



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Cervantes en la perspectiva de Fuentes

Autor: Lapuente, Felipe A.

Forma sugerida de citar: Lapuente, F. A. (1993). Cervantes en la perspectiva de Fuentes. *Cuadernos Americanos*, 3(39), 228-242.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año VII, núm. 39, (mayo-junio de 1993).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by/nc/nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

CERVANTES EN LA PERSPECTIVA DE FUENTES

Por *Felipe A. LAPUENTE*
MEMPHIS STATE UNIVERSITY

LA GÉNESIS de las ideas de Carlos Fuentes sobre Cervantes se remonta a fines de los años sesenta y se relaciona con la concepción tanto de su propia novela como de la novela hispanoamericana. El propósito de este estudio es trazar la evolución del tema desde 1969 hasta 1986. Se trata, primero, de delinear las variantes y coordenadas que Fuentes expone en sus ensayos teóricos para, después, ver cómo aplica su teoría cervantina a su monumental obra *Terra nostra*. El concepto de novela, según Fuentes, está íntimamente ligado al lenguaje: el misterio de la palabra engendrada o pronunciada que se potencia en infinitos significados posibles. De aquí que la historia —o la palabra pronunciada en el contexto espacio-tiempo— es parte esencial del novelar —del recuento— por lo que pudo ser y no fue porque no lo dejaron. La historia mitificada en la obra de Fuentes se multiplica y llega a ser, incluso, lo opuesto de lo que en realidad fue. Para mejor comprender, dé entrada, las ideas de Fuentes sobre Cervantes, hay que tener en cuenta las fuentes y los presupuestos del autor. Sus lecturas de críticos franceses como René Allendy, Georges Bataille, Hélène Cixous, Jacques Derrida y Michel Foucault, junto con el italiano Umberto Eco; la aportación de historiadores coloniales españoles como Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés, Francisco López de Gómara y Bernardino de Sahagún, junto con los historiadores modernos como Américo Castro, Antonio Domínguez Ortiz, José Antonio Maravall y Claudio Sánchez Albornoz. Todos estos autores, y algunos más, abundan explícita o implícitamente en los ensayos al rastrear sus ideas cervantinas.

El primer artículo de nuestro análisis data de 1969 y lleva el título de "Muerte y resurrección de la novela".¹ En él la novela se ve como "una estructura verbal", "una escritura que es, simultáneamente, previa y posterior a la narración" (p. 79). Los libros de Cervantes "no han de ser creídos, sino leídos; su realidad es la lectura; pero sólo gracias a la lectura, el saber conoce, pone en duda y traspasa las fronteras de lo que pasa por la 'realidad' a fin de ingresar al infinito de lo *real*" (*ibid.*). Una narración siempre está previamente escrita (inscrita) en el lenguaje, que es una creación colectiva. El escritor participa en esa "constante renovación del habla, el discurso, el proceso y el evento de la palabra" (p. 80). Esta apertura de la obra novelística es lo que ve Fuentes en la nueva novela de los sesenta que multiplica su universalidad con los supuestos de la "validez contigua de los lenguajes en sentido histórico-cultural"; hay un desplazamiento del tiempo, el espacio y la ideología. El tiempo ya no es lineal sino cíclico; el espacio no queda reducido a la cultura occidental y la ideología deja de ser acrílica (p. 85).

El segundo ensayo sobre el tema que nos ocupa sale a la luz en 1971 bajo el título de "Tiempo is pánico".² Aparecen aquí en germen casi todas las ideas de Fuentes sobre Cervantes. Empieza nuestro autor diciendo que hay que rescatar el tiempo "de la Conquista y de la Colonia" (tiempo hispánico) del pánico que causa el análisis de lo que en la historia podría haber sido. Parte del cuadro del pintor mexicano Alberto Gironella para establecer una "correspondencia" entre los "deturpadores y ensalzadores de España" (p. 43). En una visita a Segovia y Ávila, Fuentes atisba tras el castillo segoviano "cielos utópicos" y "un ilusorio molino de viento". Pero también "la lanza del Cid, el garrote de Torquemada, el bacín de Don Quijote y las cebollas de Maritornes" (p. 44); los perfumes de Don Juan y las cinco plagas de Felipe II; la peluca de Carlos IV y la estatua de San Juan de la Cruz junto con las cabras preñadas en escultura de hierro. Pero también el famoso cordero asado segoviano. Aquí, en el centro de España, entre los

¹ Publicado originalmente en *Diorama de la cultura*, suplemento dominical de *Excélsior* (México), 7 de diciembre de 1969, pp. 2-3, y posteriormente en *Casa con dos puertas*, y en Ernesto Mejía Sánchez, ed., *La crítica de la novela iberoamericana*. En adelante se cita por la edición de *Casa con dos puertas*.

² Publicado en *Tiempo mexicano*. Estos ensayos aparecieron primero como una serie de artículos en *El Sol de México*.

pucheros de Santa Teresa y las letrinas del Marqués de Charenton y de Antonin Artaud, hay que buscar el ser de España.³ Con Goya se ve una eterna edad de desgracias liberada por un escudero burlón que eructa una pregunta desvanecedora: “¿Qué quiere ese fantasmón?” (p. 45). Fuentes responde con una receta larga del tormento del caballo o del garrucho que nace con Felipe II y se continúa usando en generaciones de déspotas que le siguen. Tras la cruenta descripción de las torturas y mutilaciones, Fuentes pasa la receta a México: “No te achicopales, Huitzilopochtli, que ahí te mando tu Torquemada” (p. 46).

El fantasmón se descubre no sólo en la historia de España, sino, sobre todo, en su literatura. El imposible encuentro del Caballero de la Triste Figura, Don Quijote, y el Burlador de Sevilla, Don Juan, “hubiese significado la salud de España”. Don Quijote y Don Juan son “los primeros dos personajes de la modernidad”. Ellos son los que clausuran la Edad Media, “abren a Europa y cierran a España”. Son modernos porque son ambiguos. Sus acciones derogan las viejas normas de la interpretación alegórica, literal y moral: “personajes anticanónicos, Don Quijote y Don Juan jamás agotan la licitud de su propia lectura” (p. 47). El pueblo desenmascara a Don Quijote; las mujeres a Don Juan (“Don Juan es a las mujeres lo que el pueblo a Don Quijote: la razón práctica” (p. 48). Pero ni el ideal quijotesco ni el hedonismo de Don Juan eliminan a su contrario. La novedad de su horizontalidad moderna es que cada espejo reflejará al contrario del espectador: “Don Quijote, hijo predilecto de la locura, acabará reconociéndose (y renunciándose) en la razón. Don Juan, héroe de la razón secular, encontrará su morada final en los infiernos de la irracionalidad. El destino de cada uno es la crítica de su signo de origen” (p. 48). En Don Quijote el amor es ideal de ausencia, en Don Juan es “razón activa, escéptica y táctil”. Don Quijote no va de lo real a lo fantástico, de la tierra al cielo o al infierno; todo es *ya* sobrenatural y simultáneo, “porque todo se puede leer. La locura de Don Quijote es una negación del tiempo lineal del progreso; caballero de las ilusiones y desilusiones de lo escrito, concibe el tiempo en espirales, como el vuelo de Clavileño o la filosofía de Vico. La razón lo vence” (p. 49). Don Juan, en cambio, concibe el tiempo en línea recta y lo sobrenatural

³ “Entre los pucheros y las letrinas andan los olvidados, los malditos, los obsesos, los muertos y torturados por mover la lengua de otro modo, por descubrir el movimiento de la tierra, por querer a una burra, por no haber escrito para todos: allí andan, cerca de las feces y el semen de Dios” (p. 45).

lo vence. Paradójicamente, "las mujeres prefieren a Don Juan, aunque le condenen, que a Don Quijote, aunque las idealice" (p. 50). Don Quijote necesita lo real (la venta) para convertirlo en ideal (el castillo).

Cuando se va por La Mancha, Don Juan "pierde sus querencias pero conoce sus carencias" (*ibid.*). Don Juan se venga de las mujeres que lo mandaron al infierno "enviándoles, en su lugar, a Don Quijote". Esta ambigüedad, que tenía una potencialidad creadora, "iluminó el camino de la modernidad europea". España petrificó en estatuas a nuestros héroes y "mató a Don Quijote y a Don Juan" por medio de la Contrarreforma. Así quedaron fantasma y estatua. Estos creadores del desorden no cabían en el forzado orden mantenido desde "de Felipe II a Francisco Franco y de Ignacio de Loyola al Opus Dei" (p. 51). Y para eliminar al patético enamorado, España encarna la figura de Calisto, que necesita la ayuda de la vieja pícaro trotaconventos. La Celestina es árbitro de España. Mientras Don Quijote y Don Juan "gritan su locura y su blasfemia", la Celestina les susurra, les insinúa, guiñándoles el ojo, la violación del orden con pícaras estrategias. "La misión de la eterna Celestina es degradar la visión de Don Quijote y Don Juan" (*ibid.*).

Existe una dicotomía entre la historia que fue, la real, y la historia que la imaginación literaria ha trazado como la que podría haber sido: "Agotada España, sin brújula, en un siglo y medio descubre, conquista y coloniza medio mundo e inventa todas las formas modernas de la imaginación" (*ibid.*). Steinbeck, Bellow y Lolita recorren los caminos de La Mancha "aunque las ventas sean hoy moteles, hippies los galeotes y los molinos de viento las torres de la cadena Howard Johnson". Bernal Díaz del Castillo escribe "la primera búsqueda del tiempo perdido" y la señora Bloom monologa "en el delirio escatológico y semántico de Quevedo". Calderón preconiza el auto profano de Genet, las figuras de Beckett y las máscaras de Pirandello. Tirso, con su "deliberada extensión de la conciencia a lo prohibido" funda "el teatro que dice lo indecible". No hay novela moderna sin Cervantes, el *Lazarillo*, el *Guzmán* y el *Diablo Cojuelo*; y no hay poética conceptual hoy día sin Góngora, San Juan y Santa Teresa. Pero hay una dicotomía paradójica entre historia real e historia soñada: "Don Quijote se encerró en el Escorial y allí lo devoraron el pus y los gusanos. Y Don Juan, domesticado, posó con su mujer y sus hijos idiotas para el retrato goyesco de Carlos IV y su familia" (p. 52). Incluso la realidad pictórica participa de esta ambigüedad. Velázquez es estructuralista a lo Foucault;

sus enanos y payasos son el rey en miniatura. ‘‘Felipe IV es el buf3n Calabacillas y el ni1o de Vallecas es el Conde Duque de Olivares’’ (*ibid.*). Fuentes imagina al pintor Gironella retratando al rey Carlos II ‘‘el hechizado’’, hermafrodita, con los ojos llenos de sangre, viendo quemar jud3os, ‘‘con las v3sceras corrompidas, un coraz3n del tama1o de una nuez, una onza de sangre en las venas y un solo test3culo negro entre las piernas’’ (p. 53). Fuentes termina este iluminador ensayo capital, gestador de *Terra nostra*, asociando la vida espa1ola con la mexicana:

Espa1a y M3xico: finis terrae, cabos del mundo. Tirad una piedra en el centro de un estanque y las ondas m3s lejanas, m3s anchas, las que se confunden con el l3gamo de la ribera, tienen los nombres de Espa1a y M3xico. Ser exc3ntrico es la manera final de ser c3ntrico; puede ser el principio de un nuevo fin. Perdurar en el origen es una apuesta: que un d3a la ra3z ser3, no el recuerdo, sino la premonici3n. Cu3nto dolor, cu3nta miseria, cu3nta injusticia, entretanto (p. 54).

Lo que Espa1a ‘‘no fue y s3lo anunci3’’ puede salir a la luz en M3xico ‘‘con un fant3stico salto de cuatro siglos... con su desafiante esperanza atrofiada en medio de la decadencia de las realizaciones hipertrofiadas del mundo occidental... El regreso a Espa1a es un retorno a la semilla de Europa’’ (p. 55).

El 3ltimo ensayo que se va a analizar detenidamente es el conocido y revelador *Cervantes o la cr3tica de la lectura*. En la advertencia, se expone la labor conflictiva de la obra: estudiar la gestaci3n del M3xico posazteca mediante una indagaci3n de sus ra3ces espa1olas. El ensayo se presenta, tras la muerte de Franco, con la esperanza de que Espa1a no quede en un vac3o an3rquico o en un franquismo sin Franco (p. 11). Para estudiar el momento hist3rico no s3lo se va a estudiar a Cervantes y su obra sino tambi3n aspectos de la 3poca que va desde 1499 hasta 1598, y desde *La Celestina* (1499) hasta el *Quijote* (1605). El ensayo contiene doce cap3tulos o apartados. Se dice que Cervantes muri3 pensando que s3lo hab3a escrito una s3tira de las novelas de caballer3a o que quiz3s fue un hip3crita que disfraz3 sus ataques contra la Iglesia con el manto de la locura y profes3 su fidelidad al catolicismo. Pero las intenciones sat3ricas del *Quijote* son ‘‘una faceta del m3ltiple juego de espejos’’ (I:13) cuando el autor duda de la g3nesis autoral del libro despu3s de la primera salida. Es consciente del contexto cultural e hist3rico de la Europa de fines del siglo XVI y principios del XVII y de Espa1a como fortaleza de la Contrarreforma. Don Quijote nos ofrece ‘‘una

manera de leer el mundo: una crítica de la lectura que se proyecta desde las páginas del libro hacia el mundo exterior... crítica de la creación dentro de la creación'' (I:15).

La épica y la epopeya no pueden reescribirse y no existe en ellas pluralidad de lecturas. En la época clásica el error de la libertad y la ruptura de la norma representan la tragedia; en la épica medieval el error de la libertad es la herejía: "No hay lugar para lo equívoco" (II:19). "Las cuatro vías de la hermenéutica cristiana conducen a una perspectiva jerárquica y unitaria, a una lectura única de la realidad" (*ibid.*). Cervantes aparece "cuando todas las rigideces de la ortodoxia medieval fueron subrayadas hasta la caricatura" (II:21), durante la Contrarreforma. Expulsada del orden divino la herejía —encarnación de interpretaciones múltiples— se convierte en historia humana.⁴

Las herejías multiplicaron los puntos de vista de la realidad teológica. La ciencia, con Copérnico, concluye que la realidad es un flujo constante (III:25). Marsilio Ficino establece el nuevo orden del Renacimiento: "todo es posible... las posibilidades que negamos son sólo las imposibilidades que desconocemos" (III:26). Nicolás de Cusa mantiene que cada cosa es un punto de vista diverso sobre el universo; la realidad es multidireccional. Y Giordano Bruno ve en todo una tendencia a la metamorfosis: "Cada ser posee en sí mismo el germen de formas futuras que son la garantía de su carácter infinito" (*ibid.*). La Inquisición romana quema a Bruno en 1600, en vida de Cervantes.

Como Luca Signorelli, Cervantes pinta una realidad multidimensional y connotativa entre las brillantes armaduras de Amadís y los harapos y las tretas del Lazarillo. Pero Cervantes "fue capaz de ir más allá de la consagración del puro presente a fin de plantearse el problema de la fusión de pasado y presente. La naturaleza ambigua de esta fusión convierte a la novela en un proyecto crítico" (IV:31). Existe en la obra cervantina, según Fuentes, una tensión de oposiciones: Sancho quiere radicar a Don Quijote en la realidad del presente y Don Quijote eleva a Sancho a la aventura mítica del futuro en pos de su ínsula. Al unir Cervantes estos opuestos en términos literarios se vale de la gestación verbal. El lenguaje, con todos sus equívocos y equivalencias, se convierte en la realidad central de la

⁴ García Núñez, pp. 96-109, demuestra el uso que hace Fuentes de las herejías cristológicas, trinitarias, mariológicas y milenaristas para enriquecer las tensiones ideológicas y múltiples de *Terra nostra*.

novela. Después de citar a Américo Castro, Fuentes concluye que Cervantes no fue un “disimulador” sino “un escritor inmerso en un extraordinario combate cultural... para salvar lo mejor de España de lo peor de España” (IV:35). Para esto, hace una crítica del acto mismo de la lectura. Al dar a la novela una pluralidad de lecturas posibles —frente a la unicidad tributaria de Felipe II y del Concilio de Trento— Cervantes da respuesta a una “España mutilada, encerrada, vertical y dogmática que sucede a la derrota de la rebelión comunera y al Concilio de Trento” (*ibid.*).

En esta encrucijada de su ensayo nos advierte Fuentes: “De manera cierta el presente ensayo es una rama de la novela que me ha ocupado durante seis años, *Terra nostra*. Las tres fechas que constituyen las referencias temporales de la novela bien pueden servir para establecer el trasfondo histórico de Cervantes y *Don Quijote*: 1492, 1521 y 1598” (V:36). A continuación, Fuentes analiza los efectos que tuvo la toma de Granada y la expulsión de los judíos y de los moros en 1492. Siguiendo las teorías de Américo Castro y María Rosa Lida, así como los estudios históricos de Maravall y Domínguez Ortiz, se hace un largo recuento (V:37-44) de la influencia judeo-árabe en la cultura española. La inquisición persigue no sólo a los judíos sino también a los conversos. Estos últimos, como Torquemada, son los más celosos e intolerantes con su propia raza. La mutilación económica e intelectual fue enorme. Se hace hincapié en la influencia de Al-Andalus en la historia cultural del país (V:40-41). En literatura los árabes introducen en el oeste la filosofía griega y la narrativa con la *Disciplina Clericalis*, *Calila e Dimna* y el *Libro de Buen Amor*, exaltación este último de la carne y de la existencia vital, todo tomado de *El collar de la paloma* de 1022, demostrando que “el erotismo y la religión pueden y deben coexistir” (V:43). Si la influencia árabe es la sensualidad, “la influencia judía es la de la inteligencia” (*ibid.*). Fuentes asigna a los judíos la fijación de la lengua española en la dignidad literaria. Gracias a la protección de Alfonso X, el Sabio, la inteligencia judía elabora una enorme enciclopedia de todos los conocimientos de aquel entonces: los tratados jurídicos (las *Siete partidas* y el *Fuero real*), las dos historias (la de España y la *General*) y los estudios de astronomía. Todo esto se escribe en español y no en el latín de entonces. Dos siglos más tarde los judíos insisten en escribir en la lengua de todos los españoles (cristianos, moros y judíos) y no sólo en el latín de los cristianos. La obra cumbre judía es *La Celestina* (V:45) que ofrece una nueva estructura en la narrativa que se vuelve en autorreflexión

de los personajes. Nace así el tema del antihéroe como autor de su propia ruina cuando los conquistadores empiezan a soñar en las grandes empresas del Nuevo Mundo sin estar preparados. Se sigue aquí la teoría de Ortega: ausencia de minorías rectoras en la empresa imperial. En el largo estudio (VI:49-52) que se hace de *La Celestina* se nos presenta a la vieja trotera como ‘la introductora: de la carne en la carne, del pensamiento en el pensamiento, de la fantasía en la razón, de lo ajeno en lo propio... del pasado en el presente’ (VI:51). La mudanza de la condición humana acentúa la visión de la vida como teatro y representación.⁵

Con la caída de los comuneros en 1521 en Villalar, el emperador aplasta todas las tendencias pluralistas y democráticas de la España medieval ‘en tránsito hacia la modernidad’ (VII:53). Así murió la única revolución moderna que aspiraba a dar el poder a la burguesía urbana (VII:56-57).

Finalmente, en 1598, con la muerte de Felipe II en El Escorial se deja en España una ‘voluntad suicida’ al inmovilismo, una crisis económica sin remedio y un desastre sin precedentes, simbolizado en la derrota de la Armada Invencible.

En este marco histórico Cervantes se encuentra capturado entre dos mundos: el Renacimiento y la Contrarreforma. Por eso, el genial autor ‘se embarca’ en el barco de la locura de Erasmo de Rotterdam y en el de la utopía de Tomás Moro, reflejando que ‘el entender puede ser distinto del creer. Pero la razón debe cuidarse de juzgar por las apariencias externas’ (VIII:67). El espíritu cómico ‘se pone al servicio de la visión heterodoxa de la doble verdad’ (*ibid.*). El lenguaje ‘se convierte en vehículo de la ambigüedad y de la paradoja’ (VIII:71). Don Quijote, como Felipe II, se empeña en restaurar el mundo de la certeza unitaria: de una lectura del texto única para aplicar esa lectura a una realidad múltiple (IX:73). No sólo es dueño de sus propias lecturas sino que descubre su propio yo al saberse leído y, luego, quiere meter a todo el mundo

⁵ Siemens ha estudiado el papel que este personaje ha desempeñado en *Terra nostra*: el arquetipo de mujer, fuente de vida en las primeras páginas, la función que ejerce como madre-tierra, la india de los tatuajes en el Nuevo Mundo, su expansión de triple diosa que incluye la Dama Loca y la Señora, la mujer serpiente. Siemens concluye que Fuentes ha trasmutado la función masculina del logos en el concepto de la regeneración con esta Celestina-tierra-madre clamando por una vocación hermafrodita en su origen, en vez de la génesis andrógena de Adán. Aquí se mantiene que la Celestina es un personaje que sufre una metamorfosis a través del texto y puede ser muchos personajes al mismo tiempo.

en su propia lectura (IX:75). Se sorprende que el historiador sepa cosas que un personaje pasó a solas y que sólo Dios debería saber. Ahora todos los lectores conocerán su identidad y él se identifica con su verdadero yo, para distinguirse de otro yo, el de Avellaneda. Así, dice Fuentes, Cervantes “inventa la novela moderna” (IX:77). Al someterse a múltiples lecturas Don Quijote es doble víctima de la lectura: cuando lee y es leído. Hay numerosos personajes que participan de la fe en esta lectura: Dorotea es la Princesa Micomicona; Sansón Carrasco, El Caballero de los Espejos; Sancho, gobernador. “Al ser leído, el mundo le imita a él” (IX:78). Pero cuando el mundo se quijotiza, Don Quijote “pierde la ilusión de su ser”. El nivel de la novela en sí es una síntesis entre el pasado que Don Quijote pierde y el presente que lo anula (IX:79). De ahí que la esencia poética del Quijote sea “una triste conciencia de todo lo que pudo haber sido y nunca fue” (IX:81). El personaje “es liberado de su lectura” y es “prisionero de las lecturas que multiplican hasta el infinito los niveles de la lectura” (IX:82). El arte del Quijote ha sido lo que la historia real le ha negado. Así, la locura de Don Quijote se torna en toda una utopía de lo que podía haber sido el Siglo de Oro.⁶ Pinta a Aldonza Lorenzo como desea a Dulcinea (X:91).

La última pregunta de Cervantes es ésta: “¿Quién escribe los libros y quién los lee?” (XI:95). ¿Un tal Cervantes, autor de *La Galatea*? ¿Un tal De Saavedra mencionado por el cautivo? ¿Procede del propuesto historiador arábigo Cide Hamete Benengeli o del anónimo traductor morisco? ¿Es autor el otro lector de la primera parte que luego sacó a luz una segunda parte a nombre de Avellaneda? Autores son todos y cada uno de quienes establecen una lectura. “Cervantes, autor de Borges; Borges, autor de Pierre Menard; Pierre Menard, autor del Quijote” (*ibid.*). Pero también lo escribieron Poe, Balzac, Proust, Kafka y Joyce. Todos son autores del mismo libro abierto. *Don Quijote*, crítica de la lectura; *Ulises*, crítica de la escritura, de la totalidad del lenguaje, de la palabra en gestación y ya engendrada. Se destruye el yo autoral y aparece en perpetua moción creativa el yo plural (XII:107). Esta acción destructora-creativa se remonta al origen posible de la palabra y se futuriza en la potencialidad múltiple-interpretativa de lo que Fuentes llama “la crítica radical de la economía de las palabras” (XII:108). Cervantes y Joyce, termina el ensayista mexicano,

⁶ Es curiosa la coincidencia de Fuentes con la teoría central de José Antonio Maravall.

hacen una crítica de la lectura y de la escritura, “una crítica de la creación dentro de la creación” (XII:109).

En el mismo año que publica su largo ensayo sobre Cervantes, 1976, sale a luz la novela monumental *Terra nostra*. Novela totalizadora y totalizante donde el tiempo y la historia real se multiplican en estructuras circulares, lineales y espirales al mismo tiempo, que aparecen y desaparecen intercaladas como en *Don Quijote*. Confiesa Fuentes: “No salí de España en *Terra nostra* sino que llegué a España” (“La experiencia”, 311). Cada personaje histórico de la novela es el mismo que se repite en diferentes tiempos, épocas o espacios. Felipe II es cada uno de los reyes de la casa de Austria (Felipe III, Carlos II, Carlos IV) que arruinaron a España torciendo el cauce de lo que España podría haber sido (Alazraki: 556). Pero como mito, o repetición de mitos, la narración de Felipe, El Señor, aparece como “un presente permanente, un presente constante... en una pluralidad de tiempos... creando con todos esos tiempos, un tiempo nuevo” (Coddou: 8). Este tiempo no es circular, ni espiral, ni lineal sino “una especie de *Mandala* que contiene todas esas posibilidades... es una aspiración a la simultaneidad” (Coddou: 9). Como Felipe, el personaje Cervantes se encarna en Miguel, El Cronista, que aparece como Mihail-ben-Sama, Miguel de la Vida, fusión de las tres castas: moro, cristiano y judío; este cronista aparece también como un “insecto” kaskiano (*Terra nostra*, 241); Cervantes también se encarna en Polo Febo, el manco, que se multiplica, a su vez, en El Peregrino del Nuevo Mundo, en Quetzalcóatl y en Adán, el último hombre en el año 1999; Polo Febo es también el manco que con un solo brazo se une a Celestina apocalípticamente mientras se transforma en hermafrodita (Gyrko: 26; Levine: 176). Teodoro, Guzmán, Julián, Ludovico, El Cronista y otros cronistas menores son también otras tantas caras de Cervantes o de Cide Hamete. El pintor de la corte de Felipe, Fray Julián, es una fusión de Signorelli y de Diego Velázquez, pero en el Nuevo Mundo se confunde con la figura histórica de fray Bernardino de Sahagún y podría ser cualquier franciscano o dominico que defendió la lengua y la cultura de los indios (Gyrko: 21). Esta fórmula que se ha llamado “metempsicosis vertical” (Peden: 47) se mezcla con otra horizontal en la que la identidad de un personaje se transfigura y aparece en las características de otros: Don Quijote vive la juventud de Don Juan, que seduce a Dulcinea, pero Dulcinea es La Celestina. La amante de Felipe, Isabel, es Elizabeth, la reina de Inglaterra que derrota la Armada Invencible; la madre de Felipe es Juana, Mariana

de Austria y Carlota, esposa de Maximiliano. Los personajes son y no son lo que son al mismo tiempo. Es una lección histórica inventada. Como ha visto José Miguel Oviedo (*Terra nostra* 1980: 22) los abuelos de Felipe II, Juana la Loca y Felipe el Hermoso, son sus padres en *Terra nostra*. Felipe II tuvo varios matrimonios y muchos hijos pero en la novela es estéril; su verdadera esposa se llamaba María Tudor y no Isabel, que era la hermana de ésta. Sor Juana Inés es seducida por Don Juan (*TN*: 744) y vive en El Escorial, que se convierte al final en El Valle de los Caídos (*TN*:763). Oviedo (1977: 21) ha visto en *Terra nostra* un sistema de mitos que invade o se refracta en otros "cruzando siglos y espacios" y aparecen organizados en la unidad de la imaginación mitológica. Son un cuadro abigarrado a lo Bosch organizado según las reglas de la antropología estructural de Lévi-Strauss donde "toda relación concebible es posible" (p. 188).⁷ Con esta técnica Fuentes "explora de modo consciente el espacio literario abierto por Cervantes" (Goytisolo: 247-248).⁸ El Cronista de *Terra nostra* nos dice: "Dejaré un libro donde el lector se sabrá leído y el autor se sabrá escrito" (*TN*: 674).

Tanto en el lenguaje como en la estructura abunda el uso del quiasmo (Faris, 1983: 579), que explicaría la superposición de niveles temporales y espaciales que van desde la Roma de Tiberio, la España del siglo XVI y el México precolombino hasta el París de fines del siglo XX (Kerr: 92).

La búsqueda del enunciado total hay que multiplicarla en numerosos textos de los cronistas de ambas obras. En el *Quijote*, además de Cervantes, Cide Hamete y el traductor, hay múltiples novelas intercaladas donde actúa un cronista independiente y el Quijote y Sancho son dos lectores más: Marcela, Cardenio, El Cautivo, El Curioso Impertinente, etcétera; aquí los personajes cuentan su propia historia para producir proliferación de métodos novelescos y multiplicidad de lecturas. En *Terra nostra*, la Celestina empieza su histo-

⁷ Juan Ignacio Ferreras, p. 136, ha demostrado recientemente que Cervantes, usando una estructura paródica, "se entrega libremente a toda suerte de combinaciones; se permite, por decirlo así, toda clase de libertades".

⁸ Goytisolo estudia, entre otros, los siguientes temas de *Terra nostra*: la multiplicación de los personajes (pp. 202-205), la reaparición de ciclos históricos (p. 226), el problema de España (p. 230), las alusiones a la historia real y el desdoblamiento de los personajes históricos (pp. 236-237), la influencia de Cervantes (pp. 246-248), los personajes literarios (p. 250), el argumento (pp. 251-254) y el origen y función de la cifra tres (pp. 254-255). Javier Herrero (pp. 559-560) señala también la lectura connotativa de los textos de Cervantes-Fuentes en tres lecturas: la lectura de la fe, la lectura de la realidad y las lecturas múltiples.

ria y se presenta como la más sabia narradora que todo lo sabe (TN: 257). Lo mismo ocurre con Fray Julián (TN: 674) y con Don Felipe, El Señor, que actúa como verificador de lo ocurrido cuando está escrito: “únicamente lo escrito es real” (TN: 677). Pero todos estos narradores son los Cides Hametes de sus propias historias, que guardan los arcanos de la verdad en el misterio de la trinidad: tres botellas, tres jóvenes, tres fechas. Tres que son uno: “los tres un solo hombre” (TN: 145; Gertel: 65). Lo pasado imaginado “se proyecta a un futuro posible” (Oviedo, 1980: 21). Cada cosa tiene la potencialidad de ser lo opuesto: Felipe se convierte en lobo, la novicia en puta, Cristo en Anticristo. En otra parte he señalado esta misma técnica en Cervantes (Lapiente: 48-49). Don Quijote se ve multiplicado en los otros personajes (Sancho, los Duques, etcétera) y en las interpretaciones de los lectores (Faris, 1981: 31).

Finalmente, la simultaneidad de los tiempos narrativos ocurre en ambas obras. El tiempo en el *Quijote* es un verdadero quebradero sin entender esta simultaneidad: “Las aventuras del caballero andante acabaron unos días antes de empezar. Vuelve a su punto de origen el tiempo de la primera y segunda parte del *Quijote*, después de zigzaguear por un lapso de medio año... el relato de Cide Hamete no sería otra cosa que un gigantesco instante” (Ramírez: 13). En *Terra nostra* el tiempo también es mítico; a veces se vuelve espacio caótico. Al crear el *Mandala* el tiempo es circular, espiral y eterno y la continuidad se vuelve síntesis del instante o instante narrativo (Peden: 45). “Un día que ayer fue futuro... hoy prometerá un mañana en el instante de cerrar una página, imprevisible antes, irrepetible después del tiempo (TN: 19). La misma percepción del instante es ambigua: “¿Venimos a reír o a llorar; estamos naciendo o muriendo? ¿Principio o fin, causa o efecto, problema o solución: qué estamos viviendo?” (TN: 21). O bien “La historia es un tejido de instantes intemporales... Cada vez que el futuro se vuelve instante lo repudiamos en nombre del porvenir que anhelamos y jamás tendremos” (TN: 33). La historia ha matado, mata y matará lo que el tiempo en el instante vivido podría haber sido. En “Confesiones de un confesor” Ludovico le dice al cronista: “somos espectros del tiempo, y nuestro presente contiene el aura de lo que antes fuimos y el aura de lo que seremos cuando desaparezcamos” (TN: 659). Julián le advierte al Cronista (Cervantes): “¿habías de contentarte con el penoso goteo de lo sucesivo, cuando tu pluma te ofrece la plenitud de lo simultáneo?... Aspirarás a la simultaneidad de tiempos, espacios, hechos” (*ibid.*; Holt: 402). Cuando

el tiempo irreal o real se divide, cada uno de sus instantes tiene la potencialidad de dividirse hasta el infinito. Así, el misterio del tiempo invade la corte de la eternidad que no puede dividirse y no tiene continuidad, según los filósofos, sino que es un instante infinito. Al perder su poder diferenciador el tiempo y el espacio hacen un movimiento frenético de "remontarse al código perdido", a las palabras de origen, a las figuras hieráticas de lo siempre ya dicho (González Echevarría: 296). Y quizás por estos derroteros se apunte la imposibilidad del conocimiento del sentido potenciador de la historia. El lector quizás se quede contemplándose entre tantos espejos cóncavos y convexos "en las imágenes de un lenguaje vacío" (Fernández Muñoz: 428). Recientemente, Fuentes (1986: 15) parece haberse dirigido a esta problemática filosófica: Don Quijote "illustrates the rapture of a world based on analogy and thrust into differentiation. He makes evident a challenge that we consider peculiarly ours: how to accept the diversity and mutation of the world retaining the mind's power for analogy and unity, so that this changing world shall not become meaningless".

En conclusión y resumiendo: Fuentes ve en Cervantes el fundador de la novela moderna mediante una crítica de lectura abierta, con multiplicidad de interpretaciones de los lectores, una estructura y lenguaje abigarrados para representar la cambiante realidad, con personajes de personalidades múltiples y para mostrar la simultaneidad de instantes en la presentación del tiempo y el espacio novelesco. Con Cervantes empieza y termina la novela moderna, porque la novela, si ha ser novela y moderna, ha de tener siempre referencia al *Quijote*.

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime, "Terra nostra: Coming to Grips with History", en *World Literature Today*, 57,4 (1983), 551-558.
- Coddou, Marcelo, "Terra nostra o la crítica de los cielos. Entrevista a Carlos Fuentes", en *The American Hispanist*, III, 24 (Feb. 1978), 8-10.
- Faris, Wendy B., "'Desyoización': Joyce/Cixous/Fuentes and the 'Multivocal Text'", en *Latin American Literature Review*, 9,19 (Fall-Winter 1981), 31-39.
- , "The Return of the Past: Chiasmus in the Text of Carlos Fuentes", en *World Literature Today*, 57 (1983), 578-584.

- Fernández Muñoz, María Teresa, "El lenguaje profanado (*Terra nostra* de Carlos Fuentes)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 358-360 (1980), 419-428.
- Ferreras, Juan Ignacio, *La estructura paródica del Quijote*, Madrid, Taurus, 1982.
- Fuentes, Carlos, "Muerte y resurrección de la novela", en *Casa con dos puertas*, México, Joaquín Mortiz, 1970, 79-85.
- , "Tiempo is pánico", en *Tiempo mexicano*, 6a ed., México, Joaquín Mortiz, 1975, pp. 43-55.
- , *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- , "When Don Quixote left his Village, the Modern World began", en *The New York Times Literary Review*, 23 March 1986, 15.
- García Núñez, Fernando, "Herejías cristianas y superposición en *Terra nostra*", en *Cuadernos Americanos*, n.e., núm. 39 (sept.-dic. 1980), 95-110.
- Gertel, Zunilda, "Semiótica, Historia y Ficción en *Terra Nostra*", en *Revista Iberoamericana*, núms. 116-117 (1981), 63-72.
- González Echevarría, Roberto, "*Terra nostra*. Teoría y Práctica", en *Revista Iberoamericana*, núms. 116-117 (1981), 289-298.
- Goytisolo, Juan, "*Terra nostra*", en *Disidencias*, Barcelona, Biblioteca Breve, 1977, 221-256.
- Gyrko, Lanin A., "Novel into Essay: Fuentes' *Terra nostra* as Generator of *Cervantes o la crítica*", en *Mester*, 11.2 (1983), 16-35.
- Herrero, Javier, "Carlos Fuentes y las lecturas modernas del Quijote", en *Revista Iberoamericana*, núms. 106-109 (1979), 555-562.
- Holt, Candace K., "*Terra nostra*: indagación de una identidad", en *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 17 (1983), 395-406.
- Kerr, Lucille, "The Paradox of Power and Mystery: Carlos Fuentes' *Terra nostra*", en *PMLA*, 95.1 (Jan. 1980), 91-102.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Buenos Aires, EUDEBA, 1972.
- Levine, Susan F., "The lesson of the Quijote in the works of Carlos Fuentes and Juan Goytisolo", en *Journal of Spanish Studies: 20th Century*, 7.2 (1979), 173-185.
- Maravall, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976.
- Mejía Sánchez, Ernesto ed., *La crítica de la novela iberoamericana*, México, UNAM, 1973.
- Minc, Rose S., ed., *Latin American Fiction Today*, Takoma Park, Maryland, Hispamérica, 1980.
- Oviedo, José Miguel, "Fuentes: Sinfonía del Nuevo Mundo", en *Hispamérica*, núm. 16 (1977), 19-32.
- , "*Terra nostra*: historia, relato y personaje", en *Latin American Fiction Today*, Rose S. Minc, ed., *op. cit.*, 19-31.

Peden, Margaret S., "A Reader's Guide to *Terra nostra*", en *Review*, 31 (1982), 42-48.

Ramírez Molas, Pedro, *Tiempo y narración*, Madrid, Gredos, 1978, 9-15.

Siemens, William L., "Celestina as *Terra Nostra*", en *Mester* 11.1 (1982), 57-66.