición a los proyectos nacionales. Es allí donde se puede datar la génesis de bondades y males. En todos los textos sobrevuelan las figuras de Ariel y Calibán, enalteciendo la fuerza del espíritu de la cultura occidental. Los protagonistas son historiadores como Felipe Montero; tlamatimines como el anciano de las memorias, letrados como el Peregrino o como Jerónimo de Aguilar; periodistas como el Gringo, poetas como José María Heredia, académicos como el tío Homero, sabios como Fernando Benítez. "Creadores de otra historia, los artistas, sin embargo, están inmersos en esta historia. Entre ambas se crea la verdadera Historia, sin entrecomillado, que es siempre resultado de una experiencia y no de una ideología previa a los hechos" (1990:13-14).

La relación entre política y cultura es metonímica. La historia de América, y toda historia, aparece como la historia de Próspero y Ariel, la de la civilización y la barbarie. Como escribe Sarmiento las ideas no se matan; podríamos agregar que para Carlos Fuentes las letras son inmortales. El verdadero protagonista es Ariel, el intelectual, más precisamente el escritor -desde Fernando de Rojas a Jorge Luis

Borges. ” Pero vista de otra manera, la literatura mexicana, desde la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* hasta *Obsesivos días circulares* y de Fray Bernardino de Sahagún a fray José Emilio Pacheco, es un solo y vasto intento de recuperar la memoria recuperando la palabra” (1987:4).

En sus figuraciones emplea el mito de Quetzalcóatl, tanto en sus ensayos como en sus ficciones. Aunque se trata de un mito cuya autenticidad es cuestionada por autores de la talla de Jacques Lafaye, Fuentes magnifica los rasgos más espectaculares y literarios del mito. En *El espejo enterrado* presenta un Quetzalcóatl en el que se entremezclan los rasgos del dios y los del soberano-sacerdote de Tollan, así como las numerosas y contradictorias narrativas que han llegado hasta nosotros²¹. La versión del mito de la caída de Quetzalcóatl muestra el eclecticismo de Fuentes (Navarro, 1996). Aunque su versión dice basarse en los *Anales de Cuauhtitlan*, la descripción de la huida del héroe no se corresponde con esta fuente, sino con el final alternativo que propone Sahagún en su *Historia General*. Si en los *Anales* el dios se sacrifica prendiéndose fuego a sí mismo, en la *Historia General* el héroe huye hacia levante en una barcaza de serpientes, prometiendo regresar. En los *Anales* no se menciona que el horror frente al espejo se deba a razones metafísicas sino a la monstruosa deformación de su anciano rostro. El escritor adhiere a la tesis de las profecías, una versión fatalista de la conquista pero adultera todo el tiempo las fuentes. – como en el caso de la leyenda de los soles.

México se construye, en disputa con el Norte, como espacio no occidental en el juego opositivo mundo mexicano (hispanico) - mundo anglosajón. Los relatos abundan en visiones apocalípticas: la frontera se corre vertiginosamente; los calibanes del norte no duermen. Como en las imágenes de “El triunfo de Calibán” de

²¹ Quetzalcóatl se convirtió en el héroe moral de la antigüedad mesoamericana, de la misma manera que Prometeo fije el héroe del tiempo antiguo de la civilización mediterránea, su libertador, aun a costa de su propia libertad. En el caso de Quetzalcóatl, la libertad que trajo al mundo fue la luz de la educación. Una luz tan poderosa que se convirtió en la base de legitimidad para cualquier Estado, que aspirase a suceder a los toltecas, heredando su legado cultural (*El espejo*, Pág. 107). En el prólogo a una de las ediciones de *Todos los gatos son pardos* (1980), drama épico sobre la conquista, Fuentes describe la caída del dios-héroe que desarrollará en sus obras de ficción.

Rubén Darío conquistan a través del dinero y transforman la zanja en muro²². “De Quetzalcóatl a Pepsicóatl: el tiempo mítico de indígenas se sobre pone el tiempo del calendario occidental, tiempo del progreso, tiempo lineal” (1983:26)²³.

El mestizaje es la única salida posible, permite al mexicano asumir la condición de hijo de Cortés y la Malinche, de la Mancha y Teotihuacán. El escritor, como José Enrique Rodó y José Vasconcelos busca los hilos que religuen América Latina con Europa, oponiéndola al Norte. México, heredero de todas las tradiciones, puede ser atrapado la repetición o en la novedad, disolverse en los tiempos incumplidos. “somos surrealistas por vocación, de nacimiento, como lo comprueban todas las bromas a que aquí hemos sometido al cristianismo, trastocando los sacrificios de carne y hostia, disfrazando a las rameritas de diosas, moviéndonos a nuestras anchas entre el establo y el burdel, el origen y el calendario, el mito y la historia, el pasado y el futuro, el círculo y la línea, la máscara y el rostro, la corona de espinas y la corona de plumas, la madre y la virgen, la muerte y la risa: llevamos cinco siglos” (1990:95).

Estos nuevos modelos cognitivos proceden por sustitución utópica de lo real, a la transformación de las formas (el espacio o el lenguaje) como transformación de mundos. Sus figuraciones del mundo indígena están segadas por una mirada extraña, que lo congela en mito y subordina voces a letras. Carlos Fuentes apuesta a la lengua, no sólo como posibilidad cultural sino política.

Todos somos hombres y mujeres de la Mancha. Y cuando comprendemos que ninguno nosotros es puro, que todos somos reales e ideales, heroicos y absurdos, hechos por partes iguales de deseo y de imaginación, tanto carne y hueso, y que cada uno de nosotros es en parte cristiano, parte judío, con algo

²²Las ruinas norteamericanas-"promesas hechas y cumplidas y luego abandonadas por el tiempo y al tiempo" son equivalentes a la basura, ya que estarían sometidas a la relatividad. En cambio las ruinas mexicanas se presentan como monumentos de origen. Al establecer el contraste entre basura y monumentos está presentando una visión valorativa de las dos culturas en la que introduce la cuestión de la autenticidad. Las ruinas están valorizadas en tanto esencias eternas.(1983:26)

²³ No insiste tanto en el eje colonizado colonizador como en grandes modelos de configuración sociocultural con un carácter casi esencial. Así el imperio es hoy Estados Unidos. Los norteamericanos amenazan con una cultura que hace del tiempo chatarra, que no sabe interrogar a las ruinas

de moro, mucho de caucásico, de negro, del indio, sin tener que sacrificar ninguno de nuestros componentes sólo entonces entendemos en verdad tanto la grandeza como la servidumbre de España "(01/91)

Si bien Fuentes tiene una gran relación con el mundo europeo y norteamericano, lo imagina como antagonista cultural, como parte de otro tiempo que se intentó injertar en América. Su proyecto revela una enorme fe en la cultura occidental que posterga y silencia los mundos indígenas y populares": Hemos persistido en la esperanza utópica porque fuimos fundados por la utopía, porque la memoria de la sociedad feliz está en el origen mismo de América, y también al final del camino, como meta y realización de muchas esperanzas" (1992:10).

Las propuestas teóricas, que privilegian la dimensión simbólica sobre la material, exhiben un sospechoso binarismo en el reclamo de pertenencia a la tradición hegemónica de pensamiento occidental. Al hablar de la relación tiempo/ sujeto en México y en América Latina, plantea, -"la batalla es doble: luchamos contra un tiempo cree, también, se divierte con nosotros, se revierte contra nosotros, se invierte en nosotros, se subvierte desde nosotros, se convierte en nombre nuestro". En estos postulados tenemos que leer por omisión un subrayado: en Europa donde el tiempo actúa con el sujeto La coexistencia de todos los niveles históricos en México es atribuido al subconsciente de la tierra y la gente. Esta afirmación, preñada de ecos junguianos²⁴, equivale sostener que México está fuera del tiempo, ya que sus historias o sus diversos proyectos históricos están detenidos.

Toda una retórica de la simultaneidad de términos positivos con términos negativos. El peso del pasado es infinitamente más fuerte que la gravitación del presente. Discursos, sujetos y mundos son representados como dobles complementarios o u opuestos. América Latina, sujeto colectivo en búsqueda permanente, se funda en la utopía que remite más al pasado hispánico que al pasado indígena. La demostración de esta tesis emplea el argumento invalidante para introducir lo contrario. El

²⁴ Carlos Fuentes reconoce la importancia de Mircea Eliade en su concepción de los mitos pero niega haber acudido a Jung. Quizá se trata de la influencia de Lévi Strauss y su idea de un Espíritu Social, del que emergen las matrices que llamamos mitos.

multiculturalismo, cristalizado en el mestizaje, suma diferencias y arrasa con el conflicto dando unicidad a la cuestión identitaria. El debate de México con México, de América Latina consigo misma es, para Carlos Fuentes, un debate con España, lo que conlleva una enorme simplificación.

La mistificación y sexualización del alma de los pueblos lo lleva a afirmar la prolongación del Mediterráneo en el Caribe, en un mundo mestizo entre dos orillas²⁵ : “Pero España nos abraza a todos; es en cierta manera, nuestro lugar común. España, la madre patria, es una proposición doblemente emitida madre y padre fundidos en uno solo” (1992:44).

El esquema civilización/ barbarie subsiste en los pueblos del libro contra los de la piedra. Los mexicas ocupan el espacio de los orígenes prestigiosos; los otros pueblos indígenas no intervienen. Aunque afirma apostar a la solución martiana de un mundo multipolar se extraña el anticolonialismo y el antiimperialismo. La lógica textual es de conciliación, de síntesis entre la “renovación civilizadora” que quiere Sarmiento y la “continuidad con el pasado” que propugna Lucas Alamán.

América Latina es uno de los campos de batalla en donde los distintos sujetos combaten por la construcción de su proyecto en función de sus particulares memorias. Fuentes, habla desde la mismidad, que, bajo un grueso tejido cultural, reivindica la semejanza, sostiene el esencialismo del mestizaje, un concepto que se quiebra en el nomadismo de las cartografías de fin de siglo.

”La pregunta sería qué tipo de testigo intelectual puede reabrir auténticamente la escena cultural del presente, a contrapelo de la morbidez del olvido: de aquello que en el interrogarse de la cultura no cesa de olvidarse”, reflexiona Nicolás Casullo (1998:98) agregando que sólo en los usos del lenguaje la memoria deposita la clave de la representación de la historia, que no es sino invención, fantasma literario como el espectro de Hamlet. Quizá la respuesta a los enigmas planteados por la Esfinge está en la acción cíclica y repetitiva de plantar la semilla del naranjo mientras se

²⁵ No podemos dejar de hacer notar la similitud con textos como *Los siete pecados capitales del español* de Fernando Díaz Plaja

“entrega a un vasto sueño sobre el mar, en el que el tiempo circula como las corrientes y todo lo une y relaciona... La constante de este trasiego es el movimiento doloroso de los pueblos, la emigración, la fuga, la esperanza, ayer, y hoy” (1993:360).

La máquina de leer y escribir

“... mira cuántas facetas de este *hadit*, de esta *novella*, a pesar de su apariencia de conclusión, han quedado como en suspenso, latentes, esperando, acaso, otro tiempo para reaparecer,... otros nombres para nombrarse” (Fuentes, 1975: 658).

Las naciones sostienen su existencia en la fuerza de las narrativas simbólicas que las justifican. Carlos Fuentes participa en el debate sobre las representaciones de la identidad cultural y política de la nación mexicana del siglo XXI. El autor experimenta con distintos géneros pero privilegia a la novela como máquina de lecturas y escrituras de la realidad mexicana y latinoamericana.

En sus textos la fábula literaria se nutre de la fábula histórica y la crítica de la cultura fecunda la teoría de la literatura. No sólo le interesan las verdades que circulan en los discursos literarios sino el mundo que los hace posible. Fuentes declara que la literatura “propone la posibilidad de la imaginación verbal como una realidad no menos real que la narrativa histórica. De esta manera la literatura constantemente se renueva, anunciando un mundo nuevo, un mundo inminente” (1990:70)

Reivindica la función de la teoría y la crítica y su carácter revulsivo como mecanismo de la productividad textual del género. Un modo de enunciación que plantea, desde su origen, una crítica de los modelos de lectura en la obra de

Cervantes. La renovación vanguardista del siglo veinte la convierte en una crítica de la escritura que llega a poner en peligrosas condiciones mismas de su existencia.

“Cervantes, Joyce y la soledad de la literatura. Uno vive en la ciudad renaciente, la ciudad fénix; el otro, en la ciudad caída, la ciudad buitre. Pero ambos pronuncian las palabras cenizas del final y las palabras llama del inicio. Ambos plantean, uno al nivel de la crítica la lectura y el otro al nivel de la crítica de la escritura, la crítica de la creación dentro de la creación” (1984: 120).

Su fuerza innovadora radica en su capacidad de trocar formaciones residuales como el realismo. Rescata de esta estética la voluntad de simbolizar el mundo mediante la composición de una imagen histórica total, que implica la organización de un cronotopos. En la segunda mitad del siglo veinte incorpora los mandatos vanguardistas, componentes activos de una formación discursiva, paradójicamente, al servicio de la representación de “lo real”. El discurso ideológico, con su carga ética, interviene en el delineado de posibilidades estéticas, urgidas por la mediación de discursos hegemónicos, como el de la antropología.

“Los discursos de la nación, la literatura y la historia están entrelazados por medio de múltiples conexiones que adquieren características específicas y temporalmente determinadas: la historia usa modelos literarios y una de las principales preocupaciones de la historiografía es la formación de la nación; la nación se concibe en términos ideológicos e históricos del proyecto liberal y se imagina, sobre todo, a través de la literatura; y la literatura, a su vez, se vuelve histórica (e historicista) como nacional y americanista” (Fernando Unzueta, 1996:13).

En este “clima de ideas”, la escritura de Carlos Fuentes se empeña en reconstruir el código maestro de la cultura mexicana, reponiendo los vacíos a través de su literatura, que traza genealogías con los textos maestros de la cultura hispanoamericana. Sus novelas ponen en movimiento todo el archivo de historias y

mitologías nacionales; los libros son “cajas de herramientas” que proponen una representación del mundo y un sistema de interpretación de la realidad de su país.

La producción literaria del autor cobra su mayor impulso en la década de los sesenta cuando se consolidan grandes proyectos narrativos y se lleva a cabo un profundo debate acerca de las funciones de la novela en América Latina. La hegemonía alcanzada por la fórmula del “realismo mágico”, exótica mezcla de discurso con magia, ha encubierto con falsas máscaras de homogeneidad, la rica pluralidad de un espacio narrativo múltiple y polémico. Arma un diálogo permanente entre ficciones y ensayos, su poética sostiene la idea de organicidad, entendida como reflexión que se apoya en los intereses y la perspectiva de determinados sectores sociales. Las novelas aparecen en el período de cancelación de la “novela de la revolución mexicana”, cuando se sella el acuerdo nacional posrevolucionario. El escritor reconoce su genealogía en el discurso nacionalista mexicano, al mismo tiempo que se inserta en sus quiebres.

A lo largo de los últimos cincuenta años los postulados varían aunque mantienen la creencia en la función cultural y política de la literatura, que revela sus matrices en el compromiso del intelectual que sostiene Jean Paul Sartre. El debate de la modernidad se presenta como el debate sobre la tradición. En el proceso de “contraconquista” se debe recuperar la unidad de la multiplicidad. Este proceso supone eludir tanto la ruptura provocada por la imitación extra-lógica como la repetición fatal de una tradición, atrapada en moldes academicistas. La novela, por su condición proteica, es un instrumento para afianzar la continuidad cultural de una nación y un continente obligados a consolidar una sociedad civil, que se oponga a autoritarismos culturales y políticos. La interpretación atribuye al género un valor de texto /sutura de proyectos antagónicos.

Habitamos simultáneamente un país legal y un país real, ocultado por la fachada del primero. La otra nación, más allá de los espacios urbanos, el mundo arcaico, paciente, poblado por quienes aún no alcanzan la modernidad sino que continúan sufriendo sus explotaciones, estaba ahí para comentar, con ironía a veces, con rabia otras, sobre nuestro limitado

progreso en las ficciones...La condición es escribirlo todo para obtener algo, la parcela de realidad que nos corresponde vivir (1993:14)

Escritura y lectura son operaciones constitutivas de la literatura, sometidas a los cambios históricos. Un autor puede usar máscaras para firmar una obra, pero, en el momento en que la concluye, se ausenta y se convierte en fantasma- padre muerto- cediendo el lugar al lector. Ciertas escrituras como las de Carlos Fuentes revelan las resistencias del autor a abandonar la obra a su suerte. Intentan, desde el acto mismo de la producción, señalar itinerarios de lecturas, ofreciendo pactos que amarran al lector. Su narrativa “escribe”, o mejor inscribe, su lectura, en un intento soterrado de eliminación de la distancia crítica que pregona. En todos los casos las ficciones son acompañadas por una suerte de “manual de instrucciones”, dentro o fuera de ellas. A esta fuerte voluntad de control de la recepción de su producción la figura de Fuentes suma su actividad de “consagrador” de un canon novelesco hispanoamericano.

La letra opera sobre el corpus y sobre el canon, estableciendo una política de autor. Sus ficciones son “máquinas de escritura” que se sostienen como “máquinas de lectura” que recorren los distintos modelos narrativos: desde la novela histórica a la novela policial; desde el género fantástico al costumbrismo. Toda una gama de posiciones se despliega dentro del espacio total. Su paradigma novelesco, como el de Octavio Paz, se articula con insistencia en la poética de *El Quijote*

quizá la aventura más extraordinaria de la libertad del hombre moderno porque implica la posibilidad de conocer a un mundo diverso, no de refugiarse en un mundo unificado y homologado como era el mundo del medioevo, sino de salir a un mundo que no entiende y que no, no se entiende, de ponernos a prueba frente al mundo, de salir de nosotros mismos, de participar en la historia y, sin embargo, de ofrecer siempre un camino fuera de la historia para ver a la historia, y no servirnos de la historia. Para mí todo esto es la novela (Ortega, 1989: 623) .

Su proyecto narrativo revela la escisión entre las tradiciones de la vanguardia y las del realismo, debido a la necesidad de representación que reconoce como vocación

de nuestra novela continental. A pesar de las declaraciones parricidas de sus practicantes, lo que define a la “nueva” novela es el conjunto de operaciones sobre el lenguaje, deudoras de las vanguardias líricas latinoamericanas, como lo señala Saúl Yurkievich, así como de las de las vanguardias narrativas europeas. No es menos importante la intervención de las teorías sociales, especialmente la antropología. En *La nueva novela hispanoamericana* Carlos Fuentes se refiere a los tres elementos centrales en la construcción de la novela: el mito, el lenguaje y la crítica. La preocupación ética confluye con la estética. Hay una marcada voluntad de universalidad, fundada en la modernización del lenguaje latinoamericano realizada por autores como Jorge Luis Borges y Octavio Paz.

La narrativa latinoamericana oscila entre la ruptura y la continuidad de la tradición occidental e intenta resolver los conflictos generados por la necesidad de representación y el mandato de originalidad. En *La nueva novela hispanoamericana* arma una genealogía a la “nueva novela”. En primer lugar rechaza a la denominada “narrativa de la tierra”- Más cercana a la geografía que a la literatura, la novela de Hispanoamérica había sido *descrita* por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI” (1974,9).

En estos textos el poder protagónico de la naturaleza se complementa con la denuncia de la explotación, que surgía de la tendencia naturalista y documental. El siglo XIX vivía bajo la égida de la épica y su respuesta era la epopeya. La narrativa de la revolución mexicana introduce la ambigüedad crítica. En su afán por demostrar su hipótesis el autor deja de lado toda una tradición de narrativa fantástica hispanoamericana a la que tanto debe. Atribuye a los grandes maestros del canon occidental: Faulkner, Woolf, Joyce, Golding, etc. la puesta al día del género. Los estructuralistas como Levi Strauss presentados por autores como Octavio Paz enseñan que “al inventar o recuperar una mitología, la novela se acerca más a la poesía y a la antropología” (1974:20). Porque “El mito es renovable; el lenguaje es el código dentro del cual tiene lugar la selección de las combinaciones posibles del discurso...Sólo a partir de la universalidad de las estructuras lingüísticas pueden admitirse, a posteriori, los datos excéntricos de nacionalidad o clase”(1974:22). Borges es el fundador de un nuevo lenguaje en el que habita lo urbano- “En la

literatura de ficción, es Jorge Luis Borges quien rescata este derecho para crear, a su vez una narrativa mítica (y su mito es el de un segundo mundo que nos nombra, y nos sueña, y a veces hasta nos mira” (1974:25).

La novela tiene la misión de restaurar el vaciamiento de nombre realizado por las sucesivas colonizaciones. Para ello la creación no puede desprenderse de la crítica, debe inventar un lenguaje. “Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido” (1974:30).

Para nuestra literatura continental uno de los debates es la polaridad regionalismo/ universalidad. Carlos Fuentes afirma que el escritor occidental sólo puede ser central, reconociendo su excentricidad y el escritor latinoamericano debe realizar el movimiento opuesto. No puede evitar oponer occidental a latinoamericano. Bajo el influjo de las ideas de Paul Ricoeur, considera que la novela debe situarse” a través de la palabra, entre el cambio y la estructura, entre la renovación y la tradición, entre el evento y el discurso, entre la visión de la justicia y la visión de la tragedia: entre lo vivido y lo real” (1974:35). Los antecedentes están en Juan Rulfo y Miguel Ángel Asturias. Los miembros del exclusivo grupo del Boom son Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier y Julio Cortázar. Curiosamente incluye al español Juan Goytisolo.

En *Casa con dos puertas*, un ensayo inmediatamente posterior a *La nueva novela hispanoamericana*, reúne, entre otros estudios, un conjunto misceláneo de estudios sobre distintos novelistas. Son peculiares los capítulos dedicados a Jane Austen, William Faulkner y Herman Melville. Allí señala que “El escritor, como *los idiotas* y las viejas de Faulkner, es el perturbador diacrónico de las estructuras, el ángel maléfico que se posesiona transitoriamente del lenguaje sólo porque, anteriormente, ha sido poseído por el lenguaje” (1970:80). El carácter romántico y la ascendencia iluminista de esta afirmación remite a la teoría de los demonios y el deicidio de Vargas Llosa. El idealismo contamina una visión que presenta a los escritores, pero sobre todo a los novelistas, como espíritus selectos en el sentido de Pierre Bourdieu.

Hacia los ochenta Fuentes asume la tradición cultural occidental de la novela moderna, desde una lectura crítica apoyada en el estudio teórico de sus orígenes y posibilidades, plantea la existencia de dos tradiciones divergentes: *la quijotesca* y *la napoleónica*. Ambas se apoyan en la importancia de la representación pero obedecen a diferentes concepciones de las relaciones entre el lenguaje y la realidad y proponen contratos de lectura distintos²⁶.

Yo sostengo que hay dos tradiciones en la novela occidental. Una es la tradición de La Mancha. Es la tradición quijotesca, consciente de sí misma, en la que la novela hace notar que es una novela, donde los personajes son nombres, donde todo es una creación verbal. Esta es la novela potencial que va de Cervantes a Diderot. Y luego hay la novela que yo llamo la tradición de Waterloo, que es la novela napoleónica, que nace de la figura de Napoleón, en la que la acción en la historia es lo que cuenta. Esto es muy serio, Stendhal y Balzac te dicen esto es serio, esto no es una broma, esto es la realidad, esto es un espejo que se pasea a lo largo de un camino reflejando la realidad (Ortega, 1988:3-4).

En *Cervantes o la crítica de la lectura*, manual de instrucciones de lectura de la novela *Terra Nostra*, se afirma que Cervantes es el primer novelista que incluye la crítica de la creación dentro de la creación. Una crítica que se transforma en crítica del acto de lectura. Traduce opuestos como el realismo y la épica en una nueva instancia. Lleva a cabo "un extraordinario combate cultural, en una operación crítica sin paralelo para salvar lo mejor de España de lo peor de España" (1983:34) "Don Quijote y Hamlet son los testigos de cargo de una nueva literatura que ha dejado de ser lectura transparente del verbo divino pero no ha podido convertirse en signo reflejo de un orden humano tan congruente indubitable como fueron los órdenes, divinos o sociales, del pasado (1983:69).

²⁶ Carlos Fuentes emplea lógicas binarias en sus argumentaciones. Un ejemplo curioso es el discurso pronunciado en ocasión del Premio Cervantes, donde opone la poética del Quijote a la poética de Robinson Crusoe, usando los resonantes espectros de Miguel de Cervantes y Daniel Defoe para reinstalar el debate entre lo hispánico y lo anglosajón.

Las novelas quijotescas - épicas críticas”, en palabras de Octavio Paz- extreman el diálogo consigo mismas, poniendo en evidencia su condición de literatura. La crítica de la lectura que ellas implican se convertirá, a partir del *Ulises*, en crítica de la escritura. Toda representación de lo real se plantea mediada por el lenguaje, sin posibilidad de transparencia. En la España del siglo XVII Cervantes cambia los modos de leer al mismo tiempo que Diego Velázquez el modo de ver, modificando el aparato occidental de la lectura, a través de la crítica de la *episteme* medieval y fundando la novela moderna²⁷. En el discurso pronunciado con motivo del Premio Cervantes insiste en la importancia de la obra:

Más apenas intentamos ubicar el punto de convergencia entre el mundo de la imaginación y la lengua hispanoamericana y el universo de la imaginación y el lenguaje de la vida contemporánea, nos vemos obligados a detenernos, una y otra vez, en la misma provincia de la lengua, en la misma ínsula de la imaginación, en el mismo autor y en la obra misma, que reúnen todos los tiempos de nuestra tradición y todos los espacios de nuestra imaginación.

La provincia-acá abajo, con Rocinante- es La Mancha. La ínsula-allá arriba, con Clavileño – es la literatura. El autor es Cervantes, la obra es el Quijote y la paradoja es que de la España posttridentina surgen el lenguaje y la imaginación críticos fundadores de la modernidad que la Contrarreforma rechaza” (Anthropos, 1988:49)

En sus últimos textos, deudores de las teorías de los géneros de Octavio Paz, Carlos Fuentes enriquece sus originarios modelos barthesianos y foucaultianos con los aportes de Mijail Bajtin, en particular los que plantean la relación entre François Rabelais y la cultura popular europea.

La tradición napoleónica de la novela brota de la exigencia de reproducir la racionalidad social burguesa, vinculada a Balzac y Stendhal- y, a través de ellos, al marxismo y a Georg Lukács. Como paradigma napoleónico, Fuentes incluye tanto

²⁷ Este giro de la literatura que se apoya en la ruptura epistemológica de la modernidad es desarrollada en el ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura* y puestas en funcionamiento en la productividad textual de la novela *Terra Nostra*, una polémica interna entre discursos literarios y culturales del siglo de oro español

el realismo social como la novela psicológica, a los que considera condicionados por la relación con el Estado. Se basa en la certeza de que es posible traducir el mundo en palabras; tiene una enorme vocación de mimesis y cristaliza, especialmente, en la obra de Balzac. Sus intenciones están sintetizadas en el *Proemio* a la *Comedia Humana*, donde se destaca la necesidad de la representatividad, así como la de totalidad²⁸. Aunque Fuentes desdeñe, como otros escritores de su generación, competir con el registro civil, muchas de sus ficciones construyen conjuntos de escenas entrelazadas, al punto que sus ciclos se sostienen en la constante de representaciones y personajes. No sólo ofrece una versión histórica – arqueológica, también se hace cargo de la crónica de héroes y mundos como confiesa:

Mi gran modelo es Balzac. Yo soy un enorme admirador y lector de Balzac... yo he tratado de formar una especie de gran mural de la vida mexicana, pero a todos sus niveles. Balzac me enseñó que se podían tocar registros muy, muy distinto... Bueno, *mutatis mutandis*, yo he hecho lo mismo respecto a la vida mexicana y como Balzac a partir de mis obsesiones, después de todo no con un afán realista, ni mucho menos. Sino en esta tensión permanente que yo descubrí en Balzac, aprendí en Balzac y vi potenciada al máximo en mis lecturas de Dostoievski (*Anthropos*, 1988: 621).

Carlos Fuentes otorga gran importancia a estos elementos en la organización de una obra novelesca a la que reúne bajo el metafórico rótulo de *La edad del tiempo*. No podemos dejar de marcar las correspondencias con el proyecto estético del muralismo mexicano. Un vasto mural organizado, como los de Diego Rivera, dentro de un esquema temporal cronológico que comienza con el mito (*El mal del tiempo*) para cerrarse con él (*El naranjo*). Hay tres versiones del plan de *La Edad del Tiempo* (1987, 1993, 1994).

Podemos trazar dos recorridos por su narrativa que suponen la revisión de modelos narrativos: la “épica crítica”- crónica del pasado o del futuro- y la novela social.

²⁸ “Mi obra tiene su geografía, como tiene su genealogía y sus familias, sus lugares, sus cosas, sus personajes y sus hechos, y como también tiene su heráldica, sus nobles y sus burgueses, sus artesanos y sus campesinos, sus políticos y sus *dandies*, y su ejército, en fin, todo su mundo” (Balzac: 170)

Ambos se complementan; la primera supone un viaje diacrónico, la segunda un corte sincrónico.

La “épica crítica” está vinculada a la crónica de los tiempos revolucionarios, así como a la narración de la conquista. *La muerte de Artemio Cruz* se escribe dentro de la denominada “narrativa de la revolución mexicana”; dialoga con los textos que la inauguran. Fuentes considera que la “primitiva galería de héroes y villanos (la de la novela tradicional) sufre un primer cambio cualitativo, significativamente, en la literatura de revolución” (1974:14). Reivindica la condición de singularidad de la novela mexicana en relación con el resto de la producción literaria de ese momento: “En la literatura de la revolución mexicana se encuentra esta semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica crónica” (1974: 15).

El mito le permite formular la leyenda nacional como épica degradada. Empapado de los fantasmas de Juan Rulfo se acerca al padre literario revolucionario: *Los de abajo* de Mariano Azuela, origen de la mitología y reformula el “romance” nacional.²⁹ *Gringo Viejo* repone la narración revolucionaria, convertida en puesta en escena de las relaciones entre literatura y poder. El Gringo, máscara del yanqui Ambrose Bierce, quijotesca figura que se mueve de la ciudad al desierto, de la escritura a la palabra, conserva el libro de Cervantes que representa la modernidad de la imprenta, resto de su mellada creencia en la literatura. En medio de padres fantasmas e hijos abandonados, el Viejo, que posee la palabra escrita, aunque abjura de ella. Tomás Arroyo, el Quijote moreno, enamorado de la muerte, representa los Demetrios Macías y los Villas paralizados por los reflejos de los garabatos de anónimos papeles amarillentos, que transmiten una tradición de dominación. Si Bierce cree que sus escritos han llevado a sus hijos a la muerte, Arroyo está dispuesto a morir por la escritura comunal. *El Quijote* se escribe una y otra vez: con el anciano escritor que

²⁹ *Los años con Laura Díaz* responde al modelo del romance, alegoría nacional con todos sus tópicos: las relaciones entre microcosmos y macrocosmos, historia personal/ historia nacional. Hay una inesperada irrupción de lo autobiográfico en las historias de abuelas, a las que ficcionaliza como matrices de la creación. La fuerza del romance se diluye en resolución armónica en la novela de aprendizaje, que se pretende romance nacional.

busca la muerte y con el joven campesino mexicano, paródico protagonista de una épica sin salida. Ambos unidos por la mujer extranjera.

Este modelo narrativo alcanza su plenitud en *Terra Nostra* y los relatos contenidos en *La otra orilla*, en los que también opera el modelo de las relaciones y crónicas de la conquista de América. El escritor ocupa el lugar del cronista - En *Aura*, un título muy poco casual que remite a la cuestión del arte, como Flaubert, nos dice “Yo soy Felipe Montero y Felipe Montero soy yo“. Fuentes aprovecha el mito para poner en circulación los archivos históricos y culturales, reponiendo, en un lugar distinto, la tradición histórica mexicana en relación con la narración hispánica. En este ciclo quijotesco fundamenta su teoría de la relación entre el Mediterráneo y el Caribe a través de la novela y el teatro españoles del Siglo de Oro.

Postula una lectura plural de los tiempos nacionales y continentales, a través de dos diseños culturales e históricos. La palabra subversiva y libertaria anida en la cultura renacentista y barroca, de raíz popular así como de los cantos toltecas. La palabra autoritaria se deriva del autoritarismo del Escorial y los sanguinarios dioses aztecas. La Lengua y la Traducción proporcionan la posibilidad de tender el puente. América como prolongación y réplica de España, la pluralidad cultural y literaria latinoamericana arma sus antecedentes en la pluralidad cultural y literaria española. Separa el mundo monológico de los imperios aztecas y español representados por el discurso autoritario del Señor y de Moctezuma, de los dioses y de los guzmanes, y coloca su esperanza en los espacios plurales, los mundos en los que se amasa la cultura popular. Sin embargo en su construcción remueve los archivos de la cultura oficial, actualizando la escritura de crónicas y relaciones.

El ciclo de la novela social y urbana se inaugura con *La región más transparente*, texto experimental, confluencia de los aprendizajes del estructuralismo en los juegos con el lenguaje y la teoría del mito con la lectura del inconsciente político, para armar un proyecto inédito de escritura urbana latinoamericana.” Con la Revolución Mexicana se había creado una sociedad nueva, una sociedad muy balzaciana. Entonces esto fue el resorte original de mi identidad como novelista” (Sosnowski: 621). Se trata de historiar el imaginario urbano formado por las clases sociales

nacidas del movimiento de masas revolucionario, especialmente de aquellos que legitiman su poder en él.

La región más transparente es un inventario de la sociedad mexicana, una suerte de versión vanguardista de la *Comedia Humana*, en la que, a través de un curioso mapa de linajes, representa mundos y submundos entrelazados dentro de la ciudad. Pintura de la burguesía surgida de la revolución, atravesada por la misma mirada arqueológica que propone Balzac. La figura humana se distorsiona pero no pierde sus contornos. Fuentes dibuja un mapa social de la nación a través de la ciudad, fundando el moderno relato mexicano. El Distrito Federal emerge, moderno y complejo, antes de ser metrópolis asfixiante; la escritura nos proporciona una cartografía de la red social que este mundo teje.

Pero lo que Carlos Fuentes construye no es la relación social sino el espacio de su vaciamiento: no sólo los lugares consagrados como plenos por la ciudad, sino sus sitios desocupados, baldíos, donde la ciudad se fragmenta y, al final, se recusa. La alteridad de voces, escenas, épocas, historias, no supone la suma agregada sino la resta desagregada. ... en esta actividad (febril) de des-contar, nos cuenta el otro relato: el de la negatividad de lo construido como objetividad. ...

El pecado original de esta modernidad dirigida es su acto de clausura: haber cancelado las fuerzas sociales que hicieron posible la Revolución Mexicana; y fundar el estado moderno como su recusación. (Ortega, 1989: 4)

La novela propone una antropología y una arqueología de un México urbano, en ebullición. Se puede hablar con Roberto González Echeverría de ficciones del Archivo³⁰ “narrativas que siguen buscando la clave de la cultura y la identidad latinoamericana, por lo que caen en la mediación suministrada por el discurso antropológico” (2000:238). Las ficciones del Archivo son míticas porque tratan del origen de manera temática y semiótica. Incorporan la muerte y un lenguaje de carácter sagrado. La negatividad se instala en el gesto de historiar la sincronía donde

³⁰ González Echeverría toma el elemento proscriptivo y negativo de la noción de Archivo de Michel Foucault en *La arqueología del saber*. Así como los archivos guardan los secretos de estado, las novelas encierran los secretos de la cultura.

se muestra cómo el estado, espacio del que se apropia la clase gestada en la revolución, acaba por ahogar a la nación, que lo legitima. El relato trabaja en esa herida, dejada por el poder, que ahoga lo múltiple condenándolo a replegarse en posibilidad, a transformarse en habla, que busca escapar de la codificación.

Una familia lejana es el doble especular de *La región más transparente*, donde narrativas y familias siguen tejiéndose a partir de siniestras relaciones. *Cristóbal Nonato*, invierte la lectura de la familia al hacerla desde el futuro, el embrión, la novela se convierte en posibilidades, que ponen en escena los enunciados de la narración social mexicana. Concebida como escritura entre la totalidad y el fragmento, incorpora, a partir de la historia del sujeto, las historias de familias, las historias de clases y, por fin, la historia del Distrito Federal que, a fines de milenio, ocupa todo el espacio nacional. El gesto referencial persiste aún en el límite mismo de su estallido. La novela se resuelve en la polémica interna que ensordece en la representación de un mundo urbano interrogado desde el futuro.

Afirma Octavio Paz refiriéndose a la literatura hispanoamericana que “desde su nacimiento hasta nuestros días, ha sido una incesante invención de fábulas que son reales aun en su misma irrealidad” (Paz, 1997: 4). El imaginario mexicano desde 1910 hasta 1968 se estructura en torno al hecho histórico revolucionario, como eje de la representación de nación mexicana.

Son muchos los estudios críticos de la nación moderna que reconocen la importancia de las narraciones en su constitución. Es una formación que emplea la cultura “como espacio privilegiado para narrar(se), se apoya en los símbolos para reproducirse tanto como producirse”. (Bhabha, 4). Carlos Fuentes nos dice “Creadores de otra historia, los artistas, sin embargo, están inmersos en esta historia” (1990,28). De allí su importancia para construir la continuidad que permitirá la emergencia de la sociedad civil. Para el escritor, más allá de los distintos paradigmas, la novela latinoamericana se nutre de la imaginación histórica “es la creación de otra historia que se manifiesta a través de la escritura individual pero que también propone la memoria y el proyecto de nuestras comunidades. En eso estriba la modernidad de nuestra escritura, pero también nuestra respuesta a dos realidades paralelas: la crisis actual de nuestras sociedades y nuestra presencia potencial en el mundo del siglo XXI” (1990:29)

Bibliografía

Obras de Carlos Fuentes

- Los días enmascarados*.1954,1ª.ed.). México: Los Presentes.
- La región más transparente*. 1958. México: Fondo de Cultura Económica.
- Las buenas conciencias*. 1959. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aura*.1979.(1962 1ª.ed.). México: Era.
- La muerte de Artemio Cruz*.1969 (1962 1ª.ed.), México: Fondo de Cultura Económica.
- Cantar de ciegos*.1964. México: Joaquín Mortiz.
- Zona Sagrada*. 1967. México: Siglo XXI.
- Cambio de Piel* . 1969, (1967 1ª.ed.). Buenos Aires: Sudamericana.
- Paris: O la revolución de mayo* .1968. México: Era.
- Cumpleaños*. 1969. México: Fondo de Cultura Económica.
- La nueva novela hispanoamericana*. 1974, (1969 1ª.ed.). México, Joaquín Mortiz.
- Casa con dos puertas* .1970. México: Joaquín Mortiz.
- El tuerto es rey* .1970. México: Joaquín Mortiz.
- Todos los gatos son pardos* .1980 (1970 1ª.ed.). México: Siglo XXI.
- Los reinos originarios: Teatro hispanoamericano*. 1971. Barcelona: Seix Barral.
- Tiempo mexicano*. 1983 (1971 1ª.ed.) México: Joaquín Mortiz
- Cuerpos y ofrendas*. 1972. Madrid: Alianza Editorial.
- Chac Mool y otros cuentos*. 1973.Madrid: Salvat.
- Terra Nostra* . 1975. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cervantes o la crítica de la lectura*. 1984 (1976 1ª ed.) México: Joaquín Mortiz.
- La cabeza de la hidra*.1981b (1978 1ª. ed.) México: Joaquín Mortiz.
- Una familia lejana*. 1980. México: Era.
- Agua quemada*.1981. México: Fondo de Cultura Económica.
- Orquídeas a la luz de la luna*.1982. Barcelona: Seix Barral.
- Gringo Viejo*. 1985. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cristóbal Nonato* .1987. México: Fondo de Cultura Económica.

“La invención de América”, *Diario 16*, Madrid, 16/04/1988.

Constancia y otras novelas para vírgenes.1990.México: Fondo de Cultura Económica.

La campaña.1990b. México: Fondo de Cultura Económica.

Ceremonias del alba.1991.México: Siglo XXI.

, “Los hijos de Don Quijote”. *Nexos*, 157, México, enero de 1991.

“Después de Borges”, *Primer Plano*, Suplemento cultural de *Página 12*, Buenos Aires,23/06/91.

Valiente mundo nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. 1990. Madrid: Mondadori.

El espejo enterrado. 1992. México: Fondo de Cultura Económica.

El naranjo, 1993. México: Alfaguara.

Geografía de la novela. 1993, México: Fondo de Cultura Económica.

Tres discursos para dos aldeas .1994, (1993 1ª. Ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

Diana o la cazadora solitaria. 1994. México: Alfaguara,

El mal tiempo.1994. México: Alfaguara.

La frontera de cristal: Una novela en nueve cuentos.1995. México: Alfaguara.

Nuevo Tiempo mexicano.1995.México: Joaquín Mortiz.

Tiempos y espacios. 1997. México: Fondo de Cultura Económica.

Retratos en el tiempo.1998. México: Alfaguara.

Los años con Laura Díaz. 1999. México: Alfaguara

Los cinco soles de México. Memorias de un milenio. 2000. Barcelona: Seix Barral.

Instinto de Inés. 2001. México: Alfaguara.

En esto creo.2002.Barcelona: Seix Barral.

La Silla del Águila. 2003. México, Alfaguara.

Entrevistas

Anadón, J.1983. “Entrevista a Carlos Fuentes”, Pittsburgh: *Revista Iberoamericana*, XLIX, 123-124.

Moore, Ernest.1966.” Los narradores ante al público: Carlos Fuentes”, México: Ed. Museo de Bellas Artes.

Ortega, Julio, " Carlos Fuentes: Lo que me queda es escribir mi primera novela", Madrid, *Diario 16*, Julio 16 de abril de 1988

Ortega, Julio, "Carlos Fuentes: Para recuperar la tradición de La Mancha ", *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, Nros.148-149, Pittsburgh, Julio Diciembre 1989

Rodríguez Monegal, Emir.1968. "Carlos Fuentes" en *El arte de narrar*, Caracas: Monte Ávila.

Sosnowski, Saúl.1981. "Entrevista a Carlos Fuentes", Bogotá, *Eco*, XLV.

Bibliografía crítica sobre Carlos Fuentes

Befumo Boschi, Liliana y Elsa Calebrese. 1974. *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Buenos Aires: Editorial Fernando García Cambeiro.

Brushwood, John.1981. "Sobre el referente y la transformación narrativa en las novelas de Carlos Fuentes", *Revista Iberoamericana*, Vol.47, Nros. 116-117.

Carranza, Luján. 1974. *Aproximación a la literatura del mexicano Carlos Fuentes*. Santa Fe, Argentina: Colmegna.

Corral, Wilfrid H 1996." Globalization, traveling theory, and Fuentes's nonfiction prose" en *Mark World Literature Today*, v70 n2

Dávila, Luis .1981. "Carlos Fuentes y su concepto de la novela." *Revista Iberoamericana*, 47:116-17 pp. 73-78.

Delden, Maarten van. 1993, "Carlos Fuentes: From Identity to Alternativity." *MLN*, 108:2 pp. 331-46.

Durán, Gloria. 1976. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México: Filosofía y Letras, UNAM

Fell, Claude. 1971."Mito y realidad en Carlos Fuentes", en Helmy F. Giacomani (comp.), *Homenaje a Carlos Fuentes*, Las Américas, Nueva York.

Fernández Muñoz, Teresa.1980. "El lenguaje profanado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Nro.359.

Fernandez Retamar, Roberto. 1964. "Carlos Fuentes y la otra novela de la revolución mexicana." *Casa de las Américas* 4.26

Filer, Malva.1984. "Los mitos indígenas en la obra de Carlos Fuentes" *Revista Iberoamericana*, México, Nro.127.

- Gertel, Zunilda, Zunilda.1981. "Semiótica, historia y ficción en *Terra Nostra*", *Revista Iberoamericana* 47, núms. 116-117 (1981).
- García Gutiérrez, Georgina.1981.*Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes 1981*, México: El Colegio de México.
- García Lino, "Ideología y realidad en *La región más transparente* de Carlos Fuentes".1994. *Mester*, vol.XXIII, Nro,2
- Giacoman, Helmy. 1971. *Homenaje a Carlos Fuentes*, New York: Las Américas .
- Gilman, Stephen, 1972, *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of La Celestina*, Princeton University Press, Princeton.
- González Echevarría, Roberto, 1978, "Carlos Fuentes: *Terra Nostra*", *World Literature Today* 52, núm. 1 .
--1981 "Terra Nostra: Teoría y práctica". *Revista Iberoamericana*,47, Nros. 116-117.
-2000. *Mito y Archivo en la novela hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Haars, Luis.1969. Los nuestros, Buenos Aires, Sudamericana,
- Kadir, Djelal.1981. "Carlos Fuentes: Culpable inocencia y profeta del pasado", *Revista Iberoamericana*, Nros.116-117, Jul.-Dic.
- Koldewyn, Philip.1987. "*La cabeza de la hidra: residuos del colonialismo*", *Mester*, California. Vol.11. Nro.1.
- Krauze, Enrique.1988."The guerrilla dandy: the literary and political illusions of Carlos Fuentes, Everybody's favorite Mexican". *Mark The New Republic*, June 27,v198 nro.26.
- Lanin, Gyurko.1971. "El yo y su imagen en *Cambio de Piel*", *Revista Iberoamericana*, Nro. 76-77
- Merlino, Mario.1977."Artemio Cruz o la ficción del poder" *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Nro., 325.
- Lemaître, Monique.1980. "Enajenación y revolución en *Todos los gatos son pardos*" *Revista Iberoamericana*, Nro.112-113.
- Morestin, Marc.1992. "Andanzas, viandanzas, imbricaciones e hibridaciones territoriales y lingüísticas en *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes" *Revista de Filología y Lingüística* de la Universidad de Costa Rica, XVIII, I..

- Navarro, Santiago Juan.1996.“Sobre dioses, héroes y novelistas: la reinención de Quetzalcóatl y la reescritura de la conquista en ‘El mundo nuevo’ de Carlos Fuentes”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Nro. 174, Enero Marzo, Nros. 103-128.
- Ordiz Vázquez, Francisco.1992 .”Carlos Fuentes y la identidad de México”, Vol.LVIII, Abril-Junio, Nro.159.
- Ortega, Julio, 1971,”Carlos Fuentes, *Cambio de Piel* “en Giacomani, *Homenaje a Carlos Fuentes*, New York: las Américas, .
-1998, “El discurso de la fábula “. *Siempre!*, México: Jul 23.
- 2002. “ *La muerte de Artemio Cruz* y el relato de la des-fundación nacional”, *Hispania*, vol.85, Nro.2.
-2004. “Carlos Fuentes: el poder“, Pág. Web de Julio Ortega: www.brown.edu/Departments/Hispanic_Studies/Juliortega
- Pacheco, José Emilio.1962.”Dos opiniones sobre *La muerte de Artemio Cruz*”, *Revista de la Universidad de México*, Nro. 12.
- Parkinson Zamora, Lois.1993. *Narrar el Apocalipsis*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pastor, Beatriz, *El discurso narrativo de la conquista*, La Habana: Casa de las Américas, 1983
- Perilli, Carmen.1997. “La historia como tragedia: *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes”, *Actas del Congreso “Presencia de España en América. Tradición y Actualidad”*; Tucumán: Colección Pliegos del Instituto de Literatura Española, 1997
-2001. “Entre molinos de viento y metrópolis de cartón: la novela de Carlos Fuentes”, *Revista Espéculo*, Universidad Complutense, Volumen 18, ISSN 1139-3637, 2001.CR.
-2001. “Cartografías del deseo y de la memoria: La escritura de Carlos Fuentes”, *Revista Estudios de Venezuela*, Universidad Andina Simón Bolívar.
-2001. “Imaginario y narrativa en el México de fin de siglo: Carlos Fuentes. *Actas del XXXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Salamanca, España, 2001.CR
-2003. “La novela como máquina de lecturas y escrituras: Carlos Fuentes”, *Revista Humanitas*, facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

-2004."El reto de la esfinge", *Khipus*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Petra, Joanna.1981."Geografía simbólica en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes", *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, Nros. 116-117.
- Pulido, María Begoña.2000. "Carlos Fuentes, Entre lo uno y lo diverso".*Revista Memoria*, www.memoria.com.mx
- Siemens, William.1982."Celestina as *Terra Nostra*", Mester, Univ. Californias, vol.11, Nro.1.
- Sommer, Doris. 1990. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge.
- Sommers, Joseph. 1970. "La búsqueda de la identidad. Carlos Fuentes", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Nro. 201.
- Varios, 1988, Carlos Fuentes: *Premio "Miguel de Cervantes" 1987*. Barcelona / Madrid. Anthropos/Ministerio de Cultura.
- Volpi, Jorge.1998. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México: Era, 1998
- Williams, Raymond Leslie.1998.*Los escritos de Carlos Fuentes*,México: Fondo de Cultura Económica.

Otra Bibliografía

- Achugar, Hugo.1998. "Leones, cazadores e historiadores a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento" en *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*.Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Anderson, Benedict.1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Auerbach, Erich.1950.*Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, Marc.1994. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, España : Gedisa.
- Baczko, Bronislaw.1991. *Los imaginarios sociales, Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión.

- Bajtín, Mijail.1982. *Estética de la creación verbal*, México: Fondo de Cultura Económica.
-1982. *La poética de Dostoievski*, México; Fondo de Cultura Económica.
-1989. *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
-1990.Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento .El contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza.
- Bhabha, Homi K., *The location of culture*, New York: Routledge, 1998.
-1999. *Nation and narration*, New York: Routledge.
- Bethell, Leslie (coord.).1990. *Historia de América Latina*, Barcelona: Crítica.
- Bourdieu, Pierre, *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires: Folios, 1.983.
- Brading, David.1988. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México:Era.
- Castoriadis, Cornelius.1993. *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires.: Tusquets.
- Nicolás Casullo.1998. *Modernidad y cultura crítica*, Buenos Aires: Paidós.
- De Certeau, Michel.1995. *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana.
- Foucault, Michel .1986. *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
-1987. *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- 1989. *La microfísica del poder, Buenos Aires, La Piqueta, 1989*
-1990. *La arqueología del saber, México. Siglo XXI, 1990*
- Gruzinski, Serge. 1991. *La colonización del imaginario*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Hutcheon, Linda.1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
-1988. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, New York and London: Routledge.
- Intersimone, Luis.1999. *De ogros y laberintos. Nación y modernidad en Octavio Paz*, Tucumán: IIELA.
- Jameson, Fredric.1989. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. España: Visor.
-1992.*Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, Durham: Duke University Press.
- Jitrik, Noé.1984. *Historia e Imaginación literaria*, Biblos: Sudamericana.

-2000. *Los grados de la escritura*, Bs.As.: Castalia.
- Lafaye, Jacques.1977. *Quetzalcóatl y Guadalupe* de Jacques Lafaye, México: Fondo de Cultura Económica.
- León-Portilla, Miguel.1978. *Los Antiguos Mexicanos*,México: Fondo de Cultura Económica.
-1980.*Toltecáyotl*, México: Fondo de Cultura Económica,1980.
- Lezama Lima, José,"La expresión americana "en *Confluencias*,Cuba: Letras Cubanas, 1988.
- Lukács,Georg *Sociología de la literatura*, Barcelona: Península, 1973.
- O 'Gorman, Edmundo.1991. *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, México: Universidad Autónoma de México.
-1991b. *La invención de América*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Paz, Octavio, 1967, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México: Joaquín Mortiz,
-1983, *El arco y la lira* Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- 1970.*Posdata*, México: Siglo XXI.
-1993 *El laberinto de la soledad*, 1993 .,México: Fondo de Cultura Económica,
- 1997."Nuestra Lengua", La Jornada, México, martes 8 de abril de 1997.
- Pacheco, Carlos.1997. "Reinventar el pasado:la ficción como historia alternativa de América Latina" *Kipus*,1 Ecuador, 1997
- Pastor, Beatriz.1983. *El discurso narrativo de la conquista*, La Habana: Casa de las Américas.
- Perilli, Carmen.1995.*Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Tucumán.
- Perilli, Carmen(comp.).2000. *Las Colonias del Nuevo Mundo, Discursos Imperiales*, Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán.
- Rama, Angel .1985. *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI.

- Ramos, Samuel.1951. *El perfil del hombre y la cultura en México*, Argentina: Austral.
- Reyes, Alfonso. 1923. *Visión de Anáhuac*, Madrid: Índice.
1936."Notas sobre la inteligencia americana en Sur, Buenos Aires.
- Rodó, José Enrique.1976. *Ariel. Motivos de Proteo*, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Said, Edward. 1990. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.
- Said, Edward.1997. *Imperialismo y Cultura*, Barcelona: Anagrama.
- Sarduy, Severo. 1977." El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (comp.), México: UNESCO.
- Sartre, Jean Paul.1950.*Qué es la literatura*, Buenos Aires: Losada.
- Sejourne, Laurette.,1989.*Antiguas culturas precolombinas, América Latina*, 1º tomo, México:.,Siglo XXI.
- Subirats, Eduardo .1994. *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, Barcelona:Anaya y Mario Muchnik.
- Todorov, Tzvetan.1989. *La conquista de América. El problema del otro*, México: Siglo XXI.
- Vasconcelos, José. 1966. *La raza cósmica: misión de la raza americana. Argentina, Brasil y México*,México, Espasa Calpe.
 2000. *Ulises criollo*.ed. Claude Fell, México: Archivos.
- White, Hayden. 1978. *Tropics of Discourse. Essays in cultural criticism*, Baltimore and London:The John Hopkins University Press, 1978
1992. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.

INDICE

Prólogo.....	4
El país de Borges.....	11
Borges por Borges.....	12
Geografías míticas.....	28
El imperio de papel.....	36
Bibliografía.....	44
El país de Fuentes.....	46
Entre orillas y fronteras.....	47
El reto de la esfinge.....	64
La máquina de leer y escribir.....	82
Bibliografía.....	95