Norma Angélica Cuevas Velasco
Diana Hernández Suárez
(Coordinación, edición e introducción)

Carlos Fuentes en su tiempo y en el nuestro

Encuentro de lecturas



Colección Biblioteca

Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto
para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales.
Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos
o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).
Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana
para cualquier uso comercial.
La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será
responsable por las acciones legales que genere e indemnizará
a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja
conforme a la legislación aplicable.

CARLOS FUENTES EN SU TIEMPO Y EN EL NUESTRO

Encuentro de lecturas

COLECCIÓN BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez
RECTOR

Arturo Aguilar Ye
SECRETARIO ACADÉMICO

Lizbeth Margarita Viveros Cancino
SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Yolanda F. González Molohua
SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Agustín del Moral Tejeda
DIRECTOR EDITORIAL

CARLOS FUENTES EN SU TIEMPO Y EN EL NUESTRO

Encuentro de lecturas

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO
DIANA HERNÁNDEZ SUÁREZ
Coordinación, edición e introducción

Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva
Maquetación de forros: ilustración de Jorge Cerón Ruiz

Clasificación LC:	PQ7297.F793 C3748 2026
Clasif. Dewey:	860.9353
Autor:	
Título:	Carlos Fuentes en su tiempo y en el nuestro : encuentro de lecturas / Norma Angélica Cuevas Velasco, Diana Hernández Suárez, coordinación, edición e introducción.
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2026.
Descripción física:	216 páginas : ilustraciones ; 23 cm.
Serie:	(Colección Biblioteca)
Nota:	Incluye bibliografías.
ISBN:	9789689802112
Materias:	Fuentes, Carlos--Crítica e interpretación. Literatura mexicana--Siglo XX--Historia y crítica.
Autores relacionados:	Cuevas Velasco, Norma Angélica. Hernández Suárez, Diana Marisol.

DGBUV 2026/38

Primera edición, 19 de junio de 2026

D.R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88
direccioneditorial@uv.mx
https://www.uv.mx/editorial

ISBN: 978-968-9802-11-2

DOI: 10.25009/uv.9802112

Impreso en México *Printed in Mexico*

LITERATURA Y MITO: MEDIACIÓN HISTORIOGRÁFICA. *A MANERA DE INTRODUCCIÓN*

El pasado humano se llama Memoria. El futuro humano se llama Deseo.
Ambos confluyen en el presente, donde recordamos, donde anhelamos.
CARLOS FUENTES: *La gran novela latinoamericana*

CARLOS FUENTES ES UNO DE LOS INTELECTUALES más influyentes de la literatura latinoamericana. Sus obras ensayísticas y narrativas (histórica y ficcional) tejen un universo de ideas y un espacio de pensamiento donde la preocupación central gira alrededor de la relación entre literatura, historia y mito como ejes de la identidad cultural mexicana e hispanoamericana. Hay que agregar que la relación que Fuentes establece entre la literatura y otros discursos no es un simple recurso literario; pareciera un mecanismo fundamental que explora la condición humana universal.

Si bien la literatura no sustituye la historiografía en un marco disciplinar, es innegable que sobresale como elemento de mediación histórica porque la expande con la imaginación y la creación. En ensayos como *Tiempo mexicano* (1971) y *La nueva novela hispanoamericana* (1969), Carlos Fuentes sostiene, de manera elocuente y documentada, que la literatura es una forma de reinterpretar la historia. La novela se convierte en un lugar de enunciación donde las versiones oficiales son cuestionadas y se abren a nuevas perspectivas críticas, de suerte que la literatura opera como un discurso metahistórico cuya función es, entre otras, complejizar y enriquecer la historiografía. Acaso sea *La muerte de Artemio Cruz* (1962) el más claro ejemplo de este fenómeno que ficcionaliza la corrupción del mito revolucionario, mostrando cómo la historia se degrada en la práctica. En esta obra no sólo se pone en perspectiva histórica y mitológica el proceso de construcción de identidad en el marco de un Estado Nacional, también, a través del mito, se exploran

los sueños, miedos, contradicciones y las tragedias humanas que trascienden todo tiempo: la muerte física, la misma identidad y el poder. La obra de Carlos Fuentes nos propone cuestionar la naturaleza de la realidad y de la percepción; obliga a reconocer que las líneas entre el pasado, ese mítico presente y los anhelos son tan confusas hasta convertirse en lo mismo; demostrando que la literatura puede ser una fuerza poderosa que no solo narra la historia, sino que también la crea, como el mito.

El mito es entendido por Fuentes como una gran matriz cultural que trasciende los tiempos y pone en diálogo visiones de mundo muy variadas. El mito, entonces, es un elemento que permite organizar la estructura de sentido del discurso. En *El espejo enterrado* (1992), Fuentes nos enseña cómo los mitos prehispánicos y europeos se funden en la identidad hispánica. El mito no es solamente un recurso narrativo que vuelve atractivo el relato histórico en la literatura; el mito es también y, sobre todo, memoria colectiva, tal y como puede constatarse en *Terra Nostra* (1975): *summa* narrativa de mitos religiosos y culturales engarzados con la historia imperial, lo cual resulta fuente de proteicas tensiones entre tradición y modernidad. Algo similar ocurre en *Valiente mundo nuevo* (1990), título con el que Fuentes analiza el modo en que la globalización confronta los mitos nacionales. La literatura se convierte, a la sazón, en un espacio donde mito e historia dialogan para construir identidad.

Dicho lo anterior, resulta ya más que un lugar común la discusión sobre la Historia como recurso ficcional en la obra de Carlos Fuentes. Novelas como *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *La regi*ón *más transparente* (1958) y *Aura* (1962) son emblemáticas no sólo por su factura estética, sino también porque disponen de los eventos históricos para cuestionar la verosimilitud de las categorías oficiales, sociales, políticas e identitarias que componen la "realidad" mexicana –y latinoamericana– trazadas desde el poder. Lo que se supondría un registro objetivo, se presenta en las obras de Fuentes como una entidad moldeada por otras fuerzas –el poder político, el discurso oficial, la academia–, mientras que en el terreno de la ficción adquieren profundidad en la memoria y en la

obsesión por la investigación; la historia se desborda gracias a la ficción y construye un mundo y todas las dimensiones de habitar ese mundo.

De la evidente insistencia de Fuentes por apropiarse de la realidad histórica para construir un mundo literario, ha surgido un gran número de cuestionamientos sobre las razones para construir un mundo narrativo con referentes históricos; no obstante, es posible aventurarse a pensar que la ficción y el problema de su interpretación en clave histórica –y no al revés– es precisamente el método estético de Fuentes para inmortalizar la novela como un espacio que desdibuja las falsas barreras de los discursos que conforman la compleja dimensión de la experiencia humana ante la vida. Todo es tan real en la medida en que es posible narrarlo.

Ahora bien, la dicotomía historia/ficción ha sido ampliamente discutida. Se trata de un tópico reiterado en la historiografía literaria que ha llevado a plantearse los límites de los discursos y de los géneros, así como del marco de validación y legitimación que cada uno de ellos tiene. Esta discusión es particularmente pertinente en el caso de la obra literaria de Carlos Fuentes, toda vez que la historia no es un mero mecanismo narrativo al servicio de la ficción, sino la apuesta literaria del autor. En otras palabras, se trata de una propuesta filosófica para la literatura misma.

Como se sabe, los textos literarios instauran el pacto de verosimilitud en cuanto que reproducen una forma plausible dentro del propio universo narrativo –tenga éste o no soporte en el mundo físico–; en el caso del discurso histórico, cuya materialidad está sujeta a su construcción e interpretación, en otras palabras, a su ficcionalización, el rasgo de verdad le es otorgado por métodos amparados por entidades sociales, culturales, académicas e intelectuales y no por una ciencia exacta. Hayden White reconoce la existencia concreta de un *texto histórico* desde el marco de un artefacto literario-verbal. Al escribir historia o sobre un acontecimiento pasado, para Hayden White, no hay diferencia entre historiadores y novelistas, entre escritores de *ficci*ón y de *no-ficci*ón, ya que ambos, en palabras de Verónica Tozzi, desean lo mismo: "proporcionarnos una imagen verbal de la realidad". Agrega la crítica argentina:

> Ya adopte el historiador o el filósofo de la historia una trama con tono trágico, cómico, romántico o satírico, ya busque explicarnos lo ocurrido de un modo mecánico u organicista o acentuando el contexto o estableciendo la unicidad y variedad de los fenómenos, ya promueva una ideología liberal, anarquista, radical o conservadora, finalmente, la particular combinación que haga de estas posibilidades narrativas, explicativas e ideológicas respectivamente, tienen su origen en un acto poético primario. [...] En definitiva, el elemento no racional, poético-precognitivo, constituyente del relato histórico, revela cuánto depende su aceptación y justificación de este nivel estético y no de su pretensión de representar verdaderamente el pasado (2003, 13-19).

En el libro de White, *Tropics of Discourse*, se nos habla de dos discursos históricos, uno de carácter fáctico –al cual podríamos llamar informativo– y otro más de carácter figurativo y político. El que Fuentes adopta en su obra literaria –y quizás también en la ensayística–, da la impresión de combinar ambos casos como una forma de destrucción epistemológica, lo que implica en sí mismo una crítica política a la práctica historiográfica y a los mecanismos que la soportan.

Dicha apuesta por romper los límites entre los discursos literarios conformaba parte del universo intelectual sobre los alcances de la literatura en México. Ya Alfonso Reyes había reflexionado sobre la estrecha relación entre historia y literatura en *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (1944). Sostuvo allí que una vez que la historia pasa de la etapa de investigación a la etapa de la redacción, si no recibiera el refuerzo del estilo literario, nunca lograría despertar interés. De ahí que, según él, grandes historiadores se hayan distinguido también por la bella forma en que han expuesto y contado los hechos pretéritos. En otro texto posterior, "Mi idea de la historia", un discurso pronunciado en el Primer Congreso de Historiadores de México y los Estados Unidos (Monterrey, 1949), Alfonso Reyes insiste en que las piedras y los documentos nunca hablan por sí mismos, en la medida en que "la obra his-

tórica es siempre una operación de orden artístico que toma de la ciencia, exclusivamente, los métodos de comprobación" (208). Hayden White llegó a conclusiones similares en el prefacio "Hecho y figuración en el discurso histórico", que acompaña la traducción al español de su libro *El texto histórico como artefacto literario* (2003). Insistió en que cualquier representación histórica de la realidad debería tratar de explicar los acontecimientos históricos como un proceso narrativo. Llegó incluso a conclusiones más aventuradas:

> el conocimiento histórico es siempre conocimiento de segundo orden, lo que significa que está basado en situaciones hipotéticas de los posibles objetos de investigación que requieren un tratamiento por medio de procesos imaginativos que tienen más en común con la "literatura" que cualquier otra ciencia (54).

Carlos Fuentes dio un giro más a la discusión al poner sobre la mesa ya no sólo la discusión sobre si la historia es una forma de ficción, sino también al mostrar cómo la experiencia humana sólo alcanza dimensión y forma en la ficción. Esta consideración queda muy cerca de las mismas propuestas de White, para quien el historiador no *refleja* las cosas que señala; *recuerda* imágenes de las cosas que indica, como lo hace la metáfora. Más que contar la *verdad* acerca del pasado, los historiadores dotan al pasado de *significado*, pues de otra forma los personajes históricos perderían profundidad histórica, valga la redundancia. Hay, pues, una ventana epistemológica en las figuras de la historia en la medida en que producen conocimiento. Por eso White, según Verónica Tozzi, hace una enfática defensa del lenguaje figurativo, ya que para él, de un modo más efectivo que cualquier discurso literal, lo figurativo refiere fielmente a la realidad (35). Lo figurativo es clave en toda interpretación histórica pues es posible reconocer los tropos principales para el análisis del *lenguaje figurativo*: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía; lo que permite desestabilizar los límites epistemológicos

y garantizar cierta continuación entre las formas de expresión artística al poner en evidencia cierta declaración ética con respecto al lenguaje. En el marco de esta discusión también cabe el mito. La relación entre mito e historia constituye uno de los problemas teóricos fundamentales de la historiografía, la filosofía de la historia y la antropología. Aunque en algún momento pudieron parecer opuestos –como la historia y la literatura, incluso el mito parecería más cercano a la literatura por considerar que la historia debía apegarse a un lenguaje objetivo que remitiera a "hechos verdaderos"–, hoy es posible entenderlos de forma entrelazada en la construcción de la memoria y la identidad cultural, pero también como una forma de anclar la experiencia humana a una profundidad temporal que supera la realidad tangible.

Ante esta visión del lenguaje literario como horizonte histórico epistemológico y estético, la pregunta que se planteó el grupo de colaboradores de este volumen es, dicha sin ambages: si el interés genuino es comprendernos en nuestra condición humana; cómo hablar de la literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI sin partir ni detenerse en la obra de Carlos Fuentes. Su escritura se distingue, desde su origen, por contener una aguda y profunda exploración de México y lo mexicano; de la cultura hispanoamericana y de lo que significa asumirse latinoamericano, a través de un lenguaje novedoso y audaz, idóneo para incorporar en el sistema de invención vocablos originales, crudezas de tradición oral y palabras extranjeras, sin por ello renunciar a la universalidad.

Ahora bien, toda esta discusión no se reduce sólo a la obra literaria de Carlos Fuentes; el problema del discurso histórico, y del lenguaje en general, atraviesa todas las relaciones intelectuales del autor, tal como lo demuestra Malva Flores al estudiar el complejo entramado cultural de las relaciones políticas e intelectuales con el ejercicio creativo. La poeta y crítica literaria estudia los procesos del pensamiento creativo, o las poéticas de la inteligencia, que también implican un posicionamiento ético al reclamar la figura del intelectual. Las revistas pueden ser consideradas como el germen de muchas de las obras de un autor como

Fuentes, pero, sobre todo, de su interés por la historia como trasfondo místico y profundidad intelectual.

Toda la obra de Carlos Fuentes es un mar de ideas, cuyas olas alcanzarán, seguramente, a muchas generaciones que hoy aún no conocen la velocidad del mundo en que vivimos. No es difícil imaginar la aceleración tecnológica a la vuelta de 15 o 30 años, como tampoco es difícil imaginar que las generaciones de ese tiempo futuro encontrarán en las obras de Fuentes a un clásico que, maravillosamente, les habla de un tiempo multiplicado, doble, repleto de pliegues entre los que asoman, tímida o abiertamente, el tiempo del autor y el tiempo de los futuros lectores que él avistó y que entonces serán tiempo presente. Fuentes será uno de los autores mexicanos que permanecerá, registró Julieta Campos en sus *Cuadernos de viaje* trayendo a la memoria una declaración conversacional de Octavio Paz:

> Anoche en La Mañanitas, con Octavio [Paz] y Marie-Jo [Paz], hasta las dos de la madrugada. Todos muy relajados y la conversación muy espontánea, fluida, entusiasmada y cálida. Se habló de los *nouveaux philosophes* y de la respuesta hostil de la "izquierda" mexicana, tan fragmentada, tan dispersa y tan arcaica. Luego Octavio hizo un balance de los escritores que "van a quedar" y los que "no van a quedar". Entre los que sí quedarán, Carlos Fuentes (2012, 34-35).

Y en efecto, Carlos Fuentes permanece y su obra se abre al encuentro de aquellos imaginados lectores del futuro, que estarán leyendo *La regi*ón *más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962), *Cantar de ciegos* (1964) *Zona sagrada* (1967), *Cambio de piel* (1967), *Terra Nostra* (1975), *Gringo Viejo* (1984) o *Cristóbal Nonato* (1987). Valga recordar que títulos como estos lo hicieron merecedor de múltiples reconocimientos: Carlos Fuentes fue Doctor Honoris Causa por numerosas universidades y miembro de la Legión de Honor; recibió importantes premios como el Rómulo Gallegos en 1977, el Miguel de

Cervantes en 1987, el Príncipe de Asturias de las Letras en 1994 y la Medalla de Isabel la Católica en 2009.

Sobre los lectores y sus libros, Fuentes expresó en una entrevista de 2007 lo siguiente: "Yo siempre estoy pensando en el primer lector de un futuro libro, un lector que aún no nace y que descubrirá mi obra dentro de cincuenta años". Pues bien, todos los que disfrutamos de la lectura de la obra de Carlos Fuentes estamos convidados a celebrar la vigencia extraordinaria de una constelación narrativa e intelectual que, para pasar por alto tendríamos que atar nuestro criterio a prejuicios de orden no estético o artístico. Cualquier título, pensemos en *Terra Nostra* (1975), *Gringo viejo* (1985), *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos* (1995) o *Los 68* (2005), sería pretexto sobrado para reunir voces críticas que compartan con otros lectores sus valoraciones y reflexiones en torno a la figura de Carlos Fuentes y su obra. Por si esto no bastara, la Cátedra Interamericana Carlos Fuentes de la Universidad Veracruzana tiene otro motivo: celebrar la promesa cumplida que Carlos Fuentes le hiciera a la Universidad Veracruzana cuando recibió el Doctorado Honoris Causa: que la biblioteca de su hijo se incorporara al acervo bibliográfico de la institución de la cual formó parte al aceptar tal distinción. En el verano del 2025 esto dejó de ser un anhelo: la Colección Carlos Fuentes Lemus ya forma parte del acervo resguardado en el principal recinto bibliotecario de la Universidad Veracruzana.

Con el título *Carlos Fuentes en su tiempo y en el nuestro. Encuentro de lecturas* se reúnen lectores que se distinguen por poseer una visión propia de la figura y la obra que la Cátedra Interamericana Carlos Fuentes busca homenajear; son posturas críticas diversas que, con todo, se apegan al horizonte de lectura sugerido por el propio Carlos Fuentes: no es posible la literatura sin conocer y transfigurar la historia a través de las múltiples formas de la ficción. Apegados a los textos creativos, a sus configuraciones poéticas, a su estilo, a sus retos genéricos, quienes aquí escriben se demoran en aspectos que expanden el primer plano de lectura y se disponen a hurgar en el contexto, en el personaje, en el dato

histórico, el rumor social o el interés político. Todos estamos conscientes de que la literatura es vida y de que no hay mayor autor, más entrañable, que aquel que, como Carlos Fuentes, es capaza de invertir la fórmula con el trabajo constante: no es que la literatura sea igual a la vida, sino que la vida es literatura o, como afirma Hayden White, es el trabajo con el lenguaje lo que dota de profundidad a los personajes, sean históricos o literarios; es el que produce las figuraciones y las imágenes con que damos sentido a lo que entendemos por verdad.

Carlos Fuentes escribió para no morir. Es su obra y no la corta brecha que hay entre el año 1928 y el 2012 lo que la memoria y la historia atesorarán en su honor; para un intelectual de la estirpe a la que perteneció Carlos Fuentes no habrá celebración más cabal ni homenaje más sincero que la lectura de sus textos. Este esfuerzo crítico ofrece ocho lecturas, de las cuales se apuntan enseguida sus hilos principales.

En "El papel del intelectual: Carlos Fuentes y las revistas hispanoamericanas de su tiempo", Malva Flores recorre la trayectoria hemerográfica de Carlos Fuentes en Hispanoamérica y, a partir de ella, sus diversas posturas intelectuales, así como los temas que fueron centrales en su vida pública: la literatura, el arte, la diplomacia, la política nacional e internacional. Destaca, asimismo, las redes intelectuales, nacionales e internacionales que Fuentes formó con sus amigos cercanos, mismas que pueden observarse en la participación de estos en distintas revistas y suplementos. El arco temporal que recorre va desde su primera publicación, en 1949, hasta la última, el mismo día de su muerte, el 15 de mayo de 2012. Más allá del importante registro histórico documental de este capítulo, de las reflexiones de la autora se desprenden unas preguntas fundamentales para pensar el lugar en la literatura de los escritores-intelectuales: ¿Hay una poética del intelectual? ¿La posición política implica también una posición poética? De este estudio se deduce que sí. La posición ética del autor es en sí misma una posición estética y poética, por lo que la congruencia política y la configuración autoral no son ajenas a la propia obra. El lector podrá identificar la forma como los medios de comunica-

ción construyen la misma figura autoral en la medida en que tejen, establecen y tensan todas las relaciones de producción cultural: se construye un lugar de enunciación, un marco de legitimación y una postura política con respecto a la discusión pública. Los medios son, en sí, una coyuntura que el autor hace propia.

En esta línea de investigación sobre el campo cultural y el sistema institucional, así como los procesos de construcción crítica autoral que conforman las publicaciones periódicas, Jesús Armando Gutiérrez Victoria en "Carlos Fuentes ante el público: identidad y prensa cultural en la década de 1960" problematiza la identidad autoral de Carlos Fuentes a partir de su participación en *Los narradores ante el público*, un proyecto de conferencias autobiográficas desarrollado entre los años 1965 y 1968, en el Palacio de Bellas Artes y publicado en forma de libro por Joaquín Mortiz. Gutiérrez atiende el seguimiento que suscitó en la prensa cultural de aquellos años dicha participación y se señalan las estrategias mediáticas utilizadas en la construcción de su postura autoral al interior del texto. El objetivo de Gutiérrez es mostrar cómo *La Cultura en México* sirve de plataforma a Fuentes para establecer las estrategias mediáticas de construcción de una *postura autoral*; muestra cómo funcionaron las redes establecidas en la prensa en relación con su obra, a la vez que se pregunta sobre la forma como sus declaraciones públicas contribuyeron a fijar la idea de autor nacional. Si se tiene en cuenta que dicha categoría –la *postura autoral*– implica el análisis del sujeto en relación y tensión con su discurso y las discusiones de su época, toma más sentido la pertinencia del estudio del medio para comprender la configuración del sujeto y su individualidad o singularidad literaria.

Estos dos primeros capítulos analizan la forma de conformación de lo que podríamos denominar "la sociabilidad letrada": todos esos espacios donde las ideas circulan, toman forma y se debaten hasta finalmente llegar al ámbito escritural y, posteriormente, editorial sin que estos espacios sean necesariamente independientes o que no estén soportados por dichas formas de sociabilidad.

En *"Los días enmascarados*: un linaje fantástico y mitológico", Shanik Sánchez reflexiona sobre el carácter innovador de la narrativa de Fuentes. Sin abandonar la discusión sobre el lugar que ocupa Fuentes en la historia de las ideas literarias, culturales e intelectuales, la autora de este capítulo se concentra en el estudio de los cuentos fantásticos de *Los días enmascarados*, los cuales han sido un poco relegados por la crítica debido, en parte, a su propio contexto de publicación. No obstante, estos relatos, tal como lo demuestra la autora, fueron importantes para la configuración no sólo de una poética personal –como un contrapeso de la figura autoral que se ha construido desde la crítica de Fuentes– sino de un linaje de narrativa fantástica corta en la literatura mexicana. Para Shanik Sánchez, el contexto cultural e histórico es clave para comprender este libro de cuentos, pues en los años cincuenta, cuando el realismo posrevolucionario dictaba en México una literatura comprometida con la representación nacional, *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes desafió el canon al colocar lo fantástico y lo mítico en el corazón de la modernidad urbana. Frente al actual escenario del siglo XXI, donde lo fantástico ha alcanzado plena legitimidad crítica y editorial, aunque bajo una relectura centrada sobre todo en genealogías femeninas, esta propuesta afirma la urgencia de instalar el volumen fundacional de Fuentes dentro de la tradición del género, pues este cuentario no sólo inaugura una poética basada en la tensión entre el México moderno y el ancestral, sino que también anticipa la renovación narrativa de los años sesenta y modela formas contemporáneas de lo fantástico en autores como Bernardo Esquinca, Mauricio Molina, Héctor de Mauleon y Guillermo Samperio. Leer de nuevo *Los días enmascarados* implica reconocer su papel decisivo: abrir el género fantástico como vía crítica para interrogar la identidad mexicana y sus traumas persistentes, cuyo eco sigue configurando nuestro presente.

Con un giro crítico que apuesta desde la tríada mito, historia y ficción, por la percepción del mundo más allá de la razón, Teresa García Díaz en "Memoria, sensación y sentimientos: La *muerte de Artemio Cruz*" propone un acercamiento a una de las novelas más logradas de

Fuentes. García Díaz plantea que las sensaciones, los sentidos y las percepciones que experimenta el personaje principal en el tiempo presente del relato son los elementos con los que el lector puede identificar los procesos de construcción de su identidad y subjetividad. Este punto de enunciación va evocando el pasado y, al mismo tiempo, edifica una memoria corporal y fragmentaria que se define a partir de los recuerdos. La autora analiza, además, cómo Fuentes establece significativos contrastes entre sensaciones como el placer y el dolor, el poder y la sumisión, el deseo y el amor, mediante las relaciones interpersonales que el personaje establece con los personajes que le rodean, los cuales se agudizan en la novela, dado el estado de salud en el cual se encuentra el protagonista, quien se ve imposibilitado a experimentar de nueva cuenta todo aquello que únicamente puede revivir mediante el recuerdo. Artemio Cruz se halla en el frágil abismo entre la vida y la muerte, es desde este espacio liminar donde es posible, dice la autora, comprender el modo en que Fuentes, a través de las imágenes, el lenguaje, los sentidos corporales –los olores, los sabores, el tacto, el gusto y la vista– nos sitúa en los diferentes pasajes vitales del personaje.

Dos son los lectores que se detienen en *Aura*. Tradicionalmente se ha leído la novela como un espacio en el que se da una relación entre historia y ficción de forma desafiante para ambos conceptos, las propuestas aquí presentadas van más allá, sin olvidar su complejidad espacio-temporal, que fusiona el pasado con el presente, donde la historia no solo sirve como registro documental, sino como una entidad dinámica, viva y activa que transforma la memoria y la percepción misma de la realidad, de forma casi mítica. Raquel Velasco en "Aires modernos en *Aura*" retoma la complejidad estructural de esta novela corta y navega por su densidad psicológica, teniendo como herramientas la identificación del mito y del símbolo. Apoyándose en la lectura propuesta por Mayra Santos-Febres y en las reflexiones teóricas de Édouard Glissant, la autora propone que la obra de Fuentes no reescribe únicamente la ocupación francesa en México, sino que también muestra los fallos de la

modernidad, inscrita en una visión histórica que va más allá de la epistemología occidental. La poética de la novela corta que es *Aura* se configura cono un gran relato que, a un tiempo, oculta y revela el imaginario compartido sobre identidad y alteridad en Latinoamérica, de ahí la importancia del mito del eterno retorno, la brujería y el misticismo como soporte estructural del enigma.

El texto de José Miguel Barajas plantea un análisis comparativo entre la novela *Aura* (1962) y la película italiana *La strega in amore* (1966), dirigida por Damiano Damiani, adaptación al cine de la obra de Fuentes. A partir de algunos estudios sobre lo fantástico y la intermedialidad entre literatura y cine, el crítico y traductor examina cómo ambas obras construyen una experiencia de extrañamiento mediante la disolución de la identidad del protagonista masculino, la configuración de una temporalidad circular y la figura de la mujer como entidad espectral y erótica. El texto de Barajas examina cómo la novela y el filme articulan dispositivos formales –la segunda persona narrativa, la ambigüedad enunciativa, la cámara subjetiva y el uso expresivo del espacio– que suspenden la distinción entre interioridad psíquica y alteridad sobrenatural. Esta lectura comparada sostiene que ambas obras participan de un régimen estético común en el que la figura femenina opera como mediadora de la repetición y la memoria, activando una lógica que desestabiliza la noción moderna de identidad.

En el penúltimo estudio de este volumen, "Sujetos *queer*: voces subalternas y subversivas en 'Nowhere'" y "Los hijos del conquistador", Raymundo Marin Colorado se ocupa de un tema de notable interés actual. En ambos relatos, afirma el crítico, Fuentes no sólo recurre a los símbolos de la tradición literaria homoerótica, tales como los marineros, la androginia, el gemelo, los espejos, el narcisismo y la igualdad o semejanza; sino que introduce otros que configuran su estética particular: el de la hermandad o camaradería como detonante del homoerotismo y el de la mujer como depositaria, canal para la desembocadura, propiciadora o, incluso, metáfora del deseo entre dos hombres. Marin hace una lectura

minuciosa de los dos cuentos teniendo como principio de análisis la identidad narrativa que forjan los personajes con sus acciones y muestra que Fuentes tiene mucho que aportar a la literatura homoerótica.

Teniendo como punto de partida las relaciones architextuales y la imagen del palimpsesto, Maximiliano Sauza Durán en "La utopía prometeica de Carlos Fuentes: 'Nowhere' y *Terra Nostra*" explora la relación espacio-temporal en los dos textos que se incluyen en el título de su capítulo. Sauza propone cómo el relato, incluido al final de *Cuerpos y ofrendas*, contiene elementos germinales que serán después integrados y dilatados profusamente en su máxima novela, como el implemento de la misma galería de personajes –el hijo del señor feudal, Felipe; el bachiller Alonso; el monje Simón; el vasallo Pedro y la aldeana Celestina, entre otros–, la idea de la utopía a partir del mestizaje de culturas, la búsqueda de la satisfacción del deseo erótico y la imbricación del Mito con la Historia con un estilo barroco que aspira a la totalidad.

Las diez voces aquí reunidas tienen una única aspiración: mostrar que la obra de Carlos Fuentes sigue vigente porque sus pliegues metahistóricos estimulan nuevas lecturas que van en busca del tiempo de la obra para sumarlo al tiempo de sus lectores, porque es durante el viaje en el tiempo que tomamos conciencia de que somos seres históricos con potencial para imaginar y crear nuevos mundos. Los trabajos aquí presentados no clausuran, ni es su intención, ninguna forma de aproximación a la obra de Carlos Fuentes; de forma crítica y desde un horizonte de lectura que nos exige la revisión interdiscursiva, cada uno de los autores en este volumen se preguntan por la mediatización de la literatura y su lugar en la hipertextualidad de nuestros días. De cualquier forma, los trabajos aquí presentados permiten ampliar la discusión del lugar de la literatura en los estudios literarios y exigen, de manera clara, la ampliación del concepto de cultura e, incluso, de crítica literaria.

Referencias

Campos, J. (2012). *Cuadernos de viaje*. Barcelona: Alfaguara.

Fuentes, C. (2011). La gran novela latinoamericana. México: Alfaguara.

Reyes, A. (1989). Mi idea de la historia. *Obras completas. T. XXII* (204-217). México: FCE.

Tozzi, V. (2003). Introducción. White, H. *El texto histórico como artefacto literario.* (13-19). Barcelona: Paidós /Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Barcelona.

White, H. (1978). *Tropics of discourse*. Johns Hopkins: University Press.

White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós /Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Barcelona.

Norma Angélica Cuevas Velasco

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Universidad Veracruzana, México

orcid: 0000-0002-3922-1770

Diana Hernández Suárez

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Universidad Veracruzana, México

orcid: 0000-0002-2125-5243

EL PAPEL DEL INTELECTUAL: CARLOS FUENTES Y LAS REVISTAS HISPANOAMERICANAS DE SU TIEMPO

Malva Flores[1]

ALGUNAS COORDENADAS

Cuando el martes 15 de mayo de 2012 los lectores abrieron el ejemplar del diario mexicano *Reforma*, encontraron la habitual columna de Carlos Fuentes que abría la sección titulada "Opinión". Se trató de la segunda parte de un artículo llamado "Viva el socialismo. Pero...", donde el intelectual mexicano comentaba los desafíos que François Hollande, recién electo presidente de Francia, enfrentaría en su mandato: la inmigración musulmana a la que, desde su perspectiva, debería tratar con una política distinta a la del saliente Nicolas Sarkozy, quien se refería a los inmigrantes como "la basura". Asimismo, consideró que la mayor dificultad del francés consistiría en lograr una política de crecimiento que se distanciara de las políticas de "rigor sin crecimiento" de la entonces canciller alemana, Angela Merkel. Fuentes estaba en su hábitat: el comentario político internacional; sin embargo, sus últimas palabras fueron una llamada de atención a los mexicanos: "*Nota mexicana*. Me preocupa e impacienta que estos grandes temas de la actualidad estén fuera del debate de los candidatos a la presidencia de México, dedicados a encontrarse defectos unos a otros y dejar de lado la agenda del porvenir" (15).

Estas fueron las últimas palabras públicas de Carlos Fuentes, pues su *agenda del porvenir* se interrumpiría dramática, intempestivamente,

1 Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana, México
orcid: 0000-0001-7596-3926

unas horas más tarde. Poco después del mediodía, el mundo se enteraba del fallecimiento de Carlos Fuentes, pues su muerte ocurrió a las 12:15 p.m., debido a una hemorragia masiva, y las muestras de condolencia inundaron las noticias, no sólo en México. El mismo presidente Holland publicó un comunicado donde rendía homenaje "al hombre comprometido, rebelde a las normas y los dogmas, que defendió con energía una idea sencilla y digna de la humanidad" (Gámez e Israde, 2012, 29).

El multitudinario homenaje en Bellas Artes, a donde fue llevado el cuerpo del escritor, trajo a la memoria otro momento igualmente dramático, en 1998, cuando murió quien fuera gran amigo de Fuentes, Octavio Paz. No dejo de recordar las palabras finales del discurso del poeta en su última presentación pública, cuando se inauguró la malograda Fundación Octavio Paz en la Casa de Alvarado, en Coyoacán, el 17 de diciembre de 1997. Allí, sentado junto al presidente Ernesto Zedillo Ponce de León, con una voz apenas audible, Paz se despidió de los acongojados asistentes, reclamando que los mexicanos fuéramos dignos "del sol de Valle de México".

> Quisiera que nuestro México, en los años que vienen, encuentre a su Sócrates. Uno que en lugar de ser [...] víctima de las pasiones de sus compatriotas, sea lo contrario: el Sócrates que aconseja a los conciudadanos y les dice cuál es el camino recto, sin temer perder la vida por ellos. Bueno, pues yo les daría este consejo a mis compatriotas: no se trata de perder la vida por nadie: ¡ganen su vida! y la única manera de ganar la vida es ganarla con los mexicanos, con sus compatriotas, con sus amigos, con sus vecinos (1999, 15).

Carlos Fuentes, el último intelectual consejero del siglo XX mexicano, había muerto aquel 15 de mayo de 2012, día del maestro, y aunque no imaginaba que sus últimas palabras públicas serían una recomendación para el México que siempre quiso, hoy quedan como un recordatorio no

sólo de nuestras penurias políticas, sino del papel del intelectual en el siglo que terminó.

"Intelectual es el escritor, artista o científico que opina en cosas de interés público con autoridad moral entre las élites" (21), escribió Gabriel Zaid en 1990. Quien tenga en la memoria la escena en la que Paz es conducido por el presidente Zedillo durante la inauguración en la Casa de Alvarado o su apoyo a Carlos Salinas de Gortari, quizá vea aparecer ante sus ojos la imagen del ogro filantrópico en la vida pública mexicana. Lo mismo ocurrirá en quienes no olviden la aprobación de Carlos Fuentes hacia el presidente Luis Echeverría, de quien fue amigo y embajador. Habrá quien recuerde también las palabras de Zaid cuando dijo en aquel artículo que no eran intelectuales quienes intervenían en la vida pública adoptando "la perspectiva de un interés particular" (21) o quienes opinaban "sujetos a una verdad oficial" (21); es decir, quienes no eran independientes.

He traído a estas páginas la estampa de esos dos momentos en los que aparecen esos presidentes, conocidos o amigos de los intelectuales, para iniciar este ensayo que no sólo se propone comentar la trayectoria hemerográfica de Carlos Fuentes, sino también revisar, así sea someramente, su camino intelectual con base en sus intervenciones públicas en algunas revistas y suplementos.

Hay algo esencial que a veces olvidamos al hablar de los intelectuales y su independencia. Creemos que un intelectual no es independiente si fue amigo de los presidentes o de los miembros de las élites en el poder. Habría que identificar, primero, que no hay un solo poder: existen el poder político o el económico, entre otros varios más. Un intelectual independiente lo es si no es miembro del poder político. ¿En qué radica su valor? Quizá la mejor definición sea la que dio Paz en un célebre debate durante la conmemoración de los 50 años del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura: la valía de un intelectual depende de su capacidad para "criticar a su propia iglesia"

(1987).[2] Después de su renuncia a la embajada de la India en 1968, Paz nunca volvió a formar parte del poder político mexicano, así como tampoco Fuentes, posterior a su renuncia a la embajada de Francia en 1976, en protesta por la elección de Gustavo Díaz Ordaz como embajador de México en España. No obstante, esas definiciones siempre suponen claroscuros que evidencian el difícil papel de esos actores de la vida intelectual. Hay quienes se equivocan y lo reconocen; hay quienes nunca realizan, públicamente, un examen de conciencia.[3]

Generalmente, han sido los mismos intelectuales quienes construyen su retrato, "aunque por un curioso desdoblamiento hablen de la propia cofradía como si no perteneciesen a ella" (Bobbio, 1998, 14). Ese proceso endogámico ha sido también comentado por Fernando Savater, quien advierte cómo la descripción de la tarea de los intelectuales ha sido justamente uno de los temas preferentes de esa misma función, y apunta:

> Los intelectuales, vocacionalmente obligados a cuestionar las realidades características de la modernidad que habitan, se han encontrado pronto consigo mismos como uno de los fenómenos más ambiguos de la época. Al principio se hicieron ilusiones desmedidas sobre su papel, envueltas siempre en quejas falsamente modestas sobre su marginación y soledad. Se creyeron conciencia de la época, profetas del futuro, espoleadores de las multitudes adormiladas, paladines de las causas más justas. Esa exaltación, no siempre infecunda ni tan infundada como una caricaturización inmisericorde pudiera hacer creer, contrasta con la discreción

2 El debate, televisado por Radio Televisión Española, contó con la presencia de Octavio Paz, Jorge Semprún, Miguel Vázquez Montalbán, Mario Vargas Llosa, Fernando Savater y Juan Goytisolo.

3 Octavio Paz es uno de los pocos intelectuales que han confesado públicamente que se equivocó: lo hizo en varias ocasiones, pero recordaré sólo dos, que componen el principio y fin del arco de sus arrepentimientos: en relación con la atroz crítica que André Gide sufrió en el Congreso de Intelectuales Antifascistas en Valencia en 1937 y sobre su apoyo a Carlos Salinas de Gortari. Fuentes nunca aceptó haberse equivocado con Luis Echeverría; sí lo hizo, en cambio, sobre su primera y fortísima ilusión alrededor de la Revolución cubana y su líder, Fidel Castro, como veremos más adelante.

> actual, no carente sin embargo de púdicos ramalazos de arrogancia (Savater, 1985, 71).

Desde el caso del capitán Dreyfuss y el *J'accuse...!* de Émile Zola sabemos que los intelectuales modernos vencieron a los hombres del poder apoyados por la opinión pública. Sabemos también que los intelectuales defienden causas que suponen justas. Muchas interrogantes se han realizado para entender qué hicieron los intelectuales y cuál fue su papel en los distintos conflictos que surcaron el siglo XX y así como Daniel Bell (1990) se preguntó por qué tantos de ellos incluso habían muerto por la causa del comunismo, Tony Judt (2015) se hizo una pregunta similar, a propósito de la defensa que una gran cantidad de intelectuales franceses, de manera voluntaria, hicieron del comunismo o de Stalin con la idea de que ambos representaban una esperanza para el futuro de la humanidad, negándose –incluso ante la evidencia de la historia– a aceptar la cruda realidad.

No sólo el deseo de verificar, sino también de *ser partícipes* de la construcción de la utopía *en este mundo* llevó a muchos de esos intelectuales a abrazar ideologías responsables de crímenes atroces. Después de la Segunda Guerra Mundial, existía la necesidad de creer en el futuro de un mundo más igualitario, menos injusto, y el motor que impulsó a tantos fue la fe (Bell, 1990, 48); una fe de tipo religioso –piénsese en *El opio de los intelectuales* (1957), de Raymond Aron– que llevó a estos críticos a suplir la bandera de Dios por la bandera de la Historia. A propósito de Aron, para Mark Lilla –quien definió a los intelectuales filotiránicos– el francés demostró

> cuán incompetentes e ingenuos [fueron] los intelectuales como clase, sobre todo al enfrentarse a problemas políticos reales. Según su opinión, la verdadera responsabilidad de los intelectuales europeos, tras la Segunda Guerra Mundial, debió haber consistido en estudiar y defender la política de la democracia liberal y en conservar un sentido de propor-

> ción moral al sopesar las injusticias de los diferentes sistemas políticos. En resumen, los intelectuales debieron haber sido espectadores independientes con un modesto sentido de su papel como ciudadanos y formadores de opinión. Pero Sartre y sus seguidores no aceptaron tales responsabilidades (2004, 173).

Estas breves coordenadas –pues el tema es amplísimo– bien pueden servir como marco para iniciar el recorrido sobre el papel intelectual de Carlos Fuentes a partir de su participación en revistas y diarios hispanoamericanos, cuya historia se remonta muchos años atrás, una madrugada de 1949, cuando Rafael Fuentes Boettiger recibió a un joven rebelde, su hijo, después de una noche de juerga y le aseguró que había terminado siendo un fracaso. Debía conseguir un trabajo, pues no estaba dispuesto a seguir manteniendo su tren de vida. "Tuve que ir a pedirle chamba a Pepe Pagés en *Hoy* y a don Alejandro Quijano en *Novedades*, y luego decidí irme a Europa" (Fuentes, 2015, 63).

DEL REBELDE SIN CAUSA AL REBELDE CON CAUSA

La trayectoria hemerográfica de Fuentes no es tan dilatada como la de otros intelectuales hispanoamericanos del siglo pasado. Si pensamos en Alfonso Reyes, quien fue un surtidor hemerográfico, sus números son inferiores,[4] pero su presencia en los medios impresos fue constante desde que publicó su primer texto en *Hoy*. Era un joven rebelde y juguetón de 20 años, pero sus primeras colaboraciones marcan el rumbo de lo que serán los intereses centrales el resto de su vida. Presentado a modo de reportaje, el primero de ellos se trató de un cuento desopilante donde se narra la vida del protagonista, Leonardo Alcalá, un mesías que

4 Una investigación sobre las publicaciones periódicas donde escribieron estos autores me ha llevado a identificar que Reyes, por ejemplo, publicó o lo publicaron en más de 220 diarios, revistas o suplementos, mientras que para Carlos Fuentes he encontrado, a la fecha, que escribió en 72 publicaciones hispanoamericanas distintas.

es entrevistado para conocer los misterios de su iglesia y del "Tercer Tiempo" –es decir, de su reinado–. Alcalá había sido un comerciante de Chapala que murió, bajó al infierno y resucitó. Rodeado de sus once apóstoles en una casa "de un piso, fabricada de adobe" en el Canal del Norte, escucha las preguntas de quienes lo visitan:

> –¿Ha efectuado usted algunos milagros en público?
> –Cuando en 1946 fui candidato a la Presidencia de la República, caminé sobre una colcha en el Canal del Desagüe.
> –¿Por qué no salió usted electo?
> –Lo material venció sobre el espíritu. En realidad, yo rijo los destinos, no sólo de México, pero del Universo entero. La carne de alemán es reacia a aceptar mi espíritu (1949a, 30).

En el segundo texto, la literatura "experimental" fue el centro, pues en ese momento se encontraba inmiscuido en una jocosa y secreta aventura artístico-literaria llamada "el basfumismo" (Fuentes, 1949b). El tercero de ellos estuvo más relacionado con su idea de México y aunque en ese momento México fuera sólo su capital, podemos ver allí el germen de *La región más transparente:* esa ciudad fea y hermosa a la vez, que "posee la creencia ilógica e irracional en el ocurrir de lo improbable" (1949c, 32). Las diferencias entre el México "de arriba" y el de "abajo" se plantean en un artículo en el que –es inevitable en Fuentes– le gana el deseo tan mexicano de hacer "chistes". Su descripción de los personajes del México "de arriba", esos miembros de la alta sociedad cuyo único "pecado imperdonable" es "no tener prejuicios", puede darnos una idea del tono de su escritura:

> La aristocracia en México: los caballeros de Colón, emplumados, daguín y capa llegan a sus sesiones vía camiones "Penitenciaría-Niño Perdido"; un Conde y demás hierbas portaba siempre el mismo traje a su paseo diario por plateros; unos fisgones amigos decidieron averiguar si era

> siempre el mismo traje, o si el conde se mandaba hacer cortes en serie, y un buen día le mancharon con tinta la solapa: siempre ha traído el manchón desde entonces (32).

A principios de 1950 se fue a Europa, pero aún tuvo tiempo de entrevistar a su admirado Alfonso Reyes –a quien conocía desde que él era "una pistolita" (1950, 45). El meollo de la entrevista fueron las ideas del polígrafo sobre el séptimo arte en ese momento, pero también permite ver el interés de Fuentes por el cine, asunto que fue una de las querencias del joven que más tarde se volvería guionista y apasionado crítico cinematográfico.

A su regreso de Europa, se inscribió en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México. Recuerda Sergio Pitol que en su generación había un profesor, Manuel Pedroso, que en cierta ocasión se había presentado a la cátedra con un joven al que no conocían los demás estudiantes: "Ese día casi sólo hablaron el maestro y «el desconocido» de viajes, de libros, de museos, de escritores que habían conocido en Europa y de mexicanos famosos que vivían allí. Me parece que el joven hablaba de sus estudios de derecho internacional en Ginebra y sé que su cultura era extraordinaria. Era, sí, Carlos Fuentes" (2008, 23). Se hicieron amigos y todos los sábados acudían con su maestro a una tertulia en el café Viena, de la calle de Amberes. Sin embargo, hubo otro profesor, entonces director de la facultad, esencial para esa generación brillante: Mario de la Cueva, un maestro que hacía sentir a sus alumnos que su misión dependía de ellos. Les hablaba de las bondades de una revista, *Tierra Nueva*, y de los escritores reunidos alrededor de aquella publicación: José Luis Martínez, Alí Chumacero, Jorge González Durán y él mismo: "De la Cueva hablaba de esa revista, de esos escritores, como de un fuego que lo había iluminado a él" (1981b, 12), escribió Fuentes muchos años después.

Ese aliciente y la emoción del maestro se trasladaron a sus alumnos y fue en una cena en casa de Fuentes cuando a los jóvenes se les ocurrió hacer una revista. Se llamó *Medio Siglo* y en el comité directivo

de su primera época apareció Fuentes, pero también otros personajes que lo acompañarían mucho tiempo, algunos durante toda su vida: Víctor Flores Olea o Porfirio Muñoz Ledo, pero también el propio Pitol o Salvador Elizondo.[5] A la muerte de este último, Fuentes recordó cómo habían recorrido "los cabarets y teatros frívolos de los años cincuenta. A él le llamaba la atención que yo anotara vocablos insólitos en un cuaderno de notas. Elizondo, en cambio, pescaba una palabra popular al vuelo y la iba desgranando como perlas negras que esperan la mano del escritor para escapar del fondo del mar verbal" (Fuentes, 2006, 7). En esas juergas, en esos encuentros con las palabras y los amigos, se iba construyendo una de las generaciones literarias más importantes del siglo xx mexicano.

"Raíz de Orozco" se llamó la primera colaboración de Fuentes en *Medio Siglo*. Al tiempo de hacer el esbozo biográfico de José Clemente Orozco o de comentar ideas generales sobre su obra, se centró en un tema que más tarde seguiría obsesivamente, la Revolución mexicana y su relación con obras e individuos:

> Si el arte moderno europeo había subrayado nuevamente los grandes temas, más que europeos, universales: el hombre, la fé, el destino, el libre albedrío; si México resurgía de sus propias cenizas en una revelación grandiosa, es José Clemente Orozco quien recoge, en el más emocionante pincel del siglo, la tragedia y la promesa de la Revolución en México y de la crisis universal (1952, 72).

5 Los miembros de ese órgano estudiantil y colaboradores fueron, además de Fuentes, Porfirio Muñoz Ledo (con quien compartió el Comité Directivo), Rafael Ruiz Harrel (Secretario General), Jenaro Vázquez Colmenares (Secretario de Redacción) y Lisandro Chávez Alfaro, Salvador Elizondo, Arturo González Cosío, Víctor Flores Olea, Sergio Pitol y Wimer Zambrano, entre otros, inscritos en el directorio de la revista sin algún cargo particular, salvo que, al final de sus nombres, aparece una "Comisión Redactora Universitaria de los Problemas de México".

No sólo habló de arte en *Medio Siglo*. También escribió sobre el tema que sería otra constante en su trabajo intelectual, pues analizó la función de la política diplomática mexicana y aseguró que el papel de nuestros diplomáticos residía en convertirse en el "magnavoz del discurso de fe en el hombre, de justicia social, de cultura creadora, con que México puede presentarse al sarao universal" (Fuentes, 1953a, 32). Siendo hijo de un diplomático de carrera, no era extraño que le interesaran esos asuntos. De hecho, y de acuerdo con el expediente de Fuentes en la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), en 1950 había viajado a Europa gracias al nombramiento de Canciller de tercera para trabajar en Ginebra y pronto ingresaría a la Secretaría en México, donde colaboraría junto a Paz, que había regresado al país en 1953.

Fue justo en 1953 cuando Fuentes inició una columna sobre cine en la *Revista de la Universidad* (RUM), dirigida entonces por Jaime García Terrés. Aunque en un principio firmó las colaboraciones con su nombre, más tarde lo haría con el seudónimo "Fósforo II" (1954), haciendo honor al primer "Fósforo": la dupla Alfonso Reyes-Martín Luis Guzmán, que en la segunda década del siglo XX habían reseñado películas en el semanario madrileño *España*, aunque Reyes continuaría usando ese seudónimo más tarde en *El Imparcial* de Madrid.

Su relación con Jaime García Terrés quizá había iniciado en aquel viaje a París a mediados del siglo, cuando Fuentes también conoció a Paz y se había reunido con Celia Chávez, futura esposa de García Terrés y a quien conocía desde la infancia (Salazar, 2023, 350). A su regreso a México, García Terrés llamó a Fuentes para que fungiera como secretario de redacción de la *Revista de la Universidad*, que desde septiembre de 1953 había comenzado a dirigir el poeta. Aunque Fuentes se incorporó hasta el número tres con esa encomienda, desde el primer número participó con algunas reseñas en la sección que se llamó "Notas bibliográficas".[6]

6 Fuentes fue un colaborador habitual de *la Revista de la Universidad de México* desde esa fecha hasta septiembre de 2011, cuando publicó ahí "Borges: la plata del río", adelanto de un capítulo de su libro *La gran novela latinoamericana*.

Si se observa ese primer número dirigido por García Terrés, se podrá advertir que varios de los colaboradores eran amigos de Fuentes: Sergio Pitol, Víctor Flores Olea y Jenaro Vázquez Colmenares, miembros de *Medio Siglo*, hacían sus pininos críticos en una publicación importante.

Mientras tanto, Fuentes escribía *Los días enmascarados*. En marzo de 1954 dejó la secretaría de redacción de la *RUM* –que pasó a ocupar Emmanuel Carballo a partir de abril– y se fue brevemente a trabajar a la SRE, aunque continuó con las colaboraciones de Fósforo II. Fue por esas fechas cuando aparecería frente a él un personaje que de muchas maneras influyó en su destino.

Era 1954, Fuentes tenía 25 años y acababa de publicar *Los días enmascarados* cuando conoció a un hombre muy importante en su vida intelectual y en su trayectoria hemerográfica. "Con un librito de cuentos no se salva nadie" (Fuentes, 2011b, 13), le dijo Fernando Benítez. "¿Por qué no se hace usted sus trajes en Macazaga, como yo?" (13). Así, después de esos comentarios fulminantes, iniciaba una relación que tendría una trascendencia capital en el pensamiento del joven en los años siguientes, aunque en ese momento era difícil imaginar cuánta sería su influencia. Cuenta el narrador que en ese tiempo Benítez daba largas caminatas por el centro de la ciudad y se detenía en la librería Obregón. Emilio Obregón, su dueño, le había pedido a Octavio Paz y a Fuentes que se hicieran cargo de una colección de libros que se llamó, precisamente, Colección Obregón, pero la relación entre ellos no acabó allí. En el número 2 de la *Revista de la Universidad* (octubre de 1955), en su columna "La feria de los días", Jaime García Terrés dio la bienvenida a una nueva revista:

> Saludamos en el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* un testimonio suficiente de vitalidad. Habíamos caído en cierta peligrosa dejadez, en una resignación estéril ante la demagogia y los lugares comunes. La naciente revista viene a restaurar los derechos de la inteligencia, oponiendo creaciones sustantivas y discusiones razonadas al habitual ejercicio de la

> verbosidad gratuita y las consignas mecánicas. Y tal actitud, al margen de las orientaciones y opiniones particulares que la concretan eventualmente, merece nuestra decidida simpatía (1955, 3).

La *Revista Mexicana de Literatura* (*RML*), dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo –en su primera época, aunque Tomás Segovia se integró al equipo a fines de 1956– fue financiada por Emilio Obregón y, según Carballo, su "director de directores" (Pérez, 2005, 153) fue Octavio Paz. El mismo Fuentes también reconoció el impulso que el poeta dio a la *RML*, quien abrió el primer número con la publicación del importante poema del futuro Nobel, "El cántaro roto" (1998, 1c). Es un poco injusta esa caracterización de Carballo, aunque si se revisan los índices de *RML* se observarán allí a muchos amigos de Paz y en la correspondencia inédita entre el poeta y Fuentes resulta clara la influencia del primero en el joven narrador, a propósito de la revista. Pero más que indicaciones claras sobre a quiénes publicar, Paz fue un embajador: difundía la publicación entre sus conocidos y solicitaba colaboraciones. Van algunos ejemplos: El 2 de febrero de 1956, Paz le escribía a Jean-Clarence Lambert: "No se olvide mandar colaboración para la revista de Carlos Fuentes. En el número 4 publican, entre otros amigos, Mandiargues, Kostas y un ensayo de Geneviève Bonnefoi. En el número la misma Geneviève publica un texto sobre Michaux, con una selección de poemas, traducidos por Helena y por mí" (2008, 97)[7]. El 5 de abril de 1956, le escribía a Cintio Vitier: "Carlos Fuentes me recuerda que le gustaría tener colaboración cubana, especialmente de Lezama Lima, Diego y de su mujer. Preferiría prosa y, de ser posible, cuentos o relatos" (*Casa*, 1998, 107). El 27 de diciembre de 1956, desde Nueva York, le comentaba a Fuentes:

7 En esos momentos, aún casado con Elena Garro, Paz se refería a ella como Helena, nombre que le darían a su hija.

> He conocido a la gente de *Partisan Review*. Es la mejor, la más independiente y la que siento más cerca de mí. Me han pedido colaboración para todos los números (una suerte de Carta de Latinoamérica). Al mismo tiempo, están dispuestos a publicar cosas mexicanas –ensayos y cuentos, especialmente–. Conceden autorización a *Revista Mexicana de Literatura* (que les ha gustado mucho) para traducir –sin pago alguno a los autores– los textos que nos interesen, *a condición de escribirles previamente pidiendo la autorización específica para éste o aquel texto*. En consecuencia, debo escribirle a Philip Rahu (editor de *Partisan Review*) para confirmar por escrito el trato que hemos hecho.
>
> Por aquí anda Victoria Ocampo, *The lion's hunter*. La presentamos con Donald Keene e inmediatamente le pidió que se encargara de prepararle un número sobre literatura moderna japonesa. Me dio un poco de rabia –la idea era mía, pero me pareció difícil (por razones económicas) que *R. M. L.* pudiera encargarse del proyecto.[8] [...] Victoria se queja amargamente del poco caso que le hacen en Europa y los usa a los escritores de lengua española… sin embargo, ignora la existencia de *R. M. L.*[9]

El primer número apareció en octubre y Fuentes renunció en noviembre a la SRE para dedicarse de lleno a las labores de la revista. Allí publicó textos de creación e inició su actividad polémica mediante la escritura del "Talón de Aquiles", columna que escribía al alimón con Emmanuel Carballo. En la *RLM* combatió al rancio nacionalismo de la cultura mexicana (Pereira, 2000), pero también al totalitarismo soviético (Van Delden, 1998). Emmanuel Carballo recordó el rosario de críticas que la revista recibió y algunas de las razones que sus malquerientes aducían: "el menosprecio que mostrábamos frente al pensamiento de Stalin y frente a su influjo en los países socialistas y los partidos que en el mundo capi-

8 Un año más tarde, Paz publicó la presentación de ese número en el número 249 de *Sur* (noviembre-diciembre de 1957).

9 La correspondencia Fuentes-Paz, aún inédita, se encuentra en la Universidad de Princeton. *Carlos Fuentes Papers*. Box 306 Folder 1, 2, 3, 4; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

talista seguían al pie de la letra sus enseñanzas. El entusiasmo que nos produjo el derrocamiento de Perón era otra prueba de nuestro diletantismo reñido con las causas de las mayorías" (2012, 24) y, por supuesto, la visión universalista de la literatura que difundían o el estigma de literatura de evasión, "escapista", que en muchas ocasiones le adjudicaron a Fuentes a partir de sus cuentos reunidos en *Los días enmascarados*.

No obstante, para Fuentes la literatura seguía siendo el centro de su interés y colaboraba aquí y allá con distintos textos de creación. A mediados de los cincuenta inició su publicación en *Mito*, la revista colombiana de la que Reyes y Paz eran amigos y miembros del Comité Patrocinador. En el número 4, donde publicó "Por boca de los dioses" (1955) –incluido en *Los días enmascarados*–, habrá leído a quien más tarde se convertiría en su gran amigo, Gabriel García Márquez, que en ese ejemplar publicó "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo" (1955), adelanto de lo que más tarde sería la gran novela del colombiano. Fuentes no olvidaba las revistas mexicanas, incluso aquellas que no eran publicadas en la capital y lleva a la regiomontana *Kátharsis* un divertido diálogo –no recogido posteriormente–[10] entre Pitágoras y un vendedor de billetes de lotería que tiene lugar "sobre una planicie llena de hoyancos, que lo mismo podría ser el último recuerdo –jamás la ruina– del Templo de Delfos que la premonición primera de una [sic] Multifamiliar de asfalto" (Fuentes, 1956c, 114). Pero el diablo de la política ya lo había llamado. Pronto cambiarían algunos de sus intereses y aunque la literaria fue la mayor de sus causas, su postura intelectual buscó derroteros distintos y un faro de esperanza se alzó frente a sus ojos: la Revolución cubana.

LOS AMIGOS, LAS REVISTAS Y LAS "CAUSAS"

Como su amigo Emmanuel Carballo –aunque éste lo hizo desde 1953–, a mediados de 1955, Fuentes comenzó a publicar en *México en la Cul-*

10 Agradezco a Raymundo Marin la verificación de este dato.

tura, el suplemento de Fernando Benítez en *Novedades*. Lo hizo por primera vez el 26 de junio de 1955, cuando apareció "Calavera del quince" –que más tarde se incorporaría a *La región*–, y siguió publicando otros adelantos de esa novela. Aunque dejó en claro que su causa mayor nacía de la literatura y el arte, pues escribió sobre Jane Austin, Malcolm Lowry, Stendhal y Huxley, entre otros escritores, o sobre Buñuel y las nuevas producciones cinematográficas, allí inició formalmente su camino como intelectual en los términos descritos por Zaid y compartió una columna –"Diálogo de sombras"– con su antiguo jefe, Jaime García Terrés, firmada generalmente con las siglas de los autores. Digo "formalmente" porque se trató de una columna: espacio privilegiado dentro de una publicación periódica, pero, como vimos, desde su primera colaboración en la revista *Hoy*, la política estaba en el área de su atención. Aunque es difícil establecer la autoría de los párrafos en el "Talón de Aquiles" que escribían él y Carballo, es muy evidente que no sólo las polémicas literarias contra el nacionalismo le importaban. Si en el primer número escribían una jocosa "broma" contra Jesús Arellano y la revista *Metáfora*,[11] otros asuntos pronto les interesarían. Baste un ejemplo: en el "Talón" del número 7 (septiembre-octubre de 1956), publicaron un importante documento: la confesión de Howard Fast, escritor comunista norteamericano, donde se declaraba culpable de no haber querido ver los horrores de Stalin que la declaración de Nikita Kruschev ante el XX Congreso del Partido en la URSS había dejado al descubierto. En ese mismo espacio comentaron también la encuesta que *Les Lettres Nouvelles* había propuesto a escritores comunistas para "establecer un diálogo con ellos". Las preguntas, que giraron a propósito de la confesión de los crímenes de Stalin que había hecho Kruschev, ponían el dedo en la llaga sobre la responsabilidad de aquellos intelectuales. Algunas de las preguntas

11 La divertida intervención decía: "AVISO OPORTUNO: –«Tiene usted secretos resentimientos? ¿Le molestan los homenajes a Alfonso Reyes? ¿Le choca la línea poética de Octavio Paz? ¿No le han dado su beca? ¿Le irrita que alguien escriba bien? ¡Mándenos su colaboración! Revista *Metáfora*. Apartado 7671»" ("Talón de Aquiles", 1955, 93).

planteaban directamente si el entrevistado había tenido alguna vez dudas sobre los crímenes y si, en caso de haberlas tenido, las había manifestado. Una de ellas me importa especialmente porque podremos ver, más tarde, su deriva en una grave y extendida polémica de Fuentes. La revista francesa planteaba: "¿No le parece que el «zhdanovismo» fue la forma cultural del stalinismo y que debe, igualmente, desaparecer?" (Talón, 1956, 122). Los autores del "Talón" –sospecho con fuerza que el de estos párrafos fue Fuentes– se preguntaron qué habría pasado si esa encuesta se hubiera aplicado en México: "¿Algún intelectual mexicano podría dar respuesta al cuestionario? Lo dudamos. Entre nosotros, rige la receta siguiente: «el que se define, se… amuela»" (122).

Muy poco tiempo después, habría un viraje ostensible en el joven intelectual. Dedicada a temas de política en Hispanoamérica, los "Diálogos de sombras" publicados en *México en la Cultura* muestran a un Fuentes muy distinto del jocoso muchacho que vivía de juerga en las noches de la ciudad de México y diferentes también en el estilo de su escritura, que ahora poco se relacionó con el tono paródico y, a veces, forzadamente cómico de *La región*.

Mucho más tarde, en 1971, nuestro autor publicó un libro dedicado a Benítez –*Tiempo mexicano*–, donde aseguró que en los 15 años previos había escrito "cerca de mil quinientas cuartillas de artículos, entrevistas y reportajes sobre asuntos políticos y sociales" (Fuentes, 1973, 7) en distintos periódicos y revistas del mundo, pero sobre todo mexicanos.[12] Aunque, a la vista de la mayoría de los textos, la cifra resulta un tanto exagerada, la verdad es que durante esos años Fuentes se dedicó, con un ahínco notable, a ejercitar su pluma en la arena pública. No obstante, en la "Nota del autor" que encabezó *Tiempo mexicano*, escribió algo singular que quizá provocó o aún provoca un gesto de azoro o suspicacia en

12 Fuentes destaca las revistas mexicanas *Siempre!, Política* y *El Espectador* y los suplementos de Benítez, *México en la Cultura* y *La Cultura en México*. Así también, se refirió a estas publicaciones extranjeras: *The Sunday Time*s, *The New York Review of Books* y *Studies on the Left*.

quien lo lea, pero que, de muchos modos, definió su papel como intelectual: "Búsquese aquí, entonces, menos el rigor que la vivencia y más la convicción que la imposible e indeseable objetividad" (7).

El paso de Fuentes por los suplementos de Benítez –*México en la Cultura* y, posteriormente, *La Cultura en México*–, *El Espectador* y *Política* –suplementos y revistas en los que no sólo colaboró, sino de los que, incluso, formó parte de sus directorios–, ha sido ampliamente estudiado, así como también los temas esenciales de su participación, que giraron alrededor de dos asuntos primordiales, de dos revoluciones: la mexicana y sus secuelas, por un lado y, también, la glorificación de la Revolución cubana.[13] En esa tentativa aparecen dos rostros simultáneamente: Lázaro Cárdenas y Fernando Benítez.

No es remoto que Fuentes estuviera al tanto de la encomienda que Lázaro Cárdenas hizo a Benítez para colaborar, desde la prensa, en la liberación de Castro cuando estuvo preso, junto con Ernesto Guevara, en una cárcel mexicana (Camposeco, 2015, 208). Benítez, que desde años atrás había manifestado su vocación de izquierda, mucho habrá moldeado el espíritu del joven Fuentes. La figura del periodista encarna una de las grandes paradojas de la intelectualidad mexicana. No voy a detenerme en ello, aunque sí señalaré que la tan difundida versión que recorrió la República de las Letras en relación con la supuesta clausura de *México en la Cultura,* orquestada por el gobierno mexicano, debido a su apoyo a la Revolución cubana, es una historia con más claroscuros de los que el propio Benítez o Fuentes reconocieron, relato que ambos se encargaron de difundir ampliamente y que Camposeco (195-226) pone en duda y documenta. Baste recordar, no obstante, la cercana relación de Benítez con varios presidentes mexicanos, particularmente con Luis Echeverría, a quien dio su espaldarazo, junto con Fuentes, aun después del dramático Jueves de Corpus y la represión del gobierno a los estu-

13 Anoto las aportaciones más recientes al estudio de esas participaciones de Fuentes, aunque la bibliografía es amplia: Rojas (2018), Urías (2019), Flores (2020), Reed (2020), López (2022) y Servín (2023).

diantes, ocurrida el 10 de junio de 1971 cuando Echeverría era secretario de Gobernación (Flores, 2020, 393-409).

Desde mediados del siglo pasado, cuando la Unión Soviética promovía el Movimiento por la Paz, hallamos a Benítez como miembro de la redacción de una revista que se llamó, justamente, *Paz* (1951-1954). Eso no tiene nada de raro: lo curioso es que la revista era dirigida por el general Heriberto Jara, entonces secretario de finanzas del Comité Mexicano de dicho movimiento; el mismo Heriberto Jara que en 1926, siendo gobernador de Veracruz, había financiado la publicación de un grupo claramente identificado con la izquierda: los estridentistas, que revolucionariamente daban vivas al mole de guajolote siempre que fuera pagado por el Estado. Junto con Lázaro Cárdenas –que en 1950 había recibido el Premio Lenin de la Paz–, Jara continuaba con la difusión del movimiento que había realizado su primer gran evento en México en septiembre de 1949, cuando se llevó a cabo el Congreso Continental Americano por la Paz. En los sumarios de la revista, encontramos a Benítez y a Andrés Henestrosa en el Consejo de redacción, y como colaboradores a muchos intelectuales mexicanos de izquierda, como Efraín Huerta, por ejemplo, u otros miembros del Partido Comunista Mexicano. No obstante, Ángel Chávez sugiere que fue justamente la debilidad del PCM el factor para que en México no se desarrollara con amplitud el movimiento, cuyo comité presidía el propio Cárdenas:

> Pese a la participación de sus militantes en el trabajo de propaganda, creación de comités y asistencia a eventos internacionales, las figuras más emblemáticas del movimiento no eran comunistas, como ocurrió en países como Francia con el físico Joliot-Curie, en Chile con Pablo Neruda y en Brasil con Jorge Amado, todos militantes del partido. En el caso de México, el PCM invitó a Lázaro Cárdenas a participar de la dirección de este organismo, y su amigo, el general Heriberto Jara, fue la figura más activa del movimiento (2024, 233).

Jara y Benítez estarían relacionados durante más tiempo, sobre todo a través de las publicaciones del periodista, pues el general Jara escribió en dos publicaciones cercanas no sólo a Benítez –y por lo tanto a Fuentes–, sino a Lázaro Cárdenas: *Política* y *Siempre!*

La relación de Fuentes con estas publicaciones mexicanas –incluida *El Espectador*– no puede explicarse a cabalidad sin la Revolución cubana y, como dije, ha sido comentada ampliamente por la crítica. Me importa, sin embargo, destacar algo: las redes intelectuales que formó Fuentes con sus amigos cercanos –la mayoría antiguos miembros de *Medio Siglo*–, redes que se materializaron en la publicación de estos amigos en las revistas y suplementos revolucionarios de la isla. Pero Fuentes adquiriría pronto nuevos y grandes amigos.

Como sabemos, el narrador puso pie en La Habana, junto con Fernando Benítez y Manuel Becerra Acosta el 2 de enero de 1959, antes de la entrada victoriosa de Castro en la Perla del Caribe. Un año después, a bordo del avión de Lázaro Cárdenas, regresó a Cuba para celebrar el primer año del triunfo del movimiento revolucionario. Aunque gracias a las relaciones establecidas a partir de su trabajo en la *Revista Mexicana de Literatura* o de su relación con Paz, Fuentes conoció y trató a varios cubanos e incluso alcanzó a publicar en el último número de la mítica *Orígenes*, la revista de Lezama, después del triunfo de la Revolución se convirtió en un personaje asiduo en las publicaciones cubanas.

Durante los años de esplendor y esperanza que la Revolución significó para América Latina, la luz de Fuentes como intelectual latinoamericano defensor de la causa de los pueblos oprimidos por el imperialismo norteamericano, brilló con un fulgor deslumbrante. Su centro intelectual estaba en La Habana y a la Revolución dedicó cientos de artículos y participaciones en los distintos congresos de escritores o mesas redondas que en esa década parecían no acabarse nunca.[14]

---

14 Sólo como ejemplo del arco temporal de estos innumerables encuentros señalo dos. La participación de Fuentes en una mesa redonda que se realizó en México a inicios de 1960, aprovechando la visita de C. Wright Mills –a quien Fuentes le dedicaría

Las múltiples visitas de Fuentes a Cuba permitieron que se relacionara con muchos intelectuales que peregrinaban a la isla, pero también con otros que ahí vivían. Sin embargo, es curioso que, a dos de ellos, futuros amigos cercanos, los hubiera conocido en México y no por asuntos literarios o políticos, sino cinematográficos. Cuenta García Márquez que su amistad con Fuentes inició "por allá por los calores de agosto de 1961. Nos presentó Álvaro Mutis en aquel Castillo de Drácula de las calles de Córdoba, donde toda una generación de escritores, tratando de hacer un cine nuevo, precipitábamos a Manuel Barbachano Ponce en la primera y más gloriosa de tantas ruinas" (Cortázar y otros, 2023, 497). Otra de sus amistades importantes de la época –aunque más tarde se distanciaran– fue el cubano Guillermo Cabrera Infante, a quien también conoció en México, pero en 1959, en una reunión con Barbachano y Luis Buñuel.

La primera colaboración de Fuentes en *Lunes de Revolución*, que estaba a cargo de Cabrera Infante, fue de corte político. La presentación que el suplemento hizo de Fuentes, escrita muy probablemente por Cabrera, dice mucho de la admiración que por esa época despertaba el mexicano en la isla:

---

más tarde *La muerte de Artemio Cruz*–, en la que participaron, además de ellos dos, Enrique González Pedrero, Jaime García Terrés y Víctor Flores Olea. En esa mesa redonda, Fuentes expuso el que sería su credo durante muchos años: "Aunque es cierto que el desarrollo de los EE. UU. sólo se puede explicar parcialmente por la explotación de los países subdesarrollados, también es cierto que el subdesarrollo de éstos se explica fundamentalmente por la deformación colonial impuesta a sus economías por los Estados Unidos, me refiero, concretamente, a Hispanoamérica" (Mills y otros, 1960, 60-61). La transcripción de esta mesa redonda apareció publicada en *Cuadernos Americanos*, donde, por cierto, Fuentes sólo colaboró en tres ocasiones durante la época de Jesús Silva Herzog.

Otro encuentro significativo ocurrió en 1962 en Chile, durante la Séptima Escuela Internacional de Verano, organizada por el poeta Gonzalo Rojas, quien relató que el mexicano se había convertido en la estrella de la reunión al refutar al norteamericano Frank Tannenbaum en un "debate pulverizante" (2015, 251), opinión compartida por José Donoso, quien consideró que Fuentes se había consagrado en aquella reunión a costa del "yanqui", que después del debate quedó "tartamudeante y avergonzado" (1987, 45).

> Carlos Fuentes es un joven (32 años) y conocido novelista que ha publicado la extensa, notable *La región más transparente* y la primera parte de una tetralogía, *Las buenas conciencias* [...] Carlos es también un hombre de su tiempo y los acontecimientos políticos lo conmueven tanto como los problemas literarios. Profundamente interesado en la Revolución Cubana, ha visitado nuestro país cuatro veces en el último año y al regreso a México ha dicho dondequiera lo que piensa de la Reforma Agraria, la independencia política, los vastos planes económicos. En este ensayo, escrito especialmente para "lunes" Carlos Fuentes, desde su posición de mexicano, analiza los puntos más visibles (y conflictivos) del primer año de la Revolución (Fuentes, 1960a, 2).

Efectivamente, en "América Latina y Estados Unidos" el mexicano hizo el elogio, uno más, de la Revolución cubana. Desglosó las razones por las que era ejemplar y realizó un breve repaso de las relaciones entre Estados Unidos y los países latinoamericanos, especialmente México, haciendo énfasis en los logros de la presidencia de Lázaro Cárdenas, pero también en los desafíos que en materia de política exterior se presentaban para nuestro país, que debía apoyar los movimientos democráticos hispanoamericanos para, a su vez, recibir el apoyo de la región. Asimismo, hizo un reproche a quien pocos años después sería víctima de su crítica en Chile, Frank Tannenbaum. Desde la perspectiva de Fuentes, *México: la lucha por la paz y por el pan*, del norteamericano, había llevado a múltiples equívocos, aunque hubiera "tranquilizado demasiadas conciencias" (3). Finalmente, y después de analizar el "New Deal" norteamericano y su deriva en el "Good Partner", concluyó que Cuba había demostrado que "la revolución democrática puede iniciarse en América Latina. Acaso a México toque demostrar que esa revolución también puede cumplirse" (5).

Pocos meses más tarde, publicaría por primera vez en el número inaugural de *Casa de las Américas*, la revista que se volvería insignia de la Revolución cubana. Por algún tiempo la revista lo convirtió en el

joven consentido de la publicación, pero también de la institución homónima pues ese mismo año fue jurado del Premio Casa de las Américas, que en los sesenta fue el de mayor importancia en la región. En ese primer número apareció el fragmento de una novela que Fuentes no llegó a publicar y que en su colaboración llevó el nombre de "Los cuates" (1960). Además de las contribuciones que Fuentes hizo en *Casa de las Américas*, –que no sólo fueron literarias, sino también políticas–,[15] la revisión de los primeros años de la revista muestra el ascendiente que Fuentes tuvo en la publicación, pues aparecieron en ella prácticamente todos sus amigos. Así como con Cabrera Infante había propuesto la edición de un número de *Lunes,* dedicado a México –el 63, del 13 de junio de 1960, donde publicaron Fernando Benítez, Octavio Paz, el propio Fuentes y Jaime García Terrés, entre otros–, en *Casa* las colaboraciones de sus amigos fueron constantes y sólo pueden explicarse por la relación de Fuentes con la revista. De 1960 a 1965, publicaron allí Enrique González Pedrero, Jaime García Terrés, Luis Villoro, Víctor Flores Olea, Francisco López Cámara –todos ellos miembros de *Medio Siglo* o fundadores y colaboradores de *El Espectador*– más Emmanuel Carballo –que llegaría a ser miembro del Consejo de *Casa*– entre muchos otros mexicanos que hicieron de *Casa de las Américas*, su casa. Octavio Paz también publicó allí, pero lo hizo cuando cambió la dirección de la revista y el lugar de Haydée Santamaría –que ocuparía la presidencia de la institución homónima–, recayó en el poeta Roberto Fernández Retamar, antiguo amigo de Paz.

La relación de Fuentes con *Casa de las Américas* y particularmente con Fernández Retamar amerita un espacio mayor al concedido a estas páginas, sin embargo, podrían apuntarse algunas breves estampas. Después del romance inicial de la revista con el mexicano, donde no sólo se le publicó a él y a sus amigos, sino que se le reseñó y comentó con

15 En su segunda colaboración continuó reflexionado sobre el papel de los Estados Unidos, esta vez mediante la escritura de una "radiografía" política de aquel país cuyo capitalismo, según Fuentes, se había fundado "en el vacío social" (1961, 42).

amplitud, las circunstancias del desarrollo de la propia Revolución y de su órgano casi oficial en el área de cultura –*Casa*– comenzó a deteriorarse lentamente después del escándalo alrededor de la película *PM*, de Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera, hermano de Cabrera Infante, la clausura de *Lunes*, el famoso "Discurso a los intelectuales" pronunciado por Fidel en 1961 a raíz de aquel problema, el posterior exilio de Cabrera Infante y el ambiente que rodeó a la intelectualidad latinoamericana. Pero aún los más importantes escritores hispanoamericanos seguían entusiasmados con la Revolución y se volcaron hacia *Casa de las Américas*, revista de donde, por ejemplo, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa formaron parte de su Consejo de colaboradores. Diez años después, las cosas habían cambiado radicalmente y *Las cartas del Boom* (2023), que reúne la correspondencia entre los cuatro miembros de ese movimiento y grandes amigos –Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa–, dan buena cuenta de las tensiones que poco a poco empezaron a surgir alrededor de *Casa* y de su propia amistad, cuando el "Caso Padilla"[16] se interpuso en la adhesión de quienes habían visto en la Revolución cubana una fuente de esperanza.

En esa historia, Fuentes ocupa un lugar importante y su relato no puede desligarse de la vida de tres revistas en las que participó: la propia *Casa*, *Mundo Nuevo* y *Libre*.[17] Un apretado resumen de ese momento nos remite a la polémica que *Casa de las Américas* –apoyada desde *Marcha* por Ángel Rama, sobre todo– inició contra *Mundo Nuevo*, la revista de Emir Rodríguez Monegal, acusada de recibir financiamiento de la CIA, y sitúa a Carlos Fuentes en 1966, en Nueva York, a donde acudió –junto

16 El poeta Heberto Padilla fue acusado de actividades contrarrevolucionarias en 1971 y obligado a efectuar una autocrítica al estilo de los juicios de Moscú frente a los miembros de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). El "Caso Padilla" ha sido revisado ampliamente por la crítica. Algunas referencias de esa nutrida bibliografía, desde el punto de vista de los protagonistas, puede revisarse en Edwards (1982), Padilla (1989), Goytisolo (1986) o Cabrera (2015), además de la correspondencia publicada en *Las cartas del Boom* (2023), entre otros.

17 Véanse Mudrovick (1997), Gilman (2003), Morejón (2010), Fornet (2013), Rojas (2018) y Flores (2020).

con otros importantes intelectuales, entre ellos Pablo Neruda– a un congreso organizado por el PEN Club, su participación en *Life en Español* (1966) y la entrevista que Rodríguez Monegal le hizo y que figuró como la primera colaboración del mexicano en *Mundo Nuevo*, "Situación del escritor latinoamericano" (1966).

La historia es conocida y la reacción colérica de *Casa de las Américas* –que dio inició con una "Carta a Pablo Neruda" (1966), le deparó a Fuentes una andanada de insultos por parte de los cubanos que lo consideraron un traidor a la Revolución. Baste recordar uno de ellos, cuando Ambrosio Fornet, ya en 1967, continuó el ataque que no había cesado en *Casa* y, acusando de colaboracionista con el imperialismo criminal, le dedicó a Fuentes –cuya entrevista con Rodríguez Monegal le había parecido patética– varios párrafos muy agraviantes: "*Mundo Nuevo* ha encontrado su Boecio en Carlos Fuentes, cuya sofisticada imagen aparece en las portadas de las grandes revistas norteamericanas destinadas a América Latina y cuyos frívolos artículos publica con orgullo *Life en Español*" (1967, 108).

El desarrollo vertiginoso de esa polémica, alimentada decididamente por el director de *Casa*, Fernández Retamar, provocó la defensa del gran amigo de Fuentes, Fernando Benítez, que en *La Cultura en México* publicó una misiva (Benítez, 1967) a Retamar, señalando las injustas calumnias que se habían vertido contra el narrador. La polémica concluyó superficialmente con el envío de una carta de Fuentes a la revista, asegurando que se adhería a la reciente declaración del Comité de colaboradores a propósito del papel social de los intelectuales y refrendó su "permanente solidaridad con la Revolución Cubana" (134).

Aparentemente todo volvió a la cordialidad y la revista publicó un adelanto de *Cambio de piel*. No duraría mucho la reconciliación, pues se atravesó en esa historia el "Caso Padilla" y no sólo Fuentes, sino buena parte de la intelectualidad latinoamericana se sintió traicionada. En ese momento se estaba gestando otra publicación, que realizarían los

miembros del Boom, *Libre*, cuya historia es también conocida,[18] aunque quizá no se ha analizado a profundidad lo que la existencia de esa revista significaba para la orgullosa *Casa*, que vio en ese nacimiento un verdadero peligro para el lugar que ocupaba dentro de la intelectualidad hispanoamericana y el poder simbólico que ejercía. A partir de la carta de renuncia de Mario Vargas Llosa a *Casa de las Américas* y de los múltiples señalamientos que aparecieron en la prensa mundial –incluidas las cartas de los intelectuales solicitando a Fidel Castro la liberación de Padilla, publicadas en *Le Monde*–[19] comenzó el decaimiento de una revista que no volvió a ser la vocera única de la intelectualidad latinoamericana. La aparición de *Libre* en medio del problema y la división que desde entonces ocurrió en el seno de los escritores –Vargas Llosa, Fuentes, Goytisolo y Paz, entre otros, decididos críticos del régimen castrista y Cortázar y García Márquez, en su apoyo– fue el corolario hemerográfico de aquel problema y, metafóricamente hablando, fue también el fin del Boom.[20] En ese contexto, Fernández Retamar publicó en *Casa* su primera versión de *Calibán*, donde, entre otras cosas, realizó una agria crítica de *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes y acusó al narrador de ser un traidor a la Revolución, un vocero de la derecha que, después del "Caso Padilla", había roto "estrepitosamente con Cuba" (1971, 142).21 En la isla, la situación política había cambiado y se recrudeció la represión. En el área cultural, el inicio del conocido como

18 En *Estrella de dos puntas* (2020) he consignado la importancia de comprender lo que ocurrió con *Libre*, para entender las desavenencias entre Paz y Fuentes.

19 La primera de estas cartas apareció en *Le Monde* el 9 de abril de 1971. Fue suscrita, entre otros, por Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Julio Cortázar, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensberger, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Alberto Moravia, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún, Octavio Paz y Mario Vargas Llosa. En México, el PEN Club también publicó un exhorto al gobierno cubano. Los documentos citados del "Caso Padilla" pueden consultarse en el dossier que preparó *Libre* en su primer número (1990, 95-145).

20 *Libre* vivió solo cuatro números. Tuvo cuatro directores rotativos: Juan Goytisolo se hizo cargo del primer número, Jorge Semprún, el segundo; Teodoro Petkoff y Adriano González León, el tercer; y el último estuvo a cargo de Carlos Fuentes, quien publicó en los dos primeros números.

21 Quienes mejor han abordado este asunto son Rojas (2018) y López (2022).

"Quinquenio gris" (Fornet, 2008) y la continuación frontal de las persecuciones a los disidentes, fueron el marco de aquel ensayo. En las sucesivas reediciones y adiciones a su trabajo (1986 y 1993), el cubano pasó de la crítica al mexicano a ofrecer la mano al narrador –sobre todo a raíz del apoyo de Fuentes a la revolución sandinista– y, al no obtener respuesta alguna, a regresar a la diatriba, cuyo punto final ocurrió muchos años más tarde.

El enjuiciamiento y condena a muerte de varios disidentes en la isla en 2003 fue el contexto en el que ocurrió el último capítulo de esa dilatada historia. En su columna de *Reforma*, Fuentes se refirió a la atroz represión del régimen cubano. Recordó la polémica de 1966 cuando "la burocracia literaria cubana" (2003, 12 A) los había acusado, a él y a Neruda, "de sucumbir ante el enemigo" (12 A) por su asistencia al Congreso del PEN Club y se burló del "Zhdánov Retamar" (12 A), haciendo evidentes los afanes policíacos del poeta cubano: "Neruda se carcajeó de «El Sargento» Retamar, yo lo incluí en mi novela *Cristóbal Nonato* como «El Sargento del Tamal»" (12 A).

Quizá pensando que se abría la oportunidad dorada para volver a figurar después del "malhadado Caso Padilla", como él mismo lo calificó en muchas ocasiones, el cubano respondió de inmediato. Hizo el recuento de la historia, comentó la carta de Fuentes en 1966, la historia de *Mundo Nuevo* y varias cosas más: "escribí mi ensayo *Calibán*, en algunas de cuyas páginas comenté, cierto que con acritud, el mentado librito de Fuentes. A partir de ese momento (de ninguna manera a partir de 1966) se desencadenó la hostilidad de Fuentes hacia mí" (2003, p. 163). Esa hostilidad, al menos públicamente, jamás ocurrió hasta el artículo de *Reforma*. Retamar recordó sus intentos fallidos para que, después de su primera versión de *Calibán*, Fuentes le respondiera. Como fue costumbre del mexicano en la lisa polémica, no lo hizo entonces. No volvió, tampoco, a referirse a él ni a contestarle.

DE LA ÓRBITA DE PAZ AL INTELECTUAL INTERNACIONALISTA

Al menos desde 1966, Octavio Paz y Carlos Fuentes intentaron hacer una revista, en la que el poeta Tomás Segovia fungiría como secretario de redacción y los amigos compartirían la dirección.[22] Pese a que ese largo y acariciado proyecto nunca se llevó a cabo y *Libre* fue su sombra, en 1971 Octavio Paz, ya en México, hizo realidad aquel sueño y publicó *Plural. Crítica y Literatura* (1971-1976), que aparecía entre las páginas del *Excélsior* de Julio Scherer.[23] Pese a las viejas heridas provocadas por la aparición de *Libre*, que en un principio había sido el proyecto de ambos y terminó siendo una revista del Boom, Paz llamó a Fuentes a colaborar con él, aunque no dentro del directorio, como tenían previsto años atrás. La historia de *Plural* –que desde mi perspectiva ocupó el lugar que dejó vacante *Casa de las Américas* y aglutinó a los más importantes escritores y artistas de América Latina–,[24] marca un momento álgido en la vida intelectual de Fuentes, ligado indefectiblemente a su actividad hemerográfica. Pese a la insistencia de Paz para que publicara, verificable en su correspondencia, el mexicano sólo lo hizo en siete ocasiones, pero fueron centrales para entender las aristas de una polémica que se extendería –con sus altas y bajas, subrepticia o declarada– durante más de veinticinco años en la República de las Letras: la relación de los intelectuales frente al poder.

Desde el primer número de *Plural*, publicado en octubre de 1971, Fuentes apareció como participante de un debate literario –"¿Es moderna la literatura hispanoamericana?" (1971)– y publicó también su discurso de ingreso al Colegio Nacional –"Palabras iniciales" (1972)–. Aparecieron allí tres adelantos de *Terra Nostra* –"Victoria" (1972), "Desastres y portentos" (1973) y "México: 12 de octubre de 1992"

22 Para un amplio relato de ese proyecto, véase Flores (2020).

23 El nombre de la revista cambió con el tiempo. De *Plural. Crítica y Literatura*, pasó a *Plural. Crítica. Arte. Literatura*, que fue con el nombre que cerró, en el número 58 (julio de 1976).

24 Con excepción de Gabriel García Márquez, que nunca publicó en *Plural*.

(1975)–, aunque ahí la novela anunciada se llamó, primero, *Tántalo*, luego *Renacimiento* y finalmente *Terra Nostra*–. Pero las intervenciones más recordadas del narrador giraron en torno a la llamada "apertura democrática" de Luis Echeverría y su apoyo al presidente que pronto lo nombraría embajador de México en Francia. Su conocido texto "Opciones críticas en el verano de nuestro descontento" (1972), sería el inicio de la polémica sobre los intelectuales y el poder –verificable en su participación en el debate publicado por *Plural*, "Los escritores y la política" (1972)–.[25] Ante la anuencia de Fuentes y Fernando Benítez –quien había declarado "Echeverría o el fascismo" (1972, 1A)– a la política del mandatario y considerando que en su "Opciones…" Fuentes había señalado que el apoyo al presidente era necesario, que sería un crimen dejarlo aislado y que la masacre del Jueves de Corpus había sido una trampa –"el 10 de junio del 71 todas las fuerzas de la reacción mexicana se confabularon para tenderle una trampa a Echeverría" (1972c, 8)–, Gabriel Zaid publicó en el siguiente número una carta muy conocida, donde argumentó la necesidad de la independencia intelectual y propuso al narrador para que le pusiera un plazo al presidente para aclarar los hechos del Jueves de Corpus y de no hacerlo, le retirara su apoyo porque "Corpus no es un pelo cualquiera en la sopa de la Apertura" (1972, 53). En el número dedicado a debatir la relación entre los intelectuales y el poder, Fuentes respondió a Zaid. Estaba equivocado en sus argumentos sobre la independencia del intelectual ofrecidos en el debate y sobre el asunto de Corpus se dijo dispuesto a firmar un manifiesto exigiendo a Echeverría que aclarara el asunto, pero "no estoy dispuesto a caer en el chantaje que Gabriel me propone ni en el maniqueísmo del que me acusa, a más de suponer poderes que no me otorgo y el propio Zaid me niega, dándole plazos al gobierno y amenazando con condenarlo si no hace lo que le pedimos" (1972d, 28). Sin palabras, la sola presencia de

25 En un primer debate participaron Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Jaime García Terrés, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Tomás Segovia, Luis Villoro y Gabriel Zaid.

Luis Echeverría en la ceremonia donde Fuentes ingresó al Colegio Nacional puede servir de corolario a esta discusión que recorrería el paisaje intelectual de México durante muchos años más.

Es conocido el fin de *Plural* a raíz del "golpe a *Excélsior*", ocurrido en julio de 1976, a fines de la presidencia de Luis Echeverría y cuya intervención en el problema no puede desdeñarse. Fuentes seguía en la embajada de Francia cuando ocurrió y no estuvo presente en los momentos en que Paz y su grupo de colaboradores más cercanos fundaron *Vuelta*. Su participación en la última revista del poeta fue amplia (colaboró en 25 ocasiones) e incluso tuvo una columna en la revista –"Diario de ayer y de hoy"–. Allí lo entrevistaron, comentaron y apareció más de una decena de reseñas sobres sus libros. En general, la naturaleza de sus colaboraciones fue más literaria o artística que política[26] y aunque no apareció en el primer número, como en *Plural*, sí lo hizo en el número cuatro, cuando publicó allí "El día de las madres" (1977), un cuento que más tarde se incluiría en *Agua quemada* (aunque se anunció como parte de un título *Ciudad doliente)*, como también un fragmento de "El hijo de Andrés Aparicio" que se integraría también en aquel volumen (1980). Salió asimismo un adelanto de *Gringo viejo*, el anunciado como futuro prólogo a *Cristóbal Nonato* (1985).

Su columna –"Diario de ayer y de hoy"–, anunciada como mensual, no lo fue en realidad y apenas seis colaboraciones aparecieron en la revista, sobre todo durante 1978. En ella trató los más diversos asuntos: de Juan Goytisolo a Luis Buñuel, de la importancia del idioma español a la eterna cuestión que lo desveló –la imposible muerte de la novela–. En "La comedia del poder", dedicada a François Giroud y a su libro homónimo del título de la columna, pudimos leer un párrafo donde daba cuenta de su renuncia a la embajada de Francia y relataba que había recibido "un alud de comunicaciones de aprecio y solidaridad

26 Escribió sobre Milán Kundera, *La Ilíada*, Gógol, Rómulo Gallegos o Calvino, por ejemplo.

de todos los sectores de la vida política e intelectual francesa" (1978a, 29). Pocos artículos más abordaron su visión política, aunque en "Tomás y Nicolás hablan de política" –las obvias resonancias clásicas entre Maquiavelo y Tomás de Aquino saltan a la vista– imaginara un diálogo "a la Fuentes", entre dos adversarios "amigos" suyos donde el tema central es la autodisolución del PRI. El amigo Nicolás ofrece una clasificación de las razones para su larga permanencia, definidas todas con curiosos acrónimos: El ESSA (Eterno Síndrome Santa Annista), el PASA (Plan alteza Serenísima Alterado); el TTT (Tremendo Trauma Texano), entre otros (1978b, 29).

De sus artículos políticos vale la pena destacar el dedicado al presidente Reagan, que acababa de asumir la presidencia norteamericana. Se preguntaba Fuentes cuál sería el destino de la democracia en aquel país, habida cuenta de que "Ronald Reagan representa la nostalgia retórica de los EE. UU. en su era pre-corporativa. Pero el sistema lo ha elegido para proteger la expansión ilimitada de las corporaciones modernas" (1981a, 46), donde volvió a su crítica a las políticas norteamericanas.

El último texto que Fuentes publicó en *Vuelta* fue "Vives al día de milagro, como la lotería" (1986) –incluido posteriormente en *Cristóbal Nonato*–, pocos meses antes de que recibiera el Premio Cervantes. En 1988, la aparición del ensayo de Enrique Krauze, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes" (1988), marcaría el punto más visible del distanciamiento del narrador con Octavio Paz y con su revista.[27]

Como es natural, la trayectoria hemerográfica de Fuentes no se constriñó a su aparición en las revistas del Nobel. La única revista a la que se ligó Fuentes de forma más permanente, después de su ruptura con Paz, fue *Nexos*: la publicación que lo pondría como intelectual insignia durante las trifulcas del "Coloquio de Invierno", en la polémica contra *Vuelta* y que en 2008 le dedicó un número completo, donde reu-

27 He dedicado un volumen al propósito de desanudar esa polémica en *Estrella de dos puntas* (2020), pero me pareció importante hacer el recorrido de Fuentes en la última revista de Paz, donde nunca más volvió a publicar.

nieron a más de 40 escritores (Jean Daniel, José Saramago, Nadine Gordimer, Kundera, Sergio Ramírez, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska…) comentando su obra o su amistad y lo ilustraron con algunos dibujos del propio Fuentes: caricaturas de personajes que iban de Mussolini, Franco, Hitler, Roosvelt o Bush a Lázaro Cárdenas, María Félix, Díaz Ordaz, Hugo Chávez o López Obrador, entre otros, y cuya confección narró Héctor Aguilar Camín en "Mural" (2008)

En *Nexos* publicó el doble de colaboraciones que en *Vuelta* y su campo de intereses fue muy amplio. Allí apareció aquel artículo que la República de las Letras no olvidaría por la frase con la que lo cabecearon: "Me desayuno a mis críticos" (1989), en alusión a la crítica que Enrique Krauze había vertido sobre él en "La comedia…".[28] Pero *Nexos* no fue una publicación donde Fuentes ejerciera la polémica. Aparecieron allí un fragmento de "Los hijos del conquistador" (1993), que luego se incluiría en *El naranjo* o "Parque de la Lama: 1938" (1999), un fragmento de *Los años con Laura Díaz*, por ejemplo, o retratos de escritores que luego pasarían a formar parte de su libro *Personas* (Thomas Mann, André Malraux, entre otros); de artistas, como Leonora Carrington o Abel Quesada; su siempre bienamado Buñuel o de escritores jóvenes, como Santiago Gamboa. Entre 1995 y 1996 firmó una esporádica columna, llamada "Diario de un lector", que le sirvió para reseñar, pero también rememorar a algunos escritores y amigos (Jorge Semprún, Héctor Aguilar Camín o Tomás Eloy Martínez, entre otros). Vale la pena mencionar un aspecto que veremos con frecuencia en la trayectoria de Fuentes: algunas sus colaboraciones en *Nexos* se repitieron en otra revista –*Este País*–, aunque no con tanta frecuencia.

En la hemerografía hispanoamericana –pues su resonancia fue mundial y escribió en muchos diarios y revistas–, es importante mencionar su paso por otras publicaciones mexicanas, aunque no se trate de

28 Ese texto fue una reproducción de la entrevista que Stephen Talbot había publicado originalmente en *Mother Jones Magazine,* en noviembre de 1988, "On the Run with Carlos Fuentes".

revistas. Un ejemplo de ello es el semanario *Proceso*, donde Fuentes fue un colaborador ocasional y abordó también temas políticos (desde Díaz Ordaz hasta la matanza de Acteal, por ejemplo) o el recordado artículo "El fin del sistema mexicano. En medio del desplome, historia de los crímenes y la corrupción", escrito a la luz del magnicidio de 1994 y el papel de Ernesto Zedillo, que iniciaba su presidencia: "Ernesto Zedillo se ha pronunciado repetidas veces a favor de un presidencialismo con autoridad democrática, en vez del presidencialismo autoritario y antidemocrático del pasado. Pero para tener tanto una autoridad como una transición democrática, Zedillo el economista, convencido de que su medicina es la buena, Zedillo el tecnócrata, tiene que convertirse también en Zedillo el líder nacional" (1995b, 8).

También colaboró en el *Unomásuno* (donde publicó sobre el servicio exterior mexicano o, muy señaladamente, sobre el proceso nicaragüense o las presiones de Ronald Reagan a México). También lo hizo en suplementos culturales como *Sábado*, sobre todo mientras lo dirigió Fernando Benítez quien, fiel a su querencia, publicó a Fuentes en muchísimas ocasiones y continuó haciéndolo mientras dirigió *La Jornada Semanal*. En ambos suplementos, como también en el *Semanario Cultural de Novedades*, no se constriñó únicamente a publicar artículos sobre literatura u otras artes. Sus muy frecuentes colaboraciones abarcaron temas como el cine, el lugar de la novela, la pintura o la escritura de diversos escritores, pero también incluyó en su interés la política. Un ejemplo puede darlo la reseña larguísima de un libro de Omar Cabezas, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, aparecida en *Sábado*. En ella, Fuentes parte de hablarnos de la historia de América, refiriéndose particularmente a la violencia, para luego introducirse en el alma y el cuerpo de la obra de Cabezas a partir de su lenguaje. Su párrafo final es una esperanza en la Revolución sandinista que en 1988 le otorgaría la Orden de la Independencia Cultural Rubén Darío. "Yo confío, al terminar la lectura de este libro, en que Omar Cabezas y su país, su revolución, su memoria, no tengan que sonreír en la muerte,

sino en la vida" (Fuentes, 1985b, 3), o también "La frágil flor de la democracia latinoamericana", donde Fuentes continuaba su defensa latinoamericanista ante la agresión norteamericana: "América Latina no aceptará ni una intervención militar más dictada por Washington, no importa que sea directa o delgada. La resistencia a una nueva intervención de Estados Unidos en América Latina es la causa que unifica la voluntad de gobiernos y pueblos a lo largo de toda América Latina" (1986, 2). Este texto –que fue el discurso que Fuentes ofreció en la comida anual de la Campaña para la Democracia Económica en Estados Unidos y fue traducido para *Sábado*–, es otro más de los ejemplos que quizá llevaron a Ernesto Cardenal a considerarlo vocero de los intereses de Nicaragua en los Estados Unidos, pues no sólo publicaba en ese país defendiendo a Nicaragua, sino en otros medios franceses, como *Politique Internationale*. La "causa" nicaragüense y, en menor medida, la salvadoreña, fue quizá la última a la que le dedicó una atención notable. Escribió en muchos diarios mexicanos e, incluso, fue "escritor huésped" en *The New York Times* y sus textos se reproducían en el semanario *Punto* en México, cuyo director de cultura era su viejo amigo, Emmanuel Carballo. Uno de esos artículos, escrito ese mismo 1985, iniciaba así: "Los Estados Unidos deberían concentrar su atención en la crisis por la deuda de América Latina y no en armar a los contras para que combatan Nicaragua" (1985c, 8).

No sólo escribió sobre Nicaragua o El Salvador. En "Sonríeme Argentina", publicado en *La Jornada Semanal*, analizó el presente de Argentina bajo la luz del horror del militarismo y las opciones del nuevo presidente, Raúl Alfonsín: "Si Raúl Alfonsín consigue establecer la continuidad constitucional en Argentina, su nombre quedará grabado en el futuro vivo y ya no entre las frustraciones pasadas de su país" (1987a, 10). Como otra de las colaboraciones aquí comentadas, esta también apareció primero de *Latinoamérica. Hora Cero*. El internacionalista Carlos Fuentes, el diplomático, dejó constancia en los suplementos culturales mexicanos de la importancia –hoy lamentablemente olvidada–

de publicar no sólo textos literarios o artísticos con regularidad. En el mismo *Semanario Cultural* de *Novedades*, al tiempo de hablar de Borges, Cortázar, Orwell, Juan Soriano o Gironella, también explicaba las razones de la Conferencia de Acapulco, donde se reunieron en 1987 varios mandatarios latinoamericanos. Como durante toda su trayectoria intelectual, Fuentes lanzó sus baterías contra la política norteamericana –"Los presidentes reunidos en Acapulco no son anti-norteamericanos. Simplemente piden hablar con un socio articulado en vez de un ideólogo tartamudo" (1987b, 4)–, y concluyó con una certeza: "La integración iberoamericana debe acercarnos, no alejarnos, de Madrid: una comunidad de naciones ibéricas es parte del mundo multipolar del siglo xxi" (4). "Diálogo en Acapulco", por cierto, también se publicó en un diario español.

En 1976, en Madrid, apareció uno de los periódicos que se ha convertido en referente de la prensa española, *El País*, donde Fuentes publicó más de 300 artículos desde el 21 de octubre de 1977. Se trató del discurso de Fuentes al recibir el Premio Rómulo Gallegos y lo tituló "Una reflexión latinoamericana", el cual apareció en varias entregas. El texto prefigura lo que será la voz de Fuentes en las páginas del periódico en los treinta años siguientes: "una proclama en defensa de la justicia, del orden mundial, cuando no amonestación directa y vapuleo a quienes, pudiendo mejorar el mundo, declinan su responsabilidad. Ante una realidad hostil, la labor del escritor hispanoamericano será la de combatir las tinieblas de la noche, mantener a los vampiros en sus tumbas" (2008, 105), escribió Catalina Quesada Gómez en un breve ensayo donde analiza el papel de Fuentes en *El País*, al menos hasta 2006, y destaca varios tipos de colaboraciones: los de crítica literaria o artística, publicados particularmente en el suplemento *Babelia*, los de análisis político (en especial los referidos al tema de Irak), los artículos que dieron lugar al volumen *Contra Busch* (2004) y, en general, aquellos referidos a la situación internacional, poniendo énfasis en "la simpatía" de Fuentes por Francia, que lo llevó "a publicar diversas columnas de

temática gala. Desde los elogios continuos a François Miterrand al análisis de la situación más reciente del país, tras el ascenso a la presidencia de la República de Nicolas Sarkozy" (117).

Como vimos al inicio de este ensayo, la última columna de Fuentes, publicada en *Reforma* el día de su muerte, estuvo relacionada con el presidente francés que siguió a Sarkozy, François Hollande. La última columna de Fuentes en *El País*, incluida en la sección "Tribuna" y publicada el 15 de marzo de 2012, un mes antes de su muerte, fue "¿Qué pasa?", en la que se refirió a dos países, uno europeo –Grecia–, del que analizó la crisis económica por la que transitaba, y otro del Oriente –China–. Como fue su costumbre, primero hizo un análisis de los puntos centrales en la historia de ambos países, para luego comentar la actualidad, en la que vio claramente que "China es la potencia rival de Estados Unidos, es dueña de una parte del tesoro norteamericano, invierte y comercia con la América Latina" (2012, párr. 7).

Ese artículo tampoco fue publicado en el diario mexicano *Reforma*, aunque muchas de sus columnas aparecieron en ambos diarios. Uno de sus primeros textos en ese periódico –donde publicó tanto en el diario, en las secciones de opinión o en cultura, como también en el suplemento "El Ángel"–, fue "Sabines: el poeta de la vitalidad", donde recordó: "cuando yo nací la poesía de Sabines ya era parte de mí porque él ha descubierto a todos los hombres" (1994, 10D). Su opinión apareció en un recuento que había hecho el diario a propósito del poeta chiapaneco.

No sería la literatura el único de sus intereses en sus colaboraciones en el diario. Como siempre, literatura, arte y política nacional e internacional fueron el centro de sus afanes. Resulta pertinente recordar ahora uno de sus primeros textos no literarios. Se trató de "In memoriam. Luis Donaldo Colosio", publicado el 23 de marzo de 1995. En él narró su relación con el candidato asesinado: "A Luis Donaldo Colosio, lo conocí hace cuatro años en casa de José Luis Cuevas y en compañía de Daisy Ascher, Enrique González Pedrero y Fernando

Benítez" (1995, p. 7A), y aseguró que lamentaba no continuar el diálogo con él:

> Lo que más me duele de su muerte es no poder continuar ese diálogo y ahora me desvelo imaginando qué pudo pensar y decir sobre nosotros, los mexicanos, este hombre decente, abierto, creativo, caluroso en sus afectos, preocupado y sensible. Acaso, al definirlo, se parecía al futuro de nuestro país, si es que tenemos un buen futuro; si lo tenemos, veremos a Colosio en él. Si no lo tenemos, nos dolerá aún más su pérdida. Pero de todos modos, su sacrificio no sería inútil. Hay muchas maneras de honrarlo y todas confluyen en una palabra: democracia (7A).

Como en toda su trayectoria hemerográfica, es imposible ignorar el arco que construyó el narrador desde sus inicios hasta el final, pues la mayoría de sus colaboraciones –así se trataran de la vida, la cultura o la política en países distintos del nuestro– se relacionaron con el México que siempre amó, con la democracia y con su futuro.

Referencias

Aguilar Camín, H. (2008). Mural. *Nexos,* 370 (octubre), 42.

Aron, R. (1957). *El opio de los intelectuales*. Buenos Aires: Leviatán.

Bell, D. (1990). El duelo de los intelectuales: Jean-Paul Sartre y Raymond Aron. *Claves de Razón Práctica*, 4 (julio-agosto), 48-53.

Benítez, F. (1967). Carta de Fernando Benítez a Roberto Fernández Retamar. *La Cultura en México,* 264 (9 de marzo), x.

Benítez, F. (1972). Echeverría es la única opción para los intelectuales: Fernando Benítez. *Excélsior*, (12 de marzo de 1972), 1A.

Cabrera I., G. (2015). *Mea Cuba antes y después. Escritos políticos y literarios*s. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Camposeco, V. M. (2015). *México en la Cultura (1946-1961).* Prólogo de Federico Campbell. México: conaculta.

Carballo, E. (2012). En los años cincuenta. *Revista de la Universidad de México*, 100 (junio), 23-25.

Cardenal. E. (1988). Desde las entrañas del país que nos agrede Carlos Fuentes traduce a Nicaragua en Estados Unidos: Ernesto Cardenal. *Proceso*, 607 (20 de junio), 44-45, 47-48.

Casa de las Américas (1998). In memoriam Octavio Paz. Páginas salvadas. *Casa de las Américas*, 211, (abril-junio), 102-127.

Chávez M., Á. (2024). Comunistas, intelectuales y artistas en la lucha por la paz, 1949-1953. Los inicios de la Guerra Fría cultural en México**.** *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México,* 68, 211-237.

Cortázar, J., C. Fuentes, García Márquez, G. y Vargas Llosa, M. (2023). *Las cartas del Boom*. México: Alfaguara.

Donoso, J. (1987). *Historia personal del "boom"*. Santiago: Andrés Bello.

Edwards, J. (1982). *Persona non grata*. Barcelona: Seix Barral.

Fernández Retamar, R. (1971). Calibán. *Casa de las Américas,* 68 (septiembre-octubre), 124-151.

Fernández Retamar, R. (1986). Calibán revisitado. *Casa de las Américas*, 157 (julio-agosto), 152-159.

Fernández Retamar, R. (1993). Adiós a Calibán. *Casa de las Américas*, 191 (abril-junio de 1993), 116-122.

Fernández Retamar, R. (2003). Respuesta a Carlos Fuentes. *Casa de las Américas,* 231 (abril-junio), 160-163.

Flores, M. (2011). *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*. México: fce.

Flores, M. (2020). *Estrella de dos puntas. Octavio Paz y Carlos Fuentes. Crónica de una amistad.* México: Ariel.

Flores, M. (2022). Amigos revolucionarios. *Letras Libres*, 284 (agosto), 17-20.

Fornet, A. (1967). *New World* en español. *Casa de las Américas*, 40 (enero-febrero), 106-115.

Fornet, A. (2008). El quinquenio gris. Revisitando el término. Heras León, E. y Navarro, D. (Eds.). *La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión* (25-46). La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

Fornet, J. (2013). *El 71. Anatomía de una crisis.* La Habana: Letras Cubanas.

Fósforo ii. (1954). El cine. *Universidad de México*, 9 (mayo), 25-26.

Fuentes, C. (1949a). Fue al infierno de visita, pero lo vio tan mal que decidió regresar a México. *Hoy* (20 de agosto), 30-35.

Fuentes, C. (1949b). Pero usted no sabe aún qué es el basfumismo. *Hoy* (29 de octubre), 23, 24, 86.

Fuentes, C. (1949c). El México de abajo, nace a la vida... *Hoy* (diciembre 10), 32-33, 82.

Fuentes, C. (1950). Alfonso Reyes, un espectador de calidad habla de cine. *Hoy*, 675 (28 de enero), 45.

Fuentes, C. (1952). Raíz de Orozco. *Medio Siglo*, 1 (octubre-diciembre), 68-76.

Fuentes, C. (1953a). Contenido de la diplomacia mexicana. *Medio Siglo*, 2 (enero-marzo), 27-33.

Fuentes, C. (1953b). El cine. *Universidad de México*, 2 (octubre de 1953), 22-23.

Fuentes, C. (1955a). Calavera del quince. *México en la Cultura*, 327 (26 de junio), 3, 5.

Fuentes, C. (1955b). Por boca de los dioses. *Mito*, 4 (octubre-noviembre), 228-235.

Fuentes, C. (1956a). Sumar, restar. *Kátharsis*, 11-12 (agosto-septiembre). Ed. Facs., Gobierno del Estado de Nuevo León, 1994, 114-119.

Fuentes, C. (1956b). El que inventó la pólvora. *Orígenes*, 40, 11-15.

Fuentes, C. (1959). Las horas de Cuba. *México en la Cultura*, 543 (9 de agosto), 3, 11.

Fuentes, C. (1960a). América Latina y Estados Unidos. *Lunes de Revolución*, 48 (22 de febrero), 2-5.

Fuentes, C. (1960b). Los cuates. *Casa de las Américas,* 1 (junio-julio), 21-23.

Fuentes, C. (1961). Radiografía de los Estados Unidos. *Casa de las Américas*, 4 (enero-febrero), 41-51.

Fuentes, C. (1966a). El pen: entierro de la guerra fría en literatura. *Life en Español* (1 de agosto), 54-59.

Fuentes, C. (1966b). Situación del escritor en América Latina. *Mundo Nuevo*, 1 (julio), 5-21.

Fuentes, C. (1967). [Carta]. *Casa de las Américas*, 43 (julio-agosto), 134.

Fuentes, C. (1971). Mesa redonda. ¿Es moderna la literatura hispanoamericana? *Plural*, 1 (octubre), 25-30.

Fuentes, C. (1972a). Victoria. *Plural*, 4 (enero), 8.

Fuentes, C. (1972b). Palabras iniciales. *Plural*, 14 (noviembre), 9-14.

Fuentes, C. (1972c). Opciones críticas en el verano de nuestro descontento. *Plural*, 11 (agosto), 3-9.

Fuentes, C. (1972d). Los escritores y la política. *Plural*, 13 (octubre), 27-28.

Fuentes, C. (1973). *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz.

Fuentes, C. (1973). Desastres y portentos. *Plural*, 27 (diciembre), 14-17.

Fuentes, C, (1975). México: 12 de octubre de 1992. *Plural*, 44 (mayo), 21-27.

Fuentes, C. (1977). El día de las madres. *Vuelta*, 4 (marzo), 4-12.

Fuentes, C. (1978a). La comedia del poder. *Vuelta*, 15 (febrero), 28-30.

Fuentes, C. (1978b). Tomás y Nicolás hablan de política. *Vuelta*, 21 (agosto), 29-32.

Fuentes, C. (1980). El hijo de Andrés Aparicio. *Vuelta*, 49 (diciembre), 25-30.

Fuentes, C. (1981a). Reagan: Entre la nostalgia conservadora y la modernización devoradora. *Vuelta*, 51 (febrero), 44-46.

Fuentes, C. (1981b). Mario de la Cueva. *Revista de la Universidad de México*, 6 (octubre), 11-13.

Fuentes, C. (1985a). Gringo viejo. *Vuelta,* 102 (mayo), 6-8.

Fuentes, C. (1985b). El fuego en Nicaragua. *Sábado*, 399 (8 de junio), 1-3.

Fuentes, C. (1985c). La verdadera amenaza latinoamericana. *Punto*, (9 de septiembre), 8.

Fuentes, C. (1986). Vives al día, de milagro, como la lotería. *Vuelta*, 120 (noviembre), 42-45.

Fuentes, C. (1986). La frágil flor de la democracia latina. *Sábado*, 442 (29 de marzo), 1-4.

Fuentes, C. (1987a). Sonríeme, Argentina. *La Jornada Semanal*, 149 (26 de julio), 9-10.

Fuentes, C. (1987b). Diálogo en Acapulco. *El Semanario Cultural de Novedades*, 293 (29 de noviembre), 2-4.

Fuentes, C. (1989). Me desayuno a mis críticos. *Nexos*, 136 (abril), 25-32.

Fuentes, C. (1993). Los hijos del Conquistador. *Nexos*, 185 (mayo), 33-41.

Fuentes, C. (1994). Sabines. El poeta de la vitalidad. *Reforma*, (12 de octubre), 10D.

Fuentes, C. (1995a). In Memoriam. Luis Donaldo Colosio. *Reforma*, (23 de marzo), 7A.

Fuentes, C. (1995b). El fin del sistema mexicano. En medio del desplome, historia de los crímenes y la corrupción. *Proceso*, 997 (11 de diciembre), 6-9.

Fuentes, C. (1998). Mi amigo Octavio Paz. *Reforma*, (6 de mayo), 1C.

Fuentes, C. (1999). Parque de la Lama: 1938. *Nexos*, 254 (febrero), 61-63, 65.

Fuentes, C. (2003). Infidelidades. *Reforma*, (16 de abril), 12a.

Fuentes, C. (2006). Elizondo. *Reforma*, (31 de marzo), 7.

Fuentes, C. (2011a). Borges: la plata del río. *Revista de la Universidad de México*, 91 (septiembre), 5-12.

Fuentes, C. (2011b). Cien años de Fernando Benítez. Opinión. *Reforma*, (19 de diciembre), 13.

Fuentes, C. (2012a). ¿Qué pasa? *El País*.
<https://elpais.com/elpais/2012/02/28/opinion/1330458154_838522.html>.

Fuentes, C. (2012b). Viva el socialismo. Pero… (2). Opinión. *Reforma*, (15 de mayo), 15.

Fuentes, C. (2015). Camino a *La región más transparente*. "Eres un fracasado", dijo mi padre. *Nexos*, 449 (mayo), 52-65.

Gámez, S. I. y Yanireth, I. (2012). De la congoja al vacío. *Reforma*, (15 de mayo), 29.

García Márquez, G. (1955). Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo. *Mito*, 4 (octubre noviembre), 221-226.

García Terrés, J. (1955). La feria de los días. *Revista de la Universidad*, 2 (octubre), 3.

Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Goytisolo, J. (1986). *En los reinos de Taifa*. Barcelona: Seix Barral.

Krauze, E. (1988). La comedia mexicana de Carlos Fuentes. *Vuelta*, 139 (junio), 15-27.

Judt, T. (2015). *Pasado imperfecto. Los intelectuales franceses, 1944-1956*. Barcelona: Taurus.

Libre. Revista de crítica literaria. (1990). El Caso Padilla. Documentos. *Libre. Revista de crítica literaria (1971-1972).* Ed. Facs. (95-145). Madrid: El Equilibrista / Ediciones Turner.

Lilla, M. (2004). *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política*. Barcelona: Debate.

López, A. W. (2022). *Carlos Fuentes y la Revolución Cubana: los dilemas del compromiso intelectual en las décadas de 1960 y 1970 en América Latina*. Tesis de doctorado. México: ffyl / unam.

Mills, C.W., González Pedrero, E., Fuentes, C., García Terrés, J. y Flores Olea, V. (1960). Izquierda, subdesarrollo y guerra fría. Un coloquio sobre cuestiones fundamentales. *Cuadernos Americanos*, 3 (mayo-junio), 53-69.

Morejón Arnaiz, I. (2010). *Política y polémica en América Latina. Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo.* México: Ediciones de Educación y Cultura.

Mudrovcic, M. E. (1997). Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

Padilla, H. (1989). *La mala memoria*. Barcelona: Plaza & Janés.

Paz, O. (1991). La verdad contra el compromiso. *abc*, (29 de noviembre), 20.

Paz, O. (1998). Para un epistolario cubano de Octavio Paz. *Casa de las Américas*, 211 (abr.-jun. 1998), 102-127.

Paz, O. (1999). Nubes y sol. *Anuario de la Fundación Octavio Paz,* 1, 11-15.

Paz, O. (2002). *Obras completas 15. Miscelánea iii. Entrevistas*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Paz, O. (2008). *Jardines errantes. Cartas a J. C. Lambert 1952-1992.* Barcelona: Seix Barral.

Pereira, A. (2000). La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*. *Literatura Mexicana*, xi, l, 191-221.

Pérez Daniel, I. (2005). Notas sobre los orígenes de la *Revista Mexicana de Literatura. Tema y variaciones de literatura,* 25, 2, 149-176.

Pitol, S. (2008). El alumno de Pedroso. *Nexos,* 370 (octubre), 22-24.

Quesada Gómez, C. (2008). Carlos Fuentes: periodismo y literatura, compromiso y arte. *Caravelle,* 90 (juin), 105-120.

Reed, K. (2020). Renovating Revolution. Carlos Fuentes, Mexico and Cuba in the Long 1960's. *A Contracorriente*, 17/3 (Spring), 65-103.

Rojas, G. (2015). *Todavía*. México: fce.

Rojas, R. (2018). *La polis literaria: el boom, la Revolución y otras polémicas*. México: Taurus.

Salazar R., J. A. (2023). La Habana del escritor: Jaime García Terrés y la representación del compromiso intelectual en torno a la revolución cubana en 1959. *Cuban Studies*, 52, 347-369.

Servín, E. (2023). Cuba revolucionaria en las páginas de tres publicaciones mexicanas. *Cuban Studies*, 52, 287-307.

Talón (1955). Talón de Aquiles. *Revista Mexicana de Literatura*, 1 (septiembre-octubre), 90-98.

Talón (1956). Talón de Aquiles. *Revista Mexicana de Literatura*, 7 (septiembre-octubre de 1956), 118-127.

Urías H., B. (2019). Alianzas efímeras: izquierdas y nacionalismo revolucionario en la revista *Política. Quince días de México y del Mundo (1960-1962). Historia Mexicana*, lxviii, 3, 1205-1252.

Van Delden, M. (1998). *Carlos Fuentes, Mexico and Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Varios (1966). Carta abierta a Pablo Neruda. *Casa de las Américas,* 38 (septiembre-octubre de 1966), 131-135.

Varios (1987). El compromiso de los intelectuales. *Radio Televisión Española (rtve)*. <https://youtu.be/r1niijHWvsQ?si=yG6dXHajnBsXx0Vt>.

Zaid, G. (1972). Carta a Carlos Fuentes. *Plural*, 12 (septiembre), 52-53.

Zaid, G. (1990). Intelectuales. *Vuelta,* 168 (noviembre), 21-23.

Correspondencia inédita

Fuentes, C. *Carlos Fuentes Papers*. Box 306 Folder 1, 2, 3, 4; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

CARLOS FUENTES ANTE EL PÚBLICO: IDENTIDAD Y PRENSA CULTURAL EN LA DÉCADA DE 1960

Jesús Armando Gutiérrez Victoria[1]

INTRODUCCIÓN

Cuenta Maarten van Delden (2012) que a mediados de los años noventa del siglo pasado, cuando escribía un libro sobre la obra de Carlos Fuentes, algunos amigos le preguntaron si entrevistaría al narrador mexicano como parte de su investigación, ante lo cual el crítico señalaba: "Mi respuesta era que aunque me fascinaba la obra y la carrera de Fuentes, no me interesaba conocerlo en persona. Me parecía que Fuentes se exponía tanto a la mirada pública que no era necesario hacerle una entrevista personal para hacerse a la idea de quién era o cómo pensaba" (203). Sin lugar a duda, la opinión de van Delden refleja un fenómeno interesante, pero que pocas veces ha sido analizado con el detenimiento necesario en los distintos estudios sobre la obra y figura del autor de *Aura* y tantos títulos más, me refiero a la relación que tuvo Carlos Fuentes con los medios de comunicación y, como resultado, a la identidad autoral que forjó a partir de su exposición en ellos.

Por tratarse de un tema de amplias y complejas dimensiones, mucho más si se tiene en cuenta la larga trayectoria literaria de Carlos Fuentes, así como sus múltiples apariciones en radio, prensa, televisión e internet, la presente investigación busca apenas indagar la cuestión no desde una perspectiva demasiado abarcadora ni tampoco desde el punto de vista adoptado por Maarten van Delden en la década de 1990

1 Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México, México
orcid: 0000-0003-4866-3228

–cuando Fuentes ya había moldeado una identidad consagrada a nivel internacional con libros destacados en su carrera como *Terra Nostra* (1975), *La cabeza de la hidra* (1978) y *Cristóbal Nonato* (1987)–; sino que, más bien, este trabajo se pregunta por sus orígenes, por las primeras apariciones y los primeros años del joven novelista Carlos Fuentes como figura pública y, en esa medida, por su identidad temprana, con la que logró posicionarse como un autor central en el entramado del campo literario mexicano de la década de 1960.

Bajo tales circunstancias, retomaré aquí como caso de estudio y ejemplo de dicho fenómeno la participación de Carlos Fuentes en el proyecto *Los Narradores Ante el Público*, un ciclo de conferencias autobiográficas dictadas en el Palacio de Bellas Artes y luego publicadas en dos volúmenes por Joaquín Mortiz entre los años 1965 y 1968. A partir de esta intervención, se revisará el seguimiento mediático que suscitó Carlos Fuentes en uno de los suplementos culturales más influyentes de la literatura mexicana del siglo xx, me refiero a *La Cultura en México*. El objetivo, entonces, será analizar críticamente cuáles fueron las estrategias mediáticas utilizadas por la prensa cultural para construir la *postura autoral* de Fuentes, cómo funcionaron en relación con su texto y sus declaraciones públicas y qué implicaciones se derivan de este fenómeno.

Tomo el concepto de *postura autoral* de Jérôme Meizoz, quien desarrolla esta idea como la manera singular que tiene un autor de apropiarse de un lugar de enunciación en el campo literario a partir de su persona y su subjetividad. De tal forma que, al identificar dicha posición, "podemos describir cómo una «postura» la recrea o la desarma", pues, "la postura constituye la «identidad literaria» construida por el autor mismo y, en la mayoría de los casos, retomada por los medios quienes la ponen a disposición del público" (2015, 7). De tal modo que reflexionar sobre la *postura autoral* supone analizar no sólo al sujeto en relación con su discurso, sino también con las distintas tensiones y discursos que circulan sobre su identidad en el mismo entramado mediático literario.

Carlos Fuentes y el campo literario de los años 60 en México

En uno de sus famosos "Inventarios", José Emilio Pacheco rememoró el punto de inflexión que supuso la aparición de una novela como *La región más transparente*, a finales de la década de 1950 en México:

> Quienes tienen hoy dieciocho años [en abril de 1978] difícilmente podrán entender la avidez con la cual los que teníamos esa edad en 1958 aguardamos el lunes 7 de abril [...]. Ninguna novela mexicana ha sido esperada como lo fue *La región más transparente*. No eran sólo los capítulos adelantados en la *Revista Mexicana de Literatura*, que dirigían Fuentes y Emmanuel Carballo, en *México en la Cultura* y la *Revista de la Universidad*. Era sobre todo la propaganda oral en un momento en que pasaba a segundo término el interés por escribir teatro y "todo el mundo" parecía estar haciendo novelas, tal y como ahora se cree que ya no hay nadie que no escriba poemas (2017, 286).

Tal como se puede apreciar, las palabras de Pacheco ilustran muy bien no sólo la expectativa que había entre los lectores de esos años por la novela de Fuentes, un fenómeno –hay que decirlo– pocas veces visto en la historia de literatura mexicana, sino también el papel decisivo que jugó la prensa cultural y las distintas formas de sociabilidad sintetizadas en esa "propaganda oral" a la que alude el autor de *Las batallas en el desierto*. No obstante, para intentar comprender mejor los alcances y el funcionamiento de estos hábitos de sociabilidad y puesta en la opinión pública de un autor y su obra durante los sesenta, hace falta recurrir nuevamente a la rememoración que hace José Emilio Pacheco, testigo privilegiado de dicha década:

> Los autores convocaban a sus amigos para leerles su obra en progreso, práctica que en 1978 se ha vuelto ya impensable, y el rumor se difundía entre lo que entonces aún configuraba una "comunidad intelectual": escritores,

> pintores, periodistas, profesores, editores, actores, músicos aspirantes y hasta unos cuantos héroes que llevaban a orgullo detentar con exclusividad el título de lectores sin condescender a la humillante debilidad de escribir. Todos, en fin, los que se reunían o se encontraban en los cafés, las exposiciones, los estrenos, las fiestas con whisky y jazz o ron y guitarrita, las muy escasas conferencias, los velorios que comenzaban a arrasar con la generación de 1910 y con el exilio republicano. En un entreacto, a la salida del cine, en la librería, en el café Chufas, en el Sorrento, el Palermo, el Kikos, alguien afirmaba orgullosamente: "Anoche Carlos nos leyó otros capítulos. Sensacionales". Otro respondía: "Espérate a la novela de Fernando. Una obra maestra". Un tercero agregaba: "Lo que conozco de la que está escribiendo Sergio me parece realmente extraordinario". O bien: "¿Saben que Pita acaba de comenzar también su novela?", y otro más concluía: "Ayer le leí mi tercer capítulo –corregido por Juan José– a Joaquín y Alí. Van a hablar con don Arnaldo para que me incluyan en Letras Mexicanas. ¿Ustedes creen que aceptará leerla Octavio? Mañana ceno con Emmanuel. Voy a ver si logro que me entreviste en el Suplemento. Mi tío es íntimo amigo de Fernando" (286).

Pocas veces la crítica especializada ha puesto el énfasis suficiente en la importancia que tiene para la producción, la circulación y la recepción de una obra literaria la conformación del campo intelectual, entendido éste mucho más allá de los límites que imponen las redes de tensión y afinidad entre los artistas y agentes que lo integran (Bordieu, 2002, 9), sino también visto desde la óptica amplia de las publicaciones periódicas, los lugares de encuentro social, los talleres, los cafés, los sitios de esparcimiento y las fiestas entre amigos, momentos todos en que los creadores comparten su obra y perfilan la imagen pública que desean poner en circulación entre sus colegas, los críticos, los editores, los lectores y demás integrantes del medio literario. Sin duda, no es lo mismo leer una obra como la de Carlos Fuentes en el presente, que leerla bajo las circunstancias específicas que la influyeron y que, de algún modo, han condicionado su trayecto a lo largo de la historia. No hay que olvi-

dar, tampoco, el cambio que sufrió la Ciudad de México durante aquellos mismos años. Ya lo dijo Sergio Pitol en *El arte de la fuga*: "de un modo al inicio imperceptible y luego con un ritmo arrollador, se iba generalizando un espíritu de jubiloso carnaval, de vacilón libertario. México comienza a convertirse en una fiesta. Mi colonia, la Juárez, se transforma en la Zona Rosa de la ciudad. Se llena de galerías, de restaurantes, de cafés. Todo el mundo se da cita en ellos" (2007, 59).

Fuentes, además, no sólo supo aprovechar al máximo estas mismas dinámicas y circunstancias del medio literario y urbano de los sesenta, sino que las representó y sintetizó en su novela dedicada a la capital mexicana. El resultado fue una obra que supo representar el cambio de paradigma estético entre una literatura nacional preocupada por los problemas del campo y de la Revolución y una nueva literatura mexicana más enfocada en lo urbano, lo experimental y en los temas vinculados mucho más con inquietudes internacionales, aunque sin perder del todo el interés por el país y sus circunstancias. Todo esto, hay que señalar, fue percibido del mismo modo por los primeros lectores que, como José Emilio Pacheco, se adentraron muy pronto en las páginas de la primera novela de Fuentes:

> La partición de las aguas fue señalada por *La región más transparente*, aunque sería vano negar el campo que dos años atrás había comenzado a abrir Luis Spota con *Casi el paraíso*. Lo que despertó un apasionado debate acerca de la novela de Fuentes no era tanto la novedad de sus técnicas [...]. No: la gran conmoción provocada por la novela de Fuentes radicaba en expresar una nueva realidad que muchos mexicanos vivían sin entender (287).

No sorprende, visto lo anterior, que incluso antes de iniciar la década de 1960, Carlos Fuentes haya sido considerado una pieza fundamental en el devenir de la nueva literatura mexicana. Así, lejos de adoptar una postura reservada y distante de la discusión pública –semejante, por ejemplo, a la

que muy pronto adoptó Juan Rulfo pocos años antes–, Fuentes se caracterizó desde el inicio de su trayectoria literaria por ser un sujeto activo de la opinión pública, expuesto a los medios culturales del momento, con una constancia y notoriedad pocas veces documentada en un autor mexicano hasta ese entonces. Su participación en otros proyectos como la *Revista Mexicana de Literatura* no hizo sino acrecentar y consolidar esta idea en el mismo campo cultural en el que se insertaba.

Algunos años más tarde, Emmanuel Carballo publicó su paradigmático *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx* (1965), bajo el sello de Empresas Editoriales, libro en el cual el joven crítico recopiló una serie de entrevistas con distintas figuras clave de las letras mexicanas como José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Salvador Novo y Jaime Torres Bodet. Como era de esperar, Carlos Fuentes se encontraba entre los convocados; incluido en el subgrupo de los "Escritores jóvenes", en compañía de Juan José Arreola y Rosario Castellanos, Fuentes cerraba el volumen de Carballo de forma simbólica, casi como premonición de la próxima etapa en la literatura mexicana. Muestra de ello son las palabras que utiliza el crítico y entrevistador en el apartado dedicado al novelista aquí estudiado:

> Para mí la imagen ideal de nuestros escritores en estos años sesenta le toca personificarla a Carlos Fuentes. Nacido en 1928, a los veintiséis años se da a conocer con un libro de cuentos, *Los días enmascarados*. De entonces a acá ha dado a conocer tres novelas (*La región más transparente*, *Las buenas conciencias* y *La muerte de Artemio Cruz*), una novela corta (*Aura*) y una colección de cuentos (*Cantar de ciegos*, 1964). En todos estos títulos Fuentes se muestra como un escritor nutrido en la tradición (nacional y universal) y al mismo tiempo como un escritor culto que conoce la literatura de su tiempo, principalmente la prosa narrativa y el ensayo, como ningún otro creador mexicano de su edad. Asimismo, posee un talento que no encuentro entre los escritores de su generación e, incluso, más jóvenes. Con la excepción de Rulfo y Arreola,

> narradores que se acercan a los cincuenta años, ninguno de los cuentistas y novelistas nacidos después de 1928 le hace sombra (2003, 531).

Si bien las apreciaciones de Carballo pueden parecernos –vistas en perspectiva y con más sentido crítico– un poco desproporcionadas, son un buen ejemplo de la imagen que se formó el campo literario del joven escritor mexicano: síntesis del rumbo nuevo que tomaba la literatura y resolución afortunada entre la vetusta discusión entre tradición y modernidad.

LOS NARRADORES ANTE EL PÚBLICO. UNA INICIATIVA AUTOBIOGRÁFICA

Durante 1965, el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes dio inicio al primero de los ciclos de conferencias autobiográficas conocidas como *Los narradores ante el p*úblico. En términos generales, la tarea consistía en que los autores participantes expusieran, de su propia voz, su relato de vida y luego compartieran un breve adelanto de su trabajo con el público de la sala Manuel M. Ponce. Como lo señala la nota introductoria del primer volumen impreso por Joaquín Mortiz –que curiosamente sólo recoge las autobiografías y no los adelantos–, semana a semana los narradores mexicanos hablaron sobre su infancia, el nacimiento de su vocación, sus lecturas y el clima intelectual que los formó, su admiración o rechazo por distintas obras y autores, los pasajes más significativos de sus trayectorias, las distintas formas de ganarse la vida, así como las dificultades de su tarea en el medio literario del momento. Todo esto constituyó "un espectáculo que por primera vez en México convertía al autor en personaje y lo obligaba a una pública rendición de cuentas, a un concurrido examen de conciencia" (1966, 7-8).

Entre los que contestaron la invitación de Antonio Acevedo Escobedo, director del Departamento de Literatura y coordinador del proyecto, destacan la mayoría de los protagonistas de la narrativa mexicana de aquella época, así como algunos jóvenes que apenas comenzaban

una prometedora carrera en el medio literario: Juan Rulfo,[2] Juan José Arreola, Rosario Castellanos, José Revueltas, Edmundo Valadés, Luis Spota, Amparo Dávila, Inés Arredondo, Sergio Galindo, Vicente Leñero, Jorge Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Gustavo Sainz, José Emilio Pacheco y, por supuesto, Carlos Fuentes.

Sin duda alguna, como lo dejan ver tanto la lista de los participantes como las instancias organizadoras y hasta la editorial que se hizo cargo de los volúmenes, el proyecto tuvo una gran importancia no sólo en la esfera de la escritura autobiográfica en México, sino también como parte de las dinámicas y transformaciones a las que se sometió la figura del narrador y novelista mexicano durante aquellos años. En una entrevista, en 1968, con Elena Poniatowska, rescatada por Dayna Díaz Uribe, Acevedo Escobedo declaró en unas cuantas líneas la dinámica propuesta a los autores invitados:

> Se les sugirió principiar sus respectivas lecturas con un testimonio de 12 a 15 cuartillas cuya lectura duraría aproximadamente media hora, referido a la vida y obra personales, el despertar estético, los métodos de trabajo, en fin, cuanto quisieran. En la restante media hora, darían a conocer muestras de su producción reciente (2020, 216).

Si bien esta fue la sugerencia, corroborada por muchos de los autores al inicio de sus propios textos, como era de esperar fue tomada con mayor o menor libertad entre los que aceptaron la invitación. Por ejemplo, el texto de José Emilio Pacheco consta de dos extensas partes, mismas que serían virtualmente imposibles de enunciar en el lapso de media hora o

2 Cabe destacar la excepcionalidad de Juan Rulfo, pues a diferencia del resto de escritores del primer volumen, en el lugar en que debería hallarse su texto sólo se encuentran algunos fragmentos de crónicas de su participación. Según apunta una nota sin firma, se hizo una grabación de su diálogo con Juan José Arreola (única dinámica bajo la cual fue posible su presencia en el ciclo), pero la cinta se dañó y se hizo imposible su transcripción y consulta. Tampoco se reprodujo su texto en ninguno de los suplementos y revistas de la época, lo que no extraña vista su relación con los medios de comunicación.

reducir a sólo 12 cuartillas; caso similar al de Juan José Arreola y Luis Spota, quienes igualmente exceden por mucho el límite propuesto. A lo cual habría que añadir la complicada historia textual de estas piezas, ya que su versión dictada como conferencia bien pudo tener modificaciones sustanciales o quizá ni siquiera haber existido como texto, pues muchos narradores pudieron improvisar sobre la marcha y luego, pasada la presentación, estructurar un escrito a partir tan sólo de la memoria o de lo que quisieron expresar en ese momento, una breve autobiografía que luego pudo tener nuevas modificaciones como consecuencia de la edición en libro.

Así también habría que mencionar que algunos de los convocados ignoraron deliberadamente la petición de Acevedo Escobedo. Tal es el caso de José Revueltas, quien, durante el segundo ciclo en 1966 e impreso al año siguiente igual por Joaquín Mortiz, se contenta con reflexionar sobre la novela como género literario (1967, 29-36). O también Salvador Elizondo, quien declara ya haber hecho su autobiografía para la colección Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo xx Presentados por Sí Mismos, un proyecto autobiográfico contemporáneo de estas conferencias en Bellas Artes e impulsado por Emmanuel Carballo y Rafael Giménez Siles desde Empresas Editoriales (1967, 153-168).

Como era de esperar ante tal despliegue de invitados, la prensa del momento no tardó en reaccionar. Incluso, algunos años más tarde, todavía era usual hallar algunas menciones y balances sobre el proyecto, una iniciativa que logró convocar por primera vez a un gran número de narradoras y narradores destacados: "Indudablemente, fue un hecho de excepción, y algo más: un experimento de la más pura psicología. «Veinte personajes en busca del público» lograron el aplauso y la satisfacción de los asistentes, lo que quiere decir que lograron su objetivo: impresionar por lo que han hecho, callando lo que no han hecho" (Cardona, 1968, 5). Por su parte, Poniatowska ratificó el éxito de *Los narradores ante el p*úblico y su inusual recibimiento entre los asistentes de la época: "El éxito sobrepasó a todas las previsiones. La Sala Ponce rebosaba de gente que acudía

cada semana con una puntualidad digna de la plaza de toros. Y andamos lejos de la exageración, porque hubo algunas actuaciones tan espectaculares como la de las más grandes tardes en la México" (2020, 216).

Visto lo anterior, tampoco extraña la atención crítica que recibió el primer volumen impreso. Huberto Batis, en su columna "Los libros al día", en *La Cultura en México*, dedicó un extenso comentario al título que compilaba las primeras veinte participaciones en el ciclo:

> El primer libro es una especie de muestreo. Conforme hablaron, nuestros narradores se definieron del lado de la literatura-en-sí (el grupo más numeroso y el que ofrece más garantías en cuanto a realización de una obra) y de la literatura-al-servicio-de. Algunos, los más, entendieron el sentido de la invitación que les hizo Acevedo Escobedo y hablaron de su oficio y de sí mismos en relación con su vocación literaria. Otros se lanzaron a explicarnos la situación política, social o intelectual de México. Podría sacarse como común denominador que la procedencia de casi todos nuestros escritores es de clase media alta, con algunas terratenencias perdidas durante el agrarismo, lloradas unas eternamente y algunas asumidas. Hay también una procedencia burocrática producto de la Revolución, y dos o tres orígenes humildes. Más de la mitad de los escritores que se presentan han venido de la provincia, y según que se hayan concentrado en México en busca de un libre campo de desarrollo para su formación artística o que hayan venido con sus familiares desde niños absorbidos por la capital centrípeta, son más o menos fieles al determinismo de sus lugares de origen. Indigenismo y folklorismo han ido dejando en general el sitio a los temas citadinos (1966, XVII).

Resulta evidente que la visión de conjunto que propuso Huberto Batis en este primer balance acierta en más de un sentido y nos permite comprender la forma en que la misma crítica de aquellos años leyó a la luz pública las distintas vidas de los narradores mexicanos. Pero sin duda, una de las figuras que más destacó entre los participantes fue la del joven novelista Carlos Fuentes.

CARLOS FUENTES ANTE EL PÚBLICO. PRENSA CULTURAL Y SEGUIMIENTO MEDIÁTICO

Quien hoy revise el suplemento *La Cultura en México*, de la revista *Siempre!* en su número 189 del 29 de septiembre de 1965, encontrará en su portada una foto del tamaño de toda la plana de Carlos Fuentes con el siguiente encabezado: "Carlos Fuentes habla de su vida y de sus libros". Y aunque no era común que una de las publicaciones culturales más importantes del país dedicara su portada a un solo asunto y a un solo escritor, lo que quizá llame más la atención de quien revise este número sea la importancia y la cantidad de páginas que dicho suplemento otorgó al narrador mexicano. No era para menos, pues se trataba de la participación del aclamado autor de *La región más transparente* en el ciclo de conferencias *Los narradores ante el p*úblico.

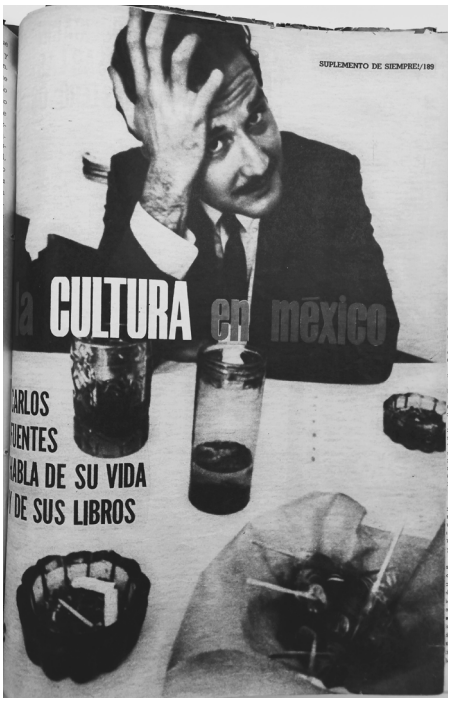


Figura 1. La Cultura en México, núm. 189, 29 de septiembre de 1965.

Tal vez sin proponérselo, en este mismo número dedicado a Fuentes y a su ponencia dictada en la sala Manuel M. Ponce, Fernando Benítez, director del suplemento, hizo una de las primeras reseñas del proyecto y señaló algunos de los distintos temas y preocupaciones que suscitó en la vida cultural mexicana del momento este primer ciclo de presentaciones:

> *La Cultura en México* se apresura a recoger la conferencia que Carlos Fuentes, no precisamente su colaborador sino uno de sus puntales, dio hace tres semanas en la funeraria sala Ponce de Bellas Artes.
>
> La desventaja obvia de publicarla despojada de sus galas originales –fue más un grandioso *strip tease* que una conferencia tradicional–, la compensa el hecho igualmente obvio de poder difundirla, digámoslo sin jactancia, entre los 200 mil lectores, incluidos los asistentes a las peluquerías, que forman el público de *Siempre!*
>
> Todo intento autobiográfico supone un acto de humildad y de soberbia, de entrega y de defensa simultáneas. Anticipación y ensayo de un juicio final, el escritor es a la vez reo, defensor y supremo juez de su vida y de sus obras. Emprende un examen de conciencia, una confesión general, una contrición, y al final él mismo se otorga una absolución a sabiendas que esta absolución es provisional o en el mejor de los casos, prematura.
>
> El intento autobiográfico de Fuentes tiene además un interés especial porque representa a un nuevo tipo de escritor. Desde muy pequeño, al lado de Alfonso Reyes, aprendió "que la disciplina es el nombre cotidiano de la creación" y "que una cultura solo puede ser provechosamente nacional si es generosamente universal". A los 37 años, con seis libros publicados, sólidos conocimientos y una reputación literaria nacional e intelectual, debemos reconocer que CF ha sabido asimilar las lecciones del Gran Hechicero, dándoles su propia, inequívoca, dimensión (1965, 11).

Llamar *strip tease* a la intervención de Fuentes puede que no haya sido del todo una exageración, o no al menos en cuanto al interés por penetrar

en la vida privada de un autor que –como el mismo Benítez señala– ya contaba con el reconocimiento de los lectores. Para muestra, la cantidad de fotografías que acompañan dicho número de *La Cultura en México*, en las cuales se aprecia un público diverso, con la presencia tanto de figuras de las letras mexicanas –entre ellas Elena Garro–, así como de la farándula del momento –como Yolanda Yvvone Montes Farrington, mejor conocida como Tongolele–. Pero eso no fue todo, pues el mismo suplemento ofreció una suerte de fotomontaje, a semejanza de una tira cómica, construido a partir de escenas de lo que se intuye fue la fiesta posterior a la conferencia de Fuentes. "Lo que la mafia se llevó", con fotografías de "Héctor García" y textos de "Walt Disney" [sic], se encuentra inserto sin ningún tipo de nota explicativa en medio del extenso texto de Carlos Fuentes. Entre las distintas escenas retratadas en estas fotografías, destaca una donde se observa a Gabriel García Márquez bailando con Elena Garro en medio de un ambiente festivo.

Se advierte, pues, una suerte de ambivalencia alrededor de esta entrega. Mientras que la conferencia de Carlos Fuentes discurre con seriedad por distintos temas de índole artística y cultural, con un ánimo consagratorio y erudito, que sutilmente abandona el registro autobiográfico en favor del ensayístico, la composición gráfica brinda un tono más relajado y burlesco, pues se asume sin miramientos el mote de "mafia", con el cual muchos detractores se referían al grupo reunido alrededor del mismo Fuentes y de Fernando Benítez.

Se ve felices a los concurrentes a la fiesta, alrededor de una mesa, posando para la foto, en medio de la comida, en la pista de baile, riéndose unos con otros, como si le dieran la oportunidad al lector de adentrarse en su inexpugnable grupo, mucho más allá de una presentación oficial y también, por qué no decirlo, como si al mismo tiempo se burlaran de todos su opositores y enemigos en el medio intelectual y público.



Figura 2. *La Cultura en México*, núm. 189, 29 de septiembre de 1965, p. III.

La Cultura en México ofreció otros tantos materiales a propósito del escritor mexicano, ya que también se incluyó un breve fotorreportaje de

la casa de Carlos Fuentes, con imágenes a color y en papel couché, distinto, naturalmente, al usado en el suplemento. En las imágenes se puede apreciar a Fuentes sentado en su escritorio, con un gran número de libros y documentos, se lo ve también comiendo en la terraza de su casa y llamando por teléfono desde su estudio, así como tecleando en su máquina de escribir. Todo esto, indudablemente, no sólo nos habla del protagonismo que tuvo alguien como Fuentes en el campo cultural del momento, sino además señala la importancia mediática que la prensa cultural y los lectores asistentes otorgaron no precisamente a la obra, pues curiosamente no se presenta algún texto creativo del autor –ni siquiera el que tuvo que haber leído como parte del ciclo–, sino a la persona, al escritor en tanto figura pública y persona civil.

Ya no bastaba solamente con los libros publicados y con los artículos en la prensa, tampoco con las apariciones ocasionales ni con las conferencias sobre asuntos generales de la literatura y de las artes; lo que tanto interés despertó en el público mexicano de los años sesenta fue la vida de estos mismos autores, tanto en su dimensión pública como en la esfera privada: fiestas con amigos, relaciones amorosas, lugares de trabajo y sitios de reunión, lazos familiares y círculos sociales, presentaciones y fotografías, muchas fotografías. Paulatinamente, los escritores mexicanos, y en especial la figura de Fuentes, se sometieron a un proceso que podríamos denominar, vistas sus características, como *mediatización* de su persona, en el cual el componente autobiográfico constituyó un punto nodal de su figura como artistas. De ninguna manera parece fortuito que este proceso coincida con la emergencia de un gran número de hombres y mujeres dedicados a la escritura, procedentes en su mayoría de la clase media letrada, ni tampoco con la estabilidad sociopolítica del llamado "Milagro Mexicano", así como con la necesidad de las instituciones gubernamentales y culturales por promover una buena imagen del país y de sus avances ante el resto del mundo. Habría que tener en cuenta también la atención que ya despertaba tanto la literatura mexicana como la escrita en el resto de Latinoamérica entre el público extranjero y que,

finalmente, se concretó en el fenómeno editorial ahora conocido como Boom Latinoamericano.

En este mismo sentido, y al menos por lo que la prensa cultural demuestra, Carlos Fuentes fue considerado una suerte de escritor arquetípico, no solamente en lo que concierne a su obra estrictamente literaria, sino también por su personalidad e imagen mediáticas. Nueva identidad del novelista mexicano a nivel nacional pero también en el extranjero, Fuentes fue tratado por los medios culturales con la parafernalia con que trataban a los grandes maestros y escritores mexicanos de renombre de ese entonces –Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia–, pero también a semejanza de como la prensa y los medios trataban a las figuras del espectáculo y del cine, mismas a quienes –no está de más decir– el autor de *La muerte de Artemio Cruz* ya frecuentaba.

MEXICANO UNIVERSAL. UN PROBLEMA DE POSTURA AUTORAL

Desde las primeras líneas el lector puede intuir la imagen que Carlos Fuentes deseaba construir ante el público de su conferencia en Bellas Artes. Ya sea por la alusión a su trato con escritores como Norman Mailer –"Mailer me dijo que la literatura, como el sexo, no es a menudo sino una exploración intensa de nuestros latentes o frustrados talentos teatrales" (1966, 137)–, ya por el anuncio de la próxima aparición de su novela –tentativamente titulada *Sueño*, luego publicada como *Cambio de piel* en 1967– no sólo en la Ciudad de México, sino también en Nueva York y Milán, de la mano de casas editoriales con prestigio internacional. Las primeras palabras del narrador mexicano son del todo elocuentes del tipo de identidad que le interesaba comunicar no sólo a aquellos al tanto de su trayectoria, sino también a nuevos y potenciales lectores. Basta, si no, el itinerario en el que se desarrolló la escritura de esta misma novela y que el mismo Fuentes puntualiza de la siguiente manera: "Empecé la novela en 1962, cerca de la amistad de Fernando Benítez y

Guillermo Haro en Tonantzintla y Cholula [...]. En la playa de Falaraki de la costa de Rodas. En Praga. En el antiguo campo de concentración de Terezín y lo que fue el gueto de Theresienstadt" (Fuentes, 1966, pp. 137-138). Se trata, pues, de un escritor con visos internacionales, con una presencia que sobrepasa los medios literarios mexicanos y que, además, se ha encontrado en sitios no sólo de interés artístico, sino también político y social. No obstante, el mismo Fuentes no tarda en señalar que, lejos del gesto vanidoso y exotista propios del turista, lo que sus visitas y excursiones a todos estos lugares han suscitado en él es una constante preocupación crítica sobre el problema de la identidad de las naciones y, con mucho mayor énfasis, de la identidad mexicana. Fuentes incluso se adelanta a los posibles alegatos sobre la pertinencia de sus reflexiones en medio de una conferencia autobiográfica: "Y quiero extenderme sobre el tema del país, la cultura y la sociedad dentro de los cuales trabajo, porque resulta obvio que ellos han sido el impulso externo más poderoso de mis ocho libros" (1966, 138).

Tal como se puede apreciar, el lector se encuentra con un caso particular de escritor, pues desde el inicio el novelista se preocupa por transformar lo que sería un asunto privado e individual –me refiero a su propia vida– y lo vuelve, en su lugar, un problema de experiencia en un contexto dado, una cuestión de identidad que sobrepasa su persona y que, en esa medida, interesa no solamente por el morbo o utilidad que pueda suscitar su trayectoria y episodios biográficos. Escritor internacional, pero con un profundo sentido crítico; narrador con una mirada amplia que le permite comprender mejor México y sus contradicciones, todo gracias a los contrastes que desde niño fue capaz de advertir a causa de estas mismas circunstancias: "Yo crecí fuera de México, en las embajadas que la lotería diplomática fue asignando a mis padres: Río de Janeiro, Montevideo, Washington, Santiago de Chile, Lima, Buenos Aires, y desde ellas siento que perdí ciertas raíces y gané determinadas perspectivas" (141).

Más que la precisión de los datos biográficos, lo que debe llamar la atención aquí es el gesto de volver públicos dichos pasajes y, a partir de

ellos, moldear una identidad, construir una *postura autoral*, misma que le permitió insertarse de forma tan exitosa en el complejo campo literario de los años sesenta. Otro ejemplo significativo de este fenómeno lo hallamos cuando Carlos Fuentes reconoce en tres escritores mexicanos a sus principales mentores intelectuales: Alfonso Reyes, Salvador Novo y Octavio Paz.

Del primero, Fuentes rescata su "guerra contra el chovinismo estéril, con el argumento de que una cultura sólo puede ser provechosamente nacional si es generosamente universal" (142), pero también ciertas lecciones de orden práctico: "aprendí que la disciplina es el nombre cotidiano de la creación" (142). A Novo lo visualiza como el cronista que develó la ciudad a partir de un estilo propio: "ofreció la primera imagen moderna de nuestra vida urbana [...]; desinfló –hasta donde es desinflable– la pomposidad de un país que siente la compulsión de sacralizarlo todo porque las estatuas son inofensivas" (142). La importancia de Novo es tal que Fuentes concluye su rememoración del integrante de Contemporáneos del siguiente modo: "Yo llegué por Novo y partí de Novo a la novela" (142-143). Finalmente, en Octavio Paz, Fuentes ve una amistad y un fructífero diálogo, estímulos constantes de sus libros y una consciencia afín a los temas de la creación, la visión de mundo y la construcción verbal, que tanto le interesaban (143).

Resulta evidente que ponerse al amparo de estas figuras no sólo tiene significaciones que repercuten en la propuesta estética de Fuentes, sino también en la identidad que deseaba construir en ese entonces, como si su propia *postura autoral* se traslapara, o al menos retomara algunos rasgos, sobre la de estos mismos escritores. El gesto, como ya se ha señalado, importa además porque llama la atención del público y de los lectores para que tiendan puentes entre el novelista y estas personalidades.

En términos generales y visto desde otra perspectiva, Carlos Fuentes se visualiza a sí mismo en este texto como un autor libresco, con el dominio pleno de una cultura que va desde lo literario, lo político, lo histórico, pasa por la pintura y llega incluso al cine (144-148); pero también como un narrador con una amplia variedad de experiencias vita-

les, en entornos urbanos y círculos más cercanos al entretenimiento y el espectáculo nocturnos: "será porque viví el México de las seducciones inocentes, pre-uruchurtiano, donde a la media noche nadie corría el peligro de convertirse en ratón o calabaza [...], en los palacios quejumbrosos del Buen Tono y Meave, en los escenarios que entonces dominaban Gema y Tongolele" (147). Los alcances de Carlos Fuentes se vuelven hasta cierto punto totalizantes, con ámbitos diversos y tradicionalmente desvinculados entre sí; el resultado es un escritor enciclopédico, pero al mismo tiempo hiperconsciente de su presente, de los problemas que más importan a la opinión pública a nivel nacional e internacional.

Para este punto, resulta pertinente señalar que, si bien Fuentes había tenido un debut afortunado en la novela con *La región más transparente*, para 1965 este tipo de exposiciones públicas mantenían el interés del público y colaboran de forma decisiva a su permanencia en el candelero del gusto público y el interés crítico, que, como se ha visto, tenía una imagen afín a la que el mismo Fuentes buscó comunicar.

CONCLUSIONES

Tras este somero balance crítico, surgen algunas cuestiones que valen la pena retomar. En primer término, se ha puesto de manifiesto la pertinencia de reconstruir y rescatar el contexto mediático de aparición de una obra y de su autor, mucho más tratándose de figuras que a partir de la segunda mitad del siglo XX tuvieron un seguimiento constante en revistas y suplementos culturales. La importancia de esto radica en que nos permite cuestionarnos un poco más e indagar con consciencia crítica sobre el tránsito y recepción de un escritor y de su obra en el medio literario. ¿En qué medida nuestras lecturas e interpretaciones, incluso hoy en día, están condicionadas por factores extratextuales que, paradójicamente, guardan una profunda relación con las obras literarias mismas?

El caso de Carlos Fuentes también permite advertir la importancia decisiva que tuvo la figura autoral como integrante del campo literario

y como personalidad de la opinión pública durante estos mismos años. Habría que comenzar a comprender la literatura mexicana del medio siglo y posterior no solamente desde los libros y las obras, sino también desde la figura autoral que las acompañó y a la cual se asociaron de forma más explícita en estos contextos. Acompañar la intervención de Fuentes en *La Cultura en México* con fotografías del escritor y con distintas escenas de una fiesta en la que se lo ve feliz y celebrando, pero abstenerse de colocar textos literarios de su autoría resulta sumamente elocuente de este fenómeno y de las formas de sociabilidad de la literatura mexicana de dicho periodo.

Referencias

Carballo, E. (2003). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa.

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montressor.

Díaz Uribe, D. (2020). *Itinerario intelectual de Antonio Acevedo Escobedo*. México: iifl / unam.

Fuentes, C. (1966). Carlos Fuentes. Varios. *Los narradores ante el público. Primera serie* (135-155). México: inba / Joaquín Mortiz.

Meizoz, J. (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Pacheco, J. E. (2017). Carlos Fuentes en 1958. *Inventario. Antología i (1973-1983)* (285-289). México: era / colnal / uas / unam.

Pitol, S. (2007). *Trilogía de la memoria [El arte de la fuga, El viaje* y *El mago de Viena]*. Barcelona: Anagrama.

Van Delden, M. (2012). Breve retrato de Carlos Fuentes. *Araucaria*, 14, 28, 203-208.

Varios (1966). *Los narradores ante el público. Primera serie*. México: inba / Joaquín Mortiz.

Varios (1967). *Los narradores ante el público. Segunda* serie. México: inba / Joaquín Mortiz.

LOS DÍAS ENMASCARADOS: UN LINAJE FANTÁSTICO Y MITOLÓGICO

Shanik Sánchez[1]

> Y quiero extenderme sobre el tema del país, la cultura y la sociedad dentro de los cuales trabajo, porque resulta obvio que ellos han sido el impulso externo más poderoso de mis ocho libros, *Los días enmascarados*, *La región más transparente*…
>
> Carlos Fuentes, *Los narradores ante el público*

I

Los días enmascarados, de Carlos Fuentes, apareció por vez primera en 1954 bajo el sello editorial Los Presentes.[2] Han pasado más de siete décadas desde aquella publicación y en pleno siglo xxi el género fantástico –que en su momento le valió al propio Fuentes severas críticas de José Luis González, Alfredo Hurtado y Joaquín Macgregor, entre otros, así como una acalorada polémica sobre su "falta" de vínculos con la realidad– apenas comienza a perfilarse como una tradición literaria reconocible dentro de la narrativa mexicana. Sin embargo, los seis cuentos de ese breve volumen han permanecido en un segundo plano: eclipsados no sólo por *Aura* (1962), la célebre novela corta del mismo Fuentes, sino también por la reciente recuperación y proliferación de escrituras femeninas que han renovado el interés por lo fantástico. Siendo así, propongo volver

1 El Colegio de Veracruz, México
orcid: 0000-0002-2192-2878

2 Una versión previa del cuento "Chac Mool" apareció en la *Revista Universidad de México* (1954, núm. 12, pp. 7-9). La versión definitiva en el libro sólo modificó algunas palabras o frases que entorpecían la lectura.

sobre *Los días enmascarados* para situarlo como uno de los antecedentes fundamentales del género fantástico en México.

En la década de 1950, el panorama literario mexicano estaba dominado por un realismo posrevolucionario y un imperativo estético ligado a representar lo nacional (el pueblo, la tierra y las costumbres), de modo que la experimentación formal y la ambigüedad de lo fantástico fueron percibidos como desviaciones europeizantes, cosmopolitas y sin compromiso social. Carlos Fuentes –quien apenas rondaba los 26 años– se atrevió, no obstante, a publicar un conjunto de seis relatos donde lo sobrenatural y lo mítico irrumpían en la vida metropolitana de sus personajes.

Curiosamente, en lo que va de este segundo milenio, el panorama literario nacional ha dado un giro de ciento ochenta grados al aceptar y hasta respaldar la publicación e investigación de obras literarias fantásticas –baste ver la cantidad de libros, estudios, congresos y concursos sobre lo fantástico y sus derivados–,[3] pero con especial énfasis en la escritura de autoras, ejerciendo una suerte de exclusión vindicativa sobre la escritura fantástica masculina. Lejos de contraponer las genealogías masculinas y femeninas de lo fantástico, se trata de ampliar la tradición, entendiendo *Los días enmascarados* como un libro que permitió al género instalarse en la narrativa mexicana.

Así el panorama, sugiero volver a leer *Los días enmascarados*, donde la vacilación fantástica se desplaza hacia lo mítico y la frontera entre lo real y lo sobrenatural coincide con el límite entre el México moderno y el México antiguo. "Chac Mool", "En defensa de la Trigolibia", "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", "Letanía de la orquídea", "Por boca de los dioses" y "El que inventó la pólvora" fueron una apuesta estética temprana, abierta hacia una nueva narrativa desde la cual Fuentes hizo

3 Por ejemplo: Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, Premio Nacional de Literatura Fantástica, Premio Nacional de Cuento Fantástico Amparo Dávila, Premio Nacional de Cuento de Extraña Imaginación, Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana, Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, *Dobles, sueños y quimeras* (2025), *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana* (2019).

imprescindibles aportaciones a la literatura mexicana del siglo XX y cuya calidad fantástica, paradójicamente, anticipó buena parte tanto de su posterior obra y de la renovación literaria de los años sesenta del siglo pasado, como de estas primeras décadas del XXI.

II

No hay que olvidar que la carrera literaria de Carlos Fuentes inició con *Los días enmascarados*,[4] un 11 de noviembre de 1954, en el ámbito de la literatura fantástica: "'semillero' de la totalidad de las novelas de madurez del autor [...] una lectura cuidadosa de los mismos descubre la existencia embrionaria de los temas que el escritor mexicano va a desarrollar más ampliamente en el futuro, así como un primer ensayo de las técnicas que caracterizarán su obra narrativa" (Ordiz, 1987, 38). Este libro primerizo no sólo recibió mucha atención provocando reacciones desfavorables y halagüeñas, sino también vino a situar al joven autor, antes del famoso Boom, junto a otros narradores hispanoamericanos: Julio Torri, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Octavio Paz, Juan José Arreola, Julio Cortázar y José Donoso, por mencionar algunos.

En las publicaciones de la época, profesionales y aficionados comentaron los relatos de Fuentes "con la misma pasión que si se tratara de una obra de didáctica literaria o de desatinos políticos" (Chumacero, 1955, 9). Alí Chumacero, por ejemplo, refirió en la *Revista de la Universidad de México*: "Aunque todos concuerdan en «lo bien escrito», los disidentes han exigido al autor el abandono de lo que es, por definición, la tendencia que él prefiere: la de la fantasía, que se solaza con hermanar realidad e imaginación, con detrimento de la responsabilidad del literato ante la sociedad" (9-10). José Luis González, en *México en la Cultura*, destacó

4 Como el número 2 de Los Presentes, una colección editorial de reciente cuño dirigida nada más y nada menos que por Juan José Arreola, en cuyo *Confabulario* (1952) algunos cuentos se inscriben en la corriente fantástica.

también la supuesta evasión fantástica de la realidad mexicana: "No se trata, pues, de una manera 'distinta' y 'superior' de expresar la realidad; se trata lisa y llanamente de no expresar la realidad. La "literatura fantástica" de nuestros días es la literatura de avestruz" (1955, 3). En la misma línea, Alfredo Hurtado apuntó para *Estaciones*: "El número 2 correspondió al título *Los días enmascarados*, de Carlos Fuentes. Libro de prosa bien cuidada: literatura evasiva y, por tanto, nada americana, aunque bastante elogiada por sus amigos. El autor no da un paso si no pone sus ojos en la decrépita literatura inglesa" (1956, 396). Para Joaquín Macgregor, los seis cuentos de *Los días enmascarados* revelaban "cierta ferocidad subjetiva, un alambicado afán de incomunicación claramente emparentados con la sensibilidad privativa de los círculos literarios 'elegantes' [...] de la 'secta' presidida por Octavio Paz. Por eso es una falsa imaginación, sectaria y esotérica" (1954, 12). Por el contrario, Emmanuel Carballo equiparó en las páginas de la *Revista de la Universidad de México* la osadía fantástica de Fuentes con la de filigrana de Arreola y asentó:

> Fuentes presenta distintas perspectivas de su mundo fantástico. La literatura fantástica es una protesta contra la realidad, no como se cree vulgarmente, una fácil evasión de la coordenada espacio-tiempo en que se vive. Fuentes, al desentenderse aparentemente de la realidad, lo que está haciendo es penetrar más en ella, revelar su inconformidad contra los órdenes políticos vigentes. Su protesta toma cuerpo mediante el uso reiterado de la ironía, de la burla. El título del libro es simbólico: va su autor quitando la máscara a cada día –a cada asunto–, presentándolo en su faz insólita: la de la verdad (1955, 7).

En una reseña muy elogiosa publicada en la misma sección de la *Revista Mexicana de Cultura* donde apareció la de Macgregor, María Elvira Bermúdez apreció con claridad la vertiente fantástica en el cuentario de Fuentes, estableciendo un parangón con la de Reyes y Arreola: "*Los días enmascarados*, de Carlos Fuentes, es un volumen que contiene seis

cuentos. El primero de ellos, 'Chac Mool', pertenece claramente a un género fantástico [...] Cumple en forma cabal con el propósito de dicho género, esto es, suspender al lector en el desconcierto" (1954, 10).

Aunque en un primer balance los receptores inmediatos de *Los días enmascarados* no comprendieron los significados del mundo fantástico instaurado por Fuentes, así como sus fuertes nexos con el México prehispánico, el contemporáneo y el acervo de tradiciones y leyendas del siglo XIX con los cuales y desde los cuales discutió, desde ese primer libro conquistó –en palabras de Rafael Olea Franco– "eso que todos los escritores anhelan, aunque algunos, por soberbia o por estrategias de *captatio benevolentiae*, fingen repudiar: la tierna especie de los lectores [...] algo poco frecuente en México, país con bajísimos índices de lectura" (2004, 141). Por supuesto, el reconocimiento como escritor lo obtuvo gracias a su quehacer novelístico –*La región más transparente* (1958), *Aura* (1962), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Cambio de piel* (1967), *Terra Nostra* (1975), *Gringo viejo* (1985), *Cristóbal Nonato* (1987), *La silla del águila* (2003)– no obstante, su primer cuentario le proporcionó tanto su identidad estilística e ideológica como el crisol de sus posteriores obras narrativas.[5]

Tal vez una de las causas del abandono de *Los días enmascarados* por parte de la crítica, mas no de lectores y otros escritores, haya sido precisamente la abundante obra de Carlos Fuentes –novelas, colecciones de cuentos, ensayos, teatro y guiones– así como la ingente bibliografía alrededor de esta.[6] Tal vez otro motivo sea la explosión editorial y

5 Baste señalar la ya tan trabajada relación entre "Tlactocatzine, del Jardín de Flandes" y *Aura*. Al respecto pueden encontrarse: Henrique González Casanova (1962), Salvador Reyes Nevares (1964), Patricia Simonson (2009), José Ricardo Cháves. (2021).

6 En palabras de Rafael Olea Franco: "El fulgurante ascenso de Fuentes con sus posteriores libros borró esta obra no sólo para los lectores, sino también para los críticos y hasta los escritores, según documenta Richard M. Reeve, quien recuerda que una década después de la aparición de *Los días enmascarados*, personajes tan notables como Emir Rodríguez Monegal y Mario Benedetti sólo conocían de oídas el primer libro de Fuentes" (2004, 135).

académica de lo fantástico femenino, donde la contribución de la mujer al género se vuelve el centro exclusivo –y excluyente– de atención.[7] Hago un reparo en ambos móviles porque este breve corpus de cuentos, desde su primera edición en 1954 hasta la última reimpresión en Era de 2018, además de agotar ventas, ha sido reinterpretado, asimilado, recreado y prolongado por generaciones de lectores y autores mexicanos, sea mediante la intertextualidad o sea a través del franco homenaje, entre estos Guillermo Samperio, Héctor de Mauleon, Mauricio Molina y Bernardo Esquinca. En especial su visión de la Ciudad de México como espacio de superposición temporal, donde lo prehispánico, lo colonial, lo decimonónico y contemporáneo aún conviven sin una síntesis posible y por esto lo fantástico se ofrece como el modo para representar esa problemática coexistencia.

III

Desde el principio, el título de *Los días enmascarados* hace referencia a un mito prehispánico, el mito azteca de los últimos cinco días del año nahua (*nemontemi*), cuando el tiempo se detenía "entre el pasado y el futuro que es también un pasado" (Oviedo, 2002, 317), en preparación para la nueva vida, el renacimiento, el eterno retorno y durante los cuales toda actividad se suspendía porque se consideraba aciago (Enciclopedia de México, 1993, 5774). En ese sentido, no es casualidad que el

7 El término fue acuñado desde 2001 por Zoé Jiménez Corretjer en *El fantástico femenino en España y América: Martín Gaite, Rodoreda, Garro y Peri Rossi*. María Akrabova volvió a ponerlo sobre la mesa en *El signo y el espejo. Una aproximación a lo fantástico femenino* (2014), pero fue a partir de "Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real" (2020) de David Roas que ambas categorías comenzaron a usarse. Otros investigadores han desarrollado su propuesta al respecto: Rakel Hoyos (2024). "El pensamiento fantástico femenino como otra forma de interpretar el mundo". Laura Ruth Cortés Montes (2024). *El género fantástico como otra ventana al universo femenino: un análisis del cuerpo y la voz desde una perspectiva de género*. Campo Ricardo Burgos López (2020). "Un acercamiento al fantástico femenino hispanoamericano".

volumen[8] abra con el cuento "Chac Mool" y cierre con "El que inventó la pólvora". El primer relato, si bien nos cuenta desde un registro fantástico una suerte de reencarnación de Chac Mool mediante la paulatina usurpación de la vida de Filiberto (quien fallece ahogado en Acapulco en medio de circunstancias misteriosas), su estructura narrativa fragmentada remite, por un lado, a relatos decimonónicos o hasta cervantinos donde un supuesto personaje testigo relata la historia del protagonista gracias a un diario, epistolario o algún otro documento autobiográfico hallado por aquel:

> este narrador, quien ejerce el control de la voz y filtra la historia que llega al lector, parece ser en principio un mero testigo parcial de los sucesos, pero ya se verá cómo al final se convierte en personaje central. El segundo modo narrativo aparece en su viaje de regreso a la Ciudad de México, cuando encuentra y decide leer el cuaderno manuscrito dejado por Filiberto, cuya redacción, en primera persona, asume la forma general de un diario; gracias a estos artificios de la estructura del texto, en apariencia el lector real acompaña al narrador en este proceso, pues ambos van conociendo juntos la historia de Filiberto (Olea Franco, 2004, 148).

Por otro lado, la trama se inspira no sólo en un acontecimiento histórico ocurrido en 1952 (la exposición mexicana en Europa que incluyó al dios prehispánico de la lluvia cuya mera presencia provocó tormentas),[9] sino también en el México posrevolucionario (numerosos elementos del cuento remiten al mundo socioeconómico de la segunda mitad del siglo

8 Además, al igual que sucede con el título de *Una región más transparente*, la referencia para *Los días enmascarados* la toma Fuentes de un poema; en este caso "El ídolo en el atrio", de José Juan Tablada.

9 El propio Fuentes dejó registro de esto en *Los narradores ante el público*: "Los datos de la nota roja artística enfocaron mi atención en un hecho evidente para todos los mexicanos: hasta qué grado siguen vivas las formas cosmológicas de un México perdido para siempre y que, sin embargo, se resiste a morir y se manifiesta, de tarde en tarde, a través de un misterio, una aparición, un reflejo. La anécdota gira en torno a la persistencia de nuestras viejas formas de vida" (1966, 135).

xx, a la cultura de masas y costumbres de la clase media urbana y la burguesía mexicana de mediados de la década de 1950) y en las dificultades para mover la efigie de Chac Mool durante las excavaciones de Le Plongeon,[10] arqueólogo francés, en Chichén Itzá a finales del siglo xix.

> El traslado a la casa me costó más que la adquisición. Pero ya está aquí, por el momento en el sótano mientras reorganizo mi cuarto de trofeos a fin de darle cabida. Estas figuras necesitan sol, vertical y fogoso; ese fue su elemento y condición. Pierde mucho en la oscuridad del sótano, como simple bulto agónico, y su mueca parece reprocharme que le niegue la luz. El comerciante tenía un foco exactamente vertical a la escultura, que recortaba todas las aristas, y le daba una expresión más amable a mi Chac Mool. Habrá que seguir su ejemplo.
>
> Amanecí con la tubería descompuesta. Incauto, dejé correr el agua de la cocina, y se desbordó, corrió por el suelo y llegó hasta el sótano, sin que me percatara. El Chac Mool resiste la humedad, pero mis maletas sufrieron; y todo esto en día de labores, me ha obligado a llegar tarde a la oficina (Fuentes, 2017, 15).

"En defensa de la Trigolibia" continúa con el registro fantástico, pero sazonado con humor gracias a sus juegos del lenguaje y cuya trama absurda –un conjunto de potencias mundiales "imaginarias" están obsesionadas por el poder–, a su vez, remite a otros textos de autores como Alfonso Reyes, Juan José Arreola, Julio Cortázar y Augusto Monterroso:

> Los Tundriusos argumentaban que sólo hay Trigolibia cuando la infratrigolibosis trigolibera de la Trigolibia es trigolibificada y los trigolibentos de la trigolibución son puestos en manos del trigolibicado. Los Tundriusos instalaron una Trigolibificatura del Trigolibicado y prometieron

10 Su labor se vio permanentemente obstaculizada debido a fenómenos naturales adversos.

> para muy pronto la verdadera Trigolibia en la tierra. Para defenser la Trigolibia –que también declararon bien de su exclusiva pertenencia– los Tundriusos crearon campos de trigolibiación en donde encerraban a los enemigos de la Trigolibia para enseñarles a amar a la Trigolibia (29-30).

Aunque para Raymond Leslie Williams "En defensa de la Trigolibia", igual que "Letanía de la orquídea" y "El que inventó la pólvora", "son invenciones borgianas de fantasía pura" (1998, 49), el cuento de Fuentes también establece un puente con *1984* de George Orwell mediante la sátira.[11] El lector, en síntesis, debe leer entre líneas el juego –a manera de un trabalenguas o adivinanza– de información que constituye esta jitanjáfora extensa, "lo lúdico preside todo y también la visión del narrador para el cual las relaciones y motivaciones de Nusitania y Tundriusa son juegos de estrategia, de información incompleta, pues los contendientes desconocen parte de las tácticas del otro, que culminan en la "Frigotrigolibia" (Guerra Fría) (García Gutiérrez, 2000, 104).

En "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", Fuentes vuelve a experimentar con lo fantástico a través del diario. Aquí, a diferencia de "Chac Mool", cada pasaje sí está fechado por el narrador. Además, las referencias a Maximiliano y Carlota, es decir al Segundo Imperio, son palmarias, aun cuando hablar el tema, para ese momento, fuese desde el realismo o el fantástico, lindaba con lo políticamente incorrecto.

> Aquí se está lejos de los "males parasitarios" de México. Menos de veinticuatro horas entre estos muros, que son de una sensibilidad, de un fluir que corresponde a otros litorales, me han inducido a un reposo lúcido, a

11 El tono satírico de "En defensa de la Trigolibia" explora un escenario político absurdo y autoritario similar a la novela de Orwell. Otra conexión entre ambas obras es la crítica a la manipulación del lenguaje por parte del Estado para someter a la población. Fuentes, al igual que Orwell, expone cómo los regímenes autoritarios intentan reescribir la historia o controlar la percepción de la realidad de los ciudadanos. "En defensa de la Trigolibia", en síntesis, suele reconocerse como un ejercicio temprano de Fuentes en el campo de la sátira política, estableciendo una crítica distópica similar a la de Orwell.

> un sentimiento de las inminencias; en todo momento, creo percibir con agudeza mayor determinados perfumes propios de mi nueva habitación, ciertas siluetas de memoria que, conocidas otras veces en pequeños relámpagos, hoy se dilatan y corren con la viveza y lentitud de un río. Entre los remaches de la ciudad, ¿cuándo he sentido el cambio de las estaciones? Más: no lo sentimos en México; una estación se diluye en otra sin cambiar de paso, "primavera inmortal y sus indicios"; y las estaciones pierden su carácter de novedad reiterada, de casilleros con ritmos, ritos y goces propios de fronteras a las que enlazar nostalgias y proyectos, de señas que nutran y cuajen la conciencia (37).

Además de lo anterior, este cuento ha sido uno de los más analizados en la producción literaria de Fuentes.[12] Baste enumerar algunos porqués: transgresión ideológica y literaria al posicionarse al margen del nacionalismo posrevolucionario y su discurso de identidad nacional, pues planteaba imaginariamente el regreso de la emperatriz Carlota a México a mediados del siglo xx gracias al reencuentro con Maximiliano, reencarnado en el protagonista/narrador del cuento. El recurso del fantasma de la emperatriz atrapado en una mansión de la época de la Intervención francesa y la postulación de este espacio europeo –el "Viejo Mundo" trasplantado a la moderna ciudad de México– para encontrarse de nuevo con el exemperador, "desempolvaron" conflictos en el manejo de la historia oficial, latentes y encubiertos, pero no resueltos[13] (tal cual el regreso del pasado prehispánico en "Chac Mool" o del Mictlán en el subsuelo de la Ciudad de México en "Por boca de los dioses").

---

12 Ya mencioné su relación con *Aura*, pero también podría considerarse antecedente de otras obras como *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso o en relación con *Corona de sombra* (1943) de Rodolfo Usigli. Por su parte, Frank Dauster ("La transposición de la realidad en las obras cortas de Carlos Fuentes", 1979) integró *Aura*, *Cumpleaños* y *Zona sagrada* con "Tlactocatzine"; y Zunilda Gertel ("El discurso transformacional en Aura", 1990) con *Aura* y *Terra Nostra*.

13 No es casualidad que el diario esté fechado en septiembre, del 19 al 24, para ser exactos.

> Esa noche escuché a mis espaldas –no sabía que lo iba a escuchar por siempre– el roce de las faldas sobre el piso; camina con una nueva alegría extraviada, sus ademanes son reiterativos y delatan satisfacción. Satisfacción de carcelero, de compañía, de prisión eterna. Satisfacción de soledades compartidas. Era su voz de nuevo, acercándose, sus labios junto a mi oreja, su aliento fabricado de espuma y tierra sepultada:
>
> –…y no nos dejaban jugar con los aros, Max, nos lo prohibían; teníamos que llevarlos en la mano durante nuestros paseos por los jardines de Bruselas… pero eso ya te lo conté en una carta, en la que te escribía de Bouchot, ¿recuerdas? Pero desde ahora, no más cartas, ya estamos juntos para siempre; los dos en este castillo… Nunca saldremos; nunca dejaremos entrar a nadie… Oh, Max, contesta, las siemprevivas, las que te llevo en las tardes a la cripta de los capuchinos, ¿no saben frescas? Son como las que te ofrendaron cuando llegamos aquí, tú, Tlactocatzine… Nis tiquimopielia inin maxochtzintl… (45).

"Letanía de la orquídea" despliega la variante combinatoria de lo vegetal y lo fantástico[14] donde la invasión de la flora orquideológica en el cuerpo del protagonista representa una metáfora del Canal de Panamá, al mismo tiempo que juega con el origen etimológico del nombre ("órchis" en griego significa testículo)[15] y la folklorización del caribe panameño:

> –Mira, ve: ya empezó el invierno
>
> De las espaldas del cielo caía sobre Panamá un torrente de filos claros que escurrían, de la tierra herida en las calles adyacentes, a la Vía

14 En el caso de autoras mexicanas actuales, Paulette Jonguitud ofrece lo vegetal fantástico en *Moho* (2010) y Atenea Cruz en "Una mujer solitaria" (2019). También pueden encontrarse más narraciones latinoamericanas del ahora llamado *plant-horror* y *Ecogothic*, entre ellas "La orquídea" (1907), del costarricense León Fernández Guardia, y "Orquídea" (2006), del argentino Andrés Federico Wassington.

15 Véase el *DLE*: "La forma f., del lat. cient. orchidea, y este del gr. ὀρχίδιον orchídion, dim. de ὄρχις órchis 'testículo', por comparación con sus dos tubérculos elipsoidales y simétricos".

> España [...] Cuando escampó, Muriel se levantó con la frente empapada. Fue al closet a buscar sus zapatos; estaban cubiertos de un limo verde, igual que sus libros, reblandecidos, resistiéndose a que se les leyera [...] Cerca de las ventanas, las plantas jaspeadas volvían a hincharse, sus brazos abiertos picoteados de rojo. Con ellas, renacían el sol y el lento pulular: diástole paralítica de la Avenida Central, línea de la vida divergente, disparada por las hojas frágiles sobre los quioscos de Santa Ana, ahogada en un raspado de limón, manos en las dos orillas de la Zona del Canal, estirando los nervios hasta no alcanzarse. Los murmullos tornaban a la cabeza de Muriel con el cuentagotas del sudor. En ese momento sintió Muriel la comezón en la rabadilla. Rascarla, la acrecentaba. Era algo más… una bola que parecía cobrar autonomía del resto del cuerpo [...] Muriel se desnudó, y con la nuca torcida, fue a reflejarse de espaldas al cristal. Ya no era posible rascar sin ultrajes, y al minuto, sin quebrar: los pétalos de amarillo y violeta, el metal informe del polen, el tallo bulboso: había nacido una orquídea, perfecta, de abandonada simetría, lánguida en su indiferencia al terreno de germinación. Orquídeas en la rabadilla [...] Pero había problemas prácticos a los cuales atender. ¿Cómo ponerse los pantalones? ¿La flor convertida en pasta? (46-49).

Metamorfosis que trasciende la de Gregorio Samsa merced a su carga de humor ácido, la extirpación de esta planta (otra vida y otro ser en simbiosis con Muriel) causa la irremediablemente muerte de su anfitrión:

> [...] sin vacilación cortó de un tajo la orquídea y la plantó en un caso de agua. Del hueso apenas brotaba un muñón verde. ¡Primera de la cosecha, a veinte dólares cada una! No le quedaba sino esperar, tendido en la cama, a que diariamente, entre doce y dos, floreciera una nueva. Acaso nacerían multiplicadas –cuarenta, ochenta, cien dólares diarios. Y entonces, sin aviso, del lugar exacto en que la flora había sido cercenada, brotó una estaca ríspida y astillosa (51).

El deseo soberbio de querer lucrar con su mutación maravillosa lo conduce a su propia muerte (Rodríguez Valdés, 2023, 76). En ese sentido, vale la pena recordar una anotación de John S. Brushwood sobre este cuento de Fuentes:

> For the rest of the story, a voice outside the narrative relates events from the viewpoint of Muriel, a character based on the tropical prototype. Fuentes' prose style is mildly disconcerting because of *Los días enmascarados* and *Cantar de ciegos* its heavily rich imagery. No one would deny the author's lyricism, of course, but the richness in "Letanía" seems unusual: "Visceral light, yellow as rain when it mixes with dust… The windows shook until sounding a reticent dactyl". Readers may well not know how to react to this stylistic procedure –could it be some kind of parody on intensely poetic prose? The portrait of Muriel develops schematically as he does typically tropical things. An allegory is taking shape, though one may not be immediately aware that such is the case. The stylization of Muriel crosses into fantasy when his coccyx sprouts an orchid. The clincher of the allegory comes when he decides to grow orchids for sale and the plant itself causes his death. So Muriel is Panama; the highly figurative language which may have been disconcerting early in the experience of "Letanía" now becomes part of the facade that disguises the Panamanian tragedy. As one finishes this story, a return to the beginning of it is almost inevitable because the interpretation comes to fruition only at the end, and one needs to reconsider the process of development. The referent is in fact not so much life in Panama as it is the Panamanian circumstance. The reader participates not by understanding Muriel as a human individual, but as the symbol of a political situation (1982, 22-23).

El penúltimo relato, "Por boca de los dioses", establece una conexión con otro relato del mismo libro, "Chac Mool", pero también prefigura el habla desaforada de Ixca Cienfuegos en *La región más transparente*. Oliverio, el protagonista, osa robar una boca de un cuadro de Tamayo

en el Palacio de Bellas Artes y huir a su cuarto de hotel –cuyo número 1519, sin duda, remite al desembarco de Hernán Cortés–, ubicado también en el centro histórico de la Ciudad de México. Por supuesto, Oliverio paga el crimen con su sacrificio:

> Abrí la puerta de par en par: Tlazol en traje de ceremonias, cargada de joyas gruesas y serpientes, avanzó a abrazarme: mi boca reía dislocada. Tlazol cerró la puerta con llave, sus labios se acercaron a los míos, y a mordiscos arrancó su carne. En la mano de la Diosa brillaba un puñal opaco; lenta, lenta, lo acercó a mi corazón. La carne de los labios yacía, gimiendo espantosamente, en el suelo. Los labios gritaban, casi en suspiro: –Huye, Oliverio, huye… No quise llegar hasta este punto… yo también creo… ¡Oh, por qué me arrancaste de la contemplación" …
>
> Tlazol me abrazó en un espasmo sin suspiros. El puñal quedó allí, en mi centro, como un pivote loco, girando solo mientras ella abría la puerta a la caravana de ruidos minuciosos, de alas y culebras, que se amasaban en el pasillo, y las guitarras torcidas y las voces internas cantaban (72).

Además de lo fantástico mitológico, la estructura desordenada (tanto de voces narrativas como de tiempos y espacios) de este cuento[16] juega con la verosimilitud de la condición psicológica de Oliverio, cuyo evidente trastorno mental repercute directamente en su modo de relatar. El desmoronamiento de su personalidad cuando los labios del cuadro robado cobran vida y se pegan a la suya, a su vez, resulta una crítica no tan velada hacia el discurso nacionalista de la época. A lo largo del cuento

16 Como ya bien ha señalado Georgina García Gutiérrez, este texto sobresale de los cinco restantes en *Los días enmascarados* por su experimentación formal que incluye "una narración en tercera persona singular (que abarca aproximadamente una página) e introduce otro componente, el parlamento de la boca en segunda persona del singular, dirigido a un grupo; se intercalan un número considerable de diálogos que permiten el intercambio discursivo dentro del texto; y citas fragmentarias en español, alemán e inglés" (2000, 61).

> la idea del espacio opresivo se despliega con la concepción que identifica ciudad y cuerpo de la mujer; con el enmarañamiento espacial que conduce a Oliverio al sacrificio, y también con los estratos temporalizados que obedecen al movimiento del eterno retomo. El rito se cumple de nuevo y Oliverio es atrapado por la mujer, encarnación del tiempo y símbolo cultural nunca aniquilado por la conquista (García Gutiérrez, 16).

Intromisiones fantásticas de temporalidades, espacios y dioses prehispánicos en un México contemporáneo, "Por boca de los dioses", "Chac Mool" y "Tlactocatzine" forman una triada en *Los días enmascarados*.[17] Además de sus fuertes tintes costumbristas, se caracterizan por un tiempo circular y el uso de motivos de las mitologías azteca y maya, sitiados "en un contexto histórico que parecería contradecirlos" (Gutiérrez Mouat, 1985, 40): colonias y edificios antiguos en el centro de la Ciudad de México, espacios cargados de historia, pero también de manifestaciones de conflictos irresueltos.

> All have a first person narrator who is a bachelor. The action of all of them takes place in Mexico City. "Chac Mool" and "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" are related in a diary form. The space in all three has psychological significance for the narrator and the place becomes a point of convergence for diverse temporal and spatial realms. This point may be termed a *zona sagrada*: a "site" which is not divorced from time. At the end of each story the narrator is trapped in this closed spatial locus [...] While implying a conventional conception of time, other elements are working which subvert the temporal scheme. Thus, the reader is led to conclude the illogical through the distortion of the logical. Fuentes' first concern when dealing with space is place, and often in his works he mentions a specific site as a focal point. As such, a certain location may possess specific historic signifi-

17 Además de Georgina García Gutiérrez, otros especialistas coinciden también en agrupar en dos conjuntos los seis cuentos de *Los días enmascarados*.

> cance. In other instances, its significance is not historical; nonetheless, it is integral to the development of artistic fantasy as a form of *aleph*: a meeting zone for diverse temporal and spatial realms. This *aleph* would include that space which may be designated as ordinary and which is the site for logical actions. Oddly enough, the aleph would, conversely and concurrently, be the location of the extraordinary space in which fantastic events occur (Ciccone, 1975, 38-39).

En la visión integradora de *Los días enmascarados* el pasado, el presente y hasta el futuro convergen. "El que inventó la pólvora", último cuento de este libro, es una parábola de la modernidad. La dinámica consumista del capitalismo ha propiciado el mayor desastre mundial: destruir el Logos. "No hay más muebles en el universo que dos estrellas, las olas y arena. He tomado unas ramas secas; las froto, durante mucho tiempo… ah, la primera chispa…" (84). Paradójicamente, la modernización en su demencia de progreso, de superar el pasado y adelantarse al futuro se encamina a su propia destrucción: "el espacio de utilidad de las cosas se ha reducido a fracciones de segundo. Los aviones estallan en el aire, cargados de bombas; pero un mensajero permanente vuela en helicóptero sobre la ciudad, comunicando la vieja consigna: 'Usen, usen, consuman, consuman, ¡todo, todo!' (83). Más aún, está creando aquello de lo que trata de huir. Se vuelve, pues, al mismo punto de partida: el descubrimiento del fuego, ese pasado, ese otro, del que el hombre "racional" ha pretendido diferenciarse.

Aunque dentro de *Los días enmascarados* "El que inventó la pólvora", "En defensa de la Trigolibia" y "Letanía de la orquídea" pueden conformar un segundo grupo, pues comparten un fantástico más lúdico –ciencia ficción y distopías, "junto a las relaciones internacionales y juegos del lenguaje" (García Gutiérrez, 21)– dirigido a una sátira político-social –crítica a la mentalidad colonizada, el consumo capitalista y la retórica del poder– finalmente los seis cuentos exponen a través del registro fantástico cómo un pasado no superado y problemas sin resolver

ocasionan una suerte de rizoma donde la historia se repite en otro nivel debido al triunfo del tiempo circular sobre el lineal.

Así, dicho aspecto de la manifestación del poder del pasado, representado por deidades, espectros, tiempos o mundos extintos, los cuales cobran vida en el presente urbano gracias a la voluntad o la vitalidad de los vivos (Filer, 2006, 59), ha de volverse recurrente no sólo en su narrativa posterior, sino también en obras de autores: "La noche de la Coatlicue", de Mauricio Molina, y *Necropolitana*, de Bernardo Esquinca, establecen un vínculo con "Chac Mool" y "Por la boca de los dioses", por ejemplo; mientras "Los habitantes", de Héctor de Mauleon, un parentesco con "Tlactocatzine" y *Aura*. Al igual que en *Los días enmascarados*, estas narraciones evocan fuerzas ancestrales que determinarán tanto los destinos individuales como colectivos de sus personajes; el contraste entre la vejez y la juventud y elementos externos e internos son utilizados para situar al lector en un espacio-tiempo fantástico (interior) donde la modernidad citadina (realidad externa) no habita. De este modo, el gesto fundacional de *Los días enmascarados* sigue operando al configurar un linaje de obras fantásticas mexicanas que siguen reanimando mitologías latentes en el imaginario, soterradas en las colonias más viejas de la capital metropolitana.

La vigencia de este primer cuentario de Carlos Fuentes radica en haber introducido lo fantástico como metáfora de la historia mexicana; en leer el presente desde esa zona liminar donde los fantasmas del pasado se filtran en las grietas de la modernidad urbana. Fuentes no concibió lo fantástico de sus seis relatos como evasión, sino como interrogación crítica: ¿qué significa ser moderno en un país que no acepta su pasado? La fantasía de este libro seminal "desenmascaró" y al mismo tiempo concibió otra visión de la historia, otra comprensión de la vida, del amor y la muerte que animó no sólo obras ulteriores del propio Fuentes, sino también de posteriores escritores. *Los días enmascarados* reveló "un mundo fantástico que poseía fuertes nexos con el México contemporáneo, desde el cual entablaba un serio y profundo diálogo con la historia mexicana,

por ejemplo con el pasado decimonónico, en 'Tlactocatzine, del jardín de Flandes', o bien con el prehispánico, en el mejor cuento de la colección: 'Chac Mool'" (Olea Franco, 2006, 118). Espacios y tiempos, calles, edificios, mitos y leyendas ubicados en el centro del otrora Distrito Federal, Bernardo Esquinca, Mauricio Molina, Héctor de Mauleon y Guillermo Samperio, en el caso de autores, y Bibiana Camacho o Karen Chacek,[18] para el de escritoras, continúan resucitando en sus libros esa "uniquely Mexican reality, a reality peopled by ghosts and phantasma from Mexico's past –a past that refuses to die, that remains eternally a part of the present" (Williams, 1978, 40).

A lo largo de este segundo milenio, los parámetros de la crítica sobre lo fantástico se han desplazado favorable y significativamente, lo que antes era central para considerar *Los días enmascarados* –si la literatura fantástica tenía un lugar en la cultura mexicana–, ahora resulta secundario o prescindible. Hacia 1960,

> la batalla en defensa de la literatura fantástica y en contra del nacionalismo reduccionista había sido ganada, puesto que a partir de esa fecha ya no se endilgó a un escritor como defecto principal el que optara por ese género. Así, cuando José Emilio Pacheco difunde en 1972 *El principio del placer*, obra que asume expresamente la herencia de Fuentes para modificarla, los parámetros de la crítica se rigen más bien por el análisis de los textos, sin cuestionar que éstos pertenezcan o no a la vertiente fantástica; al mismo tiempo, la crítica tiene una mejor perspectiva de apreciación, lo cual le permite, por ejemplo, distinguir el particular uso de la historia mexicana que hace Pacheco en sus textos fantásticos (Olea Franco, 2004, 177).

Y aunque desde inicios de los 2000 por fin el género fantástico ha ocupado su lugar en la historia de la literatura mexicana, en algún punto del

18 "Espejos" y "Cada martes", respectivamente. De autoras más cercanas a la temporalidad de Carlos Fuentes podrían mencionarse Amparo Dávila y Adela Fernández.

camino *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes fue relegado como uno de los antecedentes que, además de encabezar el primer ciclo de su narrativa breve, ayudó a desbrozar el terreno y contribuir de manera decisiva al proceso de conformar una tradición literaria fantástica nacional, así como también a robustecer una diversificación de la literatura mexicana, tanto para escritores como para escritoras, a partir de la segunda mitad del siglo XX.[19]

IV

Georgina García Gutiérrez, una de las grandes especialistas en la obra de Carlos Fuentes, apuntó acertadamente respecto a la importancia de *Los días enmascarados*:

> formula algunos de los esquemas de la narrativa de Fuentes. La relación "yo y el Otro", el mexicano occidentalizado y el pasado prehispánico, pone en juego planteamientos sobre la identidad (nacional e individual), la cultura, la historia, por medio de la instauración de lo fantástico. Así, la Otredad ontológica se aborda en términos de lo inexplicable, de la alteración del orden. La lógica narrativa y los procedimientos de lo fantástico en "Chac Mool", en "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" y en "Por boca de los dioses", de *Los días enmascarados*, configuran tanto la irrupción de lo sobrenatural, con el regreso de los tiempos históricos, como problemas sobre la identidad de los personajes, en tanto mexicanos. Las incógnitas de la nacionalidad, sugeridas por medio de las relaciones de los personajes con el Otro, con narradores cuya percepción está perturbada y la presencia de fantasmas, dioses, objetos animados, mujeres viejas que seducen a hombres jóvenes, el amor más allá de la muerte y del tiempo, la locura, el

19 *Verbi gratia*, Amparo Dávila y Adela Fernández, autoras cuyas obras de unos años para acá han sido rescatadas y posicionadas precisamente como precursoras de lo fantástico, lo fantástico femenino y feminista y consideradas figuras tutelares de escritoras jóvenes tanto mexicanas (Cecilia Eudave, por ejemplo) como extranjeras (Mariana Enríquez, entre ellas).

> doble (motivos fantásticos incorporados y "traducidos" a la especificidad de la cultura e historia de México) (19).

Sin duda, Fuentes construyó este mundo ficcional, donde lo mítico se integra al fantástico, gracias a un vasto conocimiento de la historia mexicana. Las seis narraciones fantásticas de *Los días enmascarados* inauguraron un espacio-tiempo a través del cual es posible reflexionar sobre puntos neurálgicos del devenir histórico del país. Característica que, por cierto, se sostiene e incluso se acentúa a lo largo de su producción y hasta ha servido de inspiración para otros autores como José Emilio Pacheco[20] y Álvaro Enrigue.[21]

Pero más allá del registro fantástico, tanto "Chac Mol", "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" y "Por boca de los dioses" como "En defensa de la Trigolibia", "Letanía de la orquídea" y "El que inventó la pólvora" comparten un profundo diálogo con la historia y la cultura mexicana, latinoamericana y occidental.

> Reúnen la ficción y la historia, la realidad serena y la fantasía mágica en un ambiente surreal como el sueño, la tradición literaria escrita que llega al conocimiento de Fuentes por lecturas especializadas y la tradición oral que le alcanza mediante relatos populares y decires anónimos, la sólida pervivencia de culturas indígenas y la religión cristina que se encuentra en profunda crisis (por la Guerra Cristera y los demás), la modernidad laica de la geografía urbana y la coexistencia de distintas concepciones con raíces en la tierra rural (Li & Nie, 2021, 92).

Es decir, este primer libro de Carlos Fuentes parte de un profundo conocimiento tanto de la historia nacional como internacional; los elementos

---

20 "Tenga para que se entretenga" (1972) y "La fiesta brava" (1972), por mencionar dos cuentos.

21 Espacio-tiempo de reflexión que seguramente incorporó en *Tu sueño imperios han sido* (2022).

fantásticos que estructuran los seis cuentos no sólo los reúne en el efecto que Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970) y demás especialistas en el campo han descrito, sino inaugura, sobre todo, una imagen literaria de la sociedad mexicana. En este orden de ideas puede deducirse que el género fantástico en México asume a partir de *Los días enmascarados* funciones específicas y modalidades que se relacionan de manera directa con un proceso de examen del pasado de la nación: el empecinamiento por enterrar (o enmascarar) nuestro pasado prehispánico, colonial y decimonono, pese al constante resurgimiento y metamorfosis de estos "palimpsestos" cada cierto tiempo. "It is not merely a literary game, but an alternative view of the world" advirtió Cynthia Duncan (1986, 126).

Con *Los días enmascarados*, Fuentes deja al descubierto sustratos míticos del pasado prehispánico, colonial y hasta decimonónico en un México supuestamente moderno no sólo como clave interpretativa de sus relatos, sino también para entender conductas históricas e identitarias. Semejante a las excavaciones arqueológicas que al intervenir en un sitio histórico pueden dejar a la vista los cimientos o estructuras más antiguas que se descubren como parte del proceso de restauración y conservación, así es la conclusión a la que se llega con el cuentario de Fuentes: aceptemos la imposibilidad de cancelar el pasado, mejor intentemos comprenderlo y asimilarlo a nuestro presente para recordatorio futuro del proceso, pero también de su fragilidad.

El código fantástico en *Los días enmascarados* no fue, pues, un medio de evasión, como sus primeros críticos le imputaron, sino un recurso para discutir la historia con miras hacia el futuro del país; por ello, en sus seis cuentos se asoma, entre otras cosas, un humor que "desolemniza" los discursos modernos y posrevolucionario y, a su vez, propone revisitar el pasado para proyectarlo en el presente hacia el futuro. Tampoco fue una curiosidad temprana dentro de la obra de Carlos Fuentes, fue un punto de origen del fantástico mexicano a mediados de la centuria precedente. Su exclusión del canon podría responder, entonces,

a una doble ceguera: la del realismo de los años cincuenta y la de una crítica posterior que, al reivindicar nuevas voces, olvidó sus antecedentes. Escritura del enmascaramiento y de la coexistencia de mundos, reintegrar este libro en la historia literaria nacional significaría reconocer que lo fantástico moderno en México comenzó como una reflexión sobre la identidad mexicana en la persistencia del mito en la vida metropolitana. Volver a *Los días enmascarados* es volver al instante en que lo fantástico se presentó como una forma de pensar lo mexicano.

Desde este cuentario, Fuentes instauró una visión del país en tanto que espacio donde los tiempos y lugares históricos conviven arrastrando una serie de traumas no resueltos que siguen vivos acechando la realidad contemporánea de la urbe mexicana y que autores como Bernardo Esquinca, Mauricio Molina, Héctor de Mauleon y Guillermo Samperio conjuran en *Necropolitana* (2022), "La noche de la Coatlicue" (2007), "Los habitantes" (2006) y "Bodegón" (1975), respectivamente. En estos, la poética de Carlos Fuentes establecida desde *Los días enmascarados* –lo fantástico compuesto por otros elementos vinculados a la imaginación como lo detectivesco, la ciencia ficción, las utopías, el mito, el arte, la Ciudad de México, lo latinoamericano, lo universal, la política, la historia, el empleo de otras lenguas– subyace en sus propias estéticas. A pesar de los años, toda esa heterogeneidad de factores, sumada la perspectiva crítica hacia la realidad, junto con una tendencia a la renovación que considera al mismo tiempo tradiciones para preservarlas y prolongarlas, continúa dejando huella en una pléyade de lectores y escritores.

Cabe concluir entonces que una lectura atenta de *Los días enmascarados* en este siglo XXI aún puede hallar y demostrar el legado de este libro inaugural de Carlos Fuentes no sólo en la literatura mexicana de mediados de la centuria pasada, sino también en las escrituras fantásticas de autores pertenecientes a una nueva generación, donde mitos

ancestrales, en apariencia perdidos para siempre, se resisten aún a morir manifestándose a través de algún misterio, un reflejo distorsionado o alguna aparición citadina.

Referencias

Bermúdez, M. E. (1954). Los Presentes en su segunda serie. *Revista Mexicana de Cultura*, (12 de diciembre), 10, 12.

Brushwood, J. S. (1982). *Los días enmascarados* and *Cantar de ciegos*: Reading the Stories and Reading the Books. *A Critical View: Carlos Fuentes* (18-33). Austin: University of Texas Press.

Carballo, E. (1955). Los días enmascarados. *Revista de la Universidad de México*, 9, 7, (marzo), 4, 16.

Chumacero, A. (1955). Las letras mexicanas en 1954. *Revista de la Universidad de México*, 9, 5-6, (enero-febrero), 25-30.

Ciccone, A. J. (1975). The Supernatural Persistence of the Past in *Los días enmascarados* (*The Masked Days*). *Latin American Literary Review*, 3, 6, 37-48.

Duncan, C. (1986). Carlos Fuentes' «Chac Mool» and Todorov's *Theory of The Fantastic*: A Case for The Twentieth Century. *Hispanic Journal*, 8, 1, 125-133.

Enciclopedia de México (1993). *Tomo x*. México: Enciclopedia de México/sep.

Fuentes, C. (1966). *Los narradores ante el público*. México: Joaquín Mortiz, 135-155.

Filer, M. E. (2006). Modos de lo fantástico en la narrativa de Carlos Fuentes. La noción de figura en *Una familia lejana*. *Semiosis*, 4, 2, 59-69.

García Gutiérrez, G. (2000). *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*. México: colmex / cell.

González, J. L. (1955). Cuatro cuestiones: literatura realista y literatura fantástica. *México en la Cultura*, 336 (28 de agosto), 3.

Gutiérrez Mouat, R. (1985). Carlos Fuentes y el relato fantástico. *Modern Languages Studies*, 15, 1, 39-49.

Hurtado, A. (1956). Los Presentes. *Estaciones*, 3 (otoño), 396.

Li, Y. y Nie, L. (2021). Un retorno a la raíz mítica: un estudio comparativo de "Chac Mool" y novelas chinas. *Confluencia*, 36, 2, 92-102.

MacGregor, J. (1954). En torno a un folleto. *Revista Mexicana de Cultura*, (19 de diciembre), 12.

Olea Franco, R. (2004). *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: colmex / cell; Nuevo León: conarte.

Olea Franco, R. (2006). Literatura fantástica y nacionalismo: de *Los días enmascarados* a *Aura*. *Literatura Mexicana*, xvii, 1, 113-126.

Ordiz, F. J. (1987). *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León.

Oviedo, J. M. (2002). *Historia de la literatura latinoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.

Rodríguez Valdés, Y. (2023). Una abertura vegetal para el fantástico fantasma y la metamorfosis de muerte: «Tlactocatzine del Jardín de Flandes» y «Letanía de la orquídea», de Carlos Fuentes". *Brumal*, 11, 1, 67-83.

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.

Williams, R. L. (1998). *Los escritos de Carlos Fuentes*. México: fce.

Williams, S. A. (1978). Prisoners of the past: three Fuentes short stories from *Los días enmascarados*. *Journal of Spanish Studies*, 6, 1, 39-52.

MEMORIA, SENSACIÓN Y SENTIMIENTOS: *LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ*

Teresa García Díaz[1]

Tener un cuerpo es una gran amenaza para el espíritu.
Marcel Proust

VENTANAS CORPORALES

Carlos Fuentes, siempre interesado en la relación entre la épica, el mito y la novela, expresó la importancia de los sentidos corporales como factores decisivos en la convulsa relación entre América y Europa durante el Renacimiento y el Barroco. Un pasaje de *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (1990) deja entrever un complejo entramado que, a su juicio, permitiría percibir la sutil y ardua relación entre hechos históricos (la Reforma y la Contrarreforma), corrientes del arte y del pensamiento (el Renacimiento y el Barroco), religiones (las indígenas y la cristiana) y los sentidos corporales aprovechados y plasmados en lo estético:

> Edad de Oro, Paraíso Terrestre, el sueño del Renacimiento tiene un lugar e, inmediatamente, lo destruye. La épica de la historia corrompe y esclaviza el sueño mítico, y el inmenso vacío entre la realidad y el sueño es llenado por el barroco americano, el estilo de la abundancia nacido de la abundancia de la necesidad; [el barroco es] la gran concesión de la Contrarreforma

1 Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana, México
orcid: 000-0002-5291-1012

> católica al mundo de los sentidos (como la música es, quizás, la gran concesión de la Reforma protestante a la austeridad puritana de los altares sin figuras), el lugar donde los antiguos dioses pueden reunirse con el nuevo dios cristiano, y el sexo reconocerse en la muerte (Fuentes, 1990, 149).

Toda su obra juega en estas coordenadas: grandes tiempos históricos, grandes géneros narrativos (épica, mito, novela en lugar preponderante), grandes conexiones convulsas (en especial América-Europa, indígenas-cristianos) y también grandes ventanas corporales.

Los sentidos han trascendido no sólo vidas, sino incluso la producción artística. Sin ir más lejos de la referencia de *Valiente mundo nuevo*, habría que recordar que la desmesura del Renacimiento, además de haber estado impulsada por una serie de factores esenciales, también fue afectada por los estimulantes de los sentidos que llegaron entonces al Viejo Mundo. Algunos de los artistas y los pensadores de la época sumaron a sus talentos los efectos del recién descubierto placer por los sabores del café, el chocolate y el té.[2] En este escrito, particularmente atenderé a los sentidos en *La muerte de Artemio Cruz*, obra emblemática de Fuentes.

El descubrimiento del mundo suele tener el filtro de los sentidos en esa apropiación que el ser humano hace del entorno, en la realidad y en la ficción. Todo remite a los sentidos, o en palabras de Bergson, "el costado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas" (2010, 51); antes, o al mismo tiempo que el raciocinio, la percepción es el punto de contacto entre las personas y el mundo.

De la misma manera que las ventanas limitan la vista hacia fuera, por sus dimensiones y su perspectiva, la percepción suele estar enmarcada, es decir, siempre es fragmentaria; el ser humano tiene límites para sentir la totalidad que enfrenta el cuerpo y el cerebro suele concentrarse

2 Con sus respectivos alcaloides: la cafeína, la teína, la nicotina y la teobromina. El café ya se bebía en el Medio Oriente y en África desde tiempos antiguos (incluso legendarios), pero sólo a partir de la época del Renacimiento tardío fue introducido a Europa. Más o menos por la misma época, pero desde el Lejano Oriente, arribaría el té a Europa.

en la sensación más intensa.[3] Y la sensación de una parte del cuerpo, o el dominio de un sentido sobre los otros, absorbe al individuo. Por eso, no sorprende al lector que Fuentes acuda a los sentidos como fragmentos sustanciales de percepción, que en su concomitancia conforman una identidad: "soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio" (1998, 115). Artemio Cruz ve su rostro fragmentado, se percibe a sí mismo en pedazos, ha perdido sensibilidad en algunas partes de su cuerpo, otras están invadidas por el dolor y, algunas más, desearía sentirlas distintas.

En relación con estos terrenos donde se evidencia la fragmentación sensorial previamente expresada en los cuadros en que se mira el protagonista, acudo a Jan Kott, quien escribe: "El tacto es un sentido limitado. A diferencia de la vista, no abarca a la persona completa. El tacto es siempre fragmentario; descompone. Un cuerpo vivido a través del tacto nunca es una entidad; es sólo una suma de fragmentos que existen uno junto a otro. Se tocan entre sí, pero no crecen juntos. Para decirlo con más exactitud, siguen siendo contingentes en relación con cada uno, pero no crean una forma. No son una estructura" (Kott, 1992, 72).[4] Tanto en el placer como en el dolor, no parece posible percibir la totalidad del cuerpo, aún en una agonía sin participación de un otro. El dolor domina una parte del cuerpo sobre las otras –aunque haya quienes crean que la

3 Jan Kott, en *Un breve tratado sobre el erotismo*, escribe que: "[...] la imaginación erótica nunca crea una situación plenamente desarrollada o una persona completa. La pareja erótica de la imaginación y el deseo se crea o se da sólo en fragmentos. Igual que una estatua rota cuyas partes encontramos o examinamos una por una: torso, brazos, piernas, cabeza o vientre –todos objetos separados". "But erotic imagination never creates a fully developed situation, or a complete person. The erotic partner of imagination and desire is created or given only in fragments. Like a broken statue the parts of which we find or examine one by one: torso, arms, legs, head or belly –all separate objects" (1992, 71). A falta de una traducción directa del polaco al español, empleo la versión inglesa del texto de Kott.

4 "Touch is a limited sense. Unlike sight, it does not embrace the entire person. Touch is invariably fragmentary; it decomposes. A body experienced through touch is never an entity; it is just a sum of fragments that exist side by side. They touch each other but do not grow together. To put it more precisely, they continue to be contingent in relation to each other but do not create a form. They are not a structure" (Kott, 1992, 72).

percepción del dolor, o nocicepción, es otro sentido diferente de los cinco tradicionales– e invade la totalidad del ser, a pesar de que se origina en un sólo órgano o parte del cuerpo. En su agonía, el dolor físico de Artemio se irá desplazando en su corporeidad e irá perdiendo sensibilidad en distintas zonas de su organismo.

Lo mismo le sucede con los olores, los sonidos, la claridad y la oscuridad del entorno. En enorme y cruel contraste vivió la percepción del dolor y del placer. La dolencia no le permite sentir la totalidad de su propio cuerpo y, asimismo, en ningún encuentro amoroso el personaje recuerda haber sentido la totalidad del otro cuerpo: percibía al otro en partes. Al igual que la pareja lo percibía en una suma de sensaciones encadenadas que llevaron a ambos a la plenitud amatoria.

La sensación, los olores, los sabores, los sonidos y la vista tienen inicio y fin. En el juego de espejos existente en la novela, recupero esa fragmentariedad en el reflejo de las células de una esponja. La esponja "nunca pierde su unidad, busca la manera de agregar otra vez sus células dispersas, nunca muere, ah, nunca muere" (Fuentes, 1998, 191), porque al igual que sus distintas partes tienden a unirse, el protagonista se aferra a sus sentidos presentes y a la "memoria" de los mismos con el profundo deseo de aferrarse a la vida y desafiar la muerte.

El deterioro de su organismo transforma las múltiples sensaciones que origina la enfermedad en su propio cuerpo; su percepción ya no es ni será placentera: "hay que pensar en el cuerpo. Agota pensar en el cuerpo. El propio cuerpo. El cuerpo unido. Cansa. No se piensa. Está. Pienso, testigo. Soy cuerpo. Queda. Se va… se va… se disuelve en esta fuga de nervios y escamas, de celdas y glóbulos dispersos. Mi cuerpo, en el que este médico mete sus dedos" (116). Lo desagradable del presente y su impotencia ante la enfermedad se enfrentan en una fuerte lucha con los recuerdos de placeres pasados. En este punto, considero pertinente destacar que la mente tiene la capacidad de crear una serie de matices para acercar el recuerdo a la experiencia, porque es sumamente complejo que a través de la mente se pueda recuperar la memoria exacta

y sensorial del placer, como la de la felicidad, o como se posee la de los datos o los hechos; pareciera que el recuerdo es una construcción mental de la experiencia gozosa.[5]

Así, las diferentes memorias encarnan distintas complejidades: tanto con las fechas como los hechos son posibles de recuperar porque son entidades abstractas que se pueden actualizar a través de los números o el relato de lo sucedido. En cambio, la memoria del placer necesitaría el estímulo físico –ya perdido y, por lo tanto, inasible–para recuperar las sensaciones gozosas del pasado; las otras memorias pueden recuperar con las palabras o números parte de su esencia. Hasta el mismo Artemio duda de las posibilidades sensoriales del recuerdo: "Quién sabe si el recuerdo puede realmente prolongar las cosas, entrelazar las piernas, abrir las ventanas a la madrugada, peinar el cabello y resucitar los olores, los ruidos, el tacto" (185). ¿Cómo puede Artemio llenar la ausencia y lo irrecuperable del cuerpo de la amada muerta si la memoria no le basta? Memoria e imaginación caminan juntas para confortar a su espíritu en esa tribulación agónica.

MEMORIA, DOLOR Y PLACER

> Así como lavamos el cuerpo deberíamos lavar el destino, mudar de vida como mudamos de ropa –no para salvar la vida, como comemos o dormimos, sino por aquel respeto ajeno por nosotros mismos al que llamamos propiamente aseo.
>
> Fernando Pessoa

En el momento en que el dolor domina a Artemio Cruz, postrado en su lecho de muerte, ni el cuerpo ni la mente le responden al deseo. Cuando

5 O bien, un ejercicio de la imaginación, como escribe Betina González en *Las poseídas* cuando ve a la imaginación como la posibilidad que tiene el alma de percibir: "Las imaginé. Y en ese ejercicio, verdadero órgano de percepción del alma [...]" (2013, 88). Es hermoso y confortante pensar que el alma puede percibir a través de la imaginación.

la parte superior de su cerebro –donde la voz narrativa considera que residen la inteligencia y el imaginario– excede su control, nace un temor que se acrecienta y que lentamente invade al personaje. Los dolores, los miedos y la desesperación asfixian su alma: "Como un odre vacío y arrugado. Te temblará la barbilla, te olerá mal la boca, te olerán mal las axilas, te apestará todo entre las piernas. Estarás tirado allí, sin bañar, sin afeitar: serás un depósito de sudores, nervios irritados y funciones fisiológicas inconscientes" 120).

Es entonces, en esa situación límite, cuando casi se queda sin aliento, que la parte inferior del cerebro acude a los sentidos como último recurso: un color, un sonido o una sensación, lo trasladan virtual y benéficamente a distintos espacios, en tiempos lejanos, con sensaciones más gratas y, sobre todo, con un cuerpo sano. Porque, como atinadamente escribe Bergson, "no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada" (51). Cuando estos se esfuerzan por ayudar a la mente, por más voluntad que Artemio tenga, el personaje asume que está perdiendo dolorosamente las capacidades de sus sentidos, situación explícita incluso desde una perspectiva lingüística: "escucharás el color, como gustarás los tactos, tocarás el ruido, verás los olores, olerás el gusto: alargarás los brazos para no caer en los pozos del caos" (166). La ruptura de todo control, incluso sobre la percepción, poco a poco deja caer al personaje en un negro abismo, como esa sensación de caída que parece no tener fin, que suele darse en los sueños, solo que, en la agonía, además de no tener fin, tiende a prolongarse.

Y es justamente en el abrazo del dolor y la decrepitud que ese avejentado cuerpo se acuna y arrulla, en el rítmico vaivén del dolor, oscilando entre el recuerdo y la nostalgia de las satisfacciones de los sentidos, en esa abismal soledad que lo rodea, para evadir el intenso dolor de "ese estómago inflamado... sensitivo... como un ojo llagado" (397). La imposibilidad de detener el dolor y de obtener una mejoría física es devastadora. Ante ese presente tan torturante, la única opción es esforzarse por

evadirlo a través del pensamiento retrospectivo, en un intento de distraer la percepción en tanto "la memoria es el deseo satisfecho" (167), para conseguir traspasar esa abismal distancia entre el dolor y el placer.

La apremiante necesidad de dejar de sentir dolor, sumada al torturante deseo de volver a sentir gozo, junto a la angustia ante la inminente muerte y una enorme inquietud por el desconocimiento de qué sucede después de la vida, oscurecen su presente, porque está "muerto en su origen lo que estará vivo en tus sentidos" (401). La falta de control del propio cuerpo, la imposibilidad de alejar a la muerte y la ausencia de afectos enfrentan brutalmente al personaje a todas sus dolencias frente al espejo de los sentidos, sobre todo, porque "los olores, las sensaciones, la luz, la oscuridad, las sombras, las texturas y los sonidos anteceden a los acontecimientos" (García Díaz, 2007, 129). Y muy probablemente también los continúan. Cuando se anulan todos los posibles acontecimientos, se pierde la ilusión de un futuro y sólo queda el discurso memorioso de lo que ya se ha vivido; los sentidos remiten al pasado:

> El ser humano posee sentidos que, como una brújula, lo guían por los caminos del placer, del dolor o del fastidio. A través de las sensaciones se palpa la realidad, se originan las necesidades y los deseos: sólo lo tangible es real; cada sentido engloba un universo de conocimiento cuando permite una percepción del mundo (García Díaz, 130).

La infinidad de experiencias que confluyen en una vida, en la agonía del personaje, se actualizan en su memoria a través del recuerdo, como un recurso inconsciente que le permite sostenerse en los jirones que le quedan de vida. "Quién sabe si el recuerdo puede realmente en ese prolongar las cosas, entrelazar las piernas, abrir las ventanas a la madrugada... resucitar los olores, el tacto" (185). En el dolor tan intenso que lo invade y en esos olores sumamente desagradables que lo dominan:

> La memoria es involuntaria, no se puede uno sustraer a ella, no se puede cerrar el oído ni el olfato. Una de las características de la memoria, tanto de la sonora como de la olfativa, es que lleva a otro lado, sin desearlo ni esperarlo: el recuerdo es más intenso cuanto más lejos se está de la felicidad pasada (García Díaz, 131).

Las memoria olfativa y sonora son reales pero complejas y el recuerdo –incluso siendo de una felicidad pasada, dependiendo de los vínculos interpersonales o las situaciones en que se fue feliz– puede ser perdurable o se va debilitando entre más lejos se está. Artemio no sólo está lejos, sino sin aparente posibilidad de volver a experimentar la benéfica experiencia del placer y es entonces cuando resurge:

> el antiguo problema de las relaciones entre el alma y el cuerpo, este problema aparece rápidamente como ciñéndose en torno a la cuestión de la memoria, e incluso más específicamente, de la memoria de las palabras: sin ninguna duda, de allí deberá salir la luz capaz de iluminar los lados más oscuros del alma. (Bergson, 31).

Más aún cuando en la oposición luz/oscuridad "el cuerpo se muere de dolor, pero el cerebro se llena de luz" (Fuentes, 318), Artemio está lleno de sabor a hiel, de malos olores y desearía respirar libremente aire puro, como en algún momento del pasado sintió la frescura del viento que "arrancado por el galope a la atmósfera quieta y reverberante te llenará la boca, los ojos, la cabeza [...]" (266-267). En el presente del relato, la experiencia intimidante del dolor, junto con la insensibilidad de partes del cuerpo que impiden percibir incluso las funciones primarias, le anegarán todo, desde la memoria más lejana hasta la sensación más reciente; como escribe Cioran, es "imposible dialogar con el dolor físico" (2010, 41).

El lector casi visualiza, huele y escucha los quejidos de un personaje que se ahoga en el dolor: "Sólo tengo ese dolor en el ombligo, ese dolor en el vientre, ese dolor junto a las costillas, ese dolor del recto mientras pujo

inútilmente rasgándome [...]" (Fuentes, 317). En ese momento de la trama es un triste y desolador paisaje humano el que encarna el protagonista. Sus asideros vitales son los recuerdos; a través de las sensaciones a las que lo remite su mente se traslada a los lugares donde amó, disfrutó y se sintió vivo y poderoso. En su entorno presente, además de estar agonizando, se siente completamente solo, rodeado de los ansiosos herederos que esperan su muerte: "El yo que muere, que la muerte expulsa, acorralado, se condena a caer en un silencio, cómplice del vacío, está en poder de un mundo donde no hay nada que no se extravíe" (Bataille, 371).

Ante la pérdida de toda posibilidad de vida, aparece la imagen del vacío que viene después de la muerte, de la idea de infierno que cada uno se ha formado. Héctor Abad Faciolince escribe "a veces creo que el infierno, si existiera, consistiría en poder ver, en el preciso instante de nuestra muerte, lo que están haciendo en ese momento las personas a quienes hemos querido" (2011, 12.). Esa exclusión de la vida de los seres queridos parecería aproximarse mucho a cierto tipo de infierno personal, donde no hay espacio para los placeres y el erotismo y la vivencia del amor desaparecen.

En ese infierno no tiene cabida la felicidad. La idea de felicidad del personaje alude al erotismo y a la sensación de poder como esenciales en su periplo vital: "La vida le propone al hombre la voluptuosidad como un bien incomparable –el momento de la voluptuosidad es resolución y deslumbramiento–, es la perfecta imagen de la felicidad" (Bataille, 82). Ya no puede vivir de nuevo la felicidad perdida: "¿Cuándo es mayor la felicidad? Acarició el seno de Regina. Imaginar lo que será una nueva unión; la unión misma; la alegría fatigada del recuerdo y nuevamente el deseo pleno, aumentado por el amor, de un nuevo acto de amor: felicidad" (Fuentes, 171); Regina está muerta y su cuerpo ya no le responde.

Asimismo, en el presente de la historia se subrayan las vidas superficiales de los otros, mientras él se va desprendiendo de sus últimos restos de vida, y aunque sus lazos de sangre entran y salen de su habitación, sufre la experiencia de la muerte en completa soledad, nadie lo quiere y

él no ama a nadie. Aunque el lector se conmueve por esa agonía, como escribe Sontag: "La designación de un infierno nada nos dice, desde luego, sobre cómo sacar a la gente de ese infierno, cómo mitigar sus llamas" (2010, 97). Y Artemio arde en ese infierno en vida.

AMOR Y PODER

> Yo soy diferente de todas mis sensaciones. No logro comprender cómo. No logro ni siquiera comprender quién las experimenta. Y, por cierto, ¿quién es ese yo del comienzo de mi proposición?
>
> E. M. Cioran

> El amor es más poderoso que la muerte.
>
> *El cantar de los cantares*

Las pasiones, los deseos, los miedos, los sueños, los sentimientos, el bien y el mal estuvieron presentes en distintos momentos de la vida de Artemio Cruz y fue él quien eligió los espacios y tiempos que destinó a esas compañías, en el singular destino que conformó a través del tiempo. Por ello, para concluir, me remito a dos elementos sustanciales y trascendentes en su vida: el sentimiento amoroso y el poder.

Artemio fue un niño abandonado. Lunero, su tío y protector, fue su primer y único afecto en su solitaria infancia. La trascendencia del vínculo le dará la agudeza y el coraje necesario a un niño pequeño para decidir matarlo, evitando así una terrible pérdida: "la inocencia morirá, no a manos de la culpa, sino del asombro amoroso" (Fuentes, 400). Asesina para mantener y prolongar el único lazo afectivo que ha conocido en sus pocos años de vida en orfandad. La valentía y la necesidad afectiva del personaje marcarán su destino.

En cuanto al amor de pareja, la relación con Regina se sustenta en la ficción que ambos se han construido sobre quién era ella; prefieren creer que su identidad y su experiencia inicial de vida amorosa fueron

distintas. Ella encarna la imagen de la felicidad perdida: "la alegría fatigada del recuerdo y nuevamente el deseo pleno, aumentado por el amor, de un nuevo acto de amor: felicidad" (171). Incluso la percepción de su propio cuerpo será trascendida por las emociones y los afectos que siente por ella: "ese cuerpo no era de él: Regina le había dado otra posesión: lo había reclamado con cada caricia. No era de él" (180); pues se habían perdido los límites de las individualidades, juntos eran un todo.

La pierde y empieza a ser otro, sus parámetros cambian y considera que "la virtud es sólo deseable, pero la soberbia es sólo necesaria" (195). La soberbia y el deseo de poder se vuelven lo primordial en su vida, para convertirse en el hombre rico y poderoso que desea ser, y esto es explícito cuando establece el vínculo con Catalina, la hermana de su amigo muerto. Pues, cuando muere Gonzalo Bernal, a través de su muerte, se fortalece su vida: "con el destino del muerto sumado al suyo: como si Bernal, al morir, hubiese delegado las posibilidades de su vida incumplida en la de él. Quizá las muertes ajenas son las que alargan nuestras vidas, pensó" (149). Y la vida de Artemio no sólo se fortaleció simbólicamente con esa muerte, sino en la realidad de ese mundo ficticio.

Al ocupar un espacio dentro de la familia Bernal, pareciera que su vida se hubiera fortalecido; cuando conoce a don Gamaliel, su futuro suegro, la vida le enseña que hay que usar distintas máscaras para alcanzar los mundos ajenos a los que se quiere acceder: "Él pensó que, no obstante, aún la naturalidad puede fingirse; a veces, la máscara disimula demasiado bien los gestos de un rostro que no existe fuera o debajo de ella" (144). Y el proceso de hacerse de esa máscara le permitirá alcanzar sus objetivos cuando conoce a su futura esposa. Él se enamora y decide comprarla. Mientras que ella, dolida de la pérdida del hermano, "sólo podía vengar esa muerte… abrazando a este hombre, abrazándolo pero negando la ternura que él quisiera encontrar en ella. Matándolo en vida, destilando la amargura hasta envenenarlo" (158).

Amor, deseos de venganza, pasión, rencor y ambición moran juntos, en medio de esa pareja. Su matrimonio empieza mal; en ambos pre-

domina el orgullo y el resentimiento sobre la pasión que los une en la oscuridad y el incipiente sentimiento amoroso: "La libertad que levanta una torre sin fin, no alcanza el cielo, pero cuartea el abismo, rompe la tierra: la nombrarás: separación: te rehusarás: orgullo: sobrevivirás" (195). Intereses mutuos los unen y sentimientos intensos los separan. Sólo en la oscuridad y a través del erotismo se encuentran: "la carne y la ternura hablarían sin palabras" (204). Al casarse, él le conserva el estatus de vida que ella desea y le da hijos; en reciprocidad ella le proporciona una imagen correcta ante los otros y la afirmación social que él necesita para convertirse en quien desea ser: "ella sólo salvó su cuerpo, pero no su alma, vendiéndose a él" (206).

Ante el amor no hay resistencia posible; en esas circunstancias tan adversas Artemio se enamora: "La barbilla le tembló cuando él acercó la mano y trató de levantar el rostro de ojos cerrados. Tocaba por primera vez esa piel lisa, disuelta en crema, frutal. Y los acompañaba el olor penetrante de las plantas del patio, hierbas sofocadas de humedad, olor de tierra podrida. La quería. Supo al tocarla que la quería" (159). Y al informarle a Catalina que se ha deshecho del novio que tenía, ella se pregunta: "¿quién era este monstruo? ¿Quién era este hombre que todo lo sabía, que todo lo tomaba y que todo lo quebraba? (160); la intimida y se gana su odio y su desprecio.

Fingen, y ambos estaban atrapados en esa relación. Al obligarse a permanecer con el esposo, ella "sentía las cejas y la nuca oprimidas por un dolor de piedra" (214). Se mantienen casados, aunque habiten distintas casas, literal y metafóricamente. Él agoniza en la casa de ella, para guardar las apariencias. No hay ni hubo amor en esa familia: "no hay por qué querer a nadie sin razón. La sangre natural no es una razón. La única razón es la sangre amada sin razón" (387). Los unieron otras motivaciones de carácter práctico, intereses económicos, de apariencia y la costumbre.

Por otra parte, con Lilia se establece una relación con distinto tipo de intercambio; él cree que tenerla le ayuda en la imagen de poder que

irradia durante sus últimos años en la casa de Coyoacán. Su juventud y belleza, en contraste con la decrepitud física de él, proyectarán otras percepciones. En oposición a sus deseos, serán vistos, paradójicamente, como la bella y la bestia. Pese a que la corte que lo visita cada año solamente le restituya por unas horas, a través del placer que a él le significa el disfrute de una vida lujosa y de derroche, la sensación de poder que él necesita para seguir viviendo: "lo afianzan, lo aseguran... lo obligan perversamente a disfrutar aún más de esta identidad... libertad y poder... no estaba solo... estos danzantes le acompañaban" (352).

Aunque todo el festejo de esa reunión anual sea una especie de puesta en escena que en lo profundo sólo le deja el vacío: "los sentidos gozaban el puro murmullo de lo circundante... olores, sabores, imágenes... Que lo llamen, entre risas y cuchicheos, la momia de Coyoacán... que se burlen de Lilia..." (354). Se ha convertido en una caricatura de él mismo.

Ese pasado reciente no es el más grato; en su agonía la memoria se desplaza a otros tiempos más plenos: "amor, extraño amor común que se agotará en sí mismo: te lo dirás a ti mismo, porque lo viviste y no lo entendiste al vivirlo: sólo al morir lo aceptarás y dirás abiertamente que aún sin comprenderlo lo temiste durante cada uno de tus días de poder" (367). En esa intermitencia lúdica de la memoria se yuxtaponen el amor no sostenido, los deseos pospuestos, las decisiones ignoradas, los sueños soterrados, los temores no resueltos, el placer no prolongado.

Y sólo le queda dejarse ir en la muerte, en esa noche que se avecina: "Deberás darle crédito a la noche y aceptarla sin verla, creerla sin reconocerla, como si fuera el Dios de todos tus días: la noche" (140). Esa noche que sólo en instantes lo engullía en los sueños: "parecía el hilo más tenue de la telaraña de los siglos: parecía un gemelo de la muerte: el sueño" (171); de esa muerte que significa el descanso físico y la libertad del cuerpo que lo aprisiona.

Por no haber sabido evitar lo que en algún momento consideró urgente o apremiante, ignoró lo irrecuperable, y se le desvaneció en el tiempo lo que vale y permanece. En esa vida tan vacía y de tanta sole-

dad, la muerte no resulta del todo desdeñable; el epígrafe de Montaigne que se retoma en la página 342 dice "la premeditación de la muerte es premeditación de la libertad". Y significará un gran alivio para Artemio Cruz alejarse del olor y el dolor que lo domina todo.

La muerte es su única salida entre dos mundos enfrentados, el de la vida que se le va y la muerte que se le acerca, entre la triste realidad de su organismo y la gloria de la vida pasada. Agoniza en medio de todas esas oposiciones que formaron parte de su vida, lo bueno y lo malo, y el dolor y el placer, pues sabía que: "todo extremo contiene su propia oposición: la crueldad la ternura, la cobardía el valor, la vida y la muerte" (139); y era el momento de ir hacia otro rumbo, hacia un destino distinto a su opresiva realidad. Quizá la muerte era mejor que algunas sensaciones "vomita hacia arriba. Vomita su mierda. Le escurre por los labios, por las mandíbulas. Sus excrementos" (339).

Como el mismo personaje creía, cuando los seres están más expuestos no quieren "que se pierda esa zona intermedia, ambigua entre la luz y la sombra: esa zona donde podemos encontrar el perdón. Donde tú lo podrás encontrar" (139). Y qué mayor desamparo que la soledad, el dolor y la vista del umbral de la muerte; quizá sólo perdonándose a sí mismo, Artemio pueda dar ese paso con la misma audacia con que hizo todo en su vida y podrá llegar a otro nivel de realidad lejos del miasma y del dolor. Más aún si los miedos que encierra el infierno, como escribe Elizondo, se fundamentan en el dolor físico: "el dolor es algo que emana del cuerpo, es una de las sustancias de los sentidos. Tal vez la más real de todas. La antigua avernología cristiana no concibe el infierno sino como una prolongación natural de las propiedades del cuerpo; un lugar de tormentos… corporales" (Elizondo, 2000, 15).

Si el sujeto está invadido por el dolor y el infierno es la casa de los tormentos corporales, para Artemio su última batalla no es vencer a la muerte, sino a su propio cuerpo abrazando a la muerte. ¿Qué más dolor puede existir en la muerte que el que lo devasta en la vida? Más aún si la muerte es la puerta a lo desconocido, que tiene aperturas para el imagi-

nario, mientras que el presente "real" es sólo el dolor incontrolable; así que, aunque parezca paradójico, la muerte –aún con su infierno– no puede ser peor que su agonía. Bienvenida la muerte.

Referencias

Abad Faciolince, H. (2011). *El amanecer de un marido*. Barcelona: Seix Barral.

Bataille, G. (2008). *La felicidad, el erotismo, la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bergson, H. (2010). *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.

Cioran, E. M. (2010). *Ese maldito yo*. Barcelona: Tusquets.

Elizondo, S. (2000). *Teoría del infierno*. México: fce.

Fuentes, C. (1990). *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: fce.

Fuentes, C. (1998). *La muerte de Artemio Cruz*. Madrid: Cátedra.

González, B. (2013). *Las poseídas*. Barcelona: Tusquets.

García Díaz, T. (Coord). (2007). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa: uv.

Kott, J. (1992). *The Memory of the Body. Essays on Theatre and Death*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Mondadori.

AIRES MODERNOS EN *AURA*, DE CARLOS FUENTES

Raquel Velasco[1]

El auge de la novela corta en la tradición literaria mexicana –como ocurre con la propia trayectoria de este género narrativo– está vinculado con la idea de modernidad. Desde finales del siglo xix, diferentes plumas han llevado a su obra la efervescencia de un pensamiento que se abre a la novedad, a partir de la ruptura con las formas habituales de expresar la brevedad novelística, reinterpretando, en consecuencia, los mecanismos compositivos al servicio de intenciones estéticas.

Aura (1962), de Carlos Fuentes (1928-2012), se nutre de la tradición moderna. Sus páginas encierran una trama cuya ambigua construcción semántica proyecta de manera tridimensional asuntos que condensan una búsqueda de la renovación prosística, coincidente con el ánimo creativo de la Generación del Medio Siglo y, en específico, del grupo denominado como La Mafia,[2] distinguido por "su fuerte espíritu sedicioso, su afán por modernizar la estética dominante; y su idea de que la

1 Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana, México
orcid: 0000-0001-7841-5036

2 Según Armando Pereira, esta agrupación compartía "no sólo una misma voluntad de escribir, sino también una concepción semejante de literatura [...] Compartían, además, una decidida disposición crítica que los llevaría a cuestionar no sólo zonas específicas de la cultura nacional, sino a esa cultura en su conjunto, como una totalidad. [...] Podríamos afirmar que no hubo un solo territorio del quehacer intelectual que no fuera tocado por la actividad crítica del grupo" (1998, 128). Por su parte, Jorge Luis Herrera, siguiendo a varios críticos, menciona que algunos de sus integrantes fueron: "Inés Arredondo (1929-1989), Huberto Batis (1934-2018), Emmanuel Carballo (1929-2014), José de la Colina (1934-2019), Salvador Elizondo (1932-2006), Carlos Fuentes (1928-2012), Juan García Ponce (1932-2003), Juan Vicente Melo (1932-1996) y Tomás Segovia (1927-2011)" (2023, 37).

literatura carece de nacionalidad y de que es posible escribir en el idioma que sea" (Herrera, 2023, 39).

Carlos Fuentes ha sido reconocido como una figura protagónica de La Mafia. Fue un autor prolífico que, a pesar de su juventud, ya en la década de los años cincuenta del pasado siglo xx había recibido múltiples reconocimientos nacionales e internacionales. Previo a la aparición de *Aura*, publicó el volumen de cuentos *Los días enmascarados* (1954), así como las novelas *La región más transparente* (1958), *Las buenas conciencias* (1959) *y La muerte de Artemio Cruz* (1962), que vio la luz el mismo año que la novela corta que nos ocupa. En cada una de estas obras, el tema de la modernidad atraviesa las obsesiones narrativas de nuestro autor, así como su búsqueda de la renovación literaria, aspectos sobre los cuales reflexionaría:

> Cabría preguntarse, en primer lugar, si se puede identificar totalmente el género novelesco con la burguesía (por más que el apogeo de la forma narrativa moderna coincida con el de esa clase social) [...] Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y sociológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales. Pero si el *realismo* burgués ha muerto, secuestrado por los espectáculos de masas, la sicología y la sociología, ¿quiere ello decir que la *realidad* novelesca ha muerto con él? Inmersos en esta crisis, pero indicando ya el camino para salir de ella, varios grandes novelistas han demostrado que la muerte del realismo burgués sólo anuncia el advenimiento de una realidad literaria mucho más poderosa. Esta realidad no se expresa en la introspección síquica o en la ilustración de las relaciones de clase que, en efecto, han pasado en los países más desarrollados al campo de las ciencias sicológicas y sociales. Se expresa, más bien, en la capacidad para encontrar y levantar sobre un lenguaje los mitos y las profecías de una época cuyo verdadero sello no es la dicotomía capitalismo-socialismo, sino una suma de hechos –fríos, maravillosos, contradictorios, ineluctables, nuevamente libertarios,

> nuevamente enajenantes– que realmente están transformando la vida en las sociedades industriales: automatización, electrónica, uso pacífico de la energía atómica. De la misma manera que las fórmulas económicas tradicionales del industrialismo no pueden resolver los problemas de la revolución tecnológica, el realismo burgués (o si se quiere el realismo industrial, *tout court*) no puede proponer las preguntas y respuestas límite de los hombres de hoy (1969, 17-18).

La *nouvelle*, por sus propias cualidades estructurales, se vuelve una opción para dar respuesta a las preocupaciones de Fuentes. De hecho, si bien la novela corta "nace en el seno de la sociedad burguesa, sus realizaciones condensan varios de los conflictos de la tragedia moderna, entre ellos la caducidad de las certezas" (Velasco, 2020a, 10).[3] Esta vulnerabilidad existencial es posible apreciarla tanto a nivel formal como temático en *Aura*, pues la imposibilidad de generar univocidad sobre lo narrado actúa como motor de esta obra, donde su creador combina las lecciones de los grandes maestros del género para echar a andar los engranajes de un relato innovador y de compleja naturaleza ficcional. Las siguientes páginas abordan dichas estrategias discursivas para indagar sobre las particularidades de la novela corta como espacio de mediación entre las realizaciones occidentales y la integración de imaginarios sincréticos, las cuales también son representativas de la idea de modernidad en *Aura*.

---

3 Es importante mencionar que "la incertidumbre ha estado vinculada con la noción de crisis y la emergencia de "verdades débiles". Partiendo de la inestabilidad de los conceptos hasta la indeterminación del pensamiento complejo, "la incertidumbre no sólo se ha arraigado como reacción frente a los estímulos de la realidad circundante y las maneras de interpretarla. Convertida en imagen del desconcierto y en el origen de especulaciones probables e irracionales, muchas de sus expresiones en el arte han sido codificadas desde distintos ángulos y manifestaciones, según los impulsos de cada periodo histórico y la consecuente colisión de sus principios vectores. De este modo, también las formas de argumentar desde la ficcionalización fueron modificándose, en torno a la interrogación abierta por los devenires de la existencia (Velasco, 2020a, 9).

ALGUNAS HERENCIAS NARRATIVAS

Mayra Santos-Febres (2024) ha expresado la exigencia de leer la modernidad como una cosmogonía que ofrece una manera de entender el mundo a través de un discurso emanado de la concepción del tiempo y su relación con la vida, de la cual la literatura es un espejo. Si seguimos esta línea de pensamiento, habría que remitirnos a esa primera idea de modernidad que circuló cuando se produjo el encuentro entre la cultura occidental y los imaginarios de los territorios americanos, así como los movimientos históricos y culturales posteriores a la aparición de la imprenta.

En este ámbito, es indispensable el legado de Miguel de Cervantes y el surgimiento de la forma novelística moderna que permite extender un primer hilo de filiación entre *Aura* y la novela corta, pues una de las expresiones precursoras de este género se encuentra precisamente en las *Novelas ejemplares*. Más allá de este antecedente, analizado por Michael Bell (1997, 105), en *Aura* tiene lugar una inconsciente recreación de los recursos de Cervantes, los cuales son adaptados por Fuentes no con base en una imitación evidente, sino a través de la abstracción de una conciencia histórica moderna. Tal recuperación cervantina podría incluso derivar en una apropiación semántica que Bell califica como blasfema o demoniaca, pues no busca recrear un motivo, sino esa idea que la forma quijotesca privilegia: desatar el vacío de significado emergente en la puesta en escena de las apariencias como mecanismo revelador de otro sentido de realidad. Fuentes lo consigue –según Bell– modificando tres constantes cervantinas en su novela corta: el empleo de elementos góticos en lugar de teológicos, el establecimiento de un vínculo dinámico entre ficción e historia, así como la utilización de distintos efectos miméticos al interior de la narración (108), en la construcción del ambiente y en la interacción con un tiempo otro que se fusiona

con las pretensiones de un protagonista perfilado con base en su propio simulacro de la percepción:[4]

> Lees esa misma noche los papeles amarillos, escritos con una tinta color mostaza; a veces, horadados por el descuido de una ceniza de tabaco, manchados por moscas. El francés del general Llorente no goza de las excelencias que su mujer le ha atribuido. Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración difusa de los hechos pasados: la infancia en una hacienda oaxaqueña del siglo xix, los estudios militares en Francia, la amistad con el duque de Morny, con el círculo íntimo de Napoleón iii, el regreso a México en el Estado Mayor de Maximiliano, las ceremonias y veladas del Imperio, las ceremonias y veladas del Imperio, las batallas, el derrumbe, el Cerro de las Campanas, el exilio en París. Nada que no te hayan contado otros. Te desnudas pensando en el capricho deformado de la anciana, en el falso valor que atribuye a estas memorias. Te acuestas sonriendo, pensando en tus cuatro mil pesos (Fuentes, 1962, 29).

Asimismo, la inclusión de motivos góticos, conforme destaca Miguel Ángel Náter (2004), sostienen la expresión de una poética de la decrepitud, ruina y decadencia alrededor del tópico de la "ciudad muerta", recuperada en la estética de *Aura*, a partir de la expresión grotesca de la belleza y del énfasis en el paso del tiempo, como lo demuestran esos papeles amarillos que integran el legajo documental, perteneciente al

4 Respecto a este asunto, Bell apunta: "All these Cervantean features of false art understood as a seductive and demonic verisimilitude reappear in *Aura*. But among the several differences in Fuentes' handling of the theme, the most striking is his placing it in much bolder relief. [...] So for example, Master Pedro's green eye patch would mean nothing within the Cervantes episode if taken in isolation. In Fuentes, by contrast, the color green is heavily underlined throughout. Consuelo's green eyes, replicated in Aura's, are the cause of original 'perdition' or general Llorente in whose path Felipe is unwittingly following. The same color as echoed in the eyes of the cats, Aura's clothes, the curtains and even in the leather of the writing desk in Felipe's room; the latter detail, of course, serving to link this sinister color to the act of writing" (107-108).

general Llorente, el cual Felipe Montero habrá de completar a petición de Consuelo y donde aparece referido un subtexto histórico: el general Llorente pertenecía a la fracción conservadora que propició la invasión extranjera del país y la instalación de un segundo imperio francés en México. Pese a la conocida trama amorosa detrás del misterioso anuncio que lleva a Felipe Montero a la casa ubicada en la casa de Donceles número 815 en el centro de la Ciudad de México, subyace una traición nacional. La voz en segunda persona que sigue los pasos de un joven historiador traductor del francés no se detiene en apuntar esa precisión. Pero las referencias textuales sostienen la soterrada acusación, aunque este trazo y sus implicaciones en la trama permanecen sin revelarse.

Otro rasgo cervantino recuperado por Fuentes en la composición estructural de *Aura* –definitorio de la novela corta, según Víktor Shklovski (1978)– es la construcción de un marco de enunciación en torno al cual la información se va acumulando en anillos semánticos dispuestos en forma de espiral.[5] José Cardona afirma que "Cervantes será quien sustraiga esta forma literaria del marco narrativo tipo el *Decamerón*" (2022, 198) no en sus novelas ejemplares, sino en las novelas cortas que intercala en el *Quijote* (198-199). Es más, el efecto de ambigüedad que nutre la frase inicial de esta novela, "En algún lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme" (Cervantes, 1994, 309), Fuentes lo convierte en "Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más" (9). En ambas, el marco pone a circular cierto aire de misterio que densifica el relato, una estrategia discursiva también común en las *nouvelles* del siglo

5 Como ha analizado Ricardo Piglia, la *nouvelle* mantiene "lo que llamamos el marco en el sentido clásico del relato oral: alguien está en un bar, viene otra persona y le cuenta una historia. El marco es el momento en el que esa historia circula. En la *nouvelle*, el marco existe pero se ha internalizado, está dentro de la historia, no es, digamos, aquello que está antes de que el relato propiamente dicho empiece, sino que está incorporado como un elemento interno a la historia" (201).

XIX y en otras obras de este género colindantes con la narrativa fantástica, como es el caso de *Aura*.[6]

En este sentido, la modernidad en la escritura de *Aura* también abreva de la experimentación decimonónica. Si nos remitimos al recurso de componer el suspenso a partir del misterio provocado por un personaje o una circunstancia, podemos remitirnos también al comienzo de obras como *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad. En esta novela corta, la conversación de un grupo de marineros abre espacio a la voz de Marlow quien utiliza ese marco, semejante a los cervantinos, para desplegar inquietantes rumores alrededor de la desconcertante figura de Kurtz. Como ya mencioné, en *Aura* la inclusión de un narrador en segunda persona establece ese marco donde la complejidad enunciativa encierra en sí misma una serie de preguntas sobre lo que habrá de contarse y en torno a las identidades que el lector irá descubriendo movido por la duda.

En su ensayo "On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*" (1983), además de recordar algunas imágenes de la vida cotidiana y de la literatura que a lo largo de dos años fueron integrando el mundo

6 Por ejemplo, Ricardo Gutiérrez Mouat señala que "hay una estructura sintáctica que traza el envejecimiento progresivo de Aura, cuya existencia y belleza dependen de un poder mágico que se desgata con el tiempo. Este desgaste explica las diferentes fases de Aura: de 'niña' pasa a 'mujer', luego a una figura velada y, por último, se identifica en la culminación del relato con su grotesca progenitora Consuelo. [...] Para sostener el clima de misterio se interpolan en el texto, estratégica e intermitentemente, ciertos detalles que ayudan a configurar el ambiente satánico que lo caracteriza. Algunos de éstos, sorpresivos, disimulados, aparecen sólo una vez para inquietar la enumeración que los contiene. Tal es el caso de esas heterogéneas 'vísceras conservadas en frascos de alcohol' [...] que contradicen a los grabados, imágenes y corazones de plata situados en el mismo campo semántico. Otros detalles análogos se repiten con un ritmo particular: las referencias a los gatos, al color verde, a las migajas que el protagonista entrevé al principio en la cama de la señora Consuelo y que adquieren un sentido más específico en el ritual erótico de Aura [...], y a las plantas sin las cuales los brebajes esotéricos de la señora no surtirían efecto. Este tipo de detalle, surgido del diálogo entre el texto de Fuentes y el de Michelet, crea un clima de extrañeza bastante favorable a la irrupción de lo fantástico, ya que el lector no versado en los conocimientos herméticos se queda perplejo ante su recurrencia, aunque esta misma recurrencia permite vislumbrar la posibilidad de un significado, por muy borroso que éste sea" (45).

y los motivos de *Aura*, en tanto obra y personaje, Fuentes habla de algunas influencias importantes en la constitución de ese mundo narrativo como la poesía de Francisco de Quevedo y su comprensión sobre la muerte y el uso de la cámara en la obra de Luis Buñuel –específicamente en *El ángel exterminador* (1962), que aparece el mismo año que esta novela corta y fue determinante para moldear el punto de vista del narrador–, así como tres obras con las cuales el mismo escritor encuentra relaciones textuales:

> I believe today, were the greedy Miss Bordereau of Henry Jame's *Aspern Papers*, who in her turn descends from the cruelly mad Miss Havisham of Charles Dickens's *Great Expectations*, who is herself the English daughter of the ancient countess of Puskin's *Queen of Spades*, she who jealously keeps the secret of winning at cards.
>
> The similar structure of all three stories only proves that they all belong to the same mythical family. You invariably have three figures: the old woman, the young woman and the young man [...]
>
> In all three works the intruding young man wishes to know the old lady's secret: the secret of fortune in Pushkin, the secret of love in Dickens, the secret of poetry in James. The young girl is the deceiver –innocent or not– who must wrest the secret from the old woman before she takes into the grave (Fuentes, 1983, 536).

Por su parte, Bell relaciona el nombre de Aura con el sentido que Walter Benjamin otorga al aura fotográfica y su relación con el *pathos* del tiempo. Desde este ángulo, considera que "part of the usefulness of Benjamin's essay to supply a principled recognition of Consuelo's attitude to time and mortality. By the same token having recourse to his subtle and maverick intellect reflects the pervasive and deeply rooted nature of the emotional mystification which Consuelo symbolizes. For although she is in herself and extreme and fantastic instance" (113). Dicha perspectiva coincide con una imaginación que Fuentes tiene en París, en relación con los espe-

jos de esa ciudad y su capacidad de producir lo que el escritor llama su propia ilusión o "the luminous essence" (531):

> I belive that the mirrors of Paris contain something more than their own illusion. They are, at the same time, the reflection of something less tangible: the light of the city, a light I have attempted to describe many times, in political chronicles of the events of May 1968 and of May 1981 [...]
>
> A second space: A second person –the other person– in the mirror is not born *in* the mirror: she comes from the light. The girl who wandered in from her living room into her bedroom that hot afternoon in early September more than twenty years ago was another because six years had gone by since I first met her, in the budding grove of her puberty, in Mexico.
>
> But she was also another because the light that afternoon, as if it had been expecting her, defeated a stubborn reef of clouds. That light –I remember it– [...] They light possessed the girl, the light made love to the girl before I could, and I was only, that afternoon, "a strange guest in the kingdom of love" ("en el reino del amor huésped extraño"), and knew that the eyes of love can also see us with –once more I quote Quevedo– "a beautiful Death".
>
> The next morning I started writing *Aura* in a café near my hotel on the rue de Berri. (531).

La cita sobre ese instante cuando Fuentes se encuentra con la imagen refractada de una joven –evocación en la que nuestro autor confiesa haberse inspirado para la creación del personaje de Aura– revela el paradójico sentido de realidad emanado de los espejos y –asimismo– de otro aspecto relevante en el género fantástico y fundamental tanto para la novela corta como en las operaciones narrativas de *Aura*: la presencia de dobles, cuya reiteración vulnera los rumbos de la narración. Sin embargo, como señala Ricardo Gutiérez Mouat, aunque "es cierto que lo fantástico de Fuentes remite a ciertos géneros tradicionales –la novela gótica, el cuento detectivesco– y que la sintagmática textual sigue el ejemplo de Poe (actualizado y trasladado a América Latina por Borges), hay en la

empresa del escritor mexicano una renovación o modernidad que consiste en asumir estas tradiciones de manera consciente y crítica" (47). Es así como Fuentes reinterpreta la reminiscencia gótica desde el cariz que proviene de la luz, la cual cambia su propósito de iluminar la escena, para –por el contrario– tornarla opaca. Del mismo modo, este planteamiento inicial sobre la concepción de un personaje de naturaleza espectral duplica la simultaneidad del tiempo y el espacio en esta obra.

José Cardona-López considera que "la novela corta moderna es una forma literaria breve que nace en y con los inicios de la modernidad, la que en *Los hijos del limo* Octavio Paz identifica entre finales del siglo xviii y el xix. De manera particular su nacimiento ocurre en los brazos del romanticismo" (2020, 110). Como parte del desarrollo del género durante ese periodo, el teórico destaca cómo la inclusión de digresiones textuales "acentúan la tensión entre lo objetivo y subjetivo. Esta tensión presente en la enunciación [...] da cuenta de un protagonista aislado ante la sociedad y otras fuerzas del mundo" (200).

En este sentido, dado que Henry James ha sido uno los principales exponentes de las estrategias narrativas implementadas en la novela corta moderna –muchas explicadas en varios de los prólogos que escribió para sus obras, la mayoría reunidos en *The Art of Fiction* (1884)–, cabe retomar la influencia del autor norteamericano en Fuentes, así como referir algunas actualizaciones de nuestro autor a la técnica narrativa de James, quien en su momento revolucionó la óptica constructiva de los relatos con el uso del yo, en contraste con un periodo literario marcado por la prominencia de la tercera persona. Este cambio involucra un tipo de estructura acorde con la novela corta, pues este tipo de enunciación renuncia al conocimiento omnisciente de la trama.

Al acudir a la primera persona del singular, James enfatiza –además del movimiento cerebral involucrado en las percepciones individuales sobre un asunto o suceso– el espacio privado como umbral de la conciencia dialógica. Este aporte narrativo experimenta un nuevo giro con el empleo de la segunda persona en la factura de *Aura*, la cual no

sólo modifica –como ya apunté– el marco de la enunciación, sino que desestabiliza la narración con el empleo de "a relatively new technique wich operates a disconcerting effect on the reader. The narration in the "tú" form evokes the casting of a spell that disturbs us, upsetting the calm enjoyment customarily derived from fiction (Landeira, 1975, 128).

Tal elección cambia el enfoque narrativo de corte decimonónico. La segunda persona vulnera el flujo del relato desde el comienzo de la narración mediante el uso panóptico de la mirada acuciosa de un otro que puede ser Felipe viéndose a sí mismo desde un tiempo y un espacio discontinuos[7] o implicar la dialogización interna del general Llorente mientras persigue un cuerpo que no es el suyo, pero del que espera adueñarse para cumplir el propósito de reencontrarse físicamente con Consuelo quien, a su vez como hechicera, podría ser otra de las encarnaciones de esa voz enunciativa que acecha a quien favorecerá la transfiguración de lo corporal hacia la trascendencia eterna a la que conduce un erotismo sagrado, según lo perfilado por Bataille.[8] Así, la pulsión erótica repercute en la configuración de una estructura "en constante movimiento, dadas las transformaciones experimentadas por los personajes en el transcurso

7 Dice Ignacio Trejo que el "ambiguo *Tú* se emparienta con la ambigüedad propia del asunto tratado; y no sólo eso: el empleo del *Tú* en futuro sugiere que el narrador sabe con claridad y con absoluta antelación lo que habrá de ocurrir: es Felipe Montero más viejo y más sabio que se dirige al joven Felipe Montero que habrá de encontrarse con Consuelo-Aura, que sabe lo que habrá de sucederle al personaje porque él lo ha vivido mucho antes, de manera que el futuro se imbrica con el pasado, se trata de un futuro irrevocable. Es esa segunda voz la que da fuerza al relato: ¿imagina el lector la trama de *Aura* contada en tercera persona, o en primera? En el primer caso desconfiaríamos de todo por cuanto nos lo dice un sabelotodo; en el segundo podríamos acusar de locura al narrador. ¿No es entonces una determinación endemoniadamente eficaz que empleara esa voz y no otra?" (2000, 96).

8 Como precisa Bataille, "el hecho de que, estando la continuidad del ser en el origen de los seres, la muerte no la afecta; la continuidad del ser es independiente de ella. O incluso al contrario: *la muerte la manifiesta*. Este pensamiento me parece que debería ser la base de la interpretación del sacrificio religioso, del cual [...] la acción erótica se puede comparar. Al disolver la acción erótica a los seres que se adentran en ella, ésta revela su continuidad, que recuerda la de unas aguas tumultuosas. En el sacrificio, no solamente hay desnudamiento, sino que además se da muerte a la víctima (y, si el objeto de sacrificio no es un ser vivo, de alguna manera se lo destruye) [...] Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo" (1997, 26-27).

del relato [que] exponen de inicio dos circuitos eróticos paralelos: el definido por la ausencia de un cuerpo, entre Consuelo y Llorente, y el de la pareja integrada por Aura y Felipe" (Velasco, 2020b, 34).[9]

Como parte de sus reflexiones sobre la escritura, Henry James destaca la fractalidad provocada por el montaje de distintos puntos de focalización, a partir de los cuales se generan una serie de variaciones en torno una idea y cuyo eje de verdad se torna falible tras la confluencia formal y semántica de un conjunto de relaciones miméticas. Este tipo de tejido textual, como ha analizado Ricardo Piglia, no sólo es distintivo de la novela corta por la vacilación producida en el lector respecto a lo narrado; también constituye un mecanismo de enunciación capaz de mantener oculta la revelación del secreto, ese "nudo que une personajes distintos y tramas que coexisten en un mismo texto sin que se explique esa conexión. Es decir, el secreto sería un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes que conviven en un espacio atados por ese nudo que no se explica" (2006, 200).

Si bien en *Aura*, como en *The Aspern Papers* (1888), estamos frente a un "narrador que no sabe lo que pasó" (Piglia, 195), es importante señalar que esta vacilación constituye otra constante entre los narradores de la novela corta: su relato "cuenta una historia que no es la de él" (195). Paralelamente, Fuentes potencializa la ambigüedad generada por la dispersión del punto de vista al provocar un relato casi confesional que se desdobla constantemente y que cambia constantemente el punto de giro de la acción.[10] En consecuencia, la pregunta sobre el sí mismo en

9 Asimismo, "estos dúos provocan un continuo tránsito de identidades, mediante la intermitente supresión de alguno de los cuatro personajes, para dar movilidad a la organización triangular de las acciones, desde la incesante permuta de rostros e intenciones, medular en el programa narrativo" (Velasco, 2020b, 34).

10 En este sentido, como sugiere Gutiérrez Mouat, "Quizás resultaría más provechoso preguntarse no *quién* habla sino a *quién* se habla. De acuerdo a Michel Butor, el pronombre tú se refiere al sujeto a quien se le cuenta su propia historia, lo cual implica que este alguien desconoce los acontecimientos narrados. Efectiva y literalmente, Felipe Montero es el lector de su propia historia en *Aura* ya que lee las memorias de alguien que de algún modo es él. Las memorias del general son un "espejo hablado" aunque el protagonista no consigue ver a su doble hasta que el velo

relación con el otro se integra –simultáneamente– al movimiento narrativo implicado en la cadena de situaciones dispuesta por la voz en segunda persona.[11]

En *Aura*, una vez más, este recurso se multiplica. Fuentes no sólo dispone la fractura de un narrador que se desdobla para hablar de sí como si fuese otro, sino que abre la duda respecto a la información que nutre la historia que está contando hacia lo que saben o desconocen los otros dos ejes de la narración: Aura y Consuelo, las cuales develan un efecto de duplicación adicional que, a su vez, instiga las reflexiones de la voz narrativa y va cambiando la percepción del lector en función de otro marco discursivo: los documentos del general Llorente, convergencias que favorecen el halo de incertidumbre en el relato a partir de los vacíos semánticos que el narrador interpela mediante sus conjeturas. Con base en esta estructura, el secreto actúa como centro de las polémicas internas de esta *nouvelle*. Dicha composición privilegia la relación co-participativa del lector, quien se interroga –incluso luego de culminar la obra– sobre los sentidos de la historia y la recompone en su mente

---

se corre en el momento culminante de la trama. La lectura [...] aparece así como una práctica hermenéutica cuya revelación extraña al lector virtual que es en sí un doble del lector inscrito en el relato. El tiempo de revelación es, por supuesto, el futuro en que Felipe Montero pasará a ser el general Llorente para que el tiempo pueda comenzar de nuevo a partir del presente. Semánticamente, entonces, el texto se adhiere al repertorio clásico de lo fantástico mediante los motivos del tiempo cíclico, del doble, de la reencarnación" (44-45).

11 Ricardo Piglia observa al respecto que "la primera cuestión interesante sería ver cómo el narrador de este tipo de relatos se conecta con la historia, qué tipo de motivación es la que explica el hecho de que en determinados momentos el narrador se conecte y quede capturado por una historia que no es la suya [...] Henry James ideó una muy buena metáfora para esta idea del narrador que se acerca a una historia que está ahí: dice Henry James que el relato es lo que él llama 'the house of fiction', 'la casa de la ficción', y el narrador pasa por delante de esa casa que tiene las ventanas iluminadas y ve una escena, ve a un hombre y a una mujer que se besan, o ve a dos mujeres que se besan, y trata de entender qué pasa ahí contando apenas con esa percepción parcial a partir de la cual empieza a investigar, a averiguar, trata de entrar en la casa, aunque no siempre lo consigue [...] En un sentido, podríamos decir que James ha hecho algo que también muchos otros escritores que convierten lo que son problemas de la narración en anécdota. Toman lo que es un problema, por ejemplo, qué es lo que sabe el narrador, y convierten eso en una historia determinada. Hay muchas novelas cortas de James que están trabajadas de esta manera" (196-197).

en un proceso de reescritura que extiende los hilos de la trama más allá de las páginas del libro. Así, como sostiene Ignacio Trejo, no es casual la selección del género narrativo de *Aura*:

> [...] no puede soslayarse el hecho de que Carlos Fuentes haya optado por la novela corta (o noveleta) en vez de la novela convencional o el cuento. Cada una de estas especies tiene sus propias fórmulas y reglas: el cuento exige concisión e intensidad, un final sorpresivo y el tratamiento de un solo asunto; la novela ortodoxa admite todo tanto temática como formalmente. Mas ocurre que hay temas que no pueden constreñirse al cuento, lo rebasan, y tampoco pueden someterse a la flexibilidad de la novela convencional. Es aquí donde aparece oportuna y apropiadamente la novela breve. El asunto de *Aura* necesitó ese espacio y no otro: ¿qué hubiese sido de aquel tratado en forma de cuento, o de novela? Un producto del todo distinto. Así, la elección hecha por Fuentes no es caprichosa, sino la más apropiada y exacta (2000, 96-97).

No obstante, según la sentencia de Ricardo Piglia, la novela corta "nunca descifra por completo los enigmas que plantea" (194). En la configuración del secreto se ubica también esa abstracción que hibrida los mecanismos de la literatura fantástica con un carácter local, que lleva a Rafael Olea Franco a reconocer que "lo fantástico se ha empezado a enraizar en la cultura mexicana, dentro de la cual acaba por construir una tradición literaria tan legítima como cualquier otra. Y, sin duda, Carlos Fuentes contribuyó de manera sustancial a este proceso cultural" (2006, 125).

SECRETO Y MODERNIDAD

Como expresa Mayra Santos-Febres, *Aura* resume "en 68 páginas la historia de la ocupación francesa de México, de 1863 a 1866, y –a la vez– de una modernidad fallida en su tiempo presente" (2024, s/p). En esta obra de Fuentes, la escritora puertorriqueña encuentra las cualidades de un

tiempo latinoamericano que, siguiendo lo expresado por Édouard Glissant, expresa una visión de la historia que transciende la historicidad occidental y sus operaciones en nuestros territorios, dejando atrás algunas de las prácticas epistemológicas y de producción literaria, vistas en el campo de las ciudades letradas.

En *Aura*, Fuentes tematiza los "abismos que el hombre lleva en sí mismo" (2017, 58), como resultado del orden occidental implementado por el vértigo de la modernidad. Como hiciera Henry James en muchas de sus novelas cortas, descubre que esta condición generalmente se desarrolla en el espacio interior. No sólo el de una casa en ruinas, sino también en su espejo mental, recurso que proporciona a este género narrativo una de sus cualidades distintivas: la densidad psicológica de protagonistas inmersos en sus debacles internas sobre el sentido de verdad al que tienen acceso, mediante un sistema de enunciación que conduce a la verificación de ese engaño en torno al cual se mueve la percepción. Esta forma de acceder al conocimiento no "trata de descubrir ni de narrar el mundo, sino de producir su equivalente, que será el Libro donde todo sea dicho, sin que nada sea contado" (59), propósito que se resume en una ecuación semántica: "el mundo como libro, el Libro como mundo" (59).

Con base en este perfil, la poética del lenguaje-en-sí, se ejerce "en los límites de una lengua dada" (59), donde se traza una poética de la estructura, la cual privilegia el texto como la materia que borra la presencia del creador. En ese sentido, continúa Glissant, "el Otro está en nosotros [...] no solo resuena en nuestro devenir, sino también en el grueso de nuestras concepciones y en el movimiento de nuestra sensibilidad" (61).

Es así como Fuentes instala en *Aura* un moderno accionar textual, cuya factura continúa en permanente transformación, en gran medida por la relación sincrética que establece entre la reformulación de aspectos históricos, ecos formales de otras tradiciones literarias y la apropiación de algunos componentes míticos, como:

> [...] el mito de Orfeo, el de la reencarnación y el de la Gran Madre. El primero se representa en la visión del ingreso de Felipe a la mansión, como si fuese el descenso al Hades en busca del amor. La curiosidad del protagonista, su fidelidad eterna, la seducción, son actitudes similares a las de Orfeo. El motivo de la reencarnación, inscrito en la tradición cristiana como en la azteca, mueve la acción de los personajes. La Gran Madre, arquetipo primordial femenino, ánima y vehículo instigador del cambio, cuyo símbolo es la luna que ofrece y quita la vida, se ejemplifica en Consuelo, además suscita las figuras de la diosa Natura, Venus, Cybele, Ishtar; [...] Como Teseo, salvado por Ariadna, Aura guiará a Felipe por los laberintos de la casa. Ha caído en las redes de araña, representadas en la "red de seda" de luces que menciona el Narrador. El color verde, en los ojos y la ropa de Aura, es el color de la fertilidad, de la esperanza y de la iniciación; [...] Cuando la mujer se viste de verde se vuelve joven. El espejo en que Felipe se observa recuerda al dios Texcatlipoca, patrón de hechiceros, el que nunca envejece (Ramírez, 1990-1991: 238-239).

Esta acumulación de símbolos repercute en la construcción del espacio-tiempo de la *nouvelle*. De este modo, *Aura* también es nido para la exposición del mito del eterno retorno, cuya conjugación con la brujería y el misticismo, favorece la conservación del secreto que custodia la obra. Hay una cosmovisión compartida. Nos recreamos en la imagen del otro. El pasado de Consuelo y el general Llorente se hace presente en Felipe, y la confluencia entre Consuelo y Aura nos conduce a la simultaneidad del tiempo y al carácter inaprensible de épocas que no terminan de esfumarse. Tampoco se borran las huellas en el ejercicio de la creación.

Es así como "aquello que, procediendo de una tradición, entra en Relación; aquello que, defendiendo una tradición, autoriza la Relación; aquello que, habiendo eliminado o refutado toda tradición, funda otro pleno-sentido de la Relación; aquello que, nacido de la Relación, la con-

tradice y la contiene" (Glissant, 125),[12] donde "la identidad será ganada cuando las comunidades hayan intentado, a través del mito o de la palabra revelada, legitimar su derecho a esta posesión de un territorio" (47).[13]

En *Aura*, Fuentes ficcionaliza la narración oculta de los acontecimientos alrededor de una conciencia cíclica del tiempo que, gracias a la estructura provista por la novela corta, reúne subterráneamente las historias silenciadas de una modernidad intermitente, las cuales son condensadas en un secreto que sintetiza la concepción de nuestro autor sobre la relación de la obra con la Historia y la manera en que la apropiación de motivos compartidos repercute en la elaboración sincrética de imaginarios comunes que concentran las interacciones con el otro y los vericuetos de la identidad en Latinoamérica, bajo el resguardo de un género narrativo que no devela todas sus causalidades y mantiene como enigma el encuentro entre distintas tradiciones.

Referencias

Bell, M. (1997). The "Fuentes" of Fuentes and the Aura of "Aura": Carlos Fuentes' Updating of a Cervantean Theme. *inti*, 45, 105-114. <http://www.jstor.org/stable/23290304>.

Cardona-López, J. (2022). La novela corta moderna entre géneros. Jiménez Aguirre, G. (Coord.). *Una selva tan infinita. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones. Vol. v* (187-214). México: unam.

12 De hecho, continúa Glissant, "Los ecos-mundo no son exacerbaciones directamente provenientes de estados convulsionados de la Relación. Trabajan en la materia del mundo, la profetizan o la esclarecen, la invierten o, contrariamente se fortalecen en ella" (125).

13 A partir de esta estrategia, como analiza Georgina García Gutiérrez: "Fuentes presenta a México con deslumbramiento y extrañamiento indiscutibles en sus diferencias frente a Europa y los Estados Unidos; el pasado indígena, la conquista española, el imperio a la europea de Maximiliano y Carlota, la revolución mexicana son no sólo periodos clave de la historia de México, sino elementos decisivos para establecer diferencias y semejanzas con otros países. [...] El deslumbramiento por lo oculto de México, que en última instancia es aquello que no ha sido superado, visto en comparación con el occidente desarrollado, descubre a Fuentes una realidad aprehendible poéticamente" (2000, 166-167).

Cardona-López, J. (2020). Estructuras y enunciación en la novela corta moderna. *Lejana*, 13, 109-119. <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.435>.

Cervantes, M. (1994). *Obras completas. T. II*. Madrid: Aguilar.

Fuentes, C. (2012). *Aura*. México: Era.

Fuentes, C. (1983). On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*. *World Literature Today*, 57, 4, 531-539. <https://doi.org/10.2307/40139102>.

Glissant, E. (2017). *Poética de la Relación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

Gutiérrez Mouat, R. (1985). Carlos Fuentes y el Relato Fantástico. *Modern Language Studies*, 15, 1, 39-49. <https://doi.org/10.2307/3194416>.

Gutiérrez, G. G. (2000). Lo oculto y lo aparente. *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes* (163-208). México: colmex. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w6w8.12>.

Herrera, J. L. (2023). *Una representación polifónica de la Generación del Medio Siglo*. México: Editorial y Distribuidora Académica Libertad Mexicana.

Landeira, R. L. (1975). Aura, The Aspern Papers, A Rose for Emily: A Literary Relationship. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 3, 2, 125-143. <http://www.jstor.org/stable/27740682>.

Náter, M. Á. (2004). La imaginación enfermiza: La ciudad muerta y el gótico en *Aura* de Carlos Fuentes. *Revista Chilena de Literatura*, 64, 77-89. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952004000100004>.

Olea Franco, R. (2006). Literatura fantástica y nacionalismo: de *Los días enmascarados* a *Aura*. *Literatura Mexicana*, 17, 1, 113-126. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.17.1.2006.522>.

Pereira, A. (1998). La Generación del Medio Siglo. J*uan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*. Xalapa: uv.

Piglia, R. (2006). Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento* (187-205). Madrid: Páginas de Espuma.

Ramírez Mattei, A. E. (1990-1991). El nivel mítico-simbólico de la lectura en la narrativa de Carlos Fuentes. *Revista de Estudios Hisp*ánicos, 17-18, 237-246.

Santos Febres, M. (2024). Comprimiendo el tiempo: novela corta y ancestralidad en *Fe en disfraz*, *Pedro Páramo* y *Aura*. *Coloquio Internacional La novela corta en Hispanoamérica. Crítica y creación: siglos xix al xxi*. <https://www.youtube.com/watch?v=S3QZftNNP54>.

Shklovski, V. (1978). La construcción de la *nouvelle* y de la novela. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (127-146). Madrid: Siglo xxi.

Trejo Fuentes, I. (2000). Los años con Carlos Fuentes (la envidia, la tiña y esas cosas. *La Palabra y el Hombre*, 113, 91-98. <https://cdigital.uv.mx/server/api/core/bitstreams/a60ad652-83cb-4e0f-ad59-1fa41cf84479/content>.

Velasco, R. (2020a). *La novela corta en conflicto. Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre*. Xalapa: uv.

Velasco, R. (2020b). Algunos derroteros de la novela corta mexicana (1962-2010). *Ínsula*, 882, 32-36.

LA STREGA IN AMORE Y *AURA* DE CARLOS FUENTES

José Miguel Barajas García[1]

INTRODUCCIÓN

Además de su extensa y reconocida obra literaria, la relación de Carlos Fuentes con el séptimo arte ha sido estrecha y su producción también significativa, tanto en su labor de crítico[2] como de guionista. Asimismo, algunas de sus novelas han sido adaptadas para la pantalla grande en distintos idiomas. Tal es el caso de *Old gringo* (1989), dirigida por Luis Puenzo, de *Complot petróleo: La cabeza de la hidra* (1981), del director Paul Leduc y de *La strega in amore* (1966), del cineasta Damiano Damiani. Sobre esta película en específico pretendo exponer en las siguientes líneas un análisis comparativo entre su propuesta de adaptación cinematográfica y *Aura* (1962), la novela que toma como punto de partida. Para tal efecto, seguiré como referente teórico el libro *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* (2000) de José Luis Sánchez Noriega en lo que respecta a la intermedialidad entre literatura y cine. Para una com-

1 Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana
orcid: 0009-0002-7432-8271

2 De acuerdo con Perea, Carlos Fuentes "…compartió el espíritu de un importante grupo de escritores de la generación de medio siglo, que tomarían la iniciativa de crear en la década de los sesenta la revista *Nuevo Cine* (1961-1962), versión mexicana de las francesas *Cahiers du Cinema* y *Positif*, así como de la británica *Films and Filming*. Entre los participantes de este proyecto estuvieron de la Colina, Emilio García Riera y García Ascot, por parte del exilio español, y los mexicanos Salvador Elizondo y Carlos Monsiváis. Todos ellos jóvenes eruditos que, aparte de García Riera, se desenvolvían en muchos otros campos de la animación cultural de aquel momento clave en la renovación artística y literaria mexicanas. Son además los tiempos en que Manuel González Casanova creó dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México dos organismos especialmente importantes para lograr el cambio que experimentaría el cine mexicano posterior a la edad de oro: la Filmoteca (1960) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963)" (2017, 155).

paración temática, me apoyaré en los postulados de Tzvetan Todorov con su *Introducción a la literatura fantástica* (1972) y en los de Rosemary Jackson con su *Fantasy: literatura y subversión* (1981).

El interés de este análisis es describir la manera en que tanto la novela como la película proponen una experiencia de extrañamiento a través de la disolución de la identidad de su protagonista masculino. Aunado a esto, atenderé a la configuración de una temporalidad circular, donde la figura de la mujer es representada como una entidad fantástica, espectral y erótica. Para la construcción de ambas propuestas, sostengo que la novela y el filme articulan dispositivos formales –la segunda persona narrativa, la ambigüedad enunciativa, la cámara subjetiva y el uso expresivo del espacio– que contribuyen a la distinción entre interioridad psíquica y alteridad sobrenatural. De esta manera, a través de medios expresivos diferentes, ambas obras participan de un régimen estético común, donde la figura femenina opera como mediadora de la repetición y la memoria, activando una lógica que desestabiliza la noción moderna de identidad.

ANTECEDENTES DE ANÁLISIS ENTRE *AURA* Y *LA STREGA IN AMORE*

En su artículo *Aura, entre la página escrita y el cine* (2017), Stefano Tedeschi hace una propuesta de lectura cuyo interés, afirma, es "mostrar no tanto las evidentes diferencias entre la novela y la película, sino lo que nace del encuentro de la página escrita con las imágenes de la película" (11). El propio Tedeschi hace referencia a una tesis de maestría inédita, defendida en la Università Cattolica del Sacro Cuore por Cristina Berta en 2004, titulada *Dal romanzo al film: il caso di* Aura *di Carlos Fuentes*. De tal modo, se advierte que desde la academia italiana el asunto de la adaptación cinematográfica de la novela no ha pasado desapercibido. Sin embargo, dado que la consulta de la tesis de Berta es de acceso restringido, solamente he podido revisar la propuesta de Tedeschi.

En su artículo, el investigador de la Università di Roma La Sapienza expone los antecedentes fílmicos de *Aura* y pone en contexto la aparición de la película de Damiani. A partir de los postulados de Manzoli en *Cinema e letteratura* (2003), Tedeschi identifica tres posibles *isotopías temáticas* que sintetizo: 1) la variación en las características del personaje de Consuelo Llorente, mucho más joven en la película; 2) el tema de la locura de los diversos bibliotecarios ante las transformaciones de Consuelo en Aura hasta que el protagonista rompe el ciclo; y 3) la modificación del final en la película, donde Consuelo no consigue retener al joven amante (Sergio Logan y no Felipe Montero) y es quemada en una suerte de hoguera.

De lo que llama *isotopías figurativas*, destaca y presento de manera breve: 1) el cambio de ambiente, Roma en vez de la Ciudad de México de los años sesenta; 2) la aparición en la película de una amplia biblioteca circular, deteriorada; y 3) la adición de personajes secundarios, como la novia de Sergio y los dos bibliotecarios, Fabrizio, que precede a Sergio y el otro que pretende sucederlo.

Por último, destaca *isotopías caracteriales*, donde constata, en suma, que: 1) Consuelo es mucho más joven y antes de contactar a Sergio lo sigue por la ciudad; 2) Aura es presentada como la hija y no la sobrina de Consuelo, además de alternar sensualidad exuberante con momentos de miedo; y 3) que Sergio es un bibliotecario más que un historiador.

A partir de estos elementos, Tedeschi encuentra de interés leerlos "no a la luz de la labor de transposición entre texto literario y producto fílmico, que se limita a la comparación entre las dos como obras concluidas, sino concentrarnos en el proceso de transformación" (18). Para ello, cita algunas de las interpretaciones críticas entre las que sobresalen el tema de "la transgresión", "el tema del doble", "Encuentros y desencuentros amorosos" y "*Aura* como novela gótica". Después de analizar y establecer contrastes entre la novela y la película a la luz de estas delimitaciones temáticas, Tedeschi concluye que "*Aura* sería entonces, entre muchas otras cosas, una fuerte metáfora sobre el destino de México y sus problemáticas,

donde el debate literario entre 'realismo' y 'lo fantástico' va adquiriendo matices y significados más complejos, hasta el punto de proponer la vía de lo fantástico como camino privilegiado para la interpretación de la realidad" (29). Y de esta manera, la novela y la película "entablan un diálogo en torno a un núcleo narrativo, un diálogo a través del cual es posible entrever la experimentación de nuevas formas y nuevos géneros, en contextos culturales que son distantes y que sin embargo presentan singulares puntos de contacto" (29).

Coincido con la importancia que brinda Tedeschi a lo fantástico como camino privilegiado para la interpretación de la realidad. Así, tanto *Aura* como *La strega in amore* proponen formas distintas desde la literatura y el cine para un tratamiento artístico desde otra perspectiva que no sea la realista. Discrepo, sin embargo, con que la labor de transposición entre texto literario y producto fílmico se limite a la comparación entre las dos como obras concluidas. Considero, en cambio, que del análisis de la adaptación fílmica se pueden dilucidar elementos que permitan poner en relieve los tratamientos singulares de un argumento, a partir de dos relatos distintos, con sus variaciones temáticas, además de las obligadas por la propia naturaleza de sus medios de expresión.

EL MODELO DE ANÁLISIS PARA LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

En *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Sánchez Noriega ofrece un modelo preciso de análisis comparativo entre texto literario y película que no se reduce a la noción simplista de "fidelidad". A partir del elemento común del relato y con base en conceptos de la narratología, ofrece categorías operativas claras: narración, tiempo, espacio, personajes, focalización, enunciación, presentes tanto en la literatura como en el cine. A través de este enfoque intermedial se concibe a la adaptación cinematográfica como una transposición semiótica entre sistemas

distintos de expresión, de cuyo análisis se puede comprender mejor cómo y por qué un relato se modifica al pasar de la literatura al cine.

En el apartado "Trasvases culturales: la fértil bastardía", Sánchez Noriega advierte que ha habido y hay distintos modos de nombrar a los "procesos por los que una forma artística deviene en otra, la inspira, desarrolla, comenta, etc." (2000, 25), y que dichos procesos "tienen una tradición nada despreciable en la historia de la cultura, particularmente en el siglo XX" (25). Más adelante, afirma que "Dentro de los trasvases podemos hablar con mayor propiedad de adaptaciones para referirnos al ciclo novela-cine-teatro-televisión, donde se puede cambiar el orden de los medios expresivos, siendo conscientes de que, de ordinario, es la materia literaria (novela o cuento) el origen del ciclo" (26). En particular, sobre el paso de la literatura al cine, sostiene lo siguiente:

> Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (47).

Expuesto así de manera sintética, el modelo que propone Sánchez Noriega ofrece, además, razones principales para la adaptación y una tipología de las adaptaciones novelísticas 1) según la dialéctica fidelidad/creatividad (como ilustración, transposición, interpretación, libre); 2) tipos de adaptaciones en función del estilo, según el tipo de relato (coherencia o divergencia estilísticas); 3) según la extensión del texto (reducción, equivalencia, ampliación); y 4) según la propuesta estético cultural (saqueo o modernización).

En el apartado de los "Elementos estructurales del relato", describe las dos modalidades de la instancia narradora en literatura y cine. Destaca, por una parte, la voz narrativa (el narrador en tanto que locutor) y, por otra, el modo narrativo (narrador en tanto que preceptor). Sobre la voz narrativa, detalla 1) la relación entre el narrador y la historia; 2) el nivel narrativo; y 3) la "persona" o plano narrativo". Dentro del modo narrativo observa 1) significados del punto de vista; 2) Focalización, ocularización y auricularización. Describe el tiempo, el externo al relato y el interno al relato y, también muy cercano a Genette, expone las categorías de análisis en el discurso: el orden, la duración (de la historia, del relato literario y del relato fílmico) y la frecuencia. Sobre el espacio, ofrece una tipología a partir de parámetros de sucesividad y simultaneidad. La expone de la siguiente manera:

Sucesividad y simultaneidad			
Historia	Relato	Texto fílmico	Texto literario
a) Acontecimientos simultáneos	Presentación simultánea	Pantalla dividida con A y B; profundidad de campo (A en primer plano y B al fondo); imagen de A y sonido de B	_____
b) Acontecimientos sucesivos	Presentación simultánea	Cine en el cine	_____
c) Acontecimientos simultáneos	Presentación sucesiva	Acciones paralelas	Ídem
d) Acontecimientos sucesivoss	Presentación sucesiva	El discurso tiene igual o distinto orden cronológico que la historia	Ídem

Dentro de la sección "Otros componentes del relato" detalla la importancia de 1) la puntuación y organización del relato; 2) la dificultad para

trasladar la diferencia usual entre narración y descripción; 3) Las diferencias entre el diálogo literario y el diálogo en el cine; 4) la relevancia que tiene la adaptación de la clausura del relato; 5) la relevancia de los personajes a partir de su a) ser y hacer, b) la información sobre el personaje, c) la relación actor-personaje y d) la relación personaje autor. Finalmente establece una comparación entre 6) el proceso de recepción de cada texto, donde la literatura generalmente es de consumo individual, mientras que el cine es de consumo colectivo, cuando es proyectado en las salas destinadas para ello y que suele presentar interrupciones cuando se transmite por televisión. A grandes rasgos y de manera muy sintética estos son los supuestos teóricos de narratología que considera Sánchez Noriega para elaborar su modelo de análisis.

En el apartado final de su libro "III Modelos de práctica analítica", ofrece propiamente el "Esquema teórico para el análisis de las adaptaciones". Lo subdivide en "Recopilación de algunos estudios comparatistas" y "Esquema de análisis comparativo de la adaptación". Aunque está expuesto de manera sintética, no es el afán de este artículo ofrecer aquí el modelo de Sánchez Noriega de modo íntegro. Tampoco lo seguiré de inicio a fin para mi propuesta de análisis, pero sí recuperaré aquellos elementos que me resulten pertinentes para la descripción y comentario de la adaptación de *Aura*.

COMPARACIÓN Y ANÁLISIS DE *AURA* Y *LA STREGA IN AMORE*. BREVE DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Para comenzar, el modelo sugiere partir de una descripción sucinta de ambos textos, que a continuación presento:

> Texto literario: *Aura* de Carlos Fuentes, 1962, (Ciudad de México, Ediciones Era).

Texto fílmico: *La strega in amore*, 1964.

Otros títulos: *The Witch in love, Las diabólicas del amor, La bruja enamorada*, 1966, (Italia).

Director: Damiano Damiani. Guion: Ugo Liberatore y Damiano Damiani (basado en la novela *Aura* de Carlos Fuentes). Productor: Alfredo Bini. Música: Luis Bucalov. Fotografía: Leonida Barboni. Montaje: Nino Baragli. Producción: Arco Film. Duración: 110 minutos. Intérpretes: Richard Johnson (Sergio Logan), Rossana Schiaffino (Aura), Gian Maria Volonté (Fabrizio), Sarah Ferrati (Consuelo), Elizabeth Wilding (Marta), Margherita Guzzinati (Lorna), Ester Carloni (Anticuaria), Ivan Rassimov (bibliotecario).

Sinopsis argumental de la película: Sergio, un joven bibliotecario, en respuesta a un anuncio de periódico llega a una mansión en Roma para organizar su biblioteca. Allí conoce a la propietaria Consuelo, una mujer viuda, enigmática, ligada a prácticas oscuras, quien vive con su hija Aura, joven misteriosa y seductora. Muy pronto, Sergio se ve atraído de manera obsesiva por Aura de un modo que escapa a lo racional. Conforme la situación avanza descubre un mundo de rituales y repeticiones que disuelven los límites entre pasado y presente. La experiencia de fascinación obsesiva por Aura conduce a Sergio a una disyuntiva cuyo desenlace lo obliga a elegir entre su deseo compulsivo o la escapatoria de la repetición cíclica.

Con este contraste de información, de entrada, sobresale lo evidente: que el cine es un arte colectivo, si bien está coordinado en su ejecución artística por la figura del director. En lo que respecta a la adaptación, se puede advertir en este punto que la propuesta de Damiano Damiani es una adaptación libre, transformadora y no ilustrativa, de modernización más que de saqueo. *La strega in amore* no persigue una equivalencia literal, sino una interpretación intermedial del núcleo temático.

Esta adaptación es notoria desde el cambio del título y nombre del protagonista masculino: en la película es Sergio Logan en vez de Felipe

Montero. Aunado a ello, está el reemplazo de la profesión que ejerce: antes historiador y ahora bibliotecario, con estudios no en la Sorbona, sino en Salamanca, con conocimiento del español, inglés y árabe y no del francés; con el añadido de ser preferentemente natural de Roma y de padre inglés. La ciudad ya no es la capital mexicana de los años sesenta, sino la capital italiana de la misma década. La mujer no es una anciana que con dificultad pueda salir de su hogar, sino una señora que se desplaza por la ciudad en busca del hombre de su interés. Aura ya no es su sobrina, sino su hija. Desaparece el empleado al que se alude en la novela que busca las pertenencias de Felipe. Se agregan dos amantes de Sergio, también una anticuaria, un antiguo bibliotecario, Fabrizio, y uno más que aparecerá después de Logan.

En lo que respecta a los cambios de temperamento en los personajes, Felipe Montero es un profesor de educación media, que toma el transporte público y que aspira a realizar una obra propia. Sergio Logan es un casanova con auto propio. En la primera escena está con Marta y evade la propuesta de matrimonio que ella le hace. Poco después se lo ve con Lorna, otra de sus amantes para quien posa como modelo de una pintura y, más adelante, ya en la primera conversación que tiene con la señora Consuelo, trata con ella de insinuaciones pasionales. Además, desde el primer momento en que interactúa con Aura, le hace saber que la desea y le roba un beso. Aura, por su parte, a diferencia de la novela donde parece no manifestar voluntad ni deseos más allá de su momento de intimidad con Felipe, en la película es más extrovertida fuera de la alcoba: practica esgrima, escucha música contemporánea, toma la iniciativa con Sergio y entabla con él y con Fabrizio un triángulo amoroso de fatídico desenlace.

El hecho de recurrir a una adaptación libre y de modernización puede responder a la necesidad de un trasvase cultural que sitúe en el contexto de recepción el núcleo temático. Así, para una película italiana, en idioma italiano, es consecuente que el escenario sea Roma y no la Ciudad de México. Ahora bien, en la película la señora Consuelo dice ser viuda de

un embajador de México y no de un general del periodo de la intervención francesa. De ese modo, en *La strega in amore* ella también es mexicana y está radicada en Italia. Este rasgo mantiene un vínculo con *Aura*, además de haber conservado el nombre y apellido de la madre y de la ahora hija Aura. En el invernadero de la película, que hace las veces del patio que aparece en la novela, se puede notar el cultivo de plantas que aluden al paisaje mexicano. Todos estos elementos en conjunto, además de algunos pasajes donde Consuelo habla en español, refuerzan esa relación con el contexto cultural de la novela, al tiempo que adaptan el resto de los elementos para la incorporación de la película al mundo cultural italiano.

En lo que toca a los personajes, de manera sintética se puede decir que mientras que, de los protagonistas masculinos, Felipe Montero es un agente pasivo, lector, sujeto de un extrañamiento, Sergio Logan es un protagonista activo, con mayor agencia dramática. En las figuras femeninas jóvenes, Aura en la novela es un doble espectral de identidad ambigua, mientras que en la película se erotiza y se le dota de mayor presencia psicológica. Sobre las figuras femeninas ancianas, Consuelo en la novela es al mismo tiempo distante y de alguna manera omnipresente, como si fuera un eje simbólico de la lucha contra el tiempo y la muerte; en la película, en cambio, es un personaje más cercano al arquetipo de la bruja, por lo tanto, erotizado y con tendencia a satisfacer su voluntad por medio de sus sortilegios. También comparte la lucha contra el paso del tiempo y la muerte con la Consuelo de la novela, pero con un énfasis en la oposición al desgaste físico y a la pérdida de la belleza.

Acerca de la señora Consuelo y de Aura como personajes fantásticos, ha habido lecturas de la novela que hacen un rastreo de los elementos del arquetipo desde la antigüedad. Tal es el caso de "Aura de amor sobrenatural (de Apolonio de Tiana a Carlos Fuentes)" de José Ricardo Chaves (2021). En su propuesta, Chaves parte del relato recuperado por Filóstrato en su *Vida de Apolonio de Tiana*, donde hay una empusa carnívora que seduce a Menipo para intentar comérselo. Revisa a Goethe con *La novia de Corinto,* donde se muestra a una joven fantasmal y

vampiresa que abandona la tumba para hallar al novio perdido y beberle la sangre a otro joven viajero que sucumbe a sus encantos. De acuerdo con Chaves, el tema con sus variaciones aparece en Flegón, en Blavatsky, en Gautier y en Nervo. Y así ocurre también en el Japón del siglo XVIII, en *Cuentos de lluvia y de luna*, de Ueda Akinari, dos de cuyos relatos fueron llevados al cine por Kenji Mizoguchi en 1953 con el título *Cuentos de la luna pálida*.[3]

A partir de este breve recuento de la genealogía que hace José Ricardo Chaves, pretendo destacar cómo Consuelo/Aura puede, en ocasiones, ser la bruja enamorada que intenta devolver la vida a su difunto esposo[4]; o bien, puede ser representada como la bruja vampiresa que se alimenta de distintos jóvenes (como en la obra de Goethe) para satisfacer su deseo del novio perdido. El primero sería el caso de *Aura* y el segundo de *La strega in amore*, donde aparecen dos modalidades distintas de un arquetipo fantástico. Ahora bien, si atendemos a los postulados de Tzvetan Todorov, para quien "Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre" (1972, 34), dicha sensación se mantiene de inicio a fin en *Aura*, donde no es posible afirmar categóricamente que se esté ante lo extraño o lo maravilloso.[5] Así, en todo momento permanece esa "vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales,

---

3 Tanto Tedeschi como Chaves remiten al dossier "Como escribí algunos de mis libros", donde Fuentes consigna la influencia de esta película para la creación de *Aura.*

4 Manuel Pérez Martírez en "Del amor sublime en *Aura*" habla de *partenogénesis* y de *anamnesis*: "Con el primer hechizo logra Consuelo la partenogénesis, el parto mágico de sí misma cuyo fruto es Aura, la proyección de su juventud; con el segundo, la anamnesis de Felipe, el recuerdo verdadero de su naturaleza circular, cuando se descubre como Llorente en una antigua foto de Consuelo donde ella es Aura. Es decir, Aura es la juventud de Consuelo y Felipe la del general" (2003, 144).

5 En palabras de Todorov: "Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la 'realidad', tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso" (53).

frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (34)". En *La strega in amore*, en cambio, la vacilación ante los hechos no se mantiene hasta el final. Cuando Sergio elige romper el ciclo, lo hace porque ha admitido esas nuevas leyes en las que Consuelo es una bruja y la manera en que se puede escapar de ella es quemándola en la hoguera. Así, *La strega in amore* deja hacia el final lo fantástico y participa de lo maravilloso, según lo propuesto por Todorov.

Por otra parte, de acuerdo con otra perspectiva de lo fantástico, como lo sugiere Rosemary Jackson, "La etimología de la palabra 'fantástico' indica una ambigüedad esencial: esi(no) real. Como el fantasma que no está vivo ni muerto, lo fantástico es una presencia espectral suspendida entre el ser y la nada. Toma lo real y lo quiebra" (1986, 18). Más allá de la constante sensación de incertidumbre, en *La strega in amore* lo fantástico toma la realidad de Sergio y la hace pedazos. Lo hace de un modo distinto al de *Aura*, pues en la novela la fusión del general Llorente con Felipe Montero provoca que el historiador pierda poco a poco su identidad. En la película, a su vez, Sergio se ve envuelto por la atracción desmesurada que le despierta Aura y, al ingresar en un triángulo amoroso con la joven y Fabrizio, comienza a romper los asideros de su realidad. Así, a poco de empezar la secuencia final, cuando Marta encuentra a Sergio donde la anticuaria, el amante lejos está de aquel joven atractivo y seductor del comienzo. Ha sido atrapado en el espacio de la casa, pero también en una trampa de la razón, donde el tiempo se ha fragmentado y solamente lo mide por la presencia y la ausencia de Aura.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA ESTRUCTURA DEL RELATO LITERARIO

Por su estructura sintética, la acción de *Aura* es mínima, aparentemente lineal pero después se potencia la idea de un desarrollo cíclico. La progresión de lo narrado está subordinada a la revelación final de la identi-

dad de Aura/Consuelo y la toma de conciencia de una vuelta a la vida de Felipe/General Llorente. Por su parte, en *La strega in amore* las acciones se expanden y se dramatizan. Hay la introducción de episodios, tensiones externas y una mayor causalidad narrativa. Ejemplo de ello son todas las escenas de exteriores, con el plano general de la avenida que Sergio ve desde la casa de Marta, el puesto de periódicos, el niño jugando a la pelota, la propia tienda de la anticuaria junto a la casa de Consuelo. Como episodios añadidos, consecuencia de la introducción de otros personajes y dando motivo a tensiones externas está el triángulo amoroso entre Aura, Sergio y Fabrizio. Para justificar en escena la actitud de Sergio, fue necesario añadir antes su interacción con Marta y después con Lorna. De modo que se entienda que en la película Sergio tendrá una sexualidad más abierta, un rasgo que en la novela no aparece.

Ahora bien, el hecho de que haya ese conflicto entre estos personajes, aunque sea ajeno a la novela, es fundamental para el desarrollo de *La strega in amore*, ya que a partir del conflicto entre Sergio y Fabrizio se pone en acción el desenlace de la película. Por lo demás, según se percibe hacia el final, ante la sugerencia de un ciclo, también puede presumirse que algo similar habría ocurrido entre Fabrizio y su predecesor. A diferencia de la novela, la revelación de la identidad de Aura y Consuelo parece no importarle tanto a Sergio, de modo que continúa habitando la casa, conviviendo con la mujer y padeciendo la ausencia de Aura. Felipe Montero, en cambio, cuando está próximo a descubrir la identidad de Aura, también está cercano al desenlace abierto de la novela que, junto con la revelación, puede sugerir la aceptación de la circunstancia por parte de Felipe y de ese modo la continuidad de la relación primigenia entre el general Llorente y la señora Consuelo. Esta ampliación del relato en la película puede ser resultado de la necesidad de una ampliación funcional de la fábula, algo que sucede con frecuencia cuando el texto literario es breve y elíptico. Así, en *La strega in amore* Consuelo pierde el interés en Sergio, mientras que en *Aura* parece que logra retener a Felipe y, con ello, al general Llorente.

Otro aspecto que se diluye en la película, pero que en la novela es fundamental para el desarrollo del relato, son las memorias del general/embajador Llorente. Escritas originalmente en francés, la información que aparece en dicho idioma juega un papel importante en el entramado de la novela. Conforme se tiene conocimiento de lo escrito por el general, en complemento con lo que se sabe de la situación presente, se toma mayor conciencia de lo que está sucediendo. En la película, en cambio, las memorias ayudan a caracterizar el asunto de los triángulos amorosos, pues en parte lo que se lee describe una infidelidad de la señora Consuelo consentida por su marido. También, hacia el final, ayudan a la toma de conciencia de la identidad de Aura y de Consuelo por parte de Sergio, pero este suceso no es suficiente para iniciar el desenlace. En la película, como se ha construido desde el entramado de su relato, el desenlace estará asociado a la circunstancia del triángulo amoroso, con la aparición de un nuevo bibliotecario, quien sería el reemplazo de Sergio. Ante esta circunstancia hay otra toma de conciencia que sí activa la secuencia final, de modo que, si bien los mecanismos del entramado de los relatos son distintos, no dejan de ser coherentes con lo que plantean para sí mismos y refuerzan de inicio a fin: en la novela, la aparente consumación de la unión entre Consuelo y el general; en la película, la ruptura de un ciclo de triángulos amorosos entre Consuelo/Aura y sus bibliotecarios en disputa.

ANÁLISIS DEL TIEMPO Y EL ESPACIO EN *AURA* Y *LA STREGA IN AMORE*

Para la descripción y comentario del tiempo narrativo en *Aura* y en *La strega in amore* es pertinente recuperar las nociones de tiempo de la historia, tiempo del relato y tiempo del discurso. De acuerdo con Sánchez Noriega, sobre el relato, la historia y el discurso, se puede entender lo siguiente:

> El relato (narración, texto narrativo o fílmico) se compone de una historia (diégesis, fábula, argumento) y un discurso (trama). La historia está constituida por el devenir de unos sucesos (acciones si son realizados por personajes, acontecimientos si son experimentados) que tienen lugar en relación con unos existentes (personajes y escenarios o espacios dramáticos). Una misma historia puede ser contada de diferentes modos o discursos y siempre nos es dada en uno concreto. En rigor, la historia se infiere en un relato, no existe independientemente de él, y, cuando se intenta hacerlo –como al verbalizar el argumento de una película–, se elabora un relato paralelo (82).

En la caracterización de estos conceptos, Sánchez Noriega se mantiene dentro del consenso de los estudios narratológicos. Como en otros casos, ofrece algunos de los diversos nombres con que se designa y distingue estas categorías de análisis. Sobre el discurso, continúa:

> Hablaremos de discurso para referirnos a los procedimientos o las estrategias de la narración, es decir, al modo en que la historia nos es contada. La historia hace referencia al qué, el discurso al cómo. El discurso es diferente según el medio de expresión (novela, teatro, cine, ópera, etc.) y los códigos que ese medio emplee; pero también depende de la organización o estructura que dosifica y secuencia los sucesos, de la vertebración temporal y, sobre todo, de quién cuenta la historia, es decir, del narrador. El cine de ficción y la novela –como ejemplo máximo de la narración literaria– participan de unas mismas estructuras en la construcción del relato, aunque ciertamente empleen medios diferentes (83).

En *Aura*, el tiempo de la historia o de los acontecimientos es ambiguo y hacia el final se advierte que puede ser de naturaleza cíclica. Al inicio de la novela, los hechos ocurren aparentemente en un presente reconocible, que se corresponde con la Ciudad de México contemporánea del narrador. Marcas textuales como la aparición del diario donde Felipe Montero leerá en dos ocasiones la oferta de trabajo dan cuenta de la aparente

linealidad del tiempo: hay un día, y lo sucede el día siguiente; un hoy y un ayer. Así también ocurrirá con los tres días subsecuentes que estará Felipe en casa de la señora Consuelo. Lo ambiguo del tiempo de la historia irrumpe con mayor fuerza en el relato cuando aparecen las memorias del general Llorente. La temporalidad de las memorias, junto con el presente de la narración, se entremezclan y, en ocasiones, se suceden como un eco. Esto ocurre, primero, porque al estar escritas en francés, tal vez algunos pasajes son traducidos al español para procurar una mejor comprensión de ese mensaje para el lector hispanohablante; sin embargo, también podría sostenerse que esa repetición no es sino la presencia de ese otro tiempo pasado que comienza a confundirse con el presente. En el discurso, el contenido de los papeles primero es referido de manera indirecta por Felipe, en una síntesis del contenido en español:

> Lees esa misma noche los papeles amarillos, escritos con una tinta color mostaza; a veces, horadados por el descuido de una ceniza de tabaco, manchados por moscas. El francés del general Llorente no goza de las excelencias que su mujer le habrá atribuido. Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración difusa de los hechos pasados: la infancia en una hacienda oaxaqueña del siglo XIX, los estudios militares en Francia, la amistad con el Duque de Morny, con el círculo íntimo de Napoleón III, el regreso a México en el estado mayor de Maximiliano, las ceremonias y veladas del Imperio, las batallas, el derrumbe, el Cerro de las Campanas, el exilio en París. Nada que no hayan contado otros. Te desnudas pensando en el capricho deformado de la anciana, en el falso valor que atribuye a estas memorias. Te acuestas sonriendo, pensando en tus cuatro mil pesos (30).

Hasta ese momento, entre Aura y Felipe todavía no ha ocurrido ningún contacto erótico; pero a mitad de ese apartado de la novela, durante la noche, en el sueño, sucede el encuentro. Después de concluido, se lee:

> Al separarte, agotado, de su abrazo, escuchas su primer murmullo: "Eres mi esposo". Tú asientes: ella te dirá que amanece; se despedirá diciendo que te espera esa noche en su recámara. Tú vuelves a asentir, antes de caer dormido, aliviado, ligero, vaciado de placer, reteniendo en las yemas de los dedos el cuerpo de Aura, su temblor, su entrega: la niña Aura (38).

A partir de ese instante, cuando Felipe Montero lee el segundo folio hacia el final del apartado, conocemos en su narración ya no sólo la síntesis, sino también las palabras en francés del general Llorente[6] con esa duplicidad sucesiva y entremezclada:

> Sí: tenía quince años cuando la conocí –lees en el segundo folio de las memorias–: *elle avait quinze ans lorsque je l'ai connue et, si j'ose le dire, ce sont ces yeux verts qui on fait ma perdition*: los ojos verdes de Consuelo, que tenía quince años en 1867, cuando el general Llorente casó con ella y la llevó a vivir a París, al exilio. *Ma jeune poupée*, escribió el general en sus momentos de inspiración, *ma jeune poupée aux yeux verts; je t'ai comblée d'amour*: describió la casa en la que vivieron, los paseos, los bailes, los carruajes, el mundo del Segundo Imperio; sin gran relieve, ciertamente. *J'ai même supporté ta haine des chats, moi qu'aimais tellement les jolies bêtes...* Un día la encontró, abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato y no supo llamarle la atención porque le pareció que *tu faisais ça d'une façon si innocent, par pur enfantillage* e incluso lo excitó el hecho, de manera que esa noche la amó, si le das crédito a tu lectura, con una pasión hiperbólica, *parce que tu m'avais dit que torturer les chats était ta manière a toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique…* Habrás calculado: la señora Consuelo tendrá hoy ciento nueve años… cierras el folio. Cuarenta y nueve al morir su esposo.

6 En "*Aura* de Carlos Fuentes: algunos problemas de su traducción al francés" (2020) me ocupé de analizar este pasaje. Como se puede notar, hay algunos errores gramaticales y ortográficos en el francés del general Llorente que no necesariamente serían errores del autor, sino, desde mi perspectiva, características del personaje que escribe las memorias.

> *Tu sais si bien t'habiller, ma douce Consuelo, toujours drappé dans des velours verts, verts comme tes yeux. Je pense que tu seras toujours belle, même dans cent ans…* Siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años. *Tu es si fière de ta beauté ; que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune ?* (40-41).

En este punto, cabe señalar que esa duplicidad sucesiva y entremezclada no está en todos los pasajes en francés, así: *"Ma jeune poupée", "Ma jeune poupée aux yeux verts; je t'ai comblée d'amour", "J'ai même supporté ta haine des chats, moi qu'aimais tellement les jolies bêtes...",* no tienen traducción ni paráfrasis. En español, le diría "Mi joven muñeca", "Mi joven muñeca de ojos verdes, te colmé de amor" y, la siguiente frase que contiene mayor relevancia para la comprensión del misterio de Consuelo: "Incluso soporté tu odio a los gatos, yo, que tanto amaba a las lindas criaturas…".

Por otra parte, hay una sección de ese fragmento donde el mensaje empieza en español y continúa en francés para completar la idea: "…y no supo llamarle la atención porque le pareció que *tu faisais ça d'une façon si innocent, par pur enfantillage…*", "si le das crédito a tu lectura, con una pasión hiperbólica, *parce que tu m'avais dit que torturer les chats était ta manière a toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique…*" Esta fusión de idiomas podría sugerir también una fusión de voces, como si en Felipe estuviera resurgiendo el general Llorente. En este caso, igual que en el anterior, la información está relacionada a los gatos y con el ritual de Aura, aunque el general no lo interprete así en su momento: "lo hacías de una forma tan inocente, por pura niñería". El pasaje continúa y agrega: "porque tú me habías dicho que torturar a los gatos era tu manera de volver nuestro amor favorable, por un sacrificio simbólico".

El hecho de que estos pasajes relativos a los gatos y al sacrificio simbólico no estén traducidos ni parafraseados en español sugiere una voluntad de, al mismo tiempo, exponer para ocultar el *quid* de la cues-

tión, un poco a la manera de Poe en "La carta robada". La idea se reforzaría con el final del apartado, también en francés y tampoco traducido: "Estás tan orgullosa de tu belleza; ¿qué no harías tú para permanecer siempre joven?".

Así, el tiempo de la historia no sería necesariamente lineal, sino cíclico. De modo que el pasaje comentado contendría, para el caso del general Llorente, la irrupción de su regreso a través de Felipe y estaría sucediendo, en el discurso, mediante la presentación sucesiva de acontecimientos –espaciales y temporales– de manera simultánea, yuxtapuestos en la historia (las voces), dada la propia materialidad de la literatura, de naturaleza lineal.

En *La strega in amore* el tiempo en apariencia es lineal, pero también sugiere a través de su estructura una idea cíclica. A diferencia de la novela, los días no se suceden unos a otros, sino que hay pasajes que sugieren una condensación de varios días. Se vuelve evidente ese paso del tiempo cuando la señora Consuelo da muestras de haber perdido el interés en Sergio. De manera explícita, con acciones y palabras, ella le hace ver que ha cambiado. Para ello, ha sido necesario el curso del tiempo. Sergio le reclama a Consuelo por tener un mes sin ver a Aura. Y si bien lo dice con palabras, el mayor indicio del tiempo transcurrido es el aspecto de Sergio. Aparece ya desaliñado, no con el estilo formal de las primeras escenas, "un bel uomo, prestante", como se lo dice Fabrizio, sino como el mismo Fabrizio, se muestra ya con bata y el rostro demacrado. A diferencia de *Aura*, donde la identidad de Felipe se pierde para confundirse con la del general Llorente, la vida misma de Sergio está en riesgo por el reemplazo de los amantes de Consuelo. De ahí la necesidad que lo conduce, consecuentemente, a elegir la vida y no la muerte, como sí lo hizo el embajador Llorente. De modo que, con la sentencia "Non

voglio morire", seguida de las palabras "Io voglio vivere! Voglio vivere!", la suerte de Sergio ya está resuelta.[7]

CONCLUSIONES

A partir del análisis comparativo entre *Aura* y *La strega in amore* se puede afirmar que la adaptación de Damiano Damiani, libre y modernizadora, no es una mera desviación del texto literario, sino una elaboración distinta, entre medios diversos, coherente con las posibilidades de expresión del lenguaje cinematográfico, pero también con el contexto cultural de recepción. Aunque en la novela de Fuentes se sostiene hasta el término la incertidumbre propia de lo ambiguo de lo fantástico –en el sentido de la vacilación de la que habla Todorov–, la película se decanta por una resolución donde el relato se desplaza hacia lo maravilloso. De ese modo, hace explícitas las nuevas leyes que rigen ese universo narrativo. La decisión no demerita ni empobrece el núcleo temático, antes lo configura de manera distinta: el extrañamiento, entonces, no sucede por la disolución progresiva de la identidad del protagonista masculino (Felipe), en un tiempo circular aceptado, sino por la necesidad justamente de ese protagonista (Sergio) por reconocer y romper de manera violenta ese ciclo.

En lo que respecta al análisis comparativo, el modelo de Sánchez Noriega se muestra como una herramienta eficiente para describir y comprender las transposiciones en el tránsito de la literatura al cine. En *La strega in amore*, el relato de *Aura* se amplía, hay nuevos conflictos externos y los personajes responden a exigencias narrativas y dramáticas propias del medio fílmico, como el triángulo amoroso, el asesinato,

7 Esta solución de Sergio es semejante a la determinación del narrador de *El Horla* de Maupassant, quien decide acabar consigo mismo para terminar con el ser que lo atormenta: "Alors… Alors… Il va donc falloir que je me tue, moi!" es una toma de conciencia plena de la única forma de encontrar una solución final. En el cuento de Maupassant el sacrificio de sí conduce a la liberación; en *La strega in amore*, el sacrificio de Aura traerá consigo la muerte de Consuelo, y con ello, la salvación de Sergio.

la complicidad y manipulación a través del conocimiento del crimen; pero también el final de Consuelo/Aura en la hoguera improvisada por Sergio. Ahí, gracias a las propiedades del lenguaje cinematográfico, se fusionan y superponen los rostros, al tiempo joven y viejo de la bruja.

Todas estas modificaciones, no obstante, conservan un régimen estético en común con el relato literario: el espacio cerrado es central, la sugerencia del tiempo cíclico y fragmentado. Asimismo, la figura del personaje femenino funciona como eje receptor de la memoria y el deseo. De esta manera puede entenderse la adaptación libre y modernizadora de *La strega in amore*: preserva el núcleo simbólico de *Aura* a pesar de modificar su orientación genérica y su clausura narrativa: lo fantástico en la película es entonces un modo.

En suma, *Aura* y *La strega in amore* ponen en crisis las identidades de sus protagonistas masculinos a través del deseo como una fuerza que erosiona la subjetividad. En *Aura*, tal disolución provoca la aceptación inquietante de lo circular, a través de un pasado que se fusiona; en *La strega in amore*, en cambio, desemboca en un acto que rompe el ciclo a través de otra agnición que conduce a la destrucción violenta. Se está, así, ante dos soluciones distintas, pero complementarias, de un mismo problema: la imposibilidad de sostener una identidad estable frente a lo fantástico, a la manera de Jackson, como aquella fuerza que quiebra la realidad y la expone a su dimensión espectral.

Referencias

Barajas García, J. M. (2020). *Aura* de Carlos Fuentes: algunos problemas de su traducción al francés. Cuevas Velasco, N. A. y Corzo Ramírez, R. (Eds.). *Carlos Fuentes y los horizontes de la traducción literaria* (169-192). Xalapa: UV.

Chaves, J. R. (2021). *Aura de amor sobrenatural (de Apolonio de Tiana a Carlos Fuentes). Acta Poética, 42*, 2, 107-127.

Damiani, D. (Director). (1966). *La strega in amore* [Película]. Arco Film / CIDIF

Fuentes, C. (1962). *Aura*. México: Era.

Jackson, R. (1986) *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

Perea, H. (2012). *Carlos Fuentes: Ver, escribir, concebir el cine. En los cruces de la literatura y el cine (*151-161). Paris: Colloquia.

Pérez Martínez, M. (2003). *Del amor sublime en Aura. ConNotas, 1*, 1, 141-151.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Tedeschi, S. (2017). *Aura*, entre la página escrita y el cine. *En los cruces de la literatura y el cine* (11-29). Paris: Colloquia.

Todorov, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

SUJETOS *QUEER*: VOCES SUBALTERNAS Y SUBVERSIVAS EN "NOWHERE" Y "LOS HIJOS DEL CONQUISTADOR"

Raymundo Marin Colorado[1]

"Sujetos *queer*:[2] voces subalternas y subversivas en 'Nowhere' y 'Los hijos del conquistador'" ofrece una propuesta de lectura centrada en el tema de la homosexualidad en la obra de Carlos Fuentes que se remonta al año de 1958, con la publicación de su primera novela, *La región más transparente*, donde el autor se limita a mencionar la presencia de Gus, caracterizándolo como un "homosexual de regreso" (16). Seis años más tarde publica el volumen *Cantar de ciegos* (1964), donde incluye el relato "A la víbora de la mar", en cuyo desenlace la protagonista descubre a su enamorado en la cama con otro hombre.

Fuentes continuará abordando el tema de manera más profunda en algunas de las obras que constituyen su narrativa, desde la novela *Zona sagrada* (1967), hasta su último libro publicado en vida, *Carolina Grau* (2010). Así, en relatos como "Nowhere", incluido en *Cuerpos y ofrendas* (1972), "La desdichada" y "Viva mi fama", de *Constancia y*

1 Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana, México
orcid: 0009-0007-4887-3758

2 Tomo el término *queer* de la teoría del mismo nombre, para referirme a sujetos cuyos actos y deseos representan una disidencia sexual o de género. Lo *queer* implica también prácticas que en cualquier momento puedan considerarse inaceptables, puede aludir a una ubicación política y cultural, a una identidad autoral o a determinado proceso de creación de una obra, así como a la temática, el modo o actitud desde la cual es abordada e, incluso, como una práctica crítica al llevar a cabo el estudio de determinados fenómenos y producciones culturales. Lo que resulta insoslayable alrededor del fenómeno *queer* es la perpetua presencia de un carácter lúdico, sensual y erótico, por lo que, de acuerdo con Amy Kaminsky, "Transgredir las normas del deseo, sean cuales sean éstas, basta para reclamar el nombre *queer*" (2008, 885). La teoría *queer* rechaza la estabilidad sexual del sujeto, así como una teoría sustentada en una concepción esencialista de la identidad, por lo que produce una inquietud cultural.

otras novelas para vírgenes (1989); "Los hijos del conquistador", incluido en *El naranjo* (1993); "La pena", publicado en *La frontera de cristal* (1995); "The Gay Divorcee" de *Todas las familias felices* (2006); "Un fantasma tropical", incluido en el volumen recopilatorio *Cuentos sobrenaturales* (2007) y "La tumba de Leopardi" de *Carolina Grau* (2010), así como en su novela *La silla del águila* (2003); nuestro autor plasma de diversas maneras el tema de la disidencia sexual y genérica.

En el presente texto me ocuparé de analizar únicamente dos de los relatos que ya he mencionado: "Nowhere" y "Los hijos del conquistador", por constituir estos una de las propuestas más aventuradas en cuanto a la representación del homoerotismo y la disidencia sexual en la narrativa del autor de *Aura* (1962). Lo anterior, en función de que tales transgresiones se insertan en tiempos y espacios lejanos e, incluso, personajes históricos. La violación de las normas sexuales y de deseo será, en el caso de estos dos cuentos, únicamente una de las características que configurará el carácter subversivo de sus protagonistas.

SEÑORES, BACHILLERES Y ALCAHUETAS *QUEER*, LOS SUBVERSIVOS EN LA EDAD MEDIA

Los relatos "Nowhere", incluido en *Cuerpos y ofrendas* (1972) y "Los hijos del conquistador" de *El naranjo* (1993), comparten, además de la presencia de sujetos *queer*, otra característica común: ambos dan cuenta de la lucha de sus protagonistas por transformar la realidad del mundo que conocen.

En el primer cuento, ubicado en una indeterminada España medieval, los personajes protagónicos representan los arquetipos del medioevo: el hijo del señor feudal, el bachiller, el monje, el vasallo y la aldeana. Se trata, sin duda, de uno de los textos más cinematográficos de nuestro autor, en el que se vale de la técnica del collage para presentar diferentes historias que en determinado punto del relato convergen, dando así un sentido unitario a todas y cada una de ellas. De esta

manera, las vidas de los protagonistas: Felipe, el hijo del señor feudal, quien inconforme con su destino decide huir en busca del sentido de su existencia; Alonso, un bachiller que se resiste a la aceptación de verdades universales impuestas por los dogmas del cristianismo; Celestina, una joven aldeana que el día de su boda, a causa del derecho de pernada, es raptada y violada por el señor; Simón, un monje desilusionado que ha servido vehementemente durante la peste que ha azotado su tierra; y Pedro, un vasallo a quien el señor ha arrebatado tierras y familia; tienen todas ellas en común la huida, el deseo de dejar atrás el mundo conocido, y terminan encontrándose en una playa, donde Pedro construye una barca para salir en busca de un nuevo mundo libre.

Todos se unen a la empresa de la construcción y una noche, mientras cenan y descansan del trabajo del día, comienzan a imaginar la clase de mundo que construirían si pudieran hacerlo. Pedro imagina un mundo sin pobres ni ricos, ni poderes arbitrarios sobre las personas, una especie de sueño socialista donde cada cual recibiría y daría a los otros lo necesario para vivir. El monje, Simón, desea un mundo sin enfermedad, dolor ni muerte; y Alonso, partiendo del deseo de este último, afirma que tal cosa sólo sería posible si Dios no existiera, así, todos y cada uno de los hombres serían Dios. Una vez que todos han expuesto su utópico mundo perfecto, Felipe, el hijo del señor, se dará a la tarea de exponer las razones por las que cada uno resultaría imposible. Se trata de un relato que contiene un profundo sentido moral, teológico y filosófico y el análisis de cada uno de los presupuestos expuestos y descartados a través de las reflexiones de los personajes requeriría una investigación aparte. Por lo anterior, me ocuparé únicamente de algunas de las reflexiones relativas al sueño de Celestina. Dicho episodio utópico, en palabras del referido personaje implicaría que:

> nada sería prohibido y que todos los hombres y las mujeres podrían escoger a la persona y el amor que más desearan, pues todo amor es natural y bendito; Dios aprueba todos los deseos de sus criaturas, si son deseos de

> amor y de vida y no deseos de odio y muerte. ¿No plantó el propio Creador las semillas de todos los deseos en los pechos de sus criaturas? (Fuentes, 2013, 246).

Felipe, que fue testigo del momento en que su padre raptó y violó a la muchacha, se había encontrado con ella más tarde en el bosque –cuando se han dispuesto a huir– y entonces deciden estar juntos: "Tú me has escogido, ¿No es cierto, Celestina? Y yo creo que te he escogido a ti. Ven, bebamos a nuestro amor" (248). Ahora, unidos al grupo de anarquistas, le pide que imagine cómo ambos se aman bajo las estrellas, al interior de la nave, mientras esta va navegando hacia el nuevo mundo. Pero en ese instante, el hijo del señor incluye en la fantasía a Alonso, el bachiller, quien "se ha hecho amigo nuestro pero cada noche, mientras bebemos después de las duras faenas del día, yo miro sus ojos y él trata de esconderlos detrás de la copa: en ellos veo reflejado mi amor hacia ti" (248).

En dicha fantasía, el joven bachiller se recuesta todas las noches junto a la pareja y Felipe dice quererlo como a un hermano, y puesto que Celestina ama todo lo que él ama, tal acto no debe generar celos, odio o siquiera sospecha, pero sí, en cambio, la pura satisfacción del deseo "cuando yo te hago el amor y luego permito que él te haga el amor" (249).

Pero en la imaginación del heredero del señor feudal el placer no se limita a la posesión del cuerpo de la mujer por los dos varones, sino que se considera la posibilidad de un placer compartido, en un principio por los tres jóvenes. Es decir, una fantasía bisexual; pero que más adelante desembocaría en un placer exclusivamente masculino en el que Celestina no tendría cabida, lo que implicaría la imposibilidad de su sueño utópico.

Nos encontramos ante el tópico de la mujer como depositaria del deseo entre dos varones, el cual sirve al autor para desencadenar los actos de deseo entre Felipe y Alonso, tal como queda demostrado en la siguiente cita: "Ahora nos acercamos a ti cada noche para acercarnos el uno al otro; yo me excito pensando en él y te hago el amor a ti; él no necesita decirme que le sucede lo mismo. Las noches lentas pasan a la

deriva; cada vez más, tú eres el pasaje de nuestro deseo, la cosa que debemos poseer a fin de poseernos" (249).

Pero el deseo que ambos hombres experimentan el uno por el otro no puede ser contenido por el cuerpo de la mujer y escapa por sus poros en los momentos en que deben llevar a cabo los trabajos diarios a bordo del barco. Para plasmar la explosión de tal deseo en el relato, Fuentes se vale de la presentación de una secuencia de imágenes homoeróticas:

> Alonso y yo cumplimos las tareas fatigantes [...] Nuestros hombros y nuestras manos se tocan constantemente; hemos aprendido a tirar con pareja fuerza de las cuerdas, a conocer y admirar el poder y la gracia de nuestro músculo común, pues ahora inclusive *caminamos como gemelos*, como si la distribución del peso de nuestros cuerpos fuera esencial para el equilibrio de la nave. Y nuestros cuerpos sudan juntos bajo el sol de verano; nuestras pieles están oscuras y nuestras cabezas teñidas por el oro del océano (249, cursivas mías).

No es casualidad que el homoerotismo aparezca en un barco, perdido en la inmensidad del océano, y que los varones que experimentan tales deseos lleven a cabo tareas relacionadas con la marina. En la poesía homoerótica del siglo xx mexicano las imágenes de los marineros constituyen un elemento simbólico, pero debe considerarse que la asociación entre estos personajes y el homoerotismo no es exclusiva de la literatura. Las fuerzas armadas marítimas son instituciones culturalmente relacionadas con la homosexualidad, pues existe la creencia de que los grupos aislados de varones propician el libre ejercicio de prácticas relacionadas con deseos homosexuales, mismas que en un ambiente que no sea exclusivamente masculino pueden resultar mayormente reprimidas.

En este relato, Fuentes recupera otro símbolo de la tradición poética homosexual: la imagen del gemelo. El poema "Nocturno de los ángeles" de Xavier Villaurrutia presenta esta imagen como símbolo del homoerotismo: "Y esa constelación sería como un ardiente sexo / en el

profundo cuerpo de la noche, / o, mejor, como los Gemelos que por primera vez en la vida / se miran de frente, a los ojos, y se abrazan ya para siempre" (2012, 117). De acuerdo con César Cañedo, "La evocación a Géminis y al gemelo en Villaurrutia, los espejos de Novo, lo igual o idéntico en Pellicer, serán claves para nombrar el amor y el deseo entre hombres" (2018, 152). Felipe y Alonso, en el relato de Fuentes, caminan como gemelos, y ese andar semejante nos remite a lo "idéntico" del poema de Carlos Pellicer:

> Dichosa puerta que nos acompañas,
> cerrada, en nuestra dicha, tu obstrucción
> es la liberación destas dos cárceles;
> la escapatoria de las dos pisadas
> idénticas que saltan a la nube
> de la que se regresa en la mañana (2008, 133-134).

La idea del libre fluir del deseo homoerótico en un ambiente exclusivamente masculino queda plasmada literalmente en "Nowhere", cuando el autor contrapone la imagen de los dos varones con la de una Celestina totalmente apartada del ambiente netamente masculino: "nuestros cuerpos sudan juntos bajo el sol de verano; nuestras pieles están oscuras y nuestras cabezas teñidas por el oro del océano. Tú, Celestina, estás pálida; tú estás apartada de nosotros, todo el día en las sombras, salando el pescado y rebanando las hogazas endurecidas" (249). La cita anterior pareciera una especie de apología de parte de Felipe para justificar el obligado encuentro sexual con Alonso y encuentra un sutil paralelismo en el cuento "A la víbora de la mar" cuando, en el momento del desenlace, Harry, el protagonista, compara el desempeño sexual de Jack con el de Isabel: "Nadie como tú… No sabía que las mexicanas eran tan desabridas" (Fuentes, 2002, 208).

De una manera semejante, ciertos tópicos que sirven a Fuentes para introducir el homoerotismo en "Nowhere" son recuperados con la

misma finalidad en otros relatos. Como ejemplo de lo anterior podemos señalar el tópico de la hermandad o camaradería que hemos percibido en la fantasía de Felipe como "pretexto" del deseo homosexual, recuperado por Martín Cortés, cuando se refiere a otro Alonso (de Ávila) en el cuento "Los hijos del conquistador".

Existen tres momentos en los que Felipe insiste en tal concepto durante la fantasía que nos ocupa, hecho que subraya su carácter apologético. Tres instantes que parecieran una homoerótica versión de la *Salve Regina*, con un antes, un durante, y un después del deseo. Es decir, una primera afirmación antes del deseo homoerótico: "Alonso se recuesta con nosotros todas las noches bajo las mantas, *yo le quiero como a un hermano* y tú amas lo que yo amo; no puede haber odio, sospecha o celo: sólo un deseo satisfecho cuando yo te hago el amor y luego permito que él te haga el amor" (249, cursivas mías); una segunda, durante el despertar de dicho deseo: "quizá mi amigo te quiere más que yo, Celestina, pues él nos ama a ti y a mí, o a mí a través de ti; y tú temes que te estás acercando demasiado a él y alejándote de mí, a causa de tu sentido de lealtad hacia mí; *yo le amo, él es mi hermano*, tú debes agradarme amándole a él cada vez más" (249, cursivas mías); y una tercera y última declaración de hermandad después del coito, cuando ambos hombres han dejado a un lado el cuerpo de Celestina para entregarse el uno al otro: "Y una noche, por fin, tú estás sola y nosotros estamos juntos. Los cuerpos musculosos y quemados han cumplido su deseo, pero han frustrado el tuyo [...] Ahora sabes, acurrucada aparte de nosotros, que si tratas de alcanzar tu propio deseo otra vez, deberás herirme a mí o herir a *mi amante, mi hermano*" (249, cursivas mías).

Es con esta última afirmación, más que con el hecho de que ambos hombres se apartaron de ella para consumar su mutuo deseo, con lo que Celestina asimila la inviabilidad de su sueño. Felipe ha destruido con sus palabras no sólo el sueño de la mujer, sino los del resto de sus compañeros, quienes desilusionados desarman la embarcación al entender que no hay tal lugar como el que anhelan. Momentos más tarde son persuadidos por

el propio hijo del señor de que dicho lugar se encuentra justo ahí, en el mundo que conocen y, prometiéndoles encabezar una revuelta, los convence de dirigirse a la ciudad y tomar el palacio. A ellos se une una multitud de rebeldes, gitanos y herejes que finalmente arriban al castillo sólo para encontrar la muerte, pues, en realidad, todo fue una trampa de Felipe, quien vive la experiencia como un proceso de iniciación en su camino para convertirse en el futuro señor.

Antes, sin embargo, de que ocurra la matanza, tiene lugar una fiesta que se prolonga durante "tres días y tres noches, hasta que todos sucumbieron derrotados por el sueño y el amor, por la excitación y las heridas abiertas, por la indigestión y la borrachera" (257). Detrás de ese frenesí, nos informa el relato, los cinco amigos actúan por su cuenta. "Celestina y Felipe se acostaron juntos sobre una suave cama de pieles de marta; el estudiante Alonso pronto se unió a ellos, pues en verdad los tres jóvenes no habían pensado en otra cosa desde que el hijo del Señor imaginó la historia de sus amores a bordo de la nave que jamás zarpó" (257).

Acto seguido, Pedro y Simón salen del alcázar, lo que los salva de la masacre que da inicio apenas se levanta el puente levadizo, luego de la salida de ambos. En cuanto a los otros: "Felipe… le pidió a su padre que Celestina y Alonso fuesen perdonados, pues le habían dado mucho placer" (258).

Resulta evidente la oposición entre el estilo de la narración de los actos sexuales en el plano de la realidad de la historia, tan lacónica y escasa de descripciones, con la forma en que son expresados los actos sexuales y de deseo en la fantasía de Felipe. La razón de lo anterior puede advertirse en una de las afirmaciones que Celestina hace a Felipe antes de que ambos partan a la playa y se encuentren con Alonso y los demás: "los sueños pueden ser reales cuando no hay otra acción posible" (244), así como en el carácter irónico del discurso exhortatorio que, en voz del monje Simón, da fin al relato. Tal exhortación pone énfasis en la imposibilidad de cada uno de los anhelos frustrados de los protagonistas, incluso los relacionados con los placeres sexuales: "no es cierto

que el cuerpo humano redimido puede gozar de sus propios jugos, de sus propias tersuras, de sus contactos alegres con otros cuerpos semejantes, sin temor al pecado" (259). El hecho de que la fantasía bisexual de los protagonistas constituya el único de los sueños que alcanza su realización resulta fundamental para el análisis que nos ocupa, y que sea la mujer, de nombre Celestina, el canal para la desembocadura de tales deseos, posee un sentido simbólico que se remonta hasta la tradición literaria medieval.

Como *La Celestina* de Fernando de Rojas, la de Fuentes tiene algo de bruja: desequilibrada a causa del abuso sexual sufrido en su noche de bodas, la mujer "tocaba las llamas con sus pálidas manos y ahogaba sus gritos y quejas mordiendo una soga. Así siguió quemándose, mordiendo y quemando, hasta que la soga no era sino un hilo húmedo y las manos una llaga sin cicatrices" (242). Cuando el joven esposo le pregunta lo que le ha ocurrido, la mujer responde "He fornicado con el demonio" (242). Más adelante, cuando ya ha huido del hogar y se interna en el bosque, vive a la manera de un personaje de cuento de hadas, alimentándose de nueces y raíces, y por momentos se sienta bajo un gran árbol a jugar con muñecas de trapo que llevaba escondidas entre los faldones, rellenándolas de harina, "las acariciaba, las apretaba contra los pechos, invocaba al maligno y le pedía que la tomase y le diese un hijo" (244). Pero mientras que en *La Celestina* de Rojas, a decir de Otis H. Green, "se propone el autor presentar un amor pecaminoso" (1980, 504) –hecho subrayado en el final trágico que se traduce como un castigo a la falta de los amantes–, el personaje de Fuentes niega el carácter pecaminoso de todo deseo de amor y de vida.

La historia de Calisto y Melibea se opone a los postulados del amor cortés medieval, por los que la amada debe resistir lo más posible a los requerimientos del amado, y no se entrega a él sino hasta después del matrimonio. Los jóvenes son incitados por la alcahueta para solazarse en las delicias del amor loco, que se opone, además, a los preceptos cristianos de la época; hecho que se subraya en los diálogos de Calisto y Sempronio,

cuando el criado lo increpa, a causa del desenfreno en que ha caído por el amor de Melibea: "¿Tú no eres cristiano?" (2007, 14), a lo que el amo responde vehemente: "¿Yo? Melibeo soy, e a Melibea adoro e en Melibea creo, e a Melibea amo" (14).

La Celestina de Fuentes, además de funcionar como instrumento para la consumación del deseo entre Felipe y Alonso, es también una especie de alcahueta que invita a los dos hombres a entregarse el uno al otro a través de la exposición de su sueño, pues afirma: "todo amor es natural y bendito" (246), con lo que desarticula no sólo el estigma que en la época medieval pesaba sobre el amor loco, sino también sobre el llamado "pecado nefando" o "abominación", que aludía a la sodomía. Pensemos nuevamente en los diálogos entre Calisto y su sirviente, en la novela de Rojas, mismos que dan cuenta de la concepción imperante en la época alrededor de ambos tipos de pecado. El criado reprueba al amo que someta "la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer" (15), a lo que Calisto responde "¿Mujer? ¡Oh grosero! ¡Dios, Dios! [...] Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que haya otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora" (15).

Sempronio reprueba la blasfemia en la que su amo ha incurrido al comparar a la mujer amada con el mismo Dios y equipara dicha falta con la gravedad del pecado de los habitantes de Sodoma, quienes, deslumbrados por la hermosura de los ángeles enviados por Dios, deseaban fornicar con ellos: "Ríome que no pensaba que había peor invención de pecado que en Sodoma. [...] Porque aquellos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser Dios" (15). En el relato de Fuentes, Celestina parece interpelar lo anterior al preguntar: "¿No plantó el Creador las semillas de todos los deseos en los pechos de sus criaturas?" (246).

Las identidades de los protagonistas de este relato parecen comulgar con la propuesta de Michel Foucault en relación con una anteriori-

dad de los actos sexuales respecto a la significación.[3] En ese sentido, identificar a Alonso y Felipe como homosexuales o bisexuales resultaría totalmente anacrónico. Acaso podríamos acusarlos de incurrir en actos de sodomía. Pero lo que esta práctica significó en la Edad Media no es únicamente el coito entre dos hombres, hacia 1497, los tribunales castellanos no especificaban la naturaleza de dicho delito, se le refería únicamente como un pecado contra natura, crimen contra el orden natural o "delito nefando", sin entrar en detalles; mientras que en siglos anteriores, en otras legislaciones como las de Úbeda, Béjar o Baeza, sí describían el delito literalmente como: "foder por el culo" o "yacer un hombre con otro" (Solórzano Telechea, 2015).[4] En estas contradicciones históricas podemos advertir claramente lo que Foucault intenta decir al afirmar que la sexualidad no es sino una categoría del conocimiento, construida a partir de la experiencia, cuyos orígenes, más que biológicos, son culturales, sociales e históricos. El significado de la categoría sodomita en la Edad Media surge –al igual que el homosexual del siglo XIX– como consecuencia de una cacería de sexualidades periféricas que incorporan las "perversiones y una "nueva especificación de los individuos" (56).

Pero este tipo de prácticas, contrario a la creencia popular, no siempre estuvieron prohibidas o penalizadas, sino que fue hasta entre mediados del siglo XI y principios del XII –cuando la reforma eclesiástica promovió un nuevo rigorismo moral– que los llamados pecados de

3 Para Foucault la homosexualidad es una categoría construida del conocimiento y no una identidad descubierta. La "elección del objeto", en este caso, la preferencia por las relaciones sexuales con personas del mismo sexo, no siempre estableció la base de la identidad, ni tampoco fue necesariamente el factor esencial en la forma de percibir la propia sexualidad. "La homosexualidad [refiere el filósofo francés] apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie" (1981, 57).

4 Dichas legislaciones derivan de El III Concilio de Letrán de 1179, el cual se presenta sumamente beligerante contra la homosexualidad, y del Fuero de Cuenca, emitido en Castilla, en el año 1190. Se trata, este último, del primer fuero que legisla de forma directa contra la sodomía, condenando las relaciones homosexuales. Así, lo que anteriormente era un pecado pasa a constituirse también como un delito (Díaz González, 2021, 35).

lujuria se establecieron como tales bajo la premisa de que el sexo y el placer estaban inspirados por el mal. Al ser fuente de pecado, toda actividad sexual se hallaba bajo la jurisdicción de la Iglesia.

Las identidades de los personajes de "Nowhere" ya son subversivas desde el momento de la huida y el intento por construir un mundo libre. Sin embargo, las identidades de Felipe, Alonso y Celestina resultan doblemente subversivas dadas sus prácticas sexuales.

Para el año de 1497, los Reyes Católicos, preocupados porque la sodomía no recibía el suficiente castigo en sus reinos, reforzaron el sistema legal con una Pragmática Real que insistía más en la cólera de Dios, toda vez que se trataba de un pecado que provocaba la destrucción del género humano con guerras y pestes: "dada su doble naturaleza de delito y pecado, afectaba a todos los súbditos de la Corona, incluidos los de otras religiones, así como a los extranjeros, pues era, según ley, un delito que manchaba la tierra en la que se cometía y dañaba a todos los que en ella habitaban" (Solórzano Telechea). Esta relación entre los actos corporales y las estructuras del poder constituido por el entonces inseparable binomio iglesia-estado da cuenta de la afirmación de Foucault respecto a la existencia de una estructura subyacente en los discursos que, a lo largo de la historia, se han efectuado en torno a la sexualidad, así como de la manera en la que circulaba el poder a través de la producción del saber alrededor del sexo.

La afirmación de Celestina respecto a la legitimidad divina de todos los deseos, "si son deseos de amor y de vida" (246), así como los cuestionamientos de Alonso hacia las verdades teológicas y su negativa para aceptar "un mundo del que Dios está ausente, secuestrado por unos cuantos, invisible para aquellos que libremente aspiran a su gracia" (241) representan afrentas directas al universo hasta ese entonces conocido, una realidad –en palabras del inquisidor que intenta hacer desistir a Alonso de sus herejías– "tal cual es, ya que el mundo en que vivimos está bien ordenado y ofrece ricas recompensas a quienes aceptan su lugar en él sin protestar" (241).

El acto sexual que ambos jóvenes sostienen al final del relato con Felipe, el hijo del señor, representa la apoteosis de tal afrenta, pues, aunque el joven heredero los haya engañado en apariencia, sucumbió a los postulados de ambos –Alonso y Celestina–, si no en el terreno de la razón, sí en el del deseo. Este someter simbólico del poder en un acto sexual resulta, en el relato de Carlos Fuentes, la metáfora del arte y la razón imponiéndose sobre las estructuras hegemónicas. Si bien es cierto que pocos son los estragos que tales actividades logran provocar sobre los regímenes autoritarios, ambas –arte y razón– trascienden la historia y permanecen, a diferencia del totalitarismo que, aunque itinerante, siempre es temporal. No es casualidad, en ese sentido, que los nombres de los personajes remitan a dos de las obras cumbre de la literatura española: La Celestina de Fernando de Rojas y Alonso Quijano, el ingenioso hidalgo protagonista de la novela de Miguel de Cervantes; mientras que han existido, en la historia de España, seis reyes con el nombre de Felipe.

EL HIJO *QUEER* DE CORTÉS

Además de estar ubicados en un tiempo histórico remoto y dar cuenta de las acciones de determinados personajes que se encaminan, en gran medida, a la búsqueda de una transformación de la realidad y la implantación de un nuevo orden; los cuentos "Nowhere" y "Los hijos del conquistador", perteneciente este último a *El naranjo* (1993), tienen en común la presencia de sujetos *queer*. Al igual que ocurre en el relato incluido en *Cuerpos y ofrendas*, los actos performativos y de deseo entre Martín Cortés y Alonso de Ávila se llevarán a cabo a la par de ciertas acciones encaminadas a desestabilizar el orden hegemónico imperante.

El relato nos presenta la historia de los medios hermanos Martín 2, hijo de Hernán Cortés y La Malinche, y Martín 1, menor que el anterior y fruto del matrimonio entre el conquistador y Juana de Zúñiga. Pese a ser Martín 2 el primogénito, cargará con el estigma de la bastardía por ser

hijo de una india, en contraposición con su medio hermano, a quien se le reconocerá la legitimidad como heredero del llamado "Marqués del Valle de Oaxaca". Ambos hermanos, el mestizo y el criollo, dan su respectiva versión de la historia frente al lector en una especie de extenso debate, al encontrarse confinados en la misma celda, luego de ser acusados de conspiración contra el virreinato de la Nueva España. La desigualdad que marca la vida de ambos hijos del conquistador funcionará como canal para la desembocadura de la historia relativa al destino de Hernán Cortés después de la Conquista, así como de los hechos subyacentes bajo la aparente conspiración en la que ambos vástagos resultan implicados.

La vida de Martín 1, el hijo criollo, concebido durante un accidentado viaje de Cortés a España –para casarse y reclamar los derechos sobre las tierras conquistadas– pero nacido en Cuernavaca en 1532, se opone por completo a la de su hermano, Martín 2, abandonado junto con su madre –a quien ve morir en medio de la pobreza a consecuencia de la viruela– después de la caída de México. El hijo de La Malinche es legitimado por Cortés en 1529 como primogénito, mas no como heredero.

Así pues, es por boca del propio Martín 1 que advertimos el estilo de vida pomposa a la que el legítimo heredero da rienda suelta desde su regreso a México:

> Puro regocijo fue en ese tiempo mi vida en la capital de la Nueva España, alegrías, donaires, honores, y seducciones mil. ¿Quién no vio en mí a mi padre vuelto a nacer, gozando ahora de los frutos bienhabidos de la conquista? *¿Quién no me admiró? ¿Quién no me envidió? ¿Quién que fuese bello y elegante en esta capital novedosa, macho o hembra, no se acercó, seductor a mí?* Ya sé lo que vas a decir. Tú. Martín Cortés el segundón, el mestizo, el hijo de las sombras. Sin ti nada podía yo en esta tierra. Te necesitaba a ti, hijo de La Malinche, para cumplir mi destino en México. ¡Qué desgracia, desgraciado hermano: necesitarte a ti, el menos seductor de los hombres! (Fuentes, 2002,76, cursivas mías).

Es posible advertir en la cita anterior uno de los elementos simbólicos que sirven a Carlos Fuentes para construir a los sujetos *queer* de su narrativa. Se trata del elemento narcisista que caracteriza a Martín Cortés. Esta excesiva admiración de sí mismo había sido anteriormente esbozada en el relato "A la víbora de la mar", cuando uno de los timadores ya ha embaucado a la protagonista: "Isabel introdujo la mano por la camisa abierta de Harry, le acarició el pecho, tocó la humedad de la axila, quiso arañarle la espalda, lo obligó a unir las cabezas frente al espejo y los dos se observaron reflejados, unidos [...] Isabel levantó la mirada y *encontró que ella y Harry, en el espejo, miraban a Harry*" (2002, 165-166, cursivas mías).

En la narrativa de nuestro autor, este narcisismo parece extenderse a la identificación del sí mismo masculino con otro cuerpo igualmente masculino, lo hemos advertido ya en la historia imaginada alrededor de los amores entre Alonso y Felipe en "Nowhere". Este carácter narcisista subyacente en el deseo homosexual es, más adelante, desarrollado de forma amplia al interior del universo ficcional de Fuentes. En *La silla del águila* (2003) el protagonista, Nicolás Valdivia, sostiene una relación sexo-afectiva con el joven Jesús Ricardo Magón. Valdivia quien, dentro de la ficción, ubicada en un hipotético año 2020, llega a convertirse en el presidente de México, esboza con sus palabras el carácter de una identidad *queer* que, aún en nuestros días, ha sido discriminada incluso dentro de la propia comunidad lgbtttiq+: la identidad bisexual. Escribe el político a su amante:

> Te amo y te deseo, tú lo sabes, por ti mismo. Pero también porque *me veo en ti. No duplicado, sino semejante y separado. Admito que quererte es quererme. Quererme como me gustaría ser*. Me gustan las mujeres. Las amo con la misma intensidad que a ti. Pero no me veo en ellas [...] *Contigo, Jesús Ricardo, creo que puedo amarme a mí mismo como me gustaría ser amado por mí mismo* (190, cursivas mías).

El narcisismo de Martín Cortés encuentra en Alonso de Ávila ese ser "semejante" aunque "separado" en el cual parece también amarse a sí mismo. Así lo advertimos gracias a las palabras de su medio hermano: "Nadie más seductor, sin embargo, que Alonso de Ávila, cuya riqueza de atuendo ni en las cortes de Europa se hallaba" (2002, 76). El hermano mestizo, con la afirmación anterior, contraataca al que acaba de llamarlo "el menos seductor de los hombres". Y es gracias a esa intervención del hijo de La Malinche como salta a la luz la relación entre ambos hidalgos:

> Intimaron Martín y Alonso [...] como hidalgos jóvenes y ricos que se sorprenden a veces (como más de una vez los sorprendí yo, desde las sombras) admirándose entre sí más que a las mujeres que cortejaban; pujando por ganarse a una dama hermosa sólo para imaginarla en brazos del otro; culeando los muy cabrones para imaginarse cada uno en el lugar del otro; así de cerca se unieron Alonso de Ávila y Martín Cortés (77).

Martín 2 destaca, además, la naturalidad del surgimiento de tal afecto "en este ambientacho de lujo y fiesta, relajo y parranda, espejos y más espejos, perfumes y admiraciones mutuas, Martín y Alonso, Alonso y Martín, el hijo y heredero del conquistador, el hijo pródigo de Hernán Cortés, abrazando al sobrino de otro ruidoso capitán de la Conquista" (77). Es, además, el físico de Alonso de Ávila otro de los elementos que se suman a la configuración de los sujetos *queer* en la narrativa fuentesiana: el joven hidalgo añade al conjunto de atavíos europeos con los que se engalana "la riqueza natural de un país de oro y plata, y a estos metales mexicanos, el contraste de la más blanca piel que en hombre alguno se viese, acá o allá; sólo las más blancas mujeres eran tan blancas como Alonso de Ávila, que quizá se veía más blanco aún en tierra morena" (76-77).

Esa blancura de la piel, que en gran medida asemeja a Alonso con las mujeres, es un elemento que comparte con Jack, el amante de Harry en "A la víbora de la mar". La cualidad de la tez, tanto en Jack como en

Alonso de Ávila, misma que los sitúa en un borroso límite entre lo masculino y lo femenino, constituye otro de los elementos simbólicos de los que se vale nuestro autor para caracterizar al sujeto *queer*.

A la referida cualidad física de Alonso de Ávila, el hijo de La Malinche agrega:

> lo que dejaba ver eran *sus manos, deslumbrantes, que se movían y dirigían y a veces hasta tocaban, con una ligereza de aire que hacía al aire mismo parecer pesado, ay qué ligero el tal Alonso de Ávila,* obligado a dar paso por la tierra sólo porque eran ricos y graves sus atuendos de damasco y pieles de tigrillos, sus cadenas de oro y su toquilla leonada con un relicario, todo ello aligerado, ya les cuento, por las plumas de la gorra y el retorcimiento de los bigotes que eran, ellos, las alas de su rostro (77, cursivas mías).

Podemos advertir aquí la pervivencia de otro de los elementos que constituyen el código simbólico de la poesía homoerótica, las manos, que nos remiten inequívocamente al poema "Elegía" de Salvador Novo:

> Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen,
> grotescas para la caricia, inútiles para el taller o la azada,
> largas y flácidas como una flor privada de simiente
> o como un reptil que entrega su veneno
> porque no tiene nada más que ofrecer (156).

Pero retomemos la última cita del relato que nos ocupa a la que me he referido. En ella el lector es capaz de imaginar la voz de Martín 2 dotada de una fuerte carga de reproche e ironía. Si bien Alonso de Ávila es acusado, juzgado y, finalmente, ejecutado por el delito de conspiración; el joven hidalgo, al igual que Martín 1, sufre el proceso de detención con la dignidad que a su posición social corresponde. El hijo de La Malinche, en cambio, sufre una serie de vejaciones durante el procedimiento de

detención que quizá, en su imaginario, debería corresponder a Alonso y Martín 1 más que a él:

> Lo despojaron [a Martín 1] de la espada, pero le dejaron su elegante traje de damasco veraniego; no tocaron su cuerpo. A mí, por ser indio, me tendieron en un burro, me desnudaron y descoyuntaron y luego me echaron en la misma cárcel donde estaba mi hermano, a ver si mi rencor aumentaba, a ver si su piedad me insultaba.
>
> En el camino, tendido encuerado sobre el burro, boca abajo, con el culo al aire y los léperos de la ciudad albureando de lo lindo a mis costillas, que de cuándo acá un burro carga a otro burro, que cuál sería el burro de a deveras, que qué poca vergüenza de andar comparando mi pirinola enana con el vergón del burro, *que si lo largo te larga y lo chiquito te achica, que si por ahí te gusta, que si vas o vienes, entras o sales, tomas o das, coges o quejas*, voy, voy, yo mirando boca abajo con la sangre agolpada en la sienes y en los ojos, con los testículos fríos, vaciados y encogidos por el miedo (91-92, cursivas mías).

Podemos advertir, en la cita anterior, ciertos elementos léxicos y referenciales –alusiones a las prácticas sexuales poco convencionales, a la inestabilidad del género y a elementos escatológicos– que constituyen símbolos cuya presencia anuncia la disidencia sexual de los personajes; las vejaciones e insultos verbales de los que Martín 2 es objeto por parte de los léperos de la ciudad, subrayan la sexualidad de Alonso de Ávila y Martín Cortés en "Los hijos del conquistador".

Para Octavio Paz resulta significativo que en el imaginario del mexicano

> el homosexualismo masculino sea considerado con cierta indulgencia, por lo que toca al agente activo. El pasivo, al contrario, es un ser degradado y abyecto. El juego de los "albures" –esto es, el combate verbal hecho de alusiones obscenas y de doble sentido, que tanto se practica en la ciudad de

> México– transparenta esta ambigua concepción. Cada uno de los interlocutores, a través de trampas verbales y de ingeniosas combinaciones lingüísticas, procura anonadar a su adversario; el vencido es el que no puede contestar, el que se traga las palabras de su enemigo. Y esas palabras están teñidas de alusiones sexualmente agresivas; el perdidoso es poseído, violado, por el otro. Sobre él caen las burlas y escarnios de los espectadores. Así pues, el homosexualismo masculino es tolerado, a condición de que se trate de una violación del agente pasivo. Como en el caso de las relaciones heterosexuales, lo importante es "no abrirse" y, simultáneamente, rajar, herir al contrario (1999, 43).

En "Máscaras mexicanas", ensayo incluido en *El laberinto de la soledad* (1950), Paz destaca la forma en que, en el lenguaje popular, "el ideal de "hombría" consiste en no rajarse nunca. "Los que se "abren" son cobardes [...] El mexicano puede doblarse, humillarse, "agacharse", pero no "rajarse", esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. El "rajado" es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe" (33).

En el cuento perteneciente a *El naranjo*, Carlos Fuentes parece valerse de estos tópicos relacionados con la homosexualidad masculina para subvertir su significado: mientras que los personajes cuya sexualidad resulta ambivalente en el relato, Martín 1 y Alonso de Ávila, no tienen necesidad alguna, dada su posición social, de exponerse al escarnio del pueblo, el hijo de La Malinche, cuya sexualidad ni siquiera es objeto de la atención en el relato –a reserva del carácter fetichista que pudiera adjudicársele al espiar a su medio hermano y a Alonso de Ávila–, es expuesto no solamente desnudo, sino "con el culo al aire" lo que lo coloca en la más humillante de las posiciones que puede alcanzar cualquier imaginación. Expuesto, abierto a la mirada de los otros, Martín 2, quien además es completamente inocente en cuanto a la conspiración contra el

gobierno se refiere, se encuentra abierto, "rajado", expuesto al escarnio del pueblo.

El "rajado", el penetrado, de acuerdo con la propuesta de Octavio Paz, es un "traidor", y ese adjetivo no puede siquiera aplicarse a Martín 1, toda vez que siempre se muestra inocente ante las acusaciones que se le imputaban. Sólo al acercarnos al final del relato podemos advertir que en este cuento no hay otro "traidor", otro "rajado", más que Alonso de Ávila. Alonso es el traidor, no sólo por haber orquestado la conspiración contra el virrey a espaldas de su amigo Martín Cortés, sino por haber traicionado el sentimiento que unía a ambos hidalgos más allá de la amistad.

Aunque en el relato de Fuentes no existe una consumación carnal por lo que respecta al sentimiento entre Cortés y de Ávila: –"¿qué nos faltó, Alonso, qué nos faltó decirnos, hacernos? [se pregunta Martín 1 al presenciar la ejecución de su amigo] ¿nos vamos sin hacer algo que debimos hacer, acercarnos, hablarnos, querernos más?... ¿te moriste sin mí, mi adorado Alonso?, ¿me condenas a ser el que vive sin ti?, ¿deseándote, arrepentido de todo lo que no fue?" (94)–; la descripción de la delicadeza de movimientos y andar de Alonso, por parte del Martín mestizo, permite establecer un paralelismo entre el hidalgo y los elementos que José Ricardo Chaves advierte en los afeminados de la literatura mexicana. En dicha tradición –la cual se remonta al siglo xix– el gay u homosexual, tal como lo concebimos hoy en día, no aparece, no existe. Su equivalente es:

> Un personaje fuera de la norma masculina hegemónica que compite en coquetería y locuacidad con las mujeres, sin llegar a tener relaciones sexuales con otro hombre. En este sentido, el afeminado se define por un comportamiento social –cifrado en sus gestos, gusto por la ropa, el baile o los perfumes– y no por una práctica sexual. Su comportamiento erótico se mantiene en los límites de la heterosexualidad, pero su conducta social es anómala y ambigua (55-56).

La delicadeza en los movimientos y el excesivo cuidado en el arreglo personal y atavíos de Alonso de Ávila, sin embargo, no alcanza a encajar completamente en esta concepción, toda vez que lejos de presentar un comportamiento social anómalo y ambiguo, el devenir de sus actos lo configura como un prototipo de galán, mujeriego y conquistador. Algo semejante ocurre con Jack en "A la víbora de la mar", cuya androginia tampoco raya propiamente en un afeminamiento, pues a pesar de que sus atributos físicos lo asemejan a un prototipo de belleza femenina, queda claro en la afirmación de su compañero Lovjoy que, al lucir sus encantos en la playa, el joven camarero "se exhibe en bikini y enloquece a todas las faldas" (2002, 200).

Al esbozar a sus personajes con ciertos elementos que en la tradición literaria resultan característicos de los disidentes de género, sin que por ello se conviertan como tal en afeminados, es decir, al incluir en la configuración de estos galanes rompecorazones como Alonso de Ávila y Jack, características que se alejan del imaginario masculino tradicional –el hombre macho, tosco, bragado y fuerte–, Fuentes subvierte los estereotipos y permite vislumbrar un espectro mucho más amplio en la configuración de las identidades genéricas.

Anteriormente, al hablar de "Nowhere", he aludido a uno de los tópicos que sirven a Fuentes para introducir el homoerotismo: la hermandad y la camaradería. Estos elementos son recuperados en la historia de Martín 1 y Alonso de Ávila. Mientras un ambiente de tristeza, a causa de la muerte del Virrey, envuelve la "Muy noble, insigne, muy leal e imperial ciudad de México" (78), y una "débil, gris y aburrida audiencia" toma el gobierno de manera interina, "Alonso y yo [dice Martín 1], herederos reales de la Nueva España, por ser hijos de los conquistadores [...] decidimos mantener viva la alegría, el lujo, y los derechos de la descendencia en estas tierras conquistadas por nuestros padres" (78).

Aunque manifiesta respeto por la figura del fallecido virrey –y del que habrá de llegar a sustituirlo–, no comparte el mismo para con la audiencia y decide, con motivo del nacimiento de sus hijos mellizos, organizar una

gran fiesta en la plaza mayor de la ciudad para presentar al mundo a los dos nietos del conquistador de México. Los festejos se prolongan durante ocho días y finalizan con una gran cena y sarao en casa de "*mi verdadero hermano* Alonso de Ávila" (79, cursivas mías). En dicho convite, cuenta Martín 1, "Seguí, con risa infantil, las sugerencias de mi travieso amigo Ávila" (79), mismas que consisten en llevar a cabo una escenificación de la entrevista entre Hernán Cortés y el emperador Moctezuma:

> Yo hice el papel de mi padre, naturalmente. Alonso de Ávila se disfrazó de Moctezuma, echándome al cuello un sartal de flores y joyas, diciéndome en voz alta, no sólo te venero y te respeto, te obedezco y soy tu vasallo *(y al oído, cercano, te quiero como a un hermano)*. Todos aplaudieron la farsa con regocijo, pero yo sentí cómo la alegría se serenaba con otro tipo de alborozo cuando Alonso de Ávila, sorpresivamente, me ciñó una corona de laurel y, sonriente, espero la exclamación de los invitados: «¡oh, qué bien le está la corona a vuestra señoría!» (79, cursivas mías).

Los hechos anteriores culminan encendiendo las sospechas que ya ardían como peligrosos rescoldos en la imaginación de los miembros de la audiencia y desencadenan las acciones posteriores: la detención de los hijos del conquistador y la ejecución de Alonso de Ávila, su hermano y todos los sospechosos de sedición. Ambos hijos de Cortés escapan a la pena capital tras la llegada del nuevo virrey, don Gastón de Peralta, quien determina que –dada la imparcialidad de la audiencia en México y la falta de pruebas en su contra– deben ser enviados a la península por "la voluntad misma del rey don Felipe II para con los hijos de un hombre que tanta gloria le dio a España" (97).

Al advertir el benévolo proceder del virrey para con Martín 1, el delator de la conspiración, Baltazar de Aguilar, se disculpa con Cortés de Zúñiga, quien inflamado por "la llama de la justicia": "Le eché en cara al traidor su proceder. Compungido, se hincó frente a mí y me pidió perdón. Le dije que nada perdonaría la muerte de Alonso de Ávila,

mi más querido hermano, por su culpa" (98, cursivas mías). Al presenciar lo anterior, el oidor Muñoz Carrillo revela, frente al estupor de Martín 1, la verdad subyacente detrás de la conspiración:

> ¿Por qué no se defendió Alonso de Ávila?, preguntome el oidor. No supe qué decir. Se restregó el safio Muñoz Carrillo la cara con las manos como cayos y con una voz cavernosa, en cuyas profundidades ni la carcajada ni el resquemor se diferenciaban, nos dijo: –En su poder encontráronse multitud de billetes de amor de las más altas damas de esta ciudad. –Murió para no comprometerlas– dije lleno de admiración. –No. Murió porque en sus billeticos don Alonso se ufanaba de su conspiración, la contaba en detalle y les prometía a las señoras riquezas y privilegios sin fin cuando él y vos, señor don Martín, compartiesen el gobierno de México.
>
> La sentencia fue justa. Yo era un perfecto pendejo (98).

La última frase de Martín 1 da cuenta de la desilusión que tal verdad le propinó, decepción que no se debe a que su "querido hermano" haya urdido la conspiración a sus espaldas, sino al hecho de saberse utilizado por Alonso y, en consecuencia, no correspondido en lo que se refiere a sus sentimientos por él. El dolor de Martín es saberse "un pendejo" al haber creído el amor que implícitamente le insinúo su amigo, al momento de colgarle el sartal de flores y joyas: "al oído, cercano, te quiero como a un hermano". Martín se da cuenta de que sólo él está "condenado a vivir sin Alonso".

La verdad revelada invalida en gran medida algunas de las hipótesis que, en el instante inmediato de la muerte de Alonso, Martín 1 pudiera haber construido en su imaginación, al tiempo que confirma otras que el hidalgo avizora con temor; todas ellas sugeridas al lector a través de las interrogantes que el heredero de Cortés dirige a su fallecido amigo: "¿qué secreto le dijiste al fraile?, ¿me recordaste al morir?, ¿sólo te recordé yo? ¿fuiste infiel a nuestra amistad en la hora de tu muerte?" (94). Quizá Martín imaginó que ese secreto que Alonso pudiera haberle revelado al

fraile antes de morir estaba relacionado con la naturaleza del sentimiento que –como hasta ese momento creía– ambos jóvenes se profesaban. La imagen previa a la ejecución de Alonso resulta sumamente sugerente:

> Miró Alonso a su hermano descabezado y dio un gran suspiro, que hasta nuestra cárcel lo escuché y viéndole, se hincó de rodillas, alzó su blanca mano y empezó a retorcerse los bigotes como era su costumbre, hasta que el fraile Domingo de Salazar, que luego fue obispo de Filipinas y que le ayudó a bien morir, le dijo que no era esta hora de hacerse los bigotes, sino de ponerse bien con Dios. Una voz entonó el Miserere, el fraile le dijo a la multitud –Señores, encomiendo a Dios a estos caballeros, que ellos dicen que mueren injustamente. Le hizo una seña Alonso al fraile, éste se acercó al hombre hincado y algo escuchó en secreto (94).

Si las sospechas de Martín 1 alrededor de la confesión del condenado resultaran acertadas, hallaríamos en este fragmento del relato una confesión generadora de una sexualidad, tal como la plantea Foucault.[5] Recordemos que el deseo que el hijo de Cortés siente por de Ávila nunca se materializa en un acto corporal, por lo que, en el caso de que Alonso hubiese sentido un deseo semejante y el secreto que le revela al fraile –el cual, como lectores, desconocemos al igual que Martín– hubiera girado

5 En su *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, el filósofo afirma que "nuestra sociedad, rompiendo con las tradiciones de la *ars erótica*, se dio una *sciencia sexualis* [...] desarrollada a partir del siglo XIX, conserva paradójicamente como núcleo el rito singular de la confesión obligatoria y exhaustiva, que en el Occidente cristiano fue la primera técnica para producir la verdad del sexo. Este rito, a partir del siglo XVI, se desprendió poco a poco del sacramento de la penitencia, y por mediación de la conducción de las almas y la dirección de las conciencias –*ars artium*– emigró hacia la pedagogía, hacia las relaciones entre adultos y niños, hacia las relaciones familiares, hacia la medicina y la psiquiatría. En todo caso, desde hace casi ciento cincuenta años, está montando un dispositivo complejo para producir sobre el sexo discursos verdaderos: un dispositivo que atraviesa ampliamente la historia puesto que conecta la vieja orden de confesar con los métodos de la escucha clínica. Y fue a través de ese dispositivo como, a modo de verdad del sexo y sus placeres, pudo aparecer algo como "la sexualidad" (85-86).

en torno a dicha emoción, la narrativa ocurrida en el acto de contrición constituiría no una sexualidad descubierta, sino producida.

Es muy probable que el secreto, sin embargo –dados los acontecimientos subsecuentes del relato–, haya estado relacionado con la responsabilidad del joven hidalgo en la conspiración. Las fantasías de Martín 1 se derrumban tras la revelación del oidor porque, muy probablemente, Alonso no pensó en él al morir, sólo Martín recordó al otro, que le fue infiel –en la amistad– a la hora de su muerte. "¿Te moriste sin mí, mi adorado Alonso?", se pregunta, sin reparar –hasta antes de conocer la verdad– en el hecho de que el único que muere sin el otro es él mismo, condenado a vivir sin el objeto de su deseo.

Pero, aunque no existe una confesión productora de una narrativa de sexualidades de parte de Alonso al recibir la extremaunción, sí existe en la voz de Martín que, pese a no producirse frente a una figura de autoridad, lo hace frente a nosotros, lectores, a quienes interpela en más de una ocasión. La confesión es implícita: "yo me mordí la mano, preguntándome, ¿qué nos faltó, Alonso, qué nos faltó decirnos, hacernos?, ¿nos vamos sin *hacer algo que debimos hacer, acercarnos, hablarnos, querernos más*?" (94, cursivas mías). La naturaleza de esos actos que ambos cometieron juntos, así como la de lo que les faltó por hacerse y decirse, es tan ambigua como el mismo significado que el término "sodomía" poseía en la época. Tomemos en cuenta que desde 1497 en la Real Pragmática de los tribunales castellanos ya no se especificaba "en qué consistía dicho delito, ya que se hablaba de un pecado contra natura, un crimen cometido contra el orden natural, un delito nefando, pero no se decía en qué consistía... De esta manera, también comenzaron a ser reprimidos los besos, los abrazos, los tocamientos, no sólo de los hombres, sino también de las mujeres" (Solórzano Telechea).

Con base en lo anterior, podemos aventurar una interpretación en la que Fuentes, valiéndose de la confesión implícita de Martín 1 frente al lector, remitiría a este juego de producciones de narrativas verdaderas alrededor del sexo que propone Foucault. De esta manera, de acuerdo

con la concepción que en el imaginario colectivo existía alrededor de este delito, casi cualquier forma de interacción afectiva entre ambos hidalgos habría resultado la producción de una nueva sexualidad.

Una interpretación que permite enriquecer el análisis de este relato reside precisamente en otro de los postulados de Foucault, aquel mediante el cual afirma que la producción de saberes alrededor de la sexualidad se encuentra relacionada con las estructuras de poder. Podemos aventurar que la inquietud de Martín 1 respecto al secreto que Alonso podría haberle revelado al fraile –más allá de si éste le correspondía o no en sus amores– obedecía también a la incertidumbre respecto a la suerte que correría si tales afectos resultaran revelados. Desde el siglo XVI, tanto en la península como en la Nueva España, "La acusación de haber cometido relaciones homosexuales se convirtió en un arma política entre los bandos que se disputaban el poder, tanto en el ámbito local, como en el reino, ya que la condena conllevaba la infamia del acusado y su inhabilitación para ejercer cargos públicos" (Solórzano Telechea). Si bien es cierto –dada la naturaleza del relato– que tal preocupación se correspondería mucho más con una personalidad como la de Alonso que con la de Martín Cortés; el que Carlos Fuentes juegue con la sexualidad de un par de hidalgos que poseen el suficiente poder político y económico para fraguar una conspiración en contra de la corona española, se traduce en un símbolo de la tensión a la que ha sido sometida, a lo largo de la historia, esa relación entre la sexualidad y las estructuras de poder que Michel Foucault destacó en la década de los setenta.

En otro orden de ideas, el carácter subversivo en relación con los protagonistas de este relato no puede leerse en Martín 1 y Alonso de Ávila, toda vez que el primero deja en claro más de una vez que no tiene interés alguno en gobernar, pues sólo desea continuar llevando el estilo de vida al que se encuentra acostumbrado. Alonso, por su parte, sí resulta responsable de un intento de sublevación para derrocar el régimen imperante, pero sus intenciones de hallan muy lejos de la búsqueda de una transformación social. De Ávila pretende aprovecharse del sentimiento

que Martín le profesa únicamente para satisfacer sus ambiciones. La subversión en la que incurren ambos personajes únicamente es en el plano de la configuración de incipientes identidades sexuales y esta configuración se queda a medio camino, únicamente en el plano del deseo, a diferencia de los protagonistas de "Nowhere" quienes construyen la subversión mediante sus actos corporales al momento del desenlace.

Si puede hablarse de un personaje subversivo en el plano de lo social, este es Martín 2, el hijo de la Malinche, quien, consciente de las limitaciones derivadas de su origen indígena, intenta persuadir a su medio hermano de llevar a cabo una sublevación y continuar con los sueños de su padre. Así lo deja ver durante una visita a la tumba de su madre: "Madrecita Malinche, qué más quisiera yo que ser el rey de esta tierra. Mas mírame, prieto y agachado, ¿qué carajos quieres que sea? En cambio mi hermano es bello como un sol, marqués todo poderoso, mimado por la fortuna y empero no se atreve, no se atreve. Le da miedo levantarse con la tierra" (83).

Existe en el cuento, además, una clara afrenta hacia los preceptos del cristianismo, que, en la época del relato, se había impuesto recientemente como el culto oficial. De la misma forma que Celestina y Alonso en "Nowhere", existe una voz que cuestiona la imposición de dogmas y verdades universales. No son, sin embargo, los sujetos *queer* de este relato –como se esperaría dada la subversión de su sexualidad– quienes emiten tal imprecación, sino el que más vejaciones ha sufrido a la lo largo de la historia, Martín 2, al momento en que su medio hermano lleva a cabo los festejos en honor a "los pinches mellizos que hoy son bautizados en el nombre del Dios que llegó a vencer a mi madre con un solo escandaloso anuncio: Ya no mueras por mí, mira que yo he muerto por ti. Cabrón Jesús, *rey de putos*, tú conquistaste al pueblo de mi madre con el goce perverso de tus *clavos fálicos*, tu *semen avinagrado*, las lanzas que *te penetran* y los humores que destilas" (81, cursivas mías).

El hijo de La Malinche parece así adjudicar las conductas sexuales y de deseo entre los dos hidalgos a un vicio extranjero, producto de una

cultura y una religión extrañas, ignorando, seguramente, la condición pecaminosa que en la tradición judeocristiana representan tales inclinaciones. El mestizo imagina a Cristo como una deidad que no sólo aprueba, sino que lidera y fomenta ese tipo de actos carnales.

Podría advertirse, en este juego del lenguaje, una reminiscencia a la disputa que en la literatura de principios del siglo xx giraba en torno a la oposición entre virilidad y afeminamiento. De acuerdo con Ignacio Sánchez Prado, "lo "viril" y lo "afeminado" no representan [en los albores de aquella pugna] un concepto estético, sino que emergen como metonimias intercambiables a términos como "nacional" y "extranjerizante" [...] "viril" y "afeminado" son significantes sustituibles que se colocan en lugar de los binarismos que definen en realidad esta contienda: nacionalista-cosmopolita, mexicanizante-europeizante, etc." (2009, 35).

El homoerotismo, sin embargo, resulta en este relato apenas una muestra de un mundo en el cual la homosociabilidad y las masculinidades imperan sobre otras identidades en los albores de la construcción de una identidad nacional. Se trata de un universo hecho por y para hombres, mismo que Carlos Fuentes construye a manera de una subrepticia denuncia. No es casualidad que la actuación de las mujeres en el relato sea escasa o incluso nula; es decir, sabemos del sinnúmero de amantes de Alonso de Ávila e incluso de un matrimonio mediante el cual Martín 1 procreó a su descendencia, pero ignoramos siquiera los nombres de estas mujeres que debieron compartir el lecho con ambos hidalgos, símbolo éste, quizás, del papel de la mujer en la época colonial, condenada al silencio y a una existencia secundaria.

Como hemos visto, "Los hijos del conquistador" y "Nowhere" resultan muestras representativas de un tratamiento original con el que Fuentes aborda el tema de la disidencia sexual. En una época en la que la literatura gay hacía eco las luchas y movimientos sociales reivindicativos, dándoles voz a los entonces subalternos, nuestro escritor los traslada a tiempos pretéritos, reales o imaginarios, dando cuenta de su per-

petua, aunque soslayada presencia a lo largo de la historia, con lo que posibilita el surgimiento de nuevas y variadas interpretaciones.

Finalmente, es necesario destacar que en los relatos abordados en el presente estudio, Carlos Fuentes no sólo recurre a los símbolos de la tradición literaria homoerótica, tales como los marineros, la androginia, el gemelo, los espejos, el narcisismo y la igualdad o semejanza; sino que, además, introduce otros que configuran su estética particular: el de la hermandad o camaradería como detonante del homoerotismo y el de la mujer como depositaria, canal para la desembocadura, propiciadora o incluso metáfora del deseo entre dos hombres.

Referencias

Cañedo, C. (2018). Digo que lo amo. El afecto diverso en nuestra poesía jota: Poesía homoerótica. Schuessler, M. K. y Capistrán, M. (Coord.). *México se escribe con J: Una historia de cultura gay* (141-175). México: Peguin Random House.

Chaves, J. R. (2018). Afeminados, hombrecitos y lagartijos: Narrativa mexicana del siglo xix. Schuessler, M. K. y Capistrán, M. (Coord.). *México se escribe con J: Una historia de cultura gay* (55-80). México: Peguin Random House.

Díaz González, J. (2021). La casta de Sodoma: el homoerotismo femenino y masculino en las ciudades de la Corona de Castilla en la Baja Edad Media. Monografía de grado. Cantabria: Universidad de Cantabria.

Foucault, M. (1981). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber.* México: Siglo xxi.

Fuentes, C. (2002). *El naranjo*. México: Planeta DeAgostini.

Fuentes, C. (2013). *Cuentos completos*. México: fce.

Fuentes, C. (2002). *La región más transparente*. México: Planeta DeAgostini.

Fuentes, C. (2003). *La silla del águila*. México: Alfaguara.

Fuentes, C. (2002). *Cantar de ciegos*. México: Planeta DeAgostini.

Green, O. H. (1980). Amor cortés y moral cristiana en la trama de La Celestina. *Historia de la literatura española. Vol. 1* (504-508). Barcelona: Crítica.

Kaminsky, A. (2008). Hacia un verbo queer. *Revista Iberoamericana*, lxxiv, 225, 879-895.

Novo, S. (2012). Elegía. *Contemporáneos: Antología* (156-157). Xalapa: uv.

Pellicer, C. (2008). Recinto. *Esta barca sin remos es la mía* (131-149). Xalapa: uv.

Paz, O. (1999). *El laberinto de la soledad*. México: fce.

Rojas, F. de (2014). *La Celestina*. México: Porrúa.

Sánchez Prado, I. (2009). *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.

Solórzano Telechea, J. A. (2015). La represión de la homosexualidad en la Castilla Medieval. *Cadena ser*, (17 de diciembre). <https://cadenaser.com/programa/2015/12/17/ser_historia/1450359776_571138.html>.

Villaurrutia, X. (2012). Nocturno de los ángeles. *Contemporáneos: Antología* (117-119). Xalapa: uv.

LA UTOPÍA PROMETEICA DE CARLOS FUENTES: "NOWHERE" Y *TERRA NOSTRA*

Maximiliano Sauza Durán[1]

INTRODUCCIÓN

París, 1971. Nace la revista *Libre*, una publicación que tuvo sólo 4 números en dos años. A pesar de su breve existencia, tiene la relevancia de haber sido la revista del Boom latinoamericano. En el número 1 se publicó el relato "Nowhere", de Carlos Fuentes, posteriormente integrado en la colección de cuentos *Cuerpos y ofrendas* en 1972. Al final de ese lustro, en 1975, Fuentes publicaría su gran novela *Terra Nostra*. En este ensayo trataré de demostrar que tanto el relato como la novela se componen de la misma nube de personajes, cuentan con procedimientos narrativos similares y mantienen una misma búsqueda estética que emparenta lo histórico con lo mítico en una empresa literaria que denomino prometeica. En contracorriente con lo que podría recomendarse, expondré primero una serie de notas a propósito de *Terra Nostra*, proseguiré con un examen de "Nowhere" y propondré su vínculo en las consideraciones finales. [2]

1 Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana, México
orcid: 0009-0003-5607-0438

2 En el presente estudio utilizo la edición príncipe de *Terra Nostra*, publicada en 1975 por la editorial mexicana Joaquín Mortiz; y en el caso de "Nowhere", las citas son tomadas de los *Cuentos completos* de Carlos Fuentes, publicados por el Fondo de Cultura Económica en 2017.

TERRA NOSTRA, UN TRÍPTICO BARROCO

> ...el mundo es imperfecto cuando creemos que nada falta en él; el mundo es perfecto cuando sabemos que algo faltará siempre en él.
>
> Carlos Fuentes, *Terra Nostra*

Comencemos con una empresa imposible: reseñar *Terra Nostra*. Para el crítico literario Julio Ortega, "es una monumental construcción mito-poética" (2015, 231); Jorge Volpi la califica como "la *summa* novelística de Fuentes, el abismo donde conviven todas sus obsesiones, el agujero negro que devora al lector y lo transporta a un universo paralelo donde el tiempo no es lineal, como en el nuestro, sino circular, como en las mitologías antiguas" (2015, 223); Pedro Ángel Palou la denomina un "mestizaje de los tiempos y orgía de los espacios [...] un espacio-tiempo donde el presente es pasado y se dibuja como futuro y donde todos los lugares se cruzan" (2015, 98); para el escritor checo Milan Kundera, es "un inmenso y extraño sueño en que la Historia está hecha y poblada siempre por los mismos personajes, continuamente reencarnados" (1988, 58). Homologuemos: *Terra Nostra* es una proeza de la literatura no sólo mexicana sino también universal y podemos hoy situarla como una de las cumbres de la novelística moderna. *Terra Nostra*, que cumplió ya medio siglo en 2025, es a un tiempo la corona y el cetro de La Edad del Tiempo (el nombre con que el propio Fuentes bautizó balzacianamente a sus obras completas): amerita ser evaluada nuevamente por el examen de los lectores y escritores de nuestros días.

Dividida en tres capítulos, mejor dicho, en tres mundos, la novela narra los delirios de los reyes católicos de España, obsesionados con la construcción de El Escorial, esa Ciudadela de la Fe y Basílica del Poder, esa necrópolis castellana que es simultáneamente el pudridero de la nobleza hispánica y el monumento habitable de un orbe recientemente redondeado.

La primera parte, "El viejo mundo", describe a España como un microcosmos y al rey Felipe II como un espejo de España: "una común

monstruosidad: seis dedos en cada pie y una roja cruz de carne en la espalda" (1975, 326) son los estigmas que lleva el regente y su prole; aparecen y reaparecen simultáneamente en personajes históricos y literarios desde tiempos del César Tiberio, mil quinientos años antes de la fundación de la dinastía inaugurada por Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. La Historia es una maldición: está condenada a ser mito, un "eterno presente" (746). Desde el comienzo, la novela se despliega en una soterrada numerología. El 3 lo rige todo. El 3 y sus múltiplos. Tercias, triadas, tríos, terciadas, los personajes van saliendo a escena siguiendo este modelo tripartido. La propia novela, dividida en tres mundos, se despliega como un tríptico flamenco; uno que, además, no podría ser otro sino una traducción, digamos, de *El jardín de las delicias*. "Pero este tríptico… [¿el cuadro de El Bosco que imaginamos o la novela que leemos?] No podía ubicarlo ni en el pasado ni el futuro. Quizá pertenecía a un eterno presente" (758). Apunta Palou: "el presente es pasado que chantajea y futuro que constriñe, utopía y memoria se dan la mano a cada instante, fracaso y anhelo jalonean uno a uno los pasos de sus personajes" (96).

La segunda parte, "El nuevo mundo", cuenta la epopeya de un viajero que encalla en el Cabo de los Desastres (alegoría de la América aún ignota por Europa); es el relato de un náufrago que descubre a los aborígenes que pronto serán súbditos de su majestad, mientras él, a su vez, es descubierto por los indios insurrectos que tienen ya contados los días de su civilización. En esta segunda parte, la alegoría novomundista que soñaron los europeos desde tiempos inmemoriales –y que terriblemente se manifestó como una encarnación del deseo repudiado– se sintetiza en los sueños de un único hombre, un peregrino que parece surgido del primer libro de Fuentes, *Los días enmascarados* (1954), pues son éstos, los funestos días *nemontemi*, los días aciagos del calendario ritual mexica, los que enmarcan la existencia del peregrino. Un peregrino que es, verbigracia, un símbolo que podría cristalizarse en cualquier explorador, cualquier pacificador, cualquier cronista hispano que vino al

Nuevo Mundo, ya fuese un porquerizo como Francisco Pizarro, ya un leguleyo como Hernán Cortés. Rostro y máscara se entremezclan en la vorágine de la identidad: lo mestizo es un destino. Toda la lengua literaria en la segunda parte parece emular el tono de la poesía y de los mitos de la cultura náhuatl. "No es verdad que vivimos, no es verdad que vinimos a durar sobre la tierra…" (447), son palabras que remiten a los poetas del mundo náhuatl de los *Cantares mexicanos* y que han venido a zozobrar a los labios del náufrago.[3] El náufrago recorre el Nuevo Mundo como un Odiseo que desciende al Averno, al Mictlán, la región de los muertos. En su andar se encuentra con hombres y mujeres extraños, a quienes podemos identificar con deidades del panteón mexica. Un viejo "con una gran concha sobre la espalda" (447) no puede ser sino Quetzalcóatl; uno que aúlla en la montaña ha de ser Tepeyóllotl, el corazón del cerro; unas muertas en el parto y que ve volando por el cielo son las Cihuateteo; la serpiente de nubes de la Vía Láctea es Mixcóatl…[4] "Nada quiero dejar fuera de mi relato [insiste el náufrago en su delirante soliloquio]: así lo visto como lo soñado; y casi siempre, lo admito, fueme imposible separar aquí la maravilla de la verdad, o la verdad de la maravilla" (466). Él también se metamorfosea: "yo era uno en la memoria y otro en el olvido, serpiente de plumas en lo que recuerdo y espejo humeante en lo que no recuerdo" (469). El náufrago, transmutado en la dualidad de Quetzalcóatl y su doble Tezcatlipoca, anticipa las surrealistas transformaciones que vivirán los personajes en la tercera parte.

---

3 "Ipalnemohuani moquequeloa, / zan temictli in tocotoa, / in tecniuh / on tlalnetocoa toyolo, / moquequeloa yéhuatl. / Tla tomicnoahuican / calitec, tlauhcuilolpan. / Technemitía in Ipalnemohuani / ye quimate ye conitoa / in ic timiqui timacehualtin. / ¡Ayac, ayac, ayac nel on tinemi nican!". Traduzcamos: "El Dador de la Vida se mofa: / sólo un sueño perseguimos, / oh amigos, / nuestros corazones confían, / mas él sólo se mofa. / Celebremos conmovidos / dentro de la casa de las pinturas. / Nos sustenta el Dador de la Vida, / él sabe, él determina / cómo moriremos los hombres comunes –los pactados. / ¡Nadie, nadie, nadie / de veraz mora con raíz aquí!" (*Cantares mexicanos*, f. 23). Para una versión un poco modificada de este poema, véase *Periódico de Poesía* <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/nican-intlaltipac-aqui-en-la-tierra-breve-muestra-de-poesia-nahuatl-clasica/>

4 Con la misma tecla traté de identificar algunas deidades mesoamericanas en un par de cuentos fontanos (2020, 145-169).

En "El otro mundo", la tercera parte, volvemos a los pasillos infinitos del Escorial y a las penumbras de la conciencia de los reyes católicos –de la cual aquéllos parecen ser un espejo–. España, incrédula de la redondez del mundo que domina desde el trono godo de los primeros señores celtibéricos, se atreve a ir en busca del oprobioso descubrimiento del náufrago y nos topamos con el fracaso de la fastuosidad y el hartazgo de la grosera opulencia. Atestiguamos cómo la historia de España arde en sus propios excesos, mientras la monarquía hunde a su pueblo en guerras palurdas contra moros, judíos, turcos, ingleses, indios, paganos y reformistas. Atendemos la realidad mientras ésta es escrita, pintada y soñada. "Ciegos, ciegos: pinto para mirar, miro para pintar, miro que pinto y lo que pinto, al ser pintado, me mira a mí y termina por mirarlos a ustedes que me miran al mirar mi pintura" (343), expresa fray Julián, miniaturista de la corte, que a su vez antoja ser un espejo de Hieronimus Bosch y de Diego Velázquez, o incluso un eco del Octavio Paz que, influido por la mística hindú y la imaginería orientalista, escribiera en 1966: "me miro en lo que miro / *es mi creación esto que veo* / como entrar por mis ojos / *la percepción es concepción* / en un ojo más límpido / *agua de pensamientos* / me mira lo que miro / *soy la creación de lo que veo*" (2014 a, 436).

¿Cuál es el hilo que urde la trama de *Terra Nostra*? Un *leitmotiv* vuelve transparente todo, una idea maravillosa que surge una y otra y otra vez, con una insistencia casi patológica: la metempsicosis o la reencarnación. "No basta una vida para integrar un destino" (551), "no basta una vida para cumplir todas las promesas de la gracia individual" (544). "Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad" (575). De tal modo, Felipe II es una suerte de reencarnación del perverso Tiberio; cronista estoico que escribió las atrocidades y excesos del César, y éste renace en un hombre llamado Miguel de la Vida, Mijaíl Ben-Sama, Michah, a quien ahora vemos escribiendo una historia que protagoniza un hidalgo de triste figura y a la vez escribirá en un pasado futuro una segunda crónica que lanza al mar vinoso en

una botella que, acaso, es la novela que tenemos en las manos.[5] Celestina y Don Juan, arquetipos surgidos de la imaginación castellana medieval, también hacen su aparición en el espejo barroco de Fuentes (y fueron anticipados en "Nowhere", como trataré de demostrar más adelante): aquélla, metamorfoseada en una deidad mexica coronada de mariposas, y éste, transmutado lo mismo en hombres seductores como en pérfidos engendros, herederos despilfarradores del trono español y de la procaz riqueza imperial. La Dama Loca, Juana I de Castilla, madre de Carlos V, nos descubre en monólogos y soliloquios, en recuerdos delirantes del porvenir, que es la misma reina belga que arribará al Nuevo Mundo y enloquecerá, al igual que ella, Juana, cuando fusilen a su esposo, Maximiliano –augurando, vale la pena señalar, el estilo y tema prodigiosos que Fernando del Paso desarrollará en la década siguiente al publicar *Noticias del Imperio*, deudora absoluta (en su ambición de totalidad, en la maestría de su lenguaje, en su dominio del tema histórico a efecto de deformarlo en un juego barroco de luces y sombras) de *Terra Nostra*–. Todas las existencias son una sola personalidad: "Juana la Loca, Felipe el Hermoso, Felipe II llamado el Prudente, Isabel Tudor, Carlos II llamado el Hechizado, Mariana de Austria, Carlos IV, Maximiliano y Carlota de México, Francisco Franco: fantasmas del ayer" (772).

La metempsicosis, la transmigración de las almas, hace que comulguen los cuerpos con sus enclaustradas alteridades.

> Dijo Ludovico que una vida no basta: se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad. Dijo otras cosas que me impresionaron. Llamó inmortales a los que reaparecen de tiempo en tiempo porque tuvieron más vida que su propia muerte, pero menos tiempo que su propia vida. Dijo que puesto que un hombre o una mujer pueden ser varias per-

5 Florence Olivier apunta que este cervantino Miguel es el símbolo de la España de las tres culturas, de las tres religiones del Libro: el cristianismo, el judaísmo y el islam (2015, 85).

> sonas mentalmente, puedan volverse varias personas físicamente: somos espectros del tiempo, y nuestro presente contiene el aura de lo que antes fuimos y el aura de lo que seremos cuando desaparezcamos (659).

Elogio de la tradición literaria a la que el autor se inscribe, crítica del mundo que le tocó vivir y, mejor aún, imaginar, *Terra Nostra* es la manifestación de una mística y la redacción de un credo, la piedra viva y magmática que funde en una sola fragua la corona goda de oro incrustada de perla, zafiro, ágata y cristal de roca de los reyes católicos y el espejo humeante del ídolo Tezcatlipoca y las mariposas mortuorias de los adoratorios mexicas.

El último capítulo, que se desarrolla en París el 31 de diciembre de 1999, fue escrito un cuarto de siglo antes de que el fin del siglo ocurriera. Fuentes allí reúne a la *dramatis personae* que protagonizó el Boom latinomaericano (el colombiano Aureliano Buendía, el peruano Santiago Zavalita, el argentino-parisiense Oliveira, un fantasma llamado Pierre Ménard...), que confluyen en el perpetuo presente. El mito se cumple en la realidad. La realidad histórica es imaginación literaria. Todos los hombres son una sola existencia. Convergen y se bifurcan en el París novelado todos los caminos: el Viejo Mundo que sueña con el Nuevo y el Nuevo que augura al Otro Mundo: la gran morada de la ficción. ("–Entonces, triunfaste tú. El sueño fue realidad", inquiere Felipe a su lacayo Ludovico. "–No, Felipe, triunfaste tú: el sueño fue pesadilla…", 743, se dirá una vez que se ven cumplidas ya las fantasías de la desconocida América.) La novela inicia allí y allí concluye. Lo inmanente es trascendente. El ser precede a la esencia. Con voz tipluda un quijotesco Carlos v exclama vaticinando el final de la novela: "Únicamente lo escrito es real. Las palabras se las lleva, como las trajo, el viento. Sólo lo escrito permanece. Sólo creeré en mi vida si la leo. Sólo creeré en mi muerte si la leo" (677). El orden de los factores no altera el producto. La novela parece un *bricolage* o un *patchwork* manufacturado con materiales tan diversos como inusitados. "Documentos escritos en latín, hebreo, arábigo, espa-

ñol; códices con ideogramas aztecas, letras de araña, letras de mosca, letras de río, letras de piedra, glifos de nube" (768). Todos los tiempos desembocan en este instante infinito y en esta "tierra de las vísperas, Hispania, Terra Nostra" (761). ¿Se vive entonces una época que es la nuestra, o somos espectro de otra?, parece preguntarnos el múltiple narrador, entrevisto por el *tezcatlanextia*, el espejo humeante de Tezcatlipoca, ataviado con la corona goda y orlado del oro hecho estiércol de los botines saqueados de la América augurada en la Última Tule de Séneca y restituida como herencia nuestra por Alfonso Reyes. Se cumple una antigua profecía: un hombre con una cruz encarnada y seis dedos en cada pie gobierna el mundo, el siglo y el milenio en ciernes que se ayuntan en las riberas empedradas del Sena nevado. Las ruinas de la Terra Nostra y del Mare Nostrum se ensamblan en los derroteros últimos de la ficción y el deseo, en el sepulcro postrero del mundo, forjando a un barroco Prometeo. "Estás mirando un traslado del pasado histórico a un futuro que carecerá de historia" (775). *Terra Nostra* demostró que la ciencia ficción fracasó: "No nos han invadido marcianos y venusinos, sino herejes y monjes del siglo XV, conquistadores y pintores del siglo XVI, poetas y asentistas el siglo XVII, filósofos y revolucionarios del siglo XVIII, cortesanas y ambiciosos del siglo XIX: hemos sido ocupados por el pasado" (775). El orbe hispánico termina donde comenzó: en el coito entre un hombre que quedó tullido en Lepanto y una trotaconventos que llaman Celestina y que un peregrino en el Mundo Nuevo vio coronada de mariposas y flores amarillas.

"NOWHERE" Y LA BALSA DE LOS LOCOS

> ...porque si no hubiera pegado a Colón en una isla de América este mal que envenena el manantial de la generación [...] no tuviéramos ni chocolate ni cochinilla...
>
> VOLTAIRE, *Cándido*

Celestina: Eso que temes yo lo previ primero, que muy paso entramos.
Fernando de Rojas, *Celestina*

Más que por las raíces de *Terra Nostra* quizá tendríamos que preguntarnos por sus volubles reiteraciones a lo largo de La Edad del Tiempo. La crítica ha advertido ya la continuidad entre *Terra Nostra* y las obras que la precedieron. Podríamos unificar bajtinianamente las obsesiones fontanas en cuatro cronotopos:[6] 1) la imbricación entre Mito e Historia, 2) la simultaneidad de tiempos y espacios, 3) la crítica de los excesos de la civilización; y 4) la búsqueda de la utopía y su concreción en el mestizaje de culturas. Encontramos, en menor o mayor medida, estos cuatro cronotopos desde los cuentos de *Los días enmascarados* (1954) y la novela *La región más transparente* (1958), pasando por las obras que anteceden directamente a *Terra Nostra*, como *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz* (ambas de 1962), hasta llegar a sus últimas novelas de la última mitad del siglo xx e inicios del xxi. No obstante, toda la obra de Fuentes, me aventuro, se contiene en el axioma redundado en *Terra Nostra*: "Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad" (619).

Mencioné en la introducción que en 1972 Fuentes reunió algunos de sus cuentos y relatos publicados en libros anteriores en un libro titulado *Cuerpos y ofrendas*; añadió dos relatos extensos que más bien tienen tintes de novela corta (como defenderé a continuación): "A la víbora de la mar" y "Nowhere". Me concentraré ahora en este último, pues me

6 Siguiendo *La teoría de la novela* de Mijaíl Bajtín (2019), entiendo el cronotopo como la conexión o relación espacio-temporal que necesariamente estructura y da forma a la obra literaria, y que está constituida por temas, esquemas, motivos y series de elementos unificados que brindan estabilidad a la novela. La presencia de los cuatro cronotopos que propongo para la obra fontana coexiste, se incluye y yuxtapone, se mezcla y subordina, se antepone y se repele mutuamente a lo largo de toda La Edad del Tiempo. Pero un examen minucioso de estos cronotopos generales (de los que seguramente encontraríamos otros particulares) exigiría una exégesis que rebasa los límites del presente ensayo.

parece llamativo que la crítica no haya reparado lo suficiente en él y en la posible relación que mantiene, empero, con *Terra Nostra*.

"Nowhere" es un relato que oscila entre el cuento y la novela corta. Raquel Velasco ha señalado que entre los rasgos que identifican imprescindiblemente a la novela corta están la fragmentariedad con que está urdida la historia y la incertidumbre de lo que ocurre en la trama (2020). Todos esos elementos se hallan en "Nowhere".[7] Siguiendo a Raymundo Marin Colorado, "Nowhere" está "ubicado en una indeterminada España medieval, los personajes protagónicos representan los arquetipos del medioevo: el hijo del señor feudal, el bachiller, el monje, el vasallo y la aldeana" (2023, 105). Esta breve galería de personajes arquetípicos es la misma con que se edifica la titánica *Terra Nostra*, pero los personajes o, mejor dicho, los arquetipos encarnados en personajes serán allí dilatados y expandidos. Felipe, el hijo del señor feudal, será Felipe II y el señor feudal no podría ser otro que el Señor, el dueño de todo cuanto existe y que se metamorfosea lo mismo en un Tiberio que en un Carlos V, una alegoría del poder absoluto, casi divino. Alonso, el bachiller incapaz de aceptar los dogmas cristianos, en *Terra Nostra* podemos identificarlo con múltiples avatares: Ludovico, estudiante de teología; Guzmán, escriba y sotamontero de la corte (que habla como conquistador y redacta como un cronista); y fray Toribio, astrólogo. Simón, un monje desencantado por la peste que azota a su pueblo y que la considera un castigo divino, lleva el mismo nombre en *Terra Nostra*, aunque también puede ser identificado con fray Julián, iconódulo y miniaturista. Pedro es un soñador y andariego, campesino y marinero, lo mismo en el relato que en la novela, y en ambas obras es una figura idealista inconforme con el mundo que le tocó vivir. Finalmente, la

7 "La novela corta saca de su lugar cómodo al lector y constantemente confronta sus saberes respecto a lo narrado. Lo provoca con inserciones insólitas y son vuelcos extraños al orden impuesto por un severo sentido de realidad [...] La novela corta ha sido elegida por los escritores como un género capaz de romper los moldes de la narración e iniciar una nueva tradición literaria, en momentos determinados por un halo de incertidumbre" (Velasco, 2020, 21).

aldeana no es otra sino la Celestina castellana, y con el mismo nombre se le identifica en "Nowhere" y en *Terra Nostra*. Todos estos personajes en "Nowhere" tienen en común "la huida, el deseo de dejar atrás el mundo conocido, y terminan encontrándose en una playa, donde Pedro construye una barca para salir en busca de un mundo nuevo libre" (Marin Colorado, 105). En *Terra Nostra*, por su parte, la nube de personajes parece concretarse en la búsqueda de la utopía, ese anhelado terruño que, en realidad, es el Otro Mundo, la fusión mestiza entre el Viejo y el Nuevo. La ficción, entonces, es en sí misma una concreción utópica, aquel espacio-lugar mimético que se fusiona y fisiona con la realidad fáctica.

Un puente interesante entre "Nowhere" y *Terra Nostra* resulta la figura de la Celestina, aquella aldeana que, surgida del imaginario castellano y materializada históricamente como un mito europeo gracias a la obra de Fernando de Rojas, tanto en el relato como en la novela, se presenta como una heroína que encarna la vía de la utopía: la vía del sueño, la huida y el viaje, y es también un instrumento para la realización del deseo entre dos hombres, incapaces de amarse entrambos si no es por medio de su intercesión. Marin Colorado ha demostrado que, en efecto, Celestina es el objeto de deseo con el cual el bachiller Alonso y Felipe, el hijo del Señor, concretan su relación homoerótica: "Tú y yo no tenemos necesidad de explicarnos, Celestina; pronto, Alonso se recuesta con nosotros todas las noches bajo las mantas; yo le quiero como a un hermano y tú amas lo que yo amo, no puede haber odio, sospecha o celo: sólo un deseo satisfecho cuando yo te hago el amor y luego permito que él te haga el amor […] pues él nos ama a ti y a mí, o a mí a través de ti" (Fuentes, 2017, 249). El trío en el que se ve imbuida Celestina en "Nowhere" (donde el hijo del Señor la hace suya gracias al medieval derecho de pernada), es reiterado en *Terra Nostra*: Ludovico (a quien

Monique Plaa identifica con Luis Buñuel)[8], mantiene una relación bisexual con el rey y con la aldeana Celestina, que se mantendrá a lo largo de toda la novela. "Nowhere" continúa la desacralización de la tradición barroco-católica que inicia con *Los días enmascarados* y que anticipa el delirio descomunal de *Terra Nostra*. Reitero: "Nowhere" es un relato que antecede a la titánica novela total porque ambas comparten un ambiente medieval castellano, una galería de personajes que coinciden no sólo en nombres sino en los motivos y objetos de sus deseos, una serie de temas recurrentes como la búsqueda de la utopía en un nuevo mundo, y, lo que es más discreto, pero a la vez más ilustrativo, tanto el relato como la novela comparten en sus epígrafes una dedicatoria a Luis Buñuel, dándonos a entender, acaso, que no debemos intentar descifrar el jeroglífico de su obra, sino que debemos dejarnos llevar por una travesía surrealista.

La relación de Fuentes con el surrealismo (y específicamente con el cine de Luis Buñuel) ha sido analizada ya por Monique Plaa (2015) y Moisés Elías Fuentes (2017); éste exploró el vínculo y paralelismos entre los relatos de Fuentes y la obra del cineasta aragonés; aquélla puso sobre la mesa el hecho de que *Terra Nostra* es la aparente realización imposible del ideal surrealista, una corriente estética que, enfocada en el cine, las artes plásticas y la poesía, descreía de la novela por considerarla demasiado argumental y lógica; no obstante, *Terra Nostra* "se apoya, por así decirlo, en una estructura voluntariamente flotante" (156), y: "En *Terra Nostra*, mejor que en ninguna otra parte, el lector experimenta los fines más sofisticados del surrealismo en el acto mismo de la lectura" (159).

---

8 "En *Terra Nostra* Fuentes crea un personaje, Ludovico, que lleva bajo una forma antigua el mismo nombre que el cineasta. A este personaje Fuentes le atribuye rasgos físicos y biográficos que para el lector evocan necesariamente a Buñuel. Ludovico es "una inteligencia rebelde" que piensa y critica la fe, piensa y critica la razón y, doble del Rey, el personaje principal de *Terra Nostra*, Ludovico, es el soporte de un pensamiento crítico del poder" (Plaa, 2015, 146).

Vale la pena abrir un paréntesis para hacer algunos apuntes acerca del estilo barroco de Fuentes y la importancia que toma dicha estética en La Edad del Tiempo y en especial en las obras aquí estudiadas. Fuentes considera el barroco como una urgencia y una necesidad. Hereda de los cubanos Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*, 1949) y Lezama Lima (*La expresión americana*, 1957) la convicción de que lo barroco significa la expresión americana por excelencia y una contraconquista histórico-cultural del Nuevo al Viejo Mundo. "Para Fuentes [escribe Reindert Dhondt], la ambigüedad, la paradoja y la indeterminación son todos rasgos tanto de la nueva novela como del barroco: ambos son portadores de significados complejos inestables y ponen en entredicho verdades supuestamente incontestables" (2015, 65).

En *Terra Nostra* podemos leer, más que una definición, una profesión de fe de lo que para Fuentes significa el barroco. "–¿Cómo se llama esa creación, y qué es?", pregunta el rey Felipe a su lacayo Ludovico. "–Llámase barroco [responde éste], y es una floración inmediata: tan plena, que su juventud es su madurez, y su magnificencia, su cáncer. Un arte, Felipe, que como la naturaleza misma aborrece el vacío: llena cuantos la realidad le ofrece. Su prolongación es su negación" (743-744). Empero: esta parece ser la respuesta que Fuentes brinda para englobar su propio pensamiento literario. El Mundo Nuevo lo es hasta en su etimología: un mundo de novela.

Reindert Dhondt asegura que el barroco fontano apuesta por una reconciliación entre historia y estética, entre tradiciones culturales y civilizaciones que se oponen entre sí, pero que la propia Modernidad ha reunido en tiempo y espacio. Así pues, el barroco es una reconciliación "entre el humanismo renacentista y la monarquía absolutista, entre la reforma y la contrarreforma, entre el puritanismo del Norte y la sensualidad del Sur, entre la conquista europea y la contraconquista americana de Europa" (73-74).

Dentro de los recursos retóricos que se vale Fuentes para hilvanar sus textos, uno recurrente es la écfrasis pictórica e incluso la musical.

Líneas atrás mencioné que *Terra Nostra* puede leerse como una especie de traducción de *El jardín de las delicias*, pero también podría serlo de *Las meninas* de Diego Velázquez, de *El matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck, de *La predicazione dell'Anticristo* de Luca Sgnorelli o acaso no una traducción, sino un ensamble de traducciones.

Al retratar una época y un imaginario medieval, no sorprende que "Nowhere" sea urdido como el mosaico de más de una veintena de miniaturas icónicas que hacen pensar en las tradiciones iconográficas flamenca y bizantina. Cada breve estampa, que puede leerse incluso como un poema en prosa (un tropo constante en la obra fontana), tiene elementos visuales que, unidos, dan por resultado un icono total de la utopía –aquél en el que "Todo irá bien", según el Cándido de Voltaire, pues "ya el mar de este nuevo mundo vale más que nuestros mares de Europa, que es más bonancible y los vientos son más constantes; no cabe duda de que el Nuevo Mundo es el mejor de los mundos posibles" (2010, 54) –. En la barca de los locos ideada por Fuentes, Pedro expresa que cualquier tierra sería mejor que esa que dejan atrás. Y Alonso "comentó que seguramente existían otras tierras, más libres, más pródigas; el mundo entero no podía ser una gigantesca prisión" (245). Cada personaje de Fuentes sueña desde su trinchera con un mundo mejor, un mundo donde convergen las honduras del deseo y la sensual realización del amor, la fraternidad y la libertad: los preceptos que encarnarán la Revolución Francesa y que abanderarán los ideales venideros de los siglos XIX y XX. Desde una vena ilustrada (que me antoja remitir constantemente a Rousseau, a Montesquieu, a Voltaire), "Nowhere" se afinca como una proyección surrealista donde la balsa de los locos navega en torno al fin de una danza macabra.

Para Octavio Paz, quien escribiera el prólogo a *Cuerpos y ofrendas*, la divisa total de Fuentes tendría que ser: "*dime cómo hablas y te diré quién eres*" (2014 b, 381, cursivas originales). El mundo fontano, asegura Paz, no es presentado como realidad nombrada, sino como jeroglífico que exige desciframiento. En otro ensayo, "La pregunta de Carlos Fuen-

tes", el poeta mexicano intercepta a Fuentes "ante nuestros ojos [con] su interrogación, siempre la misma y siempre distinta. Se pregunta ¿qué es la novela y qué significa escribir novelas? y la novela le responde con otra pregunta: ¿qué son los hombres, esas criaturas que sólo alcanzan plena realidad cuando se transforman en imágenes?" (2014 c, 387). Pareciera que el propio Fuentes le responde a Paz en *Terra Nostra*: la trascendencia del ser humano se imbrica con su existencia inminente. "Un nombre con muchos hombres" (484) es cada uno de sus personajes.

Empañaríamos adrede nuestros anteojos si no apreciáramos las obras de ficción de Fuentes en perpetua y simultánea relación con la escritura de sus ensayos. Aunque no comulgo con el horrible nombre de novelas de tesis, sí comparto la idea de Heike Scharm, quien dice: "Fuentes también ejercía de lector y crítico de su propia obra, sus ensayos nos brindan una fuente valiosa de información sobre el trasfondo de sus novelas, del mismo modo que sus obras de ficción se pueden leer como una novelización de sus ideas políticas y visiones artísticas" (2015, 176). De tal suerte que Fuentes (no es casualidad) se encuentra escribiendo una o más novelas mientras escribe un ensayo o un opúsculo que le da a la ficción un carácter idiosincrático más que ideológico. La titánica *Terra Nostra* y las novelas cortas que cierran *Cuerpos y ofrendas* se escriben al mismo tiempo en que es concebido *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976); y tanto en esas novelas como en el ensayo se pone sobre la mesa la noción de Modernidad enraizada en Michel Foucault: que la Modernidad como fenómeno estético y experiencia histórica nace "con un corte epistémico o cambio de paradigma" (Dhondt, 70). Asimismo, sólo para enfatizar en el *continuum*, señalaré que las novelas *La campaña*, *Cristóbal Nonato* y *Gringo viejo* nacen en el mismo lustro (entre finales de los años 80 e inicios de los 90) que *Valiente mundo nuevo*, el libro integrado por ensayos que disertan sobre la identidad hispanoamericana, temas cifrados en esas novelas, y que afianzan los descubrimientos narrativos explorados desde *Terra Nostra*. Valdría hacer el esfuerzo futuro de examinar y empalmar la ficción y la ensayística fontanas con

mayor hondura; por ahora no hagamos castillos en el aire y dirijámonos a las consideraciones finales de este ensayo.

PROMETEO O LA UTOPÍA

> Soy obra tuya y me mostraré obediente y dócil a mi natural rey y señor, siempre que quieras también cumplir el deber que tienes hacia mí. [...] Recuérdalo: soy tu obra y debería ser tu Adán, pero más exacto sería que me consideraras el ángel caído...
>
> Mary Shelley, *Frankenstein, o el moderno Prometeo*

> ...y un amo nuevo es duro siempre.
>
> Esquilo, *Prometeo encadenado*

Carlos Fuentes, barroco Prometeo, ha brindado una fragua para incinerar a la realidad de nuevo. La obra fontana, alegórica y jeroglífica, moderna y arcaizante, no es una invitación para apreciar las diferencias de las culturas, sino un homenaje a la raigambre de las similitudes. La Edad del Tiempo no adora las cenizas, sino que hace pervivir la lumbre. La vena cervantina de Fuentes impide leer sus obras de manera aislada. Sus libros no son ínsulas prometidas a la incertidumbre, sino archipiélagos explorados perpetuamente por la imaginación y el deseo. Así como los delirantes monólogos de Ludovico, los sueños ardientes de Celestina, los deseos soterrados de Pedro, la infame codicia del Señor, la triste decadencia de Felipe, así pues la realidad fáctica es inexplicable sin la audaz locura prometeica. El mundo de Fuentes, diría Julio Ortega, es "una nueva novela nueva" (233). Y la novedad radica en la intempestiva necesidad de volver la mirada a nuestros orígenes, la anacrónica inquietud de sentirnos ajenos al lugar en que nos tocó y qué le vamos a hacer, la inactual desidia de ser modernos porque nos sabemos afincados en la Historia, y también la certeza de que sí hay tal lugar –tal vez sea inaccesible físicamente; quizá nos está vedado en la vida verdadera,

pero con el solo hecho de poder imaginarlo podemos habitar su paraje de ilusiones. "–Ven [nos dice Felipe en 'Nowhere']: la utopía no está en el futuro; no está en otro lugar. El tiempo de la utopía es ahora. El lugar de la utopía es aquí" (255).

Referencias

Bajtín, M. (1989). La palabra en la novela. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Bajtín, M. (2019). *La novela como género literario*. Zaragoza: Editorial Universidad Nacional Costa Rica / Prensas de la Universidad de Zaragoza / Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Carpentier, A. (2017). *De lo real maravilloso americano*. México: unam.

Dhondt, R. (2015). La modernidad de lo barroco: una lectura de los ensayos de Carlos Fuentes. Ortega, J. (Comp.). *Carlos Fuentes en el siglo xxi. Una lectura transatlántica* (59-78). Xalapa: uv.

Esquilo (1973). Prometeo encadenado. *Las siete tragedias*. México: Porrúa.

Fuentes, C. (1971). Nowhere. *Libre*, 1 (septiempre-noviembre), 51-63.

Fuentes, C. (1975). *Terra Nostra*. México: Joaquín Mortiz.

Fuentes, C. (2017). *Cuentos completos*. México: fce.

Fuentes, M. E. (2017). Nowhere: Carlos Fuentes, exégeta de Buñuel. *Casa del Tiempo*, 44 (septiembre), 8-10. <https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/44_sep_2017/casa_del_tiempo_eV_num_44_07_10.pdf>.

Kundera, M. (1988). *El arte de la novela*. México: Vuelta.

Lezama Lima, J. (2017). *La expresión americana*. México: fce.

Marin Colorado, R. (2023). *Identidades queer: voces subalternas y subversivas en la cuentística de Carlos Fuentes.* Tesis de maestría. Xalapa: uv.

Olivier, F. (2015). El arte del sueño, el sueño del arte. Ortega, J. (Comp.). *Carlos Fuentes en el siglo xxi. Una lectura transatlántica* (79-93). Xalapa: uv.

Ortega, J. (2015). Carlos Fuentes y la escena de la lectura. Ortega, J. (Comp.). *Carlos Fuentes en el siglo xxi. Una lectura transatlántica* (227-239). Xalapa: uv.

Palo, P. A. (2015). La ciudad que es todos los tiempos, voz y representación en algunos cuentos de Carlos Fuentes. Ortega, J. (Comp.). *Carlos Fuentes en el siglo xxi. Una lectura transatlántica* (95-105). Xalapa: uv.

Paz, O. (2014 a). Blanco. *Obras Completas vii* (425-452). México: fce.

Paz, O. (2014 b). La máscara y la transparencia. *Obras Completas iii* (379-383). México: fce.

Paz, O. (2014 c). La pregunta de Carlos Fuentes. *Obras Completas iii* (384-387). México: fce.

Plaa, M. (2015). Fuentes y Buñuel: un juego de dobles en el espejo del surrealismo. Ortega, J. (Comp.). *Carlos Fuentes en el siglo xxi. Una lectura transatlántica* (145-161). Xalapa: uv.

Rojas, F. de (2007). *La Celestina, tragicomedia de Calixto y Melibea*. Xalapa: uv.

Sauza Durán, M. (2020). De paseo en Tlaltipac. La presencia de la mitología mesoamericana en dos cuentos de Carlos Fuentes. Un Proceso de traducción cultural. Cuevas Velasco, N. A. y Corzo Ramírez, R. (Coord.). *Carlos Fuentes y los horizontes de la traducción literaria* (145-167). Xalapa: uv.

Sauza Durán, M. (2024). Nican in Tlaltipac. Aquí en la Tierra. Breve muestra de poesía náhuatl clásica. *Periódico de Poesía* (29 de abril). <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/nican-in-tlaltipac-aqui-en-la-tierra-breve-muestra-de-poesia-nahuatl-clasica/>.

Scharm, H. (2015). De identidades a afiliaciones: una lectura posnacional de la obra de Carlos Fuentes. Ortega, J. (Comp.). *Carlos Fuentes en el siglo xxi. Una lectura transatlántica* (173-189). Xalapa: uv.

Shelley, M. W. (2010). *Frankenstein, o el moderno Prometeo*. Xalapa: uv.

Velasco, R. (2020). *La novela corta en conflicto. Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre*. Xalapa: uv.

Volpi, J. (2015). Carlos Fuentes o el desafío contra el tiempo. Ortega, J. (Comp.). *Carlos Fuentes en el siglo xxi. Una lectura transatlántica* (223-226). Xalapa: uv.

Voltaire (2010). *Cándido, o el optimismo*. Xalapa: uv.

Índice

Literatura y mito: mediación historiográfica.
A manera de introducción 7
Norma Angélica Cuevas Velasco
Diana Hernández Suárez

El papel del intelectual: Carlos Fuentes y las revistas hispanoamericanas de su tiempo 23
Malva Flores

Carlos Fuentes ante el público: identidad y prensa cultural en la década de 1960 67
Jesús Armando Gutiérrez Victoria

Los días enmascarados: un linaje fantástico y mitológico 87
Shanik Sánchez

Memoria, sensación y sentimientos: *La muerte de Artemio Cruz* 111
Teresa García Díaz

Aires modernos en *Aura*, de Carlos Fuentes 127
Raquel Velasco

La strega in amore y *Aura* de Carlos Fuentes 147
José Miguel Barajas García

Sujetos *queer*: voces subalternas y subversivas en "Nowhere" y "Los hijos del conquistador" 169
Raymundo Marin Colorado

La utopía prometeica de Carlos Fuentes: "Nowhere" y *Terra Nostra* 199

Maximiliano Sauza Durán

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Martín Gerardo Aguilar Sánchez,
Carlos Fuentes en su tiempo y en el nuestro. Encuentro de lecturas,
de Norma Angélica Cuevas Velasco y Diana Hernández Suárez (Coordinación,
edición e introducción), se terminó de producir en junio de 2026.
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.
Cuidado de la edición Norma Angélica Cuevas Velasco,
Diana Hernández Suárez, Shanik Sánchez.
Maquetación: Porfirio Castañeda Nevárez.

La obra de Carlos Fuentes es un mar de ideas, cuyas olas refrescarán los pasos de nuevos lectores. No es difícil imaginar que las generaciones de ese tiempo posterior encontrarán en él a un clásico que, maravillosamente, les habla de un tiempo multiplicado, doble, repleto de pliegues entre los que asoman, tímida o abiertamente aquel del autor y el tiempo de los lectores futuros que él avistó y que entonces serán tiempo presente.

Yo siempre estoy pensando en el primer lector de un futuro libro, un lector que aún no nace y que descubrirá mi obra dentro de cincuenta años, respondió Fuentes en una entrevista a inicios de este siglo XXI. Pues bien, todos quienes disfrutamos de la lectura de la obra de Carlos Fuentes estamos convidados a celebrar la vigencia extraordinaria de una constelación narrativa e intelectual que para pasar por alto tendríamos que atar nuestro criterio a prejuicios de orden no estético o artístico. Cualquiera de sus títulos sería pretexto sobrado para reunir voces críticas que compartan con otros lectores sus valoraciones y reflexiones. A tal empresa aspira *Carlos Fuentes en su tiempo y en el nuestro.* Encuentro de lecturas que la Universidad Veracruzana publica como gesto de reconocimiento a un miembro distinguido de su claustro.

ISBN 978-968-9802-11-2

Universidad Veracruzana
Dirección Editorial