

Historia y ficción. La edad del tiempo en *Terra nostra*

Begoña Pulido

Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de Las mil y una noches; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes [...] Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo... He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmos; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal.

Jorge Luis Borges,
Introducción a *La divina comedia* de Dante.

Carlos Fuentes decidió, en 1981, bautizar al conjunto de sus obras con el título de *La edad del tiempo*, donde cada novela específica sería un capítulo de ese único libro que habla del tiempo, de la historia, de la cultura, de las mutaciones y las permanencias.¹ No es sino hasta 1994, sin embargo, cuando sus obras comienzan a reeditarse bajo este nuevo título. Dice el propio Fuentes en el prólogo de *El mal del tiempo*:

A partir de 1981, le concedí al conjunto de mis obras narrativas el derecho de organizarse, como ellas me lo reclamaban, en un solo ciclo de acentos diversos, espirales, círculos y retornos. El tiempo se impuso como eje de esta tierra de ficciones; el lenguaje, como sus polos. Del combate entre temporalidad sucesiva y lenguajes rebeldes, a la mera linealidad, nace un posible ordenamiento de estas novelas. Del que opone la naturaleza discreta y sucesiva de las palabras a la imaginación del tiempo, otra [...] La escritura de un libro es finita, su lectura puede ser infinita. Y en la lectura se cumplen en verdad las premisas de LA EDAD DEL TIEMPO: todo sucede hoy, el pasado

es la memoria hoy, el futuro es el deseo hoy.

Este nuevo ordenamiento de la obra invita a leerla desde el punto de vista de una reflexión sobre el tiempo, sobre la historia. La reflexión sobre la historia habla de la naturaleza temporal que corresponde a la existencia. Los tiempos son formas de percibir el mundo, la realidad. No encontramos en México la unidad de un solo tiempo progresivo que va asimilando el pasado, sino distintos tiempos, distintos niveles históricos vivos, distintos pasados. Esta convivencia de diferentes experiencias temporales es la que conduce a una reflexión sobre la historia mexicana.

El ensayista Carlos Fuentes² habla con frecuencia de la historia y el tiempo mexicanos y latinoamericanos. En sus reflexiones encontramos claves para la lectura de su obra. A veces uno tiene la sensación de que sus novelas "ilustran" algunos de sus ensayos, o al revés, y no porque se quiera "aplicar" a las novelas lo dicho fuera de ellas, haciendo una lectura mecánica, sino porque la relación es inevitable por evidente. Es más, cuando Carlos Fuentes habla de otras obras en *La nueva novela hispanoamericana* o en *Valiente*

mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hisoanoamericana, se tiene la impresión de que está analizando también su obra y exponiendo, por supuesto, su idea de la novela, la misma que proyecta en su trabajo. Su discurso, sea del tipo que sea, no se dirige sólo hacia su objeto sino que ostenta un alto grado de autorreferencialidad.

Vivimos un momento en la historia de la creación literaria donde parece haber un “resurgimiento” de la llamada novela histórica y de los temas que relacionan la historia con la ficción. ¿Será moda?, ¿preocupación por los caminos que parece seguir nuestra civilización?, ¿rescate de la historia cultural o de la intrahistoria?, ¿un intento por seguir incidiendo en la historia nunca cumplida de los países latinoamericanos, donde las promesas de progreso sólo terminan alcanzando a una pequeñísima parte de la población? Carlos Fuentes siempre ha padecido de esta debilidad por la historia; esto se observa desde su primera novela. Su vocación, al menos, no es resultado de una moda, sino de una obsesión. En determinada ocasión, refiriéndose a Buñuel, Fuentes dijo que un cineasta verdaderamente importante sólo hace en su vida una película, porque su obra es una suma, una totalidad de partes perfectamente relacionadas entre sí y que se iluminan mutuamente. Esta aseveración puede ser aplicada también a la novela y a su propia obra. Si el factor de unidad en el trabajo de Buñuel es la vista, según Fuentes, en el de este último es el tiempo, y con él las múltiples formas que puede adoptar: el tiempo mítico, el tiempo histórico, los tiempos simultáneos, sincrónicos de los que habla el autor. El propio Carlos Fuentes analiza esta vocación histórica de la narrativa reciente latinoamericana: “Reflexión sobre el pasado como un signo de la narrativa para el futuro. En esta tendencia yo veo una afirmación del poder de la ficción para decir que el pasado no ha concluido, que el pasado tiene que ser reinventado a cada momento para que el presente no se nos muera entre las manos.”⁷³ Estas novelas, según sus palabras, “vigilan históricamente la continuidad cultural del continente”. En este sentido, “la novela histórica en Hispanoamérica no es ni una novela más ni una tradición

agotable, sino una presencia constante del multirrelato opuesto al metarrelato...”⁷⁴

Terra nostra se presenta al lector como una novela compleja, difícil, de una extensión enorme. Exige no solamente tiempo disponible para recorrer sus casi ochocientas páginas, sino, lo que es más difícil, poseer una cultura amplia de la historia y la literatura de España y América Latina (con el fin de poder participar de todos los juegos intertextuales o polifónicos) y una buena memoria para seguir los meandros narrativos de esta novela llena de versiones, reversiones, sumas y yuxtaposiciones temporales, plena de narradores, voces, idas y venidas del pasado al presente y al futuro. Si las novelas de Carlos Fuentes pecan siempre de intelectualizadas, en ésta el lector pone a prueba sus conocimientos de historia y literatura española y europea del Renacimiento y Siglos de Oro, sus conocimientos de religión y mística judías, de mitología mexicana, de filosofía. La visión de la historia mexicana de Carlos Fuentes (heredero de la filosofía que se adentra en la identidad de América Latina y de México) la encontramos en la novela pero también en los ensayos mencionados, de forma tal que se da una coincidencia y una presencia en ella de los conceptos en que se basa esta idea: épica, utopía, mito, memoria, deseo, voz, nominación. Nos interesa esta novela porque contiene buena parte de lo que Carlos Fuentes ha ido diciendo en los últimos veinte años. La esencia y el lenguaje de su pensamiento, de su visión del mundo y de la cultura americana forma parte de la estructura de *Terra nostra*. Se podría decir que esta novela es *summa* y emblema de la poética de Carlos Fuentes.

Sabemos que una novela no debe ser analizada partiendo de la biografía o las declaraciones de un autor; la novela tiene una vida propia y a menudo podemos encontrar que la forma, la estructura, contraviene, como si se le hubiera “escapado” al autor, sus propias intenciones, su “teoría”. Pero creo que *Terra nostra* descansa sobre un soporte teórico que la precede (y que también la continúa. *Terra nostra*, de alguna forma, no ha terminado, aunque esta frase pueda parecer un juego retórico al estilo de Fuentes). La filosofía que está dominando desde el exterior

es la de la *identidad*, y una idea sobre la historia que dice que debemos recordar el pasado para así proponer un futuro diferente a aquel en el que vamos encaminados. El olvido del pasado lleva consigo un olvido del *ser*. El recuerdo del pasado, por tanto, nos conduce al mismo problema de resolver la identidad. *Terra nostra* está construida para plantear y dar solución a este problema. El arte permite la solución de conflictos de identidad. Hay una escena en la novela (en el capítulo titulado "Carne, esferas, ojos tristes junto al Sena") que figura esta idea y por tanto la enunciación de *Terra nostra*. Polo Febo huye de la plaza de Saint-Germain, donde todos los días los flagelantes repiten la misma escena de laceración, atraviesa Saint-Sulpice, "corazón de la muerte rigurosamente programada", cámara del crimen y la extinción (Polo recuerda la película "Nuit et bruillard", de Alain Resnais, sobre las ejecuciones de judíos en campos de concentración) y llega al Quai Voltaire, donde mujeres de todas las edades paren día y noche sin interrupción. ¿Estamos naciendo o muriendo? se pregunta Polo. ¿Principio o fin? Allí donde surge la vida y el bien, reina el desorden; donde priva la muerte y el mal, vive el orden. ¿Cuál puede ser el fiel de la balanza? ¿Dónde podría encontrar su respuesta Polo Febo? "En el centro de estos signos de la catástrofe el puente mismo era un solitario remanso. Imposible saber por qué motivo las mujeres congestionaban los demás accesos a los muelles y evitaban éste. Reglamento, libre decisión o temor no declarado, el hecho es que nadie transitaba por el Pont des Arts, que de esta manera brillaba con un solitario equilibrio."⁵ El narrador figura una escena donde el arte, la literatura, ocupan un lugar en la sociedad: son la respuesta que equilibra los extremos.

Mito e historia

Bajo el caos aparente y la acumulación "de cosas" que encontramos en la novela hay una unidad. Como en el Renacimiento, la oposición fundamental de la novela es multiplicidad, dispersión/unidad, fuerzas en tensión que debaten a lo largo del relato. Encontramos numerosos narra-

dores, diversos acercamientos a los mismos hechos, reencarnaciones sucesivas de personajes según uno de los *leit motiv* de *Terra nostra*: "Se necesitan múltiples vidas para integrar una personalidad." Todo para demostrar que la historia no es una ni está hecha para siempre; la verdad es múltiple. Hay una tendencia a la dispersión de los elementos narrativos: tiempos, personajes, narrador. Pero junto a ello lucha una estructura apocalíptica y una filosofía que, como en el hermetismo renacentista, busca la unidad escondida, una unidad que no sea reducción estéril de los principios contrarios sino que contenga en sí la multiplicidad de los elementos. Esta idea es una "adaptación" de la filosofía judía contenida en la Cábala y el *Zohar*. Por eso encontramos en la novela una acumulación de elementos. Utilizando la retórica de Carlos Fuentes, podríamos decir que la novela pretende ser un aleph (el lugar donde coinciden tiempos).

La historia tiene siempre en las novelas de Carlos Fuentes una contraparte que es el mito. Su reivindicación es la posibilidad del triunfo de la imaginación, de la literatura, frente a la narración histórica (oficial, lineal, opaca). De Giambattista Vico toma en su libro *Valiente mundo nuevo* el valor que se da a la imaginación y la memoria como bases para alcanzar el conocimiento de los orígenes; la poesía, el mito, como lenguaje originario de la humanidad. La imaginación es fantasía y es memoria. Vico distingue tres aspectos de la memoria: "La memoria cuando recuerda cosas, la imaginación cuando las altera o las imita y la invención (*ingegno*) cuando les da un nuevo giro o las acomoda y relaciona con propiedad."⁶ Por estas razones los poetas teólogos llamaron a Mnemosina la "Madre de las musas", y por eso los poetas debieron ser los primeros historiadores de las naciones.

Hay otro elemento que Fuentes toma también de Vico, y es el sentido de la historia en espiral, pensada ésta como la sucesión de cursos y recursos, *corsi e ricorsi*, desbordamientos seguidos de recodos que se abren a nuevas etapas. Dice Fuentes:

Los *corsi e ricorsi* (cursos y recursos) ascienden en forma de espiral. No son, propia-

mente, parte de un tiempo circular como el imaginado por Borges, ni el eterno retorno evocado por Carpentier, sino el presente constante de las ficciones de Cortázar —el “presente continuo” del que habló Gertrude Stein: el presente propio de la literatura, la música, la pintura y la ciencia contemporánea, inclusivo y fluido—. En cada uno de nuestros actos presentes, portamos todo lo que hemos hecho, genéricamente. La filosofía de la historia de Vico es una concepción inclusiva, pero, en primer lugar, es una concepción humana: sólo podemos conocer lo que nosotros mismos hemos hecho; la historia es nuestra propia fabricación.⁷

Estos cursos y recursos alcanzan a la poética de *Terra nostra*, llena de renacimientos, reencarnaciones, idas y venidas en el tiempo, como la propia acción, una historia que parece repetirse y renacer infatigablemente. El renacimiento perpetuo sería una de las características de la filosofía de la historia de Vico:

El tránsito del orden al desorden y de éste a un orden nuevo en el tiempo, pero antiguo en la idea, es lo que se llama los cursos y recursos de la historia humana, la cual se repite a sí misma, porque renace infatigablemente de sí misma. Por eso la visión histórica de Vico es una visión renacentista, no sólo por ser la culminación teórica de ciertas experiencias [...] que alborearon en el Renacimiento, sino también porque su eje lo constituye la fe en el renacimiento perpetuo de la especie humana. La historia ha nacido una sola vez con la creación del hombre, pero ha renacido ya muchas veces y parece ir en camino de un renacimiento perpetuo, de una perpetua destrucción y reconstrucción de sí misma.⁸

Por qué no, quizás el nombre del personaje de Ludovico, estudiante primero, filósofo, podríamos decir, después ya en la edad adulta, el que busca conocer y reconstruir... es “un juego” con el nombre de Vico: Ludo-Vico.

La idea de la memoria es el pilar principal sobre el cual descansa el discurso histórico de Carlos Fuentes. La tradición que alía en la literatura memoria y tiempo es amplia y nos remite de forma inevitable a Marcel Proust (*En busca del tiempo perdido*, a pesar de no ser ésta una novela histórica). En *Terra nostra* no es sólo la búsqueda del tiempo perdido (concluido y olvidado) que recuperamos para la experiencia presente, sino también la recuperación de lo que pudo haber sido. Explorar otras posibilidades de la historia que fueron en ese momento arrinconadas o excluidas, vencidas, en las que el hombre puede descubrir otros modelos para el futuro. Esa sería la originalidad de la perspectiva de Fuentes en su visión del pasado, y lo que lo aleja, por supuesto, de una novela histórica tradicional (entiéndase según el modelo decimonónico).

La memoria es uno de los ejes constructivos de la novela, pero es la memoria en los términos de Giulio Camillo o de Giambattista Vico, como producción de imágenes que superan el mero recuerdo, la simple mnemotecnia, y conducen a otro conocimiento. La memoria como algo orgánicamente “empalmado” con el universo: “en él [el Teatro] el universo será recordado mediante la orgánica asociación de todas sus partes con el orden eterno que subyace a ellas”. El microcosmos (el hombre) puede comprender y recordar, y contener, al macrocosmos (el mundo).

La memoria tiene distintas caras en *Terra nostra*. Por un lado ordena el caos del pasado con ayuda de la imaginación, del ingenio, de la invención. De la misma forma que los cabalistas, hermeneutas o alquimistas organizaban el mundo con ayuda de números o fórmulas, así la memoria da un sentido al pasado. El deseo de un futuro va ligado al reconocimiento del ayer.

Giulio Camillo construye en el siglo XVI un Teatro de la Memoria que contiene un número infinito de imágenes cuya combinación permite un conocimiento superior del mundo; *Terra nostra* es una empresa semejante a la del sabio italiano: un Teatro de la Memoria Hispanoamericana, un lugar donde los tiempos y los espacios se juntan para mostrar un pasado no cancelado; sólo su memoria (la de lo que fue pero también

la de lo que pudo haber sido) permitirá imaginar un futuro.

...la imaginación del pasado era inseparable de la imaginación del futuro [...] Recordamos aquí, hoy, pero también imaginamos aquí, hoy, y no debemos separar lo que somos capaces de imaginar de lo que somos capaces de recordar: imaginar el pasado, recordar el futuro: un escritor conjuga los espacios, los tiempos y las tensiones de la vida humana con medios verbales.⁹

Carlos Fuentes retoma la idea de las construcciones clásicas y renacentistas que servían de soporte físico para el recuerdo. Se apropia en concreto del teatro que el humanista Giulio Camillo (en la novela Valerio Camillo) levantó en el siglo XVI, y que servía no sólo como ayuda para la memoria sino como un sistema hermético que concentraba el conocimiento y proporcionaba una sabiduría “verdadera” de lo que era el mundo, ya que se llegaba al conocimiento de las cosas a partir de sus causas y no desde sus efectos. Carlos Fuentes dedica un capítulo de su novela a este teatro, a su constructor y a su filosofía, tomando la bella descripción que de él hace Frances Yates en su magnífico libro *El arte de la memoria*.¹⁰ Giulio Camillo fue uno de los hombres más famosos del siglo XVI, recordado con admiración todavía en el XVIII. Construye un Teatro de la Memoria lleno de imágenes según aparece en la novela. Hombre del Renacimiento, adapta toda la tradición hermético-cabalística que impulsara Pico della Mirandola a la del arte clásico de la memoria (forma de recordar colocando palabras o cosas dentro de *loci*, lugares físicos reales, edificios por ejemplo) de tal manera que su obra “...representaba todo cuanto la mente puede concebir y todo cuanto está oculto en el alma —todo lo cual puede ser percibido de un solo vistazo examinando las imágenes—”.¹¹

Para Carlos Fuentes, la literatura puede hacer un registro de los hechos de forma a veces más convincente de lo que lo hace la historia, y la supera en un cierto sentido, pues contiene no sólo lo que pasó, sino lo que pudo haber sucedi-

do, las otras posibilidades latentes que forman parte también del imaginario, la sensibilidad o la mentalidad de una época. La literatura “no pretende” ser “verdadera” y tiene la licencia para imaginar, cosa que “no puede” hacer la historia, y sin atentar contra la verosimilitud es una forma de conocimiento también válida.

En Carlos Fuentes la memoria es un medio para alcanzar la tan ansiada identidad mexicana o americana, que no encierra otra cosa que el deseo de un futuro no sujeto a modelos de desarrollo importados. La memoria se sitúa entre la vida y la muerte. La vida está representada en *Terra nostra* por la serie de personajes que desean el cambio, el movimiento, una vida no estática: Ludovico, el padre Julián, el Cronista. Del lado de la muerte está Felipe, el que levanta esa gigantesca tumba que es El Escorial, su madre la Dama Loca, la Inquisición como grupo. Y en medio de ellos, Celestina, la memoria, la que impide que ciertas ideas, aunque derrotadas, perezcan completamente. La contraparte de la memoria es por supuesto el olvido, simbolizado por los tres naufragos de la playa del Cabo de los Desastres y por Polo Febo, sin recuerdos, sin pasado, sin historia, sin identidad. Uno de ellos recupera la memoria al unirse amorosamente con Celestina.¹² Los otros dos están condenados a la repetición interminable e inconsciente de sí mismos, del mismo principio que los define, del mismo destino.

Historia y ficción

Intentaré describir el conjunto del debate dentro del cual se ubican las relaciones entre historia y ficción para así colocar en él una novela de tema histórico como *Terra nostra* y la posición de Carlos Fuentes en este debate. ¿Qué papel ocupa la ficción en el conocimiento de la historia? Este es un tema presente en la novela y en la idea de la historia de este escritor que intento abordar.

Las formas de la relación entre historia y ficción pueden ser enfocadas desde distintos ángulos y perspectivas, y desde cada uno obtendre-

mos una parte de la visión que nos permitirá ir completando el rompecabezas de esta difícil relación.

Desde uno de los ángulos (el de la historia) podemos ver a la literatura como un elemento sociohistórico. Finalmente la novela construye un contexto, crea una imagen de la sociedad en la que se produce, establece relaciones intertextuales con otros ejemplos de la serie literaria o con otras series culturales (la pictórica, la cinematográfica, la de la narración oral, la musical...), y por ello es utilizada, cada vez más, por el historiador, como un documento, diferente de los clásicos manejados, que incide en un ámbito y en una forma de expresión distinta. Aparecen en la literatura el mundo de lo cotidiano, de los sentimientos, el imaginario de una época y sus expectativas frente a universales como el amor, la muerte, la libertad, el poder. Una determinada rama de la historiografía, la que dirige sus intereses hacia la historia de la cultura, de la cultura popular o de las mentalidades, se acerca a la literatura porque es cada vez más evidente que la imaginación es necesaria para comprender o explicar la historia. Allí se encuentra "el zumbido y el murmullo" de la cultura de una sociedad dada, el "sentido común" de una época.

Otro aspecto relacionado con éste, y observando también el debate desde la perspectiva de la historia, es el del lenguaje, el del discurso histórico. Hasta hace muy poco los historiadores no dudaban de la coincidencia entre el hecho y el discurso histórico. Se pretendía que la existencia lingüística del hecho fuera "la 'copia' pura y simple de otra existencia situada en un campo extra-estructural, lo 'real'".¹³ Se hace coincidir al referente con el significado y queda un esquema semántico binario compuesto de referente y significante.

De esta manera se comprende que la historia, al negarse a asumir lo real como significado (o más aún, al separar el referente de su simple afirmación) haya llegado, en el momento privilegiado en que intentó convertirse en género, es decir en el siglo XIX, a ver en la relación "pura y simple" de los hechos la mejor prueba de esos hechos y a

instituir la narración como significante privilegiado de lo real.¹⁴

Las concepciones antinarrativistas de la historia oponen la búsqueda (la indagación del pasado) al arte de contar. Pero el historiador construye un relato, una narración, que implica una determinada concepción de la historia y que afecta a los contenidos que vehicula. Los hechos no vienen dados sino que se construyen:

...por su propia estructura y sin que sea necesario apelar a la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica o, para ser más precisos, *imaginaria*, si es verdad que lo imaginario es el lenguaje por medio del cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) "llena" el tema de la enunciaci3n (entidad psicol3gica o ideol3gica).¹⁵

La escritura, la ordenaci3n secuencial de los datos obtenidos en archivos, el sentido que se les confiere, la selecci3n y jerarquizaci3n de los mismos, dan a la historiograf3a un matiz de ficci3n. El historiador no s3lo escribe la historia, la hace, decide lo que es importante y lo que no lo es. Historia y ficci3n tienen en com3n el hecho de "contar"; ambas participan de la "narratividad". Esta visi3n de la historia, uno de cuyos exponentes principales es Hayden White (a trav3s fundamentalmente de sus obras *Metahistory* y *Tropics of Discourse*),¹⁶ ha levantado por supuesto las cr3ticas de historiadores como Carlo Ginzburg o Arnaldo Momigliano,¹⁷ ya que lleva impl3cita la imposibilidad de acceder a la verdad en la historia o a una reconstrucci3n cient3fica de los hechos. Paul Ricoeur encuentra la forma de mediar entre ambas actitudes. Lo que comparan la historia y la ficci3n es una estructura narrativa. Lo que las enfrenta es el problema de la verdad, que Ricoeur concilia apelando a un concepto de "ficci3n" o de imaginaci3n que no lo condene a un alejamiento del mundo. La "fantas3a" de Ricoeur, como la de Carlos Fuentes o la de Giambattista Vico, nos religa con el mundo y nos ofrece visiones verdaderas tambi3n, aunque de tipo simb3lico:

...la historia y la ficción se refieren, ambas, a la acción humana, aunque lo hagan sobre la base de dos pretensiones referenciales diferentes. [...] sólo el conocimiento histórico puede enunciar su pretensión referencial como una pretensión a la "verdad" [...] los relatos de ficción pueden alcanzar pretensión referencial de otro tipo [...] redescubrir la realidad según las estructuras simbólicas de la ficción. El problema es entonces saber si, en otro sentido de las palabras verdadero y verdad, la historia y la ficción pueden ser "verdaderas", aunque en distintas modalidades, tan distintas como lo son ellas mismas en sus pretensiones referenciales.¹⁸

Lo específico de la historia en este universo de la narración sería su orientación a la *búsqueda*.

...por más ficcionalizada, ideologizada e institucionalizada que sea, la historia se coloca bajo una coacción específica, la del *archivo*. Por supuesto, esta coacción es un componente de la *investigación*, pero ella es la que impone una preocupación inversa a la del *juego* por el que hemos caracterizado la ficción literaria: juego con el tiempo, la distancia, la perspectiva, la voz.¹⁹

Para Paul Ricoeur tanto la historia como la literatura se refieren, aunque de maneras diferentes, al mismo rasgo característico de la existencia humana en sus vertientes social e individual: su historicidad, esto es, "el hecho fundamental y radical de que nosotros hacemos la historia, que nosotros estamos en la historia y somos seres históricos".²⁰ Ambas formas discursivas "contribuyen a la descripción o a la redescubrimiento de nuestra condición histórica". Ambas son necesarias para llevar al lenguaje nuestra historicidad.

La historia, al volverse hacia el pasado, está regulada por una dialéctica entre lo extraño y lo familiar, lo lejano y lo cercano, que la coloca cerca de la ficción, ya que al observar la diferencia de los valores del pasado, abre lo real a lo posible:

La historia, también a este respecto, pertenece a la lógica de los posibles narrativos; pero no por medio de la ficción, sino precisamente por medio de sus historias "verdaderas". Las historias "verdaderas" del pasado liberan las potencialidades del presente. A Croce le gustaba decir que no hay historia sino del presente. Ahí está sin duda la paradoja. Pero está llena de sentido. Sugiere que la historia es el campo de las "variaciones imaginativas" que rodean lo real tal como es en la vida cotidiana.²¹

Por último, Paul Ricoeur nos dice que la literatura, al no depender de los sucesos reales, puede transportarse directamente a lo universal, esto es, al terreno de lo que los personajes dirían o harían: "...¿no podríamos decir que la historia, al abrirnos lo diferente, nos abre lo posible, mientras que la ficción, al abrirnos lo irreal, nos lleva a lo esencial?"²²

Estas ideas están dentro de una tradición aristotélica. Si Platón desterraba a los poetas de la República por alejarse más de la realidad, ya que las suyas eran ideas de ideas, Aristóteles considera a la poesía más noble y filosófica que a la historia, "pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares".²³ La poesía es más abarcadora porque esencializa la experiencia humana, es más filosófica que la historia. El poeta combate con las armas de la verosimilitud, mientras el historiador lo hace con la verdad. El poeta dice lo que podría suceder, "y lo que es posible"²⁴ según lo que es verosímil o necesario"; el historiador dice lo que ocurrió.

Desde una perspectiva, la verosimilitud es la barrera con la que se topa la imaginación, la que pone límites a la fantasía y la que ha presidido el canon mimético realista. Pero desde otra perspectiva, Aristóteles deja abierto el camino para la imaginación; lo verosímil se impone sobre lo verdadero hasta el punto de que "Es preciso preferir lo imposible que es verosímil a lo posible que es increíble."²⁵

Lo importante de estas interpretaciones es que lo verosímil no es una "degradación" de lo verdadero sino algo aparte; no se deduce una oposición verdadero/falso sino "lo que ocurrió"/

“lo que podría ocurrir”, “lo que pudo haber ocurrido” (independientemente de su valor de verdad). Así, siguiendo esta tradición, la oposición entre novela histórica/historia no es una oposición entre lo falso/verdadero. Lo verosímil tiene un valor en sí mismo, que incluso puede ser considerado superior al de verdad.

La idea de Carlos Fuentes de la relación entre historia y ficción está muy próxima a la de Paul Ricoeur, quien es una influencia para el escritor en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, y se ubica también dentro de esta tradición aristotélica.

Por otro lado, la propia literatura opina sobre el aspecto ficcional de la historiografía. Vargas Llosa nos dice en *La historia de Mayta* que la principal de las ficciones es la historia (aludiendo a las mentiras que pueblan la historia oficial latinoamericana). Jorge Luis Borges prefiere lo simbólicamente verdadero a lo históricamente exacto. El narrador de *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso prefiere conciliar la historia con la literatura y permitir que lo históricamente exacto entre al lado de la ficción:

...¿qué sucede —qué hacer— cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizás la solución sea [...] tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado, también, de la fantasía desbocada... Sin temor de que esa autenticidad histórica, o lo que a nuestro criterio sea tal autenticidad, no garantice ninguna eficacia poética, como nos advierte Lukacs: al fin y al cabo, al otro lado marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos nosotros al lector —le advierto yo—, no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica.²⁶

El problema del historiador es que no es posible recoger todo el pasado para expresarlo como historia. Hay una inmensidad de tiempo perdi-

do (dice el propio Fuentes). El historiador intenta tejer su obra de forma compacta, pero siempre hay resquicios, zonas de oscuridad por donde puede penetrar el escritor en un intento de completar esta insuficiencia de la historia para reconstruir el pasado o para elevar la experiencia a esencias, como diría Aristóteles. Éste es el punto donde se coloca Carlos Fuentes. El nexo entre historia y ficción está en esa insuficiencia de la historia y en esa defensa de los poderes de la imaginación, de la ficción, para buscar lo que falta, para “completar la realidad”, para mirar en la cara oculta, en la otra mitad del tiempo perdido. Y no sólo completar la historia sino también introducir en el relato aquello que pudo haber sido.

Desde otro ángulo del problema nos enfrentamos con la llamada crisis de la modernidad. Quizás el “resurgimiento” de la novela histórica no sea sino una de las manifestaciones de la crisis de la historia concebida como progreso, que a su vez lo sería de una crisis de totalidad o de civilización. Existe la sensación de estar viviendo el final de una etapa o el comienzo de otra. ¿Final o comienzo? Eso solamente el tiempo y la labor de futuros historiadores lo decidirá. Y por cierto, éste es el final de *Terra nostra*. Como la realidad que vivimos, el final de la novela no aclara si los síntomas apocalípticos son de una destrucción total del mundo o el fin necesario para que del caos y la destrucción resurja un nuevo sol (como en el pensamiento prehispánico acerca de la formación del mundo). Si somos el lugar de paso de un tiempo a otro, una de las reacciones necesarias para explicarse lo caótico de la realidad parece ser la búsqueda en el pasado. Esa vuelta escudriñadora busca ejemplos que le proporcionen claves para interpretar la realidad presente.

La novela histórica [...] no es otra cosa que una constante interrogación de los tiempos pasados en nombre de los problemas y de las curiosidades e, incluso, de las inquietudes y angustias del tiempo presente, que nos rodea y asedia [...] Historia y novela no serían nada más sino la expresión de la probablemente eterna inquietud

de los hombres [...] con respecto [...] a un pasado que no han conseguido conocer y que hoy sienten necesidad de integrar en su propio presente.²⁷

Nos dice Marshal Berman que la modernidad se caracteriza por borrar todo lo que la precede. Con actitud de nuevo rico, hace tabla rasa de su pasado y el presente se convierte en punto nuevo de partida. Es lo que Nietzsche llamó el “despiadado olvido”, lanzarse hacia adelante despojado de experiencia. Desde esta perspectiva modernidad e historia se oponen.

El cambio de actitud se da en los años setenta. Lo que se creía imparable, el carro del crecimiento, entra en crisis, la expansión económica se frena y las sociedades pierden bruscamente la capacidad para hacer desaparecer su pasado. Según Marshal Berman,²⁸ hay una vuelta a la historia cuando la modernidad entra en crisis o se buscan nuevas direcciones para poder avanzar. Uno de los temas centrales de la cultura de los años setenta habría sido la rehabilitación de la memoria y de la historia étnica como parte vital de la identidad.

El problema en América Latina, sin embargo, es que esta preocupación por el pasado o por la identidad no tiene su origen en los años sesenta sino que es un elemento siempre constante en la cultura desde la independencia. José Vasconcelos, Samuel Ramos, Octavio Paz, Leopoldo Zea, llevan hablándonos de todo esto casi el tiempo que tiene nuestro siglo, hasta tal punto que la búsqueda del ser del mexicano, y del latinoamericano, es tema recurrente durante decenios en México. En los años cincuenta crece este interés por la Cultura y la Historia (calificada esta última por Carlos Monsiváis como “identidad y tierra de nadie de los latinoamericanos”).²⁹ La historia adquiere una importancia inesperada. Hay que descubrirla, conocerla, inventarla. Conociendo su historia, el hombre americano puede proyectar un futuro. Con Leopoldo Zea surge la idea filosófica de que los problemas del continente derivan de su “constitución histórica”: “México, o más ampliamente América, ha surgido a la historia como dependencia europea. Entra a la cultura occidental porque Occidente

ha necesitado de ella y la descubre apropiándose-la.”³⁰ Esta idea de la “necesidad” (América es descubierta porque es necesitada) está todavía presente en Carlos Fuentes en 1992: “El historiador mexicano Edmundo O’Gorman sugiere que América no fue descubierta: fue inventada. Y fue inventada, seguramente, porque fue necesitada [...] El Nuevo Mundo es descubierto (perdón: inventado, imaginado, deseado, necesitado) en un momento de crisis europea”.³¹ Un personaje de *Terra nostra*, el padre Julián, dice frente a la negación del Señor:

— Candoroso amigo mío: el nuevo mundo no existe.

— Ya es demasiado tarde para decir eso, Señor. Existe, porque lo deseamos. Existe, porque lo necesitamos. Decir es desear (617).

La búsqueda de identidad propia, la lucha entre tradición y universalidad, tienen que ver aquí no con la modernidad sino con la ausencia de ella. En el caso de México incluso, por su propia historia, la novela histórica ha estado presente a lo largo de los siglos XIX y XX. No hay resurgimiento del género sino constante preocupación por la historia que va cambiando la forma de novelización.

Si la novela histórica europea se escribe desde una confianza en el presente y en su historia, como algo que se desea explorar y conocer pero sin tanta injerencia en el presente, en América Latina las novelas históricas se escriben desde un presente incierto y un futuro aún más imprevisible. El pasado pesa sobre un presente incómodo.

Según Georg Lukacs, cuando surge en Europa la llamada novela histórica (a principios del siglo XIX, teniendo en cuenta que *Waverly*, de Walter Scott, es considerada la primera del género) lo hace como consecuencia “casi necesaria” de las nuevas condiciones históricas, en especial como consecuencia de la Revolución francesa. Se vive una época en que por vez primera el hombre siente que los acontecimientos influyen en su propia vida y que él es también capaz, de alguna manera, de cambiar la realidad. Se ad-

quiere un nuevo sentido de la historia: la historia como progreso. El presente y el hombre ya no son vistos de modo estático sino como la consecuencia de conflictos dados en el pasado y que todavía tienen lugar en el presente. La novela histórica sería la consecuencia necesaria de la novela social al haber llegado a la comprensión de la historia como progreso. Del mismo modo, al ser la meta la comprensión del presente, esa novela histórica conducirá de nuevo a otra novela social (Balzac).

Cuando el género llega a América Latina, debe resultar atractivo en países que apenas acaban de alcanzar la independencia y que deben constituirse como nación. La novela histórica latinoamericana quizá desde sus orígenes está ligada al tema de la identidad.

Hoy, a diferencia de lo que sucede en esta primera novela decimonónica, lo que se cuestiona no es tanto la historia (las acciones) como el discurso histórico, la escritura de la historia, el discurso oficial sobre la historia que no ha dado cuenta de la realidad de los países (especialmente de los grupos marginados) sino que más bien la ha enmascarado.

Viendo el problema desde la otra perspectiva nos colocamos en "el lado" de la novela, de la ficción. La novela histórica de los últimos decenios ha ido modificando el género en el sentido de hacer que predomine la parte ficcional; en la novela del XIX, el siglo de la novela histórica, las obras tenían un mayor apoyo documental; los documentos, los genotextos, sufrían menos transformación. Hoy, el género se ha modificado en la misma dirección que el resto de la narrativa. Su evolución es finalmente la de la escritura, no sólo la de la historia. En los contenidos es heredera de nuevas ramas de la historiografía como la historia de la cultura o de las mentalidades, pero en la forma no difiere significativamente de otros subgéneros: alejamiento del referente, ruptura y ataque contra la linealidad, polifonía, intertextualidad. La novela puede alterar el discurso histórico descomponiendo su linealidad, cuestionándolo bajo formas como la parodia, poniendo en diálogo discursos contradictorios. La historia puede ser vista de un modo surrealista, mágico, maravilloso, mítico.

Podemos leer la novela histórica contemporánea como un texto que reordena los datos de la historia, los reinterpreta en un nuevo discurso que tendrá como función actualizar el pasado, reconstruirlo con una significación diferente para un grupo distinto.

Seymour Menton propone en su libro *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*,³² seis rasgos para la llamada Nueva Novela Histórica, variación actual del género que habría surgido con Alejo Carpentier en los años cuarenta pero que arrancaría de forma masiva en 1979 (*Terra nostra* sería uno de los pocos antecedentes del nuevo género, junto con la otra gran novela histórica de 1975, *Yo el Supremo*). Estos rasgos son: 1. La subordinación de la representación mimética de un periodo histórico a la propuesta de una filosofía de la historia o de la cultura. Jorge Luis Borges influye (paradójicamente, pues nunca escribió novela) en una visión de la historia que cree imposible acceder a "una verdad" y que la considera siempre cíclica e imprevisible (lo más inesperado puede suceder).³³ 2. La distorsión consciente de la historia por la presencia de anacronismos, exageraciones u omisiones. 3. La presencia como protagonistas de personajes históricos, en contra de la fórmula de Walter Scott elevada a canon por Lukacs. 4. La metaficción, esto es, comentarios del narrador acerca de la propia obra que se está escribiendo (hecho en el cual también habría influido Borges). 5. La intertextualidad. "Desde que García Márquez sorprendió a los lectores de *Cien años de soledad* con la introducción inesperada de personajes novelescos de Carpentier, Fuentes y Cortázar, la intertextualidad se ha puesto muy de moda tanto entre los teóricos como entre la mayoría de los novelistas. Aunque el concepto teórico fue elaborado primeramente por Bajtín, se difundió más en los escritos de Gérard Genette y Julia Kristeva."³⁴ 6. La aparición de elementos conceptualizados por Mijaíl Bajtín, como lo carnavalesco, lo dialógico, la parodia y la heteroglosia.

Yo considero que la mitad de estos elementos no son privativos de la nueva novela histórica, sino de la novela en general. Lo bajtiniano, la intertextualidad o la metaficción no pueden ser-

vir para diferenciar o dar novedad formal a un subgénero cuando no son exclusivos de él. Los otros tres elementos sí podrían serlo, pero quizá solamente el estudio detallado de cada novela permita inferir otros nuevos.

En cuanto a la utilización que Seymour Menton hace de los conceptos bajtinianos, es demasiado imprecisa. A lo largo de las 300 páginas del libro, lo dialógico, lo carnavalesco, la heteroglosia, son utilizados para caracterizar a las novelas pero nunca son conceptos definidos, nunca se nos proporciona una definición de lo que se entiende por ellos y son utilizados de un modo demasiado amplio y laxo, como si de ingredientes culinarios se tratara: "Lleva bastante parecido con algunas de las novelas latinoamericanas posteriores a 1960 por ser en gran parte un *tour de force* lingüístico con un fuerte tono carnavalesco y una gran dosis de metaficción e intertextualidad".³⁶ "Igual que en *Los perros del paraíso* de Abel Posse, abundan la intertextualidad y la metaficción con fuertes dosis del anacronismo."³⁶ "...no es de extrañar que *La campaña* se distinga por sus elementos dialógicos y carnavalescos".³⁷ Entre otros muchos ejemplos donde nunca se va más allá de estas calificaciones dentro de una frase, nunca sabemos la forma que adoptan en las novelas y si las formas del dialogismo pueden, por ejemplo, ser diferentes. En cuanto a lo carnavalesco, se empareja con elementos humorísticos o exageraciones sin ver implicaciones más allá. Para Bajtín lo carnavalesco forma parte de una visión del mundo que se opone a la oficial; la lógica que gobierna este tiempo es la del mundo al revés.

Seymour Menton considera que la primera nueva novela histórica verdadera es *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, publicada en 1949. Después vendrían, *El siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1979). Poco antes, en 1975, habían sido publicadas *Yo el supremo* y *Terra nostra*. A partir de 1979 se daría el auge de la nueva novela histórica latinoamericana y la publicación del gran número de novelas que señala. Sin embargo, yo tengo dudas de si todas estas novelas pueden ser metidas en el mismo casillero y colocadas bajo los seis rubros mencionados ante-

riormente. Aunque pertenecientes a distintos países, considero que hay un nexo entre la obra de Carpentier, Fuentes, Roa Bastos, García Márquez, y otros escritores del llamado *boom*, y es esa recurrencia del discurso latinoamericanista: el problema de la identidad y del ser, la realidad pluricultural, barroca, mágica o maravillosa, el sueño utópico, la pervivencia de los mitos, la necesidad de nombrar y dar voz. Yo creo que este discurso cambió, o está cambiando, y aunque históricas, las nuevas novelas presentan otro rostro que por supuesto habría que definir. El mismo concepto de novela histórica debería ser revisado. En novelas como *Terra nostra* la importancia del presente es tal, y la alteración de los hechos de tal magnitud (aunque su esencia pueda permanecer tras esta alteración de tiempos y espacios), que más bien podría denominarse novela de tema histórico o con preocupación por el tiempo histórico. En la novela histórica tradicional no aparecía el presente; en obras como *Terra nostra* el pasado es un pretexto para hablar de los tiempos actuales, para explicar cómo se llegó a una situación presente.

El discurso de Carlos Fuentes acerca de la historia y la cultura latinoamericanas responde a una cierta filosofía de la cultura que es la que predominaba en los años setenta. El recoge en su discurso, tanto literario como ensayístico, los temas y palabras clave del momento, caracterizado éste por una confianza en el cambio (normalmente revolucionario y de tipo socialista). Buena parte de los países latinoamericanos tenía una dictadura militar al frente de sus gobiernos, y las torturas y desapariciones eran la nota de cada día. Hoy quizá las cosas no han cambiado demasiado en el fondo, los países latinoamericanos tienen problemas económicos y las libertades no están totalmente garantizadas, pero el discurso ha cambiado. La velocidad de las comunicaciones, la interdependencia económica, el fenómeno globalizador, el neoliberalismo, la caída del socialismo, han afectado también a ese barrio de la aldea global que es América Latina. Acompañando a estos cambios, las élites intelectuales han ido acercándose cada vez más a los centros de poder y este discurso "latinoamericanista", donde son palabras o conceptos cla-

ve: identidad, afirmación del ser nacional o latinoamericano, apropiación de la palabra, búsqueda de un lenguaje propio, mito, barroco, utopía, real maravilloso, memoria, imaginación, universalidad, ha ido diluyéndose. La literatura latinoamericana luchaba por una expresión propia, por encontrar un lenguaje "libre de colonialismos" y subordinaciones, capaz de expresar una realidad diferente. Encontrar ese lenguaje implicaba "nombrar", "dar el ser" a la realidad exterior. La escritura llenó vacíos, llenó silencios, buscó en el lenguaje una identidad. Y la literatura latinoamericana alcanzó su propósi-

to. Afirmandose a sí misma, buscando su lenguaje propio, se hizo universal, fue reconocida y leída.

Hoy, casi veinte años después de este "boom", vivimos la decadencia (el desgaste) de este discurso. Carlos Fuentes sin embargo sigue incidiendo en cada nuevo ensayo y en la mayoría de sus novelas (hasta en una alejada de estos temas como *Diana o la cazadora solitaria* hay pequeñas acotaciones sobre estos asuntos) sobre un discurso que en su obra se remonta a *La nueva novela hispanoamericana* y *Tiempo mexicano*.

Notas

¹ Carlos Fuentes, *El mal del tiempo*, vol. 1, *Aura, Cumpleaños, Una familia lejana*, México, Alfaguara, 1994.

² Algunos de sus libros más importantes en este sentido son: *La nueva novela hispanoamericana, Tiempo mexicano, Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana, El espejo enterrado y Geografía de la novela*, que recogen buena parte de los artículos publicados en periódicos y revistas a lo largo de los años.

³ Carlos Fuentes, "La novela de América: literatura y sociedad", en *Claves de razón práctica*, núm. 5, septiembre de 1990.

⁴ *Ibid.*, p. 8. Fuentes recoge la idea de Jean-François Lyotard (*La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987) de que los grandes relatos de legitimación de los saberes están en crisis. Añade en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 25) abogando por la activación de las diferencias: "pero el fin del metarrelato, por definición abstracto y absolutista, ¿no promete la multiplicación de los *multirrelatos* del mundo policultural, más acá del dominio exclusivo de la modernidad occidental? La 'incredulidad hacia las metanarrativas' puede ser sustituida por la credulidad hacia las polinarrativas que nos hablan de proyectos de liberación múltiples, no sólo occidentales".

⁵ Carlos Fuentes, *Terra nostra*, México, Joaquín Moritz, 1975, p. 31. De aquí en adelante las citas de la novela aparecerán dentro del texto entre paréntesis.

⁶ Donald Phillip Verene, "La filosofía de la imaginación de Vico", en Giorgio Tagliacozzo, Michael Mooney y Donald Phillip Verene (comps.), *Vico y el pensamiento contemporáneo*, México, FCE, 1987, p. 34.

⁷ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, FCE, 1992, pp. 31-32.

⁸ José Ferrater Mora, *Cuatro visiones de la historia universal*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 55-56.

⁹ Carlos Fuentes, "La novela de América...", *op. cit.*, p. 5.

¹⁰ Frances Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.

¹¹ *Ibid.*, p. 188.

¹² Esta función del amor como medio para obtener no sólo el placer sino también el conocimiento, la encontramos en *El laberinto de la soledad*, uno de los intentos por adentrarse en la "filosofía del ser mexicano". Dice Octavio Paz: "Y le pedimos al amor —que, siendo deseo, es hambre de comunión, hambre de caer y morir tanto como de renacer— que nos dé un pedazo de vida verdadera, de muerte verdadera. No le pedimos la felicidad, ni el reposo, sino un instante, sólo un instante, de vida plena, en la que se fundan los contrarios y vida y muerte, tiempo y eternidad, pacten [...] Creación y destrucción se funden en el acto amoroso" (*El laberinto de la soledad*, Madrid, FCE, 1983, pp. 176-177).

¹³ Roland Barthes, "El discurso de la historia", en *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970, p. 48.

¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶ Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973; *Tropics of Discourse*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

¹⁷ Carlo Ginzburg, por ejemplo en "Sólo un testigo", *Historias*, núm. 32, México, Dirección de Estudios Históricos-INAH, 1994, pp. 3-20. Arnaldo Momigliano en "Storicismo revisitado" y "La retórica della storia e la storia della retórica: sui tropi di Hayden White".

¹⁸ Paul Ricoeur, *Relato: historia y ficción*, México, Dosfilos Editores, 1994, pp. 94-95.

¹⁹ *Ibid.*, p. 139.

²⁰ *Ibid.*, p. 18.

²¹ *Ibid.*, p. 108.

²² *Idem.*

²³ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 75.

²⁴ Este sentido de lo "posible" es diferente al que la misma palabra posee en la cita de Ricoeur de la nota 22. Para éste, la historia nos abre a lo posible; para Aristóteles, es la poesía la que nos dice lo que es posible siempre y cuando sea verosímil o necesario. La diferencia entre ambos la establece los diferentes valores de historia y de verdad. En Aristóteles el historiador dice lo que ocurrió, su función se limita a hablar del pasado. En Ricoeur, la historia libera las potencialidades del presente; en ese sentido, como la poesía, nos abre también a lo posible. En ambos, sin embargo, la poesía (o la ficción) conduce a lo esencial.

²⁵ Aristóteles, Horacio, Boileau, *op. cit.*, p. 111.

²⁶ Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, México, Diana, 1987, pp. 641-642.

²⁷ José Saramago, "La historia como ficción, la ficción como historia", en *Debats*, pp. 8-12.

²⁸ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI Editores, México, 1989.

²⁹ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1976, p. 1496. Añade allí mismo: "El rostro secreto, la máscara del laberinto, el ingreso a la plenitud de la existencia. Del relato de la culpa a la sal-

vación a la conciencia del ser nacional a la transgresión. Para evadir el fáctum triturador hay que denunciar exasperadamente esa realidad oculta que nos marca y devela, explicar con acento candente y metafísico los días enmascarados de México."

³⁰ Leopoldo Zea, *La filosofía en México*, México, Libro-Mex, 1955, p. 10. Cita tomada de Tzvi Medin, "El laberinto de la mexicanidad en el sexenio de Miguel Alemán", en *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 175, 18 de octubre de 1992.

³¹ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo...*, *op. cit.*, pp. 50-51.

³² Seymour Menton, *La Nueva Novela Histórica de la América latina, 1979-1992*, México, FCE (Colección Popular, 490), 1993.

³³ Una muy buena parte de los cuentos de Borges se basa en lecturas de historia, de literatura o de filosofía. El apoyo "documental" se convierte en un artificio al llenar los cuentos de citas bibliográficas, unas veces ciertas y otras inventadas. La historia es algo manipulable, por eso a menudo tenemos varias versiones de los mismos hechos. No hay una verdad. La historia, además, paradójicamente, se apoya a menudo en la literatura. Dice en "Tema del traidor y del héroe", "Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible..."

³⁴ Seymour Menton, *op. cit.*, pp. 43-44.

³⁵ *Ibid.*, p. 59.

³⁶ *Ibid.*, p. 63.

³⁷ *Ibid.*, p. 262.

