

1988

Visiones íntimas de *Una familia lejana*

Fernando Burgos

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Burgos, Fernando (Otoño 1988) "Visiones íntimas de *Una familia lejana*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 28, Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss28/3>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

VISIONES INTIMAS DE *UNA FAMILIA LEJANA*

Fernando Burgos
Memphis State University

El proceso narrativo de *Una familia lejana* (1980) está signado por la pluralidad modal de voces que se interrumpen, los irregulares desplazamientos del espacio novelesco, y las vertiginosas irrupciones de una memoria narrativa obsesionada por el hallazgo de nuevas configuraciones. Estas se buscan en la dinámica inventiva de continuas transferencias temporales y se proyectan desde una imposibilidad sobrentendida: el arte de un proceso literario que se desfigura en el intento de su completación. Tal proceso no puede verse reflejado en el espejo de la narración sino a través de una conjunción múltiple y engañosa de narradores que incluyen al lector y que buscan complementarse tratando inútilmente de completar la inconclusividad de la historia. Proyecto artístico que deja al descubierto esa otra familia novelesca que parece ordenarse por el arreglo simétrico de jardines narrativos lineales, sucesivos y continuos.¹

En directa oposición a esa simetría falsa de lo lineal, la peculiar construcción narrativa de *Una familia lejana* se caracteriza por la

convergencia inseparable de lo múltiple y de referencias a todo el registro de las manifestaciones artísticas, desde lo literario a lo pictórico. Narración barroca por la abundancia y la persistencia de sus planos amalgamados. Telar fusivo de tiempos distantes aunados por su potencial de contigüidad, de experiencias vitalizadas y entendidas por el eco de la memoria que las narra, de contradicciones de la narración, de fantasmas redivivos por la persistencia de la memoria, de vueltas y círculos dibujados por el esfuerzo de una imaginación que pretende recobrar una experiencia colectiva de la memoria y por lo tanto de la Historia, de narradores que se transfieren el acto de la conducción narrativa, todo mezclado de modo indivisible. Corteza abstrusa de la trama de esta novela para que su complejidad nos ahorre la tentación de dispersar la comprensión de su lectura en el acto de interpretación e invite más bien a asumirla como la forma de una experiencia que incluye tanto la participación artística en lo narrativo como la histórica de una imaginación que recupera su pasado, y por lo tanto el presente y futuro de su realización.

Los protagonistas de esta novela son los narradores de la misma porque la estructura de la novela es un hecho de confluencias, de búsquedas en diversos tiempos y en diversos espacios que finalmente desembocan en una unidad que pueda pluralizarse desde este logro. El objeto brillante que encuentra Víctor en las exploraciones arqueológicas de su padre Heredia simboliza el hallazgo de ese centro recluso en el pasado por una comprensión limitada de lo histórico de parte de una sociedad actual adepta a la vertiente burguesa de la modernidad.² Este tipo de comprensión es el que se rechaza en la novela puesto que se trata, ciertamente, de una visión ligada a un concepto de modernización que es el del *tiempo ilusorio porque es el de nuestra limitación humana; [en el que] percibimos parcialmente una sucesión lineal y creemos que no hay otro tiempo.*³

Una familia lejana se plantea como una arqueología recuperativa de la memoria, una excavación en la piedra del pasado que lucha en contra de una amnesia histórico-cultural. Se trata de una doble búsqueda de identidad y confluencias, desde la cual se entienda el presente. Arqueología desprovista de la típica actitud y parafernalia técnica-profesional. Arqueología como penetración profunda en el lado opuesto de la cronología, adentramiento en la actualidad del pasado, admitido por la variedad, fuerza, e incontrolable desplazamiento de su dinámica plasmación literaria. No hay el sentido literal de viaje hacia el pasado, más bien contigüidad de su existencia, rescate de una presencia próxima olvidada por la preocupación y extrañeza de lo actual.⁴

La memoria como función de un movimiento disperso y lúdico, liberado a cruces y sorpresas: un modo de recobrar los juegos de la imaginación. Por eso, las imágenes relativas a la infancia son persistentes y centrales en esta novela; vuelta al mundo de la determinación y la productividad,

reverso del dominio adulto de lo determinado y el producto: *De niños legislamos nuestro mundo; en el mundo de los adultos, el mundo nos legisla* (p. 27). En los juegos de los dos jóvenes Heredia, el conde Branly puede recuperar su propia infancia y con ello ver en profundidad toda su existencia: *Quería, simplemente, que Víctor me permitiese entrar con él a su infancia antes de que ambos la perdiésemos, él porque iba a crecer, yo porque iba a morir* (p. 27). Es en este mundo de invitaciones al ludismo de una imaginación — que no evoca la razón de lo privativo sino el tacto juguetero de lo erótico — donde el universo de una erótica cultural se realiza sin aprehensiones. Las mitades de esa piedra cultural dividida de lo europeo y lo hispanoamericano se acoplan; así se entiende que no sea la *brutal cópula de los adolescentes* (p. 137), lo que más llame la atención de Branly sino que *el brillo de los objetos* (p. 137), el lugar donde *las manos con los objetos brillantes se juntaron...se unieron como un objeto de metal fundido a otro; las manos unidas eran como la forja ardiente que derrite y hermana los metales* (p. 137).

Fusión ardiente, brillo deslumbrante de esa fundación cultural que está allí al alcance de la mano, pero inalcanzable por el binarismo de nuestra concepción progresiva sobre la historia. Inalcanzable, asimismo, por la experiencia de una continuidad cronológica sobre el tiempo, el olvido de la unidad imaginación-juego, y la falta de reconocimiento de la función del erotismo en la aprehensión de un acervo social construido multifacéticamente. Este estrato cultural es, por lo demás, el producto amalgamado de visiones, sueños, utopías, vaivenes de aniquilación-reconstrucción y encuentros de distintas procedencias culturales: el Heredia francés y el Heredia mexicano hermanos por el juego imaginativo de las homonimias y no por la genealogía de la herencia. El cientificismo genealógico trazado desde el presente no conduce a ese estado fusivo de lo cultural. El rapto imaginativo, en cambio, se genera por la entrada a mundos vegetales submarinos, pinturas y textos artísticos de sumersiones de la memoria, combinaciones literarias ajedrecísticas, claves falsas, risas lejanas. El juego de metáforas de esta novela nos instala así en mansiones que son ventanas de la memoria abiertas a espacios escondidos y a túneles insospechados de la imaginación. El efecto técnico-creativo es el de una dinámica de imágenes que descubre el pasado como visión del presente y del futuro, enriqueciendo, en tal curso, la interpretación de la historia. El efecto estético-ideológico es el de poner a la vista la modernidad de una novela despreocupada de la conclusividad de su propio relato, absorta en el eje de la memoria y en la capacidad de entenderse como una obra fundada por la potencialidad de su narración, no por la coherencia definitiva de su estructura.

La honda preocupación de Fuentes por una comprensión dialógica del pasado se conjuga entre el descenso a la corteza geológica, raigal, auténtica

que lo sustenta y a su incorporación dinámica en el presente: Branly se entiende desde su infancia y desde la acumulación de vivencias y enlaces encontrados en el pasado. Asimismo, la postulación de la identidad hispanoamericana se hace incomprensible sin la presencia de su pasado indígena y el efecto de la conquista europea. La novela misma es un intercambio de voces narrativas lejanas que se intersectan y dialogan en el presente de cada una de las lecturas que separan su imposible completación.⁵

El pasado no está visto como relato de hechos o de ordenaciones sino como una necesidad cultural, el apremio de una presencia resuelta como conceptualización de la cultura e historia hispanoamericanas: *El pasado nos obliga a entender que no hay tiempo verdadero que no sea tiempo compartido... en efecto, todos los lugares que hemos recorrido no son, al cabo, sino la búsqueda de un solo lugar que ya conocemos y que contiene toda nuestra emoción, toda nuestra memoria* (p. 140). El pasado convoca el movimiento de la memoria y a través de éste el presente logra su dimensión plural, es decir, una incorporación dialéctica del pasado en el presente: *el sentido del pasado, la obstinada renuncia a sacrificarlo, a exilarlo del presente que deja de ser comprensible sin su segunda dimensión, el pasado en el presente* (pp. 172-173). Fuentes insiste en despertar una conciencia crítica sobre lo que él llama una droga de la cultura, la que se traduce hoy en divorciar sin tregua al pasado del presente, con el propósito de que el pasado sea siempre algo muerto a fin de que nosotros mismos seamos siempre algo nuevo, diferente del pasado despreciable (p. 172). Al mismo tiempo advierte sobre la distorsión de retrotraerse al pasado para insuflarse de un falso aire de superioridad: *la convicción de que pertenecíamos a una casta superior, dueña de privilegios innatos y digna, por lo tanto, de reclamar una autoridad que nos había sido usurpada por un mundo advenedizo* (p. 173). Hay para Fuentes la buena y la mala lección de la piedra del pasado: su aprehensión de simple investidura, piel desprendible y superficial, frente a su captación incorporativa, viva, y móvil, adentrada en el presente.

Coordenadas de su concepción: olvido y memoria, muerte y presencia: *el olvido es la única muerte, la presencia del pasado en el presente es la única vida* (p. 164). En esa relación el eslabón unitivo es la memoria, una suerte de cordón umbilical entre el presente y el pasado. Por ella, y en esa dialéctica, la imaginación está de vuelta, se recobra haciéndose plural e hidrográfica. Flujo de corrientes convergentes en la cual *nada muere por completo sino porque, criminalmente, nosotros lo condenamos a muerte olvidándolo* (p. 164). Convocación de fantasmas y de voces antiguas, reunidas en la contigüidad narrativa de varios narradores (Branly, Fuentes, Tú, los Lectores, etc.) que desembocan en la corteza de un espacio mutable, lleno de diversas temporalidades. Punto en el que esa familia lejana es

ahora parte de nuestra visión íntima; espectáculo, y admiración de haber ignorado su siempre latente proximidad, su cuerpo adyacente.

La dinámica de la memoria y de la narración concurren como ejes centrales y entrelazados del universo de *Una familia lejana*. La memoria se desplaza en el tiempo *para que esa relación de lejanía o cercanía se invierta* (p. 14), es decir, para que el presente se recobre tridimensionalmente. Es la unidimensionalidad de lo temporal lo que acarrea el producto de una visión parcelada sobre la cultura. En la lejanía del pasado y del futuro hay la instalación aislada y anodina del presente. El relato de Branly se sustancia en la intimidad de lo lejano, *lejanía* que deviene íntima en el relato operado por una memoria ausente de cronologías, proyectada en la acumulación de sueños y visiones sin límites de espacio o tiempo. Branly necesita de un segundo recorrido de su existencia hecho a través del tatuaje que queda en los labios, de la memoria verbalizada que hace vital la experiencia desofda del pasado, que trae registros vivos de la infancia para entender el suceder de la existencia. En lo lejano está lo íntimo, el tiempo verdadero deja de ser el llamado de categorías aisladas — presente, pasado o futuro — se da más bien en la conjunción de *una memoria, una premonición o el sueño* (p. 115). Se expresa, también, como las proyecciones de una memoria dubitativa, ansiosa, llena de fervor por la feliz y paradójicamente conflictiva ocurrencia de una segunda oportunidad. Se trata así de una nueva comprensión del pasado, de un acercamiento íntimo en el que se sorprende vital y significativamente la experiencia de su realización. Este libro de los labios es el que se abre al lector que ve desenvolverse el transcurso de una historia personal y colectiva a través de la memoria, médium incierto, disparejo, emotivo, cruzado de sueños y presentimientos, pero integral y confluyente, aunador de la vida casi centenaria de Branly, y del transcurso de nuestra propia historicidad.

Conciencia narrativa postmoderna: novela de fin de siglo que mira a través del diálogo creado entre Branly y sus auditores, el hecho mismo de la literatura. De allí la necesidad de internarse en la literariedad de los Heredia y de extremar la abundancia de planos imaginativos que desembocan en recurrencias y menciones relativas al arte, pero, también, conciencia de una *Historia que tenemos que imaginar. Hay que imaginar el pasado. Nadie vivió en el pasado, nadie en el presente, vivió en el pasado, por eso tenemos que imaginarlo*.⁶ En la experiencia de una imaginación verbal y auditiva de este pasado existe la *Historia*, se hace visible y comprensible, adviene única e íntima por la potencialidad de la escritura y la imaginación. Su orilla opuesta es la pérdida en la insignificancia del hecho: cronología de fijeza, anonimía e irrelevancia de la Historia concebida como dato, ausente de la idea de destino cultural. Por otra parte, en la exploración imaginativa de ese pasado, la experiencia individual también se recobra, enlazándose a

lo literario, viajando a la distancia de esa familia lejana para verse por primera vez ligada a una experiencia integrada con lo histórico.

Como realización artística de lo impensable, *Una familia lejana* es el palimpsesto de la memoria que inicia el proceso de ir encarnando en escritura, de superponerse a los signos anteriores que borra para dejar grabados los de esa nueva confluencia, el pasado que actúa en el presente. Intención y cuestionamiento, la narración lucha consigo misma, mordiéndose interrogativamente. ¿Es esta transferencia o la superposición fidedigna? ¿Es la memoria un registro completo y confiable? El encuentro de otros elementos que complementen la operación dialéctica de la memoria y de la escritura se hace necesario: *La historia posible [se resume] en dos vertientes: la herencia de las orejas y la memoria de la boca* (p. 17). Así se conjuga el carácter dialógico de la novela, en su relación dialéctica de lo auditivo y la verbalización del relato en escritura, y ambas se relacionan como unidades interdependientes y complementarias, hacen correspondencia con la totalidad de los planos interactivos de la novela, por ejemplo, la fusión de los Heredia, o la de la piedra deslumbrante encontrada en la corteza del pasado mexicano, o la actuación concurrente de todos los narradores de la novela. En cierto modo, es una manera de asociarse a la imagen de la pirámide que presencia desde el pasado, aquel templo *dominado por el cinturón de serpientes esculpidas que ciñen sus cuatro costados, serpientes de piedra que se devoran unas a otras hasta integrar una sola culebra que se muerde la cola para tragarse a sí misma* (p. 15). Lo verbal y lo auditivo en inseparable diálogo.

La implicación de la crítica de Fuentes a una actitud de pensamiento progresiva sobre la Historia se da en la novela en la caracterización de personajes como Branly, seres que no se escuchan a sí mismos sino hasta el momento en que su destino es leído una segunda vez. A nivel colectivo, el mismo soliloquio ha ocurrido en el curso de nuestro presente cultural. Crítica que ofrece, sin embargo, la elección de una alternativa, una posibilidad que se puede dar antes de que la Historia se duplique como ceguera, a través de la pulsión de una imaginación que vuelve y que hace significativa la experiencia de la cultura y de la Historia. Necesidad del receptor, modo además con el que se problematiza el inicio de la novela: *estuve apostando conmigo mismo si alguien se acercaría a saludarme o no; si tendría o no la oportunidad de contarle a alguien mi historia* (p. 10). En la llegada a este club parisino de *ese alguien*, un auditor, se materializa la posibilidad de esa oportunidad, y de la escritura de la novela. La narración de Branly es posible por la existencia de un oyente y de los lectores potenciales que también escucharán la historia para completarla. Más que técnica narrativa se trata de un modo fundacional sobre la relación boca-palabra-escritura y su necesidad de oralidad.

Narrar en la medida que otro cuenta, pero con la exigencia de una participación atendida con asombro, con idéntica intensidad de la nueva experiencia que trae una imaginación que a saltos vertiginosos se abre a una comprensión individual abarcadora de todo su entorno artístico-cultural, de lo histórico y del tiempo mismo del que atiende el relato: *Me pidió que imaginara vigilia semejante, sí, sólo imaginar me pide, buscando mi reflejo en la ventana cerrada* (p. 41). Solicitud de Branly y de la memoria con la que se forma y nutre la novela. El proceso interactivo entre Branly, su interlocutor y el espacio abierto en esta comunicación a los lectores es constante. El interlocutor asume una función narrativa para implicar la atención participativa del lector, respondiendo así a la misma inquietud de Branly por auditorio. Branly está interesado en la propia capacidad inmersiva que ha de provocar su relato. Persigue ese polo receptivo que ha de inmiscuirse en la historia para integrarse como un afluente más de la narración: *Me pregunta ahora si yo, que me beneficio tan sólo de un relato por naturaleza desnudo y no, como él, de una experiencia inmersa... he podido establecer esas relaciones entre las cosas que él fue incapaz de percibir entonces* (p. 105).

La naturaleza hidrográfica de la narración está marcada con énfasis a través de toda la novela; la importancia no se centra en la determinación de los afluentes o de su destino final sino en su dinámica de intercomunicación. La autoría no se resuelve por la especificidad de lo singular sino por su indeterminación múltiple; ésa es la manera interactiva en que se va integrando la participación de cada autor:

le presentaré a Hugo Heredia como otro autor de esta narración, *un río más de esta carta hidrográfica* que estamos dibujando, desde hace varias horas, usted y yo; sí, usted también, usted lo sabe, no puede echarse para atrás ahora, usted es ya otro río de esta cuenca cuyos verdaderos orígenes aun desconocemos, como *ignoramos la multiplicidad de sus afluentes y del destino final al cual desemboca*. (p. 165)

El hecho de que la narración sea plural y colectiva tiene por efecto afirmar el carácter transferible de sí misma. Establece, además, el puente intercomunicable entre pasado y presente de tal suerte que la familia lejana — la tradición y herencia cultural e histórica hispanoamericanas — devenga en esta nueva dimensión la visión íntima de una familia cercana, de un pasado cultural adyacente e inmiscuído en el presente, dinámico y vivo. De otra parte, la narración también se afirma a sí misma, pero no en lo temporal (pasado o presente) sino en el reino de lo virtual. Cuando en la narración se apela a un *Tú* envolvente y colectivo, por ejemplo, cuando se dice *tú eres Heredia* (p. 167), hay que esparcir el radio de ese *tú* al interlocutor que escucha a Branly integrándose al relato, a Fuentes como

uno de los autores manifiestos de la novela, a los fantasmas que asedian a Branly, a los Heredia, a las voces de una memoria social, apelación última a los intérpretes de esa práctica colectiva: los lectores. Máxima historicidad conseguida en el apartamiento de lo que la mata, la normatividad de su concepción, la perspectiva de una localización social, establecida como los hechos sincrónicos de un suceder lineal.

El arte de *Una familia lejana* opta por una congestión de recursos en los que fundamentalmente la Historia y la narración devienen materia prima de gestación, gesto extendido de lo posible o quizás la realización inconseguible de lo que anticipadamente se sabe no se puede concluir. Campo de la virtualidad y manifiesto de una lectura total indescifrable si se cumpliera en el transcurso omniabarcador de lo histórico. La empresa de un recuento de esta naturaleza lleva a Branly a la muerte, pero también al nacimiento, ciclo de la simultaneidad necesaria de tal intento. Esto también explica *la titubeante comprensión del relato* (p. 115) del que escucha la historia, puesto que su comprensión implica su continuidad de otro oyente o lector en el cual se descarga: *usted me ha convertido, sin que yo se lo pidiese, en el nuevo narrador de cuanto me ha dicho* (p. 163), y desde ese *nuevo narrador* se remonta indefinidamente — casi como el cumplimiento de un mito repetitivo y necesario — a otros narradores y fuentes o novelas ya escritas, va de voz en voz tatuando paulatinamente la memoria de los labios, el eslabón de la cadena que no se completa porque la memoria total no existe sino en su enigmática configuración colectiva.

La aserción de Carlos Fuentes de que *la clave de su novela Una familia lejana se encuentra en la frase final de la misma: "Nadie recuerda toda la historia"*⁷ está relacionada a ese singular procedimiento narrativo que es el que marca el proceso escritural de la novela: su juego de tramas inconcluso, despojado de la lógica del desenlace, y abierto a la libertad juguetona e imperfecta de la memoria nutrida en la imaginación de varios narradores: *¿Quién ha escrito la novela de los Heredia? ¿Hugo Heredia en las ruinas de Xochicalco o el rústico propietario del Clos des Renards? ¿Yo que se la he contado, usted que algún día contará lo que yo le he dicho, o alguien más, un desconocido? Piense otra cosa: la novela ya fue escrita. Es una novela de fantasmas inéditos* (p. 214). Todos y nadie han escrito la novela, o mejor dicho, la seguirán escribiendo, porque el hecho de la inconclusividad narrativa supone la existencia de un manuscrito paralelo a esa narración que se construye. Una escritura ya registrada en el pasado y que debe volverse significativa en el presente en la medida que la contigüidad de múltiples voces por las que se constituye, desemboque en la restitución de la historia, enriquecida por la misma dialéctica contradictoria de esa multiplicidad.

En su obra ensayística, Fuentes nos advierte que en la preocupación estética por la realización de una novela inconclusa se revela un aspecto

central del discurso moderno y de la modernidad misma, desde *Don Quijote*, pasando por *Tristram Shandy* y *Jacques el fatalista* hasta la novela contemporánea europea y norteamericana, y ciertamente visible en la novela hispanoamericana vanguardista y actual. Por ejemplo, en la lectura que el escritor mexicano hace de la novela de Diderot, *Jacques el fatalista*, de los varios aspectos que despiertan su admiración por la modernidad de esta obra, hay énfasis en esta relación dada entre la inconclusividad del mundo creado en la novela y el impacto que ese esfuerzo de lo moderno produce en la escritura misma, el reflejo de una creación igualmente inconclusa:

La novela refleja, a la vez que lo crea, un mundo inconcluso hecho por hombres y mujeres inacabados también: ni el mundo ni los individuos han dicho la última palabra. La novela potencial es el anuncio y la garantía de una historia potencial: de una vida potencial, de la presencia potencial humana inacabada expresándose mediante el lenguaje narrado.

Por ello, también, la novela sigue siendo un profundo agente de la libertad y de la esperanza. Toda gran novela nos dice esto, pero Diderot lo hace evidente: está entre nosotros, y reconocer su presencia es la mejor manera de celebrar sus dos siglos. 8

El conjunto de la obra de Fuentes es también el intento de una novela potencial. *Una familia lejana* nos hace patente la enorme dimensión de esa empresa. Extraordinaria similitud con el diseño artístico de Diderot, la cual no es explicable por la urgencia de atribuir influencias, ya que, en rigor, todo trae influencias y es aceptable como indica Lezama Lima. Proyecto adherido, más bien, a la propia trayectoria inconclusa de la modernidad en la que precisamente la inconclusión del mundo de la novela y de la novela misma es un logro estético por el cual *el arte es y se hace presente*.⁹ Plasmación de una sensibilidad a través de la cual el hecho moderno de la escritura y de la creación se reconoce siempre como acto de transformaciones. Acto receptivo de las lecturas que vendrán, atento a esa mirada lejana imposible de completitud.

NOTAS

1 De la crítica que hasta ahora se ha dirigido específicamente al análisis de esta novela, se encuentran los siguientes trabajos: Margo Glantz, "Fantasmas y jardines:

Una familia lejana", *Revista Iberoamericana* 48 (1982): 397-402; Lanin A Gyurko, "Identity and the Double in Fuentes' *Una familia lejana*", *Iberoamerikanisches Archiv* 9.1 (1983): 15-58; Martha Paley Francescato, "Distant Relations Chronicle of Various Readings", *World Literature Today* 57 (1983): 590-594; Aída Elsa Ramírez Mattei, "Una familia lejana: Exorcismo de la herencia y conciencia de culpa, nostalgia del ser en la naturaleza y el tiempo"; *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades 8 (1981): 35-40; Margaret Sayers Peden, "Forking Paths, Infinite Novels, Ultimate Narrators", *Carlos Fuentes: A Critical View*, Robert Brody and Charles Rossman, eds. (Austin, Texas: University of Texas Press, 1982), pp. 156-172. Entre los trabajos o entrevistas que analizan parcialmente o hacen una referencia tangencial a la novela *Una familia lejana*, se encuentran: Wendy B. Faris, "The Return of the Past: Chiasmus in the Texts of Carlos Fuentes", *World Literature Today* 57 (1983): 578-584; Malva Filer, "Los mitos indígenas en la obra de Carlos Fuentes", *Revista Iberoamericana* 50 (1984): 475-489; Margaret Sayers Peden, "Voice as Function of Vision: The Voice of the Teller", *World Literature Today* 57 (1983): 572-577; Jason Weiss, "An Interview with Carlos Fuentes", *The Kenyon Review* 5 (1983): 105-118; Saúl Sosnowsky, "Entrevista a Carlos Fuentes", *Hispanamérica* 9.27 (1980): 69-97.

2 Me refiero al distingo que hace Matei Calinescu entre modernidad artística y modernidad burguesa. Esta última se relaciona a los desarrollos socioculturales ejercidos por la modernización. Véase al respecto su ensayo *Faces of Modernity: Avant Garde. Decadence. Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977).

3 Carlos Fuentes, *Una familia lejana* (Barcelona: Bruguera, 1980), p. 17. Todas las referencias posteriores a esta novela y edición se indican en paréntesis en el texto.

4 En este respecto creo que no hay correspondencia en la novela de Fuentes con la idea de búsqueda del pasado como desplazamiento de etapas hacia el encuentro de un origen. Motivo cuya configuración de viaje se puede observar en otras novelas hispanoamericanas, por ejemplo, *Los pasos perdidos*. Al mismo tiempo, es necesario indicar la admiración que Fuentes ha expresado por esta novela de Carpentier; de hecho, la describe como *la más hermosa novela sobre el tema del tiempo de nuestra historia, en nuestra vida, que se ha escrito*, refiriéndose además, a su especial y lograda simultaneidad en el tratamiento del tiempo. "Carlos Fuentes. Estos fueron los palacios", entrevista de Sylvia Fuentes en *Espejo de escritores* (Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1985), pp. 93-94. Las dimensiones del pasado y del presente devienen instancias paratácticas en la novela de Fuentes. La lejanía del pasado es una *pérdida* que corresponde a una visión historicista progresiva; su cercanía, la intimidad de una visión artística lograda por la pulsión de lo imaginario. La imaginación recobra la historia y *la hace* con ello, el pasado también deviene íntimo y contiguo.

5 La idea de Fuentes de entender el presente y el futuro como dimensiones que pueden alcanzar el dinamismo de su historicidad sólo desde la incorporación del pasado en ellas, ha constituido un aspecto clave de toda su escritura y de la comprensión, por tanto, de su concepto de la modernidad en la cultura hispanoamericana. La modernidad hispanoamericana coincide con la actuación de movimientos culturales transformacionales que se niegan a la prosecución de un tiempo lineal, y que por lo tanto opta por integrar el pasado como tradición, actualizándolo, volviéndolo *hecho* de

la modernidad. En la entrevista de Sylvia Fuentes, "Carlos Fuentes. Estos fueron los palacios", el escritor mexicano describe esta idea así: *Yo participo de este hecho, que es un hecho que curiosamente nos da la modernidad a los latinoamericanos, porque el hecho de tener conciencia de un pasado, y de un pasado que es presente, que está ahí, es lo que nos hace coincidir de una manera tan poderosa con los novelistas modernos, con los novelistas de la revolución moderna en la literatura: con Joyce, con Dos Passos con Virginia Woolf, con William Faulkner... porque ellos también se mostraron insatisfechos con el tiempo ... lineal, lógico, enderezado hacia el futuro y que desdeña el pasado, ver **Espejos de escritores**, p. 94.*

6 Jason Weiss, "An Interview with Carlos Fuentes", *The Kenyon Review* 5 (1983): 106. La traducción es mía.

7 Jason Weiss, *The Kenyon Review*, p. 107.

8 Carlos Fuentes, "El secreto de Diderot", *Quimera. Revista de Literatura* 49 (s.f.): 63.

9 Carlos Fuentes, *Quimera. Revista de Literatura*, p. 56.