

1994

La persistencia de la memoria: transtextualidad y activación del lector en *Terra nostra* de Carlos Fuentes

Kristine Ibsen

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

Ibsen, Kristine (Primavera 1994) "La persistencia de la memoria: transtextualidad y activación del lector en *Terra nostra* de Carlos Fuentes," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 39, Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss39/4>

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 PERSISTENCIA DE LA MEMORIA:
TRANSTEXTUALIDAD Y ACTIVACION DEL LECTOR EN
TERRA NOSTRA DE CARLOS FUENTES**

Kristine Ibsen
University of Notre Dame

“El hecho es que cada escritor *crea* a sus
precursores. Su labor modifica nuestra
concepción del pasado, como ha de modi-
ficar el futuro.”

— Jorge Luis Borges

Carlos Fuentes ha dicho que considera *Terra Nostra* como un homenaje a la intertextualidad, un “texto intertextual” (“Interview: Carlos Fuentes” 55).¹ De hecho, la novela representa una verdadera enciclopedia de otros textos — numerosos marcos históricos, religiosos, literarios y hasta iconográficos son reproducidos y recreados por el autor. En *Terra Nostra* Fuentes indaga en la naturaleza no sólo del texto en cuestión sino de la totalidad de los mitos históricos y literarios sobre los cuales se ha construido la cultura hispana.

Aunque la novela recorre cronológicamente desde el imperio romano de la época de Cristo hasta el porvenir de la época futura de 1999, existen tres ejes cronológicos alrededor de los cuales transcurre la acción de la novela: 1492, el año del viaje de Colón a las Américas, la expulsión de los judíos, el fin de la reconquista, y la publicación de la primera *Gramática Castellana* 1521, el año de la conquista de México y la rebelión comunera en Castilla; y 1598, el año en que murió Felipe II. Sin embargo, hay mucho más en la novela que un simple catálogo de eventos históricos: cada uno de estos años representa una posibilidad de apertura que fue sellada por la negación de la pluralidad cultural y, con esta negación, propiciado el encierro del lenguaje por las fuerzas del orden monolítico.

Cada evento histórico presentado en la novela refleja una opción negada, una posibilidad sacrificada por los que temen las alternativas que pueden amenazar su poder. No obstante, las opciones en *Terra Nostra* forman parte de un flujo de la historia que queda en movimiento — aun si sólo es por virtud de la repetición interminable de sus errores (658). En última instancia, sugiere Fuentes, queda el tiempo necesario para perseguir esta historia alterna, la historia que no ha sido escrita o que no ha sido reconocida, la historia del mito, de la memoria, del arte (163). Con el lector como su eje, cada texto traspasa los límites de los marcos de referencia fuera de sus páginas y los destruye. Como consecuencia de esta incursión, tanto la estructura como la semántica de estos marcos están sujetos, según lo observa Wolfgang Iser, a “ciertas deformaciones, y sus componentes respectivos se pesan de una forma distinta según las omisiones y suplementos. Así cada uno se mueve en el texto y adopta una nueva configuración, la cual no obstante incluye y de hecho depende de la función de ese marco de referencia en nuestro mundo intepretado” (*Prospecting* 237).

Como consecuencia de esta reconstitución de los marcos de referencia, la función se hace virtual y es el lector quien debe realizar la operación de recodificación. Obligado a llenar los “huecos” constitutivos entre el texto original y su versión recontextualizada, un significado nuevo se produce. Esta reproducción de textos a través de la transtextualidad indica una simultaneidad de discursos que provoca una mutua revelación y disimulación de sus referencias contextuales respectivas, y de esta manera asegura que los antiguos significados sean ahora fuentes potenciales para los nuevos. Cuando, como es el caso de la obra de Fuentes, la novela ostenta su naturaleza transtextual, el lector tiene que reconocer la influencia recíproca que existe entre el mundo del texto y el mundo familiar. Ya no puede aceptar pasivamente el mundo del texto según los criterios familiares, porque es obligado a reconocer aquel “otro lado” de la realidad expuesto en el texto, y aplicarlo a su propia realidad empírica. Esta activación consciente de los marcos de referencia transtextuales y, particularmente, de la integración de los discursos literarios e históricos, corresponde a lo que Linda Hutcheon llama “la metaficción historiográfica,” o sea, la narrativa que

se sitúa dentro del discurso histórico sin renunciar a su autonomía como ficción... es una clase de parodia... sería... que efectúa ambas metas: los intertextos de la historia y la ficción emprenden una condición paralela (pero no equivalente) en la reelaboración del pasado textual tanto del ‘mundo’ como de la ‘literatura’” (“Historiographic Metafiction” 4).

El reconocimiento de elementos fuera del texto le permite al lector situar la obra en cuestión dentro de un contexto referencial por el que se alcanza una visión más compleja que la que articula explícitamente el autor. Además, el lector tiene que descubrir las implicaciones de la deformación o recontextualización del transtexto para poner en evidencia estos

conocimientos. Es a través de este proceso, según Iser, que las convenciones se ponen en relieve, para que sean re-examinadas por el lector (“The Reality of Fiction” 14). Esta estrategia textual obliga al lector a abandonar sus nociones del origen simple y de la causalidad lineal. Al modificar la percepción del lector del discurso establecido, la transtextualidad tiene una potencialidad revolucionaria, ya que cuestiona, revisa, y a veces derroca las intenciones de sus precursoras y, con ellas, inhibe el encierro ideológico de la interpretación unívoca. Tal como lo afirma Julia Kristeva, la transtextualidad, sin importar cuán directa sea, es siempre transformada, distorcionada, desplazada o redactada según el sistema de valores de la voz narrativa (*Révolution du langage poetique* 343-357).

Las estrategias de la activación textual pueden ser efectuadas por el autor en varios niveles. Puesto que estos niveles a veces coinciden en la narrativa contemporánea, no es siempre posible implementar con éxito las categorizaciones excesivamente rígidas. Para el propósito de este análisis, me limito a dos categorías de la activación transtextual que llamaré las transtextualidades “imitativas” e “inversas,” respectivamente. La transtextualidad imitativa, que incluye la alusión, la cita, y el pastiche, se refiere a una estrategia de integración por la cual el texto previo queda intacto pero es recontextualizado en el texto en cuestión. La transtextualidad inversa, que incluiría las estrategias de la ironía y la parodia, no transcribe el texto original sino que lo modifica para efectuar una deformación, crítica pero no necesariamente peyorativa, del texto original.

La transtextualidad imitativa — sea explicitada o no en el texto — se refiere a la activación simultánea de otro texto. Tal es el ejemplo de las reproducciones, casi palabra por palabra, de pasajes del *Metamorfosis* de Kafka (255) y *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, o indirectamente, como por ejemplo el pastiche de *Cien años de soledad* que efectúa Fuentes al reiterar la fácilmente reconocible construcción de “Muchos años después... había de recordar” de García Márquez (259, 595) o la integración de ciertos episodios del *Quijote*, que luego veremos con más detalle. La cita directa, como la alusión, también ayuda al lector a situar el texto en cuestión dentro del contexto de otras obras que él o ella ha leído, al hacerse clara la intención del autor. Al citar directamente sus fuentes, el autor permite al lector el acceso inmediato a la relación que pretende establecer. En otras instancias, sin embargo, la transcripción de otros textos desempeña una función más dramática: alterado y puesto en un nuevo contexto, tanto el texto precursor como el texto en cuestión son sujetos a una nueva evaluación.

Un ejemplo de esta recontextualización sucede en la sección de la novela en que Fuentes reproduce, palabra por palabra, versos del *Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz (1-4, 111-122). Como los versos son reordenados por el narrador, Felipe los califica de traicioneros (744). Fuentes cataliza la atención de su lector al citar los bien conocidos primeros versos del poema (“Piramidal, funesta, de la tierra...”) y entonces combina el final de una estrofa que se refiere

al rey con otra estrofa que tiene que ver con el mito de Acteón. Al intercalar las dos figuras (el rey y Acteón), se transforma el sentido original del texto. Tales referencias, entonces, no sólo son imitativas, sino funcionales. Una alusión puede provocar una respuesta acorde con el sistema previo, pero, puesta en un nuevo contexto, genera un nuevo significado. Es por medio de este recurso que la referencia transtextual provoca un cambio al nivel ideológico.

Una transformación todavía más radical puede ser efectuada por lo que Maurice Merleau-Ponty llama la “la deformación coherente” (54, 78)² del transtexto como la producen la parodia y la sátira. La transtextualidad inversa requiere las capacidades adicionales del lector, que no sólo debe reconocer la referencia sino deducir su función en el texto. Como ambos emplean la ironía, la parodia y la sátira frecuentemente coexisten en el mismo texto. Sin embargo, como observa Hutcheon, aunque ambos son significantes en términos ideológicos, la sátira generalmente se emplea para distorsionar el objeto en cuestión de una forma negativa (*Theory of Parody* 44). Según Hutcheon, ya no es posible limitar la parodia a la idea de una imitación grotesca (5): al contrario, el recurso debe ser considerado una “inversión” irónica, una “transcontextualización” que no necesariamente se efectúa a costa del texto parodiado (6). La apropiación de otro texto en este sentido llega a ser una “confrontación estilística, una recodificación moderna que establece la diferencia dentro de la semejanza” (8). Aunque sea cómica, la sátira no es necesariamente burlesca. De hecho, la crítica que propone la sátira puede estar en el borde de lo trágico, o, como Kristeva observa en su discusión de lo carnavalesco, la sátira puede ser cómica y trágica a la vez (*Kristeva Reader* 49). Un ejemplo de este fenómeno puede encontrarse en el pasaje de *Terra Nostra* en que Isabel, impedida por su miriñaque, se cae en el patio del palacio y debe quedarse allí por treinta y tres días hasta que vuelva su marido, ya que ningún otro hombre puede tocar a la reina. Mientras está en el piso, un ratón se mete dentro de sus faldas y la viola (167-68). Este humor negro se vuelve todavía más trágico cuando se revela al lector que la misma escena fue representada por la madre de Felipe, pero en su caso sus miembros fueron devorados por los perros y amputados más tarde (189). La burla que Fuentes hace del código real y el fervor religioso con el que la reina vieja da la bienvenida a su castigo no es simplemente humor dirigido a los reyes medievales de España — su intención es reflejar el absurdo tal como sucede hoy día. Al enfatizar el lado serio de la sátira, se cataliza una transformación dialéctica entre lo cómico y lo trágico que provoca una actitud de cuestionamiento de parte del lector.

Así pues, la reevaluación de otros textos, no importa si es mediante el recurso de la imitación o de la inversión, obliga al lector a reconsiderar no sólo los textos previos sino también el contexto en el cual éstos están inscritos. *Don Quijote* no representa simplemente una crítica de los libros de caballería sino del código de conducta caballeresco en que se basaba tal género. Asimismo, *Terra Nostra* no se limita a una reconsideración de la España de los Habsburgos sino

también del compendio total de la cultura hispana que hace posible tal mundo. Como lo afirma Hutcheon en su discusión de la parodia: “Parodiar no significa destruir el pasado, de hecho, parodiar es comprender el pasado y cuestionarlo a la vez. Y esta es la paradoja postmoderna” (“Historiographic Metafiction” 6).

La metaficción historiográfica es un recurso particularmente eficaz para evaluar la deformación transtextual que lleva al lector hacia el territorio familiar y, a la vez, vuelve problemáticos los principios aceptados del discurso histórico — aunque, por cierto, tanto el discurso histórico como el ficcional casi siempre se conocen a través de textos escritos. En suma, afirma Hutcheon, la metaficción historiográfica “representa un desafío a las formas convencionales... de la ficción y la historia a través del reconocimiento de su textualidad ineludible” (11). La interacción de varios niveles de realidad discursiva en las novelas de Fuentes las coloca en un reino imaginario en el cual todas las posibilidades se realizan simultáneamente.

Como señala José Miguel Oviedo, en *Terra Nostra* Fuentes presenta la historia no tal como sucedió sino como pudo haber sido: modificando y reinventando los hechos, las cifras, y las épocas en el reino múltiple de la imaginación (154). La función de la literatura, observa Iser, no es reflejar la realidad sino retratar su lado inverso, aquel lado que de otra forma se quedaría escondido. Es solamente a través de este reflejo inverso que lleva a la fruición la realidad de una época histórica: “Al poner en relieve las regiones no trazadas de la cultura prevaleciente, cambia el mapa, que está cubierto por lo imaginario de lo que permanece cognoscitivamente impenetrable” (*Prospecting* 283). Es precisamente este terreno no trazado el que Julián pretende explorar en su relato que será puesto por escrito mediante el Cronista, una empresa dialéctica que refleja en muchos sentidos la de *Terra Nostra* misma: “Así deberían aliarse, en tu libro, lo real y lo virtual, lo que fue con lo que pudo ser, y lo que es con lo que puede ser. ¿Por qué habías de contarnos sólo lo que ya sabemos, sino revelarnos lo que aún ignoramos?” (659)

Una manera en la que Fuentes transforma los textos anteriores es mediante la modificación y síntesis de los personajes y eventos históricos. Por ejemplo, Felipe, “El Señor,” aunque principalmente modelado conforme a la imagen del piadoso y autoritario Felipe II, que gobernaba España de 1556 a 1598, representa, además, entre otros, a Fernando el Católico, cuyo reino (1479-1516) atestiguaba el viaje de Colón, la expulsión de los judíos, y la caída de Granada, y a Carlos V (1517-1556), bajo quien tuvo lugar la conquista de México y la derrota de los comuneros de Castilla.³ “La dama loca,” madre de Felipe, más claramente se aproxima a la vida de Juana “la loca,” pero también a la de Mariana de Austria y la de Carlota, la “emperatriz” de México. Isabel, su esposa, combina e invierte las figuras de Elizabeth y Mary Tudor con Isabel de Osorio y Elizabeth de Valois.

Hernando Guzmán, el secretario de Felipe y su emisario al Nuevo Mundo, fusiona elementos de conquistadores como Cristóbal Colón (655), Hernán

Cortés (509), y Nuño de Guzmán (708-09) con los de figuras claves de la corte española como Enrique de Guzmán, virrey bajo Felipe II, Pedro de Guzmán, canciller bajo Felipe III, y, particularmente, al ambicioso Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, que gobernó en España por unos veintiún años durante el reinado de Felipe IV.⁴ Es el personaje de Guzmán el que impone la imagen de España en las Américas, en el encuentro espantoso que representa la conquista (494) y cuya crueldad sin medida se temple solamente en parte por la presencia de Julián (743). Paradójicamente, sin embargo, esta negación de pluralidad cultural no sólo esclaviza al Nuevo Mundo, sino que también empobrece a España. En las últimas páginas de la novela, Felipe mismo prevé el destino de su nación cuando en su trono encuentra que un homúnculo vestido en uniforme ha tomado su lugar (747). Esta alusión a Franco se refuerza aún más cuando, al atravesar la escalera del Escorial, Felipe de pronto se encuentra en el Valle de los Caídos en el año 1999. La figura de “El Señor,” entonces, no es sencillamente la de un Felipe II ficcionalizado, sino un símbolo del absolutismo, una confluencia de todos aquellos líderes, de los Habsburgos a Franco, cuya oposición al cambio privaron a España — y a las Américas — de su derecho a la diversidad.

Con la excepción de las cartas que narran las demandas de los comuneros (633-655), señaladas en itálicas, hay poca indicación formal de la inclusión de otros textos en *Terra Nostra*, a pesar de que en algunos casos dichos textos son reproducidos casi palabra por palabra. Tal es el caso de muchas secciones que se relacionan con el Nuevo Mundo, basadas en las crónicas, como las *Cartas de relación* de Cortés, la *Historia verdadera* de Bernal Díaz, la *Historia de la conquista de México* de Francisco López de Gómara, y la *Historia de las Cosas de Nueva España* por Bernardino de Sahagún. Aunque Guzmán sea el conquistador prototípico de la novela, es el viaje del Peregrino el que retraza los pasos de Cortés, llegando a la costa, y descubriendo Tenochtitlán vía Cempoala, Cholula y los volcanes que rodean el Valle de México.

Las descripciones de la primera ojeada del Peregrino a Tenochtitlán y sus impresiones del mercado de Tlatelolco comparten semejanzas de estilo y contenido, si no las palabras exactas, de la crónica de Cortés (*Terra Nostra* 457-460; Cortés 184-187) pero es el relato de Bernal Díaz al que se refiere más explícitamente Fuentes, como por ejemplo la reunión con “el cacique gordo” (Díaz 141-144, 154, *Terra Nostra* 421-422), el encuentro con Moctezuma (Díaz 303, *Terra Nostra* 463), y la descripción de Tlatelolco que Fuentes ha reproducido casi exactamente según las palabras de Díaz:

... y desde llegamos a la gran plaza, que se dice el Tlatelulco, como no habíamos visto tal cosa, quedamos admirados de la multitud de gente y mercaderías que en ella había... *cada género de mercaderías estaban por sí, y tenían situados y señalados sus asientos. Comencemos por los mercaderes de oro y plata y piedras ricas y plumas y mantas y cosas labradas y otras mercaderías de indios esclavos y esclavas... e traíanlos atados en unas varas largas con colleras a los*

pecuezos, por que no se les huyesen, y otros dejaban sueltos. Luego estaban otros mercaderes que vendían. ...cueros de tigres, de leones y de nutrias, y de adives y de venados y de otras alimañas e tejones e gatos monteses, dellos adobados y otros sin adobar estaban en otra parte, y otros géneros de cosas y mercaderías... Pues todo género de loza, hecha de mil maneras, desde tinajas grandes y jarrillos chicos, questaban por sí aparte; y también los que vendían miel y melcochas y otras golosinas que hacían como nuégados. Pues los que vendían madera, tablas, cunas e vihas e tajos y bancos, y todo por sí... Había muchos herbolarios y mercaderías de otra manera... Y fuimos al gran cu... e antes de salir de la misma plaza estaban otros muchos mercaderes, que, según dijeron, eran de los que traían a vender oro en unos canutillos delgados de los de ansarones de la tierra, e así blancos por que se pareciese de oro por de fuera (Díaz 321-323; énfasis mío).

... al internarnos en la vasta ciudad de la laguna nos perdíamos en los laberintos de un mercado tan vasto como la ciudad misma, pues por donde mis pies pasaban y por donde mis ojos miraban, en confusión y desorden, sólo asientos de mercaderías nos rodeaban... entre quienes allí vendían oro y plata y piedras ricas y plumas y mantas y cosas labradas, y al cielo interrogaban quienes en esta inmensa feria mostraban cueros de tigres, de leones y de nutrias, y de adives y de venados, y de otras alimañas, tejones y gatos monteses, y al suelo miraban, sin importarles los portentos, los esclavos y esclavas allí llevados a vender, atados a unas largas varas con collares a los pecuezos... y bajo los portales eran rápidamente cubiertas las lozas de todo género, desde tinajas grandes y jarrillos chicos... y las barricas llenas de miel y melcochas y otras golosinas; y las maderas, tablas, cunas y vigas y tajos y bancos y barcos; y los herbolarios y vendedores de la sal arrojaban mantas de cáñamo sobre sus mercaderías, y a sus pechos abrazaban las suyas los traficantes de granos de oro, metidos en canutillos delgados de los ansarones de la tierra, y así blancos porque se pareciesen al oro por de fuera (Terra Nostra 459-460, énfasis mío).

Aparte de las crónicas de los conquistadores, Fuentes también emplea extensivamente las relaciones indígenas. En la descripción del Peregrino del mercado, por ejemplo, Fuentes ha intercalado dentro del texto de Díaz los signos y portentos que precedían la conquista, preservados en el Códice Florentino según fueron relatados a Sahagún (Sahagún 454, 723-4, 759-760; *Terra Nostra* 458-462). El novelista es particularmente fiel a los relatos indígenas en su evocación del encuentro del Peregrino con Tezcatlipoca, ya que transcribe casi exactamente la versión del diálogo entre Cortés y Moctezuma como se registra en el Códice Florentino:

Señor nuestro: te has fatigado, te has dado cansancio: ya a la tierra tú has llegado. Has arribado a tu ciudad: México. Aquí has venido a sentarte en tu solio, en tu trono. Oh, por tiempo breve te lo reservaron, te lo conservaron, los que ya se fueron, tus sustitutos... No, no es que yo sueño, no me levanto del sueño adormilado: no lo veo en sueños, no estoy soñando... Es que te he visto,

es que ya he puesto mis ojos en tu rostro!... Tú has venido entre nubes, entre nieblas. Como que esto era lo que nos habían dejado dicho los reyes, los que rigieron, los que gobernaban tu ciudad: Que habrías de instalarte en tu asiento, en tu sitio, que habrías de venir acá... Pues ahora, se ha realizado: ya tú llegaste, con gran fatiga, con afán viniste. Llega a la tierra: ven y descansa; toma posesión de tus casa reales; da refrigerio a tu cuerpo (León-Portilla 89).

Señor nuestro: te has fatigado, te has dado cansancio: ya a la tierra tú has llegado. Has arribado a tu ciudad: México. Aquí has venido a sentarte en tu trono. Oh, por tiempo breve te lo conservamos. No, no es que yo sueñe, no me levanto del sueño adormilado: no te veo en sueños, no estoy soñando... Es que te he visto, es que ya he puesto mis ojos en tu rostro!... Tú has venido entre nubes, entre nieblas. Como que esto era lo que nos habían dejado dicho los reyes, los que rigieron, los que gobernaban tu ciudad en tu ausencia y en tu nombre: Que habrías de instalarte en tu asiento, en tu sitio, que habrías de venir acá... Pues ahora, se ha realizado: ya tú llegaste, con gran fatiga, con afán viniste. ...Llega a la tierra: ven y descansa; toma posesión de tus casa reales; da refrigerio a tu cuerpo (*Terra Nostra* 463).

Las secciones del Nuevo Mundo también sintetizan versiones de los mitos indígenas, sobre todo las varias leyendas náhuatl que tratan de Quetzalcóatl y su hermano Tezcatlipoca.⁵ El Peregrino es asociado tanto con la manifestación negativa de Tezcatlipoca, “el espejo humeante” (432) como con las cualidades de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada (449-452, 494), con quien el Peregrino, como Cortés, es identificado por Moctezuma (463). La naturaleza de su existencia es doble (480) y, significativamente, gira alrededor de la memoria: “Eres uno en la memoria. Eres otro en el olvido... Serpiente de plumas en lo que recuerdas. Espejo de humo en lo que no recuerdas” (452). En la confluencia de mitos sobre los que se basa la novela, el Peregrino/Quetzalcóatl también se asocia con, entre otros, Adán (473), Cristo, y Osiris (483). Es, en suma, una síntesis de toda la humanidad, y así, representa la posibilidad de redención. Asimismo, la misteriosa Señora de las Mariposas encarna varias manifestaciones míticas, sus labios tatuados la asocian con Celestina, mientras su presencia en el Nuevo Mundo sintetiza rasgos asociados con Izpapálotl, Tlatzoltéotl, Xochiquetzal, Cihuacóatl y la versión pre-Mexica de Coyolxauhqui.

Fuentes también integra textos religiosos del mundo occidental, enfatizando en especial las variantes del dogma tradicional según lo representan las interpretaciones apócrifas y heréticas. Para el lector común y corriente, las secciones más fácilmente reconocibles son aquellas que sintetizan las doctrinas heréticas: dentro de la novela se sugiere que Cristo era en realidad dos hombres distintos, uno divino y el otro mortal (200), o uno que muere y otro que finge la resurrección (208), o que él y Juan el Bautista eran amantes homosexuales (206), o que José, resentido por la infidelidad de su esposa María, fue quien traicionó a su hijo y, como era carpintero, él mismo construyó la cruz sobre la cual murió Jesús (218-219).

Además, Fuentes transcribe secciones de la Biblia casi palabra por palabra en el capítulo ocho, en que pasajes de Mateo y Lucas como la concepción imaculada (92) y la huida a Egipto (93) se intercalan con las imágenes heréticas que vienen a la mente de los observadores del cuadro de Julián. La evocación más importante del texto bíblico, sin embargo, es aquella que aparece en las últimas palabras del texto, y que reproduce casi exactamente las de Génesis:

Esta vez, hueso de mis huesos, y carne de mi carne... serán una sola carne... con dolor parirás los hijos... *Maldita será la tierra...* Espinos y cardos te producirá... *En el sudor de tu rostro* comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado: pues polvo eres, y al polvo serás tornado (*Génesis* II: 23-24: III: 16, 19, énfasis mío).

... hueso de mis huesos, carne de mi carne... vendrán a ser los dos una sola carne, parirás con dolor a los hijos... *por ti será bendita la tierra*, te dará espigas y frutos... *con la sonrisa en el rostro* comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado, ya que polvo eres, y al polvo volverás, sin pecado, con placer (*Terra Nostra* 783, énfasis mío).

La impresión inicial al leer la versión de Fuentes es que simplemente ha reproducido el texto bíblico: al examinarla más a fondo, sin embargo, se revela un cambio sutil — y un propósito nuevo. Fuentes ha tomado la Sagrada Escritura y la ha alterado para dar paso a una nueva génesis con una “sonrisa” en vez de “sudor,” en que el hombre es redimido y la tierra es bendecida en vez de ser condenada.

Zunilda Gertel observa que la misma *Terra Nostra* es, en cierto sentido, un texto bíblico, dado que es un libro hecho de libros (70) — y, podemos añadir, el ejemplo por excelencia de un texto en que la realidad textual y la ficción novelesca se funden. Efectivamente, la novela representa un espacio mítico en el que las figuras históricas y los personajes literarios se encuentran e interactúan entre sí. Entre los numerosos personajes de otras obras literarias a los que alude la novela son Jean Valjean y Javert de *Les Misérables*, “Violetta Gautier”, una síntesis de las personajes de *La dame aux camélias* y *La traviata*, Raphael de Valentín de *La Peau de chagrin* (23), Cuba Venegas (*Tres tristes tigres*), Humberto el Mudito (*El obscuro pájaro de la noche*), Esteban y Sofía (*El siglo de las luces*), Santiago Zavalita (*Conversación en la catedral*), Horacio Oliveira (*Rayuela*), Aureliano Buendía (*Cien años de soledad*) y Pierre Menard, del cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges (763-765). El protagonista principal de la novela se llama Polo Febo — el dios solar — y se identifica con Cervantes y con el hablante en el poema “Cino” de Ezra Pound, y hay además alusiones al mismo Pound.

Tal como en el caso de la representación de figuras históricas, los personajes literarios se combinan y sintetizan: de esta manera el Don Juan de *Terra Nostra*, aunque se base principalmente en las versiones de Tirso de

Molina y Zorrilla (y, tal vez, en las de Dumas, Molière y Pushkin), se confunde con el personaje del Peregrino y con el mismo Cortés.⁶ En esta confluencia de textos, doña Ana se transforma en Inés, e Inés, por su parte, en Sor Juana Inés de la Cruz. Don Juan y Don Quijote, ambos amantes de Celestina, encuentran sus destinos entrelazados, y el mismo Cervantes es un personaje de la novela. En un pasaje de ésta, el Cronista/Cervantes encuentra un manuscrito que el narrador dice que “acaso” empiece con la siguiente frase: “*Al despertar... una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto*” (255, el subrayado es del texto⁷). La idea de Kafka como un posible precursor de Cervantes remite, una vez más, al espacio mítico de la literatura en el que las cronologías e influencias simples ya no son válidas.

Aunque en *Terra Nostra* se encuentran muchos personajes ficticios, tres textos se destacan como representativos: *La Celestina*, *Don Quijote y El burlador de Sevilla*. Ludovico dice a Felipe que renunció a su ceguera voluntaria para leer estas tres obras, porque sólo en ellas, dice, se puede encontrar la historia y el destino de España (746). Las alusiones al *Quijote* son numerosas: su encuentro con Ludovico y uno de sus hijos tiene lugar en un molino (579-580), su amada se llama Dulcinea (581), y ha sido abandonado por su escudero, quien lo ha dejado para gobernar una isla (584). En un capítulo posterior, Ludovico hace una lista de algunas de las historias dentro de la historia que forman parte del texto de Cervantes (608-609), y el capítulo que lleva por título “El Caballero de la Triste Figura” en el que el protagonista ataca cueros de vino que ha tomado por gigantes mientras Sancho, entretanto, trata de hacer pasar a Celestina como una dama (537-538), es una adaptación de los capítulos I.35 y II.10 de la obra de Cervantes. A diferencia del *Quijote* de Cervantes, sin embargo, el caballero de Fuentes ve a Celestina como vieja y corrupta, mientras que es Don Juan quien la ve como joven y bella (538).

En la versión de Fuentes, Don Quijote vive la juventud de Don Juan, y tiene una confrontación que resulta en la muerte de Dulcinea y su padre. De viejo, su encuentro con la estatua del comendador no culmina en la condena de transportarlo al infierno, sino en una mucho peor: en hacer que sus lecturas se conviertan en realidad (581-582). Sin embargo, a diferencia de la versión de Cervantes, en la que el caballero al fin admite que ha estado en un error, el Don Quijote de *Terra Nostra* sólo finge conformarse, porque sabe que el mundo ficticio que él percibe es, efectivamente, el verdadero. Don Juan, por su parte, encuentra que su destino ha sido alterado cuando muere en un duelo con el padre de Inés, y vuelve a reencarnar en el hijo de Isabel y su suegro, el padre de Felipe. Después de hacerle el amor a su madre, Don Juan deja su cuarto y seduce a todas las mujeres del palacio, inclusive a la Madre Superiora, a la que engaña al hacerse pasar por Cristo (331).

Como Don Quijote, a quien le da la oportunidad en *Terra Nostra* de contar de nuevo la historia de su juventud, Celestina, que aparece sólo como una alcahueta vieja en la obra de Rojas, es representada como joven e idealista en

la novela de Fuentes. De hecho, Celestina logra una importancia trascendental nunca expresada por su creador original. En la novela de Fuentes, Celestina es a la vez muchas mujeres: una mediadora no sólo como alcahueta sino en el texto mismo: a través de la memoria que ella ha heredado de los labios tatuados, que ella transfiere a otros. Es Celestina la que encarna la memoria que Polo Febo — y el lector — necesitan para poder comprender la novela, y esta memoria se evoca como un acto de amor. Como el anciano de la cesta dice al Peregrino: “El fin de la memoria es el verdadero fin del mundo” (402). Otros pueden acceder a esta memoria, como el anciano, como Ludovico en su ceguera (575), pero el recuerdo sólo se puede activar con una fusión con el Otro, con la mujer.

Los ejemplos en que la mujer transmite la memoria son numerosos y están íntimamente relacionados con los mecanismos de la novela. Esta transmisión sucede cuando Celestina, disfrazada de paje, encuentra al joven náufrago: “El paje rodeó el rostro del muchacho con las manos y acercó la lengua tibia y suave a la boca del naufrago... — Todos hemos olvidado tu nombre. Yo me llamo Celestina. Deseo que oigas un cuento. Después vendrás conmigo” (108); “el amor resucitó la memoria del joven” (278) “el amor de una mujer de labios tatuados... le devolvió el recuerdo” (603) y después, a Felipe: “el Señor tembló azogado al mirar el rostro del paje... se encendían los pabellones de las orejas... como si este paje hubiese encendido, detrás de ellos, los cirios de la memoria” (351) y al Peregrino, como la Señora de las Mariposas “el amor es mi memoria, la única... y apenas nos separéis... a ella y a mí, regresaré al olvido del cual me rescataron los pintados labios de esta mujer: ella es mi voz, ella es mi gufa, en ambos mundos... sólo su amor puede darme fuerzas para resignarme al dolor de la memoria (481). Es Inés la que restaura la memoria de Don Juan a través de su amor (642), de la misma manera en que Polo Febo recupera la suya a través del beso de Celestina: “Entonces ella te besa... el beso mismo es otra medida del tiempo, un minuto que es un siglo, un instante que es una época... recuerdas, recuerdas, cada momento de la prolongación de ese beso es un nuevo recuerdo” (778).

André Malraux alude al “museo imaginario” en que la experiencia del arte de cada persona se congrega en imágenes mentales (13-130). Asimismo, como se sugiere en otra novela de Fuentes, *Una familia lejana*, existe una “biblioteca imaginaria” en la que se encuentran todos los libros que ha leído el lector y se establecen conexiones en las reservas fecundas de la memoria individual (62). En este sentido, como lo afirma Genette, la memoria se vuelve revolucionaria (*Palimpsestes* 453).⁸ En *Terra Nostra* Polo Febo (y con él, el lector, implicado por el uso del pronombre “tú”) pasa un año encerrado en su cuarto leyendo, pero no es hasta que Celestina desata su *memoria* que él puede conectar todo lo que ha leído en una totalidad coherente. Puesto que el acto de leer es un proceso, el conjunto del texto no será evidente al lector de una vez, al contrario, él o ella crea la coherencia a través de la memoria. ¿En verdad ha viajado Polo Febo al pasado, o es que todo lo que ha experimentado ha sido a través de la lectura

(768)? Debe hacer las conexiones entre todo lo que ha leído para que pueda entender su mundo (773), con Celestina debe recobrar su memoria para asegurar su futuro (778). Asimismo, el lector tiene que activar los recursos de la memoria para poder comprender la novela en su totalidad, porque aun en su manifestación más elemental, la puesta en práctica de los elementos transtextuales depende de la memoria del lector para poder comunicar eficazmente. Un símbolo clave de esta memoria y su dinámica para el cambio se ejemplifica en *Terra Nostra* en el “Teatro de la Memoria” de Valerio Camilo, en el que todas las posibilidades del pasado se funden con todas las oportunidades del futuro, ya que: “sabiendo lo que no fue, sabemos lo que clama por ser: cuanto no ha sido... es un hecho latente, que espera su momento para ser, su segunda oportunidad, la ocasión de vivir otra vida” (567). En el Teatro, como en la novela de Fuentes, las figuras históricas y literarias son dotadas de nuevos destinos: Sócrates rehúsa tomar el veneno; Odiseo muere dentro del caballo de madera, destruido por los troyanos enterados del complot; Homero puede ver pero no habla; Elena regresa a su casa; Edipo se queda en su patria adoptiva; Dante se casa con Beatriz; una niña nace en Belén y Pilatos la perdona. “La historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue. Conociéndola, podemos asegurar que la historia no se repita, que sea la otra posibilidad la que por primera vez ocurra” (567). Fuera del teatro que es el texto, estas opciones quedan ocultas — el lector debe recordar no sólo lo que fue sino también imaginar lo que pudo ser. Sólo de esta forma el mundo puede librarse de las mentalidades imperialistas para prevenir la repetición de sus crímenes.

Al fundamentar su narrativa en elementos transtextuales fácilmente reconocibles, Fuentes les brinda a sus lectores las herramientas que necesitan para descifrar el texto. Al sujetar estos elementos a la “deformación coherente” los lleva un paso más adelante, activando sus propias reservas imaginativas a través de la recodificación del texto. Cuando se transforman elementos familiares, el intento original se desestabiliza y se introduce la noción del cambio. Al propagar nuevos códigos, la obra de arte revela opciones imprevistas y se produce una nueva visión conceptual de la realidad empírica que es pluridimensional y cambiante. De esta manera, la transtextualidad representa un recurso comunicativo que, a través de la parodia y el pastiche, la cita y la deformación, permite el reconocimiento de los límites sistemáticos y fomenta el diálogo que los disuelve y reconfigura. Sin embargo, la presencia de la transtextualidad en sí no necesariamente despierta una reacción del lector. Si el texto simplemente reproduce las normas familiares, entonces el lector permanece inalterado. Si, al contrario, estas normas son deformadas o recontextualizadas — tal como sucede en *Terra Nostra* — puede relacionarse entonces la realidad con el mundo ficticio del texto. Al recodificar lo familiar, el texto literario abre a las posibilidades de significación que están negadas en el discurso oficial.

Puesto que existe en un presente perpetuo, la literatura rompe con el determinismo cronológico del discurso oficial y entra en aquella zona mítica en la que el autor y el lector se encuentran y juntos imaginan un mundo alternativo. Cuando el autor aísla otro texto a través de las referencias transtextuales, obliga al lector a repensar el texto anterior y de esta manera lo cambia. Al deformar y recontextualizar otros discursos, Fuentes obliga al lector a desarrollar una actitud crítica, para reevaluar la cultura desde una nueva perspectiva. Por consiguiente, ya que estos discursos forman la base de la legitimidad de la iglesia y el estado, su deformación pone en duda la base de poder en la sociedad. Al ofrecer visiones múltiples y sugerir las opciones que no se presentaron, Fuentes subvierte la creencia en una realidad absoluta, porque el texto indeterminado convence al lector de que él o ella tiene la libertad de escoger. La activación de los recursos transtextuales no es, entonces, ni deshistorizante ni ahistórica. Al desafiar las nociones establecidas de lo que constituye la verdad histórica, la transtextualidad nos revela qué consecuencias ideológicas se derivan de la continuidad y de la diferencia.

NOTAS

1 Uso el término de Gerard Genette porque es el que abarca, a mi juicio, de manera más amplia todos los textos que se relacionan con la obra literaria. No obstante, mi concepto de la naturaleza de la “transtextualidad” no se corresponde exactamente con el de Genette. Para mí, el proceso transtextual se puede considerar como un tipo de diálogo (Bakhtin) entre los textos, una activación mutua que altera la interpretación tanto del texto mismo como de sus precursores. Al mismo tiempo, como el eje de esta actividad se centra en el lector (o la lectora), que debe descifrar y, a veces, recifrar las referencias transtextuales, la transtextualidad tal vez se pueda definir mejor, de acuerdo con Linda Hutcheon, como un diálogo “entre el lector y su memoria de otros textos, según el texto en cuestión la provoca” (*A Theory of Parody* 87).

2 Merleau-Ponty atribuye este concepto a Malraux. Sklovsky y los formalistas rusos valoraron este recurso en términos de su innovación estilística, la desfamiliarización, por medio de la cual los elementos formales se refuncionalizan. Brecht, por su parte, adapta el concepto con fines ideológicos al insistir en el distanciamiento entre la acción y el espectador.

3 También se puede asociar con Carlos II, el Hechizado, por representar este final estéril del linaje de los Habsburgos.

4 Fuentes señala que fue un tal Diego Guzmán el que recibió una de las cartas que contenían las demandas de los comuneros (*Cervantes* 59). Además, “Guzmán” era el término usado en España para la nobleza que servía en el ejército (MacHale 1091), lo cual sugiere el destino final del personaje: como Cortés, un “don Nadie” desposeído del poder por la monarquía.

5 Menciona dentro del texto: el viaje de Quetzalcóatl a la tierra de los muertos con su doble, el perro Xólotl (454-455), el sacrificio de Nanautzin para crear el sol (399), la caída de Quetzalcóatl y su horror al verse reflejado en el espejo (469-473).

6 Aparte de tener fama de ser un "Don Juan," Cortés representa, desde luego, el padre simbólico del México mestizo. Cuando el Señor le pregunta qué ha pasado con Juan, Ludovico responde que se fue al Nuevo Mundo, donde "Preñó a indias. Preñó a criollas. Ha dejado descendencia en la Nueva España" (745).

7 La versión de Fuentes viene, significativamente, de la traducción de Borges.

8 Vico afirma que la historia la escriben las personas pero que es determinada por los ciclos que se repiten. Como asevera Said, la idea de la genealogía forma una parte central de la teoría de Vico. La dirección de esta generación se determina, significativamente, por la memoria, puesto que el discurso histórico es un producto de la mente y la mente es, por consiguiente, la memoria histórica (*World* 114-117). Bergson, por su parte, describe la memoria como una función de percepción en la que el pasado se intercala con el presente, contrayéndose en momentos múltiples de *durée* (*Matter and Memory* 219).

OBRAS CITADAS

Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. London: George Allen and Unwin, 1911.

Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.

Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Ed. Mario Hernández. Madrid: Historia 16, 1985.

Díaz del Castillo, Bernal. *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Carlos Pereya. Madrid: España, 1933.

Don Juan en el drama. Ed. Jacinto Grau. Buenos Aires: Futuro, 1944.

Fuentes, Carlos. *Cervantes, o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.

—. "Interview: Carlos Fuentes." With Jonathan Tittler. *Diacritics* 10.3 (1980): 46-56.

—. *Perspectivas mexicanas desde París*. With James Fortson. México: Corporación Editorial, 1973.

—. *Terra Nostra*. México: Joaquín Mortiz, 1975.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

Gertel, Zunilda. "Semiótica, historia y ficción en *Terra Nostra*." *Revista Iberoamericana* XLVII.116-117 (1981): 63-72.

Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Eds. Patrick O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 3-34.

———. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

———. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

———. "The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature." *New Literary History* 7.1 (1975): 7-37.

Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: University Press, 1986.

———. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde a la fin de XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil, 1974.

León Portilla, Miguel and Angel Ma. Garibay. *Visión de los vencidos*. Havana: Casa de las Americas, 1969.

López de Gómara, Francisco. *Historia de la Conquista de México*. Ed. Joaquín Ramírez Cabañas. México: Robredo, 1943.

MacHale, Carlos F. et. al., *Voz New College Spanish and English Dictionary*. Lincolnwood, Illinois: National Textbook Company, 1984.

Malraux, André. *The Voices of Silence*. Trans. Stuart Gilbert. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Merleau-Ponty, Maurice. *Signs*. Trans. Richard C. McCleary. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

Oviedo, José Miguel. "Terra Nostra: Sinfonía del nuevo mundo." *Escrito al margen*. Bogotá: Procultura, 1982. 143-175.

Riffaterre, Michael. "Interpretation and Undecidability." *New Literary History* 12.2 (1981): 227-242.

———. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Ed. Angel María Garibay K. 3rd ed. México: Porrúa, 1975.

Said, Edward W. *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

La Santa Biblia. Ed. Cipriano de Valera. New York: Sociedad Bíblica Americana, 1902.

OTRAS OBRAS CONSULTADAS

Adams, Nicholson B. and John E. Keller. *A Brief Survey of Spanish Literature*. Totowa, N.Y.: Littlefield Adams, 1962.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Barthes, Roland. "L'effet de réel." *Communications* 11 (1968): 84-89.

———. *Image, Music, Text*. Trans. Steven Heath. New York: Hill and Wang, 1975.

———. *The Pleasure of the Text*. Ed. Richard Howard. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

Bon-Porat, Ziva. "Method in Madness: Notes on the Structure of Parody Based on MAD TV Satires." *Poetics Today* 1 (1979): 245-272.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1955.

Chamberlain, Daniel Frank. *Narrative Perspective in Fiction: A Phenomenological Mediation of Reader, Text, and World*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.

Derrida, Jacques. "Signature, Event, Context." *Glyph* 1 (1977): 172-97.

Fuentes, Carlos. "Terra Nostra, o la crítica de los cielos." With Marcelo Coddou. *American Hispanist* (1978): 9-11.

———. *Valiente mundo nuevo: Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Hutcheon, Linda. "Literary Borrowing... and Stealing: Plagiarism, Sources, Influences and Intertexts." *English Studies in Canada* 2.2 (1986): 229-239.

Lévi-Strauss, Claude. "Overture to *le Cru et le cuit*." *Yale French Studies* 36-37 (1966): 41-65.

Nicholson, Henry B. "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico." *Handbook of Middle American Indians*. Vol. 10. Eds. Gordon E. Ekholm and Ignacio Bernal. Austin: University of Texas Press, 1971.

Sejourné, Laurette. *Burning Water: Thought and Religion in Ancient Mexico*. Trans. Irene Nicholson. New York: Vanguard, 1956.

Yates, Francis Amelia. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.