

Sumar: diálogos transatlánticos

JULIO ORTEGA

BROWN UNIVERSITY

RESUMEN: Este ensayo reflexiona sobre la obra de Carlos Fuentes, *El naranjo o los círculos del tiempo*, donde el autor juega con el proceso de reescritura, tanto de la historia como de la ficción, en un ejercicio dotado de irreverencia y comicidad y cuyo resultado es “un escenario donde los muertos adquieren la palabra del relato para regresar al discurso de sus días”. El narrador en Fuentes es “una hipérbole de la enunciación”. Más que un sujeto se transforma en un “acto de habla” de tal manera vivo que termina por ser “una parábola del presente”, donde dos temporalidades se cruzan para formar un tiempo mítico, constituido por una serie de instancias paralelas.

ABSTRACT: This essay reflects on Carlos Fuentes' book El naranjo, o los círculos del tiempo, where the author plays with the rewriting process, both of history and fiction. As Ortega concludes, it is an exercise full of irreverence and humor that results in "a stage where the dead acquire the narration's voice in order to return to the discourse of their days". The narrator in Fuentes is "a hyperbole of enunciation". Rather than a subject, the narrator is an "act of speech", so vivid that it ends being "a parable of the present", where two temporalities cross each other creating a mythical time, built with a series of parallel instances.

Literatura Mexicana

XII.1 (2001.1), pp. 71-86

Sumar: diálogos transatlánticos

SI EL TIEMPO está hecho de "círculos" quiere decir que en *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993), de Carlos Fuentes (México, 1928), estamos no sólo ante el tiempo cronológico lineal sino también ante la temporalidad mítica y cíclica. Y si el "naranjo" adelanta la abundancia prometida, quiere decir que este árbol paradisiaco crece entre ambos tiempos y concede sus frutos a quien los cultiva. En estas cinco novelas breves Fuentes reitera este emblema del Viejo Mundo como una alegoría cultural de la hibridez del Nuevo Mundo. Estas naranjas pueden ser tanto el sol como la tierra, pero también tanto la memoria original como el seno materno. El árbol del tiempo da los frutos de la tierra, reparte la carne del origen y convoca la nostalgia primigenia.

No en vano esta hipótesis de la abundancia crece en cada uno de los relatos. Porque éste es un libro arborescente, cuyo bosque de símbolos remite a Europa y América, en un reiterado descubrimiento mutuo. Pero así mismo porque estos relatos crecen en uno y otro espacio histórico, a los que reescriben como si fueran paisajes reversibles. Cada uno de estos relatos abre una y otra vez el doble fondo de la representación, revelando su carácter relativo y provisorio, su naturaleza especular, su materia cambiante. La historia es el palimpsesto que, borrado, descubre un texto de ficción, que a su vez revela uno más, retórico. Y así narrar es desvelar, y escribir es reescribirlo todo para que todo pueda ser una versión persuasiva.

Sólo que esa condición inacabada de la historia no es un mero incumplimiento ni una carencia que menoscaba el sentido, sino que, por el contrario, es el modo en que la historia se actualiza, desbordando el presente, prologándolo y dirimiendo en él la libertad interpretativa del lector. Pocos libros ha escrito Fuentes donde la complicidad con el lector sea a tal punto de parejo asombro y humor, de comicidad festiva y de irreverencia lúdica. Estos relatos se leen, por lo mismo, gozosamente, con la alegría de la fábula de las mutaciones felices, donde a la vuelta de la página la realidad es otra, no menos amena y no menos lúcida, dibujada como un arabesco lujoso y grabada como una visión luminosa y simétrica. Después de la violencia de la historia, después de las revisiones de la ficción, Fuentes opta por reescribir una con las herramientas de la otra; no para demostrar el carácter ficticio de la historia ni su condición de discurso construido, lo que sería superfluo dada la necesidad, más actual, de sacar a la historia de su razón nacional y de librar a la ficción de sus obligaciones con lo verosímil. Más bien, Fuentes rehace la lógica de ambos discursos (historia, ficción) con la elocuencia de sus traslados y trasvases. La historia, parece decirnos, es otra en manos de la ficción; pero ambas traman, al sobreponerse, modos alternativos y fecundos de imaginar otro descubrimiento, otro encuentro, otro diálogo de ambos mundos.

Reescribiendo la historia de la Conquista (que culmina con una invasión maya de España), devolviéndole la voz a los hijos de Cortés (reabriendo la escena original del diálogo mexicano), reformulando el sitio de Numancia (donde todo se duplica, fantasmáticamente), ironizando el devoramiento mexicano de Apolo (en Acapulco, por siete enanas) y añadiéndole fragmentos al *Diario de Colón* (cuyo paraíso secreto es descubierto por los japoneses quinientos años después), estas novelas breves, en efecto, instauran en

el pasado las voces de la actualidad. Y en esta operación de desdoblamiento ficcional y de doblaje de las voces históricas, Fuentes construye un diálogo de sombras, un escenario donde los muertos adquieren la palabra del relato para regresar al discurso de sus vidas. Si el decurso está cumplido en el tiempo histórico, no lo está en el tiempo cíclico, anunciado por el árbol del conocimiento fabuloso.

Esta libertad irrestricta que devuelve la palabra a los muertos para que rehagan su camino histórico y nos encuentren en la encrucijada del puro presente, se debe al poder de la elocuencia y al deseo de la ficción. Esta palabra alterna ensaya las alteridades del deseo y permite una voz capaz de perpetuar el instante, encarnando como la negación paradójica del tiempo. De allí la viva agonía temporal de estos relatos, donde cada camino alterno es una refutación puntual del tiempo y una apuesta por la irrupción de su flujo celebrante. Ser del tiempo pero ser más que el tiempo, esa reflexión de estirpe barroca suscita la paradoja de lo que Roland Barthes llamó el relato imposible: la voz que se enuncia en la muerte (“Textual Analysis of a Tale of Poe”). Sólo que en estos relatos esa atribución improbable (ya personajes de Juan Rulfo narraban su muerte) no es un drama transgresivo sino una elocuencia festiva: aquí los muertos hablan como una licencia no de lo real sino del lenguaje. Y lo hacen no para revelarse a sí mismos en una identidad comunitaria y comprensiva, como ocurre con los magníficos muertos lacónicos de Rulfo, sino para revelarnos a nosotros, lectores, en el probabilismo alegre de lo que no pudo ser pero, en la letra, viene a ser. Se diría que estos muertos ya han leído a Gabriel García Márquez.

Así, en “Las dos orillas” habla, desde la tumba, Jerónimo de Aguilar —primer traductor de Cortés, para quien “el tiempo urge y la historia ruge”—, cuyo testimonio es una disputa con el lector

acerca de su presencia en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1568) de Bernal Díaz del Castillo, al que ha leído y cita puntualmente. O sea que reconstruye su lugar en nuestra lectura como si viviera otra vez su proyecto de traición: denunciar a Cortés ante los indígenas, pasarse al bando de los vencidos y, con Gonzalo Guerrero, convertidos en indígenas nuevos, suscitar la rebelión de la palabra liberadora, de su poder restaurador. Por eso, la invasión de España, que encabezan, es una quema del Archivo hispánico, una toma por el náhuatl de El Escorial de *Terra Nostra* (1975); es decir, de la palabra de la ley. Y en esta reconquista, o reversión de la conquista, la palabra maya preside el cuento de los orígenes que renombra y funda. “Un perpetuo reinicio de historias perpetuamente inacabadas”, este informe que prolonga el pasado en el presente incumplido, confirma que el traductor es el verdadero historiador y que su narración disputa el orden conocido con su fantástica versión alterna. Por lo mismo, la muerte lo libra de la historia y lo restaura en el proyecto cultural de las resistencias y las respuestas, como un simulacro quimérico de la letra.

Este diálogo de Fuentes con el proyecto cultural de la traición, propuesto por Juan Goytisolo, sugiere también el acto sedicioso de pasarse a la otra margen, al lugar del otro. En el siguiente relato, “Los hijos del conquistador”, Fuentes dialoga, primero, con el famoso capítulo “Los hijos de la Malinche”, de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, un libro que ya había reescrito y novelado en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), y que ahora, como si hablara consigo mismo, reformula fuera ya de la traumática fatalidad materna, esta vez en el arbitrario dominio del poder paterno, tan arbitrario que para demostrar su poder ha dejado vacío el panteón mexicano levantado por Rulfo. Ser dos de los doce hijos de Cortés, esa definición mexicana de la orfandad filial, se plantea aquí como otro diálogo de sombras: hablan Martín I, el hijo de la

esposa española, y Martín 2, el hijo de la Malinche. Este es el relato más entrañable del libro, por la elocuencia con que funde arrebatado poético y crónica histórica. La biografía probable de los Martines ocupa la primera persona del relato como un instante privilegiado de la memoria de México, y no sólo porque su polaridad de orígenes y destinos ilustra el espacio histórico sino porque la historia personal (el relato) se resuelve como historia nacional (el enigma de ese diálogo fraterno). Esa primera historia es conmovedora, y se cumple como el recuento de lo vivido desde el padre y la madre, en esa herencia discorde, donde el criollo celebra los placeres y el mestizo reclama saldar las cuentas. Todo lo saben desde la muerte, de modo que el lenguaje les favorece. Y a la hora de la confesión, en el tiempo del habla recobrada que se les concede (“narrando hoy con toda la verdad y claridad de mi espíritu, pues otra ocasión no tendré de hacerlo”), el Martín mestizo reclama la rebelión del Martín criollo para que la historia personal se haga historia nacional. Distintos, se aproximan, y se funden en un coro de revelaciones mutuas, donde el canto náhuatl se suma al canto castellano, sólo para separarse luego, cuando el Martín criollo vuelve a España. Dueños de su relato, perdidas sus vidas trágicas, son sólo este instante de la escritura, esta reverberación de la voz¹.

No menos histórico, y no menos fantástico, es “Las dos Numancias”, que reformula la leyenda de la resistencia ibérica a la invasión romana desde la perspectiva del sitiador, Cornelio Esci-

¹ Por lo menos desde *La muerte de Artemio Cruz* Fuentes ha asumido, debatido y hasta parodiado la famosa escena original mexicana, propuesta por Paz en el encuentro degradado de Cortés y Malinche. Roger Bartra avanzó una crítica de ese mito, originado en el nacionalismo mexicano del siglo XIX, en su importante ensayo *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. De Martín Cortés sabemos que marchó a España en 1569 y que, poco después, murió en Granada peleando contra los moros sublevados; formó parte del ejér-

pión. Pero esta vez no se trata de disputar la lección histórica sino de explorar su naturaleza especular. Dialogando aquí con Cervantes y Borges, Fuentes imagina que para vencer a Numancia el general romano construye otra Numancia que la rodea; ese simulacro es la historia: el espectáculo donde la primera ciudad se contempla sitiada por su propio destino trágico. El actor de la historia es ya una reescritura: él mismo es parte de ese espectáculo, y si la otra Numancia es una trampa, el otro Cornelio Escipión es al final su víctima. Así, la historia escrita es un espejismo, pero no hay otra fuera de su cambiante interpretación: la historia sólo puede ser inventada cada vez. “Sin la ficción, ni tú ni ustedes sabrán qué cosa ocurrió en Numancia”, nos dice el relato. Por ello, otra vez los testigos toman la palabra en el relato porque en la historia renunciaron al habla. Sólo la palabra disputada responde por las fundaciones de la vida y la muerte sobre la tierra. La palabra actual es la libertad de la historia, la fábula de rehabetar.

En “Apolo y las putas”, un relato de desenfado satírico y grotesco ameno, Fuentes nos presenta a un Cortés de estos tiempos: un actor de Hollywood de vacaciones en Acapulco. Es un irlandés que pasa del estereotipo turístico acapulqueño a la parodia mítica: en un bote llamado apropiadamente Las Dos Américas, guía mar adentro a siete muchachas cabareteras, sólo que de la pequeña muerte pasa a la grande, y adquiere, por vía orgiástica, la imparcialidad de

cito de Juan de Austria, otro famoso “hijo natural”, junto a quien también sentó plaza el Inca Garcilaso de la Vega, así mismo “hijo natural”. Estos dos mestizos americanos, al lado del malogrado príncipe, forman una inquieta figura americana en España: los moros batidos son una suerte de Otro del Otro. Jean Franco en su ensayo “La Malinche” (1992) advirtió que ésta había sido reapropiada como un signo multicultural y adquiriría nuevos sentidos incluso en la cultura postmoderna, ver su *Critical Passions. Selected Essays*. Una revisión sistemática de la historicidad y la leyenda de la traductora y amante de Cortés, es el tomo editado por Margo Glantz, *La Malinche, sus padres y sus hijos*.

narrar desde su muerte y descubre que, en el naufragio, las siete enanas han comido de su cuerpo. Lee la noticia de su fallecimiento en el *Newsweek* (“Desaparecido en Acapulco”), y entiende que “En la muerte, me volví mexicano”. Al final, como Cortés en el segundo relato, lleva una máscara funeraria que él ya no puede descifrar.

“Las dos Américas” se toma la mayor libertad del libro con un texto histórico: reescribe el *Diario* de Colón. Y lo hace con humor inventivo y suma de tiempos críticos. Después de todo, lo que conocemos como el *Diario* de navegación del Almirante no es sino el texto intervenido por el padre Bartolomé de las Casas, quien como si fuese ya un escritor de la nueva retórica favorecida por América, se tomó la libertad de citar, glosar, resumir, y hacer hablar a Colón fragmentariamente en su “edición” miscelánea de los Diarios de a bordo. No deja de ser revelador, por otro lado, que el acta fundacional del descubrimiento de América sea esta cita de un texto perdido, y que esa palabra, reescrita, copiada y fragmentaria, dé cuenta del primer día del Nuevo Mundo como si fuese un día reflejado, desdoblado de otra temporalidad. Y no es casual, por lo mismo, que el *Diario* reaparezca glosado en *El otoño del patriarca* de García Márquez; y sea desmentido ahora por un “diario” dentro del “diario” en esta vuelta de tuerca, y por arte de birlibirloque. Hoy sabemos que como buen hacedor histórico, Colón escribió miles de páginas, cartas de reclamo y aclaración casi todas; y que esa fe en la revisión histórica le hizo redactar un resumen de su diario que, frente a las costas de Europa, de vuelta del primer viaje, y en plena tormenta, arrojó al mar dentro de una botella. En esa proliferación textual, Fuentes inscribe esta nueva versión, que declara a todas las anteriores como simulacro: en verdad, Colón sí llegó al Paraíso, y para quedarse solo con él, pergeñó esos diarios falsos. Se trata de un paraíso no religioso sino literalmente materno, donde todas las madres prodigan su seno a este

Colón que, como el filósofo chino favorito de Lezama Lima, era capaz de “mamar el cielo”. Pero no hay secreto que dure un quinto centenario, ni japonés que no lo descubra. Devuelto a la historia del presente, Colón y su isla encantada son urbanizados por el imperialismo turístico japonés. Vestido con ropas de Banana Republic, este Colón de nuestro tiempo ecologista perdido, vuelve a España en Iberia, lector de sí mismo, semilla él mismo del futuro naranjo de la fabulación.

Este es, pues, un libro en diálogo con varios textos canónicos y con algunos escritores de estirpe innovadora. Pero en otra libertad de las afiliaciones textuales, Fuentes no practica aquí las mecánicas al uso en la narrativa histórica en boga; esto es, no reescribe simplemente lo escrito, no altera solamente lo formalizado, y no se limita al ejercicio intertextual de la parodia. Más bien, al convertir el papel del narrador (testigo, actor y agente discursivo) en una hipótesis de la enunciación, promueve una cambiante actividad discursiva. El narrador es más que un sujeto, un “acto de habla”, cuyo efecto (*speech-affect* dice Derrida) es, en primer lugar, la actualización del “cuerpo presente” (el narrador habla desde la muerte); de modo que cuerpo y habla son equivalentes en el acto de narrar. Así, la historia episódica adquiere otro sentido: se vacía de su propia explicación factual (la Conquista es puesta en entredicho, los hijos de Cortés son huérfanos de la historia, Numancia caída vence, Colón pierde el paraíso por segunda vez), y acontece como pura narración ejemplar, como parábola del presente. Se trata de una cambiante libertad: el narrador, desde el habla sumaria de su muerte física, se libera precisamente del tiempo histórico; y habla desde el presente como si lo hiciera desde la totalidad espectral de los tiempos. Esa libertad que el personaje le gana a la muerte, gracias al habla, restaura el aliento del cuerpo, su respiración marcada por la voz del instante.

Y, sin embargo, este cuerpo del relato que nace de su propia muerte, no ignora dos grandes tensiones, que vienen de la obra de Fuentes, y que articulan el sentido dramático de estos relatos a pesar de su misma libertad con la representación y su juego gozoso con las permutaciones. Me refiero a la conciencia de lo temporal, que aquí aparece como una melancólica reflexión sobre la caducidad, subyacente a las tramas. Con sabiduría, pero a la vez con agudeza nostálgica, Fuentes logra que estos personajes liberados de la cronología, dueños de la historia, vivan el estremecimiento del tiempo prestado, de ese plazo de vida actual. Allí radica la derivación fantástica del relato, ya que dos temporalidades se cruzan, sin negarse, como si el tiempo mítico cediese al tiempo vital, la duración en que el habla recomienza y calla. Por eso también el valor del instante, cuya demanda de fruición es clásica, pero cuyo desengaño es barroco. Y si en “Apolo y las putas”, el narrador recubre de sarcasmo el descubrimiento de su mortalidad; en “Los hijos del conquistador” el hijo mestizo reconoce “la historia viva de la memoria y del deseo”, que ocurre “siempre ahoritita mismo, ni ayer ni mañana”. El primero es devorado por el exotismo, el segundo por el terror de la historia. Uno pierde su cuerpo en manos de las diosas de Acapulco y su rostro entre caras que no entiende; el otro se refugia en el abrazo de su madre, la Malinche, y pierde el sentido de su propia historia. Con el habla, a ambos el tiempo les devuelve la conciencia de su fugacidad recusada. De modo que la consola-ción por la fábula es de vía melancólica: se puede transformar la historia y hasta se puede volver de la muerte, pero no se puede dejar de morir. Y volver supone el precio de morir doblemente.

La otra articulación de estos relatos la da el dilema del doble. Viene también de la obra anterior de Fuentes, y aunque no tiene la complejidad barroca de *Una familia lejana* (1980) ni la ambigüedad poética de *Aura* (1962), sí tiene algo nuevo: la perturbadora

posibilidad de que el otro sea no un mero espejo confirmatorio de semejanzas y desemejanzas, sino la parte de la subjetividad que nos incluye y nos excede. El doble es aquí, además, varias duplicaciones, sucesivos desdoblamientos y hasta doblajes de la máscara y la voz. En "Las dos orillas" se trata de España y de América, pero también de Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero frente a Cortés, y del primer traductor ante Malinche, traductora; esta serie dual implica otras, que dividen al narrador entre la historia y la moral, y a la narración entre la conquista y la contraconquista. El relato mismo se construye por la serie dual de las oposiciones desencadenadas como desdoblamientos. Así se revela la discordia dividida de una gesta de la víctima, a cuya otra margen se ha pasado el traductor/traidor, en un canje cultural que invierte los términos para denunciarlos. Pero, al mismo tiempo, la división entre cuerpo y voz (esta es una voz sin cuerpo, puramente escrita), sugiere que el cuerpo se extravía en la historia de la violencia colonial de todo orden, y que sólo la cultura del otro redimiría la individualidad perdida. Por eso, estos disidentes del proyecto imperial son los verdaderos fundadores, de la palabra común y de los puentes posibles. Y si la subjetividad española se funda en la violencia de la Conquista (de acuerdo con Eduardo Subirats), la inversión de su historia equivaldría a una restauración del cuerpo simbólico y su voz plural.

En "Los hijos del conquistador" el doble es el otro y el mismo: Martín criollo y Martín mestizo, se deben a ambas orillas transatlánticas. La voz del primero (muerta la madre) se construye frente al padre, pero como su discontinuidad, como su negación; la voz del segundo (ausente el padre) se debe a la madre. Esa identidad refleja los hace polares, y aunque complementarios sus destinos sociales no los funde sino en el habla del diálogo sumario. Para el primero se trata de restituir el cuerpo del placer, para el segundo

el cuerpo de la nación histórica, cuya fundación debería ser un acto reivindicativo. Y aunque la historia los separa, el habla los hace fraternos, recobrados ya no por el esplendor mundano ni por la venganza sino por el sentido trágico de la herencia colonial. Viven la identidad desgarrada de las culturas sin destino social; y si el primero renuncia a su misión histórica (reivindicar a Cortés liberando a los indios), el segundo agoniza entre dos culturas, marginal a ambas. La historia, otra vez, extravía a esos cuerpos de la fundación incumplida, apresados y desterrados por el poder para que sus voces no se sumen.

“Las dos Numancias” multiplica a los narradores para actualizar su lección de historia clásica: Escipión vence a los amurallados pero es vencido por su propio doble, la conciencia dividida de su estirpe militar y su culto estético, de su cuerpo atrapado por la historia y de su mente separada por la reflexión. El doble se torna aquí “peligroso”: “Dos dobles mirándose de frente uno al otro, se aniquilarían sin levantar un dedo”. Por eso, Escipión construye en torno a Numancia un espacio amurallado que es su doblaje vacío: ese espejo del encierro termina venciendo a los rebeldes. Pero, en el proceso, el héroe escindido se duplica: se sueña muerto, escrito, cantado, y despierta para morir sabiendo que sólo le quedan las palabras.

En “Apolo y las putas” el desdoblamiento es de otro orden: el actor irlandés (un gringo menos viejo) encuentra en México la otra muerte, la del mito y el ritual, degradado por el simulacro pero restituido por la fábula. El actor agoniza en la nostalgia del tiempo perdido pero sólo puede ya reconocerse en la muerte. Bajo el sarcasmo de las sustituciones el ritual se cumple entre una América y otra, ambas banalizadas por los mercados de turno. La comedia mexicana de la muerte, de la que se declaraba hartos el Martín mestizo, se cumple aquí como la irónica pérdida del mayor

bien cultural de Occidente: la individualidad y unidad del cuerpo, devorado en última instancia por las fuerzas ancestrales que le dan su identidad en el panteón mexicano. Aunque la fábula política de que México terminará devorando a los Estados Unidos, sazonados o no por Irlanda, es otra postulación del fin de Apolo (aquí con rasgos de rebajamiento bajtiniano), más decisiva es, en el relato, la pregunta sin respuesta por la brevedad de lo vivo.

Por último, "Las dos Américas" remite ya no a la antropofagia Norte/Sur sino al fundador de su mito caribeño, Cristóbal Colón, y a la ucronía pastoril: América aún no ha sido descubierta porque Colón, al entender que había llegado al Paraíso, decidió ocultar su descubrimiento y sumarse a los nativos adánicos para fundirse en la tierra materna, cuyo seno nutricio había perseguido con fijación prefreudiana, es decir, inocente. Pero los japoneses terminan descubriendo la isla encantada, y de inmediato el *locus amoenus* es urbanizado. La parodia crítica reemplaza así a la fantasía arcádica, el mercado al edén, y los samurai del progreso al filósofo autodidacto. Al final, Colón, sefardita de la escuela de Toledo, hijo de la traducción, regresa a España como quien vuelve a una casa materna salvada por la palabra, por la voz circular del tiempo hecho lenguaje. Esa América imaginaria es el espacio donde se libera la América histórica, como el espejo donde se abre el deseo arcádico para disputar el destino político. Como en el primer relato, en el último la vuelta a la otra orilla del idioma se cumple al final del ciclo como un ritual de la muerte; pero se abre también al desdoblarse, duplicándose, cerrando la circunferencia mítica de los tiempos sumados por dentro y duplicados por fuera.

Son tiempos de reflexión gozosa y de acción reflexiva, forjados como la forma renovada del fin del mundo conocido (histórico) y el recomienzo del mundo renombrado (imaginado) en la fábula. Al comienzo, como al final, la palabra cambiante traza los puen-

tes, arma las articulaciones de la voz y el cuerpo, y explora la teatralidad del sujeto en su papel y su máscara².

Así, este libro no cesa: va de sorpresa en sorpresa, ampliando su horizonte, entre tiempos de abundancia y espacios de carencia, afincando en lo específico a pesar de sus dilemas hipotéticos y simetrías especulativas. Las hipérbolas de los hechos no ocultan el humor apelativo; y en el cruce de los géneros reflexivos y los paródicos, el relato se aligera de la densidad literaria, adelgaza su referente histórico, y se arriesga en su arte combinatoria, metamorfoseado por su propia libertad fabuladora.

Dialogando con sus propios orígenes, como si lo escribiera todo de nuevo, Carlos Fuentes recobra así el círculo fecundo de su tiempo narrado: allí donde todo recomienza como si el tiempo fuese aun la primera tinta de la primera página.

Julio Ortega



² Algunos lectores han preferido ver en las ficciones transatlánticas de Fuentes una ilustración de sus ideas sobre el vasto mestizaje cultural de España, de España en Indias, y de Indias en el mundo moderno. En *El espejo enterrado* (1992) Fuentes ordenó sus visiones sumarias y sumas sincréticas en una visión global y articulada de la colonización y sus gestaciones culturales. Este libro es un tratado de los varios encuentros y desencuentros entre América hispánica y España colonial. Pero su tesis central reafirma la inclusión heterogénea y, por eso, más moderna y creativa de la diferencia americana. Con todo, otra lectura es posible: la novelización que el autor introduce en su reordenamiento de la historia. En ese sentido, *El espejo enterrado* es una historia sin tragedia, una lectura de la historicidad como permanente innovación cultural.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARTES, Roland. "Textual Analysis of a Tale of Poe". En Marshal Blonsky. *On Signs*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985 (84-97).
- BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1987.
- BOLDY, Steven. *Memoria mexicana*. México: Taurus, 1998.
- FRANCO, Jean. "La malinche". En *Critical Passions. Selected Essays*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1999 (66-82).
- FUENTES, Carlos. *El naranjo, o los círculos del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1993.
- *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- GLANTZ, Margo. *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- ORTEGA, Julio. *Retrato de Carlos Fuentes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1995.
- VAN DALDEN, Maarten. *Carlos Fuentes. Mexico and modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.
- WILLIAMS, Raymond L. *The Writing of Carlos Fuentes*. Austin: The University of Texas Press, 1996.