

# Optimismo de la voluntad contra pesimismo de la inteligencia.

*La última narrativa de Carlos Fuentes*

Entre una novela romántica y una crónica de nuestro tiempo, la mitomorfosis de las edades del tiempo, es decir, entre *La campaña* (1990) y *Diana...* (1994), *El naranjo* (1993), son las obras narrativas de Fuentes que cubren la producción del escritor —con el extenso ensayo *El espejo enterrado* y otros ensayos breves<sup>1</sup>— en la primera mitad del último decenio del siglo. Y sin duda esta proximidad del siglo XXI tiene que marcar la sensibilidad del autor, tan ahormada a los cambios del tiempo, tan capaz de darle la vuelta al tiempo, de volverlo del revés, y tan alerta a los indicios del tiempo futuro, configurándose todavía en los vuelos de las aves, o en los vuelos deletreados en humo de los anuncios consumistas en el cielo.

Después de veintitantos títulos y de treintaitantos años enriqueciéndonos con la lectura de probablemente más de 10.000 páginas, uno sabe que en cada nueva entrega de Fuentes vamos a compartir secretos de convivencia y emoción de novedad. Así, la última entrega, *Diana o la cazadora solitaria*, es una novela autobiográfica, aunque en la ordenación cronológica y estructural con que el autor concibe su obra, la sitúa bajo el epígrafe «Las crónicas de nuestro tiempo». Y si *La campaña* lo estaba bajo el epígrafe de «El tiempo romántico», y formalmente se identifica con la novela histórica romántica, la crónica de nuestro tiempo tiene que ser expresivamente un relato de aconteceres próximos, una narración casi periodística, que explora y ausculta un suceso propio, algo ocurrido al propio escritor, algo que tuvo incidencia profunda en su intimidad, y que, por la índole escrituraria del protagonista, no tendrá plena vigencia hasta

---

<sup>1</sup> Vid. Marta Portal, «Las tres hispanidades de España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 522, dic. 1993, pp. 143-146, para *El espejo enterrado*. Para *La campaña*, he utilizado la edición de Mondadori; para *El naranjo*, la de Alfaguara, México; para *Diana*, la de Alfaguara, Madrid.

que se cumpla en palabra, como dice Guillén, para quienes la palabra es vida, el pleno sentir sólo se conjuga con el pleno decir. Y el pleno decir —digo yo— sólo encontrará una vigencia actualizada y repetida en *el pleno leer*, en ese lector que Fuentes califica de «inventado», «imaginado», capaz de leer lo que el autor necesita escribir, lo que en términos de Teoría de la Literatura vendría a ser un sujeto cognoscente que asuma lecturas coincidentes.

Una novela como *Diana*, anclada en una temporalidad explícita —años 69 y 70— encontrará la complicidad lectora de los contemporáneos, quienes hemos conocido a algunos de los personajes —Iván Gravet, Luisa Guzmán, Luis Buñuel, Diana misma...— y encontramos en los homólogos literarios el parecido asombroso, o los desconozcamos, pues en los retratos «reales» el autor corre ese riesgo, que le discutan los «parecidos», riesgo del que astutamente se salva Fuentes exigiéndonos que veamos en ellos lo que él necesitó delinear.

*Diana o la cazadora solitaria* es, además de una crónica íntima, la crónica social y política de la generación intelectual de mayo del 68, representada por Fuentes y Diana, de las dos Américas, Iván Gravet, del mayo francés, y Baldwin James, escritor negro, separatista-integrista, exiliado en París, que encarnaría los mestizajes y los exilios de nuestro tiempo.

Quiero apresurarme a añadir, en cuanto a la sorpresa formal de su última novela —el carácter autobiográfico—, que *Diana* no es una confesión: es una *exposición*. Carlos Fuentes no busca el regodeo en el recuerdo de sus amores y sus placeres; tampoco quiere realizar en el arte experiencias que le negó la vida. No, su novela es un espejo frente al que pasa la más dolorosa de las experiencias humanas: la apuesta por el amor eterno, el fracaso de la incomunicación, la confirmación de la brevedad del amor, de su instantaneidad, y la desesperación que conlleva la experiencia. Experiencia ejemplar y amarga, que añade una nueva versión a la mitología amorosa de este siglo, desde el nerudiano: «yo la quise, y a veces ella también me quiso».

Carlos Fuentes *se expone* al explorar el abismo de una pasión vivida, y medir la distancia que lo llevó al fracaso y a la recuperación de sí mismo en la escritura. Ahora, veinte años después, apartado de todo romanticismo, recobra el pasado, en la apasionada objetividad de la distancia y de la muerte de la amada, y pudo haber sucumbido por segunda vez, pudo haber errado, escribiendo la historia que se cuenta en un consultorio sentimental, o en las entregas de una revista del corazón, pero se salva porque ha escrito una novela, una auténtica novela, tanto que dice al principio incrédulamente: «quiero ser muy franco en este relato y no guardarme nada» (p. 13). Muy bien, su declaración de propósitos nos tranquiliza<sup>2</sup>, va a ser muy

<sup>2</sup> Habría que decirle a él también: «Hipócrita autor, mi semejante, mi hermano. ¿Por qué insistes tanto en teorizar sobre literatura (p. 173), en diseñar al lector-otro (p. 191), en definir la novela (pp. 203-204)?»

franco, es decir, va a mentir, va a novelar su autobiografía. El relato ha merecido el riesgo.

La obra literaria siempre queda más allá de la lectura crítica, pero también queda más allá de sí misma. En esta novela autobiográfica, que se quiere exhaustiva, quedan más allá y más acá muchas cosas. Afortunadamente. Eso que está ahí y no aflora a la superficie textual, es el secreto de la literatura, de la gran literatura, lo que le falta, lo que las palabras ponen de manifiesto escandalosamente: lo no dicho, lo indecible, porque también el silencio es vida y nuestros ojos contemplan más de lo que nuestras bocas nombran.

El protagonista autobiógrafo sale malparado en la novela. Diana lo sustituye por un estudiante rebelde y lo rechaza como un doble de su marido. Víctima y verdugo de sí misma, hunde el puñal hasta donde duele:

«¿Eres mi marido de vuelta, sólo que Iván Gravet es más famoso, más europeo, más culto, más refinado, mejor escritor que tú!» (p. 185).

Nada dura y la relación entre el escritor mexicano de cuarenta años, famoso ya, y la célebre y rubia actriz de Hollywood, de treinta, la «entente» se ha roto. En los vaivenes de la breve relación amorosa, anclada en el universo cerrado de la alcoba, subyacen los temas del extra-mundo, de ese universo de revueltas, reivindicaciones, racismo, terrorismo de estado..., que los amantes comparten desde una misma posición política pero desde una diferente toma de posición personal. Ideológica, en el escritor, activista, en la actriz. La actriz perecerá autodestruida en el empeño que la lleva a encontrarse a sí misma por caminos espúreos. Y la muerte nunca puede ser la solución (como dice Dora, la terrorista de *Los justos*).

Otro tema que atraviesa la crónica de los amores rotos, es unilateral al protagonista: el origen y el destino. Preocupación que ya viene de *La región más transparente* (1958). El origen —la filiación histórico-cultural, la filiación biológica—, que fue violado por el destino. El destino, para el mexicano, fue un accidente; optar sólo por el origen puede llevar al nacionalismo y al totalitarismo; entregarse al destino, es adoptar formas bastardas de la europeidad. La tesis de Fuentes es que hay que crear el origen hacia adelante, creando la originalidad de ser mexicano y fundiendo en un abrazo memoria y desco, pasado y futuro, en el presente, aquí y ahora...

Como temas acuciantes de nuestro momento, las migraciones, los mestizajes, los exilios..., temas que también estaban en las primeras páginas de Fuentes, y que el trasiego de los años ha demostrado ser quizá los más representativos de nuestra época, de este siglo XX que avanza ya un pic sobre el XXI. En el discurso de la entrega del «Príncipe de Asturias» (1994), o en la sede de la UNESCO (1991), o en el auditorio de la UNAM (1992), igual que en *Diana o la cazadora solitaria*, el mestizaje, el encuentro con el «otro», hombre o mujer diferente, de otra raza, de otra cultura, que interpretamos los hispánicos de las dos orillas en el 92, «hoy se repite a escala

mundial, desde Nueva York a Los Angeles, desde Londres a Berlín y desde París a Nápoles»<sup>3</sup>. En el siglo XXI, veremos migraciones en masa desde Oriente a Occidente. «La migración masiva —dice más adelante<sup>4</sup>— es un acontecimiento internacional, que exigirá solidaridad y legalidad». Fuentes apuesta siempre por una cultura de inclusión: cuando las culturas excluyan —al emigrante, al extranjero—, pierden<sup>5</sup>.

La cazadora solitaria es una cazadora noctámbula que cambia voz y personalidad al auricular de «la desvelada», en mensajes oferentes dirigidos a un negro que responde con improprios sadomasoquistas a la «puta rubia», y son sigilosamente interceptados en otro teléfono por el escritor mexicano. Sabemos que Jean Seberg, la «doble» de Diana Soren, protegió económica y amistosamente los movimientos de la «black revolution», protestó para lograr la integración escolar, pudo ser amante de algún dirigente de los «Panthers», de hecho, su marido, el escritor francés Romain Gary escribió un libro impresionante sobre los negros californianos, *Chien blanc*, pero los escarceos telefónicos de la actriz y el «voyeurismo» del amante mexicano son el ingrediente melodramático más increíble de esta novela tan creíble.

*Diana...* es la historia de una víctima de nuestro siglo. Una joven provinciana que no es capaz de administrar egoístamente el éxito que le brinda Hollywood, que quiere compartir ese éxito solidarizándose con todas las causas necesitadas, con todos los explotados de este siglo. La novela plantea asimismo, quizá sin programarlo el autor, otro gran tema que él despliega brillantemente en sus discursos académicos: la aldea *local* y la aldea *global*. Diana es la adolescente de un pueblo de su Iowa natal, y Diana es la estrella fulgurante de La Meca del cine, donde los comadreos, los chismes cotidianos, las críticas más feroces pueden destruir a un gran artista en pocas horas. Aldea local, aldea global, Santiago y México, D.F., Iowa y Hollywood, o París... En las migraciones constantes, de los personajes —y de las personas— de un espacio al otro, corren el riesgo de —robotizarse— sin una identidad propia, o de autodestruirse —como Diana— perdiéndose en las caras sin rostro y en las voces acusadoras de los desposeídos.

Droga, alcohol, sexo, violencia, locura, son los escalones sucesivos que tal vez la llevaron al suicidio. También la desesperación y la impotencia por una campaña de prensa calumniosa desatada desde las altas instancias políticas<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> *Tres discursos para dos aldeas*, México, F.C.E., 1993, p. 71.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>5</sup> En *Diana...*, el capítulo XXVI, la visita y conversación con Luis Buñel, es, dentro de la posibilidad real de la autobiografía, probable, pero dentro del artificio de la literatura, prescindible; incluirla, es, más allá de la anécdota, un ejemplo de *inclusión cultural* también.

<sup>6</sup> Conocí a Romain Gary en agosto del 70, en su casa de Puerto de Andraitx, frente al mar. Charlamos una tarde con amigos comunes. Estaba en la casa Jean Seberg, recluida en sus habitaciones por hallarse enferma. El estaba muy preocupado por la campaña de prensa de que estaban siendo víctimas.

Los encuentros *post mortem* del protagonista —con Romain Gary, con Azucena, la doncella, la visita a Iowa— dan un «lejos» y añaden unas pinceladas al retrato de Diana, velado desde el abandono al escritor. Él, como ave fénix, se rehace en cada nueva obra literaria. Las cenizas de la pira que quemó el cuerpo de «Santa Juana de Arco» sirven al escritor para renacer a la historia de su breve amor.

Otra mujer destruida, ajada por un mal incurable y los diez años de luchas y riesgos militando con los independentistas americanos, la chilena Ofelia Salamanca, marquesa de Cabra, es la protagonista femenina de la novela *La campaña*. La mujer es una anónima heroína romántica de la Independencia de la América Hispana. La «campaña» es el tiempo que duran las operaciones militares entre realistas y montoneros, las guerrillas de los insurgentes y la participación del personaje, Baltasar Bustos, como instigador y a veces protagonista de las mismas. El tiempo factual de la anécdota —1810 a 1821— y de «la campaña» dura once años. El espacio que atraviesa Baltasar Bustos, conspirando, guerreando, huyendo, o persiguiendo el fantasma de su irrenunciable amor, va desde el Río de la Plata hasta el Golfo de México. *La campaña* es una novela histórica romántica, género de gran tradición americana, que cuenta con importantes autores mexicanos, Riva Palacio, Sierra O'Reilly, José Pascual Almazán, Eligio Ancona, I. Manuel Altamirano..., pero no es una novela histórica romántica como lo fueron las de los autores citados, como el patrón artístico que el siglo XIX exigía, es decir, pasada por un romanticismo francés acriollado, no, *La campaña* es una novela histórica romántica de *ahora mismo*, de esta década final del siglo XX. Carlos Fuentes reinterpreta el pasado romántico e independentista con imaginación posmoderna, con técnicas literarias vanguardistas, con personajes inestables y hodiernos (Julián Ríos, Carlos Saura, Aureliano García...), contaminando el género por el juego de jugar a ser juego: literatura: novela.

Tres amigos, atiborrados de prosa ilustrada, ingresada en los virreinos americanos en cajones conventuales, se reúnen en el café de Malcos, de Buenos Aires, para conspirar. Varela, incipiente impresor, será el relator; otro, Dorrego, de holgada posición económica y aficiones sedentarias, es un empedernido jacobino; Baltasar Bustos, el más joven, será el que abandone la tertulia para unirse a los insurgentes y vivir su fe racionalista y revolucionaria. Este personaje-héroe, un joven pasante de derecho, hijo de estanciero, que se sabe de memoria la prosa iluminada de Diderot, Voltaire y Rousseau, sobre todo de este último, decide darse a sí mismo un destino: el amor a la justicia. El joven, apasionado, extravagante, desquiciado, aventurero, descomedido a veces, pusilánime otras, es una criatura plural, ambigua y además miope. El primer acto de justicia que acomete por sí mismo será cambiar en la cuna el recién nacido niño blanco, hijo de la marquesa de Cabra, por un niño negro, hijo de una prostituta de los barrios bajos. De este acto desmesurado de justicia, va a surgir la otra

pasión de su vida: el amor platónico a Ofelia Salamanca, marquesa de Cabra, y madre del niño cambiado, a quien ve sólo un par de veces —ensayando su voluntad de secuestrador— desnuda, entre tules y nubes de polvos de arroz.

Parte de la estancia paterna para unirse al ejército insurgente del Alto Perú. Conoce a Simón Rodríguez, el jefe de los montoneros, Miguel Lanza, al padre Ildelfonso de las Muñecas, entra en la guerra cuerpo a cuerpo y, como un Quijote romántico, jamás olvida a su amada Ofelia Salamanca. La revolución triunfa con San Martín en el sur, Bolívar conquista posiciones en el norte, que reconquistan los realistas, a costa de desgastarse en la resistencia. Caen Nueva Granada, y Venezuela espera ser liberada por El Libertador. Baltasar Bustos, como Don Quijote y Sancho, es un personaje que se sabe escrito<sup>7</sup>, que se escucha siendo sujeto de coplas, cumbias, vidalitas y leyendas, que hablan de su amor imposible, de sus anteojos de cegato. En Maracaibo, en un burdel prestigioso, le regalan unos anteojos y le dan una nota que es una pista para hallar a la bella Ofelia: debe continuar hasta Mérida, atravesar la sierra y unirse a los montoneros del padre Quintana de Veracruz. Allí lo aguardará ella.

La búsqueda infructuosa de una mujer sólo «entrevista» en Buenos Aires, la defensa quijotesca de la causa de la justicia, la participación real en la guerrilla, el peligro y la conspiración de Baltasar Bustos, son los elementos folletinescos de la novela por entre los que emerge una reflexión profunda sobre la conciencia americana: «las ideas ilustradas, la utopía bolivariana, la imaginación liberadora, la dura realidad, las improvisaciones, las pasiones, los intereses y las contradicciones, la ruptura y la asunción de la herencia hispánica y la heterodoxia católica»<sup>8</sup>, configuran la sintaxis inmanente de esta conciencia, figurativizada en la índole aventurera y lúdica del discurso.

Ofelia es una ruina cuando al cabo de once años de perseguir su imagen por virreinos insurgentes, Baltasar la encuentra al lado del padre Quintana en Veracruz. Es una heroína de la Independencia, que se hizo indultar como adicta a la monarquía española para mejor servir (espía, conspiradora, informante) la causa americana. Enferma y envejecida encuentra Baltasar a la que fuera «su razón de vida». Con ella está su hijo —rescatado novelescamente de nodrizas negras—, un niño rubio de diez años. La madre lo confía al capitán héroe, con quien la unían los supuestos amores cantados en las cumbias, con el ex-raptor, sabiéndose ya en etapa terminal de su enfermedad. Baltasar Bustos, de regreso a Buenos Aires, adoptará al niño

<sup>7</sup> «Quijote y Sancho son los primeros personajes literarios que se saben escritos mientras viven las aventuras que están siendo escritas sobre ellos». Carlos Fuentes, «Mi patria es el idioma español», palabras en la entrega del Premio Cervantes, en *Tres discursos para dos aldeas*, ya cit., p. 37.

<sup>8</sup> Vid. Marta Portal, «La campaña o la tradición impura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 490, pp. 139-141.

que, nosotros los lectores, sabremos no es hijo del marqués de Cabra. Su padre biológico es otro de los amigos conspiradores, Varela, el impresor, el relator de la historia también.

Uno de los grandes aciertos formales de esta novela es la voz narradora. Una voz apenas velada por entrecomillados alusivos: «Yo, Varela». El narrador es el primer personaje que inventa el escritor. Tener el narrador es tener la entonación, el ritmo, la sintaxis peculiar del relato: la organización del discurso. Fuentes, en *La campaña* crea un narrador testigo, amigo y confidente del protagonista. Ese narrador, Varela, transcribe las cartas del amigo ausente en que comenta las aventuras de su campaña como independentista, pero también comenta las ideas, los pareceres, los encuentros que se describen en esas cartas, y comenta asimismo —como un metacomentario— lo que él, Varela, y su otro amigo, Dorrego, contestaban en cada ocasión en las cartas de vuelta al amigo que recorre el continente americano, desde la pampa a México. Y esa voz lanza un guiño al lector, en el último capítulo de la novela, haciéndolo confidente de un secreto que nunca conocerá el protagonista, Baltasar Bustos, ni su hijo adoptivo, Manuel Bustos. Y esa voz narradora a veces abandona la «autoría» la «tercería» y se inmiscuye en la narración, se hace *narratividad*. El origen de esa voz es la confidencia en diferido y el testimonio, pero a veces se adelanta a *ver* antes que el confidente; desplaza la interpretación por la visión, y hace que nosotros también nos olvidemos del personaje interpuesto. Pero Fuentes no nos permite olvidos y no se deja llevar por la facilidad y el placer del texto, y es que nuestro narrador primero, Varela, se hace ojos y voz en la escena misma en que está leyendo las memorias de la «campaña», que en este final del siglo XX leemos nosotros.

El naranjo es un fruto redondo, que rueda, que no tiene polos ni ecuador estables; en cada rodadura lo uno puede ser lo otro, lo de arriba quedar abajo, lo del Este, al Oeste. El naranjo viene de la semilla enterrada, pero se manifiesta en la flor de azahar, símbolo de pureza, cuya agua apacienta el ánimo. Bajo el símbolo del naranjo, por su apariencia sensual, por su forma esférica, por las sensaciones que en él convoca, por ser la cifra de la fertilidad y del mestizaje, por serlo también de la condición circular del tiempo, coloca Fuentes los cinco relatos de 1993. El naranjo es el eje semántico, el hilo conductor que vinculará los cinco enunciados de conjunción paradigmática, que lo son también de conjunción temporal, «los círculos del tiempo».

Si el mundo de las ideas tiende a la circularidad, como reza en el epígrafe de Amós Oz, del primer relato, «Las dos orillas», la historia contemporánea, como un guiño, o una complicidad, demuestra que nada estaba enterrado, que regresan las tribus y las creencias ancestrales, que el optimismo del pensamiento lineal progresista, fracasado estrepitosamente en los sistemas políticos contemporáneos, nos obliga a regresar al pasado, que nunca está definitivamente pasado, sino reapareciendo periódicamente para ser reinter-

pretado, en un movimiento espiral que lo une al presente donde se adensa, y lo enriquece y se enriquece.

La clave de *El naranjo* es la circularidad en la historia, las infinitas posibilidades que la voluntad optimista de la imaginación puede explorar en ella. El primero y el último de los relatos del libro: «Las dos orillas» y «Las dos Américas», juegan con las conjeturas más increíbles —como en la guerra fría, *nombrarlas* es ya posibilitarlas en la mente del adversario predispuesto, el lector—: el conquistador conquistado y el descubridor descubierta. El primero, es el de la vuelta al revés de la Conquista: Jerónimo Aguilar, desde la tumba, inspirará a su correligionario Gonzalo Guerrero, la hazaña de conquistar la ciudad de Sevilla, y tras ella, la conquista india de España. Jerónimo Aguilar y Gonzalo Guerrero son dos conquistadores conquistados por la tierra americana. Aguilar traiciona a Cortés en sus oficios de traductor, del mismo modo que Doña Marina ayudará a Cortés contra su propia raza. Historias de traiciones por la palabra, de crueldades, de sacrificios, historias que lo son por el hecho de ser narradas: sin escrúpulos de vencedores ni resentimientos de vencidos, es lo sucedido que pudo no suceder, lo no sucedido que pudo suceder. La palabra es la que hermana el «pudo» y «no pudo», la misma que une las dos orillas; la misma palabra vive aquí y allá. «Las dos orillas» «viene a ser la historia de dos traiciones que se revelarán sumamente fructíferas porque ambas traen la semilla del mestizaje»<sup>9</sup>. «Las dos orillas» propone en clave de humor e imaginación, el final de las exclusiones culturales, la aceptación del otro como doble de nosotros mismos.

Dobles van a ser los relatos de «Las dos orillas», el de «Los —dos— hijos del Conquistador», «Las dos Numancias», «Las dos Américas», del yate de «Apolo y las putas», y, finalmente, «Las dos Américas», de Colón, que cierra provisionalmente el libro. «Los hijos del Conquistador», o los dos Martines, son como uno se imagina debieron ser los hijos de Cortés, el bastardo y el legítimo, complementarios; el uno modesto, apegado a la tierra; el otro, orgulloso, brillante, rico, juerguista. El Martín mestizo tienta al Martín criollo con el poder: tiene que alzarse con la tierra que conquistó su padre, la tierra, México, que más amó el padre. El mestizo, con voz meliflua y obsequiosa, quiere que el criollo, hermoso y rico y marqués, venga al padre humillado por la Administración, los interminables procesos judiciales y los celos de la Corona. Pero la vanidad del marqués del Valle de Oaxaca no se deja convencer por el rencor de la «tonadita» del hijo de La Malinche, y sin embargo se verá envuelto en una conspiración en que un grupo de criollos descontentos alza la bandera independentista en su nombre: «Don Martín Cortés, rey y señor de México», el 13 de agosto de 1565.

<sup>9</sup> Dice Julián Ríos, «*El naranjo* o los círculos del tiempo narrativo de Carlos Fuentes», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 522, dic. 1993, p. 147.

Los dos Martines darán con sus huesos en la prisión hasta que el nuevo Virrey, por voluntad de Felipe II, ordena sean enviados a España, para que se siga un proceso imparcial contra sus culpas. El legítimo irá primero, será condenado a destierro y multas, luego, absuelto. No regresará ya a México, como su padre, el conquistador, y su hermano, el bastardo, morirán en España. El legítimo soñando recuperar las esmeraldas de Moctezuma perdidas por Cortés en el Mediterráneo, frente a la costa de Argel; el mestizo, renegando de la muerte que el padre llevó a México, sin saber lo «que significa el nacimiento de un país». Pero sí muere el mestizo sabiendo, igual que el legítimo, lo que es el exilio. Quizá sean los primeros hispanoamericanos exiliados. Mueren con el signo de España en su destino: peregrina y mestiza.

«Las dos Numancias» es el relato más intelectual de *El naranjo*, el más complejo, el formalmente más experimental. Varias voces narradoras focalizan a un solo personaje: Publio Cornelio Escipión Emiliano, personaje histórico que puso sitio a Numancia (en el año 133 a. de C., fecha clave para la romanización de España) y que en el texto «pone sitio» a la dualidad del «yo» que inquieta su ánimo sensible. Por eso, para sitiario, el autor lo persigue desde un plural de autoría historiográfica, o desde el monólogo de Polibio, prisionero griego, romanizado, historiador, preceptor —le enseña a pensar y hablar como griego, para actuar como romano— y amigo de Escipión Emiliano, o es contemplado desde la perspectiva del monólogo interior —YO—, o del monólogo interior indirecto —TU—, desdoblamiento del yo, o desde el USTEDES, de Polibio, interpelándonos —a los lectores— para dudar de nuestra competencia documentalista, o nos resume desde la orgullosa altura de la civilización romana —NOSOTROS, los romanos— la historia de la invasión de la Península, la resistencia de los celtíberos (también da voz a los resistentes numantinos: ELLOS, NOSOTROS, ELLA), las bajas romanas en Hispania, la fiera de Numancia. El cerco espacial de la ciudad mesetaria emerge metaforizado como cerco espiritual del guerrero filósofo interrogándose incansablemente, abrumadoramente, sobre la inmortalidad, sobre la teoría del doble universal, sobre la ausencia que crea una presencia y se autodestruye.

Los temas borgeanos del —doble— y del ser soñado por un Dios, o por un poeta —Cicerón—, están presentes en esta fábula del guerrero y el filósofo, y la filosofía o sentido más profundo que se desprende de la gesta heroica de los numantinos y de la estrategia genial del sitiador sitiado, viene a ser: el triunfo y la gloria, la destrucción y la resistencia, los imperios y los vasallos, sólo aplaza nuestra propia esclavitud y derrota. Sólo nos sobrevive la palabra. Numancia y Cartago son dos palabras elegidas por la historia para durar más que la piedra.

La reflexión sobre vida y literatura, experiencia sexual y transfiguración literaria, el donjuanismo literario y el mariposeo erótico del escritor, que ilustran la breve anécdota del capítulo II de *Diana...* (pp. 17-24) describen —après la lettre— el motivo principal que mueve al protagonista de «Apolo

y las putas», el propósito de este Don Juan de llevar a término la imaginativa hazaña priápica del Don Juan de Lenau: el secreto amante que quiere poseer simultáneamente a todas las mujeres. La proeza rebelaiana le costará la vida al apolíneo actor hispano-irlandés.

En este relato, a través del sueño —el deseo— *post mortem* del irlandés, podemos identificar los procesos semiósicos que coexisten en la obra de Fuentes, y que en las dos últimas novelas y en las narraciones de *El naranjo* evidencian al menos tres niveles de relación: de *recurrencia*, de doble *identidad* y de *sincretismo*. Las anécdotas no son simultáneas en el tiempo, ni próximas en el espacio, ni los acontecimientos argumentales de las mismas se parecen, ni tampoco cuajan en iguales moldes expresivos (novela histórico-romántica, novela autobiográfica, narraciones épicas, míticas, épico-burlescas, utópicas), y sin embargo un dinamismo intratextual en sus diferentes discursos nos transmite esa tematización *recurrente* de *identidad* múltiple y de *sincretismo* temporal, multirracial, supracultural.

Vince Valera, el Apolo fallecido e insaciable, además de leer lo que imaginan las siete prostitutas y su madrastra, Blanca Nieves, compañeras de aventura marítima y erótica, se imagina con esa capacidad omnisciente de la muerte siendo Cortés, siendo hijo de La Malinche, siendo gachupín, siendo Publio Cornelio Escipión Emiliano, siendo cualquier otro personaje de Fuentes, creado ya, o por crear, y...

«Sueño con el naranjo y trato de imaginar quién lo plantó. “árbol mediterráneo, oriental, árabe y chino, en esta costa lejana de las Américas por primera vez» (p. 224).

Es decir, este solo sujeto, Vince Valera, imagina toda la pluralidad semionarrativa imaginada por Carlos Fuentes, a la vez que él mismo —Vince Valera— está siendo imaginado y escrito por el escritor.

Cinco líneas adelante, a Vince Valera, muerto y a punto de ser enterrado, le ponen una máscara de cartón, mexicana, que él ya no pudo ver. ¿La búsqueda del rostro que tendremos en la muerte, nuestra cara para la eternidad? El atractivo actor de Hollywood era un ser humano frustrado en su esencia enajenado como genuino producto cinematográfico. La máscara mexicana le da el rostro de una colectividad social y cultural en las antípodas de la suya de origen; así, los polos opuestos se unen, el deseo inconsciente se realiza. Tal vez, en la máscara mexicana, el autor está enunciando esa diseminación de su propio yo<sup>10</sup> en los rostros diferentes de sus personajes, y enunciando, asimismo, el deseo de que su cara sin rostro sea cubierta con la máscara que la posteridad le otorgue.

<sup>10</sup> Vid. Jesús G. Maestro y su interpretación de la tesis de J. Lacan sobre el *estadio del espejo*, a propósito de la lírica unamuniana. *La expresión dialógica en el discurso lírico* (La poesía de Miguel de Unamuno), Universidad de Oviedo, Edition Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 379-380.

También sueña Colón, en el vuelo de regreso a España —en el año 2000—... Sueña con ese tiempo sobre el mar que une y relaciona conquistadores de ayer y hoy, apogeos y decadencias, utopías del recuerdo y del deseo... El último relato de *El naranjo*, «Las dos Américas», es un relato fantástico en que Fuentes fantasea con la historia y la utopía, y sirve de contrapunto al relato inicial, «Las dos orillas», y de colofón al libro. Hará las delicias de los ecologistas y no tanto de los japoneses. Colón descubre él solo (abandonado por los hermanos Pinzón en un batel en pleno océano) Antilia, El Paraíso, La Edad de Oro, etc., hasta que en siglo XXI es descubierto por los japoneses que convierten Antilia en PARAISO INC. Quiso llegar a Japón y Japón llegó a él.

Antes dije que este texto cierra el libro «provisionalmente», y en la contraportada —paratexto— se dice que cierra el círculo narrativo que el autor ha denominado «La edad del tiempo», pero lo cierra con un enunciado que es un anuncio o propósito:

«Plantaré de nuevo la semilla del naranjo.»

Es decir, haré brotar un nuevo día del tiempo, un nuevo libro, daré un nuevo fruto. Y, por el momento, ahí está *Diana*...

Con frecuencia, el discurso literario de un autor está adensado por las sucesivas aproximaciones al sentido que son sus obras anteriores. «La Literatura es un largo aprendizaje...», dice Fuentes. La interrelación dialógica de voces y discursos en la obra del autor —que hemos auscultado en las últimas entregas—, sirve a la coherencia de un mensaje que la competencia del lector puede descifrar. Los motivos, recurrentes —en la circularidad infinita de los interpretantes—, el amor, el poder, o la conquista, o la revolución, son los significantes estructurales que se manifiestan en las superficies textuales, generados por una sintaxis inmanente que es la apuesta fundamental del escritor. Amamos, conquistamos, hacemos la revolución, o sacrificamos al poder para poseer al otro, al doble, o al múltiple, que, más allá de la razón y la conciencia, es el objeto de nuestro deseo, la disolución del sujeto en los otros.

La pluriapelación de sus procesos comunicativos configura esa llamada al «otro» más próximo, el lector, a quien hay que inventar, imaginar, desear..., o esperar ver nacer. La voluntad del escritor no se rinde. A través de semejanzas y diferencias, de fantasía y realismo, de innovaciones y de recurrencias innovadas, la pluralidad heterológica de Fuentes y la expresión especular de su técnica y/o de su conciencia, son una lucha a brazo partido contra el cerco de la inteligencia que nos dominaría mejor siendo uno y solos.