

Terra Nostra o los instantes de una convocación

«Yo, Julián, fraile y pintor, te digo que así como las palabras enemigas [...] se confunden para ofrecernos una nueva razón nacida del encuentro de dos contrarios, así como se alían sombras y luces, silueta y volumen, color plano y honda perspectiva en un lienzo, y así deberían aliarse, en tu libro, lo real y lo virtual, lo que fue con lo que pudo ser, y lo que es con lo que puede ser. ¿Por qué habías de contarnos sólo lo que ya sabemos, sino revelarnos lo que aún ignoramos?, ¿por qué habías de describirnos sólo este tiempo y este espacio, sino todos los tiempos y espacios invisibles que los nuestros contienen?, ¿por qué, en suma, habías de contentarse con el penoso goteo de lo sucesivo, cuando tu pluma te ofrece la plenitud de lo simultáneo? Empleo bien mi verbo, Cronista, y digo: contentarte. Descontento, aspirarás a la simultaneidad de tiempos, espacios, hechos, porque los hombres se resignan a ese paciente goteo que agota sus vidas, y no bien han olvidado su nacimiento, que ya se enfrentan a la muerte; tú, en cambio, has decidido sufrir, volando en pos de lo imposible, [...]». (659)¹.

En realidad, la exhortación de Fray Julián parece dirigirse aquí no sólo al Cronista sino al autor mismo del texto, a Carlos Fuentes. Es, pues, como si un personaje de *Terra Nostra* invitara a escribir una novela que fuera precisamente... *Terra Nostra*. Tanto la conjunción de los contrarios como aquella de «lo real y lo virtual», de «lo que es con lo que puede ser», parecen caracterizar, en efecto, esta novela, que se ubica deliberadamente en el umbral de lo imposible, y cuyo propósito consiste, más que nada, en explorar lo que «aún ignoramos».

Pero lo que cabe destacar en ese pasaje más particularmente es la idea de una *convocación* que permitiera realizar la «simultaneidad de tiempos, espacios y hechos». Antes que nada se trata de librarse aquí del tiempo de «lo sucesivo», de aquel «goteo que agota» las vidas para alcanzar un

¹ Los números puestos entre paréntesis se refieren a las páginas de *Terra Nostra*, Seix Barral, Barcelona, 1979.

tiempo de plenitud. Se trata de reemplazar la clepsidra, en que se cuentan los instantes del morir, por el mediodía total de algún «reloj solar», que supiera recoger los distintos tiempos y espacios como en el interior de un sistema complejo y «resonante». Novela de un «descontento», *Terra Nostra* es también la novela de un *desafío*, para cuya realización Fuentes se apoyó tanto en el «Todo es posible»² de Marsilio Ficino como en el «Cuanto es pensado, es. Cuanto es, es pensado», del *Zohar* (528). Así, la «realidad» evocada en *Terra Nostra* no conoce ni la resignación ni la reducción; se proyecta más bien como un espacio que no deja de crearse y re-crearse infinitamente para llegar a la re-presentación de un mundo reconocido como totalidad: un mundo cuyos «cuerpos» radican en el ámbito mismo de los «sueños», así como en la convergencia de todos los deseos; un mundo completo, a la vez «real y virtual», y en el que ficción y realidad revelan ser términos no sólo equivalentes sino reversibles.

Pero tal reversibilidad y equivalencia nos hace penetrar, al mismo tiempo, en el espacio de una continua *reverberación*; nos obliga a aceptar no sólo la movilidad de los signos sino también la realidad proteica a la que designan, y en donde todo está como «en el borde» de sí mismo, al margen de una perpetua metamorfosis. Embriagado por sus propios espejismos, ese mundo que quiere abarcarlo todo, hacerlo presente todo, convocarlo todo, es amenazado asimismo por un principio «desrealizador», que lo devuelve a la vacuidad, en tanto que los «cuerpos», tan concretos a primera vista, tienden a desvanecerse en las sombras mismas que acaban de encarnar, y que, presentes todavía, los devoran de nuevo, como desde dentro, desde su misma densidad.

Novela que se niega a descartar y escoger, novela de la presencia, *Terra Nostra* es habitada también —precisamente por su afán totalizador— por una ausencia que se manifiesta frecuentemente como *fascinación del abismo*. Esta fascinación es perceptible ya, por ejemplo, en aquel movimiento tan característico de la escritura de Fuentes, y que consiste en *avanzar retrocediendo*. Un ritmo que ha determinado, por ejemplo, la composición de *La muerte de Artemio Cruz*, y que vuelve una y otra vez en los textos del autor como si se tratara de ilustrar y desplegar en numerosas variaciones un tema paziano:

«Yo parto al encuentro del que soy, del que ya empieza a ser, mi descendiente y antepasado, mi padre y mi hijo, mi semejante desemejante. El hombre empieza donde muere. Voy a mi nacimiento»³.

¿Cómo no reconocer ese «comienzo en la muerte» señalado por Octavio Paz, en *Terra Nostra*? en la experiencia de Felipe II, por ejemplo, quien, al subir por la escalera de El Escorial, ve, más allá de su propia

² Cf. *Cervantes o la crítica de la lectura*, Joaquín Mortiz, México, 1976, pág. 71.

³ Octavio Paz: «Viejo Poema», en *Libertad bajo palabra*, FCE, 1968, pág. 198.

muerte, la figura de su encarnación *futura* (un lobo), que es asimismo la efigie y el «origen» de su poder (la loba que amamantó a Rómulo y Remo, los fundadores de Roma). ¿Cómo no reconocerlo otra vez en el viaje del Peregrino, cuya *llegada* al Nuevo Mundo revela ser asimismo un *regreso*? Mientras explorar lo desconocido significa recobrar una memoria perdida, «ir al encuentro del que soy» equivale a progresar hacia atrás, a descubrir que la identidad que uno va buscando por delante, en el futuro, pertenece al pasado, está grabada ya en el tiempo del origen. Así, el Peregrino, en quien se proyecta como la figura del Descubridor del Nuevo Mundo, revela ser también un personaje mítico, el antiguo dios civilizador de los mitos mesoamericanos, el rey-sacerdote de Tollán.

En todos los niveles de la escritura vuelve ese ritmo progresivo y regresivo, que tiende a la coincidencia del *comienzo* y del *fin*, y que parece presidido por la figura del *Andrógino*: ese ser a la vez dual y completo, a cuya creación asistimos en las *últimas* páginas del libro, pero que, al aparecer, nos devuelve de nuevo al *comienzo* —a ese Comienzo de todos los comienzos que es el Génesis (782-83). Pero ese avanzar retrocediendo encuentra incluso una fórmula que lo resume perfectamente, y que es el «conjuro» pronunciado por una muchacha de labios tatuados:

«Este es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed. Otneuc im se etse» (35).

Esta frase, que vuelve sobre sí misma y que parece deshacerse, más aún «abismarse» en su propio reflejo, es singularmente significativa; no sólo porque nos aclara acerca de la «identidad» de la muchacha que la pronuncia (y que es Celestina, la bruja y sibila de *Terra Nostra*), sino por su «situación» en el texto; por la función de *umbral* que desempeña. Última frase del primer capítulo (que ocurre en París, en el año 1999), marca la entrada en la Narración: es decir, en el mundo de Felipe II —del que se ocupa toda la primera parte de *Terra Nostra*— y que no es, al parecer, sino ese «cuento» contado por una muchacha y que alguien, un «tú», está invitado a «oír». Es como si, de antemano ya, lo narrado se situase dentro de un movimiento de vuelta sobre sí; como si se afirmase una presencia a través de su negación, volviendo a manifestarse aquí el «remolino» propio de la fascinación abismal que subyace al texto de Carlos Fuentes.

Ahora bien, una de las formas adoptadas por esa fascinación, en las que ésta logra concretizarse, es el motivo de la caída, en el que se describe la desaparición de un personaje, que se hunde en las aguas de un río —una laguna, un mar. Topamos con ese motivo ya al final del primer capítulo parisiense, en donde asistimos a la caída en el Sena de Polo Febo, desde el Pont des Arts, en tanto que la muchacha de labios tatuados pronuncia precisamente las frases del conjuro. Pero esto significa que el «tú» invitado a escuchar el cuento es tal Polo Febo. Esto significa también que las palabras mágicas deberían alcanzarlo más allá aún de su desaparición

en la corriente del río, o sea, como en el ámbito mismo de la muerte. Aquí se revela el evidente *papel iniciático* desempeñado por la fórmula, por el conjuro de Celestina. Dirigidas a alguien que se hunde, las palabras mágicas que acompañan la caída del personaje, marcan un *pasaje*, el de la vida a la muerte. Más aún, pronunciadas en el momento en que dejamos París (y el año 1999) para entrar en el mundo de Felipe II, subrayan el paso de un tiempo a otro, de un espacio a otro. Pero si tal pasaje, tal entrada en lo otro, se deja relacionar con una *iniciación*, ésta se impone del todo cuando el personaje desaparecido vuelve a aparecer —aunque fuera en otro lugar y en otro tiempo, aunque fuera también bajo otro nombre. Se impone del todo cuando se acentúa asimismo la idea de *metamorfosis y renacimiento*. O sea, exteriorización de la fascinación abismal, la caída se presenta como figura de un pasaje iniciático, que implica asimismo una transformación y que coincide con el ritmo de un morir y renacer, de una muerte que *es* un nacimiento.

Ahora bien, las características que definen la caída de Polo Febo volverán a presentarse en otro lugar, más particularmente en el capítulo «Vorágine nocturna», en donde Fuentes evoca un episodio del viaje del Peregrino: el *huracán*, que marca allí el «umbral», la «*entrada*» en el nuevo mundo:

«El barco no navegaba: el barco giraba, era chupado siempre más hacia abajo [...], era el prisionero de una succión originaba en las más hondas fauces del ponto: [...]. (368).

[...] Nosotros descendíamos los muros de agua de una vorágine sin fondo, éramos barca de papel luchando contra la corriente de un riachuelo callejero, [...] nada éramos, allí. (369).

Miré hacia arriba: era como mirar hacia la más alta torre jamás edificad [...]; estábamos capturados dentro de un cilindro de agua compacta, sin fisuras [...]. Y más arriba estaba el cielo, la tormenta; pero nosotros pertenecíamos a otro espacio, sin cielo ni tormentas; nosotros vivíamos dentro de la negra y veloz cueva de la vorágine, en la tumba de las aguas. Imaginé lo que había debajo de nosotros: un hoy liso, estrecho, agitado; un pozo infinito. (370).

[...] Cerré los ojos, mareado, ahogado, cegado por las cataratas de negra espuma de este túnel del océano, sabiendo que mi mirada era ya inservible [...]. Primero los cerré para no perder el conocimiento, tal era la rapidez de las vueltas: nadie ha conocido vértigo tal, Señor, nadie, y en ese vértigo se confundían la luz y la oscuridad, el silencio y el clamor, mi ser de hombre y el ser de la mujer que me parió algún día; la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, confundidos. Perdí al cabo toda conciencia [...]; volvía a nacer, volvía a morir y sólo una razón me acompañaba en el vértigo total:

—Esto ya lo viviste... antes... lo viviste... antes... lo sabías... ya... —murmuraron en mi oído muerto las aguas. (372).

Si ese «viaje hacia el fondo» recuerda *A descent into the Maelström* de Edgar Allan Poe (*Tales*, 1845), no es sólo por la columna oceánica, dentro de la cual gira el barco «prisionero», sino también porque, como en el cuento del escritor americano, se trata de un viaje hacia la muerte, de una «muerte» paradójicamente «*vivida*» por el narrador. Pero el descenso por

la torre líquida se «inscribe» asimismo dentro de otro contexto de signo decididamente *surrealista*. No hay duda, en efecto, de que ese vértigo abismal es también una experiencia «interior», cuya interioridad queda patente, por ejemplo, en los «ojos cerrados» del viajero, en su «mirada [...] ya inservible». En realidad, estamos aquí en un ámbito tanto exterior como interior, y que nos remite a una conjunción de los contrarios, a una fusión de los términos opuestos. Pero si la experiencia del abismo nos conduce hasta aquel punto, en el que se confunden «la luz y la oscuridad», «el silencio y el clamor», «la vigilia y el sueño», «la vida y la muerte», «el ser de hombre y el ser de la mujer» (con lo cual asoma de nuevo, por un momento la figura del «Andrógino»), nos conduce también hasta el lugar mismo de la convergencia de los contrarios, tal como lo define André Breton en el *Segundo Manifiesto*, en un pasaje al que el texto de Fuentes parece «contestar»:

«Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point»⁴.

Relacionada con una especie de muerte, en la que se trata de salir de una «vida» para entrar en otra, la experiencia iniciática se presenta asimismo como una tentativa de *recordar*, de recobrar la memoria perdida de una existencia anterior y, tal vez, incluso la *memoria del origen mismo del existir*. Retrocediendo en el tiempo sería posible entonces alcanzar el instante y el lugar auroral del mundo y de sí mismo, aquel punto primordial en el que la conciencia despierta por primera vez. Y tal es, en efecto, lo que ocurre en *Terra Nostra* después de la caída en el abismo del huracán. Así, el «esto ya lo viviste... antes», el «lo sabías... ya» pronunciado por el Peregrino se aclara en el capítulo siguiente, en donde el naufrago cuenta su salvación y llegada al nuevo mundo, como si se tratara de una llegada al *Edén*:

[...] con los ojos de la muerte vi que me acercaba a una playa [...].

[...] la playa del más allá, la playa que por primera vez tocaron mis pies desnudos, era la más hermosa orilla del mundo; [...] ésta debería ser la costa del Paraíso que Dios reserva a los bienaventurados. [...]

Hundi mis plantas mojadas en las arenas del Edén. [...] La inmensa, ondulante, blanca, perfumada, luminosa playa del Paraíso era un vasto cofre de arenas cuajadas con la maravillosa pedrería de las perlas [...]. (373-74).

Una vez más, coinciden aquí un comienzo y un fin, un lugar «*final*» y

⁴ André Breton: «Second Manifeste du Surréalisme», en *Manifestes du surréalisme*, J. J. Pauvert, París, 1972, pág. 133.

situado como «al otro lado» del vivir, y un lugar «inicial». Paraíso «perdido» y «recobrado», la «playa del más allá», mirada por encima de la muerte y «con los ojos de la muerte», es asimismo una playa anterior a la muerte. Simultáneamente, pues, el *nuevo mundo*, al que llega el Peregrino, es el *otro mundo*, al mismo tiempo que el mundo *edénico* del origen.

Pero si el viajero *llega* al nuevo mundo después de una experiencia de signo iniciático, he aquí que la vuelta del viajero al viejo mundo se presenta, otra vez, como una caída-Pasaje. El punto de partida se sitúa ahora en la laguna de México, en la cual avanza la barca del Peregrino, dejando por detrás un «*remolino de polvo*» (492), una vorágine, en la cual el viajero desaparecerá una vez más, y cuyas profundidades irá explorando nuevamente:

«[...] caí en el pozo, [...] mi barca y yo, con un movimiento indescriptible, nos movíamos en todas las direcciones, capturados dentro de un vasto río subterráneo, o surcando una inmensa tierra submarina.

Nos movíamos en todas las direcciones, que si éste era un descenso, también era un ascenso, que si hacia mi derecha se estrellaba la nave, mis sentidos [...] indicaban que hacia la izquierda retozaba, que en un mismo espacio y a un mismo tiempo, mi viaje final me conducía, simultáneamente, a todos los lugares y a todos los momentos: en ellos me encontraba, alucinado, en el centro de todo cuanto existe [...].

[...] estando en todos los puntos del compás a la vez, sin nunca abandonar el centro de todo, estaba también arriba del norte [...], pero abajo del norte también [...]; y arriba del sur [...], más abajo de él también [...]; [...] estando al poniente de todo, estaba a un tiempo arriba de él [...], y abajo [...]; [...] estando al oriente, estaba debajo de él [...], y arriba del levante de mi visión simultánea de todo, Venus brillaba a mi alcance [...].

Arranqué el espejo de mi jubón, lo mostré a la estrella, para capturarla, para detener en él todos los instantes y todos los espacios de mi viaje hacia el origen de mi viaje: [...] trepé por el palo para estar más cerca de ella, [...] caí del mástil [...], caí, regresé... (493-94).

Como en el primer viaje, el movimiento giratorio de la vorágine marca una «entrada en lo otro». Pero aunque ambas experiencias fueran complementarias, cual si designaran las dos tablas de un díptico, las diferencias no son menos obvias. A la espiral del huracán, que apuntaba a una *convergencia* de los contrarios, corresponde ahora el «remolino de polvo» que dibuja la figura opuesta de una *dispersión*. Al movimiento *centrípeto*, que tendía a la fusión de «la vida y la muerte» —«la luz y la oscuridad», etc...— corresponde otro, *centrífugo*, en el que todo parece fragmentarse. Y si habíamos asistido antes a la creación de aquella tierra «una» y «centrada en sí misma» que es el Edén, presenciemos ahora una descomposición, una verdadera explosión del espacio y el tiempo, que se desgarran infinitamente.

Al mismo tiempo cabe señalar que *ambas experiencias se sustraen de algún modo al lenguaje*: en la medida al menos en que éste se ve obligado a

seguir un movimiento lineal (la progresión horizontal del discurso y la escritura), en tanto que las experiencias vividas son de índole visionario y extático. En realidad, ni el punto «inefable» de la unión de los contrarios —en la primera experiencia— ni el «movimiento indescriptible» —en la segunda— se dejan definir. ¿Qué lenguaje puede, en efecto, expresar la simultaneidad de tiempos y lugares o la ubicuidad desgarradora del que está tanto en el centro de todo como fuera de todo? ¿Qué *es*, en definitiva, un movimiento caracterizado simultáneamente como un descenso y un ascenso, y que apunta a todas las direcciones a la vez? Así como en el instante místico de «lo Uno», estamos aquí ante algo esencialmente innombrable, y que rebasa las posibilidades del lenguaje. Tanto la extrema concentración como la extrema dispersión *carecen de lenguaje*: carecen de aquel «*espejo*», del que se sirve el viajero para recoger «todos los instantes y todos los espacios» de su viaje «hacia el origen» de su viaje. Dicho de otro modo, hemos llegado, en ambos casos, a *momentos-límites*; estamos como en el último borde de las posibilidades lingüísticas. El lenguaje que haría falta está, de hecho, como «*más allá del lenguaje*». La palabra que necesitaríamos tendría que ser «otra»: a la vez «visión y cuerpo», tendría que ser capaz, como la danza, de crear —tejiéndolo y destejiéndolo— un espacio total, en el que no hubiera ni antes ni después, ni arriba ni abajo, sino sólo centro, siendo ese centro, sin embargo, también la negación de todo centro.

Figura de una fascinación del abismo, la caída revela ser, en definitiva, también una figura de la *fascinación del lenguaje*. Lo que descubre, en efecto, es «el *no-lenguaje*» del lenguaje: su *abismo*. Al conducirnos hasta la luz/ceguera de «lo Uno» o hasta el parpadeo inasible de «lo múltiple», la caída dibuja la trayectoria de una pérdida del conocimiento; nos remite al instante en que vislumbramos la existencia de un conocimiento que estuviera como «*fuera del conocimiento*», fuera de toda ciencia y todo saber: la existencia de un conocimiento que fuera *otro*.

Pero, a más de ser una figura capaz de expresar la atracción «abismal» del lenguaje, el motivo de la caída desempeña asimismo un *papel* en la organización del texto. Más que nada, sirve de *enlace* entre personajes, episodios, tiempos y espacios. Pero el enlace dibujado por la caída es complejo y contradictorio. Marcando simultáneamente una pérdida y un encuentro, la línea de su trayectoria se presenta a la vez como *fisura* y como *guión*. De ahí que si el papel de la caída en la composición del texto consiste en enlazar, ese enlace sea siempre de *doble signo* y que implique un *movimiento paradójico* que junta separando. De ahí también que la utilización de tal «signo» afecte asimismo la composición del conjunto. Así, gracias al uso de la «caída» como «figura de enlace» será posible afirmar, simultáneamente, la *coherencia del todo* y la *autonomía* de los elementos de que se compone ese todo; será posible conciliar el propósito totalizador con la idea de apertura, el sueño de la unidad y el placer de la diversidad.

Pero habrá que considerar también el motivo de la caída en relación con el «medio» en donde suele «ocurrir»: en relación, pues, con aquellos ríos —pozos, lagunas y mares— en los cuales desaparecen los personajes de Fuentes y de donde vuelven a aparecer. Lo que se dibuja aquí, de hecho, en la *conjunción del movimiento vertical de la caída con el fluir horizontal de las aguas* y corrientes, que atraviesan la novela, no es sino el sistema de *coordenadas espaciales y temporales* propio de *Terra Nostra*. Y podemos decir aquí que, gracias a los ejes verticales y horizontales (de la caída y la red acuática), en que se apoya la novela, ésta logra librarse de la tiranía impuesta por la página plana. Tal vez sea posible imaginar el «cuerpo» de la novela como un «espacio legible» en el interior de alguna esfera transparente; allí el lector alcanzaría ver, a distintos niveles de profundidad, corrientes, por las que avanzan y retroceden los personajes, después de haber caído en ellas, y de las cuales se desprenden de nuevo, surgiendo en otro punto del espacio y el tiempo y a otro nivel de profundidad, para desaparecer de nuevo tal vez en otra caída. Sobra decir, sin embargo, que los que van y vienen por esos «ríos» no son sólo los personajes de la novela sino también sus proyectos y sueños; lo mismo que los personajes, aparecen y desaparecen allí ideas, imágenes y hechos, que van y vuelven, siendo los mismos siempre, y siempre diferentes. En el interior del mundo de Fuentes hay como una red secreta que permite que todo comunique con todo. Pero ésta no es, a su vez, sino el reflejo de otra red, que es el sistema de los ríos subterráneos, que fluyen en la profundidad de la tierra, recogiendo las aguas que desaparecen en la superficie para «llevarlas» a otra parte, de donde volverán a brotar.

Respecto a ese fluir subterráneo, habría que comparar *Terra Nostra* con *Les misérables* de Victor Hugo, novela a la que Fuentes alude precisamente en su primer capítulo ya, en donde asoman brevemente, después de haber levantado «la tapa metálica de una atarjea» (23), un «ex presidiario» (Jean Valjean) y un «inspector de policía» (Javert). Lo mismo que en la novela de Hugo, en donde el subsuelo de París representa uno de los planos y ámbitos de la escritura, los ríos subterráneos que circulan en la profundidad constituyen uno de los «planos» de *Terra Nostra*. Allí se recoge lo que volverá a «ser» en otro lugar y otro tiempo. O sea, si, como hemos dicho en un principio, toda presencia tiende en *Terra Nostra* a resorberse en sus sombras, también es cierto que, para Fuentes, nada se pierde definitivamente. Así la ausencia no es, de hecho, en los textos de nuestro autor, sino intervalo y pausa. Arrojadados de repente por las mareas del tiempo a orillas olvidadas, absorbidos de nuevo por sus vorágines, los mundos y quienes los sueñan van y vienen sin detenerse nunca.

No hay duda, pues, que las ventajas ofrecidas por las «coordenadas» de *Terra Nostra* —tales como las dibujan la caída vertical y el flujo horizontal de las aguas— son considerables. Más que nada «preparan» la creación de un espacio que, como el «libro» propuesto por Fray Julián, fuera el de una convocación universal, en la que estuvieran presentes todos los seres y

todas las cosas, todos los impulsos y todas las ideas sin que fuera necesario excluir a nadie ni nada, condenar a nadie ni nada. Regido por las leyes «vivas» de la correspondencia y la combinatoria, mantenido al nivel de una «circulación» infinita, tal espacio se dejaría comprender a la vez como el cambio perpetuo de lo mismo y como la identidad de lo múltiple y diferente.

Si, en tal tipo de escritura, creemos reconocer las características propias de una partitura o técnicas que nos remiten al «collage» o al arte cinematográfico, encontramos allí también rasgos que nos hacen pensar en un «mapa». Una carta, en la que fuera posible leer, sin embargo, no sólo «lo que sabemos» sino también «lo que aún ignoramos», en la que estuvieran grabados no sólo lugares que «son», sino también aquellos «no-lugares utópicos» que «pueden ser». Ahora bien, he aquí que tal mapa aparece, a su vez, en el texto de *Terra Nostra*. Topamos con él en el último capítulo de la novela, que ocurre, de nuevo, en París. Allí, entre una multitud de objetos, que se amontonan en un cuarto —objetos-signos, que el lector reconoce enseguida, ya que cada uno de ellos ha desempeñado un papel en la novela— están algunos mapas antiguos. Y, entre ellos, «el más misterioso» de todos: «*el de las aguas*»:

«Pero el más misterioso de tus mapas es el de las aguas, la antiquísima carta fenicia que apenas te atreves a tocar, tan quebradiza, como si quisiera convertirse cuanto antes en polvo y desaparecer junto con los secretos que describe: la comunicación secreta de todas las aguas, los túneles subacuáticos, los pasajes bajo tierra por donde fluyen todos los caudales líquidos del mundo para alimentarse unos a otros y encontrar un mismo nivel, despéñense desde altas cordilleras, afloran desde hundidos surtidores, sea su origen el pantano o el volcán, broten del desierto o el valle, nazcan del hielo o del fuego: el líquido corredor del Sena al Cantábrico, del Nilo al Orinoco, del Cabo de los Desastres al Usumacinta, del Liffey al Lago Ontario, de un cenote de Yucatán al Mar Muerto de Palestina: atl, raíz del agua, Atlas, Atlántida, Atlántico, Quetzalcóatl, la serpiente emplumada que regresa por las rutas de las grandes aguas, los caminos esotéricos del Tíber al Jordán, del Eufrates al Escalda, del Amazonas al Níger. Esotérico: eisotheo: *yo hago entrar*. Mapas de la iniciación; cartas de los iniciados. Hay una banal leyenda en la margen izquierda de este mapa, en español: «Lo natural de las aguas es que acaban por comunicarse y alcanzar el mismo nivel. Y éste es su misterio» (770).

En realidad, los «*pasajes de agua*» dibujados en la *carta fenicia* no son sino aquellos mismos, a los que se refirió en otra parte Celestina⁵; no son sino aquéllos que habíamos encontrado en la descripción del viaje al nuevo mundo hecha por el Peregrino.

⁵ «Te doy cita, lejos de aquí, en otra ciudad [...], París, fuente de toda sabiduría, un catorce de julio, al morir este milenio, el catorce de julio de 1999, te buscaré, te encontraré, todas las aguas se comunican, sobre las aguas nos encontraremos, por las aguas llegaremos, hay un pasaje de agua del Cantábrico al Sena, del Tíber al Mar Muerto, del Nilo a los golfos del nuevo mundo, te buscaré, te encontraré [...] (646).

Invitación a entrar y dejarse llevar por las corrientes interiores y los caminos «secretos» de la tierra, el mapa fenicio⁶ hace patente la existencia —desde los primeros tiempos ya— de una comunicación y combinatoria «subterráneas». En él alcanzamos ver la circulación de unas aguas tanto «mentales» como «reales», de unos ríos a la vez «reales» e «imaginarios», así como lo indica, por ejemplo, el «Liffey», ese río irlandés, cuya «vitalidad»⁷ queda designada por el nombre y la palabra «life» que asoma en él. Es como si esa «carta de los iniciados» nos introdujera aquí a una especie de «lenguaje» común y desaparecido, a un «conocimiento» cifrado, que permitiera encontrar no sólo lo que une entre sí a tierras alejadas las unas de las otras, sino también lo que «alimenta» sus civilizaciones respectivas. En el ámbito de ese mapa es posible que se encuentren figuras a las que nada parecía unir: Tiberio, Felipe II y Moctezuma II, Isis, Celestina e Itzpapálotl, Hernán Cortés y Quetzalcóatl.

Pero si los «pasajes de agua» enlazan, al parecer, también los diferentes «instantes» del texto de *Terra Nostra*, podríamos considerar el mapa fenicio como una especie de *plano* diminuto de *Terra Nostra*, como una especie de «guía», cuyas rutas «invisibles» nos remiten a la construcción del texto. Encontrado, pues, entre los «objetos» utilizados por Fuentes en su novela, el mapa fenicio parece desempeñar, en efecto, la función de modelo o de patrón, tal vez incluso de «pictograma» de la novela. Pero, según esa perspectiva, la lectura de *Terra Nostra* no sería, entonces, sino un *viaje* por ella; sería un continuo pasar del *viejo* al *nuevo* mundo, y de éste al *otro* mundo. Al mismo tiempo, el mapa fenicio subraya *el sentido esotérico de tal ir y venir*. Y esto significa también ahora que si el viaje del personaje⁸ revela ser un viaje iniciático, también lo es el viaje del lector. En ambos casos, se trata de un viaje que implica una «*entrada en lo otro*» —así como insiste Fuentes al subrayar: «*eisotheo: yo hago entrar*»— una entrada que, por su parte, nos remite de nuevo al motivo de la caída, inscrito pues, a su vez, en el ámbito del mapa.

Pero si la carta fenicia nos invita por tanto también a una *lectura* de *Terra Nostra*, desplegando ante nosotros la red de unos ríos interiores, cuyas corrientes «significan» tanto al nivel «elemental» como al del lenguaje, esa doble orientación del mapa se manifiesta sobre todo en la siguiente secuencia:

«atl, raíz del agua, Atlas, Atlántida, Atlántico, Quetzalcóatl, la serpiente emplumada que regresa por las rutas de las grandes aguas».

⁶ Cf. los mapas subterráneos de Athanasius Kircher, quien dibujó el mapa del fuego subterráneo así como el de las aguas. Aparecen bajo el título de «Systema ideale».

⁷ Cf. «río Liffey, río vital», en *Cervantes o la crítica de la lectura*, pág. 107.

⁸ El «viaje» queda representado más que nada en la novela por el Peregrino, que simboliza, simultáneamente, figuras como las de Critóbal Colón y Hernán Cortés, Ulises y Quetzalcóatl.

Lo que Fuentes propone aquí al lector es una *etimología fantástica*, según la cual cada uno de los nombres no sería más que un «derivado» de la sílaba «atl». Nada más absurdo, al parecer, que esa tentativa de juntar nombres indoeuropeos partiendo de una supuesta raíz «atl» que, de hecho, es una palabra mexicana (nahuatl) que significa «agua». Pero ese verdadero «salto mortal etimológico» es más que un juego gratuito; es un desafío, en el que Fuentes afirma, nuevamente, la existencia de una relación «original» entre Europa y América, la existencia de un auténtico «pasaje de agua» —en un sentido literal ahora— gracias al cual es posible enlazar no sólo ámbitos geográficos sino sus culturas y mitos —tal como lo hace patente, por ejemplo, aquí el supuesto «parentesco» entre la «Atlántida» (aquella civilización mítica evocada por Platón en *Critias*) y el dios y rey-sacerdote de Tollán, «Quetzalcóatl», la Serpiente Emplumada.

Pero la atracción del «juego etimológico» consiste no sólo en el enlace de áreas culturales diferentes (más que nada el Mediterráneo y Mesoamérica) sino también en el «ámbito» mismo, en donde tal enlace tiene lugar. O sea, el hecho de que el juego ocurre evidentemente aquí tanto al nivel del *lenguaje*, como al nivel de las *aguas*, puesto que lo que asegura la comunicación es, en este caso, una palabra que designa el agua y desempeña una función etimológica de «raíz». Estamos aquí ante un camino de veras «esotérico», ya que, a más de establecer una comunicación entre mundos alejados los unos de los otros, nos indica también su «secreto»: el *elemento-palabra* «atl» en que radican *doblemente*, y que señala simultáneamente hacia el lenguaje como «agua» y hacia el agua como «raíz», como fuente del habla⁹, de toda comunicación.

Ahora bien, si —con esa «raíz atl»— llegamos como al centro vivo, enigmático, del mapa fenicio, éste se abre aquí también sobre un mito mesoamericano: el *mito del regreso de Quetzalcóatl*. De todos los «viajes» de la novela, ese regreso de Quetzalcóatl «por las rutas de las grandes aguas» es, sin duda, el más importante; no sólo porque Fuentes reserva a su evocación, mejor aún, a su re-creación, la segunda parte de *Terra Nostra*, sino porque constituye, en cierto modo, también el punto de partida de su novela. En realidad, lo que se dibuja en el mapa con la mención del regreso de Quetzalcóatl —es un «pasaje de agua» singular, en el que asistimos al *encuentro de España con México*, puesto que, como sabemos, el regreso del dios coincidió con la llegada de Hernán Cortés al nuevo mundo. Pero si, según la perspectiva indígena, esa llegada no era sino un regreso, la vuelta esperada de la antigua divinidad mesoamericana, esto significa también que un acontecimiento histórico, la Conquista, era como «grabada», de antemano ya, en la textura a-temporal del mito.

⁹ Merecería la pena indagar en la relación que se establece tan frecuentemente en la literatura mexicana entre «palabra» y «agua». Tanto Octavio Paz como Carlos Fuentes y Juan Rulfo llegan a utilizar «palabra» y «agua» *coo si fueran sinónimos*.

Ahora bien, tal «pre-destinación», a la que se alude una y otra vez en la segunda parte de la novela, vuelve a imponerse al final de la narración del Peregrino, cuando éste cuenta los últimos instantes de su viaje de vuelta a España, adonde volvió, dejándose guiar por la luz del *planeta Venus*:

«[...] llamela, como al principio de mi historia, estrella matutina, última luz de la noche [...], Venus, Vésperes, Vísperas, Hésperes, Hespero, Hesperia, España, Hespaña, Vespaña, nombre de la estrella doble, gemela de sí misma [...], estela de plata que unía al viejo y al nuevo mundo, y de uno me llevaba al otro, arrastrado por su caudal de fuego, estrella de las visperas, estrella de la aurora, serpiente de plumas, mi nombre en el mundo nuevo era el nombre del viejo mundo, Quetzalcóatl, Venus, Hesperia, España, dos estrellas que son la misma, alba y crepúsculo, misteriosa unión, enigma indescifrable, más cifra de dos cuerpos, de dos tierras, de un terrible encuentro.

[...] caí del mástil, caí de espaldas, mirando el fuego en la punta de palo, la estrella fugitiva, la noche restaurada [...], caí, regresé...» (493-94).

Nuevamente asistimos a la unión de dos mundos, que se encuentran tanto al nivel del *lenguaje* como al nivel de la «realidad» (la del mito y de la historia). Nuevamente topamos con una etimología y con un pasaje y camino, figurado por la «estela de plata» dejada en el mar por el planeta Venus. Y si, anteriormente, la unión se había llevado a cabo dentro del signo «*agua*», ocurre ahora debajo del signo «*Venus*», que es, simultáneamente, un «trazo» en el mar y otro «lingüístico».

En lo que se refiere al juego etimológico, cabe partir, esta vez, de la raíz grecolatina «*hesper*», que significa: «lo que está en el occidente». Con esa raíz se relacionan tanto «*Hesperia*» (la tierra que los romanos situaban en el extremo occidental del Mare Nostrum), o sea *España*, como «*Véspero*» o «*Hespero*» (nombre con el que se designa al planeta *Venus*, cuando éste aparece en el crepúsculo), o bien «*Vésperes*» y «*Vísperas*». ¿Qué indica esa secuencia? Indica que *España es la tierra de Venus*. Pero Venus, «la estrella doble, gemela de sí misma», o sea la estrella «de las visperas» y de «la aurora», es asimismo el *doble de Quetzalcóatl*, es su corazón transfigurado. De ahí que *España/Hesperia, la tierra de Venus*, sea también *la tierra de Quetzalcóatl*; allí se fue el dios y de allí tenía que volver, como lo había prometido.

O sea, si «el más misterioso» de todos los mapas era el mapa fenicio, no cabe duda de que el más misterioso de todos los caminos grabados en ese mapa es esa «*estela de plata*» dejada por Venus-Quetzalcóatl; es esa *huella* dejada por el paso de la divinidad, «cuyo nombre en el mundo nuevo es el nombre del viejo mundo». No estamos, por tanto, ante un «pasaje» cualquiera, sino ante un viaje singularmente cargado de signos. Así reconocemos en él de nuevo aquella conjunción del fin y del comienzo, aquel progresar retrocediendo, cuya importancia quedó subrayada en un principio. Pero reconocemos en él también la figura de una *unión contradictoria*, que es, simultáneamente, creación y destrucción, lo que

Fuentes llama «*un terrible encuentro*»: el encuentro de dos tierras, de *España y México*, de un hombre y un dios, de la historia y del mito.

Pero el último «brote» de esa fusión/desgarro es: la aparición simultánea del *nombre* de Venus y de su *estela* en el mar. Lo que tal simultaneidad sugiere, en efecto, es el hecho de que estamos ante «figuras» equivalentes: más aún, es el hecho de que *también* el nombre es una «*estela*» y que, como signo de una presencia ausente, no indica más que un «*pasaje*». Pero si el nombre es «*estela*» y «*pasaje*», huella en la extensión e in-diferencia del mar, ¿no sería posible dar un paso más y declarar equivalentes también la «*estela*» y la «*raíz*»? ¿No sería posible imaginar —en una nueva vuelta del «*empiezo donde muero*»/«*voy a mi nacimiento*»— que toda *huella* fuera asimismo *raíz*, que toda *raíz* fuera asimismo *huella*? Pero esto nos permitiría ahora también ver en ese reflejo dejado por la estrella en el mar un *signo esperanzador*: el punto de partida de una recomposición y re-creación. A partir de esa *línea* (fisura/guión), que es la *estela/raíz* sería posible entonces recomponer lo que se había fragmentado, convocar —una vez más— lo que se había dispersado.

Pero tal «convocación» se deja ver de otro modo también: en la *unión de la estela Venus*/«*Hespero*» con las *aguas*/«*atl*» del mar, en las que se «inscribe» el reflejo del planeta. Lo que despunta aquí ahora —como en una nueva variación de un texto de Rimbaud— es la figura de una presencia recobrada en el instante mismo de su *pasaje*; es la figura de una presencia mantenida en el espacio móvil de una perenne metamorfosis, de una infinita trans-figuración:

Elle est retrouvée.
 Quoi? —L'Éternité
 C'est la mer allée
 Avec le soleil¹⁰.

MAYA SCHÄRER
 Universidad Zurich (Suiza)

¹⁰ Arthur Rimbaud, «L'éternité», en *Oeuvres complètes*, Pléiade, Paris, 1954, pág. 133.