

COMPOSICIÓN DE *TERRA NOSTRA*

1. Casi en cada una de las 788 páginas de *Terra Nostra** o, por lo menos, a lo largo y a lo ancho de las tres secciones de que consta la novela ("El Viejo Mundo", "El Mundo Nuevo" y "El Otro Mundo"), va uno de sorpresa en sorpresa; en ocasiones, por la misma trama y sus insospechados caminos, y en otras por la presencia de un "reparto multiestelar", cuando no por el deleite de una riqueza estilística y de vocabulario que ya se va haciendo una práctica habitual entre los grandes escritores del *boom* latinoamericano.

2. ¿Por dónde asomarse a mundos tan inclusivos y diversos, plenos de espacios multisensoriales que al conjuntarse parecen romper con las leyes de la perspectiva y del relato tradicional? En este "caosmos escritural" (Fuentes 1976), sobre lo caótico, priva un orden (cosmos = orden) poético (*inventio, dispositio, elocutio*) cuyas lecciones de libertad y potencialidad creadoras no obstruyen nunca la estructuración lúdico-dialéctica del relato, su discurrir en varias direcciones:

—la de los puntos de vista cambiantes en la narración, de acuerdo con el emblema del héroe salvador en turno;

—la multisensorialidad correspondiente producida junto con un espacio-tiempo *sui generis* distinto de los espacios euclidianos que se dan en la literatura tradicional (McLuhan 1968);

—la ideológica, declarada expresamente en su pretensión marxista-hegeliana, al usar el epígrafe del desventurado Karel Kosik al frente del ensayo acerca de Cervantes, revelador autorretrato, también;

—la tendencia numerológica o cabalística, patente en la composición ternaria de *Terra Nostra*, en el papel protagónico del trío salvador, en el simbolismo general del número 3 ostensible en las páginas 533, 535, 543, 554, 757 de *Terra Nostra*: "—Somos figuras de una fábula y es justo recordar que en las fábulas predomina el número tres... El poeta se atrevió a murmurar:

**Terra Nostra* se cita conforme a la primera edición de Joaquín Mortiz, México, 1975.

—Los tres dones del hechicero, las tríadas y la indudable Trinidad" (Borges 1975);

—pero, sobre todo, la forma por antonomasia de la dialéctica: el movimiento en espiral de la novela, el curso helicoidal que permite apariciones-desapariciones-reapariciones de uno-y-el-mismo-y-distinto-personaje.

Espiral que no sólo envuelve a los personajes de *Terra Nostra* (algunos tan memorables como el Señor y su valido Guzmán, Juana la Loca, la enana Barbarica, la novicia Inés, el perro Bocanegra: mucho más "personaje" que los cervantinos Cipión y Berganza): es un movimiento más profundo de los niveles del lenguaje y los estilos de hablar cuyo emblema podría captarse en la "Vorágine nocturna" (p. 367) de "El Mundo Nuevo", vorágine que es un espléndido descenso al inframundo, cifra y compendio de la narración entera junto con sus momentos complementarios: "Noche del volcán" (p. 444) que es el segundo descenso a niveles diferentes, pues se trata de Nanauatzin, el Empédocles nahua, cuyo descenso-ascenso culmina en la tercera etapa que es la "Noche del retorno" (p. 487).

Éstos son algunos botones de muestra; si se sabe aplicar el criterio de Lotman (1972), *Terra Nostra* se manifestará colmada de valores artísticos:

El juego constante del enlace entre las partes y el todo, por un lado, y la palabra y la estructura de la obra por el otro, se presenta lógicamente en la forma de una espiral, en la que la cantidad de espiras es proporcional a la plenitud y a la complejidad del sistema, o sea a la profundidad del arte... Así, el estudio puramente lingüístico del texto no llega a develarnos suficientemente la idea que el autor presenta en una obra (literaria, periodística o científica), es decir, a develar la autenticidad del valor semántico del texto. Aparte de la estructura lingüística, es necesario tener en cuenta la estructura del contenido que, aunque transmitida por los medios de la lengua, no es de naturaleza lingüística.

Es asombroso el ajuste de *Terra Nostra* con las ideas del perspicaz semiólogo soviético, quizás porque Lotman es el más dialéctico de los semiólogos.

2.1. Si la composición de la novela va en espiral, a fuer de dialéctica, sus personajes (perfectamente "realizados" algunos, gracias al poder del Verbo que en *Terra Nostra* siempre dice

la última palabra), se desplazan con tan absoluta libertad que parecen a primera vista carecer de identidad, o tenerla menguada o completamente carnavalesca (*¿me conoces, mascarita?*) sujeta a las contingencias de una imaginación desbordada que los fuese trasmutando en sus apariencias y apariciones, más que en su ser constitutivo; así, Felipe II se muere en la novela igual que en la vida real de muerte completamente suya; mas en *Terra Nostra* la mimesis, lo verosímil, se supedita a las dimensiones verbales de una Belleza o voluntad de forma determinante de sus propias normas, sin propósito de comparación con las biografías "reales", a fin de que el personaje reaparezca *tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change*.

La construcción en espiral hace explícito el juego del eterno presente (o de la presencia eternal) en que se da una obra maestra como la novela de Fuentes; juego que instituye, en un acto libérrimo, la historia histórica o trama en devenir, por un lado y, por el otro, la historia como hazaña de la libertad, o sea, la "history as story", configurada en ciclos o eternos retornos con repeticiones aparentes o efectivas, desdoblamiento de personajes, intercambio de roles o sustituciones de máscaras dentro del mismo y/o diferente nivel de la espiral.

Se diría que Fuentes se inspira en Derrida (1972), de quien cita otros textos en el *Cervantes*, para *realizar* cabalmente sus diseños en espiral equivalentes a los laberintos (*el mundo como laberinto*) y juegos de espejos del barroco y el manierismo:

Este campo es de hecho aquel del *libre-juego*, es decir, un campo de sustituciones infinitas en el marco de un conjunto finito.

¿Cómo se reconoce en el texto ese ludismo fascinante? Gracias al carácter recurrente de las *funciones* o acciones de los personajes definidas desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga (Propp 1971). Así, desde el comienzo, en la página 18, asoma lo que Greimas (1971), sin olvidarse de Propp, llama *transmisión de un objeto-mensaje* o "saber", el cual constituye una posibilidad de resarcimiento del orden quebrantado cuyo signo ominoso pudiera ser el parto de la anciana viuda (como en las leyendas antiguas) Madame Zaharía, en contraste con los signos venturosos del "sexdigitismo" (seis dedos: ¿no sonaría mejor "hexadigitismo"?) y la roja cruz de carne en la espalda: signos recurrentes de salvación (soteriológicos) que se vuelven a encontrar explícitamente en

las páginas 151-3, 477, 702, distribuidos espaciadamente a lo largo de la espiral ascendente; de modo análogo, se repite la transmisión del objeto-mensaje por el Cronista (Cervantes y/o Fuentes) del Señor (un Felipe II emblemático de su dinastía): página 249; por el estoico Teodoro, supuesto consejero del César Tiberio, cuyo capítulo es un atractivo cuadro de la Roma antigua; y el mensaje de "La restauración" (pp. 717-739) que debiera encontrar también, como el anterior, Felipe II escarbando mausoleos escurialenses, removiendo restos de los antepasados.

El primer mensaje lo recibía un personaje solar (Polo Febo) cuyo fin (p. 35) recuerda, en su atmósfera, el bruegheliano poema "Musée des Beaux Arts", de W. H. Auden, inspirado en la caída de Ícaro tratada por Brueghel: "...how everything turns away//Quite leisurely from the disaster...//and the expensive delicate ship that must have seen//Something amazing, a boy falling out of the sky//Had somewhere to get and sailed calmly on."

No se trata de la reaparición idéntica de un motivo, sino de la permanencia de éste en medio de los cambios narrativos sorprendidos, según se ve, en la miliunanochesca *Terra Nostra*.

Apenas nace Polo Febo (que a su vez trae al mundo a uno de los mesías), cuando ha de morir, pero sólo para que reviva en el también manco Cronista del Señor, o en el amante que vive el último día del siglo xx; tres personas distintas y un solo hombre verdadero, el mismo personaje en varios niveles de la espiral.

Todo concurre a su integración (de ésta y de los personajes), en especial la distribución del elenco y los motivos recurrentes que, para Barthes (1970), en cierto modo, codifican las acciones (código proairético) formando el espinazo secuencial del discurso narrativo: el Iohannes Agrippa bautizado con sangre por Apolo-Bautista, el rubio Polo Febo, hombre-sandwich, es Agrippa Póstumo, el nieto asesinado del César Augusto, su heredero legítimo, usurpado por Tiberio; es también —en ronda de mascaritas: Mask wearer as role player wears the audience, manifesting human victimization by social forces [McLuhan, 1968]— el naufrago (pp. 223, 668) y el peregrino que cuenta la historia de "El Mundo Nuevo", panel central del tríptico —¿o políptico?— que es *Terra Nostra*:

...la nave de Pedro partiría" (en aras del socialismo: v. "El Sueño de Pedro", p. 122) "en busca del nuevo mundo allende el

gran océano, y que el muchacho de la cruz en la espalda se embarcaría con él y regresaría un día preciso, mil días y medio después" (dos años, nueve meses y quince días: tiempo de construcción del Escorial por Felipe II, de acuerdo con *TN*, tiempo principal de la novela del cual derivan una serie de temporalidades que, en lo pasado, llegan hasta Tiberio y, en lo futuro, hasta el año dos mil o 1999) 'a esta misma playa, la mañana de un catorce de julio', (en que también ocurre el episodio apolíneo) "y que entonces podría ir conmigo, viajar al palacio del Señor don Felipe, y allí cumplir su segundo destino, el de su origen, como en el nuevo mundo habría cumplido su primer destino, el del futuro..." (p. 669).

La desinencia verbal —*ía*, sea modo potencial (Amado-Ureña) o indicativo (Bello), expresa bien la inseguridad onírica, el aire de borrador inicial que tienen las "Confesiones de un confesor" en las que, ya para concluir la novela, se confiesa fray Julián a Cervantes-Fuentes.

2.1.1. Ese peregrino remite a uno de los grandes temas de la literatura: los viajes, maravillosos o no, con o sin naufragio, en verso o en prosa, desde la *Odisea*, pasando por *Las mil y una noches* y *La divina comedia*, hasta Cervantes, Swift, Lewis Carroll, la ciencia-ficción (Verne, Clarke) y, desde luego, *Terra Nostra*.

El tema del viaje (no la literatura de viajes más o menos turísticos) se relaciona con los motivos o funciones de la *partida* y la *búsqueda* en el cuento maravilloso, así como con el motivo del hijo pródigo y el tema de las fundaciones que en la *Eneida* es de una civilización y en *Terra Nostra* del origen.

Ahora bien, como los viajes lo son del alma, entra en juego la transmigración o rueda de las reencarnaciones, que al fin y al cabo se trata de una novela cíclica, y también los elementos de la *Bildungsroman* (Goethe, Th. Mann), sólo que en la novela de Fuentes interviene la educación (*Bildung*) legendaria, más que la individual.

En la peregrinación o retorno a las fuentes se recurre a las palabras invertidas —imagen en el espejo: el espejo como otro gran motivo— para anunciar, en la p. 35, el relato filipense de Celestina. Tiene que sobrevenir el reconocimiento de Cervantes como padre de la literatura moderna, analizado por Fuentes en el ensayo correspondiente incorporado a *Terra Nostra*, novelizado de múltiples y magistrales modos. He aquí uno de ellos, en donde fray Julián le habla de Cervantes al propio Cervantes, como si no lo fuera, aunque en discurso directo:

Llámesese Miguel en solares de vieja cristiandad castellana. Llámesese Michah en las juderías. Y en las aljamas se le conoce por Mijail-ben-Sama, que en árabe significa Miguel de la Vida. Vuestro marido, el Señor, ha agotado su vida en mortales persecuciones contra herejes, moros y judíos, y este muchacho es dueño de las tres sangres y de las tres religiones: es hijo de Roma, de Israel y de Arabia. Renovad la sangre, Señora. Basta de intentar el engaño de vuestros súbditos; el consabido anuncio público de la preñez, a fin de atenuar las expectativas de un heredero sólo os obliga a fingir, rellenando de almohadones vuestro guardainfante, un estado que no es el vuestro, seguido del igualmente consabido anuncio de un aborto. Las esperanzas frustradas tienden a convertirse en irritación, si no en rebeldía abierta. Debéis ser precavida. Detened el descontento con un golpe de teatro: colmad, verdaderamente, la esperanza, teniendo un hijo. Contad conmigo: la única prueba de la paternidad serán los rasgos del Señor vuestro marido que yo introduzca en los sellos, miniaturas, medallas y estampas que representen a vuestro hijo para el vulgo y para la posteridad. El populacho y la historia sólo conocerán la cara de vuestro hijo por las monedas que, con la efigie por mí inventada, se troquelen y circulen en estos reinos. Nadie podrá comparar la imagen grabada con la real. Combinad, Señora, el placer y el deber: dadle un heredero a España (p. 670).

La simbología es clara; estaríamos en el nudo de la intriga, si las espirales tuviesen nudo: el confesor real le señala la conveniencia —a Isabel, que no es Isabel de Valois, tercera mujer de Felipe, sino una Isabel inglesa, inexistente— de que la fecunde Cervantes; se trata de la fecundación cervantina de España a fin de salvarla —y con ella a sus colonias— de los crasos males de la intolerancia y los dogmatismos esterilizantes. En su doctrina de la salvación histórica, de loables consecuencias democráticas, Fuentes se apoya en la documentación cervantina aportada por Américo Castro. Así, el mesías —Iohannes o Juan Agrippa— es, ante todo, Cervantes; de donde resulta que pocas veces, como en *Terra Nostra*, se ha beneficiado tanto una obra artística de los estudios historiográficos.

2.1.2. Como *Terra Nostra* dista mucho de ser, a diferencia de otros textos vanguardistas, un *aboli bibelot d'inanité sonore*, no se reduce a un juego gratuito que aconteciera en una galería de espejos; en diversos tramos de su *ars combinatoria* en espiral, la reina habría de ser fecundada por quienes pueden salvarla con todo lo que representa.

Las diferentes admoniciones mesiánicas —vinculadas a los espléndidos milenarismos (heresiarcas, "El jardín de las delicias") de que Fuentes hace gala— constituirán sendas posibilidades de salvación a niveles varios de la significatividad narrativa; uno de esos niveles es el hedonístico, encarnado por don Juan cuyos avatares —y, a manera de música de fondo, el vocinglero coro de las damas de compañía— vienen a ser algunas de las mejores páginas de la novela.

A pesar de todos los pesares, significa el donjuanismo, en *Terra Nostra* la energía vital, erótica, en lucha contra el impulso tanático predominante en la dinastía. A despecho del satanismo que lo aureola (a la altura de las brujas de *Macbeth* o de algunos *Caprichos* goyescos y, para que se quiten las dudas, v. pp. 296-9, 329-338), don Juan posee títulos de legitimidad que se remontan hasta el César Augusto, nada menos, a nivel de la historia humana, lo cual constituye un excelente pretexto para que Fuentes pueda lucir las cualidades de un ameno cronista devoto, a lo Carpentier, de los cuadros "históricos" pletóricos de vida e inusitadas peripecias. Eso por el lado de la historia humana, ya que también se incursiona por el lado de la historia natural o contranatural: la fecundación demoníaca de la loba por el rey a fin de que nazca uno de los salvadores, episodio de brutal licantrópia contrastante con el pícaro y jueguetón relato de otra unión contranatural: los amores del mur (palabra de la época que designa al ratón) y la reina: pp. 166-9; amores que, en las vueltas de la espiral, reaparecerán con el mur, especie de príncipe encantado (otro elemento del cuento de hadas), ahora bajo el aspecto de don Juan.

Si bien es cierto que a Bocanegra —alano del rey— se le pinta con fuertes toques a lo Velázquez, como también a esa mari-bárbola o animalillo pedorro que es la enana Barbarica, el breve apunte del mur no les va a la zaga. Su campo semántico, próximo al demonismo, ha de ubicarse, sin embargo, entre los opuestos: el mur, como su ama y amada, proviene de la Merrie Englande; como Isabel de Inglaterra, protagonista en lugar de su hermana María Tudor, ya que Felipe, se cuenta, estuvo enamorado de la futura Reina Virgen. Y *Terra Nostra* es la novela de la realización, entre otras cosas, de los deseos inconfesos.

En esta onda, entran las cortes de amor, de venerable propapia, cuya versión árabe (alhambra, alhambra mía) admira Isabel en un prosa borbollante, cadenciosa, llena de las voluptuosidades evocadas.

Así que, a despecho de la parafernalia satanizante, el donjua-

nismo se postula como una de las autenticidades humanas, lo cual quizá no valga para la vieja Celestina —no la joven— que reluce en medio de relumbres infernales, en una evocación sin paralelo del personaje clásico.

3. La inventiva de Fuentes no reconoce límites, después de veinticinco años de dedicarse en cuerpo y alma a las letras; dueño de un oficio excepcional, usa con maestría todos los recursos que principiara a ensayar en *La región más transparente*. Es como si supiera que de la inclusividad o integración de las complejidades de dicción, prosodia, sintaxis, asunto e imágenes (Wellek y Warren 1953), dimana el valor artístico; es su condición necesaria.

La *dispositio* señalada ha abarcado estructuras oracionales, transtextuales —organizadas en espiral ascendente— y, tan compleja como éstas, inseparable de ellas, la espaciosidad semántica que culmina, dialécticamente, en la reconciliación de los contrarios a cuyo ordenamiento antagónico se asiste (pp. 761-2) por las muy vigorosas razones antimaniqueas del andamiaje ideológico de la novela, y no porque deba considerarse, como ha ocurrido, un Mar de Sargazo, un *vortex of historical debris*, al modo de Pound y Joyce según decía Wyndham Lewis. Precisamente, es la lúcida conciencia ordenadora de Fuentes la que lo aparta del mal metafísico borgesiano, cuyo temible *regressus ad infinitum* es *leitmotiv* de *Terra Nostra*; pero en cambio, al igual que el Maestro argentino —y mucho más que *El hipogeo secreto*, de Elizondo—, nos hace girar en el vértigo de la atracción de los abismos hasta parar en el gran *finale*: el mito del andrógino.

En un relato de tantas lecturas o interpretaciones, cuya multidimensionalidad se contrapone a lo rectilíneo de las realizaciones individuales del habla, es casi ocioso poner énfasis en uno de los sentidos posibles. Mas como el andrógino viene a rematar la multitud de significaciones de *Terra Nostra*, hay que destacarlo en toda su trascendencia, remitiendo al estudio clásico (Mircea Eliade 1962).

El hermafrodito “implica, no un aumento de órganos anatómicos, sino, simbólicamente, la unión de las capacidades magicorreligiosas pertenecientes a ambos sexos”. Así, desde *El banquete* platónico hasta el auge romántico (dentro del cual sobresale *Séraphita*, de Balzac, medio swedenborgiana y medio novela gótica), pasando por las doctrinas y técnicas tántricas, adquiere aquí y allá visos de grandeza simbólica.

En el pensamiento alquímico —que Fuentes utiliza discretamente, junto con la Cábala—, “uno de los nombres de la piedra filosofal es *Rebis*, el ‘ser doble’ o andrógino hermético. *Rebis* nace de la unión de Sol y Luna o, en términos alquímicos, del sulfuro y el mercurio”.

Jung, prosigue M. Eliade, subraya la importancia del andrógino en el *opus alchemicum*, en el cual se inspira para acuñar las expresiones *coincidentia oppositorum*, *mysterium coniunctionis*, que designan la totalidad del yo, meta última de la actividad psíquica; o, en palabras de Berdiaev, recordadas por Eliade, el androginismo simboliza el estado perfecto del futuro hombre.

A tal empresa convoca, en un monólogo delirante, la alegoría erótica con la cual concluye el año nuevo del nuevo siglo, en “la última ciudad”, describiendo con arrobos el coito, acelerando el ritmo de la frase, proclamando la liberación y la plenitud humanas:

...tu brazo es el de la muchacha, tu cuerpo es el de la muchacha, el cuerpo de ella es el tuyo: buscas, enloquecido, instantáneamente, otro cuerpo en la cama... la muchacha ya no está, hay un solo cuerpo, lo miras, te miras, tocas con tus dos manos tus senos reventones... tus manos buscan, buscan con el terror de haber perdido el emblema de tu hombría... te amas, me amo, me fecundas, me fecundo a mí mismo, misma, tendremos un hijo, después una hija, se amarán, se fecundarán, tendrán hijos, y esos hijos, los suyos, y los nietos bisnietos, hueso de mis huesos, carne de mi carne, y vendrán a ser los dos una sola carne, parirás con dolor a los hijos, por ti será bendita la tierra, te dará espigas y frutos, con la sonrisa en el rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado, ya que polvo eres, y al polvo volverás, sin pecado, con placer...

Se vuelve a la unidad primordial, no sólo divinizada, que no en balde “el embrión humano presenta una estructura hermafrodita hasta una edad avanzada” (Thom 1972).

3.1. Ahora bien, si no quiere adentrarse uno en las complejidades formativas y semánticas de *Terra Nostra*, queda expedita una buena variedad de accesos: el históricodocumental, cuya primera sección, si se prescinde del primer capítulo, (introdutorio) y algunas partes de la tercera, funcionarían como una crónica alucinante de la corte real y, particularmente, de la enfermedad mortal de Felipe II que dura treinta y tres días, como son treinta y tres los escalones que desciende rumbo al

averno que es el encuentro consigo mismo; donde los toques surrealistas no tienen más que apegarse a los hechos:

Venía tiempo que era menester mucha diligencia para despertarle durante el día, según se le cargaban los malos vapores de la pierna podrida en el cerebro, y entonces la Madre Milagros, que estaba mucho tiempo a su cabecera sirviendo en cuanto pedía la licencia, decía un poco recio:

—¡No toquéis a las reliquias!

Y luego el Señor, sobresaltado por esta voz, abría los ojos y miraba las que estaban puestas junto a la cama, el hueso de San Ambrosio, la pierna del Apóstol San Pablo y la cabeza de San Jerónimo; tres espinas de la corona de Cristo, uno de los clavos de su Cruz, un fragmento de la propia Cruz y un jirón de la túnica de la Santísima Virgen María; y apoyado contra la cama, el bastón milagroso de Santo Domingo de Silos. En las reliquias buscó la salud que los médicos no sabían procurarle; y al despertar gracias a las voces de la vieja Madre Milagros y mirarlas, solía comentar:

—Por sólo estas reliquias llamara yo mil veces dichosa esta casa. No he tenido ni deseado más divino tesoro.

Mas como estas palabras le recordasen, con melancólico morbo, los tesoros llegados del Nuevo Mundo, pronto volvía a hundirse en un triste sopor.

Alcanzaba a oír algunas conversaciones entre los médicos.

—No me atrevo a abrir los abscesos del pecho, le decía Saura a Baena, pues están demasiado cerca del corazón (p. 749).

Ha de revelarse que el tal Saura que lo atiende no es otro que el célebre pintor español experto, precisamente, en los destazamientos artísticos de Felipe II. Se trata de uno de los chistes personales (*private jokes*) en que abunda el último capítulo: la Superjoda, Oliveira, Buendía y, en la pág. 663, "el famoso médico judío, el contrahecho doctor José Luis Cuevas, sacado de prisión, donde purgaba el delito inconfeso de hervir en aceite a seis niños cristianos a la luz de la luna...".

En la peregrinación a los orígenes (las Madres, dice el *Fausto*), la segunda hoja del tríptico, "El Mundo Nuevo", es la crónica de la intrahistoria mítica de las regiones descubiertas por Colón (o inventadas, diría O'Gorman).

Además de las dos lindas noveletas intercaladas ("El teatro de la memoria": pp. 558-71; "Manuscrito de un estoico": pp. 681-704, quedan aparte los episodios de la lucha guerrillera, encabezada por el penúltimo Juan Agrippa, y de Max y Carlota (Dama Loca-Doña Inés), figuran también en la tercera parte

trozos paródicos, notables en verdad, del *Quijote*, la *Celestina* y el *Tenorio*, encapsulados, a veces (ya que en *Terra Nostra* se prefiere la técnica del encapsulamiento, como en las *ma-mushkas* rusas o, advierte Juan Goytisolo, en las cajitas japonesas); así, en el capítulo intitulado "Dulcinea":

...yo amaba a Dulcinea, ella mostrábase virtuosa, valíme de vieja alcahueta, hube a la doncella para mí, empezó a cambiar mi tiempo...

Como en otros pasajes (el final hermafrodítico, por ejemplo), la oración da la unidad prosódica recalcada por las comas, perfectamente balanceadas las oraciones entre sí, al modo de paralelismos o ritmos del pensamiento (bíblicos, en el caso del final de la novela) que traducen bien la filosofía de Carlos Fuentes, su pluralismo perfectamente integrado, su *Weltanschauung* plenamente armónica en lucha contra el Mal (Kavolis 1970): *We are the skald, the oracle, the monk and the knight, we easily include them and more... //I adopt each theory, myth, god, and demi-god...* (Walt Whitman, "With antecedents").

Estas peculiaridades de su estilo filosófico y literario hacen entender la parodia, cuyo despliegue abarca una buena mitad de *Terra Nostra*, al extremo de convertirse en uno de los mecanismos que explican la fascinación que ejerce, "los juegos de conciencia, encargados de procurarnos el placer estético mediante el descubrimiento de las isotopías ocultas" (Greimas 1971). Imposible compararla, entonces, con *La gloria de don Ramiro*, pastiche o parodia simplona que obtuvo gran éxito en vida de Larreta; y, para seguir con obras filipenses, *El laberinto*, de Mujica Láinez, es un hermoso relato que, empero, no se propone los ambiciosos objetivos de *Terra Nostra*.

Ya los formalistas rusos (mal llamados formalistas) han insistido en la trascendencia del juego paródico. La lista de autores que lo han practicado va desde Virgilio hasta Nabokov y Joyce y Pound, Chaucer, Cervantes, Dickens, Fielding, Swift, Sterne, Rabelais, Pushkin, Dostoyevsky, Tolstói, aquella bobería de *Tres tristes tigres*, otrora tan comentada. En unos hay parodia estilística; en otros, temática, pero siempre con la certeza de amar a lo parodiado (si hay únicamente burla, como en Cabrera Infante, la parodia no prospera; se vuelve chacota).

Igual acontece en la música con Stravinsky al parodiar a Chaikovsky o a Pergolesi; Ravel a la música española, Beethoven

a las fugas de Bach, etc. En el arte, en el gran arte, sólo se parodia lo que se ama (Picasso: *Las meninas*, el *Déjeuner sur l'herbe*).

Fuentes parodia a los poetas nahuas y a los cronistas de Indias en la segunda parte de *Terra Nostra* y el estilo del Siglo de Oro cada vez que hace falta, convirtiendo la parodia en voluptuoso goce del idioma, emotivo, calculado, novedoso, hasta obtener el máximo de libertad con el mayor de los rigores al marcar uno de los accesos inmediatos a los tesoros de *Terra Nostra*; el acceso principal, sin duda, para quien no se interese en escoriales, héroes, tumbas, vampirismos, alegorías prehispánicas, cuadros de épocas; o en el mensaje visionario que conjuga milenarismos ("El jardín de las delicias" en descripción memorable: pp. 629-32), aberrantes herejías, desbordes necrofilicos, tiempos telescopiados o recurrentes (como en *El año pasado en Marienbad*) hasta concluir, según hemos visto, en un anti-maniqueo canto a la vida.

Si nada de esto puede interesarnos, basta la superficie de la novela (¿o es un poema?) para atraer a cualquiera con sentido del idioma; aun cuando no sepa uno de la plétora descriptiva a lo Carpentier (a lo largo de la parte central) o del regusto a Borges (en los sueños circulares), a Schwob y Sade, aquí y allá. Bastaría con saborear las palabras que ahuyentan los convencionalismos sin necesidad de recurrir a distorsiones y trucos fáciles, como los que acostumbra tanta literatura dudosamente vanguardista; eso mucho más efectivo que las piruetas viene a ser la variedad de voces narrativas y el pleno dominio del lenguaje, demostrado, *ugr.*, en su individualización; cada sector social se expresa con estilo propio, tiene su idiolecto: las monjas que pueblan el Escorial, gracias a una licencia histórica; los ladinos albañiles que lo construyen; los cortesanos, desde el sotamontero Guzmán hasta el perro Bocanegra, pasando por enanos y bufones. En *Terra Nostra* alcanza el ápice aquel talento multidialectal (multistrático, de múltiples estratos del habla) que Fuentes exhibe a partir de *La región más transparente*.

Sea en estilo llano o elevado, veamos cómo le rinde culto Fuentes a esa "ilusión de realidad" con la que, ilusionista emperdenido al fin y al cabo, restituye el tipo de espacio literario sujeto a las normas de la perspectiva y a la perspectiva de las normas adoptadas:

Pero en julio el sol no se pone, dijo riendo Catilín, quien ya se veía en Valladolid con una taleguilla de ahorros que gas-

taría, en un largo verano sin noches, de figón en figón, emparejando su placer cierto con su incierta fortuna. Martín escupió un buche de garbanzos masticados y acedos a los pies del calero... (p. 86).

Dame tu divina presencia y tu divino contacto y el soberano amplexo del Divino Esposo; no vivo más estando ausente de ti; dame vida breve para apresurar mis nupcias contigo; no tolero más mi ansia inflamada; dame la gloria eterna en la que ya no será necesario esperar más, esperar nada, desesperar de que lleguen o no lleguen los desenlaces del tiempo nuestro tirano; ¡oh Jesús mío, cuándo serál, *aún no, aún no*, rezan mis divisas dinásticas, pero yo te ruego... (p. 160).

En la muestra de la página 86 tenemos la imagen del habla popular del Siglo de Oro; en la de la página 160, habla Felipe II: ¿con eso estará dicho todo? No, porque Felipe dice ahí con unción femenina sus dichos místicos. En la muestra que sigue, habla uno de los máximos escritores de la lengua:

Tembló la tierra, y abriéronse sus fauces, y yo sólo sentí que caía por un ceniciento socavón. Quizás, sin saberlo, había llegado a la más alta cornisa del volcán, a su boca misma, y por ella resbalaba hacia la apagada entraña: lejos escuché los rumores, la risa del viejo, los ladridos del animal cazado, los aullidos de las mujeres voladoras; mi boca llenóse de ceniza, mis manos, inútilmente, a la ceniza se confiaron, y como otra noche vime prisionero del remolino adentro del mar, ahora sentíme capturado por esta vorágine de negra tierra; y capturado, acompañado, pues en este vertiginoso descenso al centro del volcán, sucedíanse ante mi mirada oscuras formas que parecían convocarme y guiarme hacia la más desconocida de todas las tierras: vi a un señor cubierto de joyas, y que con ellas jugueteaba entre sus manos, y cuyos gritos y rumores llenáronme de espanto, pues era como si aullara el corazón de la montaña; convocóme y hacia él alargué los brazos en esta negra caída mía, mas apenas creí acercarme a él, se desvaneció, y más lejos apareció otro hombre con una bandera en la mano, y una vara sobre su espalda en la que estaban clavados dos corazones, y este hombre llevaba la oscuridad en la cabeza, como si por un precioso instante todo lo demás —yo, él mismo, el mar de ceniza que nos ahogaba— hubiese quedado bañado en luz, y sólo en esa corona se reuniese toda la oscuridad del mundo: convocóme también, y le seguí sólo para perderle en el acto y ver en su lugar a un pecosó y fiero tigrillo que a lo lejos devoraba las estrellas nacidas en esta honda fertilidad del cielo: cielo boca arriba, me dije, espantoso gemelo, en la entraña de la tierra del cielo que conocemos y adoramos en el aire: y por ese cielo puesto de cabeza, ahogado en las más profun-

das cenizas del mundo, volvieron a volar las calaveras aullantes, entristecidas y maldicientes, que ahora traían en las bocas brazos y piernas arrancados a los muertos, soltándolos para gritar: . . . (pp. 448-49).

La cita es extensa, pero ¿no hubiera sido un sacrilegio interrumpirla antes? La narración proviene más de un elegido de los dioses que del peregrino: es emocionante la evocación de la Llorona, desde luego, mas también la de las novelas de aventuras a lo Julio Verne y, en lo general, el clima de tensión poética que proviene de la espacialidad —especiosidad— significativa, léxica, prosódica. La unidad oracional, con sus pausas y acentos sabiamente distribuidos, vuelve a subyugarnos; es constante la transformación cualitativa del significado —su enriquecimiento—, finalidad última de la literatura (Jean Cohen 1974).

El peregrino es mesiánico, pues no en balde resulta un Juan Agrippa mellizo o trillizo; pero también son redentores, a su manera, los poderosos de *Terra Nostra*: el rey —y no uno cualquiera— y su valido; en virtud de la ley de las trasmutaciones que rige al texto. Celestinismo, quijotismo y donjuanismo —la santísima trinidad del actual Fuentes— producen también consecuencias bienhechoras; nada de extraño pues que esa entidad viviente —que es Felipe II—, personificada como nunca por Fuentes, se donjuanice en varios puntos de la espiral, aunque sea por breves instantes. Transformismo avasallador que induce a que todos seamos uno y uno seamos todos: los comentarios, a veces también por el trasero, corren a cargo de un coro de centenares de voces —incluyendo la canina de Bocanegra— que atruena o arrulla, según las necesidades del caso, esa *terra nostra* ficticia, más real, sin embargo, que la inenarrable e iliteraturizable. Suena el acorde final: se resuelven las ásperas disonancias juntándose al unísono las variaciones —o metamorfosis— sobre el mismo tema.

4. Puede aplicarse a *Terra Nostra* la siguiente observación del Poeta Libra:

Los maestros: es una clase muy reducida, y hay muy pocos maestros verdaderos. El término está aplicado propiamente a los inventores que, aparte de sus propias invenciones, son capaces de asimilar y de coordinar gran número de invenciones precedentes. Quiero decir que, o bien empiezan con un núcleo central propio y otros acumulados, o bien digieren una vasta masa de materia, aplicándole

un número de conocidos modos de expresión, y triunfan al impregnar el conjunto con una cualidad especial o con un propio carácter especial y llevan el resultado a un estado de plenitud homogénea (Ezra Pound 1973).

JOAQUÍN SÁNCHEZ MACCREGOR

Instituto de Investigaciones Filológicas.

R e f e r e n c i a s

BARTHES, Roland 1970: *S/Z*. Paris, Seuil.

BORGES, Jorge Luis 1975: "El espejo y la máscara", en *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé.

COHEN, Jean 1974: "Teoría de la figura", en Varios, *Investigaciones retóricas II*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

DERRIDA, Jacques 1972: "Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas", en Varios, *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*. Barcelona, Barral.

ELIADE, Mircea 1962: *Méphistophéles et l'Androgyne*. Paris, Gallimard.

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

GREIMAS, A. J. 1971: *Semántica estructural*. Madrid, Gredos.

KAVOLIS, Vytautas 1970: *La expresión artística: un estudio sociológico*. Buenos Aires, Amorrortu.

LOTMAN, Iuri M. 1972: "Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura", en Varios, *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión.

MCLUHAN, Marshall 1968: *Through the Vanishing Point Space in Poetry and Painting*. New York, Harper Colophon Book.

POUND, Ezra 1973: *Introducción a Ezra Pound. Antología general de textos*. Versiones de Carmen R. de Velasco y Jaime Ferrán. Barcelona. Barral.

PROPP, Vladimir 1971: *Morfología del cuento*. Barcelona, Fundamentos.

THOM, René 1972: *Stabilité structurelle et morphogénèse. Essai d'une théorie générale des modèles*. Reading, Mass. W. A. Benjamin, Inc.

WELLEK, René y WARREN, Austin 1953: *Teoría literaria*. Madrid, Gredos.