

1988

La historia como ruptura trágica y fusión erótica en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes

Alina Camacho-Gingerich

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

Camacho-Gingerich, Alina (Otoño 1988) "La historia como ruptura trágica y fusión erótica en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 28, Article 7.
Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss28/7>

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 dps@providence.edu.

LA HISTORIA COMO RUPTURA TRAGICA Y FUSION EROTICA EN *UNA FAMILIA LEJANA* DE CARLOS FUENTES

Alina Camacho-Gingerich
St. John's University

En *Una familia lejana* Carlos Fuentes expone su poética, que es a la vez su visión de la realidad. Para el escritor mexicano, como para otros novelistas modernos, la imaginación narrativa (poética) es por muy incompleta que sea, *la única verdad posible*. Para ellos, América es mucho más que lo que nos ofrece su historia y su geografía; es, también, un tiempo del arte, de la imaginación. Branly, una de las principales voces narrativas de esta novela, le dice a su amigo Carlos Fuentes, personaje, narrador y autor, ya casi al final de la obra, lo siguiente:

Escuché entonces mi voz narrar la de Heredia (Hugo) esta tarde reciente de octubre en Xochicalco; se trata de una figura creada por la imaginación narrativa, pues sólo ella es capaz de reproducir algo verbalmente, así sea incompleto, así sea aproximativo. Esa proximidad incompleta sería, de todos modos, la única verdad posible. (156-157)

Para Carlos Fuentes la realidad es una invención del escritor. El significante, discurso narrativo o realidad textual imaginada, reemplaza la

realidad extratextual. Su obra parte de lo inmediato y se universaliza por medio de los símbolos, la mitología, los arquetipos. En su caso, claro está, la imaginación del autor se alimenta de la historia y de la realidad mexicanas:

Es que siempre he pensado que en México hay subterráneos — de la memoria, de la imaginación, de la realidad. Y de repente, resulta que es cierto, que es verídico en el sentido de la exactitud, porque yo creo que la verdad es la verdad de la imaginación, no sólo la verdad de lo que se puede medir y contar. (*Espejo*, 83)

Fuentes pasa gran parte de su infancia fuera de su patria; regresa del extranjero a México a los dieciséis años, a un país, como él mismo admite, que él había imaginado más que vivido: *Y esto ha sido fundamental para mi literatura, porque yo hablo de un México que yo imagino, no de un México real: no es un México mensurable, no es un México exacto, pero es un México verídico* (88). En *Cervantes o la crítica de la lectura* Fuentes observa que el genio del autor del Quijote, la primera novela moderna, consistió en hacer del lenguaje la realidad central de la novela:

Sólo mediante los recursos del lenguaje puede librarse el tenso e intenso combate entre el pasado y el presente, entre la renovación y el tributo debido a la forma precedente. Cervantes no sólo encara este problema en *Don Quijote*: lo resuelve y supera sus contradicciones porque es el primer novelista que radica la crítica de la creación dentro de las páginas de su propia creación. (32-33)

En *Una familia lejana* Fuentes continúa examinando el fenómeno del colonialismo y de la independencia, las relaciones entre México y Francia, entre el Nuevo y el Viejo Mundo. La novela comienza cuando el Conde Branly le propone a su amigo "Carlos Fuentes" almorzar juntos en el Automobile Club de France en la Place de la Concorde para contarle la historia de los Heredia. En México el verano anterior, en una excursión a Xochicalco, organizada por un amigo francés mutuo, Jean, el conde conoce al arqueólogo mexicano Hugo Heredia y a su hijo Víctor, quienes poco después viajan a Francia con el pretexto de participar en un congreso arqueológico. Los Heredia, padre e hijo, se hospedan en la casa de su nuevo amigo, Branly. Siguiendo las reglas de un juego en el que ya hace algún tiempo participan ambos, Hugo y Víctor Heredia buscan en el anuario telefónico el homónimo de uno de ellos y terminan por encontrar el del hijo. Branly accede a la petición del joven mexicano de visitar al señor francés con su mismo nombre. Es con esta visita al francés Víctor Heredia en Le Clos des Renards que la historia empieza a enredarse, con ramificaciones casi infinitas. A un primer nivel, entonces, esta novela es la historia de los Heredia.

En un ambiente en el que los sueños y la imaginación predominan, se nos cuentan otras historias, todas ellas entrelazadas: las del Víctor francés y sus antepasados, el cruel Francisco Luis de Heredia y sus dos esposas, Mademoiselle Lange, la francesa enajenada en el Nuevo Mundo, su primera mujer, y la burda segunda mujer, madre de Víctor, a quien éste rechaza; la historia de los dos niños, Víctor Heredia, el mexicano, y André, el hijo del Heredia francés. Víctor Heredia sugiere la posibilidad de que el padre de Branly le haya hecho el amor a Mademoiselle Lange, a quien el francés prefiere considerar su madre, en Cuba. Branly también revive ciertas escenas de su infancia en el Parc Monceau. En *Le Clos de Renards* los jóvenes son sorprendidos en un acto de sodomía, cada uno con la mitad de un objeto brillante y de una belleza perfecta. Hugo Heredia les dice a las autoridades que su hijo se ha ahogado. Branly, insatisfecho, regresa a México en búsqueda de respuestas. Hugo Heredia le explica en Xochica durante la Vigilia de Todos los Santos la historia de su vida, el encuentro con la figura diabólica de Víctor Heredia en Venezuela y el lazo o nexo especial que existe entre los jóvenes. Después de contarle la historia a Fuentes, a pesar de que Hugo Heredia le había rogado que no se la contara a nadie por temor a su vida, Branly casi se ahoga en la piscina del Club. Unos días después, cuando Fuentes va a visitar a Branly a su casa, ve en una de las habitaciones de la casa al fantasma de Lucie, la esposa de Hugo Heredia. Al morir Branly, se nos dice, Lucie vivirá, y Branly se convertirá en el fantasma de ella.

En *Una familia lejana* las historias se entrelazan, los personajes se metamorfosean, el uno es el otro. Las generaciones, se nos dice, son infinitas, *todos somos padres de los padres e hijos de los hijos* (138). Yo, tú, él, todos somos Heredia. Compartimos el mismo pasado, la misma historia. El autor/narrador/personaje de la novela se pregunta:

Branly: ¿sólo en él resucitaban todos los tiempos de la mujer de Hugo Heredia que fue la novia de los parques infantiles de mi amigo, que fue la mamasel gabacha, la niña que hace ciento ochenta años fue vista por otro espectro de Branly en el mismo parque, a la misma hora, en la misma luz?

Hay en la novela, una confluencia de personajes, espacios y de tiempos. Todos los lugares que hemos recorrido, se nos dice en esta novela, no son, al cabo, *sino la búsqueda de un solo lugar que ya conocemos y que contiene toda nuestra emoción, toda nuestra memoria* (132).

Una familia lejana es una "carta hidrográfica" en la que los personajes son ríos de una cuenca cuyos orígenes, multiplicidad de afluentes y destino final se desconocen (157). Al concluir Branly su historia sobre los Heredia, Fuentes se convierte, sin haberlo pedido ni quererlo, en el nuevo narrador de lo que Branly le ha contado. Pero la historia no ha concluido porque *la*

naturaleza de lo narrado es que sea incompleto y sea contiguo (155). Siempre existe otra narración paralela, contigua, invisible, a la contada. ¿Quién, entonces, se pregunta en la novela misma, ha escrito la novela de los Heredia? ¿Hugo Heredia en Xochicalco, el Víctor Heredia del Clos de Renards, Branly o Fuentes? Se nos sugiere otra posibilidad más: Alejandro Dumas, como el autor de esta novela de fantasmas inédita. El escritor no es el autor tradicional sino el momento de convergencia de todas las voces que concluyen en el texto.¹

Fuentes en *Una familia lejana* crea un mundo fantasmagórico, sobrenatural, en el que por medio de la imaginación, la memoria selectiva y creadora — *la memoria es como un témpano flotante; sólo muestra lo que quiere decir* (113) —, y el sueño, el pasado converge en el presente, y la irrealidad se hace indistinguible de la realidad. Lo onírico es parte integral de la realidad presentada. Como lo expresa Branly en *Una familia lejana: lo fantástico de mi sueño era estas observaciones cotidianas; la racionalidad de mi sueño era su fantástica identificación, abrupta e indiscutible, con la realidad total del mundo* (120). Se rechaza el tiempo muerto de la historiografía y se entra, metafórica, mítica y simultáneamente, al tiempo total del presente. La presencia de pasado en el presente, se nos dice en *Una familia lejana*, es la única vida, el olvido es la única muerte. En efecto, Hugo le dice a Branly, *tuviste un pasado y no lo recuerdas. Trata de identificarlo en el poco tiempo que te queda o perderás tu futuro* (187). La profesión arqueológica de Heredia tiene la función de suplir en algo a esa amnesia de nuestra historia, ese olvido de nuestro pasado, de nuestras raíces. La misión de los fantasmas como Lucie va a ser la de *reparar los olvidos de los vivos, su injusticia para con los muertos* (166). El poema "La chambre voisine" de Jules Supervielle, varios versos del cual sirven de epígrafe al capítulo XX de la novela, se convierte en el *leit-motif* de la historia que se nos cuenta. Lucie, la esposa francesa del Heredia mexicano, quien después de su muerte se convierte en su conciencia, creía en la *buena lección de las piedras*: la presencia del pasado en el presente, pues sin aquél el presente es incomprensible. Se oponía a lo que ella acabó por llamar *la mala lección de las piedras*: la convicción de que pertenecíamos a una casta superior con privilegios innatos, con el derecho de reclamar una autoridad que nos había sido usurpada por otros inferiores a nosotros (164).

Para Fuentes (como para Cervantes y Balzac, Proust, Dostoievsky y Lezama Lima, entre otros) el arte y especialmente el arte de narrar es, como se nos dice en *Una familia lejana, un desesperado intento por restablecer la analogía sin sacrificar la diferenciación* (191). El hombre moderno ha perdido el poder de analogía entre las cosas, como lo reconoce el mismo Branly: *Quizás algún antepasado mío, en el siglo catorce, podía entender sin pena la homologación entre Dios, un ciervo de astas nacientes*

y la aureola de una luna roja. Mi antepasado del siglo diecisiete ya no sabía esto; nada se parecía entre sí (191).

El hombre contemporáneo ha perdido la imagen unificadora del mundo, vive en un mundo fragmentado. Esta ruptura o desmembramiento de la realidad está representada en el origen antiguo de México por la imagen de Coyolxauhqui, hermana de Huitzilopochtli, esa imagen de la diosa descuartizada que encontraron en el área del Templo Mayor cuando se hacían excavaciones cerca del zócalo de la Ciudad de México. Coyolxauhqui, imagen de los derrotados, simboliza el grupo vencido.² El arte del escritor mexicano contemporáneo significa una toma de conciencia de esa separación, de esa fragmentación, un intento de reunir lo que fue separado. La imaginación poética es, entonces, para Fuentes, como para su compatriota Octavio Paz, el descubrimiento de la presencia de la imagen del mundo en lo que surge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro. El poeta desaparece detrás de su voz que es la de todos y la de nadie: es siempre la voz de la "otredad" (Paz, *Los hijos del limo*, 207).

Tanto Paz como Fuentes reciben el legado de su pasado indígena, del pensamiento oriental, y de los parnasianos y simbolistas franceses. Basándonos en el principio de la correspondencia universal de los contrarios, se concibe que esto vive en función de aquello, lo uno de lo otro, y que llegado el momento los contrarios se funden. En Nicolás de Cusa el autor mexicano también encuentra la idea de una síntesis armoniosa de la realidad. La idea de Dios como *coincidentia oppositorum*: la síntesis de opuestos en un ser infinito y único, Dios, que trasciende y al mismo tiempo incluye las diferencias de las criaturas. La influencia del surrealismo en nuestros escritores contemporáneos es evidente y lo es especialmente en la obra de Fuentes. Breton, acordémonos, habla manifestado su creencia en la existencia de un cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo imaginario y lo real, el pasado y el futuro, lo incomunicable y lo comunicable, dejan de ser percibidos contradictoriamente. Nuestros escritores rechazan los límites impuestos por el tiempo cronológico y consagran el instante: cada momento es todo momento. Es el presente perpetuo de la poesía. Como tan bien lo expresa Paz: *Poesía, momentánea reconciliación: ayer, hoy, mañana, aquí y allá; tú, yo, él, nosotros. Todo está presente: será presente* (*El arco y la lira*, 284).

En *Una familia lejana*, la fragmentación, la unidad y la metamorfosis buscan integrarse en una unidad, es un ir hacia una totalidad. Se busca un tiempo completo, una contigüidad espacial y temporal. La contigüidad espacial y temporal es, como el arqueólogo Hugo tan bien lo comprende, la lección más profunda de la antigüedad mexicana: *todo está relacionado, nada está aislado, todas las cosas están acompañadas de la totalidad de sus atributos espaciales, temporales, físicos, oníricos, visibles e invisibles* (176). En las ruinas de la civilización precolombina lo que se creía muerto,

o lo que pensábamos que solamente soñábamos, adquiere vida. En *Tiempo mexicano* ya Fuentes nos había ofrecido esta interpretación de la historia mexicana:

La historia de México indígena es la historia de una ausencia y de una espera: la de un principio de unión, es decir, de libertad original. Cada piedra, cada templo, cada escultura de México antiguo son algo más que el signo pragmático de una sociedad teocrática: son los recipientes de esa espera desesperada; el regreso de Quetzalcoátl, un retorno al origen sin separación, idéntico al encuentro con un futuro bienhechor. (22)

Cuando el joven mexicano Víctor guiado por un *odio invencible*, parte por la mitad ese objeto precolombino de *una unidad de tal manera excelente, sin fisuras, como una poderosa gota de oro cóncavo*, que él había encontrado en un templo tolteca, y se deshace de ambas mitades del objeto, el joven lo despoja de una belleza que era sinónima de su unidad. Al partir ese objeto por la mitad Víctor *había aprendido los usos del poder arbitrario pero había perdido, de paso, la memoria de la unidad del tiempo* (175). La novela es una búsqueda de esa unidad (en el arte, la historia, la cultura) simbolizada por la pieza precolombina. Hugo Heredia así se da cuenta, y sacrifica a su hijo con el fin de lograr esa totalidad perdida. Víctor encontrarla una de las mitades de ese objeto en Xochicalco: será la prenda para recobrar, más tarde, la otra mitad y reconstituir el objeto. La cópula de Víctor y Andrés en el asiento del Citrēn de Branly simboliza ese intento de rescatar el pasado y lograr la unidad primigenia del ser andrógino.³ Con la unión de los adolescentes, el francés y el mexicano, se quiere lograr un pasado vivo, actual, irrenunciable. La cópula de los niños quiere recuperar la imaginación perdida del hombre, anterior a su separación.

Por medio de la narración de la historia de los Heredia, gracias a la libertad que nos ofrece la imaginación narrativa, los personajes de la novela logran modificar la historia, cambiar el curso de las cosas, trazar sus pasos una vez más y hacer todo eso que lamentaron no haber hecho en el pasado. La imaginación narrativa les ofrece una oportunidad más, les ofrece eso que pudo haber sido. El narrador se pregunta:

No sé si relatar lo que pertenece al tiempo — una memoria, una premonición o el sueño que se inserta entre ambas y es nuestro presente — suponga encarnarlo y representarlo con el fervor que, súbitamente, se había apoderado de mi amigo, como si a través de esta lejana historia de otro lugar y edad remota cumplierse muchas de las acciones inminentes que, en su vida consciente, dejó pasar por alto. (109)

Los crímenes de esta historia, si los hay, se nos dice, son de omisión. Ahora, gracias a la historia narrativa, pueden ser corregidos. Ese niño en el

Par: Monceau que se llamaba André, a quien nunca Branly llegó a darle la mano, ahora es niño, por haber invitado Branly a los Heredia a su residencia en París, por seguir el juego de la homonimia en el anuario telefónico, por haber llevado a Víctor al Clos des Renards y porque en el acto final no interrumpió ese encuentro o confluencia de las cosas; ahora ese niño ya nunca estará solo pues siempre gozará de la compañía de Víctor. Gracias al sacrificio de Víctor, Hugo podrá reunirse con su esposa Lucie e hijo Antonio, muertos hace algún tiempo, pues la unión simbólica de los adolescentes ha querido crear un espacio perfecto, original.

Una familia lejana termina en una nota algo fatalista y trágica. La última frase, *Nadie recuerda toda la historia*, nos recuerda que estamos destinados al olvido, que, al fin y al cabo, no podemos recuperar todo el pasado, toda la historia. Cuando Carlos Fuentes/Heredia regresa, ya al final de la novela, al Club Automovilístico de la France, ve, en la piscina donde antes se había bañado Branly, en el centro de una "nata" color esperma: *Dos fetos doblados sobre sí mismos y abrazados como siameses, atados por los ombligos, flotando con una placidez que desmiente todo pasado, toda historia, todo arrepentimiento ... Sus caras son viejas ... Son fetos muy viejos, como si hubiese durado nueve siglos en el vientre de su madre* (213). Aunque llega a ver en esos dos fetos flotantes las caras de dos niños que se volvieron viejos, no los reconoce porque nunca los conoció. Pero sí no sabe quiénes son ellos, sí sabe, gracias al fantasma de Heredia que de ahora en adelante siempre lo acompañará, quién es él: Fuentes es Heredia y todos nosotros, y a la vez, nadie; es la voz del lenguaje.

NOTAS

1 A la pregunta de quién es el "verdadero" autor Michel Foucault responde que no importa quién es el que habla y Roland Barthes afirma que darle un autor a un texto es imponerle un límite a ese texto; el lector empieza a existir en el momento en que muere el lector. Jacques Lacan nos dice que el niño se descubre por primera vez en una imagen externa y, por lo tanto, llega a confundir esta imagen de sí mismo con las imágenes de los otros que lo rodean. Así empieza la "dialéctica social". La confusión lo lleva a identificarse con el otro. Una vez que el ego se identifica con el otro (el objeto del deseo del hombre es un objeto deseado por otro) el deseo regula el conocimiento y hace posible la comparación y el intercambio de objetos: un objeto equivale a otro.

2 El conocido arqueólogo e historiador Eduardo Matos explica el simbolismo de esta diosa de la siguiente manera: *Su presencia se integra al prólogo final que enfrenta el cautivo al ser condenado a la cima del templo para ser sacrificado. Coyolxauhqui, magníficamente representada, cumple su cometido al servicio no solamente de un pueblo triunfal, sino del grupo que dirige sus destinos con la inclemente lógica impuesta por la necesidad de conservar su poder o* (83).

3 Este concepto del amor es, claro, platónico. En el *Simposio (Banquete) o de la erótica* se nos dice que cada uno de nosotros no es más que una mitad de hombre, que ha sido separada de su todo *como se divide una hoja en dos*. El amor platónico es la búsqueda de ese estado andrógino, representado por la Venus Urania. Véase el estudio de Gloria Durán, "Carlos Fuentes y el andrógino" donde se examina el tema del personaje andrógino en la obra de Fuentes anterior a *Una familia lejana*.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. "The Death of the Author". *Images/Music/Text*. New York: Hill and Wang, 1977.
- Durán, Gloria. "Carlos Fuentes y el andrógino". *Simposio: Carlos Fuentes, Actas. Hispanic Studies, 2*. Columbia: University of South Carolina, 1978, 45-58.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice*. Cornell University Press, 1977.
- Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- . *Tiempo Mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- . *Una familia lejana*. México: Biblioteca Era, 1980.
- Matos, Eduardo y Felipe Ehrenberg. *Coyolxauhqui*, 2^a ed. México: Secretaría de Educación Pública, 1980.
- Muller, John P. and William Richardson. *Lacan and Language*. New York: International University Press, 1982.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . "Los signos en rotación", *El arco y la lira*, 3^a ed. México: FCE, 1973, pp. 261-270.
- Roffé, Reina, ed. *Espejo de escritores*. Hanover: Ediciones del Norte, 1985.