ESTA obra constituye un estudio de literatura comparada sobre temas apocalípticos y técnicas narrativas en la novela contemporánea estadunidense y latinoamericana. Lois Parkinson Zamora, miembro del Departamento de Inglés de la Universidad de Houston, explora la historia del mito del apocalipsis desde la Biblia hasta sus interpretaciones medievales y posteriores, y la relaciona con el surgimiento de actitudes apocalípticas en América. Demuestra, asimismo, que las tensiones simbólicas inherentes al mito apocalíptico tienen un significado especial para los escritores posmodernos. La autora enfoca la relación que existe entre temporalidad histórica y estructura narrativa en las obras de siete importantes novelistas: Gabriel García Márquez, William Faulkner, Thomas Pynchon, Julio Cortázar, John Barth, Walker Percy y Carlos Fuentes.

Este libro, notable por su perspectiva comparativista, aborda la cuestión del apocalipsis como asunto de historia intelectual y literaria. El análisis hecho por Lois Parkinson Zamora ilustrará a los estudiosos de la literatura de los Estados Unidos y de la América Latina, así como a todos los lectores de literatura contemporánea.

En la portada: La mujer vestida de sol, *de Juan Gerson, 1562, Tecamachalco, Pue. Fotografía: Constantino Reyes.*

00196
9 789681 639884

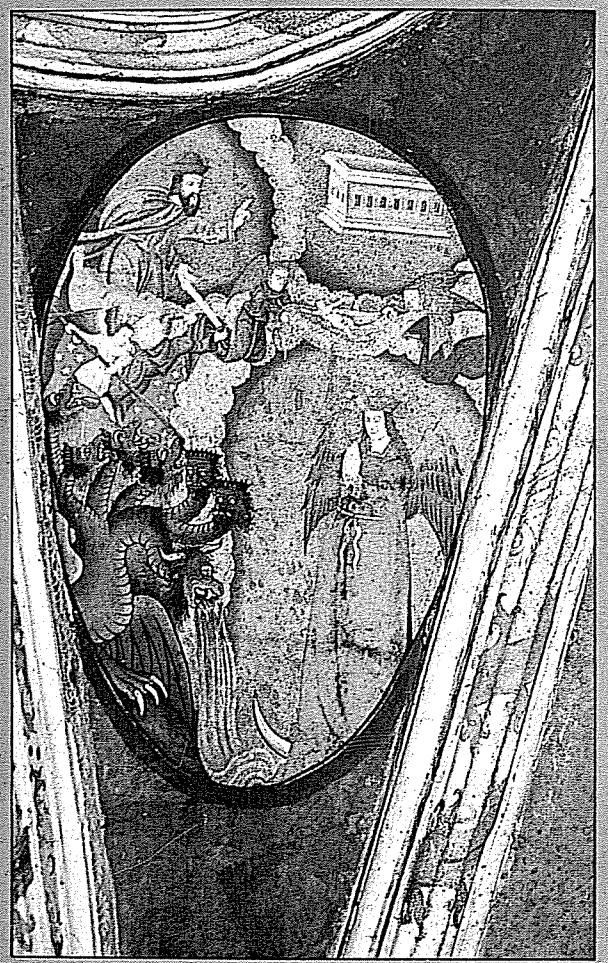
Lengua y Estudios Literarios

Lois Parkinson Zamora Narrar el apocalipsis

Lois Parkinson Zamora

Narrar el apocalipsis

La visión histórica en la literatura estadunidense y latinoamericana contemporánea



Lengua y Estudios Literarios

REIMPRESIÓN • 19

Traducción de
MARÍA ANTONIA NEIRA BIGORRA

LOIS PARKINSON ZAMORA

NARRAR EL APOCALIPSIS

La visión histórica en la literatura estadunidense y latinoamericana contemporánea

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en inglés, 1989
Primera edición en español, 1994
Primera reimpresión, 1996

Título original:
Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U. S. and Latin American Fiction
© 1989, Cambridge University Press
ISBN 0-521-36223-7

D. R. © 1994, Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V.
D. R. © 1996, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-3988-X

Impreso en México

Para Steve, por supuesto.

Y además, no se ha dicho la última palabra —probablemente jamás se dirá—. ¿No son nuestras vidas demasiado breves para esa plena expresión que, a través de todos los tartamudeos es, desde luego, nuestra única y perdurable intención? He dejado de esperar esas últimas palabras cuyo sonido, si pudieran pronunciarse, haría estremecerse los cielos y la tierra.

JOSEPH CONRAD, *Lord Jim*

AGRADECIMIENTOS

Deseo dar las gracias a un gran número de amigos, colegas, parientes y estudiantes por su ayuda y su aliento: Robert Alter, Donald Barthelme, John D. Bernard, Susan Bielstein, Richard y Janet Caldwell, Lee H. Dowling, Ted L. Estess, Carlos Fuentes, Dan Garver, Richard Howard, William B. Hunter, Karen Kovacs, David Lazar, Quealy Lewis, Cynthia Macdonald, Guillermo Margadant, Angelina Muñiz-Huberman Robert y Amy Parkinson, Emilio Rabasa, José Saldívar, y Camille y Peter Zamora. Estoy especialmente agradecida a Wendy B. Faris, Stephen Zamora, Héctor Barraza y Reyna Paniagua, por su minuciosa lectura crítica del manuscrito y por sus consejos. El National Endowment for the Humanities y el American Council of Learned Societies me concedieron becas para avanzar la obra, y la Universidad de Houston pagó la preparación del manuscrito. La ayuda de estas instituciones llegó en los momentos más oportunos.

También deseo dar las gracias a las siguientes publicaciones por su autorización para reproducir, en forma modificada, parte de mis artículos antes publicados: "Voyeur/Voyant: Julio Cortázar's Spatial Esthetic", *Mosaic,* 14, *iv* (1981), 45-68; "The End of Innocence: Myth and Narrative Structure in Faulkner's *Absalom, Absalom!* and García Márquez's *Cien años de soledad*", *Hispanic Journal,* 4, *i* (1982), 23-40; "Movement and Stasis, Film and Photo: Temporal Structures in the Recent Fiction of Julio Cortázar", *The Review of Contemporary Fiction,* 3, *iii* (1983), 51-71; "Carlos Fuentes's *Terra nostra* and Giambattista Vico's *The New Science*", *The Review of Contemporary Fiction,* 8, *viii* (1988), 249-256.

I. INTRODUCCIÓN. LA VISIÓN APOCALÍPTICA Y LAS FICCIONES DEL DESEO HISTÓRICO

> Fuimos hechos para desear: sin nada qué desear,
> somos como molinos en un mundo sin viento.
>
> JOHN FOWLES, *The Aristos*

AL APROXIMARSE el año 2000 y habernos acostumbrado a pensar en crisis de dimensiones globales, las referencias al apocalipsis son cada vez más frecuentes y estruendosas. Nuestro sentido moderno del apocalipsis es más histórico que religioso: la palabra se emplea una y otra vez en referencia a los acontecimientos recientes de orden nuclear, bélico, ecológico, demográfico. Todo lo cual revela claramente nuestra gran capacidad de autodestrucción. El fin de este milenio ha desplazado la fecha orwelliana de 1984 como objeto de especulación, y el apocalipsis sigue de moda. Sin embargo, no debemos olvidar que las visiones apocalípticas han sido durante larguísimo tiempo fuente considerable de inspiración para la literatura y las artes visuales.

Desde que fue establecido como género literario en el siglo I a C., el apocalipsis ha ejercido una fascinación especial sobre los artistas por sus notables imágenes y su poderosa poesía. Después de todo, es la última palabra de Dios sobre su creación. El Apocalipsis de San Juan de Patmos —el más completo y más bello de los textos apocalípticos bíblicos— concluye el canon cristiano. Su posición final parece reforzar la autoridad de su intento sumario. Visiones apocalípticas, particularmente las del texto de San Juan, empezaron a inspirar un cuerpo importante de obras literarias y plásticas a finales de la Edad Media, y han seguido inspirándolas de manera variada y abundante. (En ello hay cierta ironía, dadas las dificultades y los retrasos que el Apocalipsis encontró antes de ser aceptado en el canon: integrado tardíamente, por causa de su naturaleza subversiva.[1]) Aunque el Apocalipsis se presenta como la interpretación definitiva de la historia, sus innumerables interpretaciones literarias y pictóricas parecen burlarse de la idea misma de una interpretación definitiva.[2] En suma, es un texto que ha dado

lugar y enriquecido, directa o indirectamente, a otros textos, incluso las novelas que analizo aquí.

En la segunda parte de mi introducción pasaré revista con cierto detalle a las convenciones del Apocalipsis bíblico y sus repercusiones sobre la narración novelística contemporánea. Al principio, bastará un breve resumen de los elementos apocalípticos para indicar las preocupaciones teóricas y narrativas del mito. Tanto en los textos apocalípticos del canon hebreo (Ezequiel, Daniel, Zacarías) como en los apocalipsis cristianos (el capítulo XIII de San Marcos, el capítulo XXIV de San Mateo, la Segunda Epístola de San Pedro, el Apocalipsis de San Juan), el fin del mundo es descrito desde el punto de vista de un narrador que se opone radicalmente a las prácticas espirituales y políticas de su tiempo. Sea judío o cristiano, su narración refleja no sólo su oposición a esas prácticas sino también su impotencia política para modificarlas. Su visión es subversiva: se encuentra al margen de la principal corriente cultural y política (en el caso de San Juan, literalmente en el exilio en la isla griega de Patmos), aguardando la intervención de Dios en la historia humana. Cuando llegue esta intervención divina el corrompido mundo de hoy será suplantado por un ámbito nuevo y trascendente. Desde un punto temporal supuestamente más allá del fin de los tiempos, el apocaliptista analiza toda la historia humana, enfocando especialmente el cataclismo final. Para él, futuro es pasado: él ofrece el plan de Dios para el fin de la historia, primero en el futuro profético, y luego como hecho consumado.

Antes del fin, habrá levantamientos, que en el Apocalipsis de San Juan incluyen el turbulento reinado del Anticristo, la Segunda Venida de Cristo, la consiguiente batalla cósmica de Armagedón, un milenio de Cristo, un nuevo desencadenamiento de Satanás, el Juicio Final y la aparición de "la santa ciudad, como la Nueva Jerusalén, la vi cómo descendía del cielo cerca de Dios, preparada como desposada que se ha engalanado para su esposo" (Apoc. 21:2). Así, la catástrofe está equilibrada con el milenio, la desolación con la fecundidad, la ira de Dios contra su piedad. Claro que los lectores de textos apocalípticos se consideran entre aquellos que serán salvados por Dios al fin de los tiempos. Por eso, las pestes y los tormentos que el Apocalipsis describe son fuente de consuelo y no de desesperanza. La serie de desastres históricos proyectada por las fantásticas imágenes del apocaliptista representan la venganza de Dios contra sus enemigos (y los enemigos de su pueblo). De este modo, el Apocalipsis no sólo es una visión

de condenación: para sus lectores originales era todo lo contrario, una luminosa visión del cumplimiento de la promesa de Dios, de justicia y de salvación común.

Mi tema no es el Apocalipsis bíblico *per se,* sino antes bien los empleos literarios del Apocalipsis en obras selectas de ficción hechas por escritores estadounidenses y latinoamericanos contemporáneos. Analizo la conciencia histórica y la visión mítica de seis escritores y, más particularmente, la relación de sus visiones de fines históricos con finales narrativos. Sostengo que su empleo consciente de la imagen y de las formas narrativas del Apocalipsis bíblico afecta esta relación entre fines y finales, y comparo su obra en función de sus diversos usos de esta forma narrativa bíblica. Esos escritores no siempre emplean modos apocalípticos sin vacilación o crítica: Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Walker Percy aceptan e incorporan en sus obras las formas del Apocalipsis bíblico, a diferencia de Thomas Pynchon, John Barth y Carlos Fuentes, quienes invocan esas formas para modificarlas o rechazarlas. Por ello, la literatura que analizo puede definir sus perspectivas históricas y narrativas apartándose de las formas del Apocalipsis, así como integrándolas en su estructura. En uno y otro caso, la obra de esos escritores encarna las preocupaciones apocalípticas de nuestro siglo.

La mayoría de nosotros no concebimos el tiempo como se presenta en el relato apocalíptico bíblico, ni tampoco los novelistas en este estudio adoptan literalmente su historia metafórica. No obstante, las ideas y las imágenes bíblicas están entretejidas en la urdimbre de la cultura de los Estados Unidos y de la América Latina. América ha heredado la filosofía judeocristiana de la historia; aunque nuestras concepciones seculares modernas no plantean un principio o un fin del tiempo (en realidad, todo lo contrario)[3] compartimos con el apocaliptista la necesidad de interpretar y de atribuir una significación a nuestra experiencia de la historia. En la América Latina, la recepción y la asimilación de esta herencia bíblica europea fue condicionada, sin duda, por pautas indígenas de historicismo apocalíptico. Historiadores y antropólogos han identificado puntos de congruencia en las expectativas apocalípticas del pensamiento histórico europeo y del indígena, en especial entre grupos de Brasil y de Perú, a pesar de concepciones del movimiento temporal por lo demás sumamente distintas.[4] Mientras continúa la investigación, ciertamente se impondrán más extensos análisis de las múltiples fuentes del apocaliptismo en la literatura de América. En este estudio, analizo las corrien-

tes no europeas del apocaliptismo en la obra de Carlos Fuentes pero, en general, mi enfoque crítico es a las fuentes bíblicas de la mitología apocalíptica en la literatura contemporánea.

El empleo de estructuras e imágenes apocalípticas en la actual literatura estadounidense y latinoamericana ubica la dramatización literaria del tiempo humano entre el mito y la historia (observación que yo desarrollo en mi análisis de *Cien años de soledad* y de *¡Absalón, Absalón!* en el capítulo siguiente). El apocaliptista describe a brochazos la historia que mueve a los seres humanos. Los novelistas que emplean las imágenes y las perspectivas narrativas del Apocalipsis, por consiguiente, suelen enfocar menos la interacción psicológica de sus personajes que las complejas fuerzas históricas y cósmicas en donde se ven atrapados. Esta conciencia de las fuerzas históricas que condicionan y constriñen la existencia individual indica una perspectiva disidente. Los novelistas que emplean elementos apocalípticos, tal como los apocaliptistas bíblicos, a menudo critican las actuales prácticas políticas, sociales y espirituales, y proponen los medios de oponérseles y de superarlas. Crean ficciones globales de orden histórico, dramas universales que asignan valor moral a los acontecimientos aislados y a la conducta individual. A menudo, en sus propias estructuras narrativas, enfocan los medios por los cuales se puede *narrar* la historia, cuestión tan esencial para el Apocalipsis como la naturaleza de la historia misma.

Los escritores que analizo aquí corresponden en diversas formas a esas generalizaciones. Emplean la visión histórica y las formas narrativas del Apocalipsis para dramatizar la relación del individuo, la comunidad y la novela misma con los procesos de la historia. En algunos casos, están menos interesados en el Apocalipsis bíblico que en sus propias visiones del fin del mundo. Pero, en general, hay una poderosa asociación metafórica en sus novelas entre sus propias visiones apocalípticas y las convenciones del género bíblico. Por tanto, propongo a lo largo de mi estudio que el Apocalipsis funciona en estas novelas como lo que Mijaíl Bajtín ha llamado el "cronotopo", ese *élément privilegié* de la obra literaria que es "la condensation et la concrétisation des indices du temps–temps de la vie humaine, temps historique, dans différents secteurs de l'espace".[5] Sostengo que el Apocalipsis es el cronotopo de esas novelas, su principio organizador y su centro figurativo. Es lo que hace visible el tiempo, y lo que determina su relación narrativa con la realidad histórica.

1

Empiezo a desarrollar esas generalizaciones con un análisis de la literatura de Gabriel García Márquez en el capítulo siguiente. García Márquez emplea la perspectiva disidente del Apocalipsis para criticar las estructuras políticas y sociales, y emplea la perspectiva escatológica del Apocalipsis para comentar acerca de la estructura del tiempo. Aunque sus novelas difieren marcadamente entre sí, todas ellas son meditaciones sobre la naturaleza del tiempo y de las maneras en que termina el tiempo. En este capítulo, ofreceré *¡Absalón, Absalón!*, de William Faulkner, como precursor de esta actitud narrativa apocalíptica. Dado que Faulkner es universalmente reconocido como antecedente importante de la literatura latinoamericana contemporánea de ficción, esta discusión inicial ofrecerá bases considerables para mis ulteriores conclusiones comparativas.

El tercer capítulo trata de la obra de Thomas Pynchon. Como los apocaliptistas bíblicos, Pynchon se preocupa por la muerte: del individuo, de la sociedad, del universo. Sin embargo, su visión no es de un fin cataclísmico, sino de la desintegración gradual. Pynchon está relacionado con la tradición apocalíptica no por su empleo del sentido y la estructura convencionales del Apocalipsis, sino por su reacción contra ellos. Rechaza explícitamente una perspectiva narrativa apocalíptica, y la cambia por otra, basada en el concepto termodinámico de la entropía. Yo yuxtapongo este capítulo sobre la ficción de Pynchon a mi análisis de las novelas de García Márquez debido al notable contraste que hay entre estos autores. Mientras la visión del tiempo de García Márquez es orgánica, la de Pynchon es mecánica; si los precursores de García Márquez son Faulkner y, a través de Faulkner, el "vitalista" Henri Bergson, los de Pynchon son Henry Adams y, a través de Adams, los físicos y matemáticos Clausius, Kelvin, Bolzmann, Gibbs, Heisenberg. Aunque tanto la entropía como el Apocalipsis sean sólo metáforas por las cuales estos novelistas describen las relaciones de sus personajes con los fines temporales, sin embargo son formas importantes de transmitir su concepción novelística de la vida y la muerte humanas. La promesa inherente a la visión apocalíptica, la radical transformación de mundos antiguos en mundos nuevos están ausentes de la visión entrópica: la tensión apocalíptica entre los símbolos antropomorfos del bien y del mal se desploma en la ficción de Pynchon, convirtiéndose en una fórmula para la medición estadística de la probabilidad molecular.

Los capítulos IV y V también se explican en relación mutua. En sus tempranas obras, Julio Cortázar se interesa por la experiencia visionaria del artista, y en sus últimas obras, por la experiencia visionaria del activista político. En ambos casos, pinta la trascendencia de lo ordinario, invocando el mito del apocalipsis como metáfora de la perspectiva privilegiada de sus personajes. En contraste, la obra de John Barth no encarna una experiencia apocalíptica, sea política o artística, sino que antes bien emplea lo que yo llamo un estilo apocalíptico. Barth dice que este estilo "deliberadamente agota (o trata de agotar) sus posibilidades, y linda con su propia caricatura".[6] Barth muestra —como Jorge Luis Borges, pero por diferentes razones, que analizo en breve— una fascinación casi obsesiva por los finales narrativos. Paradójicamente, esta fascinación por los finales se manifiesta a menudo en unas estrategias elaboradas para su subversión o su negación. De este modo, el apocalipsis se vuelve para Barth una cuestión formal y no filosófica: ante las realidades barrocas del momento actual es, según Barth, el "virtuoso", el maestro de la técnica, el artesano, quien será "el vestigio elegido del apocalipsis literario". Si Barth crea finales narrativos cerrados que mandan de regreso al lector, formando un círculo, a la narración, en cambio Cortázar crea estructuras narrativas abiertas que multiplican los finales potenciales. Ambos escritores presentan dilemas que no pueden resolver: ninguno de ellos cree en respuestas ni en finales absolutos. A sus muy distintas maneras, cada quien emplea la visión mítica y las estructuras narrativas del Apocalipsis para encarnar el escepticismo posmoderno acerca de la posibilidad de conclusión, sea literaria o histórica.

En los capítulos VI y VII analizo las obras de Walker Percy y de Carlos Fuentes. De los escritores cuya obra trato en detalle en este libro, Percy y Fuentes son los más profundamente versados en las filosofías de la historia, sin referencia a las cuales no es posible ningún análisis serio de sus novelas. Para ambos, el conocimiento de la conciencia y el conocimiento de la cultura se basan en una comprensión de la naturaleza de la historia.

El punto de vista escatológico de las obras del escritor católico Walker Percy refleja la fe de este autor en la intención original del Apocalipsis como revelación divina. A su interpretación católica ortodoxa del Apocalipsis, Percy añade una interpretación existencial basada en algunos filósofos modernos de la historia, entre ellos Romano Guardini, Eric Voegelin y Martin Heidegger. En un ensayo intitulado "Notes for a Novel about the End of the World" [Notas para una novela acerca del fin del mundo], Percy manifiesta su comprensión de la cultura posmoderna y la relación de la novela con esa cultura. El tema de la novela posmoderna es un hombre que "casi ha llegado al fin de la línea", y la función de esta obra es evitar ese fin, escribiendo acerca de él.[7] El apocalipsis es invocado explícitamente en todas las novelas de Percy, pero yo creo que no es para invocar el fin del tiempo como tal. Más bien, en el contexto existencial cristiano de su obra, el fin se vuelve presente y potencial en cada momento de las vidas de sus personajes. El apocalipsis es el símbolo y el medio de renovación en el presente, y la novela, según Percy, debe ser el vehículo de esta renovación.

Como Percy, también Carlos Fuentes se preocupa menos por un fin real que por un "eterno presente" que integre el pasado y el futuro. Anuncia este "eterno presente" como el tema de *Terra nostra*. El contexto y las preocupaciones de Fuentes en esta novela son menos psicológicos y metafísicos que los de Percy. Las grandes pautas históricas y políticas de las naciones se invocan en esta monumental investigación de los orígenes y las identidades de México, y es Giambattista Vico el que ofrece una estructura complementaria al historicismo apocalíptico. La novela comienza en 1999, en medio de una revolución global, pero después de unas treinta páginas salta de vuelta al siglo XVI, a lo que Fuentes llama "la menos realizada, la más abortada, la más latente y anhelante de todas las historias: la de España y la América española".[8] La novela de Fuentes es una crítica constante de muchos modos de deseo histórico. Por ésta y por otras razones, el título de mi capítulo sobre *Terra nostra* es "Más allá del apocalipsis".

Mi enfoque comparativo me lleva a proponer unas líneas que corren de norte a sur y de sur a norte y que pueden sugerir afinidad, influencia o las condiciones de la recepción literaria. Sin embargo, ante todo, mi análisis depende de las similitudes y diferencias que se harán evidentes al yuxtaponer, oponer y sobreponer novelas de diferentes contextos nacionales y lingüísticos. He seleccionado a estos seis novelistas para un análisis detallado porque emplean la visión histórica y las formas narrativas del Apocalipsis a lo largo de toda su obra. También me referiré, con menos detalle, a cierto número de escritores que emplean imágenes o estructuras apocalípticas en una sola novela o cuento, si bien enfocaré aquéllos para quienes una visión apocalíptica coincide con sus más persistentes intereses estéticos y filosóficos. Por tanto, podemos explicar la evolución de las actitudes apocalípticas en la obra de cada

autor, perspectiva crítica que se aproxima al deseo apocalíptico de una visión total de la historia, en este caso la historia del mito en la obra de estos escritores.

La virtual ausencia de mujeres entre los escritores seleccionados en mi estudio parece indicar que los modos apocalípticos de concebir la historia y la narración son poco atractivos para las escritoras. Aunque semejante generalización es problemática, sí es innegable que, con mucho, la mayor parte de la literatura apocalíptica contemporánea está escrita por hombres. Hay excepciones, entre ellas Flannery O'Connor y posiblemente Joan Didion. Y aunque algunas escritoras latinoamericanas como Elena Poniatowska, Isabel Allende y Luisa Valenzuela escriben obras de contenido político, en general su obra narrativa no se caracteriza por el empleo de recursos específicamente apocalípticos. ¿Será que los elementos destructivos del mito del apocalipsis contradicen lo que por tradición consideramos como el impulso femenino de crear, alimentar, regenerar? ¿O será una cuestión de orden de magnitud? Tal vez la intención política macrocósmica y totalizadora de las visiones apocalípticas sea menos atractiva para la mayoría de las escritoras que las relaciones psicológicas. Tales hipótesis son fácilmente atacables porque se basan en un estereotipo sexual, pero las propongo porque nos pueden ofrecer una explicación al menos parcial de la falta de obras apocalípticas escritas por mujeres. Además, tales estereotipos antiapocalípticos quedan, en realidad, explícitamente dramatizados por personajes femeninos en *Cien años de soledad*, y *The Second Coming [La Segunda Venida]*. Carlos Fuentes también se enfrenta a la orientación decididamente masculina del apocalipsis en *Terra nostra*, no oponiendo las actitudes de personajes masculinos y femeninos, como lo hacen García Márquez y Percy, sino integrando unas visiones apocalípticas a partir de fuentes mitológicas, distintas de las judeocristianas. Estas otras tradiciones contienen actitudes radicalmente distintas hacia el papel de la mujer en el drama cósmico del apocalipsis y por tanto sirven para poner de relieve la naturaleza masculina de la versión judeocristiana del mito.

Mi análisis comparativo se basa en una conciencia histórica de los orígenes comunes de los Estados Unidos y de la América Latina en la mente de Europa y, en particular, en una conciencia de las aspiraciones apocalípticas impuestas al Nuevo Mundo por muchos europeos, empezando por Cristóbal Colón. Para transmitir a sus patrocinadores reales la convicción de que su misión representaba la realización de la profecía apocalíptica, Colón se refirió en cartas y en su diario a pasajes del Apocalipsis y de Isaías que describen el nuevo cielo y la nueva tierra.[9] Así inició inmediatamente la que llegaría a ser una duradera asociación imaginativa de América con la promesa de la renovación histórica apocalíptica. Es una asociación que sigue haciéndose sentir, aunque a menudo irónicamente, en las perspectivas apocalípticas de la literatura contemporánea que analizo aquí.

En *The Millennial Kingdom of the Franciscans in the New World [El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo]*, John Leddy Phelan señala el optimismo apocalíptico que imbuyó la época de los descubrimientos en España. Exploradores, estadistas y clérigos por igual consideraban los hechos de la exploración geográfica y colonización de América como realización de las profecías del Apocalipsis: es decir, como requisitos necesarios para el fin del mundo.[10] Phelan analiza el entendimiento de España de su misión histórica mesiánica, y el papel esencial del territorio y de los habitantes del Nuevo Mundo en esta misión. Ningún imperio colonial fue edificado jamás sobre fundamentos filosóficos y teológicos tan extensos como el imperio que los españoles crearon para sí en el Nuevo Mundo, aunque Phelan observa que un siglo después los puritanos que colonizaron la América del Norte también se vieron impelidos por visiones teológicas de un nuevo cielo y una nueva tierra. Si el mito medieval del Emperador-Mesías fue abrazado por España e impuesto al Nuevo Mundo español en el siglo XVI, fue la interpretación apocalíptica que dio Martín Lutero la que fue aceptada por los puritanos en Inglaterra y en el Nuevo Mundo inglés en el siglo XVII. La posibilidad de lograr en el futuro la unidad primigenia que se había perdido en el pasado, cuando Adán y Eva pecaron y fueron separados de Dios, pareció inherente al territorio de América.[11]

Gracias al Nuevo Mundo, no sólo se realizaría la plenitud geográfica necesaria para el fin del mundo, sino también la congregación de todas las naciones. Los habitantes indígenas de América fueron interpretados como las tribus perdidas descritas en el Apocalipsis 7:4-9 que, según la profecía, habrían de reaparecer antes del Juicio Final. Aunada a esta profecía iba otra, que apareció por toda la literatura apocalíptica de la época, de que los judíos se convertirían al aproximarse el fin del mundo. Si los indígenas eran las tribus perdidas de Israel y si se convertían, ambas profecías quedarían realizadas al mismo tiempo y podría iniciarse el reino de Dios. Entre los argumentos presentados en apoyo de la identidad de los judíos

con los indígenas se decía que los indígenas sabían del diluvio universal así como de un salvador prometido, ideas consideradas de origen hebreo. Se pensó que Quetzalcóatl, el dios que aguardaban los aztecas, era en realidad el Mesías que esperaban los judíos cuando se rebelaron contra el yugo romano en 66-70 de la era cristiana.[12] De este modo, la conquista del imperio azteca inmediatamente empezó a adquirir niveles de significación apocalíptica. Phelan observa que la idea de que los indígenas descendieran de los judíos también atrajo a los puritanos que colonizaron la América del Norte: de hecho afirma Phelan, es en este punto donde la teología del protestantismo se une a la del catolicismo español durante la "Época de los Descubrimientos".

Según los puritanos de la Nueva Inglaterra del siglo XVII, la interpretación literal del Apocalipsis ubicaba el lugar del nuevo cielo y la nueva tierra en América. Los textos puritanos muestran constantes intentos de unir la teología apocalíptica y la historia americana: el Nuevo Mundo fue asociado directamente a la culminación de la historia universal.[13] Sin embargo, es un franciscano español, Jerónimo de Mendieta, el que quizá ofrezca la expresión más acabada de la interpretación mística de América como requisito necesario para el plan apocalíptico de Dios. Mendieta llegó a lo que hoy es México a mediados del siglo XVII, y fue uno de los grandes cronistas de su época. Escribió extensas interpretaciones, como las que he mencionado acerca del papel de los indígenas que llevarán la historia a su culminación; y él, como los puritanos, aplicó el esquema histórico-simbólico del Apocalipsis a la historia específica del Nuevo Mundo. Refiriéndose a la labor de conversión, escribe que Dios

> no se ocupa en otra cosa sino es en llamar [...] a la gente del mundo para que se apresten y dispongan para entrar a gozar de aquel convite perdurable que no tendrá fin. La cual vocación no ha cesado ni cesará hasta que esté cumplido el número de los escogidos, que según la visión de S. Juan ha de ser de todas las naciones, lenguas y pueblos.[14]

En las palabras redundantes de Mendieta —"convite perdurable que no tendrá fin"— sentimos el ardor apocalíptico que se puso en la colonización y la conversión del Nuevo Mundo. Y veremos, particularmente en la ficción de Carlos Fuentes, la extensión dramática de ese ardor: ironía que se encuentra en los fundamentos mismos de América. El destino de la humanidad es anhelar el paraíso y crear el infierno.

Los atractivos iniciales de América no fueron singulares: el potencial apocalíptico del Nuevo Mundo no fue visto sólo en el terreno espiritual sino también en el material. La Nueva Jerusalén soñada por los franciscanos tenía su análogo físico, en la América española, en la ciudad de El Dorado. Para la mayoría de los legos que vinieron a la Nueva España, y también para muchos de los clérigos, América representaba la ilusión, casi siempre falsa, de la riqueza. En la América del Norte los puritanos fueron atraídos no sólo por la promesa de una renovación espiritual sino también por la promesa de una libertad política e institucional. Aún hoy nos recuerdan estos diversos atractivos y su continuo señuelo en el lema impreso en cada dólar norteamericano: *Novus Ordo Seclorum,* Un Nuevo Orden Mundial.

A estas tempranas interpretaciones apocalípticas de América me referiré de manera explícita sólo en mi comentario sobre *Terra nostra* de Carlos Fuentes y *The Second Coming* de Walker Percy. Sin embargo, considero que estas interpretaciones son el punto de partida implícito de mi análisis comparativo y la base de muchas de las perspectivas novelísticas que exploro posteriormente. No pretendo hacer un resumen histórico de la tradición apocalíptica en la literatura estadounidense y en la latinoamericana; más bien trato de sugerir la manera en que algunas novelas contemporáneas pueden recuperar y perpetuar esta tradición.[15] Estas novelas nos recuerdan que los americanos de todas las latitudes han heredado un sentido de la significación escatológica de su destino histórico y nacional.[16] Nos hacen conscientes de que a menudo medimos nuestro presente y evaluamos nuestro futuro contra la promesa apocalíptica inicial de América.

2

Antes de que busquemos los elementos apocalípticos en determinadas obras literarias, deseo remontar el mito a sus orígenes históricos y bíblicos. Empiezo reiterando lo que *no* es el apocalipsis, para dejar pronto atrás un uso simplista pero común de la palabra. Apocalipsis *no* es sólo un sinónimo de desastre, cataclismo o caos. En realidad, es sinónimo de "revelación", y si la revelación judeocristiana del fin de la historia incluye —de hecho, cataloga— desastres, también describe un orden milenario que representa la antítesis potencial de los innegables abusos de la historia humana. Aunque es verdad que un agudo

sentido de perturbación y de desequilibrio temporal es la fuente del pensamiento y el relato apocalíptico, y es siempre integral a éste, también lo es la convicción de que la crisis histórica tendrá el efecto purificador de una renovación radical. En el Apocalipsis, San Juan, exiliado por la autoridad del Imperio romano, responde a la orden de Dios: "Escribe, pues, lo que viste, y lo que es, y lo que ha de ser después de esto" (Apoc. 1:19). "Lo que es" exige al exiliado narrador una sombría descripción del mal que hay en el mundo; sin embargo, su descripción de "lo que ha de ser después de esto" es algo totalmente distinto. El propósito de San Juan, como el propósito de los apocaliptistas hebreos en Isaías y en Daniel y en muchos otros textos seudoepigráficos apocalípticos,[17] es transmitir la promesa de Dios de que pronto serán reinvindicados los que sufren persecución por sus creencias religiosas. Sentimos el atractivo universal y perdurable de tal promesa de justicia divina: "Y enjugará toda lágrima de sus ojos, y la muerte no existirá ya más, ni habrá ya más duelo, ni gritos, ni trabajo; lo primero pasó. Y dijo el que estaba sentado en el trono: He aquí que hago nuevas todas las cosas" (Apoc. 21:4-5). El Apocalipsis contrasta la tribulación con el triunfo, y define el sufrimiento en términos de trascendencia.

La palabra misma se deriva, originalmente, del término griego *apokálypsis*, descubrir, revelar (la raíz etimológica es *kalypto*, cubrir u ocultar, reconocida en el nombre de la ninfa Calipso, quien ocultó a Odiseo durante siete años). El apocalipsis es de carácter escatológico (en este caso, la raíz es *eschatos*, lo más lejano o lo máximo): trata del fin de la época presente y de la edad que vendrá. (Como apocalipsis, la palabra griega que denota verdad, *aletheia*, comienza con la partícula negativa: la etimología de ambas palabras sugiere que las esencias se descubren, se revelan por una conciencia perceptora, encargada de narrar.) Como modo de pensamiento histórico y forma literaria, el apocalipsis se desarrolló a partir de la tradición profética hebrea, frente a una situación política intolerable.[18] Con el crecimiento de los grandes imperios de Grecia, Persia, Roma y la consiguiente impotencia política del pueblo hebreo, fue cada vez más obvia la contradicción entre los ideales proféticos y la experiencia real de la nación. El profeta considera que el futuro brota del presente, y exhorta a su pueblo a la acción, para realizar un ideal en este mundo. El apocaliptista, por el contrario, considera que el futuro invade el presente, y que este mundo será remplazado por un mundo nuevo, bajo la égida de Dios. La visión apocalíptica empezó a remplazar cada vez más la visión profética en el siglo

anterior a Cristo. Sin duda, la atracción inmediata de Cristo se debe en parte al desarrollo del medio visionario apocalíptico: Cristo asegura, primero a sus discípulos y luego a todos sus seguidores, que se acerca el fin de este mundo y el comienzo de su reino mesiánico. El que esta promesa siga atrayéndonos —literalmente en la cristiandad fundamentalista, y figurativamente en el arte y la literatura— 2000 años después de Cristo, y a pesar de innumerables falsas predicciones de su fin, muestra las profundas necesidades psicológicas a las que responde, así como la flexibilidad de interpretación de su forma. Mi argumento aquí es que en el desarrollo histórico del pensamiento apocalíptico podemos ver la relación directa del mito del apocalipsis con su contexto sociológico y político. El resurgimiento de modos de pensamiento y de expresión apocalípticos es una reacción predecible a la perturbación social y la incertidumbre temporal, lo que explica su vigencia en nuestro actual vocabulario popular.[19]

El apocaliptista bíblico se siente inspirado y obligado a revelar a todos lo que le fue revelado por Dios: la totalidad de la historia divinamente determinada. Está convencido de que el fin de los tiempos invadirá casi inmediatamente la actualidad; el Juicio Final de Dios dará significación a todo lo que ha transcurrido, y justificará los padecimientos de quienes permanecieron fieles a la palabra de Dios. La descripción de San Juan nos ofrece algunas de las imágenes bíblicas más familiares: los siete sellos en el libro del destino, rotos por Cristo para que San Juan lo atestiguara y describiera, incluyendo los Cuatro Jinetes del Apocalipsis (hambre, peste, muerte y guerra); la prostituta de Babilonia; las viñas de la ira; las plagas de langostas como caballos preparados para el combate; las monstruosas encarnaciones del mal, Gog y Magog; el pozo sin fondo y el lago de fuego y azufre. El espacio se convierte en el índice del tiempo: el mundo físico refleja el drama histórico. Terremotos, inundaciones, estrellas que caen, la extinción del sol y de la luna engrosan la descripción de un mundo arrastrado por la corriente de la historia. Desde luego, estas imágenes son parte de un rico mosaico de alusiones a textos apocalípticos anteriores: a Ezequiel, Zacarías e Isaías. El Apocalipsis no sólo se propone resumir y abarcar todo el significado de la historia sino, asimismo, todo el significado de las Sagradas Escrituras.

La sombría inmediatez de las imágenes apocalípticas, en los tiempos cristianos y judíos, pretende, según el apocaliptista, transmitir el poder de la justicia punitiva de Dios. También transmite, menos intencionalmente pero no con menor

claridad, el desesperado anhelo que siente el narrador de vengarse de sus opresores. Esta ambivalencia de motivos, conscientes e inconscientes, explica la extraña mezcla de tonos que caracteriza la descripción apocalíptica: el apocaliptista queda a la vez horrorizado y arrobado por la ira de Dios. Cataloga sus señales para tranquilizar a sus lectores y a sí mismo acerca del poder de Dios para salvarlos de su opresión, y para exhortar a todos a conservar la fe, aun si padezcan el martirio. Sus lectores deben comprender que el martirio es un destino preferible a la apostasía, cuyas consecuencias son entonces entusiásticamente enumeradas por el apocaliptista.

La descripción hecha por el apocaliptista de los castigos que soportarán los fieles queda equilibrada por su descripción de las recompensas que los aguardan. El dualismo moral del apocalipsis es encarnado en los opuestos metafóricos de Cristo y el Anticristo, la prostituta y la novia, Babilonia y la Nueva Jerusalén, este mundo y el próximo. Hasta los números que abundan en el Apocalipsis representan el bien o el mal. Sus símbolos "aritmíticos" (como Carlos Fuentes llama a su propia numerología apocalíptica en *Terra nostra*) incluyen 666, el número de la bestia y símbolo del mal político, y tres, siete, doce, 144 000, símbolos de la plenitud que representa la intervención de Dios y su remate de la historia.[20] Al fin de los tiempos, Dios los juzgará a todos, y los fieles entrarán en un eterno ámbito de perfección, metafóricamente descrito en el Apocalipsis como la Nueva Jerusalén. Una vez más, este texto, densamente cifrado, se remonta a la tradición escritural visionaria, combinando en su descripción culminante imágenes de artificio humano y naturaleza edénica. Como en respuesta a la exigencia de Dios a Job, de una definición cuantitativa ("¿Dónde estabas tú cuando fundaba la tierra? Indícalo, si sabes la verdad. ¿Quién fijó sus medidas? ¿Lo sabrías? O, ¿quién tiró el cordel sobre ella?"); o por la lírica queja del Eclesiástico en el texto deuterocanónico ("La arena de los mares, y gotas de lluvia, y los días de la eternidad, ¿quién contará? La altura del cielo y extensión de la tierra, y el abismo y la sabiduría, ¿quién rastreará?"); se describe y se mide la ciudad santa: sus puertas de perlas, sus calles doradas y sus paredes de jaspe, zafiros, amatistas y otras piedras preciosas, todas ellas colocadas en proporción perfecta por su divino arquitecto. Tras contemplar la ciudad magnífica, entramos en el jardín que ocupa su centro. Ahí descubrimos el río y el árbol de la vida, los elementos originales de la creación descritos en el capítulo segundo del Génesis. Este último complejo de símbolos, de la naturaleza y de la cultura, pertenece a varios importantes conjuntos de creencias acerca de tiempos y de espacios ideales, de promesa y de realización, de inmanencia y de trascendencia. Por ello, la definición del mito por Northrop Frye —"la imitación de acciones cerca de los límites concebibles del deseo, o llegando a ellos"— parece particularmente apropiada.[21] El Apocalipsis pretende medir y transfigurar los anhelos humanos en formas de valor eterno.

Vemos así que el mito del apocalipsis es a la vez un modelo de la conflictiva historia humana y un modelo del deseo histórico. Esta tensión entre proceso y meta, entre deseo y satisfacción, se aplica tanto a la forma literaria como a la visión histórica. Una determinada obra literaria puede subrayar uno u otro lado del mito, pero al desaparecer la tensión entre el optimismo y el pesimismo, no tenemos literatura apocalíptica, sino fantasía. De ahí mi distinción entre meras visiones pesimistas de condenación, a las que suele aplicarse erróneamente el término de apocalipsis, y la historia más compleja del propio mito. La literatura apocalíptica trata de nuestra relación humana con las formas cambiantes de la realidad temporal, y no de simplificaciones estáticas.

Las realidades espirituales descubiertas por el apocaliptista bíblico se encarnan en un relato histórico, esencialmente lineal. El tiempo se vuelve el vehículo del propósito divino: avanza teleológicamente (aquí, la raíz etimológica es *telos*, meta) hacia un fin especificado. El apocaliptista asigna a un hecho tras otro un lugar propio en una pauta de relaciones históricas que no se repetirá a la manera cíclica del mito oriental, sino que avanzará continuamente hacia su culminación. Las series de acontecimientos, repetidas y numeradas, que aparecen en el Apocalipsis subrayan este sentido del avance inexorable de la historia, y dan al relato un tono apremiante y hasta obsesivo. Los siete sellos son rotos para revelar, uno tras otro, las calamidades que Dios desencadenará sobre la tierra; el séptimo sello revela a siete ángeles que reciben siete trompetas, los cuales hacen surgir siete plagas más, después de las cuales se enumera otro conjunto de siete, las siete redomas de la ira de Dios. Estas pautas narrativas, añadidas a los cálculos temporales y espaciales específicos del Apocalipsis, satisfacen simbólicamente el deseo del apocaliptista y sus seguidores, de dar orden y significado al avance de la historia, por lo demás intratable. El relato apocalíptico pretende narrar el proceso por el cual la palabra divina se vuelve hecho histórico y, a la inversa, el proceso por el cual el hecho histórico revela el designio escatoló-

gico de Dios. Por consiguiente, se aplica la definición de mito dada por Roland Barthes —un tipo de habla escogido por la historia—, pues el texto apocalíptico brota del contexto histórico que lo rodea, responde a él y lo describe metafóricamente.[22] Las ficciones apocalípticas contemporáneas de García Márquez, Fuentes y Cortázar reflejan las realidades políticas de la América Latina, así como las de Pynchon, Barth y Percy reflejan el malestar de la actual cultura de los Estados Unidos.

Lo teleológico del relato apocalíptico se relaciona con la trama narrativa. Como el Apocalipsis, la mayoría de las tramas de ficciones literarias pueden describirse como una teleología de palabras y episodios, como estructuras comprensibles de acción, interrelacionadas en un todo legible.[23] En realidad, con su serie de acontecimientos en relación metonímica y su final metafórico y totalizante, el Apocalipsis da a la historia una coherencia que sólo se puede narrar, no experimentar. Por ello puede proponérsele como el modelo mismo de la trama narrativa, aunque, como lo veremos en la obra de Julio Cortázar y de Carlos Fuentes, no siempre inspira estructuras novelísticas que avancen de principio a fin de acuerdo con una secuencia cronológica o causal. Pero desde luego, no todas las tramas de la literatura de ficción son apocalípticas: las obras basadas en el movimiento de la conciencia individual, sin respeto a la conciencia histórica o comunal, *no* son apocalípticas en el sentido que propongo aquí. Tampoco, según mi definición, son apocalípticas las obras de ficción que no abarcan conscientemente las implicaciones de los fines y los finales: las obras literarias apocalípticas enfocan la naturaleza misma de la finalidad —histórica y narrativa— mucho más explícita y categóricamente que la mayoría de los relatos. El apocaliptista bíblico ofrece nada menos que el plan de Dios para la historia, único plan, insiste, en que coinciden, por definición, el fin y el final. La ficción contemporánea imbuida por una visión apocalíptica reitera, como veremos, este hincapié, de diversas maneras y por distintas razones. Así, aunque puede decirse que cualquier texto narrativo sólo revela su pleno significado en su punto final, la narrativa apocalíptica tiene por tema la conjunción de significado y final, tanto en su interpretación de la historia como en sus propios procedimientos narrativos. La narrativa apocalíptica avanza hacia un *final* que contiene una actitud particular hacia las metas de la narración y hacia el *fin* que implica una ideología. Entre las novelas que analizo, *Cien años de soledad* es el ejemplo más explícito de este avance, pero de ninguna manera es el único.

La insistencia en una conexión entre cierre narrativo y revelación histórica es otra causa de tensión en la narrativa apocalíptica. El ritmo y el tono de la narración se vuelven cada vez más urgentes conforme el tiempo se echa sobre el apocaliptista. En el Apocalipsis 10:10, San Juan describe el momento en que se come su propio libro, para simbolizar la cualidad devoradora de su texto. El comer así, desesperadamente, el mismo libro que también está intentando leer y describir, sugiere a la vez la necesidad de sustento divino y el deseo de comprehender (literalmente de incorporar) la finalidad terrible de su visión. En el Apocalipsis coinciden la muerte del individuo y el fin del mundo y, por consiguiente, los objetivos personales y comunales quedan inextricablemente unidos: el apocaliptista no separa la historia de la biografía. Más bien equilibra la necesidad de que el individuo se reforme, aun dentro de su visión determinista que parecería hacer imposible la reforma: juego de espejos del plan divino acabado y la acción libre del individuo. El apocaliptista da la impresión de que corre contra el tiempo para asegurarse de que no termine la historia antes de que su visión quede plenamente revelada y digerida. En *Cien años de soledad*, y en *¡Absalón, Absalón!*, en *Lancelot* y en *Terra nostra*, sentimos la intensidad profética de esta carrera del tiempo hacia su fin, y también sentimos la ambivalencia narrativa hacia el fin que el texto a la vez describe e intenta evitar.

Ahora vemos con claridad que el Apocalipsis bíblico encarna dos búsquedas paralelas: una, de un entendimiento de la historia; la otra, de los medios de narrar este entendimiento. Ha legado a la literatura contemporánea un maravilloso conjunto de imágenes del proceso histórico, así como imágenes del acto de escribir. Podemos suponer que las imágenes apocalípticas han sido tan sugerentes para artistas y escritores no sólo porque se les pueden dar innumerables interpretaciones sino también porque se enfrentan al problema de la interpretación misma. Las preocupaciones hermenéuticas y semánticas de los textos apocalípticos se simbolizan en recurrentes imágenes del poder del lenguaje: la repetida autocaracterización de Cristo como el Alfa y la Omega, el principio y el fin del alfabeto griego, transmite el poder abarcador de la palabra de Dios (y del texto apocalíptico); la espada de dos filos que alternativamente es sostenida por Cristo o brota de su boca representa el poder retributivo de la palabra de Dios (y, una vez más, del texto apocalíptico). En realidad, la espada de Cristo *pre*figura el punzón de San Juan como instrumento simbólico

de destrucción, pues es la autoridad del lenguaje —la palabra de Dios y su encarnación narrativa en el texto apocalíptico— la que cambiará el mundo.

El apocaliptista bíblico se presenta a la vez como oyente y como escritor, como el medio narrativo entre la palabra de Dios y el lector de su propio texto. El apocaliptista debe descifrar los signos de la historia, aun mientras lucha por escribir su propio relato cifrado de tal historia. En esta tarea, es inherente el conflicto entre la autoestima y el menosprecio de sí mismo. Es meramente el vehículo de revelación, que rechaza toda omnisciencia, y sin embargo, a menudo repite la sabiduría de Dios sin atribución y presenta su propia visión narrativa desde el punto de vista de Dios, más allá del fin de los tiempos. Por ello, el tono narrativo fluctúa entre la seguridad y la incertidumbre, entre la afirmación enérgica y el pavor reverencial. Diríase que el apocaliptista, por medio de su narración, tiende alternativamente a comprender y a escapar de la realidad histórica. Sin embargo, por encima de estas fluctuaciones está el sentido de comunidad creado por el narrador y sus lectores. El apocaliptista consuela a sus lectores dejándoles ver, más allá del panorama de la catástrofe, la comunidad elegida de quienes escriben y de quienes leen. Una vez más, está en juego el poder del lenguaje: los secretos compartidos del propio texto apocalíptico —tanto como lo que explícitamente describen— ofrecen los medios de elevarse por encima de la trivialidad del mal. En el análisis que sigue, los pergaminos cifrados de Melquíades en *Cien años de soledad* ofrecen la más clara encarnación novelística de este aspecto del discurso apocalíptico, pero repito que no será la única.

Así, el Apocalipsis trata tanto de la capacidad del lenguaje para ocultar como para revelar. Las imágenes y la numerología esotéricas de San Juan son una respuesta a la necesidad política. Aun mientras anuncia la ruptura de los siete sellos de Dios, crea sus propios sellos metafóricos para oscurecer sus predicciones sediciosas y protegerse a sí mismo y a sus lectores. Esta ambivalencia entre ocultar y revelar es evidente en el Apocalipsis, cuando San Juan recibe primero la orden de sellar su texto, luego de quitarle los sellos. [Aunque San Juan proclama la orden, "No selles las palabras proféticas de este libro, porque el Tiempo está próximo" (Apoc. 22:10), también nos advierte que no toquemos el libro no sellado; sea como fuere, su orden no hace menos hermético el texto, aunque sí, por prescripción, menos cerrado.] Las estrategias de ocultamiento del apocaliptista afirman la calidad sagrada atribuida

al relato por el autor y los lectores. La tendencia a hacer oscuros los textos cuando se desea un alto grado de verdad es ya conocida en el lenguaje ceremonial religioso, en la locución oracular y poética, en el discurso académico especializado y profesional. En contextos como éstos, la significación percibida del texto puede crecer en proporción a la supresión del significado lingüístico accesible del texto. Cuanta más interpretación requiere, más significado adquiere. Mientras proliferan las imágenes cifradas y las pautas numéricas de la narración apocalíptica, también aumenta el peso de su significación para quienes sean iniciados en sus secretos. De este modo el Apocalipsis no sólo presenta un modo de deseo histórico sino también de deseo lingüístico: el lenguaje apocalíptico se esfuerza por encarnar su ficción de realización histórica. Como veremos, los personajes de Walker Percy emplean las imágenes eróticas del Apocalipsis para expresar un rechazo radical de sus situaciones culturales e históricas; sólo en función de la coincidencia del deseo histórico y el deseo lingüístico en la locución apocalíptica pueden comprenderse plenamente sus alocuciones sexuales.[24]

Ya he dicho que el relato apocalíptico se presenta como la trama más concluyente y que es, al mismo tiempo, la encarnación narrativa de un anhelo histórico perenne e inconcluso de un ideal imaginado. En el Apocalipsis bíblico, así como en la literatura de ficción contemporánea que analizo, la mirada del narrador es captada por el ámbito estático ideal al fin del torbellino histórico, pero es *sostenida* por el dinamismo del torbellino mismo. La descripción que hace San Juan del caos actual es mucho más extensa y fascinante que la descripción estática de la Nueva Jerusalén con que concluye su Apocalipsis. Desde luego, la visión de pesadilla del apocaliptista bíblico, de hordas y enjambres y sangre y bestias, así como la visión final de la ciudad enjoyada, representa un ideal inalcanzable: el del desquite completo, de la venganza totalmente satisfecha. Es más, las plagas y los cataclismos también representan la visión metafórica del apocaliptista de la auténtica participación de Dios en el tiempo actual, y sugieren los modos en que la renovación histórica surge del desastre histórico. Así, junto con el ideal culminante cuando, según San Juan, el tiempo cesará (Apoc. 10:6), se nos pide reconocer el interminable potencial transformativo del proceso histórico. En el meollo mismo del Apocalipsis se encuentra la proposición contradictoria de que nunca quedaremos satisfechos, de que la transformación histórica jamás quedará definitivamente resuelta.

De hecho, esta contradicción también es inherente al final del Apocalipsis. A pesar de que la estructura narrativa del Apocalipsis es indudablemente teleológica y su conclusión parece expresar el deseo histórico satisfecho, también se insinúa la posibilidad de una transformación perenne en la imagen final de la Nueva Jerusalén. En *The Great Code: The Bible and Literature [El código maestro: la Biblia y la literatura],* Northrop Frye analiza el concepto de un "segundo apocalipsis", diciendo que en el origen propuesto por éste de un mundo nuevo más allá del texto, la antítesis dios-hombre dejará de existir, y la separación entre sujeto y objeto ya no limitará la visión humana. Este segundo apocalipsis sugiere a Frye cómo se verá el mundo después que el ego haya desaparecido. Concluye que la promesa apocalíptica de un nuevo cielo y una nueva tierra conduce al "antitipo de todos los antitipos, el verdadero comienzo de la luz y el sonido, de los cuales el tipo es la primera palabra de la Biblia".[25] De nuevo sentimos que el Apocalipsis se mofa de la noción de finales concluyentes, a la vez que propone precisamente eso: la narración concluyente del fin de la historia.

La observación de Frye señala la contradicción entre la finalidad determinista del programa apocalíptico y la resistencia de la narración apocalíptica a dicha finalidad. Claro que esta contradicción existe en casi todos los textos narrativos, cuyos finales a menudo sugieren otros acontecimientos más allá del mundo determinado del texto mismo, como en la arquetípica conclusión de los cuentos "y vivieron felices para siempre". Aplicando esta fórmula a la narración apocalíptica, podemos decir que, aun cuando el interés psicológico del narrador apocalíptico se encuentra en el "felices para siempre", su hincapié narrativo está en "vivieron": es decir, en el tiempo y no en la eternidad. El Apocalipsis avanza hacia el cierre que el narrador anuncia desde el principio, pero su texto no es enteramente determinado por él. Pese a su deseo de intuir (o de imponer) pautas últimas de orden, el narrador apocalíptico cede a los procesos históricos de este mundo, caóticos e inconclusos.

En este punto, la visión apocalíptica se distingue de una visión utópica. Mientras el apocalipsis es impelido por la dialéctica histórica del bien y del mal, y se enfrenta a la violencia del presente, la utopía enfoca un mundo futuro y perfecto.[26] El ideal utópico se proyecta como régimen moral y político externo, mientras que el reino de Dios propuesto por apocaliptistas cristianos (al no ocurrir la Segunda Venida de Cristo a finales del siglo I a. C.) llegó a ser interpretado como interior

y espiritual. Por ello, el ideal apocalíptico está potencialmente presente pese a su proyección espacial metafórica en la futura Nueva Jerusalén. Como respuesta a la aceptación oficial del cristianismo por el Imperio romano, San Agustín insistió, a comienzos del siglo V, en que el Apocalipsis fuese una alegoría espiritual en vez de una descripción política. La Iglesia católica, que se había vuelto una institución oficial y poderosa, ya no tenía razón de apoyar los anteriores sueños subversivos de suplantar el orden existente por un nuevo paraíso terrenal. Así, la lectura del Apocalipsis se convertió a la sobreposición de los acontecimientos de la historia sagrada universal y de la historia del alma de cada persona. Esta sobreposición de los destinos comunal e individual se encuentra en toda la narrativa apocalíptica que analizo. Sin embargo, un mayor énfasis en lo comunitario permea la literatura latinoamericana mientras la literatura estadounidense tiende a lo psicológico.

También hay que distinguir el apocalipsis de los mitos de deseo histórico que añoran un retorno al Edén o a una pasada edad de oro. Northrop Frye comenta que el fin del Apocalipsis es el "auténtico principio" del mundo descrito por las primeras palabras del Génesis. Empero esto no implica que el Apocalipsis represente un regreso al Edén sino que responde a él, lo abarca y metafóricamente lo suplanta. La nostalgia por un pasado idealizado se relaciona con el anhelo de un futuro idealizado, si bien el primero se basa en la anulación de la experiencia histórica, y el segundo en su realización total. Si la *inocencia* habita el Paraíso, es la *virtud* la que habita la Nueva Jerusalén. En realidad, la imagen final de la Nueva Jerusalén combina la inocencia con la experiencia: el río y el árbol de la vida descritos en el Génesis reaparecen en el Apocalipsis, pero no son los mismos que fueron antes de que empezara el tiempo. El árbol del Apocalipsis refleja literalmente la historia humana: sus 12 frutos representan los 12 meses del año, y sus hojas, el remedio a la discordia que acompañó a la caída del hombre en el tiempo (Apoc. 22:2). No se trata aquí de retornar a la prehistoria: el ideal debe *realizarse*, no *recuperarse*, al término de la historia. Como las tramas literarias con las que nuestra imaginación queda comprometida, el Apocalipsis está profundamente arraigado en la imperfección del ser histórico.

Llegamos así a la que parece otra formulación contradictoria: el apocalipsis es un mito historizado, un mito acerca de la historia.[27] Es sincrónico y diacrónico; dramatiza a la vez la angustia histórica real y la trascendencia imaginativa de tal an-

gustia. Este doble carácter de la temporalidad apocalíptica tiene particular significación con respecto a sus orígenes históricos y culturales judaicos. Herbert N. Schneidau, en *Sacred Discontent: The Bible and Western Tradition [Sacro descontento: la Biblia y la tradición occidental]* (1976), habla de la ficción en prosa *historizada* de la Biblia. Schneidau arguye que la narrativa bíblica se aparta de la leyenda y del mito ahistóricos para sugerir, en cambio, la calidad insondable de la existencia histórica bajo un Dios inescrutable. Robert Alter, en *The Art of Biblical Narrative [El arte de la narración bíblica]* (1981), observa que entre los pueblos antiguos, sólo Israel puso en prosa sus tradiciones sagradas. El rechazo del modo épico en favor de la ficción en prosa fue, como nos muestra Alter, determinado por el rechazo de los cultos politeístas expresados en la epopeya; la nueva forma narrativa fue escogida por los antiguos escritores hebreos por sus propósitos monoteístas, entre ellos el de expresar el plan de su Dios para la historia. En *The Great Code [El código maestro]* (1982) Northrop Frye también muestra que los hebreos se apartaron del sentido pagano del tiempo cíclico, prefiriendo una visión teleológica del tiempo, una desviación reflejada en el gran número de relatos en la Biblia. De este modo, cada uno de estos tratamientos académicos de la literatura bíblica empieza con la relación esencial de la visión histórica judeocristiana con el principal modo del discurso bíblico: la narración en prosa.

Para los fines de mi análisis de la literatura contemporánea, podemos considerar la narración apocalíptica bíblica como situada en el cruce del mito y la historia. Es mítica en los términos de Lévi-Strauss, que unen el presente con el pasado y con el futuro, presentando una "explicación" del mundo que es transhistórica y transcultural.[28] Y sin embargo, también es histórica por virtud de la tradición bíblica de prosa historizada y por su tema que, desde luego, es la sustancia y la forma y el significado de la historia misma. La literatura contemporánea que analizo recorre de muy diversas maneras la distancia entre la historia y el mito; en el caso de las novelas de Gabriel García Márquez y de Carlos Fuentes, su principal característica bien podría ser el desplome de toda distinción clara entre la historia y el mito.

3

Empecé esta introducción observando que las referencias a las imágenes apocalípticas han aparecido constantemente en

la tradición literaria occidental desde la baja Edad Media. Lo que sí se ha intensificado en las dos décadas anteriores es la atención de la crítica literaria al Apocalipsis con las actitudes históricas y las estrategias narrativas que implica. Aunque todos los mitos ofrecen ciertas imágenes y pautas estructurales con las que regulan el flujo del tiempo, pocos mitos son tan explícitos a este respecto como el apocalipsis. En su libro *The Sense of an Ending [El sentido de un final]* (1967), Frank Kermode fue el primer crítico literario que exploró este terreno. Arguye que el orden histórico global de la visión apocalíptica es un modelo del orden temporal creado por la narración literaria. Mucho antes de Kermode, el filósofo Henri Bergson observó nuestro deseo *humano* de finales de *ficción*, a pesar de (y también por causa de) nuestra moderna incredulidad respecto al fin de la historia.[29] El historiógrafo Hayden White ha elaborado esta paradoja en su análisis de la "narratividad", defendiendo lo indispensable de los finales narrativos para un discurso histórico comprensible, así como para una interpretación moral de la cultura.[30] Y Meyer H. Abrams, en su análisis de las bases estéticas y filosóficas de la poesía romántica en *Natural Supernaturalism [El supernaturalismo natural]* (1971), analizó un aspecto afín del apocalipsis: la referencia simultánea a la historia comunal de la humanidad y la historia espiritual del individuo, lo que él llama la "escatología espiritual" del creyente.

La versión del apocalipsis que ofrece Frank Kermode como modelo arquetípico de cierre narrativo, estableció un rico marco conceptual para el ulterior análisis crítico.[31] Mi colaboración a este análisis se encontrará en mi selección de obras de ficción de las Américas, y también en mi enfoque comparativo. Los estudios literarios comparativos acerca de la literatura americana han solido correr de este a oeste, entre Europa y la América del Norte o la del Sur.[32] La explicación de la escasez de estudios comparativos de la literatura de las Américas se sugiere en lo inadecuado de los términos *Norte* y *Sudamérica*. Aunque *América* se aplica a todo el hemisferio, el término rara vez en los Estados Unidos se aplica a tierras más allá de sus propias fronteras. Llamar "americanos" a Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, aunque es correcto, puede resultar confuso. Y tampoco "norteamericano" es un término útil en este estudio, porque no trato la literatura canadiense, y porque la literatura mexicana no es de cultura norteamericana sino antes bien, centroamericana. *Interamericano* sugiere mi intención comparativa, pero también este

término puede ser engañoso, ya que a veces se le aplica a las relaciones entre los países de la América del Norte o la del Sur, así como a las relaciones entre Norteamérica y Sudamérica. En los capítulos siguientes, utilizaré *latinoamericano* para referirme a la literatura de la América Central y del Sur, pero a riesgo de ser demasiado general, porque no trato explícitamente la literatura de todos los países que el término implica. Hasta mi empleo del término *ficción de Estados Unidos* es ambiguo en este contexto comparativo, porque también México es "Estados Unidos": los "Estados Unidos Mexicanos".

Aún queda otra cuestión fundamental de denominación (por tanto, de definición). ¿Puede hablarse de una "literatura latinoamericana"? La América Latina no es una unidad cultural y hablar de literatura latinoamericana puede transmitir un engañoso sentido de una entidad geográfica y literaria integrada. Los países de la América Latina difieren enormemente entre sí. En lo étnico, algunas poblaciones nacionales descienden, principalmente, de civilizaciones indígenas, mientras que otras son productos casi exclusivos de la colonización europea. En otros países latinoamericanos (por ejemplo Brasil, Colombia y Cuba) la herencia africana es esencial. Asimismo, en Brasil (sobre todo en las regiones que rodean a Sao Paulo) y en el Perú hay considerables poblaciones llegadas del Lejano Oriente. Más allá de estas distinciones de herencia y de composición étnicas existen grandes diferencias en los sistemas económicos, educativos y políticos, para no mencionar siquiera las diferencias de lenguaje (aun cuando el lenguaje sea el español, hay considerables variaciones nacionales y aún locales de giros, acento y sintaxis). Cuando contrastamos la relativa homogeneidad cultural de los Estados Unidos y su condición de entidad política única con los muchos países y culturas de la América Latina, podemos concluir que esta área es demasiado asimétrica para poder hacer una comparación literaria útil.

Sin embargo, los países latinoamericanos sí comparten unos rasgos culturales y políticos del pasado y del presente, y sí puede decirse que gran parte de la literatura latinoamericana actual muestra rasgos cada vez más reconocidos como "latinoamericanos" por lectores de la América Latina y del resto del mundo. Pablo Neruda acaso fuese el primero en dar primacía incondicional al proyecto de definir una comunidad latinoamericana, aunque el proyecto haya existido desde el siglo anterior.[33] Cada uno de los escritores que analizo aquí reconoce esta tradición y participa en ella de diversas maneras. García Márquez se refiere con frecuencia al papel que la literatura desempeña actualmente en la formación de una identidad cultural latinoamericana; después de la Revolución cubana, Cortázar alineó explícitamente su actividad literaria a la política revolucionaria de toda la América Latina; Fuentes se llama a sí mismo "ciudadano de México y escritor de América Latina".[34] Además, los actuales escritores latinoamericanos participan en una conversación literaria sin precedentes, leyendo las obras de los demás con una energía imaginativa y respondiendo a ellas con una continuidad narrativa que sólo pueden subrayar la naturaleza común de su proyecto literario. En suma, estos escritores están comprometiéndose con una realidad latinoamericana compartida por los muchos países y muchas culturas de la región.

El lector o crítico interesado en formarse un contexto literario americano hemisférico también deberá tomar en cuenta las obvias diferencias políticas, económicas y culturales que existen entre los Estados Unidos y la América Latina. Si es cierto que los escritores latinoamericanos contemporáneos están definiendo en conjunto una realidad compartida, entonces un hecho básico de esa realidad es la colonización, primero por Europa y luego por los Estados Unidos. Desde luego, esa colonización ha sido a la vez política y cultural. En ningún momento de una larga historia de intervención en la América Latina ha sido más dañina la presencia política y militar de los Estados Unidos que en las dos décadas anteriores. Y la presencia material de los Estados Unidos continúa intensificándose en esta región, conforme los mercados se expanden y son explotados. ¿Cómo considera la comparatista estadounidense esta apropiación política y cultural, cuando su proyecto mismo —la creación de un contexto crítico y literario americano integral— puede parecer una apropiación? ¿Cómo podemos citar el comentario de García Márquez sobre la hispanización de los Estados Unidos, sin que parezca que estamos trivializando o justificando el oportunismo cultural y comercial de los Estados Unidos en la América Latina?[35] En realidad, ¿es lícito comparar a Pynchon, Barth y Percy, que escriben en el marco del capitalismo tardío, con García Márquez, Cortázar y Fuentes, que escriben en condiciones económicas y sociales muy distintas, y para diferentes públicos?

No hay una respuesta sencilla a lo que es un escepticismo comprensible (y necesario) ante la verosimilitud de un contexto comparativo americano hemisférico. Pero la existencia de este estudio comparativo implica, obviamente, mi propia convicción de que no hay sólo diferencias entre los Estados

Unidos y la América Latina, sino también similitudes fundamentales (sugeridas generalmente, tal vez, en nuestra común denominación de *Nuevo Mundo)* que son imaginativamente recuperadas en la literatura que aquí analizo. Al referirme a tradiciones y prácticas literarias convergentes y divergentes en las Américas, estoy consciente del peligro de simplificar en exceso para establecer algunos paralelismos literarios; y también del riesgo opuesto, que sería utilizar la simplificación para crear arquetipos de otredad. Mi proyecto no es definir la literatura estadounidense contemporánea en términos de la literatura latinoamericana contemporánea, ni a la inversa; tampoco plantear un consistente juego de influencias, aunque sí señalo casos en que algunos escritores han reconocido explícitamente las influencias que corren en uno u otro sentido. Antes bien, voy abriéndome camino entre el reconocimiento de unas diferencias culturales básicas, por una parte, y ejemplos literarios de actitudes históricas y modos de narración apocalípticas compartidos, por la otra. Contemplar *sólo* las diferencias entre los Estados Unidos y la América Latina (ciertamente grandes), *sólo* los abusos políticos del pasado y del presente (también enormes) es renunciar al estudio literario comparativo y resignarnos a cometer nuevos equívocos mutuos. La literatura latinoamericana está ofreciendo hoy a los lectores de los Estados Unidos un acceso imaginativo en la cultura latinoamericana, y unas perspectivas amplias sobre la política hegemónica de los Estados Unidos en este hemisferio. El comparatista podrá tener esperanzas de fomentar esa visión crítica esforzándose por crear un contexto literario americano que, como lo ha dicho Fuentes, no se extienda de costa a costa, sino de un polo a otro.

Como lo expliqué en mis comentarios iniciales, mi enfoque es esencialmente temático, y mi interés general se ubica en las culturas literarias reflejadas en las novelas que analizo. Mi estudio no compara sistemáticamente los contextos materiales de la producción literaria y su recepción en las Américas. Tales estudios comparativos serán de interés vital cuando aparezcan, pero hasta hoy de hecho no existen. Sin embargo, en mi conclusión *sí* comparo (y contrasto) las actitudes culturales hacia los escritores, la literatura y el idioma. Además, el tema que he escogido enfoca directamente la relación del narrador y del público con el proceso histórico, y por consiguiente *sí* plantea preguntas espinosas acerca del marco material y cultural del texto literario. El mito del apocalipsis me lleva a considerar cuestiones de autoridad, autonomía y acción: cuestiones que, desde luego, se fincan en las condiciones materiales y en las realidades sociales de los países y las culturas de las novelas que analizo. Ya que el Apocalipsis integra la memoria y la expectativa, me ha conducido a considerar las circunstancias históricas reales de esos países y culturas, y no sólo a sus concepciones filosóficas de la historia. Las narraciones apocalípticas contemporáneas son, a menudo, recreaciones del pasado y de esa parte de nosotros que ya está presente en el pasado, así como proyecciones de posibles futuros. El discurso apocalíptico también enfoca cuestiones de género en formas culturalmente específicas, que identifico en el curso de mi estudio, pero que aguardan un tratamiento sistemático en futuros estudios comparativos de la literatura americana.

Ya he dicho que trato de mediar entre suposiciones de diferencia cultural y obras de literatura que transforman imaginativamente esas diferencias por medio de una comprensión apocalíptica compartida de la historia. Algunos de los puntos de diferencia y de semejanza en que me baso han sido dilucidados por el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz. Los ensayos comparativos de Paz sobre la cultura y la literatura anglo-americanas e hispanoamericanas tratan, a menudo, el mismo tema: los orígenes y las versiones contemporáneas del tiempo americano. En *El laberinto de la soledad* (1950), Paz parece proponer, al principio, más diferencias que semejanzas en estas versiones: en nuestras actitudes hacia el trabajo (es decir, hacia el progreso y, por lo tanto, hacia el futuro); la fiesta (el olvido comunal y, por lo tanto, el presente); las tradiciones culturales (nuestras actitudes hacia el pasado); y la muerte (como parte del presente o como su negación). Sin embargo, el intelecto de Paz es sintetizador: se desplaza con toda naturalidad desde sus observaciones acerca de las diferencias entre las culturas mexicana y estadounidense hasta observaciones acerca de los aspectos compartidos de la cultura "moderna" u "occidental", y, más allá, hacia la humanidad misma.

Al final del ensayo intitulado "La inteligencia mexicana", Paz hace una observación de particular interés para mi análisis de las recientes visiones literarias del apocalipsis. Refiriéndose a México, dice:

> Pese a nuestras singularidades nacionales —superposición de tiempos históricos, ambigüedad de nuestra tradición, semicolonialismo, etc.— la situación de México no es ya distinta a la de los otros países. Acaso por primera vez en la historia la crisis de nuestra cultura es la crisis misma de la especie. La melancólica reflexión

de Valéry ante los cementerios de las civilizaciones desaparecidas nos deja ahora indiferentes, porque no es la cultura occidental la que mañana puede hundirse, como antes ocurrió con griegos y árabes, con aztecas y egipcios, sino el hombre [...] El destino de cada hombre no es ya diverso al del hombre [...] La historia universal es ya tarea común, y nuestro laberinto, el de todos los hombres.[36]

La literatura que yo analizo reconoce el peligro que Paz describe... y también la oportunidad. El apocalipsis nos pide a nosotros y a los novelistas que en él se fundamentan, considerar cuestiones profundas acerca de la historia y del destino humanos, acerca de la relación del individuo con la comunidad, acerca del sufrimiento y de la trascendencia del sufrimiento, acerca del fin de la vida y del más allá. Los modos apocalípticos de aprehender la realidad nos atraen en nuestros tiempos seculares porque se basan en el deseo de que la historia posea estructura y significado, aunque sólo sean la estructura y el significado que le atribuimos en nuestras formas y ficciones literarias. Al tratar seriamente este deseo humano fundamental los novelistas crean obras de relevancia duradera, como trataré de mostrarlo en los capítulos siguientes.

II. EL APOCALIPSIS Y EL TIEMPO HUMANO EN LA OBRA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

> Pues todos nuestros días han pasado en tu ira; hemos ido acabando nuestros años lo mismo que un suspiro.
>
> *Salmo 90:9*

LA OBRA de Gabriel García Márquez presenta una extensa consideración de la realidad temporal, de los principios y fines de los individuos y de la humanidad en su totalidad. La perspectiva de García Márquez es mítica y escatológica. El movimiento temporal en sus novelas no es interminable ni al azar: es sucesivo y dirigido, avanzando hacia un fin al que pueden atribuir un significado, si no los personajes de la novela, entonces el novelista y el lector. La historia de Macondo, presentada íntegra por García Márquez en *Cien años de soledad* (1967), es una monumental obra de sucesión y final, de realización comunal y narrativa. Gran parte del resto de la obra de García Márquez también es movida por un poderoso impulso escatológico. En *El otoño del patriarca* (1975) el apocalipsis es político. En esta novela la degeneración moral y social se transforma en una función de los abusos políticos del general; su dictadura es una imagen del desencadenamiento último de Satanás, su dominio prolongado sugiere el reinado de la Bestia que en el Apocalipsis señala el fin de los tiempos. En *Crónica de una muerte anunciada* (1981) el fin no es social ni político, sino individual y absolutamente inevitable. Alfred J. MacAdam ha afirmado, con razón, que "el problema esencial de *Cien años de soledad,* estructuralmente y en su actitud hacia la historia, es la duración".[1] Quiero ampliar esa observación para proponer que, en gran parte de la obra de García Márquez, el problema esencial es la manera en que la duración llega a su fin.

García Márquez utiliza las pautas del Apocalipsis para estructurar y dirigir sus ficciones temporales, y para relacionar el tiempo humano con el tiempo del universo. Frank Kermode observa en *The Sense of an Ending [El sentido de un final]* que la duración de la vida del individuo y su inscripción en la his-

toria se ha vuelto cada vez más problemática debido a la percepción moderna de la historia como infinita. Esta observación es aplicable a la obra de García Márquez, así como también el análisis de Hannah Arendt acerca de la ausencia de un principio y un fin de nuestra concepción moderna de la historia.[2] A pesar de la dificultad que implica imaginar la relación del individuo con el principio y el fin de la historia, García Márquez lo logra por medio de las pautas temporales del Apocalipsis. Aunque el autor basa sus novelas en las condiciones históricas y culturales específicas de Colombia y de la América Latina, los hechos del pasado real se adhieren repetidas veces a la forma mítica de la historia apocalíptica. De acuerdo con muchas obras latinoamericanas actuales, García Márquez utiliza los hechos históricos para afirmar sus fábulas historizadas.[3] Gregory Rabassa, traductor de García Márquez, ha comentado acerca de *Cien años de soledad:* "El más extenso relato de un pueblo, y por tanto, de un individuo, las más de las veces es elegíaco o apocalíptico. Sentimos que la pira funeraria de Beowulf es también la de todos los Geats...".[4] Si coinciden los fines individuales y colectivos, como al final de *Cien años de soledad,* o si el fin es medida de una soledad individual, como en *Crónica de una muerte anunciada,* la visión de la historia de García Márquez es como un cuento que se narra, un cuento que avanza inexorablemente hacia la conclusión.

1

El título de *Cien años de soledad* sugiere la preocupación central por el carácter —y los límites— del tiempo humano. En cien años vemos la crónica, de principio a fin, de la familia Buendía y de su pueblo. Como un apocaliptista bíblico, Melquíades, el narrador de García Márquez, narra el pasado, el presente y el futuro de Macondo, desde un punto que está más allá del tiempo. Constantemente él relaciona hechos pasados con hechos ulteriores, y en tiempo futuro retrospectivo, porque ya conoce el destino que aguarda a los personajes. Para Melquíades, el futuro es pasado. También relaciona hechos pasados con acontecimientos aún más remotos, revelando la vida de Macondo y de sus habitantes en una totalidad panorámica. De este modo, en una habitación de la casa de los Buendía, donde siempre es marzo y siempre lunes, Melquíades une el pasado, el presente y el futuro por medio de su arte

narrativo. Al principio de la novela, Melquíades es relacionado con Nostradamus, astrólogo y místico francés del siglo XVI, cuyos libros de predicciones apocalípticas están divididos en cien cuartetas rimadas, que él llamó *Centurias*. Al final de la novela nos enteramos de que el texto que ha escrito Melquíades es otra especie de centuria apocalíptica: la historia de Macondo, "escrita por Melquíades, hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación"; en ella concentra "un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante".[5]

La estructura temporal de *Cien años de soledad,* como la del Apocalipsis, es rectilínea, no cíclica. Desde luego, la realidad temporal humana nunca puede ser descrita como simplemente plana o lineal. García Márquez logra transmitir las peripecias temporales que hacen que los momentos parezcan interminables y que las épocas parezcan instantes, con lo cual la historia de Macondo se pliega sobre sí misma y describe círculos en el tiempo. Varios críticos han comentado el movimiento cíclico inherente a la estructura de Macondo. Ricardo Gullón y G. D. Carrillo subrayan la repetición de los nombres y las personalidades de los Buendía, los hechos y las actividades recurrentes de una generación a otra, la serie aparentemente interminable de vanas guerras civiles en que participa un personaje u otro; Carmen Arnau dice que el tiempo en Macondo es cíclico en el sentido spengleriano ya que el pueblo participa en el nacimiento, desarrollo, madurez, decadencia, muerte y renacimiento.[6] Esto es así, ciertamente, en el transcurso de la historia de cien años de Macondo. Pero esos cien años sí llegan a su fin y, a la postre, no ocurre su renacer. García Márquez concluye su novela en este punto: "las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra" (384).

Mijaíl Bajtín, en su *Esthétique et théorie du roman [Estética y teoría de la novela],* plantea el interesante problema de si las pautas temporales cíclicas pueden aportar el principio estructural de la novela. Analizando *Madame Bovary,* contrasta *la vie quotidienne* con unas estructuras temporales progresivas, reconociendo que la vida de la *petite ville de province* no parece sino pura repetición. El tiempo parece carente de todo movimiento histórico: en su repetitiva mismidad, un día nunca es sólo un día, sino que cada día es todos los días; y una vida es, por definición, interminablemente multiplicada en la indistinguible mismidad de todas las vidas del pueblo. Pese a la enorme distancia que separa a Yonville de Macondo, los comentarios

de Bajtín acerca de la estasis temporal de la rutina cotidiana en *Madame Bovary* podrían aplicarse a *Cien años de soledad:* "Aquí, el tiempo pasa sin acontecimientos, y por tanto, casi parece detenerse. Aquí, no hay 'reuniones' ni 'despedidas'. Es un tiempo viscoso, pegajoso, que se arrastra lentamente por el espacio".[7] Por esta razón, continúa Bajtín, los ciclos, repetidos, no pueden sostener una estructura novelística, aunque el novelista pueda utilizar tales ciclos como el trasfondo contrastante de "series temporales enérgicas de acontecimientos", como lo hacen Flaubert y García Márquez. Estos ciclos generacionales, al parecer interminables, de los Buendía y las secuencias recurrentes de hechos de Macondo son contrastados con la estructura temporal progresiva del mito del apocalipsis. A la postre, llegan a su fin: "La familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje" (334). La ciudad de los espejos de José Arcadio Buendía, con sus reflejos aparentemente infinitos, prueba, en realidad, un espejismo irrepetible: "Estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres..." (351). El fin del linaje de los Buendía fue previsto desde su principio.

La presión escatológica es inherente a la organización temporal de la narrativa. Con la frase "muchos años después" comienza la novela, y es repetida frecuentemente por Melquíades. Al avanzar la narración, "muchos años después" se vuelve "algunos años después", "pocos años después", y luego "pocos meses después": el fin de la historia de Macondo se aproxima implacablemente. La decadencia de Macondo, que comienza con la fiebre del banano, está llena de indicios de que el "huracán de la compañía bananera" es una anticipación del "viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra" (280). Los acontecimientos que destruyen a Macondo —la opresión de la compañía bananera, la huelga y matanza de los obreros de la compañía y la inundación siguiente— conducen al momento inevitable en que Macondo desaparecerá y los trópicos reclamarán su territorio. El cataclismo ocurre en el mismo momento en que el último Buendía sobreviviente, Aureliano *Babilonia,* acaba de descifrar la historia de su familia, escrita por Melquíades. Comprende que la historia de la familia se ha cumplido, que ha llegado aquel niño con cola de cerdo, anunciado tanto tiempo antes. El fin del manuscrito apocalíptico coincide con el fin de los tiempos.

Así como se revela toda la historia de Macondo, también se revela la historia completa de cada uno de los personajes. Melquíades relaciona sus orígenes con su destino final desde su punto de vista más allá del fin. La carrera del coronel Aureliano Buendía es resumida antes de ser dramatizada, y mucho antes de describir su muerte, Melquíades nos cuenta que todo lo que queda de su ilustre vida es una calle que lleva su nombre. Meme, una de las malhadadas Buendía, experimenta un trágico amor siendo joven, y el resto de su vida es recapitulado rápidamente en función de ese trágico amor. Ingresa en un convento, pensando en su amante, "y seguiría pensando en él todos los días de su vida, hasta la remota madrugada de otoño en que muriera de vejez, con los nombres cambiados y sin haber dicho nunca una palabra, en un tenebroso hospital en Cracovia" (252). La trayectoria individual de Meme se relaciona con la trayectoria colectiva cuando ella abandona Macondo: desde la ventanilla del tren, alcanza a ver los restos carbonizados del galeón español que José Arcadio había encontrado al entrar en el prístino mundo de Macondo, casi un siglo antes.

Todos los personajes de *Cien años de soledad* sienten la presión del tiempo desde dos direcciones: pasado y futuro, recuerdos y premoniciones pesan sobre su presente y separan a unos de otros. En contraste con muchos personajes de la literatura contemporánea que, a la manera existencial (y arquetípicamente estadounidense) dejan atrás su pasado para rehacer su vida de acuerdo con su propio designio, los personajes de García Márquez están inextricablemente unidos a su pasado y, al mismo tiempo, anhelan el futuro. Georges Poulet, en *Studies in Human Time [Estudios del tiempo humano],* analiza la "nostalgia romántica" que parece describir la situación de los habitantes de Macondo. "Es como si la duración se hubiese partido por la mitad y el hombre sintiera que le arrancan la vida, desde atrás y desde adelante. El esfuerzo romántico por formarse a sí mismo a base de presentimiento y de recuerdo termina en la experiencia de un doble desgarrón del ego."[8] Los personajes de *Cien años de soledad* buscan constantemente en ambos lados del momento, un escape de su soledad. Su vana búsqueda de liberación en el apasionado presente del sexo sólo subraya la abrumadora necesidad de este proceso.

Los recuerdos son importantes para los Buendía, porque les ofrecen la ilusoria posibilidad de trascender este momento o, como dice Poulet, la posibilidad de participar en su duración. Resulta conmovedoramente irónico que a lo largo de la novela los recuerdos no sean asociados con la duración, sino

con la muerte. Los recuerdos más vívidos de los personajes son narrados cuando ellos comprenden que están a punto de morir. La novela comienza con el primer recuerdo del coronel Aureliano Buendía, mientras aguarda la muerte ante un pelotón de fusilamiento. También los recuerdos de Arcadio, Aureliano Segundo y Meme irrumpen cuando se enfrentan a la muerte. José Arcadio Segundo ve matar a un hombre: es el único recuerdo que conserva de su niñez. Los recuerdos se convierten en una causa particular de aislamiento para José Arcadio Segundo, quien después recuerda con dolorosa claridad la matanza de los obreros por las fuerzas de la compañía bananera, hechos que todos los demás han sido inducidos a olvidar por esas mismas fuerzas. Ante la muerte, los recuerdos de los personajes sólo sirven para hacerles comprender más claramente que el pasado es irrecuperable e incomunicable. El sabio catalán propietario de la librería habla por casi todos los Buendía cuando insiste en que "el pasado era mentira, que la memoria no tenía camino de regreso, que toda primavera antigua era irrecuperable, y que el amor más desatinado y tenaz era de todos modos una verdad efímera" (339). La memoria acentúa en lugar de mitigar el aislamiento de cada Buendía en la cápsula del tiempo de su propia historia.

El presentimiento, como el recuerdo, lleva a los personajes al hecho inevitable de la muerte. Amaranta tiene un presentimiento de su propio fin; ve la muerte, una mujer vestida de azul, con el cabello largo y un aspecto de personaje antiguo: "La muerte no le dijo cuándo se iba a morir ni... su hora señalada..., sino que le ordenó empezar a tejer su propia mortaja el próximo seis de abril" (238). Como Penélope en *La Odisea,* Amaranta inventa maneras de prolongar su tarea y con ellas su vida, pero la resignación a la verdad de su presentimiento de muerte es absoluta. Mientras esmeradamente teje su mortaja, comprende por qué el coronel Aureliano pasó sus últimos años haciendo pescaditos de oro, fundiéndolos y volviéndolos a hacer. Sabe que el círculo vicioso de los pescaditos de oro, como sus laboriosos bordados, reduce el mundo a una superficie y, temporalmente, niega la aniquilación. Úrsula, matriarca de los Buendía, también sabe con certidumbre cuándo morirá. Tras la matanza de la compañía bananera, llueve durante cuatro años, once meses y dos días; al cesar la lluvia, ella espera la muerte. En la "clarividencia de su decrepitud", percibe un progresivo colapso del tiempo mismo. Sabe que "el mundo se va acabando poco a poco" (161), y en el futuro no hay nada que alivie su soledad.

García Márquez ofrece una versión cómica anterior de la muerte de Úrsula, como la de varios de los elementos apocalípticos de *Cien años de soledad.*[9] En su cuento "Los funerales de la Mamá Grande" (1962), el autor parodia la hipérbole de la descripción apocalíptica y la magnitud de su visión final, con su relato fantásticamente exagerado del fin de la Mamá Grande. Ella y Macondo son sinónimos, pero el funeral de ella es una saturnal cómica y no un *dies irae.* La atmósfera de carnaval que rodea la muerte de la Mamá Grande es remplazada en la novela por el sonido monótono de la lluvia al acercarse el fin. No sólo Úrsula, sino todo el pueblo de Macondo está aguardando, para morir, a que cese la lluvia. Uno de los Buendía observa que los habitantes de Macondo ya no dividen los años en meses, ni los días en horas. Este sentido de duración interminable y por ello carente de sentido es el tema de otro de los primeros cuentos de García Márquez acerca de Macondo, "Isabel viendo llover en Macondo" (1955). En este cuento, ya es visible su cifra geográfica e histórica del mundo —Macondo—: el calor intolerable, la lluvia incesante, el hastío tropical de costumbre y el tiempo sin señales. Isabel dice que el tiempo es viscoso (término también de Bajtín), como algo físico, similar a una gelatina, y la gente está paralizada aguardando a que cese la lluvia. La espera también es el tema de *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), relato de un viejo coronel que luchó con Aureliano Buendía en el bando vencido en las guerras civiles, y que lleva décadas aguardando la pensión que le prometieron los generales victoriosos. La esperanza del coronel resulta un autoengaño, ya que nada ocurre y nada concluye. Sus esperanzas nunca se realizan: sólo sirven para delinear la forma de la impotencia humana en una historia determinada por el destino. Estos dos últimos cuentos describen la violencia con que el apocalipsis *no* ocurre. Como en la época del diluvio en *Cien años de soledad,* el tiempo indiferenciado se extiende ante los personajes. En los trópicos de García Márquez, la resolución temporal y hasta la resolución cataclísmica llegan a ser bienvenidas. De acuerdo con la convención apocalíptica, lo único que se puede prever es *el fin del tiempo mismo.*

La espera es inherente al apocalipsis, y los apocaliptistas bíblicos concibieron la necesidad de aguardar para afirmar su convicción escatológica. La meta del tiempo fue interpretada como el ámbito perfecto de Dios, y la espera implicaba la consumación de la historia y la realización del plan providencial. El Libro de Daniel del Antiguo Testamento presenta la paciencia como política apocalíptica. Daniel rechaza la partici-

pación política, y arguye que la espera misma representa un compromiso ideológico, que negarse a aguardar es una falta de fe y un rechazo del plan divino de la historia.[10] Esta política se basa en una interpretación de la historia secular por separado de la historia sagrada, interpretación que fue institucionalizada por San Agustín en su ciudades de Dios y del hombre; sólo en el siglo XII con Joaquín de Fiore y el ulterior desarrollo de movimientos milenaristas populares, las visiones apocalípticas comenzaron a inspirar *im*paciencia, y por tanto, ideologías revolucionarias (como las que serán dramatizadas por Carlos Fuentes en *Terra nostra).* Desde luego, García Márquez no rechaza el compromiso político, pero el personaje principal de *El coronel no tiene quien le escriba* sí lo rechaza. En este cuento, todos los personajes de García Márquez se ven atrapados por circunstancias sobre las que no pueden influir, así como también casi todos los habitantes del Macondo posdiluviano, en *Cien años de soledad.* Sólo los herederos del manuscrito de Melquíades, en particular Aureliano Babilonia, son capaces de hacer algo, sin limitarse a esperar el fin con los brazos cruzados. Descifrar textualmente a los narradores apocalípticos es la única actividad de importancia en el empapado y agonizante Macondo.

Pero el tiempo no siempre fue una carga intolerable y al parecer interminable en Macondo, ni el recuerdo y la premonición reforzaron siempre la soledad de los personajes. En el Macondo de antes de la caída, el pasado y el futuro apenas se distinguían del presente, pues el tiempo estaba unificado en la inocencia. Luego, el recuerdo y la premonición pusieron en relieve el presente, permitiendo a los primeros Buendía participar en la duración. José Arcadio Buendía encuentra en el Macondo original un paraíso que despierta antiguos recuerdos de ámbitos arquetípicos. Según él, los inventos más intrigantes de los gitanos son los aparatos que hacen que una persona olvide los malos recuerdos, y una cataplasma para aliviar los efectos del tiempo; en realidad, nos sugiere el narrador, José Arcadio debió haber querido inventar una máquina de la memoria para no olvidar todas las cosas llevadas a Macondo por los gitanos. De hecho, el pueblo joven e inocente sobrevive a la plaga del olvido dando nombres a todo y describiendo su uso. Las premoniciones de José Arcadio no son acerca de la muerte, sino por el contrario, acerca de la existencia de los Buendía "por los siglos de los siglos" (53): es un profeta que guía a su pueblo a la Tierra Prometida que, como Israel, representa la culminación de su historia.

No mucho después de la fundación de Macondo, como ya lo he sugerido, la visión profética de José Arcadio es remplazada por la visión apocalíptica de sus herederos. Este paso de la escatología profética a la apocalíptica reitera el cambio de la historia hebrea. Los profetas bíblicos pensaron que su historia avanzaba hacia una comunidad bendita, lo que pareció cada vez menos verosímil en vista de su contemporánea situación histórica de exilio y opresión. Al llegar el siglo II a. C., la visión profética empezó a ser remplazada por una visión apocalíptica que insistía en un cambio radical o rompimiento en la historia, como único remedio para los males que los abrumaban.[11] Apenas comenzada la historia de Macondo, José Arcadio profetiza una ciudad eterna con grandes casas de cristal, una luminosa comunidad nueva, separada física y moralmente del viejo mundo de decadencia temporal. Por supuesto, él había dejado atrás al viejo mundo, llegando a un mundo nuevo con una visión acerca de las posibilidades de libertad moral. Reconocemos en él, para empezar, al equivalente latinoamericano de lo que Earl Rovit llama la "imagen seminal" de la literatura norteamericana, "el hombre contra el cielo, la figura solitaria en un cosmos infinito, tratando de hacer frente al cosmos o de obligar al cosmos a hacerle frente a él".[12] Durante un breve momento, Macondo permanece en equilibrio entre los términos del cosmos y los de José Arcadio, pero la muerte, la guerra, la peste y la compañía bananera se introducen en su arcadia, violando ese futuro que él ha conjurado. Su sueño de la historia se convierte en una pesadilla de política, progresión que hace inevitable la perspectiva crítica de la novela.

La falla de la máquina de movimiento perpetuo del patriarca es la que, al principio de la novela, anuncia el cambio de la escatología profética a la apocalíptica. Su fracaso obliga a José Arcadio a reconocer que el tiempo es discontinuo y que Macondo ya no es un paraíso. Aparecen relojes, así como un anciano con el pelo blanco; es Prudencio Aguilar, a quien Arcadio mató años antes, y quien señala la irrupción del pasado y de la muerte en Macondo. La aparición de Prudencio anuncia la historia apocalíptica de Macondo, así como la aparición de un hombre de "cabellos blancos como la lana" (Apoc. 1:14) inicia los hechos apocalípticos narrados en el Apocalipsis. Lo que enloquece a José Arcadio es su percepción del tiempo. Termina atado a un castaño, insensible a la decadencia apocalíptica y a la destrucción de la ciudad que él había profetizado que duraría siempre.

Si el recuerdo es la fuente y confirmación de la soledad de los Buendía, es sobre todo un recuerdo particular, el del paradisíaco Macondo, el que aísla a José Arcadio y enajena al resto de los personajes, de su tiempo y lugar actuales. En *El laberinto de la soledad,* Octavio Paz propone que el sentido de soledad latinoamericano se origina como anhelo del tiempo y lugar idealizados en el pasado mítico, ya sea un paraíso o un centro sagrado, un onfaló del universo. Con este anhelo, Paz relaciona una nostalgia del cuerpo divino del que la humanidad se siente separada. Señala la historia idealizada que describen todas las mitologías, "Hubo un tiempo en que el tiempo no era sucesión y tránsito, sino manar continuo de un presente vivo, en el que estaban contenidos todos los tiempos, el pasado y el futuro... Pues apenas el tiempo se divide en ayer, hoy y mañana, en horas, minutos y segundos, el hombre cesa de ser uno con el tiempo, cesa de coincidir con el fluir de la realidad".[13] Cuando ya hay relojes en Macondo, los ritmos de la naturaleza son remplazados por los del imperio: grandeza y caída, principio y fin, institución y catástrofe. Como la historia latinoamericana que ejemplifica, la historia de Macondo comienza como un idilio, degenera en una epopeya imperial hasta que —lo comprendemos al final de la novela— es reconstituida por la visión mítica del texto de Melquíades.

2

Si *Cien años de soledad* trata de la historia cataclísmica de los Buendía y de Macondo, también trata del desciframiento del manuscrito que registra y conserva su historia, y de las confusiones narrativas inherentes a ese proceso. Es este aspecto de la novela el que más claramente conecta a García Márquez con su "maestro", William Faulkner. García Márquez ha reconocido repetidas veces el alto concepto que tiene de la obra de Faulkner, como lo dijo en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura de 1982; según García Márquez, Faulkner es el más influyente de los predecesores literarios de la América Latina. Describe su propia afinidad con la obra de Faulkner, hablando de palabras y de cosmovisiones compartidas, y diciendo que "no se me olvida que el Condado de Yoknapatawpha tiene riberas en el Mar Caribe; así que de alguna manera Faulkner es un escritor del Caribe, de alguna manera es un escritor latinoamericano".[14]

Resulta tentador hacer una pausa aquí y explorar este mapa expansivo del Caribe; si lo hiciéramos, veríamos que ha sido tratado en forma similar por el escritor cubano Alejo Carpentier.[15] En la especial interpretación que da Carpentier a la idea de América, en su desarrollo del concepto de lo real maravilloso y hasta en el viento verde que arrasa Haití al término de su novela de título apocalíptico, *El reino de este mundo* (1949), pueden descubrirse fuentes de la novela latinoamericana contemporánea que estoy analizando aquí. Sin embargo, para mis propios fines, más vale relacionar a Macondo con Mississippi y no con Cuba; de hecho, volveré a la cuestión de las afinidades entre la literatura sureña de los Estados Unidos y la literatura latinoamericana, en mi análisis de la obra de Walker Percy. Aquí sólo empiezo a trazar las líneas de intersección.

Carlos Fuentes describe un punto en que las líneas convergen, en estos términos: "Hasta hace poco, los escritores norteamericanos nunca tuvieron la oportunidad de tratar con un fracaso nacional. El ideal norteamericano del éxito ha hecho mucho para estandarizar las formas de arte norteamericanas. Por ello creo que durante muchos años la literatura norteamericana más original ha procedido del sur, donde han tenido un auténtico sentido de tragedia regional y donde hubo una necesidad de examinar las cosas que antes se habían dado por sentadas".[16] Fuentes elige a Faulkner para ejemplificar sus asertos: "De pronto, aparece el espectro del fracaso ante un país basado en el éxito. Entonces, se puede escribir *¡Absalón, Absalón!,* y todas las otras grandes novelas de Faulkner".[17] Fuentes está exagerando aquí su argumento. Desde luego, siempre ha habido escritores estadounidenses (y no sólo sureños) que han sabido que podemos sufrir por el pasado: considérese a Saul Bellow o a Bernard Malamud o, tal vez al más grande ejemplo de este tipo, Nathaniel Hawthorne. Pero esto no refuta la idea de Fuentes, de que los escritores latinoamericanos contemporáneos han descubierto en la literatura del sur de los Estados Unidos, y especialmente en la obra de Faulkner, elementos afines a su propia experiencia nacional: la culpa del colono que ha explotado la tierra, la decadencia de una aristocracia absurda, la injusticia y la crueldad racial del usurpador blanco.[18] No profundizaré en la provocativa cuestión de la influencia de Faulkner sobre la literatura latinoamericana. Antes bien, deseo yuxtaponer novelas de Faulkner y García Márquez, y señalar las estructuras apocalípticas temáticas y narrativas similares que iluminan una interpreta-

ción común de América y un modo compartido de narrar su historia.

Es en *¡Absalón, Absalón!* (1936) y en *Cien años de soledad* donde Faulkner y García Márquez se encuentran más cerca el uno del otro.[19] La historia de los Sutpen, como la de los Buendía, reitera la experiencia arquetípica norteamericana de dejar atrás el pasado y lanzarse a crear un mundo nuevo e inocente, en un terreno despoblado e intemporal; además, reitera la experiencia, igualmente norteamericana, de descubrir que el territorio virgen puede ser el principio del mal así como de la inocencia. Y como estas historias se basan en la memoria de los narradores, por muy falible que pueda ser, no sólo tratan de los Sutpen y de los Buendía, sino también de la naturaleza de la verdad histórica, de cómo recordamos y creamos el pasado con nuestras palabras y nuestras formas literarias. Faulkner, como García Márquez, para la elaboración de su relato esencialmente norteamericano depende de una perspectiva apocalíptica desde la cual sus narradores contemplan los principios y fines del mundo que describen. Sus relatos de la disparidad que hay entre el potencial original de América y su ruina inminente combinan la nostalgia y la violencia en un tono apocalíptico que Faulkner y García Márquez reconocen como perfectamente apropiado para narrar cuentos seculares del paraíso perdido.

Como ya lo he dicho en mi introducción, el Apocalipsis es una historia mítica que lo incluye todo: la frase de Cristo, "Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin, el primero y el último", hace ecos por todo el Apocalipsis. Hablando desde un punto de vista situado más allá del futuro, el narrador del Apocalipsis se siente obligado a escribir su historia pues Dios le ha ordenado, "Escribe, pues, lo que viste, y lo que es, y lo que ha de ser después de esto" (Apoc. 1:19). El relato apocalíptico de San Juan, dirigido a los primeros cristianos en una época de persecución política, trata de dar sentido a los sufrimientos actuales buscando un designio en la historia y atribuyendo una significación teleológica a los acontecimientos. Desde luego, esa historia paradigmática tiene más que ver con la narración ficticia que con la experiencia, pues la progresión temporal no es intrínsecamente coherente o significativa, ni podemos relacionar la causa con el efecto, el origen con el fin, tan fácilmente en nuestros propios mundos. El historiógrafo Hayden White ha escrito acerca del proceso de crear una historia explicativa a partir de datos de la experiencia, de "moldear la experiencia humana en una forma asimilable a estructuras de significado".[20] Para comprender la realidad, afirma White, es necesario "narrativizarla", imponerle en la experiencia la forma de un cuento, con planteamiento, desarrollo y conclusión: "Los hechos no sólo deben ser registrados dentro del marco cronológico de su ocurrencia original sino también narrados, es decir, revelados como poseedores de una estructura y un orden de significado que no poseen cuando son vistos como una mera secuencia"(9). El impulso "narrativizador" está presente en las historias explicativas de individuos, así como de grupos sociales y políticos. En su análisis del caso freudiano del Hombre de los lobos, Peter Brooks muestra que una narrativa coherente de acontecimientos, con principio y fin inteligibles reordenados con base en los datos psicológicos caóticos, es esencial para la aportación de Freud.[21] La narrativización de la historia, la trama de la materia prima de la experiencia, es pertinente aquí porque *¡Absalón, Absalón!* y *Cien años de soledad* dramatizan esta actividad misma en sus técnicas narrativas. Los narradores de estas novelas emplean las estructuras explicativas del Apocalipsis para dar una forma comprensible —y global— a las historias que observan.

Thomas Sutpen, como José Arcadio Buendía, sueña el sueño peculiarmente norteamericano de crear, partiendo de un territorio primigenio, un mundo al que puede dar su propio sello e imagen. Con este único propósito entra en el condado de Yoknapatawpha, Mississippi, en la forma de un "hombre-corcel-demonio" con su "sueño de un castillo sombrío y soberbio", una banda de "negros salvajes", y un arquitecto francés.[22] También José Arcadio Buendía encabeza una fuerza expedicionaria en un mundo nuevo, y también él tiene un sueño urbano que es curiosamente disonante en relación con el despoblado circundante: una premonición de la inevitable brecha entre la promesa de la naturaleza y la realización del hombre. Viendo una ciudad deslumbrante con casas que tienen paredes como espejos, y oyendo el nombre de la ciudad resonar como un eco sobrenatural, ordena a sus hombres que hagan un claro al lado del río en el lugar más fresco de la ribera para fundar Macondo. Tanto Sutpen como José Arcadio piensan establecer un linaje que durará siempre; ambos desconocen el hecho de que sus historias avanzan hacia el apocalipsis.

Mientras que José Arcadio evoca al patriarca judaico que lleva a su pueblo a la Tierra Prometida, los objetivos de Sutpen parecen puramente egoístas. Mas, pese a las apariencias, los motivos de ambos son notablemente similares: como muchos de los colonizadores del Nuevo Mundo, Sutpen y José

Arcadio están huyendo del agotamiento y la corrupción de un mundo viejo. Cada quien espera olvidar su pasado y recomenzar la historia, pues ambos están convencidos de que en un mundo sin pasado se puede dar un designio histórico al futuro. Por muy tenaces y fuertes que sean, aferrados a sus visiones de renovación histórica, ambos aprenden que no es fácil liberarse de las cargas del pasado. La maldición del incesto, el clásico pecado contranatura de que se acusa a los Buendía en Riohacha, acaba por consumarse en el antes arcádico Macondo. (La costumbre moderna ha estrechado la aplicación de la palabra "incesto", derivada de un término latino más general, *incestus*, que significa impuro, manchado.) El incesto también persigue a Sutpen en su nuevo mundo en la forma de Carlos Bon, el hijo mulato que no será rechazado con el resto del pasado de su padre. Tanto en Macondo como en Jefferson, las realidades de la guerra civil, la explotación económica de la tierra por usurpadores extranjeros, la tragedia familiar y una aplastante soledad personal acaban por aniquilar las visiones paradisíacas. Aunque los ciclos generacionales de las familias y el simple poder de resistencia de Úrsula y de Judith parecerían ofrecer una promesa de continuidad, esta promesa resulta falsa. La mansión de Sutpen es consumida en un incendio: el fuego huele a una "lenta y tardía violencia, con un tufo de desolación y podredumbre, como si la madera que la formaba fuese carne" (313). Macondo, cubierto de vegetación y casi abandonado, es borrado de la faz de la tierra; hasta los Buendía son borrados desde el primero hasta el último. La Tierra Prometida de América, al parecer, ha sido irrevocablemente maldita.

La señorita Rosa, el señor Compson, Quintín y Shreve en *¡Absalón, Absalón!*, y Melquíades y Aureliano Babilonia en *Cien años de soledad*, como los apocaliptistas bíblicos, contemplan la historia de toda una civilización, desde un punto atemporal más allá de su fin. Hay una disyunción irónica entre el optimismo inicial de Sutpen y de José Arcadio y la visión retrospectiva apocalíptica de quienes narran sus historias. Para esos narradores, los mundos que a sus fundadores les habían parecido infinitos, en realidad ya han terminado. Ese futuro imprevisible se ha vuelto un pasado esquematizado e implacable. Sus perspectivas narrativas apocalípticas colapsan el tiempo, burlándose de la intencionalidad al yuxtaponer el juvenil optimismo de los comienzos con la penosa realidad de sus fines cataclísmicos. Aquí, entonces, se apartan de la convención apocalíptica, pues los relatos que hacen estos narradores de los fines históricos no se moderan por visiones de nuevos principios, así como tampoco sus visiones cataclísmicas se moderan por visiones milenarias. Si acaso, existen recuerdos vestigiales de inocencia traicionada, de oportunidad perdida. Y sin embargo, el ámbito temporal de su perspectiva apocalíptica, su capacidad de ver la historia por entero es lo que les permite conferir un significado a la historia y, a la vez, a la biografía.

En *¡Absalón, Absalón!*, la señorita Rosa inicia la narración de la historia de Sutpen, y su visión cataclísmica domina la novela. Es ella quien arrastra a Quintín a esa historia, y quien hace que el señor Compson transmita la visión de ella a su hijo. Más allá del fin de su historia, ella y su único público, Quintín, son visibles siempre. Así como San Juan en su Apocalipsis a menudo comienza sus frases diciendo "Y mirad, yo, Juan, vi...", así la señorita Rosa comienza con la frase, ligeramente más modesta, pero no menos notable "Yo vi", o concluye diciendo "Eso es lo que encontré". Las tapicerías y los manuscritos apocalípticos medievales colocan, a menudo, la figura de San Juan al lado de la escena que describe: en su rostro hay una expresión desesperada al ver desplegarse los terrores de la historia (y de la voluntad de Dios). El tiempo es el vehículo del propósito divino, pero en la historia de la señorita Rosa no hay recompensa —sólo castigo— al fin de los tiempos.[23]

El exilio que la señorita Rosa se impone a sí misma en las "tinieblas olorosas a ataúd" de su "oficina" está en armonía con su actitud narrativa apocalíptica. El apocaliptista bíblico siempre es marginal en su contexto cultural. Deplora el mundo que describe, y sin embargo también tiene un ávido interés moral en ese mundo y en su fin colectivo. Esta ambivalencia se refleja en los recursos que sirven para mediar y para distanciar el texto apocalíptico, recursos identificados por el sentido del narrador de que él es el médium de fuerzas que están más allá de su propia capacidad de comprender o de contener. Los mensajeros hablan a través de otros mensajeros, hay que abrir rollos sellados, interpretar signos, revisar y reiterar frases. De este modo, la omnisciencia del apocaliptista siempre es de índole ambigua, pues él niega toda pretensión personal de conocimiento y sólo describe lo que se le ha dicho. La historia es, al mismo tiempo, un libro abierto y un libro cerrado, una tensión encarnada en la narración histórica que él, a su vez, crea. La señorita Rosa y el señor Compson en *¡Absalón, Absalón!* también están distanciados y, sin embargo, desesperadamente involucrados en la historia que narran, y sus estrategias narrativas oblicuas y tortuosas pueden inter-

pretarse como estrategias apocalípticas. Dado que buscan en la historia de Sutpen (y del Sur) alguna significación ética, encuentran las dificultades de descifrar y recifrar la historia, agrandas e intensificadas, así como la importancia de su papel de narradores. Ellos se sienten agobiados de una responsabilidad mucho mayor que la del simple historiador.

Como la señorita Rosa, el señor Compson está constantemente a la vista más allá del fin de la historia que cuenta, filtrando su relato de la degeneración y la destrucción del ideal histórico de Sutpen a través de su propia desesperación filosófica. Su perspectiva apocalíptica también es fundamentalmente dualista y determinista. La historia humana es impelida por una dialéctica moral entre fuerzas opuestas (de carácter a la vez personal y cósmico) que luchan por dominar este mundo. La progresión de los acontecimientos puede variar de una redacción a otra del apocalipsis —de la versión de la señorita Rosa a la del señor Compson—, pero es dominada por esta dialéctica moral. Desde un punto situado más allá del fin de los tiempos, el apocaliptista revela el plan predeterminado para el resto del tiempo, sobre el cual la comunidad ejerce poco o ningún dominio. Así la "inocencia" de Sutpen de la necesidad histórica —su confianza en que podrá manipular la historia con sólo ejercitar su voluntad indómita— tropieza con la visión determinista del señor Compson y de la señorita Rosa, de una historia esencialmente retributiva. Según el señor Compson, la "inocencia" histórica en que se fundó la mansión de Sutpen es la causa de su destrucción. La necesidad histórica —la presión del tiempo mismo— es el invencible adversario de Sutpen. El señor Compson le dice a Quintín que el general Compson oye a la nieta de Wash Jones —dando a luz al último posible heredero del nombre de Sutpen— gritar "tan continuamente como un reloj"; poco después, Sutpen es asesinado con una guadaña, y su historia es súbitamente truncada con la herramienta que simboliza al Padre Tiempo. La perspectiva apocalíptica del señor Compson le permite sondear la relación que hay entre libertad y necesidad histórica, sopesar el deseo humano contra la limitación humana y encontrar que la escala se inclina marcadamente hacia esta última.

Aunque hay elementos de tragedia en la historia de Sutpen, y a pesar de que el señor Compson a menudo emplea las metáforas de la tragedia griega en su relato, éste es menos trágico que apocalíptico, porque la tragedia contempla un futuro que brota de la violencia del pasado, un orden moral reafirmado y hasta vigorizado tras la terrible turbulencia de los hechos trágicos.[24] Mientras que el futuro considerado en el Apocalipsis existe por virtud de un rompimiento radical con el presente, en la tragedia el mundo y sus exhaustos sobrevivientes prosiguen. Ese futuro, visto por la tragedia, no aparece por ninguna parte en *¡Absalón, Absalón!* Los aullidos de Jim Bond, única cría sobreviviente de Sutpen, que se oyen por encima del rugir de las llamas que destruyen la casa de Sutpen, sirven para subrayar lo irrefutable del fin. Y si la desesperada necesidad de Quintín de comprender y de comunicar la historia de Sutpen podría presentarlo a Quintín mismo como sobreviviente de la historia, esta sobrevivencia sólo es temporal: en menos de dos meses, Quintín se habrá suicidado ahogándose en el Río Charles en Cambridge, Massachusetts. (Sólo Shreve, el canadiense sin ninguna relación con el mundo de Sutpen, tiene una vida futura.[25]) Además el apocalipsis, en contraste con la tragedia, no implica la muerte de un héroe individual sino de un pueblo, de un mundo. Cuando tanto el señor Compson como la señorita Rosa vinculan la destrucción de la mansión de Sutpen con la destrucción del Sur y del Nuevo Mundo, no nos sorprendemos.[26]

El principal cronista de los cien años de soledad de Macondo es Melquíades, quien también se encuentra más allá del mundo que describe, contemplando toda su historia desde su perspectiva apocalíptica. Como la señorita Rosa en su "oficina", Melquíades se aparta de la historia en su "cuarto intemporal", escapando de la muerte para registrar la condición mortal de los Buendía y de su mundo. Su narración es un enunciado, a la vez sucesivo y acumulativo, de todo lo que ha sido y lo que será en Macondo. Predice y a la vez recuerda acontecimientos, proponiendo de antemano, el contenido del futuro. La novela empieza así: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo" (9).[27] El supuesto presente del pelotón de fusilamiento —en sí un momento apocalíptico— parecería obviar el futuro de Aureliano (pero no lo hace, pues nos enteramos de que el coronel sobrevive a este momento y muere de vejez) y da lugar a la narración de acontecimientos que anteceden al supuesto presente: la salida de Riohacha y la fundación de Macondo. Los desplazamientos continuos de Melquíades en el tiempo, así como los de la señorita Rosa y los del señor Compson, sobrecargan el presente con caprichoso anhelo o doloroso recuerdo. El pasado remoto y el futuro distante se introducen en el presente: las generaciones de Buendía se reflejan unas a otras,

atrás y adelante, hasta el fin de la narración de Melquíades, que también es el fin del mundo que describe.

La importancia del registro narrativo que Melquíades hace de Macondo es sugerida en el incidente de la plaga del insomnio. La pérdida del sueño no es el efecto más grave de esta plaga sino, antes bien, la pérdida de la memoria que la acompaña. Todo el que se contagia olvida "por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado" (44). En este nuevo mundo prístino, que en todo caso parecía carecer de pasado, semejante amenaza habría parecido sin importancia si no fuera porque Visitación y Cataure, los servidores indios del hogar de los Buendía, identifican la enfermedad antes de que se manifiesten sus efectos. Ya habían sufrido esta enfermedad, habiendo olvidado su propio pasado cultural con las presiones de la colonización de Macondo; la pérdida del pasado indígena presagia la pérdida del pasado de Macondo en la turbulencia de la guerra civil y la colonización económica por los yanquis. Sin embargo, se descubre un antídoto temporal a la peste: es la palabra escrita. Se ponen marbetes a cada objeto, y se apunta su uso: "Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que habría de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita" (47). El olvido queda aplazado. José Arcadio comprende que la existencia misma de Macondo depende de palabras, y de construir una máquina de la memoria que reviste la totalidad del conocimiento adquirido durante una vida, "de principio a fin" (48). Precisamente mientras José Arcadio batalla con su diccionario giratorio, Melquíades regresa a Macondo y comienza su registro de los cien años de soledad.

Aunque nosotros siempre estemos conscientes de la presencia de los narradores que desenvuelven la historia de Sutpen, sólo en el último párrafo de *Cien años de soledad* nos enteramos de que es Melquíades, y no un narrador omnisciente, como se nos había hecho creer, quien ha conservado la historia de Macondo más allá de su fin cataclísmico. Aureliano Babilonia, último de los Buendía, comprende poco antes de que Macondo sea borrado de la faz de la tierra, que los pergaminos de Melquíades son a la vez historia y predicción. Y con esta intuición termina la novela: "Estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento... en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos..." (351). El hecho de que el narrador sea un

personaje de la novela, destruido junto con el pueblo y la familia que conmemoran sus pergaminos, sugiere una mezcla indisoluble de órdenes vividos y escritos en Macondo que subraya la totalidad de este mundo de palabras. Mientras que un narrador omnisciente está por doquier y en ninguna parte en su narración, y su existencia presupone otra realidad —la del autor— fuera de la narración, la ficción que abarca a su propio narrador y lo destruye con la destrucción del mundo ficticio ya no admite un contexto que sea externo a ella, o que le sobreviva. García Márquez retiene la identidad de su narrador hasta los momentos finales de la historia de cien años de Macondo, técnica que sirve para intensificar nuestro sentido de lo inevitable de los fines individuales y colectivos y de la necesidad de las ficciones para oponerse al olvido.

Si las palabras de los narradores describen la aniquilación de Macondo y de la mansión y las tierras de Sutpen, sus palabras también desafían la destrucción del tiempo. El lenguaje es para el apocaliptista la única defensa que queda contra el caos histórico. Sus símbolos herméticos y series de desastres comprueban la convicción de que el lenguaje aún puede ordenar y comunicar verdades importantes y hasta salvadoras a quienes pueden leerlas e interpretarlas. Melquíades se retira a su habitación en la casa recién agrandada de los Buendía, y pasa horas interminables "garabateando su literatura enigmática" en el pergamino que le llevan. Dice a José Arcadio, "He alcanzado la inmortalidad" (68), con lo que quiere decir que su encarnación verbal de los Buendía —no los propios Buendía— perdurará "por los siglos de los siglos".[28] José Arcadio no le entiende, y queda reservado al último Buendía percibir lo que significa la frase de Melquíades, así como le corresponde a Quintín percibir el significado de las diversas versiones de la historia de Sutpen.

Como Melquíades, la señorita Rosa perece en la destrucción final del mundo que describe. Muere como resultado del holocausto que consume la decadente casa de Sutpen y a su yermo descendiente en diciembre de 1909: su muerte sucede apenas a la del último vestigio del designio histórico de Sutpen. Y así a Quintín, su público elegido, corresponde la tarea del artista de oponerse con palabras al olvido. Por la noche en el aire "sepulcral" de su habitación "hielera" en Harvard, donde el tiempo mismo parece congelarse, así como en la habitación de Melquíades, Quintín intenta, con todo el poder de su narrativa, elucidar el mundo de Sutpen, desde su origen hasta su fin. Recordamos la descripción del mito que hace Roland

Barthes, como "habla congelada", "habla detenida": "En la superficie del lenguaje [mítico] algo ha dejado de moverse".[29] La historia evolutiva de Faulkner contrasta con el impulso de su narrador por detener el tiempo: así Quintín describe la decadencia y la destrucción del mundo de Sutpen, y a la vez las conserva y las mitifica para siempre. La narración de la historia en estas novelas representa un ademán hacia la eternidad, mientras el apocalipsis se desenvuelve.

Aureliano Babilonia, quien descifra los pergaminos de Melquíades, es el que, más que el propio Melquíades, comparte la carga artística de Quintín. Aureliano y Quintín buscan, en el pasado, mundos que fueron creados y luego destruidos. Con los fragmentos de esos mundos dispersos, ambos narradores se esfuerzan por construir nuevos órdenes con su arte verbal. Ambos están obsesionados por las historias que contemplan, a la vez observadores y participantes a pesar suyo; ambos buscan desesperadamente, como se dice de Aureliano, "un desfiladero de regreso al pasado" (347). Melquíades escoge a Aureliano, como la señorita Rosa había escogido a Quintín, para convertir el pasado en arte, asignándole la responsabilidad de descifrar sus pergaminos. Como el apocaliptista bíblico, Quintín y Aureliano deben descifrar los textos de múltiples capas en que han intervenido otros narradores distanciados por el tiempo y envueltos en series de acontecimientos impenetrables.

Aureliano, hijo ilegítimo de Meme Buendía y Mauricio Babilonia, ha pasado su vida en cautiverio, encarcelado por su abuela puritana en un "paraíso decadente". Sin embargo, tiene un vasto conocimiento del mundo más allá de Macondo. Es un sabio medieval como Melquíades, y así como Quintín, está infinitamente dedicado a la tarea de descifrar el pasado, de darle coherencia, de narrativizarlo. Además, como Quintín, él comprende claramente la explotación económica y los abusos morales que han subvertido el potencial original de la tierra, pues sólo Aureliano cree en la versión auténtica que da José Arcadio Segundo de la matanza de los trabajadores por la compañía bananera.

De este modo, Aureliano se retira a la habitación de Melquíades, así como Quintín se encierra en su habitación de Harvard, clavando puertas y ventanas para sumergirse en su arte. Y aunque sus narraciones conservarán las historias comunales que cuentan, ni Aureliano ni Quintín se engañan acerca de su propia permanencia individual. Aureliano sabe que el apocalipsis acerca del cual está leyendo en el pasado, pronto lo absorberá en el presente. Y Quintín pregunta a su padre

por qué la señorita Rosa está tan obsesionada por la destrucción de Sutpen, cuando él sabe que, pase lo que pase, todos ellos serán destruidos. Hasta el canadiense Shreve, su compañero de cuarto, comprende que la historia de Quintín debe conducir, de alguna manera, a un holocausto. Le dice a Quintín, "puedes sacar todas las páginas y quemarlas" (323).

Esta conclusión de Shreve fue anticipada por una imagen similar: el narrador omnisciente de Faulkner dice de los esfuerzos narrativos de los compañeros de cuarto: "todo lo anterior era trabajo concluido que había que hacer y no había quien lo hiciera excepto ellos dos, del mismo modo que tiene que haber alguien que reúne las hojas secas antes de encender la fogata de San Juan" (270). El hecho de que el narrador imponga un orden y un fin a la historia ("reunir las hojas", como dice Faulkner) es la fuente de significado atribuida a la mansión en llamas de Sutpen. La conclusión es, primero, un hecho de narración, luego, tal vez, de historia.

Los apocaliptistas bíblicos distinguen pautas muy específicas en el fluir del tiempo e infieren unas conexiones significativas entre los hechos, en su deseo de atribuir un sentido a la historia. En el Apocalipsis, la Bestia reina durante 42 meses, el reino mesiánico dura exactamente mil años, hay en el cielo un silencio tras la ruptura del séptimo sello, de "cerca de media hora" (Apoc. 13:1). Sin hacer pausa en el flujo narrativo, San Juan describe hecho tras hecho, en series de acontecimientos: los siete sellos, los siete toques de trompeta, las siete copas de la ira: Dios impone ese caos ordenado al mundo perverso, lo que es motivo de tranquilidad. La narración apocalíptica cobra su autoridad al organizar una explicación general que remite los efectos a las causas y, en camino, va encadenando los acontecimientos.

De manera similar, en sus intentos de crear una estructura narrativa explicativa, Quintín y Aureliano esquematizan los hechos y los personajes de memoria, como antes que él lo hicieran la señorita Rosa y Melquíades. La repetición generacional de los Buendía, la alternación de los Aurelianos y José Arcadios, los ciclos de guerras civiles, los amores no correspondidos, ocupan su lugar en una historia esquemática y estructurada. En realidad, Aureliano sólo encuentra sentido a su propia relación con esa historia cuando ve simultáneamente el origen y el fin de Macondo, el todo integrado. El epígrafe con cursivas con que concluye el apocalipsis de Melquíades aporta una plenitud rara vez ofrecida por la temporalidad experimentada: *El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y*

al último se lo están comiendo las hormigas (349). También Quintín identifica pautas de repetición y de duplicación en el avance del tiempo, que lo unen con el pasado: Shreve y Quintín se *convierten* en los hijos de Sutpen al darle vida con su narración. Quintín sugiere que él y Shreve en realidad contienen *toda* la gente a quien han dado sustancia con su retrospección verbal. Más que ninguno de los otros narradores, Quintín sabe que el ego está atado en relaciones ilusorias, y que su única esperanza es situarse dentro del orden de la historia apocalíptica que él observa y crea a la vez. Así, el individuo se une al designio más general que intuye, dando significación a su propia historia al vincularla con una historia que es inteligible porque es completa.

Si el individuo obtiene un apoyo en esta alianza, también lo hace la comunidad. El apocaliptista bíblico considera que está prestando un servicio comunal al mediar entre la fuente de su texto y su público, entre Dios y sus creyentes: él transmite voces divinas, textos, escenas a un público selecto, de tal modo que éste pueda oír o leer o ver y por tanto mantener su identidad comunal, asegurar su salvación común. También Quintín y Aureliano Babilonia son impelidos por su sentido de comunidad, no tanto porque deseen advertir a la comunidad o salvarla, cuanto comprenderla ellos mismos y transmitir ese entendimiento a otros. En su historia secular de una familia y de un pueblo, cada uno transmite las voces y acciones acumuladas de generaciones. En sus historias, los individuos son descritos en relación con la comunidad, y los destinos individuales quedan determinados, en gran parte, por esa relación. Acaso porque narran la historia de comunidades *fracasadas,* Quintín y Aureliano se sienten tan poderosamente movidos a intentar la recapitulación de lo colectivo. De manera irónica, la historia comunal de Quintín se centra en un hombre (Sutpen) incapaz de crear esa comunidad que desea tan desesperadamente, y Aureliano describe una comunidad que a la postre sólo está unida por la soledad común de sus habitantes. En realidad, también sus públicos inmediatos existen en una relación irónica con sus ideales comunales: Shreve no es parte de la comunidad a la que se dirige Quintín, y Aureliano sólo habla al ausente Melquíades, uno de los pocos forasteros que fueron admitidos en el mundo de los Buendía.[30]

Esta relación entre visión individual y destino común también ocupa un lugar central en la estructura narrativa de la novela de García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*.[31] Aunque el narrador de esta novela no cuenta la historia

predestinada de un mundo entero, sino la de un individuo, su perspectiva y tono narrativos son también los del apocaliptista. Veintisiete años después del asesinato de Santiago, el narrador espera dar sentido a la muerte "insensata" por medio de su narración. Y aunque la muerte de Santiago no indica el fin de una comunidad o de una familia, no por ello deja de ser un drama de grupo. La preocupación del narrador, aún más allá de cuestiones de responsabilidad moral, de asesinos o de víctimas, es el papel de la comunidad en la muerte, y el carácter de su culpa comunal. Precisamente *porque* la muerte de Santiago es anunciada, y *porque* todos comparten el conocimiento de su asesinato inminente, el narrador se ve impelido a emprender su investigación. ¿Por qué no impidió nadie esa muerte? ¿No pudo interceder nadie en el escenario "anunciado" de los acontecimientos que conducen a la catástrofe? El anuncio ¿implica la irrevocabilidad? Y la crónica escrita por el narrador (la muerte "anunciada" después) ¿modifica el futuro, aun si no puede anular el pasado? Estas tensiones —entre el conocimiento anterior y la volición humana, entre la responsabilidad individual y la historia comunal— son inherentes a toda narración apocalíptica, y el narrador-investigador de *Crónica de una muerte anunciada* las coloca en el primer plano, como no lo hace Aureliano Babilonia.

El apocaliptista bíblico supone que su narración afectará las creencias y la conducta de sus lectores, aun mientras demuestra que es demasiado tarde, que los destinos individuales y comunales son "anunciados" y, por ello, presumiblemente definitivos. Sin embargo su hincapié en la capacidad reformadora del lenguaje (en el Apocalipsis, Cristo aparece *como* la Palabra) indica que su propia narración verbal aún podrá modificar la historia que anuncia. Ésta es, asimismo, la implicación del relato del narrador de *Crónica de una muerte anunciada.* Si las narraciones de Aureliano Babilonia y de Quintín sobreviven al fin de Macondo y a la mansión de Sutpen y mitigan su trágica conclusión, así también la "crónica" del narrador es la circunstancia atenuante del asesinato de Santiago. Su esfuerzo dedicado por dar significación a los hechos que narra es recompensado. Mediante el proceso de retornar, investigar, ordenar, contar la historia de Santiago, el narrador comprende lo que había sospechado desde el principio: que el asesinato fue inevitable y que no se le puede justificar... tan sólo aceptar. El sentido de la muerte de Santiago se encuentra en esta aceptación, reflejada en la poderosa descripción final del asesinato. Así, el narrador escribe el fin que los

hechos no concederán, y concluye la historia de Santiago con su propio texto.

Otros de los narradores de García Márquez son menos afortunados. A pesar de alianzas míticas y de aspiraciones comunales, el pasado acaba por pesar demasiado sobre los narradores designados como apocaliptistas por García Márquez y Faulkner. Se nos dice que Aureliano se vuelve "incapaz de resistir sobre su alma el peso abrumador de tanto pasado" (349), y Quintín, que se llama "fantasma" a sí mismo, dice "Tengo veinte años y soy más viejo que muchos que han muerto ya" (322), y "He oído demasiado" (180). Se nos describe a Aureliano (como se habría podido describir a Quintín) observando "lo último que iba quedando de un pasado cuyo aniquilamiento no se consumaba, porque seguía aniquilándose indefinidamente, consumiéndose dentro de sí mismo, acabándose a cada minuto, pero sin acabar de acabarse jamás" (339-340). Pero el fin llega, pese a la decadencia al parecer interminable que describen; Aureliano y Quintín experimentan simultáneamente un sentido de preciencia y de *déjà vu:* el fin de sus narraciones revela lo que se preveía oscuramente desde el principio. Ambos se ven atrapados en la destrucción de los mundos que descifran y que describen, mundos que sus esfuerzos narrativos en cierto sentido también crearon.

Los narradores de estas novelas comprenden bien la fragilidad de las palabras con que tratan de prevenir el apocalipsis inevitable. Cada uno se ve abrumado por las presiones y estrecheces de la historia, sentidas más intensamente en sus contextos americanos, donde el espacio y el tiempo habían parecido infinitamente expansivos sólo unas cuantas generaciones antes, y su prosa refleja este peso. Aunque en estilos muy distintos, sus frases a menudo están construidas con una fluyente inevitabilidad, la narración nunca hace pausa sino que corre y sigue corriendo, sintetizándolo todo mientras avanza hacia su fin predeterminado. Ya hemos visto la presión escatológica inherente al relato de Melquíades. Su frase "muchos años después", con que comienza la novela, se vuelve "algunos años después", "pocos años después", luego "pocos meses después"; y Aureliano, al acercarse al fin de los pergaminos de Melquíades, acelera su lectura, llegando a saltarse páginas, para mantener el ritmo del tiempo mismo, conforme Macondo se precipita a su fin. De esa manera, la narrativa reitera el proceso cósmico. También los narradores de Faulkner encarnan en sus estilos narrativos ese destino implacable que, según creen, está impulsando los acontecimientos: la señorita Rosa

utiliza el lenguaje puritano de la predestinación, la culpa y la condenación, y el señor Compson, las imágenes de la tragedia griega. La narración de Quintín es puntuada, pero nunca interrumpida por las constantes súplicas de Shreve, de que aguarde: "¡Aguarda, te digo!" "*¿Espérate, sí?*" El propio Thomas Sutpen se ve movido a terminar de narrar su historia al general Compson cuando ve que el tiempo está a punto de echársele encima. Es como si las historias de los Buendía y los Sutpen fueran narradas en una sola frase sin tomar aliento, pronunciadas con el conocimiento de las fuerzas aniquiladoras en acción en la historia, y por ello con el absoluto convencimiento de que es necesario apresurarse.

El fin apocalíptico de una novela es tan ficticio como su principio o como cualquier otra parte del relato. Sin embargo, el hecho de que el novelista haya elegido ese fin es importante porque los paradigmas del Apocalipsis imponen un fin que confiere significación histórica. Desde luego, toda narración ficticia impone cierto grado de orden en el caos de la realidad temporal, y el fin de todas las historias implica el cese, si no la terminación, del mundo ficticio ahí encarnado. Pero la perspectiva apocalíptica que yo he intentado definir es retrospectiva, para abarcar toda la historia de un mundo, y no simplemente para arrancar una rebanada de esa historia al fluir del tiempo. En *Cien años de soledad* y en *¡Absalón, Absalón!,* la actitud apocalíptica de los narradores permite integrar recuerdo y participación, pasado y futuro en el presente narrativo. Y esa integración temporal explica la concentración de Melquíades y de García Márquez de "un siglo de episodios cotidianos... en un solo instante" y sin duda refleja, asimismo, la convicción de Faulkner de que "no existe el *fue*... sólo el *es*. Si *fue* existiera, no habría pena ni pesar".[32] Esta perspectiva narrativa global, cuya finalidad abarcativa parece suspender el tiempo, subyace en la transformación de la historia en mito, que sentimos con certidumbre en ambas novelas. Sus narradores comparten la sed modernista del mito, de tramas universales y explicativas que puedan justificar sus tramas individuales. Con la pérdida de fe en la trama sagrada del Apocalipsis, en que lo histórico conduce a lo eterno y es recuperado por éste, Quintín, Aureliano y los demás se quedan a crear sus propias ficciones del apocalipsis. Tras el fin de los mundos que describen queda la descripción misma, con el sentido explícito de que el lenguaje es un antídoto al padecimiento pasado, que una situación puede salvarse si se le pone en palabras. La intensidad

de sus relatos apocalípticos subraya el anhelo de la restauración del orden social y psíquico, y son dirigidos a ese fin.

Ya he sugerido que la destrucción del mundo ficticio y del narrador junto con él, parece obviar un contexto que sea externo a ese mundo, o que le sobreviva. Desde luego, esto desafía al sentido común, porque nosotros los lectores indudablemente *sí* sobrevivimos al huracán bíblico de García Márquez y al holocausto de Faulkner, pues sus novelas aún están en nuestras manos, y podríamos volver a leerlas si así lo quisiéramos. (Sin duda podemos dar mayor crédito a la ficción que los lectores de *Moby Dick,* quienes, cuando por un error la novela fue publicada en Inglaterra sin el epílogo, preguntaron, indignados, quién quedaba para contar el cuento, si todos se habían hundido con el *Pequod.*[33]) En nuestro papel de sobrevivientes, tal vez seamos afines a Shreve, a quien no aterrorizan las pautas predestinadas de la historia, sino su fluidez. El hecho de que Shreve otorgue a Quintín una memoria total representa nuestro deseo de una perspectiva amplia de un fin que transforme la simple duración en una totalidad significativa. El mito del Apocalipsis narrativiza la historia y ofrece a Faulkner y a García Márquez un medio de reclamar en palabras su parte del territorio americano.

3

El Apocalipsis está inextricablemente atado a realidades políticas; responde y a la vez encarna imaginativamente trastornos sociales y políticos. El modo visionario apocalíptico de la Biblia surgió como respuesta a crisis políticas y morales, como ya lo he dicho, y sus formas han florecido al ser desafiada la interpretación establecida de la historia de una comunidad. El Apocalipsis propone cambios radicales en la organización del futuro gobierno mundial como reacción a las inadecuaciones y los abusos existentes. Bien conocida es la actitud política de oposición de García Márquez, quien ha observado (creo yo que con razón) que casi por definición los escritores latinoamericanos son disidentes. Dice que si él no fuese latinoamericano, no habría sentido la necesidad de escribir obras de ficción o de no ficción con contenido político. Sin embargo, sigue diciendo, en la América Latina "el subdesarrollo es total, integral, afecta cada parte de nuestras vidas. Los problemas de nuestras sociedades son principalmente políticos, y el compromiso de un escritor es con la realidad de toda sociedad, no

sólo con una pequeña parte de ella. Si no, será tan malo como los políticos que no toman en cuenta una gran parte de nuestra realidad. Por ello los escritores, los pintores, los autores en la América Latina participan políticamente. Me sorprende la poca influencia que tienen los autores en los Estados Unidos y en Europa. Allí, la política está hecha sólo por los políticos".[34] En *Cien años de soledad,* la esperanza reside en el hecho de la sobrevivencia del propio relato. En cambio, en *El otoño del patriarca,* García Márquez emplea el mito del apocalipsis más explícitamente para protestar contra la corrupción y proponer una reforma política.

El otoño del patriarca presenta el ambiente caótico y violento de un mundo preapocalíptico, un mundo sin discriminación moral, al que la tiranía de la fuerza política le niega toda coherencia temporal. El país latinoamericano generalizado en que se desarrolla la novela se asfixia bajo el yugo de un viejo dictador, un Anticristo político. El yermo que crea con su brutalidad corresponde al periodo anterior al fin del mundo descrito en el Apocalipsis bíblico. Este tiempo de transición no corresponde propiamente al mundo viejo ni al nuevo, sino que es un interregno que tiene su encarnación figurada en el reinado de tres años y medio de la Bestia.[35] San Juan describe a la bestia: "y la bestia que vi era semejante a un leopardo, y sus pies como de oso, y su boca como boca de león" (Apoc. 13:2). Es, específicamente, un azote político. Todos los exégetas convienen en que pretende representar al Estado, y sus siete cabezas simbolizan a los siete emperadores romanos a quienes se habían otorgado honores divinos y que, por ello, eran culpables de blasfemia.[36] El ambiente del periodo de transición es el de una pesadilla. La dislocación de las relaciones personales y públicas, la confusión de la realidad y la apariencia y el miedo al futuro son sus características. Aquí se encuentra a sus anchas el general de la novela de García Márquez.

El caos del ámbito del general es evidente por doquier: cada uno de los seis capítulos empieza con una descripción del "fabuloso desorden" del palacio, después de la muerte del general, relatado por la voz del narrador colectivo de quienes han sobrevivido al general y han entrado tímidamente en los "pozos de escombros de la vasta guarida del poder". El desorden de la casa de gobierno es descrito desde muchos puntos de vista. Un embajador norteamericano, en sus "memorias prohibidas" describe "un muladar de papeles rotos y cagadas de animales y restos de comidas de perros dormidos en los corredores" y "la sala de audiencias donde las gallinas picoteaban los trigales

ilusorios de los gobelinos y una vaca desgarraba para comérselo el lienzo del retrato de un arzobispo...".[37] Y hasta en los propios comentarios del general se repite la frase "¡Qué lío!" En el relato apocalíptico, el ámbito físico representa realidades morales. En el Apocalipsis, San Juan describe el agua envenenada y el mar seco durante el periodo de transición. Aquí, el general vende el mar a los norteamericanos para pagar la deuda nacional. Ingenieros navales se lo llevan a Arizona en piezas numeradas, y el país se convierte en un llameante infierno que recuerda el reino de Satanás en *El paraíso perdido*, de John Milton. Y para que no imaginemos que lo contrario del desorden político es el orden, o que la degeneración moral del mundo del general es reversible, García Márquez introduce en la narración a José Ignacio Sáenz de la Barra. El diabólico terrorista político establece el orden en forma de una organización notablemente eficiente, para torturar y asesinar mejor. Describe sus actividades diciendo que establece "la paz dentro del orden" y "el progreso dentro del orden", y tal orden justifica su crueldad. La corrupción moral y política del mundo del dictador es tan completa que subvierte y destruye hasta el concepto mismo de orden.

El general domina por completo las vidas de sus súbditos: en sus manos están los recursos del país, su clima y hasta la hora del día. A menudo se le describe en relación con la divinidad (como enemigo de Dios o como su remplazo), y sus actividades son una irónica parodia de las de Cristo. Se ve

> asediado por una muchedumbre de leprosos, ciegos y paralíticos que suplicaban de sus manos la sal de la salud, y políticos de letras y aduladores impávidos que lo proclamaban corregidor de los terremotos, los eclipses, los años bisiestos y otros errores de Dios [...] (12).

Cuando su barca llega a los asentamientos rurales, el pueblo lo recibe con tambores de Pascua, pensando que han llegado los "tiempos de gloria". El general es el Anticristo que organiza los últimos días, y es implacable al ejercer su autoridad. A la menor señal de insubordinación —y a menudo sin ella— el general toma represalias. Viola a una mujer, y luego manda descuartizar a su marido porque sería un enemigo si le permitiera vivir. Cuando sospecha que un fiel subordinado va a traicionarlo, el general lo manda asar, rellenar de nueces y hierbas aromáticas, empapar en especias, adornar con coliflor y con hojas de laurel, con una rama de perejil en la boca, y lo sirve a sus camaradas en un banquete.

Con estos ejemplos, es obvio que *El otoño del patriarca* es una novela de extremos hiperbólicos. Con sus imágenes extrañas y sus horrores exagerados, el realismo mágico de García Márquez emplea una estrategia similar a la del simbolismo apocalíptico. El ambiente naturalista y las consecuencias causales de *Cien años de soledad* son abandonados en *El otoño del patriarca* en favor de una estética expresionista. Las pautas repetidas de asociación poética, imágenes fantásticas y gestos grotescos remplazan el movimiento discursivo del manuscrito de Melquíades. Por ejemplo, una serie de metonimias retrata al general: las manos enguantadas, los enormes "zapatos de muerto", los oídos que zumban, el testículo con hernia, el sonido de la única espuela dorada. Estas descripciones parciales sugieren la paranoia del general (nunca aparece completo a la vista del pueblo), su insidioso y solapado ejercicio del poder, y la naturaleza velada del mal mismo. Aunque el general es descrito más específicamente que las bestias y los monstruos del Apocalipsis, como ellos se convierte en símbolo universal de la represión política y, por tanto, del sufrimiento humano. García Márquez comparte la intuición del apocaliptista, de que sólo por medio de imágenes grotescamente exageradas y fantásticas se pueden captar y encarnar los males políticos de su época.

Como en *Cien años de soledad*, la visión apocalíptica de García Márquez en *El otoño del patriarca* le permite explorar los fines individuales y comunales. Al general lo aterra el paso del tiempo, y su preocupación obsesiva es no morir, sino prolongar su vida. El Apocalipsis bíblico plantea el tiempo como el medio para la realización del propósito divino: el avance temporal es necesario para la destrucción última del mal. El general de García Márquez sabe que, para él, el tiempo no es una fuerza redentora, sino destructora. El tiempo se vuelve su enemigo personal, la única oposición que jamás haya amenazado su poder absoluto, el único asesino que inevitablemente triunfará. El reino del general terminará, y "las últimas heladas hojas del otoño" caerán. No obstante, durante décadas y hasta siglos, el general intenta negar ese hecho. Cuando pregunta qué horas son, recibe esta respuesta, "las que usted ordene mi general..."(92). Y luego, el general decide reorganizar el tiempo. En una elaborada maniobra temporal, el general insomne ordena que se adelanten los relojes, de las tres a las ocho de la mañana: "son las ocho, carajo, las ocho dije, orden de Dios" (72). Noche y día se invierten al capricho del general, y en las ventanas se cuelgan estrellas y lunas de papel plateado para demostrar

su poder sobre el tiempo, pero sólo sirven para revelar la medida de su autoengaño.

Y así como el general imagina que puede negar la realidad del presente, también intenta negar el pasado y el futuro. Como el dictador absoluto de la novela de Carlos Fuentes *Terra nostra*, el general sustituye los hechos por una ficción grotesca, creada por él. Revisa la historia para oscurecer sus propios principios y conducta ilegítimos, empleando "los artificios de la historia nacional" para enredar y destruir "los hilos de la realidad". Para negar su responsabilidad por la muerte de 2 000 niños, simplemente niega la existencia de éstos. Y tan generalizado es su autoengaño que escribe sus propios letreros en las paredes de su cuarto de baño, "viva el general, viva el general, carajo..." y se rodea de aduladores que lo proclaman "descompositor de la madrugada, comandante del tiempo y depositario de la luz", "general del universo" con graduación superior a la de la muerte. Al ir sintiéndose cada vez más aterrorizado, empieza a insistir en que sus aduladores le llamen "el eterno", y sus gritos de "¡Viva el general!" son tomados en el sentido más literal. Cuando muere su "doble" y todos creen que fue el general, éste reaparece y extermina a los miembros de su gabinete por el delito de imaginar que le habían sobrevivido. El general intenta leer su futuro en naipes, sedimentos de café y la palma de la mano, pues está desesperado por conocer su futuro. Encuentra a una adivina que puede decirle las circunstancias de su muerte, y luego la estrangula porque no desea que nadie sepa que es mortal.

Los intentos del general por trascender el tiempo aparecen bajo una luz irónica, debido a la estructura de la novela. Cada capítulo comienza con un relato de la muerte del general: en realidad, parece morir no una, sino seis veces. En la primera página de la novela, los sobrevivientes del general entran libremente en su palacio removiendo el "tiempo estancado", el "letargo de siglos" creado por el miedo del general al futuro. Esta ironía estructural es reforzada porque el general sabe lo inútil de sus esfuerzos por negar su fin. En un último momento efímero, el general reconoce, renuente, su condición de mortal, y así durante un breve momento deja de ser un monstruo para convertirse en un ser humano. En ese instante comprende la dimensión de su autoengaño y se da cuenta de que ha sido víctima de su propio culto de veneración imperial. Creyó verdaderos los letreros y lemas de sus partidarios. Entiende que su deseo de reinar "hasta el fin de los tiempos... era un vicio sin término cuya saciedad generaba su propio apetito hasta el fin

de todos los tiempos mi general..." (269-270). En suma, el general advierte la realidad temporal de su condición humana pero, desde luego, ya es demasiado tarde. En realidad, es víctima del tiempo.

También el pueblo se ha dejado engañar por sus propios letreros y lemas. Aun cuando la muerte del general parece ser irrefutable, el pueblo no quiere creer que de hecho haya muerto. Es incapaz de comprender que ha terminado el otoño al parecer infinito del general. Durante décadas y siglos el pueblo ha experimentado lo que Frank Kermode describe como la "agonía intemporal" del periodo de transición, que se convierte en una época, conforme una crisis sucede a otra. El pueblo ha aceptado la idea de que su etapa de transición es infinita, que vive, como dice Kermode, "sin ninguna relación inteligible con el pasado y ninguna relación predecible con el futuro".[38] Cuando por último se percatan todos de que ha terminado el opresivo reinado del general, extáticamente celebran "la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado" (271).

Con estas palabras termina la novela; no se hace hincapié en el aniquilador cataclismo final, como en *Cien años de soledad*, ni en la muerte individual, como en *Crónica de una muerte anunciada*, sino en el futuro mejor que sucederá a la muerte del general. Como en el Apocalipsis bíblico, *El otoño del patriarca* sugiere que la virtud puede vencer a la persecución, y que los mundos viejos pueden ser suplantados por mundos nuevos. El pueblo, atónito, vive para celebrar la caída de su verdugo; el fin y el final no coinciden, el tiempo no cesa sino que avanza, en manos de los sobrevivientes. Y, habiendo sobrevivido, el pueblo comprende su condición temporal. Sabe que la vida es "ardua y efímera", y que si el avance del tiempo del pasado al presente y al futuro es un invento humano, también es un invento que responde a una necesidad humana fundamental y no se debe abusar de él. García Márquez, periodista de izquierda y activista social así como novelista apocalíptico, da un futuro al fin de esta novela, como no lo ha hecho en las otras obras que aquí se analizan. En *El otoño del patriarca*, los sobrevivientes saben quiénes son (en contraste con el general quien queda "sin saberlo para siempre"), y se nos da a entender que el pueblo utilizará, para su bien, este conocimiento. Por el contrario, en *Cien años de soledad* y en *Crónica de una muerte anunciada*, los fines predestinados y los finales decisivos parecen obviar ese potencial histórico. Aunque podemos regocijarnos de que queden constancias de esos fines, también la-

mentamos el asesinato de Santiago y la destrucción de Macondo en un huracán de años, días, horas y minutos. En estas dos novelas, García Márquez plantea la permanencia de la narración contra la terrible transitoriedad de la vida humana. Las palabras, sugiere, casi pueden superar la pérdida temporal que tan conmovedoramente describen.

Es el "casi" de la frase anterior el que parece cancelado por García Márquez en su discurso de aceptación del Premio Nobel de 1982. El discurso de aceptación a menudo es ocasión para una extraña mezcla de géneros, como lo reconoció García Márquez cuando comentó, antes de escribirlo, que deseaba que fuese un "discurso político presentado como literatura".[39] Como para disipar la idea de que su novela más célebre refleja la visión de un futuro condenado, García Márquez aprovechó el foro del Premio Nobel para hacer frente a la cuestión de su propio apocaliptismo literario y la naturaleza apocalíptica de nuestro tiempo. Comienza su discurso invocando las visiones utópicas y las imágenes fantásticas inspiradas por el descubrimiento del Nuevo Mundo: El Dorado, la fuente de la eterna juventud, un gigante de la Patagonia descrito por un marino de Magallanes. Con la perspectiva global que le es habitual, el autor pasa inmediatamente de tales principios a una consideración de los fines, citando una declaración hecha por William Faulkner cuando recibió el Premio Nobel de Literatura de 1949:

> Un día como hoy, mi maestro William Faulkner dijo en este lugar: "Me niego a admitir el fin del hombre". No me sentiría digno de ocupar este sitio que fue suyo si no tuviera la conciencia plena de que por primera vez desde los orígenes de la humanidad, el desastre colosal que él se negaba a admitir, hace 32 años, es ahora nada más que una posibilidad científica.[40]

Pero, mientras contempla el fin de la humanidad por el holocausto nuclear, García Márquez regresa, oscilando, a considerar lo inverso, asegurando que no es demasiado tarde para emprender la creación de "una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir". Presenciamos aquí un marcado cambio en el énfasis, del lado negativo hacia el lado positivo del mito apocalíptico, y asimismo un giro en la relación de García Márquez con la tradición literaria latinoamericana de idealismo histórico.

El discurso de aceptación del Premio Nobel de García Márquez es decididamente más optimista que nada que haya quedado encarnado en su obra hasta la fecha (como también fue el discurso pronunciado por Faulkner, cuando aceptó el premio en 1949). En *Cien años de soledad* y en *Crónica de una muerte anunciada* es la sobrevivencia del relato, y no la de Macondo o la de Santiago, la que sugiere una continuidad temporal y sirve para poner contrapeso a la aniquilación individual y comunal; y en *El otoño del patriarca*, el futuro no confirma la extravagante promesa de "una nueva y arrasadora utopía". En cambio, el discurso de aceptación del Premio Nobel ofrece una resonante afirmación de potencialidad histórica y humana: "Ni los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte". El énfasis ha cambiado, pero el discurso de García Márquez, con su dialéctica de cataclismo y de milenio, sigue siendo una parte de la tradición apocalíptica como la he descrito. Y es precisamente su esperanza explícita de una renovación histórica —y hasta una utopía— pese a las perturbaciones pasadas y los peligros presentes, la más característica de las sentencias apocalípticas.

García Márquez termina su discurso con una revisión juguetona y sin embargo profunda de la última frase de *Cien años de soledad*, no invocando el cataclismo histórico del final de su novela sino, en cambio, una renovación histórica. En su discurso, describe una utopía en que "las estirpes condenandas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra". Aquí, García Márquez rechaza la idea misma de irrevocabilidad, tanto en la historia como en la literatura. Nada tiene que ser irremediable, para emplear una palabra que aparece a menudo en sus novelas. Al proponer en su discurso de aceptación del Premio Nobel esta nueva versión de la conclusión apocalíptica de su obra maestra, García Márquez encadena la actividad renovadora que describe, y nos hace (re)pensar la naturaleza de la finalidad misma, ya sea la finalidad del huracán bíblico, del holocausto nuclear o de la estructura novelística.

III. EL APOCALIPSIS Y LA ENTROPÍA: LA FÍSICA Y LA OBRA DE THOMAS PYNCHON

La termodinámica se ha ganado gateando.

WILLIAM BURROUGHS, *Naked Lunch*

THOMAS Pynchon elabora una revisión científica de la narrativa apocalíptica. Experto en ingeniería eléctrica, Pynchon encuentra en la tecnología y la ciencia métodos y metáforas apropiados para explorar la actual sociedad de masas. En contraste con el mundo primigenio de García Márquez, de mito y magia, en que las esperanzas y los temores finales se describen con imágenes apocalípticas, los ambientes urbanos de Pynchon evocan las realidades tecnológicas de un mundo en que las leyes científicas constituyen la única mitología viable. La ley de la entropía y no las pautas del Apocalipsis estructura la obra de Pynchon y describe su visión del fin del mundo. La escatología basada en la ley de la entropía es más pesimista que la escatología apocalíptica convencional, pues el antropomorfismo del Apocalipsis con su sentido implícito de la historia que corresponde a acciones tanto humanas como divinas, cede ante el yermo mecanismo de un mundo puramente físico cuya energía está llegando irreversiblemente a su fin. Sin embargo, una vez hecha esta distinción, al punto sentimos las compulsiones afines (a la vez globales y últimas) de las visiones entrópicas y apocalípticas, con sus oposiciones compartidas de orden y caos, de presente y futuro. Aquí es útil la perspectiva sintetizadora de Octavio Paz, quien comenta en *El laberinto de la soledad*: "El hombre contemporáneo ha racionalizado los Mitos, pero no ha podido destruirlos. Muchas de nuestras verdades científicas... son sólo nuevas expresiones de tendencias que antes encarnaron en formas míticas. El lenguaje racional de nuestro tiempo encubre apenas a los antiguos Mitos".[1] La visión entrópica de Pynchon es condicionada por las formas míticas del apocalipsis, y las desviaciones y ocultamientos de ellas resultarán significativos.

La observación de Paz no sólo es aplicable a la obra de Pynchon sino también a la obra de muchos otros escritores norteamericanos, entre ellos Nathanael West, Joan Didion, William Burroughs, James Purdy y Susan Sontag. De hecho, los escritores han invocado explícitamente la ley de la entropía como metáfora del fin de los tiempos, con mucho mayor extensión en los Estados Unidos que en la América Latina, lo cual puede deberse a la naturaleza urbanizada y mecanizada de la sociedad estadounidense con sus diferentes actitudes hacia el proceso tecnológico, así como al hecho de que los progenitores intelectuales de la aplicación social del concepto, Bertrand Russell y Henry Adams, eran anglosajones, de nacionalidad, de orientación filosófica y de influencia cultural.[2] El mundo de acero y concreto de Pynchon está muy lejos de los trópicos fecundos de García Márquez y, para el caso, del decadente Sur de Faulkner, en que lo causal es la naturaleza humana, y no las leyes de la física o la tecnología. En la opinión de los novelistas de la entropía, son los físicos y matemáticos los que verdaderamente condenan a nuestro tiempo —Clausius, Kelvin, Bolzmann, Gibbs, Planck, Einstein, Heisenberg— y cuya obra ha conducido al *memento mori* cósmico, la segunda ley de la termodinámica.

Irving Howe, en su conocido ensayo "Mass Society and Post Modern Fiction" [La sociedad de masas y la literatura posmoderna de ficción], analiza las dificultades de retratar la realidad contemporánea de los Estados Unidos. Describe los "síntomas amorfos" de la sociedad de masas, la pérdida de relaciones sociales, la desintegración de la fe y del gusto individuales en una cultura homogeneizada y producida en masa.[3] También Hannah Arendt se refiere a la sociedad actual de masas, principalmente como una sociedad de consumo que, con sus apetitos pantagruélicos, está en peligro de consumir sus propias bases culturales de existencia. Para Hannah Arendt, la diferencia entre "sociedad" y "sociedad de masas" es que la sociedad necesitaba cultura, mientras que la sociedad de masas necesita entretenimiento. Aunque emplea una metáfora tomada de la biología y no de la física, su sentido de la sociedad de masas es claramente afín al de Pynchon.[4] Precisamente una sociedad así es la que Pynchon logra describir de acuerdo con la ley de la entropía. En su parte más certera, emplea la metáfora de la entropía para encarnar la situación que Arendt describe, y para superar el problema que Howe plantea. Capta, según la frase de Howe, "la latente enfermedad del alma, el contentamiento desesperado, el malestar próspero" de esa cultura contemporánea que ha decidido pintar.

Aunque Pynchon casi nunca comenta su obra, se aparta de esa costumbre en la introducción a sus obras breves reunidas, diciendo que "Cuando hablamos de 'seriedad' en ficción, en última instancia estamos hablando de una actitud hacia la muerte...".[5] La ley de la entropía describe la muerte gradual del universo y es en realidad la fuente metafórica de la "seriedad" en la obra de ficción de Pynchon.[6] La entropía se refiere a las probabilidades estadísticas de diversas distribuciones moleculares en un sistema termodinámico. También se refiere a la tendencia irreversible de un sistema termodinámico cuando pasa de la distribución molecular menos probable a la más probable; es decir, de un estado de organización molecular capaz de producir trabajo a un estado de movimiento molecular aleatorio, desorganizado y uniforme. La entropía llega al máximo cuando la posición y las velocidades de las moléculas son distribuidas uniformemente y cien por ciento al azar. Todos los cambios espontáneos del sistema dan lugar a un aumento de la entropía, un aumento del azar y de la desorganización. Al final del proceso entrópico, la energía del calor no será transferible porque todo contendrá la misma cantidad de energía. Y este equilibrio, que representa el máximo desorden molecular, la más grande homogeneidad molecular, se llama la muerte calórica. Para parafrasear a T. S. Eliot: el mundo no terminará con el estruendo del cataclismo apocalíptico sino con el gemido del caos entrópico. Pynchon describe un mundo que flota "en la graciosa decadencia de un exangüe fatalismo".[7]

El concepto de entropía tiene una aplicación específica: se refiere a un proceso microcósmico dilatado, que es teórico más que observable, y que sólo ocurre en un sistema termodinámico cerrado, sin fuentes de energía externa. Trasladar esta idea del ámbito molecular al que propiamente describe, a la sociedad y las relaciones humanas es un peligroso salto metafórico para cualquier novelista. Y aun dando el salto, los seres humanos y las culturas no por fuerza son sistemas cerrados y por ello no están inevitablemente sometidos a la entropía. Además, ciertas funciones biológicas aportan una enorme *reducción* local de entropía: el proceso de fotosíntesis o el crecimiento de un animal representa formas complicadas de organización física, con muy moderada transferencia de energía. De hecho, el mismo proceso de evolución biológica parece contradecir la ley de la entropía, pues los organismos no han obedecido el movimiento entrópico de la organización a la desorganización sino que, en cambio, han progresado, de ser organismos simples a ser organismos complejos, de seres unicelulares indiferenciados a especies sumamente diferenciadas.

Por la presencia de la homeostasis surge otra dificultad al emplear el concepto de entropía fuera de su específico contexto microcósmico. Los animales poseen sistemas de información que mantienen un estado ordenado dentro del organismo mediante el equilibrio de fuerzas opuestas, manteniendo así la temperatura, el oxígeno, el agua, el azúcar, la sal, la grasa y el calcio en niveles apropiados para el organismo. El sistema nervioso autónomo de los animales y los tropismos de formas inferiores de vida controlan el aparato por el cual el organismo se diferencia de su entorno y efectúa sus procesos para reducir la entropía. Tales mecanismos permiten que el individuo y la especie resistan a la entropía y se adapten a cambios ambientales a corto y a largo plazo, y representan la antítesis de la tendencia a una reducción de tensión, implicada por la entropía. Diríase que esos hechos limitan la utilidad de la entropía como metáfora para lo que esté fuera del ámbito de la física *per se*. Sin embargo, Pynchon utiliza el concepto muy eficazmente en sus primeros cuentos, en *V.* (1963) y en *The Crying of Lot 49 [La subasta del lote 49]* (1966), para describir lo que según él es la desintegración progresiva de la cultura estadounidense actual, la falta de individualidad, la tendencia al conformismo y pasividad. En *Gravity's Rainbow [Arco iris de la gravedad]* (1973), la metáfora es mucho menos lograda.

1

Como ya lo he dicho, la visión entrópica muestra una hostilidad mucho más extrema al valor y al potencial humano que la visión apocalíptica. En la física de la entropía, como en el mito del Apocalipsis, el avance temporal es unidireccional e irreversible, con un futuro que es cualitativamente distinto del pasado o del presente; pero, en contraste con la temporalidad apocalíptica, la visión entrópica no admite la posibilidad de que el tiempo pueda ser redentor o regenerador; tampoco hay ninguna relación causal lógica entre el pasado, el presente y el futuro. Conforme la historia avanza irrevocablemente hacia la muerte calórica, no admite influencia humana. Faltan las encarnaciones antropomórficas de los valores morales, el Cristo y el Anticristo, la Prostituta de Babilonia y la Novia, símbolos de la dialéctica ética, interpretada como fuerza motora del tiempo. En el mundo entrópico, los seres humanos sólo pue-

den aguardar pasivamente, como los personajes del cuento "Entropy" de Pynchon, a que llegue "el momento de equilibrio... cuando la curiosa y latente dominante de sus vidas separadas se resuelva en una tónica de tinieblas y la ausencia final de todo movimiento" (292).

En los cuentos de Pynchon se invoca, inicialmente, una visión apocalíptica de la historia, sólo para suplantarla por la escatología absolutamente pesimista que es inherente a la ley de la entropía. "Under the Rose" [Bajo la rosa] presenta a los lectores de Pynchon a Porpentine, agente británico en El Cairo, en misión de espionaje durante los últimos años del siglo XIX. Pynchon ha comentado en la introducción a sus cuentos reunidos que él fue influido por escritores que "hacían que la primera Guerra Mundial tomara en mi imaginación la forma de esa atractiva travesura, querida de los espíritus adolescentes, la confrontación apocalíptica" (18). Porpentine pertenece a la época pasada, cuando era bueno todo lo que favorecía a los intereses del Imperio británico, y era malo todo lo que significara su oposición. Desde esa época de confiado colonialismo hasta los "días de perro del 98", Porpentine ha presenciado la desintegración de un orden que para él y para muchos como él era una especie de principio universal. En su desconcierto, este caballero de mediana edad se aferra a su interpretación de la historia como una dialéctica entre fuerzas opuestas, sobre cuyo curso acaso pueda él influir. Sigue considerándose un "espía veterano" y recuerda aquellos tiempos en que él y otros "espías veteranos" intervenían en las crisis políticas a las que "podía darse el nombre de indudable apocalipsis".[8] Pero el dualismo simple de una "confrontación apocalíptica" ya no es la respuesta adecuada al caos moral de la historia, conforme "el siglo se precipita a su fin" (224).

Porpentine es una figura patética en un mundo en que "Las reglas" han cambiado, pasando de un dualismo comprensible (donde un hombre sabía quién era porque sabía quién *no* era) a una ambigua multiplicidad. Pertenece al pasado, así como el personaje Stencil, Sr., en *V.*, reconoce que él también pertenece al pasado: "a una época en que no importaba de qué lado estuviese un hombre: sólo importaba el estado de oposición mismo, las pruebas de virtud, y el encuentro de *cricket*".[9] Porpentine siente el ascenso de un poder innombrable que ahora opera en el mundo, una fuerza ubicua pero no especificada que anula la acción y asegura la destrucción y la muerte. Reconoce que "ya no sólo es un combate individual" (248), y se maldice por querer creer en una lucha de acuerdo con las reglas del duelo. "Pero ellos —no, ello— no había estado jugando de acuerdo con las reglas. Sólo con probabilidades estadísticas. ¿Cuándo había él dejado de enfrentarse a un adversario y recurrido a una Fuerza, a una Cantidad?" (249). Es la fuerza de la entropía la que ha remplazado las oposiciones claramente definidas de la confrontación apocalíptica, lo cual se hace explícito cuando Porpentine ve una curva en forma de campana recortándose contra el cielo nocturno de El Cairo. "La curva en forma de campana es la curva de una distribución normal o gaussiana. Oculta un badajo invisible. Las campanas están doblando por Porpentine (aunque él sólo lo sospeche a medias)" (249). La curva gaussiana mide la probabilidad, esa realidad central de la entropía arquetípica del aumento del azar y la reducción del orden. La curva invariante forma una geodésica, una capa sofocante, de la que no hay escape. William Burroughs, cuyos personajes, como los de Pynchon, se someten a la decadencia y la desintegración de un mundo entrópico, emplea la misma imagen en *Naked Lunch*: "El negro viento de la muerte ondula sobre la tierra, sintiendo, olfateando, por el crimen de la vida separada, motores de la carne, helada por el miedo, que tiembla bajo una vasta curva de probabilidades...".[10] Al término del cuento de Pynchon, Porpentine se rinde pasivamente a los agentes más jóvenes, quienes sí comprenden las nuevas reglas del juego. Mientras se encoge de hombros, sonríe y arroja su pistola al suelo, les hace un cumplido que refleja el antiguo orden: "Habéis sido buenos enemigos" (250).

Una versión modificada del relato "Under the Rose" se convierte en el tercer capítulo de la primera novela de Pynchon, *V.*, cuyo subtítulo es "En el que Stencil, artista del disfraz, hace ocho personificaciones". El material narrativo se ha difundido al presentarlo desde ocho puntos de vista, los de la clase servidora aborigen, y no el del narrador omnisciente del cuento anterior. Los hechos no se explican, al parecer no tienen ninguna relación y ciertamente no aparecen claros en sus causas y efectos. También nuestra sensación de los personajes es difusa pues no los vemos directa sino tangencialmente, desde unas perspectivas periféricas. La gradual pérdida de diferenciación de la entropía creciente implica la pérdida de individualidad. Y, significativamente, de este capítulo se ha eliminado la palabra "apocalipsis", que aparecía varias veces en el cuento. Es como si la intuición de Porpentine en "Under the Rose" —que las certidumbres apocalípticas han sido remplazadas por un complejo campo de probabilidades— hubiese sido

incorporada al estilo y la estructura de *V.* En *V.*, el personaje de Porpentine en el cuento se convierte en una simple referencia velada en los diarios de Stencil. El resto es, como dice Stencil de la historia del siglo XX en general, "el disfraz y el sueño".

Como la entropía plantea el avance del caos y la mismidad en todos los sistemas de organización y diferenciación, la paranoia es la respuesta inevitable. Los personajes de Pynchon intentan casi patológicamente distinguir las pautas de significado, las relaciones significativas y las conexiones pertinentes, bajo la superficie cada vez más homogénea de la cultura de masas. En *V.*, el joven Stencil acumula los "andrajos y pajas de la historia" con la esperanza de crear una versión viable de su propia historia, pero sólo logra recabar hechos desconectados y al azar. En *The Crying of Lot 49*, la organización clandestina que busca Oedipa Maas se llama WASTE. [BASURA.]; una venta de autos usados descrita en el primer párrafo de la novela hace eco a F. Scott Fitzgerald y se vuelve emblemática del mundo de Oedipa: "una ensalada de desesperación, en una gris guarnición de ceniza, humo de escape condensado, polvo y desechos del cuerpo...".[11] El detritus prolifera en el mundo destrozado por la guerra en *Gravity's Rainbow*, y los personajes tratan de idear estrategias y de descifrar las pautas de los cohetes. Hasta cierto punto, todos los personajes de Pynchon son víctimas de objetos e información que los invaden: masas indiferenciadas de cosas y palabras, inertes e insensibles. De hecho, tan insidiosa es la operación de la entropía en la esfera física que los límites entre los objetos inanimados y los seres humanos a menudo son perturbadoramente borrosos. Mientras que los objetos del mundo han sido tradicionalmente la materia de la novela, la visión entrópica contempla en ellos la muda e inerte fatalidad: vestigios de un pasado más real que el presente, puesto que con el paso del tiempo el mundo queda cada vez más desamparado frente a la entropía. Precediendo a Pynchon en esta visión se encuentran Henry Adams y Nathanael West. El primero escribe acerca de un mundo en el que "el montón de cenizas está aumentando constantemente de tamaño".[12] El segundo, en *Miss Lonelyhearts* (1933), sitúa a su protagonista en una casa de empeños donde vanamente intenta reanimar su mundo, imaginando pautas implícitas en las pilas de desechos.

Octavio Paz contrasta México con los Estados Unidos en los mismos términos de ese mundo inerte que Pynchon retrata. Según Paz, la realidad de los Estados Unidos es percibida por sus habitantes como inventada por ellos. Para el habitante de

los Estados Unidos "el mundo ha sido construido por él y está hecho a su imagen: es su espejo. Pero ya no se reconoce en esos objetos inhumanos... Como el mago inexperto, sus creaciones ya no le obedecen. Está solo entre sus obras..." (19). Según Paz, el mexicano contemporáneo no siente que haya creado su propio mundo, pero también él está aislado en un laberinto de soledad, aunque por otra razón. El mexicano percibe la fuente de su mundo como un centro divino en que en un tiempo él moró, pero ya no más. Su búsqueda de su origen mítico es ajena a la escatología tecnológica de Pynchon, pero no así el sentido de un desplazamiento. Esta búsqueda mexicana de un centro mítico ocupará nuestra atención más plenamente en mi capítulo sobre la obra de Carlos Fuentes.

En "Mortality and Mercy in Vienna" [Mortalidad y piedad en Viena] (1959), Pynchon ubica su laberinto de la soledad, no en un oscuro rincón del mundo entrópico sino en la mente de sus personajes. El narrador distante de este cuento se encuentra, *de facto*, como anfitrión de un grupo de desconocidos. Cuando el narrador entra en una habitación, un personaje llamado David Lupescu sale del mismo, comentando: "Mistah Kurtz ha muerto".[13] El cuento de Joseph Conrad "The Heart of Darkness" [Corazón de tinieblas], del que se tomó la frase, y el poema de T. S. Eliot, "The Hollow Men" [Los hombres vacíos], que emplea esta misma frase en su epígrafe, se repiten como un eco a lo largo de todo el cuento de Pynchon, así como más recientemente en el filme de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now [Apocalipsis].* En realidad y pese a su título, el filme de Coppola es menos motivado por una visión apocalíptica que por una visión entrópica, ya que es la crónica de una tendencia paranoide a formar estructuras mentales con las cuales rodear y aislar el *ego* aterrorizado. En *Apocalypse Now,* todos muestran esta tendencia, desde los generales de Washington que (sugiere Coppola) causaron la guerra de Vietnam, hasta el personaje encarnado por Marlon Brando en la hostil selva camboyana. El filme no propone una renovación apocalíptica de un ordenamiento narrativo consciente, aunque es narrado en retrospectiva por uno de los participantes. Antes bien, hay un descenso implacable a un mundo sin distinciones morales ni éticas, donde todo es igualmente sospechoso y todos son igualmente aterradores. Coppola encuentra el correlativo visual perfecto a la paranoia en la silenciosa horda de montañeses que rodean a Brando en su enclave, con sus máscaras idénticas y sus actitudes de hostilidad indistinguibles unas de otras.

La paranoia generada por una visión entrópica de la historia, sea en el filme de Coppola o en la obra de Pynchon, difiere en formas esenciales de las suposiciones subyacentes en las visiones apocalípticas. Aunque vemos que los personajes de Pynchon responden al mismo impulso que mueve al apocaliptista —descifrar la realidad histórica y darle una forma significativa— sus intentos no producen dualidades reconfortantes (el "estado de oposición mismo" de Porpentine) ni resoluciones, sino antes bien un mundo subterráneo que, a la postre, es imposible de rastrear. Su mundo, cada vez más aleatorio y desordenado, engendra fantasías y alucinaciones de conspiraciones malignas. (Evitemos los términos "ficción" e "imaginación", pues Pynchon rara vez sugiere que los constructos mentales de sus personajes sean algo positivo.) Mientras que el sitial del mal es bien conocido y transparente para el apocaliptista y para su público, en cambio su sede en un mundo entrópico está en todas partes y en ninguna. Sentimos que el temor paranoide de los personajes de Pynchon es una especie de inversión de los anhelos espirituales del apocaliptista bíblico, para quien lo insondable era el poder del bien y no el poder del mal.

En el cuento de Pynchon, "Entropy", la desviación del apocalipsis a la entropía es absoluta. El mundo está en los últimos espasmos de la muerte calórica, según lo reconoce el personaje Callisto,[14] estudiante de la teoría termodinámica, quien intenta (aunque sabe que en vano) oponerse a la entropía y crear para sí mismo y para su amante, Aubade, un enclave de orden en medio del creciente caos. Callisto comprende la inminencia del equilibrio entrópico porque durante tres días la temperatura del exterior ha permanecido inmutable. Pese a que "desconfía de los portentos del apocalipsis", posee lo que, para él, representa a la vez el portento y la prueba de su fin inminente. Tiene en la mano un pajarito enfermo, y trata de darle calor. Callisto comprende que mientras sea posible una transferencia de energía, el equilibrio térmico aún no se habrá impuesto, ni habrá ocurrido la muerte calórica. Pero el pájaro muere, indicando que el mundo ha pasado a un estado de equilibrio inerte que, como el corazón del pájaro, toca "un gracioso *diminuendo*, hasta llegar a la inmovilidad total" (292). El fin y el final coinciden, como en *Cien años de soledad* y *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, pero no hay ningún manuscrito que sobreviva al fin, no hay amigo que sobreviva a su compañero condenado para que recuerde e infiera un significado. Mientras que las perspectivas apocalípticas de Melquíades y del narrador de *Crónica de una muerte anunciada* sugieren que la narración puede renovar aun la historia, en cambio la perspectiva entrópica de Pynchon no propone tal circunstancia atenuante narrativa.

Vemos así que el tiempo entrópico, como el apocalipsis, da una dirección pero no un propósito a la historia. Es lineal e irrepetible, el futuro es cualitativamente distinto del pasado o del presente, pero el cambio, inevitablemente, es para mal. El tiempo aumenta la entropía, destruyendo el orden en la estructura hasta que se llega al punto en que el tiempo queda suspendido. Los físicos no consideraban que el tiempo tuviese una dirección hasta la postulación de la segunda ley de la termodinámica en 1852 por William Thompson. En la física newtoniana, pasado y futuro eran idénticos en esencia, pues había leyes predicibles de causa y efecto, leyes universales que parecían estar vigentes para siempre. Con la transición del tiempo reversible newtoniano al tiempo irreversible implicado por la ley de la entropía, el fin del mundo se vuelve tan inevitable desde el punto de vista del científico como desde el punto de vista del apocaliptista bíblico. Es irónico que el fin entrópico deba semejarse al fin apocalíptico, en el equilibrio eterno e inmutable que prevé. Este fin, que para los apocaliptistas bíblicos representa el reinado final de Dios, en cambio para los personajes de Pynchon representa el horror final. Que el equilibrio entrópico parezca tan perturbador tal vez sea resultado de la fe positivista en el progreso que imbuye el pensamiento de las naciones industrializadas de Occidente. Para los habitantes de los Estados Unidos en el siglo XX es difícil rechazar la idea (ampliamente difundida, pero de la que no menos ampliamente se desconfía) de que el "progreso" y el "desarrollo", respondiendo a la volición individual y comunal, son los únicos constructos temporales deseables. Esta circunstancia explica en parte la continua atracción de la visión apocalíptica y la implícita contracorriente de la escatología apocalíptica en la obra de Pynchon, pese a su explícito empleo metafórico de la segunda ley de la termodinámica.

2

En su primera novela, *V.* (1963), Pynchon presenta un relato novelístico que pretende reflejar las realidades de nuestro siglo. Huelga decir que los horrores de la historia reciente han superado la imaginación de los novelistas. Earl Rovit, en un

ensayo intitulado "On the Contemporary Apocalyptic Imagination" [Sobre la imaginación apocalíptica contemporánea] establece el punto sucintamente:

> El curso abrumador de la Ilustración y la tradición empírica han tendido a encerrar nuestro mundo en cápsulas comprehensibles causa-efecto. Y el choque del siglo XX sobre nuestras tiernas sensibilidades racionales es causado —como por cualquier otra cosa— por la creciente improcedencia y la desconfianza que producen las respuestas que podemos dar. ¿Por qué los campos de la muerte? ¿Por qué el temor a la aniquilación nuclear? ¿Por qué nuestra pérdida de todo dominio racional sobre las vidas privadas y públicas? ¿Por qué la calidad del terror disociado y una soledad que parecen omnipresentes, tras las superficies estudiadas de nuestra conducta?[15]

Pynchon reconoce plenamente que las explicaciones tradicionales ya no pueden darse a los acontecimientos de nuestro tiempo, y capta en *V.* el carácter irracional y autodestructivo de los hechos que la novela describe. Pynchon a menudo borra y limita los contornos de la historia en sus novelas, pero si el autor decide retratar al siglo XX en los últimos espasmos de la muerte entrópica, entonces "el disfraz y el sueño" acaso sean los únicos medios que queden para expresar la realidad histórica. Tal es la posibilidad que incesantemente se nos pide considerar mientras leemos *V.*

El personaje más preocupado con la "personificación de tiempos perdidos" es Herbert Stencil, "nacido en 1901... hijo del siglo", e hijo de Sidney Stencil, funcionario del servicio exterior británico que muere en circunstancias desconocidas en 1919. El viejo Stencil lega a su hijo sus diarios, cuyas noticias obsesionan al joven Stencil mientras trata de encontrar sentido a "un pasado que no recordó y en el que no tenía derecho" (51). No puede encontrar continuidad histórica, no hay nexos entre pasado y presente que pudieran revelar la naturaleza de su futuro. Sin embargo, son los diarios los que le dan el poco sentido de dirección e identidad que posee. Aquí no se puede hablar de identidad en el sentido novelístico tradicional. Stencil, como Callisto y su precursor literario, Henry Adams, habla de sí mismo en tercera persona, tendiendo a una especie de disociación del ego. Stencil dice de sí mismo,

> Herbert Stencil, como los niños pequeños en cierta etapa y como Henry Adams en *Education*... siempre habló de sí mismo en tercera persona. Esto ayudó a 'Stencil' a aparecer como sólo uno entre todo un repertorio de identidades. 'Dislocación forzosa de la personalidad' es como él llamó a esa técnica general (51).

La "técnica" de Stencil está en armonía con la pérdida gradual de diferenciación que implica la creciente entropía. En un mundo que avanza hacia el equilibrio, la personalidad está sometida al mismo proceso de homogeneización que afecta a toda materia. Y como su nombre lo sugiere, Stencil no tiene una individualidad específica, sino antes bien, múltiples disfraces, que no son sino reacciones a una situación dada, y reflejos de ella.

Es una referencia particular, en los diarios heredados de su padre, la que determina las actividades de Stencil en la novela. Stencil busca a la misteriosa V., comprendiendo que su obsesión va más allá del desafío de descubrir la identidad de la referencia de su padre; o, mejor dicho, la búsqueda de V. le permite albergar la esperanza de que haya una significación por descubrir que subyace a la superficie del pasado, una progresión significativa de acontecimientos que revelara algo, al menos. De este modo la caza de Lady V. por Stencil, en sus diversas apariciones le da un "sentido de haber adquirido cierto aliento", el cual, al parecer, sólo se puede mantener si sigue buscando. Aún después de que Stencil ha seguido hasta su fin la carrera de V., continúa la búsqueda del material inerte que comprende su cuerpo de robot, que fue desmantelado y disperso. La ironía de la cacería de Stencil consiste en que, persiguiendo a V., persigue lo que más teme. Su intento de contrarrestar la entropía imponiendo las pautas de significación a las actividades de V., le conduce, en cambio, a su mismísimo ámbito.

Pronto descubre Stencil —sospechamos que lo sabía desde el principio— que V. está aliada al caos, las guerras, el odio y la perversión que caracterizan la historia del siglo XX, a esas "grandiosas conspiraciones o anticipaciones de Armagedón" (141). V. manifiesta su presencia en El Cairo durante la crisis de Fashoda en 1898; en el levantamiento venezolano de 1899, como Victoria Wren; en violencia racial y brutalidad en el sudoeste de África en 1904; en París como Lady V. en 1913, con alusiones a la Revolución rusa y la primera Guerra Mundial; en 1918 y 1919, como Verónica Manganeso en Malta y en Italia; en 1922, nuevamente en el África sudoccidental, como Vera Meroving y Hedwig Vogelsang; en 1934, en las atarjeas de Nueva York, con alusiones a la segunda Guerra Mundial; en 1943, en el bombardeo de Malta, con la muerte y el desmantelamiento del "Mal Sacerdote", que es Lady V. en su estado final inerte.

En 1956, Stencil continúa "aproximándose y evitando" cuando sale de Malta en persecución de una tal Madame Viola. Los constantes cambios de rol y de identidad de V., como los de Stencil, se encuentran en el meollo mismo de la pesadilla histórica que Pynchon narra.

Pynchon emplea la frase "etiología jacobita" para describir el mar de acontecimientos azarosos en el que sus personajes viajan a la deriva, las crueldades inmotivadas que ellos perpetran o padecen. Un personaje reflexiona sobre la imposibilidad de obtener una perspectiva histórica:

> Tal vez la historia de este siglo [...] esté marcada por pliegues en su urdimbre, de modo que si estamos situados, como parece estarlo Stencil, en el fondo de un pliegue, será imposible determinar la urdimbre, la trama o la pauta en ningún otro lugar. Sin embargo, al existir en un pliegue, se supone que hay otros, separados en ciclos sinuosos, cada uno de los cuales llega a adquirir mayor importancia que la trama misma y a destruir su continuidad. Por consiguiente hemos perdido todo sentido de una tradición (141).

Las ficciones de coherencia histórica han sido remplazadas por una visión entrópica que rechaza la explicación histórica: pese a su búsqueda de conexiones causales, Stencil es incapaz de dar a la destrucción "un nombre o una cara". Por ello, la radical ambigüedad de V. es esencial para el retrato que Pynchon hace de nuestros tiempos.

V. es presentada como ejemplo gráfico del deslizamiento entrópico hacia la materia inerte. Victoria Wren empieza siendo una niña y termina como máquina: carne y hueso son remplazados por plástico y por circuitos de vinilo. Hace su última aparición en la isla de Malta durante la segunda Guerra Mundial, donde es desmantelada por unos niños curiosos. Lleva una peluca que cubre una cabeza calva tatuada con una escena de crucifixión, y tiene unos pies artificiales, con sandalias atadas a las piernas, dientes postizos, un ojo de vidrio con un reloj en el iris y un zafiro en forma de estrella en el ombligo. Pero ni siquiera éste es el fin de V., pues continúa viviendo en las fantasías de Stencil. En 1956, imagina a V., el producto de una continua decadencia entrópica, con miembros de nailon, venas de butirato y ojos fotoeléctricos. Aquí, la literal transformación que el autor hace del cuerpo femenino en cosa sería más repugnante si no formase parte de un mundo que va avanzando, íntegro, hacia la inanimación. Stencil enfoca su propia cosificación progresiva y la de su cultura en su imagen de V.

Su fantasía es otra manifestación más de "la política del lento morir", el avance entrópico hacia la aniquilación.

La violencia que rodea a V., y que exuda una especie de enfermiza fascinación para Stencil, resulta infaliblemente de la capitulación del valor del ser humano y de las distinciones morales, y es otro efecto de la nivelación entrópica. Podríamos enumerar ejemplo tras ejemplo en que reinan la perversión y la brutalidad. Tal vez bastará uno: las atrocidades perpetradas contra la población aborigen en el África sudoccidental por los administradores coloniales alemanes durante los primeros años de este siglo. El general Lothar von Trotha, habiendo demostrado "cierta experiencia en suprimir poblaciones pigmentadas", asesina a 60 000 hombres, mujeres y niños de la tribu de los hereros. Foppl, sucesor político y moral de Von Trotha, describe los horribles medios por los cuales se aplica el edicto de aniquilación. El placer con que relata la lenta estrangulación de los hereros sugiere que semejante inhumanidad puede provocar una especie de pervertida catarsis en los asesinos. Foppl habla de su cariño a su mentor, Von Trotha:

> Él nos enseñó a nunca temer. Es imposible describir la repentina liberación; la tranquilidad, el lujo, cuando se sabe que se pueden olvidar todas las lecciones que, de memoria, hubo que aprender acerca del valor y la dignidad de la vida humana. Una vez tuve la misma sensación en el *Realgymnasium*, cuando nos dijeron que en el examen no seríamos responsables por todos los datos históricos que habíamos pasado semanas memorizando [...] (234).

La analogía de Foppl resulta instructiva: ser liberado de datos históricos y de la continuidad que implican es ser liberado de una responsabilidad moral. Si se puede desechar el pasado, también se pueden desechar el presente y el futuro. Cada acción se convierte en un hecho aislado, sin consecuencias y sin contenido moral. La anulación de las distinciones históricas se vuelve completa cuando Foppl dice a un sirviente, al que está golpeando brutalmente, que es inminente la Segunda Venida. En una grotesca parodia de las imágenes apocalípticas, Foppl describe la Segunda Venida... del general Lothar von Trotha. Hablando del hombre que sufre, dice:

> Vuestro pueblo ha desafiado al gobierno. Os habéis rebelado, habéis pecado. El general Von Trotha tendrá que volver para castigaros a todos. Tendrá que traer a sus soldados con barbas y con ojos brillantes, y su artillería, que habla en alta voz. ¡Cuánto gozarás, Andreas! Como Jesús volviendo a la tierra, Von Trotha vendrá

> para liberaros. Estad alegres, cantad himnos de acción de gracias. Y hasta entonces, amadme como a vuestro padre, porque yo soy el brazo de Von Trotha, y el agente de su voluntad (222).

En la analogía de Von Trotha con Cristo, se ha llegado al final equilibrio moral, concomitante de la muerte calórica física.

Pese a "el disfraz y el sueño" que envuelven la historia para Stencil, no hay nada subjetivo en el paso del tiempo, ni esperaríamos que lo hubiese en una novela que plantea repetidas veces la termodinámica de la entropía como metáfora operante. En un medio que podría prestarse a la descripción naturalista, Pynchon insiste, en cambio, en la mecánica. Un personaje comenta los vanos intentos de los habitantes del desierto egipcio por contener la arena: "El desierto avanza. Ocurre, y nada más... Y ahora la casa empieza a llenarse de desierto, como la parte inferior de un reloj de arena que nunca volverá a ser invertido" (70-71). Otro personaje piensa que los seres humanos son como "las pesas de un reloj fantástico" (216), sólo necesarias para mantener el tiempo en movimiento. De igual manera otro personaje expresa una visión del siglo XX de la mecánica temporal: "Los presentes en la fiesta, como si después de todo fuesen inanimados, se desenrollaron como el resorte principal de un reloj hacia los bordes del salón de color chocolate, buscando un alivio a su propia tensión, algún equilibrio" (41).

Stencil sólo es uno entre diversos personajes de esta novela que están obsesionados por el problema de interpretar la historia. Fausto Maijstral es más digno de confianza que Stencil en su interpretación de la historia porque, en contraste con Stencil, la experiencia de Fausto no es vicariante. Pasó toda la segunda Guerra Mundial en la isla de Malta y hace memoria, no tanto para dar sentido a su propio pasado —sabe que no puede hacerlo— sino para comunicar a su hija la importancia de ese pasado así como del futuro. Desde el comienzo, Fausto le recomienda aceptar el pasado como ella lo encuentre, como un globo que flota hacia arriba impelido por la corriente, "ilustrando el pintoresco capricho de la historia". En contraste con los diarios legados a Stencil, que parecen sugerir una conspiración del mal centrada en torno de V., el diario de Fausto insiste en la "única lección de la vida: que hay en ella más accidente que lo que el hombre puede reconocer en toda su vida y permanecer cuerdo" (300). Mientras Stencil intenta en vano descifrar los mensajes secretos que vagamente percibe, y hacerles embonar en pautas que él mismo crea, Fausto acepta el

mundo tal cual es. En lugar de paranoia, Fausto recomienda perseverancia como actitud apropiada ante la indeterminación histórica. Fausto comprende el retiro a la paranoia pasiva que atrae a Stencil, ese derivar entrópico hacia lo inanimado que Stencil no puede evitar, porque cuando era joven Fausto fue atrapado en esa misma corriente de "lento apocalipsis". Ese "lento apocalipsis" al que se refiere es, en realidad, la entropía, un deslizamiento hacia el tiempo "en que como cualquier hoja muerta o fragmento de metal finalmente se verán sometidos a las leyes de la física" (301). Fausto, ya maduro, sabe que la entropía es inadecuada y engañosa como metáfora de la actividad humana. También rechaza la metáfora del apocalipsis, considerando que es una falaz historia humanizada, e inaceptable su ficción de una gran lucha de fuerzas opuestas. Según Fausto, ambas metáforas —entropía y apocalipsis— confunden lo humano con lo no humano. El apocalipsis da una significación humana al universo físico; la entropía deshumaniza la humanidad. Antes bien, debemos separar lo animado de lo inanimado, reconocer la diferencia, y vivir en "un universo de cosas que simplemente son".

Aunque Fausto rechaza las metáforas de apocalipsis y de entropía, no rechaza por completo la metáfora. Como su propia metáfora en acción, escoge la isla de Malta, esa roca inamovible, con la invencibilidad que tal imagen implica. Por paradójico que sea, afirmar su propio carácter de roca es afirmar la propia humanidad y negar la entropía como fuerza en los asuntos humanos. Dejar de atribuir a la historia poderes misteriosos y reconocer que la vida es una acumulación de pequeños accidentes: tal es el único enfoque viable a la historia contemporánea. Hemos de vivir pese a la falta de garantías. Fausto es único entre los personajes de Pynchon que avanza hacia la conciencia de sí mismo.

El capítulo 11, "Las confesiones de Fausto Maijstral", se destaca debido al marcado contraste con "el disfraz y el sueño" de los otros capítulos, en que los personajes y su mundo pasan "de lo vivo a lo inanimado".

En contrapunto tanto a la búsqueda de V. por Stencil en el pasado como al empleo que Fausto da al mismo en su afán de comprender el presente se encuentra la actividad de Benny Profane y sus amigos. "Toda la Pandilla Enferma", como se refieren a sí mismos, encarna la crítica que hace Pynchon a la cultura de masas.[16] Forman parte de una "humanidad tecnológicamente fragmentada", no individualizada sino homogeneizada, no dirigida en su movimiento, sino peripatética y frené-

tica. Cada quien está relacionado social, psicológica, a menudo espiritual y sexualmente, con una u otra máquina conforme va quedando cada vez más deshumanizado. Y a la inversa, las máquinas van adquiriendo características humanas. El carácter intercambiable y por momentos indistinguible entre lo mecánico y lo humano se vuelve terroríficamente explícito en relación con las computadoras-alter egos de Benny Profane. Estas computadoras llamadas SHOCK [choque] y SHROUD [mortaja] le recuerdan los cadáveres de judíos en Auschwit, apilados como automóviles viejos en un tiradero. La búsqueda de V. por Stencil es un intento por aplazar la inmovilidad; de manera semejante, el movimiento de Benny, como al de un yoyo, le mantiene móvil pese a su falta de dirección y destino. Su intento, como el de Stencil, es vano: en un mundo de creciente entropía, el movimiento al azar presagia la muerte calórica. El movimiento de Benny se vuelve más y más absurdo, hasta que al final de la novela sucumbe totalmente a la entropía y es llevado al mar "por la simple inercia".

Los miembros de la Pandilla pertenecen a una de dos categorías, el "invernadero" o la "calle", y cada quien se aparta, a su propia manera, de las realidades del presente. Por una parte, el grupo del invernadero vive en un mundo del pasado herméticamente sellado y, por la otra, el grupo radicalmente activista de la calle persiste en el "panorama de sueños del futuro". En estos capítulos que tratan de Benny y de la Pandilla, la experiencia aparece como un retiro al pasado o como un escape al futuro. Pese al agudo sentido que Pynchon tiene de la historia moderna, y a su capacidad de describir en términos cruelmente cómicos casi todo lo que la cultura estadounidense ha producido en este siglo, esta excesiva simplificación menoscaba la calidad de estos capítulos. Es posible que gran parte del caos contemporáneo sea resultado de una u otra perspectiva temporal sesgada, pero la misma multiplicidad cultural que Pynchon evoca tan eficazmente en la mayor parte de su novela está socavada por la simplificación de los personajes de la Pandilla.

El lenguaje de Toda la Pandilla Enferma, lleno de clichés y de las fórmulas de los actuales medios informativos de masas, anuncia ya el tema de la siguiente novela de Pynchon, *The Crying of Lot 49*. Si en *V.* la entropía ha invadido obviamente la historia y la personalidad, su invasión del lenguaje es el tema de la segunda novela de Pynchon.[17] Así como las organizaciones moleculares son presa de creciente desorganización, también lo es la información transmitida en cualquier mensaje.

La entropía es una medida de desorganización, y la información contenida en un mensaje es una medida de organización. Puede concebirse que los mensajes, como cualesquiera otras formas de organización, tienden al desorden en un mundo donde hay altas probabilidades de desorden termodinámico. Mientras que en los narradores apocalípticos de Faulkner y de García Márquez subsiste su fe en la capacidad del lenguaje para poner orden en el caos histórico, en los narradores y personajes de Pynchon esta fe ni siquiera existe. La protagonista principal de *The Crying of Lot 49,* Oedipa Maas, emprende la búsqueda de una "revelación" en medio del estruendo de la cultura electrónica, lo que constituye una ironía central de la novela. Su búsqueda es el análogo a la emprendida por Stencil en *V.* En la misma manera de éste, Oedipa intenta oponerse al vaciamiento entrópico de su mundo y ella fracasa también. La novela termina con Oedipa aguardando la subasta del lote 49, el remate de un grupo de estampillas falsificadas. Oedipa espera (sospechamos que en vano) encontrar en ellas alguna revelación de significado histórico.[18]

Así como en *The Crying of Lot 49*, las cuestiones planteadas por la entropía como metáfora de los fenómenos sociales también quedan sin resolver en *V.* Los intentos de los personajes por reconstruir el material histórico de la novela quedan inconclusos, subvertidos por el efecto de "tema y variación" de la novela y por las obsesiones que pinta el novelista. Hecho y ficción se funden en fantasías paranoides que se perpetúan *ad infinitum*. Desde luego, en algún nivel básico también las narraciónes apocalípticas pueden interpretarse como fantasías paranoides; pero, en contraste con la visión entrópica de Pynchon, no son infinitas ni quedan sin solución. Por el contrario, proponen un fin categórico a la persecución, sea real o imaginaria, y un rescate y/o recuperación temporal aporta su motivación primaria. No obstante, *V.* y *The Crying of Lot 49* logran expresar los abusos políticos, culturales y tecnológicos. Si el "lento apocalipsis" de *V.* contrasta con el desbocado paso del tiempo sentido por los narradores de Faulkner y de García Márquez, y si *V.* y *The Crying of Lot 49* quedan inconclusas, es porque las novelas de Pynchon reflejan fielmente una tensión no resuelta en la cultura estadounidense actual. En su dramatización de la ambivalencia hacia la tecnología como agente indiscutible del progreso (y su rechazo de ella), Pynchon pone en entredicho la definición del futuro en los Estados Unidos. Retrata una cultura de consumo cuyo apetito de novedad es insaciable, y que por ello carece de un auténn-

tico sentido histórico. Aunque sus personajes se desplazan incesantemente y aunque sus descripciones de la cultura popular virtualmente chisporrotean con voltaje eléctrico, sus imágenes de decadencia entrópica y de estasis expresan bien su intuición de la bancarrota del proyecto positivista de los Estados Unidos.

3

En *Gravity's Rainbow* (1973), la visión entrópica de la realidad humana y el uso de la entropía como metáfora social traicionaron a Pynchon. La aplicación de la metáfora en *V.* y en *The Crying of Lot 49* es atinada porque Fausto y Oedipa ofrecen medios estructurales con qué medir la desintegración entrópica; el lector tiene la perspectiva necesaria para seguir el proceso entrópico en el contexto de las novelas. En cambio, en *Gravity's Rainbow* el lector siente la desintegración entrópica de la novela misma.

Ya he sugerido que el uso de la entropía como metáfora de la vida humana es de aplicación limitada. Como metáfora en la cual basar interacciones novelísticas, puede sugerir el caos de la sociedad contemporánea, pero también puede producir confusión narrativa y temática, como en *Gravity's Rainbow*. La entropía es una determinación cuantitativa de la tendencia natural de las moléculas, la medida *estadística* de la conducta microscópica cuando no hay ningún freno y cuando todos los elementos del sistema adquieren una posición igual en el conjunto. La entropía puede emplearse para sugerir orden y desorden, como la emplea Pynchon, pero *no* es, en realidad, una medida del desorden espacial, y ciertamente no es su causa. Rudolph Arnheim, en su estudio intitulado *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order [La entropía y el arte: ensayo sobre el desorden y el orden]*, afirma que es fácil confundir la entropía con una fuerza natural, cuando en realidad no describe un proceso natural; antes bien, *mide los efectos* de un proceso natural. "Es una unidad de medida, como el gramo o el metro.... La física de la entropía tiende a considerar sólo el estado inicial y el final de un proceso, no los acontecimientos dramáticos que conducen del uno al otro".[19] La naturaleza cuantitativa y no cualitativa de la ley entrópica resulta obvia cuando comprendemos que no incluye medios con los cuales diferenciar entre los diversos elementos de un sistema, ni medios que expliquen sus factores causales. La termodinámica

no muestra ninguna curiosidad; ciertas características estadísticas se dan desde el principio, y otras surgen de acuerdo con las leyes de la probabilidad estadística, sin considerar los mecanismos del proceso ni la naturaleza y el carácter de las diversas especies moleculares que intervienen. Esta incapacidad de atribuir una importancia relativa a fenómenos relativos es la principal característica de *Gravity's Rainbow* —y la causa de su fracaso—. Mientras que en sus obras anteriores Pynchon atribuye valor a personajes, conducta y relaciones, en cambio en *Gravity's Rainbow*, personajes, hechos, relaciones y mucha erudición se convierten en partículas atómicas idénticas previstas por la ley de la entropía.

La equiparación de acontecimientos que no son iguales constituye, creo yo, la más grave confusión a la que la metáfora de la entropía lleva a Pynchon. Dado que la relación de causa y efecto no caracteriza a la ley de la entropía, al ser empleada como metáfora, presenta una tendencia a nivelar todos los elementos en el mismo plano moral (a menos que el novelista plantee excepciones, como lo hace en Fausto y Oedipa). *Gravity's Rainbow* se desarrolla en los últimos meses de la segunda Guerra Mundial en Europa y en el ulterior periodo de ocupación. Todos los participantes en la guerra, según Pynchon, son igualmente culpables (¿o inocentes?), pues todos ellos supuestamente responden a la misma motivación económica. La muerte y la destrucción de la guerra no son más que un efecto secundario:

> No olviden que la verdadera razón de la Guerra es vender y comprar. El asesinato y la violencia se vigilan por sí solos, y se les pueden confiar a no profesionales. El carácter masivo de la muerte en la guerra es útil de muchas maneras. Sirve como espectáculo, como diversión de los verdaderos movimientos de la Guerra. Aporta una materia prima que debe ser registrada en la Historia, de modo que a los niños se les pueda enseñar la historia como secuencias de violencia, batalla tras batalla, a fin de prepararlos mejor para el mundo de los adultos. Y, lo mejor de todo, la muerte en masa sirve de estímulo a la gente ordinaria, a la gente pequeña, para que trate de pescar una rebanada del Pastel mientras aún está aquí, y engullirla. La auténtica guerra es una apología de los mercados.[20]

Así, la muerte de judíos en campos de concentración no es distinta de la muerte en el frente de batalla; la agresión alemana a Europa y la represalia de las Fuerzas Aliadas en Alemania son lo mismo. Aunque el lector imagina al principio que esta

afirmación pretende ser irónica, luego es cada vez más claro que todo lo que Pynchon está dispuesto a presentar son declaraciones generales de una conducta cuantitativa y no cualitativa. La nivelación se completa con esta afirmación inmediata: "Así, los judíos son negociables. Tan negociables como los cigarrillos, el sexo o las barras de chocolate Hershey" (105). Una guerra que fue radicalmente ideológica se vuelve, bajo la influencia de lo que podríamos llamar la falacia entrópica, una especie de proceso físico en que todos los actos y acontecimientos son fenómenos sencillamente estadísticos en un campo en que no hay diferenciación ni valores morales relativos.

Los personajes, como los acontecimientos, son tratados sin distinción moral. Así como la guerra fue causada por intereses económicos, también los personajes son impelidos por el sexo o, más precisamente, por clichés freudianos acerca del sexo. En la introducción a sus cuentos, Pynchon ha comentado que el sexo y la muerte están unidos en sus obras tempranas. Lo están también en *Gravity's Rainbow*. Desde luego, el ubicuo cohete V-2 es un continuo símbolo fálico, y cada personaje tiene su propia relación sexual con el cohete. Mensajero de la muerte y de la destrucción, el cohete es un símbolo del sexo no como procreador sino como destructor. Se presenta como una especie de deseo de muerte, una total pérdida del ser. Un personaje hace un comentario acerca de Slothrup, cuya reacción particular al V-2 constituye el principal recurso narrativo de la novela. Refiriéndose a un supuesto científico-psiquiatra alemán, dice la voz:

> Nunca existió un Dr. Jamf [...] Jamf sólo fue una ficción para ayudarle a explicar lo que sentía tan terriblemente, tan inmediatamente en sus genitales cada vez que explotaban aquellos cohetes en el cielo. Para ayudarle a negar lo que no podía reconocer: que podía estar enamorado, sexualmente enamorado de su muerte y de la muerte de su especie (738).

Blicero, comandante alemán, el personaje más perverso de la novela, también tiene una relación sexual con el cohete, y envía a su joven amante, Gottfried, en uno de esos V-2, uno de aquellos "brillantes ángeles de la muerte", para poseerlo más completamente. Es característico que en la novela no se asigne ninguna significación relativa a los relatos yuxtapuestos de Blicero y de Slothrup. Cada uno está, simplemente "enamorado de la muerte". No importa que uno haya dado muerte a incontables víctimas y que el otro sea una especie de absurdo inocente.

Los conceptos de Freud, cuando se ven reducidos a un conjunto de símbolos monológicos, como en esta novela, se prestan a la interpretación entrópica de los seres humanos. Al definir lo que llamó el principio del Nirvana, Freud expresó la idea de que la psique se esfuerza por mantener al mínimo la tensión o por eliminarla por completo, que todos los instintos van dirigidos a un retorno al estado inorgánico. Una simplificación de este concepto lleva a la conclusión de que la meta inherente a la vida es la muerte, que los instintos que sostienen la vida son simples giros, vacilaciones, reacciones impuestas a las perturbaciones. Por ejemplo, David Riesman ha afirmado en un ensayo sobre Freud: "Parece claro que Freud, al considerar el amor o el trabajo, comprendió la conducta física y psíquica del hombre a la luz de la física de la entropía y la economía de la escasez".[21] Aunque no estoy de acuerdo con esta afirmación, la cito porque parece describir la interpretación que se da en *Gravity's Rainbow*. Se puede usar —o antes bien, abusar— de la combinación de freudismos simplificados y teoría de la termodinámica para justificar una visión de las personas como olas infinitas de humanidad creadas para la muerte y no para la vida. Blicero es un ejemplo de tal razonamiento.

En Alemania, a pocos días de perder la guerra, la muerte es, más que nunca, la principal fuerza que actúa en la historia de ese personaje. Sin embargo, no es la propia muerte de Blicero ni aquellas muertes que él causó, sino la muerte del mundo la que ocupa su atención. Dice:

> Y a veces sueño con descubrir el borde del Mundo. Descubrir que hay un fin [...]. Pero me ha costado mucho.
>
> América era el borde del Mundo. Un mensaje para Europa, del tamaño de un continente, inevitable [...]. América era un don de los poderes invisibles, un modo de retornar. Pero Europa la rechazó [...].
>
> En África, Asia, Amerindia, Oceanía, Europa llegó y estableció su orden de Análisis y Muerte. Lo que no pudo usar, lo mató o lo alteró. Con el tiempo, las colonias de la muerte se volvieron lo bastante fuertes para independizarse. Pero se mantuvo el impulso al imperio, la misión de propagar la muerte, su estructura. Ahora estamos en la última fase, la Muerte americana ha venido a ocupar Europa [...]. ¿Será la Luna nuestro nuevo borde, nuestro reino de la Muerte? (722-723).

Le parece a Blicero, viendo este planeta en ruinas, que sólo otro mundo totalmente apartado de éste ofrecería un futuro. Tal pensamiento es una inversión irónica del optimismo apocalíptico asociado originalmente a América por los europeos como lugar para un nuevo principio: el futuro que Blicero proyecta no será nada más que una extensión del presente, "nuestro nuevo reino de la Muerte". Así, Blicero se retira del mundo agonizante a su propia enajenación, celosamente guardada.

Earl Rovit, en su ensayo sobre el moderno mesianismo apocalíptico del que ya he tomado una cita, sugiere que ver al mundo como una tierra yerma que sólo responde a la muerte es pasar de lo histórico a lo histérico, "de la historia al misterio... de la historia a los misterios sagrados del humo crematorio, de cuerpos rotos como frases descartadas de un poema romántico que fracasó, de un abortado drama del destino...".[22] Consignar el mundo a la muerte, como lo hace Blicero, es desdeñar la realidad del presente y arrogarse poderes que apresurarán la consumación cósmica. La devaluación que hace Blicero de la realidad histórica le lleva a crearse una propia, una realidad en la que él controla la vida y la muerte, un juego en que decide el destino de los jugadores:

> él ha escogido el juego para nada, si no para el tipo de fin que le traerá, *nicht wahr*? [...] Sólo quiere ahora salir del invierno, encontrarse dentro del calor del Horno, de la oscuridad, el refugio de hierro, la puerta detrás de él en un estrecho rectángulo de luz de cocina que va a cerrarse para siempre. El resto es como simple preparativo para el acto sexual.
>
> Y sin embargo, también se preocupa más de lo que debiera, y eso le desconcierta, por los niños [...] por sus motivos. Supone que es la libertad lo que ellos buscan, con tanto anhelo como él por el Horno, y esa perversidad le obsesiona y le deprime [...] (99).

La confusión de la historia con los misterios privados es la justificación del fascista. La muerte es la realidad que esperaba; la vida es "como simple preparativo para el acto sexual". La novela entrópica de Pynchon está llena de tales sueños de muerte, ya que no hay ninguna visión confirmadora de la vida, sea histórica o narrativa, que los equilibre.

Gravity's Rainbow sucumbe a la entropía, en su estilo así como en su contenido. Mientras que Oedipa, en *The Crying of Lot 49*, está consciente de la posibilidad de la palabra como vehículo del significado —y hasta de la revelación— pese al estruendo que la rodea, en cambio para los personajes de *Gravity's Rainbow* no hay más que estruendo. Ya he descrito los mensajes como pautas de organización, sometidos a la entropía como cualquier forma de organización. Dado que, en el ámbito de la termodinámica, la entropía aumenta con la probabilidad de un estado molecular, diríase que si la información resiste a la entropía debe ser improbable. Cuanto más probable sea el mensaje, se supone que menos información transmite: los poemas (improbables) significan más que los clichés (probables). Hay aquí otra falacia entrópica en la que Pynchon consiente. No sólo los grandes poemas son improbables sino también lo son las secuencias totalmente desordenadas de palabras. Ciertamente la gran variedad y los frecuentes cambios de tono y de estilo en *Gravity's Rainbow* son improbables, pero la improbabilidad, en este caso, no implica una intensificación del significado. La plétora de estilos, la jerga técnica y matemática, la redundancia, las canciones y la pirotecnia verbal se nos ofrecen al parecer para mostrar que el lenguaje ha alcanzado las últimas etapas de la entropía. Lo que al principio de la novela parecía ser una cierta vivacidad estilística, agota su energía en sus frecuentes intentos de ser novedosa.[23]

A pesar de la variedad de perspectivas, tonos y estilos de *Gravity's Rainbow*, su prosa se mantiene distante y poco conmovedora. Hay un desapego de la voz narradora, que en realidad logra esa "forzosa dislocación de la personalidad" a la que Stencil aspiraba en *V.* El autor ha sido elogiado por su sentido del teatro en esa novela. Una y otra vez aparecen segmentos en que el personaje que habla parece observarse actuando y desempeñando un papel en que no tiene otro interés que un narcisismo implícito. Como ejemplo, una escena en el auto de un empresario teatral, sobre la carretera de Santa Mónica:

> La risa os rodea. Risa henchida del público fiel, que llega de los cuatro puntos del interior acolchado. Comprendéis, con una vaga sensación de desaliento, que aquí hay una especie de estéreo improvisado y una mirada al interior de la guantera revela toda una biblioteca de cintas similares: GRITOS (AFECTUOSOS), GRITOS (INDIGNADOS), CHUSMA HOSTIL en una variedad de 22 lenguajes, SÍES, NOES, PARTIDARIOS NEGROS, PARTIDARIAS MUJERES, BOMBEROS ATLÉTICOS ¡Vaya! (CONVENCIONALES), BOMBEROS (URBANOS), ACÚSTICA DE CATEDRAL [...].
>
> "Tenemos que hablar, naturalmente, en cierto tipo de clave", sigue diciendo el *Mánager*. "Siempre ha sido así. Pero ninguna de estas claves es difícil de descifrar. Nuestros adversarios nos han acu-

sado, con justa razón, de despreciar al pueblo. Pero en realidad, lo hacemos con espíritu de imparcialidad. No somos monstruos. Sabemos cómo hemos de darles una oportunidad. No podemos quitarles toda esperanza, ¿verdad?" (756).

Por muy divertida que parezca esta escena, es riesgosa su actitud de desapego hacia el lenguaje como respuesta enlatada o clave incomprensible que sirve al propósito de manipular a un público de masas. Asimismo, queremos encontrar algún recurso estructural o narrativo que arrojare una luz irónica sobre pasajes como el anterior pero, una vez más, no hay ironía ni ningún otro indicio narrativo para juzgar la acción novelística. Esta falta de orden moral, histórico o narrativo, contra el cual medir el desorden, priva a la novela de gran parte de su impacto intelectual y emocional. Mientras que Pynchon emplea la física de la entropía en sus obras anteriores para dar forma novelística a lo amorfo de la sociedad de masas y lo atroz de la historia moderna, la misma física se vuelve un modo de retirada en *Gravity's Rainbow*. Tal vez la sensación de creciente entropía desvíe de un serio tratamiento del mundo hacia unas fantasías privadas del ego. De hecho, por esta razón la metáfora de la entropía es explícitamente rechazada por Ernesto Sábato[24] y por Walker Percy, como lo veremos en el capítulo VI.

4

Comencé mi análisis de la obra de Pynchon asegurando que la entropía no es una metáfora común en la literatura contemporánea de la América Latina. Claro es que existen análogos metafóricos latinoamericanos a este *mundus senescit* termodinámico, pero son naturalistas, y no mecanicistas ni tecnológicos. La selva muestra en varias novelas la continua pérdida de organización en las civilizaciones, hacia las cuales implacablemente avanza. Recordamos *La casa verde* (1965) de Mario Vargas Llosa, *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, *La hojarasca* (1955) de García Márquez así como *Cien años de soledad*, en que el apocalipsis de Macondo va precedido por la inútil y prolongada lucha de sus habitantes contra la agresiva fecundidad de los trópicos invasores. En contraste, la descripción que hace Pynchon del avance del desierto egipcio hacia un asentamiento de casas, en el pasaje de *V.* que he citado antes, no demuestra la inutilidad del esfuerzo humano, sino antes bien las leyes puramente físicas a las que están sometidos el

mundo y sus habitantes humanos: la energía humana, como cualquier otra, debe disiparse y, una vez disipada, simplemente se desaparece. Como lo he dicho, la ley de la termodinámica no soporta la carga de distinciones morales o éticas: por definición, la energía simplemente se gasta, no se malgasta. El esfuerzo humano por oponerse al olvido no puede tener consecuencias trágicas para los personajes de Pynchon, como sí los tiene para los Buendía o para Quintín Compson.

Si la selva roe la ciudad desde el exterior en la literatura latinoamericana, las propias ciudades a menudo son presentadas como yermos naturales, de una grandeza desolada y poderosa. En varias obras, la grandeza urbana se concentra simbólicamente en una casa destartalada. La estructura insustancial se encuentra en el centro de la ciudad en cuestión, sugiriendo pasadas épocas de orgullo y riqueza familiares y nacionales, pero hoy sólo queda una nostalgia palpable por aquellos tiempos idos. En el capítulo anterior mencioné la casa de los Buendía; otros ejemplos son la casa de Consuelo en la calle de Donceles detrás de la Catedral Metropolitana de México, en *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, y las mansiones convertidas en vecindades de su cuento "Estos fueron palacios" (1981); la casa de los abuelos en Santiago, en la brillante novela de reminiscencia autobiográfica de José Donoso, *Este domingo* (1965), así como la casa en su *El obsceno pájaro de la noche* (1970); y la casa de Olmos Acevedo, en Buenos Aires, en *Sobre héroes y tumbas* (1962) de Ernesto Sábato.

Estas metáforas latinoamericanas se apartan de la metáfora de la entropía no sólo en su naturalismo sino también en su relación sinecdótica con el mundo novelístico. Mientras que la entropía representa la generalizada tendencia del todo, de la cual puede inferirse la tendencia de las partes, las metáforas latinoamericanas sugieren la tendencia de las partes, de la cual podemos inferir la dirección del todo. El impulso totalizador característico de la literatura latinoamericana se revela bien en esta estrategia metafórica. El fin de la casa de los Buendía o de la casa de Olmos Acevedo *es* el fin del mundo. El microcosmos ha sido cuidadosamente planeado para representar el macrocosmos, y luego para suplantarlo.

El novelista cubano José Lezama Lima ejemplifica estas visiones latinoamericanas de decadencia progresiva con otra metáfora tomada de la naturaleza. Habla de una visión crepuscular ("lo crepuscular") en oposición a una visión apocalíptica ("lo apocalíptico o catastrófico") y sugiere que en la evolución de la cultura, la sensibilidad crepuscular sigue a la apocalípti-

ca y la remplaza.[25] Según Lezama, tras el desplome de las oposiciones y expectativas apocalípticas queda una sensación de resignación, casi de alivio, ante la certidumbre de la noche inminente. Como la visión entrópica, esta visión crepuscular descrita por Lezama no contiene la imagen de una Nueva Jerusalén en potencia, ningún sentido de que el mundo pueda volver a empezar. No obstante, su metáfora naturalista, como la de las novelas latinoamericanas que acabo de nombrar, otorga a su fin una aceptabilidad, casi una bendición que no se encuentra cuando el caos entrópico invade un mundo de ficción.

El contraste que estoy proponiendo aquí entre las metáforas naturalistas latinoamericanas y las metáforas mecanicistas y posmodernistas estadounidenses se ofrece como generalización, y por ello tiene sus excepciones. Sin embargo, me permite retornar por un momento a la cuestión de la influencia de William Faulkner sobre los escritores latinoamericanos contemporáneos. Es fácil aceptar la influencia de Faulkner —notablemente poderosa aún 50 años y más después de la publicación de *¡Absalón, Absalón!*— por la experiencia histórica y cultural compartida del sureño estadounidense y los latinoamericanos que ya he mencionado. Lo sorprendente es que escritores posmodernistas estadounidenses recientes, como Pynchon, rara vez sean citados como influencias, o siquiera mencionados por los escritores latinoamericanos. Sin duda, el naturalismo filosófico de Faulkner es congruente con un sentido latinoamericano del tiempo y de la historia, como no lo está la interpretación mecanicista inherente a muchas obras posmodernas estadounidenses. Estas diferencias pueden remontarse a dos corrientes filosóficas divergentes del siglo XX.

La influencia esencial sobre el pensamiento de Pynchon acerca del tiempo, influencia importante sobre el posmodernismo estadounidense en general, es Henry Adams; en cambio para Faulkner es, como él mismo lo dijo durante una entrevista, "Bergson, naturalmente".[26] La visión orgánica del tiempo de Henri Bergson se basa en la biología, así como la visión mecánica del tiempo de Henry Adams se basa en la física; para Bergson, el término definitorio para la fuerza impulsora del tiempo es "vitalismo", y para Adams es "mecanismo dinámico". El título de *La evolución creadora* de Bergson sugiere su preferencia por la visión científica predominante en el siglo XIX, mientras que Adams rechaza explícitamente el darwinismo, en favor de las ciencias esenciales del siglo XX: la física y la mecánica. La afinidad de Faulkner con la concepción orgánica del tiempo de Bergson forma parte sin duda de lo

que Hugh Kenner quiere decir cuando escribe que Faulkner es la última "mutación" estadounidense de procedimientos novelísticos que proceden del siglo XIX.[27]

Ya he observado que el darwinismo proyecta un modelo de progresión temporal que contradice al modelo entrópico: la evolución avanza, pasando de la estructura sencilla a la más compleja. También para Bergson, el tiempo es direccional ("Percibimos la duración como una corriente contra la que no se puede remontar"), y efectual ("desde el momento en que nada hace, nada es").[28]

Pero su interés básico está en la manera en que el tiempo se filtra por la conciencia experimental, proceso que es histórico, pero no lógico (ni mecánico). Prosiguiendo con su metáfora de una evolución orgánica, Bergson arguye que *la durée* no es racionalmente predecible sino, antes bien, acumulativa e intuitiva: "La duración es el continuo progreso del pasado que va comiéndose al futuro y va hinchándose al progresar. Desde el momento en que el pasado se incrementa sin cesar, también se conserva indefinidamente" (18). Rechaza toda interpretación simplemente racional del tiempo, con el término *mecanismo radical:*

> En cuanto salimos de los marcos en los que el mecanismo [...] encierra nuestro pensamiento, la realidad se nos ofrece como un ininterrumpido brotar de novedades, cada una de las cuales, apenas surgida para constituir el presente, desaparece sumergida en el pasado. En este preciso instante cae bajo la mirada de la inteligencia, cuyos ojos están eternamente vueltos hacia atrás (53).

El mecanismo radical es racional y por tanto es una visión externa y retrospectiva del tiempo; mientras que, arguye Bergson, nuestra experiencia mental del tiempo es mucho más compleja y elusiva.

Faulkner, como Bergson, rechaza explícitamente una interpretación mecanicista del tiempo. En *The Sound and the Fury [El sonido y la furia]*, Quintín Compson quita las manecillas de su reloj intentando escapar de "la progresión mecánica" del tiempo, y recuerda el comentario de su padre: "el tiempo está muerto mientras sea consumido por el minúsculo tic-tac de unas ruedecillas; sólo cuando el reloj para, el tiempo cobra vida".[29] La concepción orgánica del tiempo que impele la narración faulkneriana queda ejemplificada en *¡Absalón, Absalón!* por la conocida comparación del proceso de narración con un guijarro arrojado a un estanque, con las resultantes ondas que

avanzan y se agrandan de un estanque a otro, unida cada una a la siguiente por "un estrecho cordón umbilical acuático" (261). Y sin embargo, pese a la narración bergsoniana acumulativa de Quintín en *¡Absalón, Absalón!*, Quintín no logra escapar del tiempo mecánico. Aunque los personajes de Faulkner se niegan a ceder a una progresión mecánica, su negativa no es menos fatal que la aceptación pasiva de la inevitabilidad entrópica por la mayor parte de los personajes de Pynchon.

Para relacionar el organicismo de Bergson con el apocaliptismo de Faulkner y con mi propio estudio, debemos considerar el rechazo del filósofo de lo que llama *finalismo radical*, concepto que él asocia con el mecanismo radical. Según Bergson, el finalismo radical y el mecanismo radical presuponen un plan histórico previo. Su suposición básica es que el futuro y el pasado son funciones calculables del presente... que todo está dado. Desde luego, tal es precisamente la suposición de las visiones apocalíptica y entrópica de la historia universal, aunque el apocaliptista bíblico no fundamenta su "cálculo" en principios de física sino en lo que cree que es la revelación divina, y los apocaliptistas modernos en sus propias proyecciones narrativas de pautas históricas. Bergson rechaza esas generalizantes pautas y proyecciones temporales sobre la base de que sacrifican la experiencia en aras de un sistema, obviando así la participación de la humanidad en la duración.

El rechazo de Bergson de esquemas teleológicos del tiempo tales como el apocalipsis parecería exigir la revisión de mi argumento presentado en el capítulo anterior, el cual afirma que Quintín, personaje de Faulkner, es un apocaliptista. Pero en el momento en que Bergson parece más categórico en su rechazo, concede un punto esencial. La ausencia de un fin no impide que lo deseemos. O que deseemos crearlo. Aquí, Bergson se anticipa en más de medio siglo a la actual distinción de la crítica literaria, entre la falta de fines históricos y la necesidad de finales de ficción. Reconoce que, para poder actuar, debemos inventar fines:

> Así, la inteligencia humana, como está formada por las exigencias de la acción humana, es una inteligencia que procede a la vez por intención y por cálculo, por la coordinación de medios para un fin y por la representación de mecanismos de formas tal vez más geométricas [...]. Por lo que tenemos de geómetras rechazamos lo imprevisible (51).

Así, el vitalista Bergson emplea la imagen de la geometría para postular la necesidad del artificio, argumento que nos lleva de

vuelta a Quintín. En *¡Absalón, Absalón!*, Faulkner presenta a Quintín como creador de una ficción de finalidad radical precisamente porque comprende que la historia nunca es concluyente. Bergson termina su propio análisis con la observación de que *todos* nacimos artesanos, nacimos geómetras.

Si uno de nuestros últimos modernistas, William Faulkner, es el escritor estadounidense más apreciado por los latinoamericanos contemporáneos, Jorge Luis Borges podría decirse que fue el primer posmodernista latinoamericano y el que ha ejercido la mayor influencia sobre los escritores estadounidenses contemporáneos. Si el naturalismo de Faulkner explica en parte su atractivo sobre los escritores latinoamericanos, la visión mecanicista de Borges puede explicar, a su vez, su posición de importancia para los escritores posmodernistas estadounidenses. En su contemplación de las operaciones mecánicas del cosmos, en su callada desesperanza del potencial de todo lo que no sea el caos en un mundo posnewtoniano, y en su melancólica mirada restrospectiva a los vestigios de mundos pasados, el escritor argentino no es afín a Bergson ni al modernismo del cual es culminación Faulkner, sino a las actitudes temporales posmodernistas de las que fue heraldo Henry Adams. Tal es una afirmación que extenderé en mi capítulo sobre la obra posmodernista de John Barth.

IV. ARTE Y REVOLUCIÓN EN LA OBRA DE JULIO CORTÁZAR

> El arte es la medicina de la comunidad para la peor enfermedad del espíritu, la corrupción de la conciencia.
>
> R. G. COLLINGWOOD

EL EMPLEO del mito del Apocalipsis por escritores tan distintos como García Márquez y Pynchon confirma su atractivo artístico. Al considerar el atractivo que ejerce sobre el escritor argentino Julio Cortázar, no examinaremos las pautas historiográficas del mito, como lo hemos hecho en los capítulos anteriores, sino más bien, sus implicaciones estéticas y políticas. A Cortázar le atrae la energía visionaria del Apocalipsis, y su poder revitalizador. La visión transformadora del mito simboliza para él las operaciones de la imaginación artística en condiciones extremas de crisis personal y/o política.[1] La imaginación apocalíptica es subversiva, ya que reconoce como inadecuadas las formas actuales de pensamiento y de acción. También es revolucionaria, ya que su impulso es crear una síntesis nueva a partir de la dislocación psíquica o social. El artista apocalíptico trata de reubicar su síntesis creadora dentro de una comunidad revitalizada, de conectar una visión individual con un futuro compartido. Para Cortázar, la literatura es un acto revolucionario, un instrumento de renovación estética y política.

No escasean los comentarios críticos sobre la naturaleza y los procesos de la imaginación Apocalíptica. Austin Farrer, en su estudio seminal de *poesis* en el Apocalipsis, examina las imágenes apocalípticas y "el proceso de inspiración por el cual surgen en la mente";[2] Kenneth Burke, en su introducción a la edición reimpresa del estudio de Farrer, también subraya las aportaciones del Apocalipsis a la psicología de la creatividad. D. H. Lawrence se anticipa al estudio de Farrer en su propio y extenso comentario sobre el Apocalipsis de San Juan, publicado en 1931. En esta exégesis personal, Lawrence rechaza las proyecciones temporales y las explicaciones históricas del Apocalipsis en favor de la actividad imaginativa que el mito describe y a la vez inspira.[3] Reconoce su propia afinidad (y, en general, la del artista moderno) con el apocaliptista bíblico en lucha contra la represión y la fragmentación, para alcanzar la plenitud espiritual y simbólica. Lawrence se siente atraído por la forma espacial expansiva de la visión apocalíptica. Lo que enfatiza es la forma abierta que el artista apocalíptico tiende a crear con su actitud de rechazo hacia las convenciones sociales y literarias. Sostiene que la obra de arte apocalíptica se resiste a conclusiones definitivas, que constantemente lucha por decir algo que no sabe decir, algo que no puede decir.[4] En la obra de Julio Cortázar está en acción un impulso creador que es apocalíptico en estos términos lawrencianos. Sus visiones del Apocalipsis inspiran símbolos espaciales y estructuras narrativas abiertas que desafían las convenciones aceptadas de las formas artísticas y políticas.[5]

En 1984, poco después de la muerte de Julio Cortázar, Carlos Fuentes elogió el compromiso revolucionario del escritor argentino, diciendo que su revolución era dual: interna y externa. Fuentes desarrolla este punto refiriéndose no sólo al escritor argentino, sino también a Octavio Paz. Escribe que Cortázar y Paz nacieron en 1914 y que a la siguiente generación de escritores "nos dieron un sentido de nuestra modernidad y nos permitieron creer un poco más en la aventura de lo nuevo... Cortázar y Paz hablaron de algo más que de novedad o progreso: hablaron de la naturaleza radicalmente nueva y gozosa de cada instante, del cuerpo, de la memoria y la imaginación de hombres y mujeres".[6] Aunque el compromiso político de Cortázar difirió grandemente del de Paz, las actitudes de ambos, como lo sugiere Fuentes, están ligadas. En el análisis siguiente me referiré a ensayos de Paz para iluminar el proceso creador que Cortázar dramatiza en sus primeras obras sobre arte y artistas. Además, veremos que los ensayos de Paz sobre la naturaleza de la revolución son aplicables a la ficción política tardía de Cortázar, pese a las diferencias ideológicas de estos escritores.

Hasta mediados de la década de los sesenta, Cortázar se interesó principalmente por presentar personajes —a menudo artistas— que luchan por producir un cambio revolucionario en su arte y en su vida. A consecuencia de su creciente compromiso con la reforma política liberal en la América Latina, Cortázar empezó a crear personajes que no se enfrentaban a limitaciones psíquicas o estéticas, sino a una represión política. Cortázar comentó esta transición, diciendo que "en ese momento me di cuenta de que yo como escritor, aun conservan-

do todo mi interés por el hecho literario, por el hecho estético, no podía ya mantenerme al margen de una cosa muy elemental, muy simple y muy terrible: ser latinoamericano".[7]

Cortázar había vivido en Francia desde mediados de los cincuenta, de manera que esta comprensión era clave. Dio lugar a su creciente apoyo a ciertas soluciones políticas a situaciones conflictivas peculiarmente latinoamericanas, como la Cuba de Castro y, más recientemente, el régimen sandinista en Nicaragua. Durante los setenta, el fortalecimiento de la represión política en Argentina hizo comprender a Cortázar que ya no podía considerar voluntario su exilio en Francia. Gran parte de su obra tardía dramatiza la violencia política tal y como ha podido comprobarse en Argentina. También dramatiza el exilio, situación que presenta bajo un régimen represivo, aun cuando los individuos no abandonen su patria. De este modo, el énfasis de las preocupaciones revolucionarias de Cortázar pasa de la estética a la política, aunque una y otra nunca queden completamente separadas. Dado que la imaginación apocalíptica trata fines a la vez individuales y comunales, podemos seguir sus efectos a lo largo de la obra de Cortázar. La imaginación apocalíptica subyace e integra su idealismo estético y político.

1

El retrato más explícito que hace Cortázar del artista como apocaliptista se encuentra en su cuento "El perseguidor" (1964). Johnny Carter es un saxofonista de jazz, y con su música intenta lograr esa "explosión" apocalíptica que Cortázar considera como función del artista.[8] El jazz es para Johnny un medio de trascender las limitaciones del tiempo y el espacio, de liberarse de la tendencia racional y analítica del pensamiento occidental. Él intenta sintetizar en vez de analizar, aprovechar el caos de la experiencia humana como sustancia de su visión, pues cree que el arte se crea del caos y no a pesar de él. Tiene conciencia de la obra creadora que internamente debe realizar, para encontrar los agujeros, como él dice, a través de los cuales proyectar su arte expansivo.

El momento apocalíptico del arte de Johnny se describe por Cortázar en términos espaciales. Es una rotación centrífuga, hacia arriba y hacia afuera, que envía a volar fragmentos al espacio. Su estilo es "como una explosión de la música... la costra de la costumbre se rajó en millones de pedazos".[9] Esta expansión espacial parece ilimitada:

> Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad (133).

Aquí, Cortázar describe la forma abierta a la que aspiran sus personajes/artistas así como él aspira también en sus propias obras. Esta obra no es cerrada o definitiva, porque no es lineal ni estable. El narrador describe el arte de Johnny como una estructura de deseo siempre en busca de "posibilidades últimas" en su continua creación. Su arte es sumamente individualizado y, al mismo tiempo, es fuente de símbolos universales.

Los dos epígrafes de "El perseguidor" se refieren al impulso apocalíptico que subyace en el arte de Johnny. El primero es de Apoc. 2:10: "Sé fiel hasta la muerte".[10] Johnny vive en presencia de la muerte, soñando con caminar por los cementerios de la tierra y encontrar urnas funerarias en los campos. Renuncia a la limitación de la muerte, como renuncia a las limitaciones del tiempo y el espacio, considerando que la muerte no es un fin sino una metamorfosis, un medio de regeneración. Johnny rechaza el concepto de que la vida avanza progresivamente hacia un fin determinado, y en cambio abraza los momentos intemporales de comunión mística con el universo que le ofrece su arte. Por medio de su música, Johnny trata de abarcar las cosas en su totalidad, de revelar un mundo más allá del alcance del análisis racional, un mundo conquistado tan sólo por los poderes intuitivos del espíritu.

El epígrafe no es la única referencia que en este cuento se hace al Apocalipsis: Johnny habla de sí mismo de acuerdo con las imágenes de San Juan, citando Apoc 8:10, que describe uno de los siete dolores "El nombre de la estrella es Ajenjo" (167). El ajenjo o absintio suele asociarse a la amargura o la embriaguez. La estrella, "ardiendo como si fuese una lámpara", cae en ríos y fuentes, y "muchos hombres murieron por las aguas" (Apoc. 8: 10-11).

En los escritos apocalípticos, a menudo se unen ángeles y estrellas. En este caso, la estrella —un ser angélico— causa el juicio temido, pero permanece bajo el dominio de Dios. Johnny se identifica con las víctimas de la estrella y, a la vez, con la estrella misma: "siempre que se vea que pertenece un poco a la

estrella llamada ajenjo" (168). En este pasaje, Johnny mezcla los tiempos de los verbos. Como el apocaliptista bíblico, que habla alternativamente en el futuro profético, en el pasado consumado y en el presente intemporal, también Johnny intenta superar la incongruencia que hay entre las limitaciones temporales del lenguaje y su propia visión universalizante. La elección de imágenes astrológicas del Apocalipsis resulta instructiva. El autor del Apocalipsis, preso político cuando escribió su texto visionario, describe panoramas celestiales expansivos que están en proporción inversa a su situación real, y atestigua así metafóricamente su deseo de romper las cadenas que le mantienen cautivo. El personaje de Cortázar añade niveles estético y psicológico al contenido original de estas imágenes. Johnny nos recuerda que la existencia humana siempre incluye ataduras, y que los ataques del arte contra éstas, aun cuando sean efímeros, son necesarios para mantenerse nuestras ficciones de libertad y nuestra fe en una realidad situada más allá del encierro de la razón. Aquí Cortázar emplea el mito del apocalipsis para crear su visión del mito del artista.

Es idóneo que el jazz sea el medio artístico de expresión de Johnny, pues el jazz no sólo se basa en la secuencia melódica y en las pautas rítmicas sincronizadas (como casi toda la música clásica y popular), sino también en la síncopa y en la sobreposición de ritmos contradictorios. Su estructura depende de la aprehensión simultánea de muchos elementos inestables. La conexión establecida entre el arte de Johnny y el mito del apocalipsis confirma mi idea de que Cortázar, en sus primeras obras, no se interesó en las implicaciones históricas del mito sino en sus imágenes espaciales como metáforas de la actividad creadora del artista. La afinidad de Johnny con el mito acaso sea más completamente captada en el término general sugerido por Claude Lévi-Strauss en su "Obertura" a *Lo crudo y lo cocido.* Lévi-Strauss compara las estructuras temporales del mito y de la música, afirmando que ambas trascienden la expresión articulada y sin embargo, siendo lenguajes, también requieren una dimensión temporal para desenvolverse. Tanto la música como el mito existen en una tensión entre el tiempo experimentado y un ámbito "doble continuo", entre el tiempo serial externo y el tiempo psicofisiológico interno.[11] Cortázar subraya esta temporalidad paradójica haciendo que su músico se refiera al apocalipsis, mito que describe el avance del tiempo hacia un fin intemporal.

El segundo epígrafe de este cuento es la frase de Dylan Thomas: *O make me a mask.*[12] Johnny menciona varias veces a Dylan Thomas, refiriéndose a su búsqueda compartida de máscaras que le permitirán trascender la limitación de la perspectiva singular, extender su conciencia al espacio, y rendirse al proceso cósmico. Su identificación con verdades universales explica la intensidad visionaria de Johnny, y también nos acerca a una explicación de su alternancia entre la abyección y la euforia. La autoridad del individual está en tela de juicio en textos que se presentan como productos de inspiración. Susan M. Bachmann, en su estudio de las estrategias narrativas del Apocalipsis, señala la vacilación de San Juan el apocaliptista entre la autoafirmación y la autodesaprobación. Bachmann también apunta las motivaciones de la narrativa apocalíptica, que van de la expresión individual al imperativo comunal y, a la postre, a la revelación divina.[13] San Juan habla de "el prodigio aniquilador" de su visión (Apoc. 1:17) afirmando repetidas veces que simplemente él es un vehículo de la verdad cósmica, un revelador de la trama de Dios, y no un creador de la suya propia. Sin embargo, al mismo tiempo afirma su propia autoridad como testigo de los acontecimientos en el texto apocalíptico que él mismo escribe. Esta ambivalencia narrativa refleja el origen de su revelación: divino y por tanto universal, y, sin embargo, también poético y personal. Al igual que San Juan, los personajes/artistas de Cortázar enfrentan la dificultad de aproximarse a la fuente insondable de su visión, y de descubrir el medio con el cual expresarla.

No pretendo sugerir que la inspiración artística de Johnny Carter sea atribuida de ninguna manera a Dios o que su propósito sea el mismo que el del apocaliptista bíblico. No obstante, la búsqueda de un medio expresivo por los artistas visionarios en los cuentos de Cortázar se relaciona con la ambivalencia narrativa del Apocalipsis. Octavio Paz explora la relación entre la locución religiosa y la expresión artística en *El arco y la lira,* y su interpretación de la psicología de la creatividad coincide en muchos puntos con la de Cortázar. Aunque el interés primordial de Paz está en la poesía, sus comentarios sobre la inspiración poética son, como se insiste desde el principio, aplicables en general a los muchos lenguajes del arte, incluyendo la música. En los capítulos intitulados "La revelación poética", "La inspiración" y "La otra orilla" (frase también empleada por Cortázar para sugerir el movimiento de la conciencia artística, tanto en "El perseguidor" como en su novela de 1963, *Rayuela),* Paz desarrolla su argumento en favor de la congruencia de la inspiración poética y la revelación religiosa:

> La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro.[14]

Paz sigue esta afirmación con un conjuro casi acezante de palabras que sugieren la naturaleza especial de un mundo nuevo creado por el artista: la plegaria, la letanía, la epifanía, la presencia, la locura, el éxtasis, el logos, la nostalgia del paraíso. De manera similar, Johnny Carter, refiriéndose a su música, dice que él crea su propio dios, y el narrador del cuento confirma la analogía, confesando que cuando escucha la música de Johnny comprende por qué la plegaria exige que, instintivamente, caigamos de rodillas.

Octavio Paz, al igual que Cortázar, no subraya la progresión temporal que pueda describir una visión poética o religiosa, sino antes bien lo intemporal de la propia experiencia visionaria. Aunque Paz reconoce que sin historia ni comunidad la poesía no tendría significado, insiste, empero, en que el poema "consagra" el instante intemporal de la revelación del poeta:

> El tiempo cronológico —la palabra común, la circunstancia social o individual— sufre una transformación decisiva: cesa de fluir, deja de ser sucesión [...] (186).

Paz reconoce lo que Cortázar dramatiza en su obra: esta transformación es más problemática para el artista moderno que para el visionario bíblico, porque la posibilidad de la revelación inspirada contradice nuestra concepción actual del mundo. Como Cortázar, Paz desea contrarrestar el hincapié de la cultura occidental en el racionalismo científico, y encuentra en la revelación religiosa la analogía que necesita. Mientras que García Márquez descubre en el mito del apocalipsis el medio de estructurar historias mágicas, Paz y Cortázar descubren en él los medios necesarios para reintegrar la idea de la inspiración al mundo.

Paz describe, asimismo, lo que Cortázar dramatiza al decir que la revelación artística nunca es final ni circunscrita. Ambos autores encuentran la base de "la obra abierta" en la función universalizante de la inspiración poética. La búsqueda, a la que se consagra el artista, de expresión adecuada para su visión, trasciende el ego y abre la obra de arte —estructural y sustantivamente— a una multitud de significados. Paz escribe: "La poesía... recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia" (156). En esta declaración de Paz puede integrarse la significación de los dos epígrafes de "El perseguidor". Johnny Carter es fiel hasta la muerte en el sentido apocalíptico de la simultaneidad de muerte y renacimiento, inherente al momento de la visión; su fidelidad le otorga su máscara de artista, y por medio de ella, la trascendencia de sí mismo representada en la universalidad del arte. Aquí coinciden "el prodigio aniquilador" de la visión religiosa y el de la visión artística.

Los personajes artistas de Cortázar comparten la búsqueda del apocaliptista de un medio para expresar su visión, y también comparten un agudo sentido de los peligros de su empresa. En el Apocalipsis, el poder del lenguaje es constantemente simbolizado, tanto como su perversión potencial. La palabra de Dios aparece como espada de dos filos, a la vez redentora y destructora, y también de dos filos en el sentido de que los enemigos de Dios pueden emplearla para subvertir su texto. El narrador del Apocalipsis está obsesionado por la posibilidad de que él mismo pueda dar falso testimonio, y repetidas veces simboliza el mal como monstruos que pronuncian palabras blasfemas y como dragones que devoran la verdad y difunden mentiras. También el lenguaje en "El perseguidor" es de doble filo. El cuento es narrado por Bruno, crítico de jazz, cuya reputación se basa en el definitivo análisis verbal del estilo de jazz de Johnny. Bruno desea convertir la vida y el arte de Johnny en estructuras controlables y cerradas: mismo impulso que motiva al narrador en primera persona de García Márquez a narrar el asesinato de Santiago en *Crónica de una muerte anunciada*. Sin embargo, en contraste con aquel narrador o con Johnny Carter, Bruno no se interesa en la muerte por su capacidad de dar lugar al renacimiento y renovación (sentido apocalíptico de la muerte), sino por su capacidad de cancelarlos. Tiene la esperanza de que Johnny muera, para que su análisis no sea anulado por nuevas direcciones de su arte. Así, la estética apocalíptica que Johnny representa en "El perseguidor" no está encarnada en la estructura del relato mismo, pues la multiplicidad y la fluidez constituyen amenazas para el control analítico del narrador. Antes bien, esta estética está tematizada en la descripción del medio expresivo, en las aspiraciones de Johnny, y dramatizada irónicamente en el desarrollo simultáneo de la actitud adversa del narrador hacia el lenguaje del arte.

La ironía implícita en este cuento dramatiza el hecho de que

la visión de Johnny no puede sostenerse durante largo tiempo en una cultura regulada por la razón y no por la trascendencia apasionada. El crítico de arte, el *voyeur*, fácilmente sobrevive a Johnny, el visionario. Johnny muere y el libro sobre su arte se publica con gran éxito. El hecho de que Johnny no sostenga su visión ilimitada no la invalida, empero, pues la aspiración continua y no la finalidad de la realización es lo que caracteriza la estética apocalíptica de Cortázar. Aunque el crítico/narrador dice estar seguro de que Johnny continuará buscando después de la muerte, reconoce que le encanta no tener que comprender esa búsqueda. El cuento termina con un juego ambivalente sobre sellar y no sellar, que hemos observado en los textos apocalípticos. El crítico se jacta de su análisis definitivo de un artista cuyo arte se caracterizó por su resistencia al cierre y, por tanto, a toda definición final.

En las obras de Cortázar hay cierto número de personajes/artistas que se enfrentan a las limitaciones expresivas. Como Johnny, cada quien logra por un momento, en un acto apocalíptico consciente, negar los límites de su perspectiva individual y proyectarse a una dimensión espacial más extensa.[15] En "Las babas del diablo" (1964), el fotógrafo Roberto Michel descubre que su visión inspirada no tiene poderes de expresión ilimitados. El lenguaje visual de su amplificación fotográfica, así como el lenguaje verbal con el que lucha para escribir su cuento, resultan inadecuados. Para Horacio Oliveira, el intelectual argentino y novelista fracasado de *Rayuela* (1963), las visiones apocalípticas sirven, asimismo, para enfocar el *deseo* artístico y no la *realización*.

Rayuela constituye una proyección espacial gráfica de este proceso espiritual. La pauta geométrica del juego de la rayuela —unos cuadros pintados con tiza, un guijarro, las palabras "cielo" y "tierra" en los cuadros situados en el extremo de la red, en la versión argentina del juego— se vuelve una figura de la elusiva realidad trascendente que Horacio persigue. Simboliza sus momentos intermitentes de trascendencia estética, y su definitivo fracaso. Además, es una representación de la estructura de la novela misma, y refleja el afán apocalíptico del propio Cortázar por abolir los límites de los géneros y las convenciones de la narrativa. En lugar de una progresión lineal narrativa, la relatividad espacial se vuelve el principio de la estructura de la novela. Cortázar ofrece buena cantidad de fragmentos narrativos temporalmente desconectados que, para su significado y su síntesis, dependen de que el lector perciba sus relaciones. Si sus personajes, Johnny Carter, Roberto Michel y Horacio Oliveira logran momentáneamente crear una dimensión espacial extendida en su arte, el texto mismo de *Rayuela* se ofrece como ejemplo perdurable de tal arte.

Cortázar llama generalmente *figuras* a ciertas pautas espaciales como la cuadrícula de la rayuela. Mientras que John Barth emplea figuras geométricas, como veremos en el capítulo siguiente, para crear estructuras narrativas cerradas, las *figuras* de Cortázar le hacen posible la estructura narrativa abierta. Las *figuras* representan sistemas de relaciones, constelaciones intuitivas de significado en que personas, acontecimientos y lugares se relacionan entre sí a través del tiempo y del espacio. De esta manera, se crean pautas que trascienden lo discursivo y diacrónico. En estas pautas de relación, el artista puede trascender, al menos de momento, las limitaciones del ego para descubrir una visión integrada —una "cristalización", la llama Cortázar— como la que, para Johnny Carter, simbolizan los cielos astrológicos del apocalipsis. Morelli, el novelista maduro de *Rayuela*, explica que por medio de una cristalización, el artista intenta crear: "una obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre."[16] Ésta es, asimismo, la paradoja que hay en el meollo de la narración apocalíptica. El orden apocalíptico se opone al momento histórico y sin embargo lo abarca; es limitado por él y sin embargo lo trasciende. Aunque Horacio Oliveira no alcanza la cristalización artística, su fracaso es presentado en una novela que es, ella misma, ejemplo de semejante creación. La estructura abierta de la propia novela de Cortázar sigue siendo dinámica, sin llegar jamás a un punto de estasis temporal o espacial, sin hacer de sus fragmentos un todo definitivo. En esta novela, y también en *Libro de Manuel* (1974), Cortázar domina la paradoja con la que luchan los personajes, creando estructuras verbales que desafían los cercados lineales del discurso diacrónico.

Ya he dicho que la situación de Johnny Carter es análoga a la del apocaliptista aprisionado, así como a Roberto Michel y a Horacio Oliveira. Los artistas/protagonistas de Cortázar ocupan una posición epistemológica análoga. Cada uno se siente aprisionado en un medio hostil, que trata de trascender mediante las operaciones de su imaginación. Su trascendencia depende de la mediación de la mente creadora, que promete transformar el tiempo y el lugar en un ámbito sin tiempo ni límites. Sin embargo, la visión del artista necesita del lengua-

je, ya sea palabras u otro vocabulario artístico, y el lenguaje, cuando intenta expresar lo inexpresable, siempre resulta insuficiente, pues sólo puede evocar semejante ámbito en signos que son temporales y en formas limitadas y específicas. Así, la amplificación fotográfica animada de Roberto se convierte en una ventana que se refleja a sí misma, la música de Johnny queda reducida al sumario verbal de su crítico, y el "cielo" de la pauta de la rayuela de Horacio es trazado en el suelo. Por medio de estos personajes y de sus experiencias, Cortázar integra en su obra una retórica de la autocrítica, un comentario sobre la empresa problemática de crear estructuras expansivas y apocalípticas en un mundo limitado por el tiempo. En los fracasos de sus personajes, Cortázar demuestra la conciencia de las limitaciones, así como de las posibilidades, de la mente creadora del artista. Estas obras nos recuerdan que las estructuras artísticas trascendentes nos llevan de vuelta a un mundo del lenguaje en que la limitación es la regla. Sin embargo, crean un mundo en que el ataque apocalíptico a las limitaciones de la conciencia y de la forma artística todavía se ofrece como posibilidad. Su energía visionaria y narrativa se dirige a superar esas limitaciones, a crear nuevos ámbitos de conciencia y nuevas formas en las cuales expresarlas.

2

En su panegírico de 1984, Carlos Fuentes dijo de Cortázar que él tenía más de un sueño, que creía en más de un paraíso.[17] El elogio de Fuentes a las visiones utópicas es inesperado porque él sabe que tales visiones pueden ser exclusivas, jerárquicas, y desembocar muy fácilmente en el totalitarismo. Sin embargo, Fuentes reconoce que el idealismo de Cortázar es plural y relativo. No es la perfección potencial (y por tanto, singular) de la utopía lo que buscan sus personajes, sino sus múltiples libertades: la artística, la política, la social. La libertad de descubrir nuevas formas de expresión y de acción es lo que mueve a los personajes de Cortázar. De hecho, Cortázar insiste en la conexión que hay entre la invención artística y el cambio político:

> Por revolucionario hay que entender no solamente a los que luchan por la revolución sino a los que ya la han inaugurado en sí mismos y la trasmiten a través de palabras o sonidos o pigmentos, sin hablar de aquellos en quienes se dan todos los componentes juntos, aquellos que mueren asesinados en una selva boliviana llevando hasta el final en el bolsillo el *Canto general* de Pablo Neruda.[18]

En la referencia implícita de Cortázar a su compatriota el Che Guevara, y en su referencia explícita a la gran epopeya poética de la autodefinición cultural latinoamericana, une los objetivos de la revolución y los de la literatura. Como en la obra de García Márquez y la de Fuentes, las visiones de un apocalipsis en América Latina llegarán a ser interpretadas, tarde o temprano, como mandatos comunitarios.

En los últimos 15 años de su vida, Cortázar insistía en la interconexión de la renovación artística y la política, como no lo hacía antes. Propósitos específicamente políticos no aparecen en sus obras tempranas. De hecho, su personaje Horacio Oliveira rechaza implícitamente el compromiso político. Recuérdese su soliloquio en el capítulo 2 de *Rayuela*, sobre su renuncia a participar en una actividad comunal, y su compromiso con el no compromiso: "No renuncio a nada, simplemente hago todo lo que puedo para que las cosas me renuncien a mí" (216). Cortázar, en una entrevista concedida el año anterior a su muerte, comentó su propia postura política durante los cincuentas y comienzos de los sesentas en París, la época de *Rayuela*. Dijo que al percibir el significado de la revolución cubana, modificó radicalmente su actitud política.[19] No es sorprendente, entonces, que uno de los primeros cuentos que manifiestan este cambio trata de la revolución cubana. En "Reunión" y en los otros cuentos que analizo en esta sección de mi capítulo, la visión apocalíptica de Cortázar adquiere un nuevo sentido de política revolucionaria.

Como lo sugiere el título, "Reunión" trata de una comunidad: en este caso, de una comunidad que está enajenada del sistema social y político existente, y que comparte la visión de un futuro mejor. El narrador del cuento es miembro de un grupo de guerrilleros que luchan por aplicar los ideales de la revolución; aunque los personajes nunca son explícitamente identificados, se nos permite deducir que entre ellos se encuentra el propio Che Guevara. Estos personajes están interesados en cuestiones de supervivencia y de estrategia, y no en cuestiones de expresión artística, como hemos visto que estaban los personajes anteriores de Cortázar. La distinción hecha por Octavio Paz entre el rebelde y el revolucionario es útil para comprender este cambio de los personajes de Cortázar y para definir sus deseos, diferentes aunque interrelacionados. Paz define al rebelde como "el héroe maldito, el poeta solita-

rio, los enamorados que pisotean las leyes sociales", definición que se aplica fácilmente a Johnny Carter o a Horacio Oliveira.[20] Sin embargo, la definición que da Paz del revolucionario es la que puede aplicarse a los personajes de Cortázar en "Reunión". Los revolucionarios se oponen al orden social existente y creen en la posibilidad de modificarlo por medio de la acción comunal. El revolucionario, no el rebelde, ataca la tiranía con el fin de lograr saltos súbitos hacia adelante para la sociedad en conjunto. Concluye Paz: "El arte y el amor [son] rebeldes; la política y la filosofía, revolucionarias" (150).

El narrador de "Reunión" es, sin duda, un revolucionario según la definición de Paz y, sin embargo, a menudo vuelve a la metáfora del arte para describir la conciencia colectiva y las metas históricas de la revolución. Se refiere en particular a la música: esta vez no al jazz, sino al orden estructural de la sonata clásica. Dice:

> [...] hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido, la justifique y en último término la lleve a una victoria que sea como la restitución de una melodía después de tantos años de roncos cuernos de caza, que sea ese allegro final que sucede al adagio como un encuentro con la luz.[21]

El orden, la progresión y la resolución de la sonata clásica, y no la estructura abierta e improvisada del jazz, son lo que mejor evoca el futuro social y político más definido de los revolucionarios. El último párrafo del cuento reitera la imagen del allegro culminante de la historia, a la cual el narrador añade la descripción de "una estrella en el centro del dibujo" (86). Este punto luminoso, "pequeño y muy azul" parece destinado a reforzar la visión del fin ideal hacia el cual avanza la historia marxista.[22]

Como los personajes/artistas anteriores de Cortázar, también sus revolucionarios están conscientes del potencial histórico, pero es una compulsión particular del revolucionario, mucho más que del artista, proyectar un futuro y luego atenerse a las consecuencias de su proyección. Vemos así un cambio en los propósitos de la historia y de la narración cuando Cortázar empieza a enfocar fines sociales y políticos reales. Es la ideología marxista la que da al autor los medios filosóficos para trasponer su interés inicial en el artista visionario enajenado, a sus ulteriores preocupaciones políticas revolucionarias.

Como bien lo sabía Cortázar, el marxismo conecta explícitamente la enajenación y la revolución. Georg Lukács fue el

primero en llamar la atención hacia la importancia del concepto hegeliano de enajenación en la filosofía marxista. En su prólogo a la edición reimpresa de *Historia y conciencia de clases,* Lukács citó a Hegel para mostrar que el filósofo no consideraba la enajenación como un constructo mental o como una "realidad condenable", sino "la forma de existencia inmediatamente dada del presente como transición hacia su autosuperación en el proceso histórico".[23] Marx siguió el hilo de ese argumento hegeliano, nos dice Lukács, al fundamentar su teoría de la lucha de clases sobre su convicción de que los enajenados en la sociedad existente —los proletarios— podrían desafiar las viejas formas y crear otras nuevas. En la enajenación de la humanidad se encontraba el potencial para transformar toda la sociedad.

Según Cortázar, ésta no es una ideología utópica en el sentido de que proponga un ideal inalcanzable. Marx interpretó la mente humana como reflejo del mundo material, y la historia humana como proceso dialéctico basado en las exigencias de las relaciones económicas y sociales: modelo que Cortázar consideró esencial para enfocar las realidades políticas y sociales de la América Latina contemporánea. Pero desde luego, Cortázar también se vio atraído por el idealismo utópico inherente en el marxismo. Reconoció que el marxismo sí *es* idealista en su interpretación de la historia como avance hacia la revolución y la renovación mundiales: el objetivo de la historia es una sociedad igualitaria, que será implantada por la revolución. De este modo, la historiografía marxista está aliada a la escatología apocalíptica en su hincapié en la naturaleza teleológica del movimiento temporal. Aunque Marx critica a la religión, su visión de la reconstrucción final de la sociedad por los que han sido despojados muestra las claras huellas del apocaliptismo bíblico.[24] Cortázar emplea esta complementariedad de apocaliptismo e idealismo marxista en su cuento "Apocalipsis en Solentiname".

El narrador de "Apocalipsis en Solentiname" pretende conjurar al propio Cortázar: entre los detalles autobiográficos que nos ofrece para establecer la identidad del narrador hay una referencia a su cuento "Las babas del diablo", su residencia permanente en Francia, y su amistad con el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal. Nos habla de su visita a Solentiname, la comuna de Ernesto Cardenal, en una isla del lago Nicaragua. Allí, el narrador ve unas pinturas de los campesinos de la comunidad, y queda tan impresionado que toma transparencias de muchas de ellas. Son representaciones ingenuas

de las actividades y del medio natural de la comunidad: la pueril inocencia de su visión paradisiaca se vuelve explícita cuando el narrador observa que los cuadros son "una vez más, la primera visión del mundo".[25]

Cuando el narrador vuelve a su departamento de París, proyecta las transparencias que tomó de los cuadros, sólo para ver que se convierten, ante sus ojos, en escenas de tortura y asesinato. La súbita e irracional explosión de imágenes aterradoras que surgen de la superficie pastoral de las pinturas parece brotar del inconsciente del narrador; representan los temores y las realidades políticas con que el narrador se topa durante su visita a Nicaragua. La intensidad de la colisión entre las imágenes de la comunidad ideal de Solentiname y su negación, el panorama infernal de la represión política reitera las estructuras de las imágenes enemigas del cielo y el infierno en la tradicional narración apocalíptica. La tensión moral inherente a las fotografías tiene el efecto de sugerir la inevitabilidad de la violencia en la América Central, así como las oposiciones morales en el Apocalipsis —Cristo y el Anticristo, la Prostituta y la Novia, Babilonia y la Nueva Jerusalén— señalan a Armagedón.

Este cuento nos ofrece un punto útil para seguir la evolución política en la ficción de Cortázar, porque su trama es paralela a la de "Las babas del diablo", pero las preocupaciones de los narradores de los dos cuentos son marcadamente distintas.[26] Ambos son artistas, pero el problema esencial del narrador en "Las babas del diablo" es cómo *narrar* su cuento, mientras que cómo *tolerar* su cuento es lo que atormenta al narrador de "Apocalipsis en Solentiname". El primer cuento describe un crimen potencial que es evitado por la acción del narrador, mientras que el segundo describe hechos consumados de terrorismo político. La acción del narrador en "Las babas del diablo" da por resultado el rescate de la presunta víctima; en cambio, el narrador de "Apocalipsis en Solentiname" sólo puede observar pasivamente mientras el paraíso de los cuadros adopta la forma de un infierno totalitario.

Sin embargo, hay un elemento de esperanza en la visión apocalíptica del segundo cuento que se encuentra en su homenaje a la actividad política y artística del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal. Cardenal ha heredado el lugar de Neruda como el poeta-vocero latinoamericano de la izquierda ideológica. Su poesía es conocida por su crítica social y por su defensa del cambio político radical. Si el empleo que da Cortázar a los elementos apocalípticos de su cuento es secular, la poesía

apocalíptica de Cardenal, en cambio, está profundamente arraigada en la tradición católica. Cardenal estudió con Thomas Merton en el noviciado trapense de la Abadía de Getsemaní, en Kentucky, a finales de los cincuentas, y completó sus estudios para el sacerdocio en México y en Colombia. Su comunidad de Solentiname se fundamentó en su interpretación revolucionaria de la cristiandad paulina y en las actuales "teologías de la liberación"; antes de ser destruida por Somoza, esa comunidad formó parte del movimiento de *concienciación*, que promueve la conciencia social y religiosa en los más bajos niveles económicos de la sociedad latinoamericana.[27] Las versiones poéticas de material bíblico hechas por Cardenal transmiten su visión política y social de una renovación: su "Salmo 21" termina así: "Los pobres tendrán un banquete/Nuestro pueblo celebrará una gran fiesta/El pueblo nuevo que va a nacer".[28] Su poema "Apocalipsis", que Cortázar alude específicamente en su cuento, describe el fin del mundo por causa de la sinrazón política. El narrador del poema utiliza las imágenes y cadencias del Apocalipsis para describir un Armagedón tecnológico, pero fiel al género bíblico concluye contemplando la regeneración que implica ese cataclismo apocalíptico.[29] Cardenal insiste en que en la América Latina, las actitudes espirituales hacia el tiempo (y por tanto, la salvación) no pueden disociarse de las realidades políticas y sociales; su poesía encarna el deseo de superar la separación entre la esperanza individual y la realización colectiva. El hecho de que el narrador autobiográfico de "Apocalipsis en Solentiname" vea las realidades de violencia y de muerte tras las pinturas paradisiacas de Solentiname, muestra hasta qué punto ha llegado Cortázar a insistir en que el arte desempeñe una función política en la América Latina.

"Apocalipsis en Solentiname" se publicó en España en 1977. El contenido político de este cuento y de otros de la misma colección explica por qué se publicaron fuera de Argentina. Los dos volúmenes de cuentos que le siguieron (últimos del autor) —*Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1983)— fueron publicados en México, y también contienen ejemplos de lo que un crítico llamó la "literatura de denuncia" de Cortázar.[30] Aunque muchos de los cuentos de estas colecciones pueden leerse con provecho en un nivel psicológico o estético, antes que nada ofrecen visiones políticas; las relaciones privadas desenmascaran las realidades de la política, y a la inversa. El propósito declarado de Cortázar —mostrar el terreno común de la literatura y de la política— impele las obras de cada uno de estos volúmenes.

La tortura y la violencia pública que vemos irrumpir en las pinturas de Solentiname aparecen en otras circunstancias en cierto número de los cuentos tardíos de Cortázar. "Segundo round" sugiere la política de la tortura, pero nunca la llama por su nombre. El autor presenta un escenario en que un joven desaparece, evocando así la horrible realidad de miles de "desaparecidos", personas que fueron detenidas a finales de los setentas y principios de los ochentas por el régimen militar de Argentina, y de las que no se volvió a saber.[31] El cuento es narrado desde los puntos de vista de victimarios y de víctimas. Los victimarios purgan su lenguaje, dejándolo en vagos eufemismos para negar la responsabilidad moral —de hecho, la realidad— de lo que están haciendo, y el lenguaje de las víctimas es igualmente vago por ignorancia y/o temor. La detención y la tortura se vuelven "procedimientos", los sitios en que se llevan a cabo son "oficinas" y la gente convocada a esas oficinas es comparada a los pacientes que se sientan en la sala de espera de los médicos. Los abusos son sancionados por otras deformaciones del lenguaje, como "eficiencia gubernamental" y "el bien del país". Si el lenguaje es el mecanismo tras el cual se oculta el mal, también es un medio de revelar el mal. Estos cuentos expresan lo indecible con aterradora claridad. Como ya lo he dicho, la narración, para ser considerada como apocalíptica, debe mantener la idea de mejora así como la de condenación; debe denunciar la injusticia, así como describirla. Como las pinturas de Solentiname, los últimos cuentos de Cortázar presentan imágenes de un paraíso irremediablemente perdido y de utopías que aún están por establecerse. Tras las descripciones de injusticia, la justicia está implícita, potencial.

Tal es el caso de "Queremos tanto a Glenda", que enfoca el totalitarismo en los ámbitos del arte y de la política. Ya he citado la afirmación de Carlos Fuentes, de que Cortázar creía en más de un paraíso. "Queremos tanto a Glenda" presenta unos personajes que creen en uno solo y que desean imponerlo al mundo. Diríase que Cortázar quería examinar los peligros inherentes a su propio idealismo y a la ideología utópica en la que puso sus esperanzas de renovación en la América Latina. El narrador de este cuento describe a un grupo de admiradores de la actriz de cine Glenda Garson. Tan obsesionados están por sus películas que, cuando ella se retira, se dedican con toda calma a coleccionar todas las copias de todas sus películas y a editarlas para que se adapten a la concepción que ellos tienen de su arte. Cortan las escenas que consideran malas, sustituyen

secuencias, cambian su orden. Mediante estas actividades, que el narrador llama su "misión", los admiradores de Glenda buscan la ilusoria promesa de una perfección estática: "La última imagen de Glenda en la última escena de la última película".[32] Su objetivo es un ideal inmutable y, por ello, totalmente controlable.

Sin embargo, el carácter definitivo de su imagen de Glenda se ve amenazado cuando la actriz anuncia que saldrá de su retiro para volver al cine. El narrador, uno de sus más devotos admiradores, suspira, "un poeta había dicho bajo los mismos cielos de Glenda que la eternidad está enamorada de las obras del tiempo" (23). Aunque no se menciona la palabra asesinato, se da a entender al lector que los admiradores de Glenda no tolerarán ninguna alteración de la imagen estática que han creado. Su único medio de asegurar la perfección es detener el tiempo, o al menos el tiempo de vida de Glenda: "Queríamos tanto a Glenda que le ofrecíamos una última perfección inviolable" (24).

Se dicen, a sí mismos, que no les queda alternativa. La insinuación del narrador es insidiosamente indirecta, pero bastante clara. Empieza a borrarse la distinción entre "afán" y "fanatismo". Las implicaciones de su ciega devoción y su compromiso acrítico son sociales y políticas, tanto como estéticas.

Por su deseo de suprimir las divergencias de su ideal, unánimemente sostenido, los admiradores de Glenda y su portavoz (quien narra en primera persona del plural) inevitablemente adoptan una actitud ideológica. La realización de su único e inmutable ideal depende de la obediencia ciega a ese ideal, y de la supresión de toda alternativa posible. El unísono ideológico de las actividades del grupo queda estilísticamente encarnado en su repetición rítmica de la frase "Queremos tanto a Glenda". El narrador habla despectivamente de diferencias de opinión o de objeciones morales dentro del grupo mismo ("voces analíticas contagiadas de filosofías políticas") pero asegura al lector que semejante "herejía" ya ha sido erradicada. Y cuando algunos aficionados al cine protestan diciendo que recuerdan de otra manera los filmes de Glenda, el narrador dice que la memoria pública es tornadiza y transitoria: "la gente es frívola y olvida o acepta o está a la caza de lo nuevo, el mundo del cine es fugitivo como la actualidad histórica, salvo para los que queremos tanto a Glenda" (22).

Resulta reveladora una yuxtaposición narrativa aparentemente casual —el mundo del cine y la realidad histórica— pues están directamente relacionados el revisionismo cinemático del

grupo y el revisionismo histórico practicado por los regímenes políticos represivos. Así como los aficionados modifican las imágenes cinemáticas y por tanto la memoria pública del arte de Glenda, para adaptarlo a sus ideas, así también la dictadura intenta revisar la realidad histórica privando al pueblo de su relación con el pasado experimentado y con el "fugitivo" continuo temporal de la historia humana. La "edición" que hace el grupo sugiere la censura gubernamental, y su visión de la totalidad estética sugiere el totalitarismo político.

Otro artista exiliado, el escritor checo Milan Kundera, fustiga la censura política con una imagen similar a la de Cortázar. Kundera comienza *El libro de la risa y el olvido* con la descripción de una fotografía de la cual los historiadores revisionistas del Partido Comunista han borrado la figura de un desacreditado líder checo. El narrador de Kundera dice de los agentes de este revisionismo: "Luchan por entrar al laboratorio en el que se retocan las fotografías y se reescriben las biografías y la historia".[33] Según Kundera, las imágenes de la memoria son la esencia de la identidad individual y comunal, puntos de referencia en el flujo del tiempo que establecen diferencias entre los seres humanos y las culturas. El ego está formado por lo que recordamos y así, cuando intencionalmente se destruye o se deforma el pasado, cuando sus nombres y rostros se modifican para adaptarlos al presente, se borran las distinciones entre personas y naciones. Los personajes de Cortázar en "Queremos tanto a Glenda" no sólo desearían cambiar el rostro del pasado: ellos mismos no tienen nombres ni rostros. Su falta de rasgos y de nombres individualizados sugiere a la vez la unanimidad y la anonimidad requeridas por sus métodos represivos. Desde luego, podría argüirse que los personajes de los cuentos de Cortázar a menudo carecen de nombre: tan cerebral y psicológica es la interacción ficticia entre muchos de ellos que no es necesaria una identificación sociológica, o sea un nombre. Sin embargo, aquí los personajes parecen adoptar, gustosos, rostros sin facciones para disimular su deformación del pasado. Su falta de facciones es una fuente principal de la malignidad que imbuye el cuento.

La retocada imagen de la realidad que crean los admiradores de Glenda recibe otro nombre en el cuento. El narrador se refiere repetidas veces a la "perfección" que busca el grupo. Revisión, falsificación, intolerancia y hasta asesinato se justifican en el presente, en bien de una futura "perfección". El narrador explica que

> queríamos tanto a Glenda que por encima y más allá de las discrepancias éticas o históricas imperaba el sentimiento que siempre nos uniría, la certidumbre de que el perfeccionamiento de Glenda nos perfeccionaba y perfeccionaba el mundo (22).

¿Qué acontecimiento o idea o persona no puede ser rechazada como "discrepancia ética o histórica" si entrara en conflicto con la definición de perfección que impone el grupo, si refutara su ideal estático?

Una vez más, la visión literaria de Kundera se asemeja a la de Cortázar, pues Kundera describe en términos similares los abusos difundidos por una concepción idealizada del futuro que supera la realidad del presente. En una entrevista concedida a Philip Roth, publicada al final de la traducción en inglés de *El libro de la risa y el olvido*, dice Kundera:

> El totalitarismo no sólo es el infierno, sino también el sueño del paraíso: el antiquísimo sueño de un mundo en que todos vivieran en armonía, unidos por una misma voluntad y fe, sin secretos de unos para otros [...]. Si el totalitarismo no hubiese explotado estos arquetipos [del paraíso], que están muy hondos dentro de todos nosotros y profundamente arraigados en todas las religiones, nunca habría podido atraer a tantos, sobre todo en las primeras fases de su existencia. Sin embargo, una vez que el sueño del paraíso empieza a convertirse en realidad, aquí y allá empiezan a surgir quienes se yerguen en su camino, y por ello los gobernantes del paraíso tienen que construir un pequeño *gulag* de este lado del Edén (233).

Ya sean los "gobernantes del paraíso", como llama Kundera a los líderes checos del régimen comunista, o los adoradores de Glenda que intentan imponer su propia definición absoluta de la perfección al pasado y al futuro, unos y otros cometen violencia contra la multiplicidad y la variabilidad —las "discrepancias"— de la experiencia actual. Cortázar, cuya celebración de la revelación artística y del idealismo político ha sido tema constante, dramatiza aquí la trágica contraverdad de que los visionarios a menudo son ciegos a todo salvo a su propia versión del fin.

La palabra "perfección" contiene, por definición, el concepto de unanimidad y de estasis temporal. Las palabras que sugieren el cambio —progreso, crecimiento, desarrollo, decadencia— en cierto sentido son sus opuestas. Tal definición está implícita en el mito judeocristiano, el cual propone que los mundos perfectos están, por necesidad, fuera del tiempo. En ambos lados de la historia se encuentran los ámbitos eternos del Paraíso y

de Israel o de la Nueva Jerusalén. (En este contexto, "eterno" no significa "interminable" o "para siempre", sino, antes bien, "atemporal", "intemporal".) No obstante, ya he dicho que el apocaliptista bíblico, pese a su preocupación por el otro mundo, está apasionadamente comprometido con este mundo, describiendo sus injusticias e interpretando la actividad de Dios para poner fin a la injusticia. Pero cuando la visión apocalíptica deja de ser un compromiso con el presente y se vuelve un enfoque al ámbito futuro de la unanimidad absoluta e inmutable, es probable que surjan abusos como los perpetrados por los dictadores de Kundera y los fanáticos de Glenda y, como veremos, por el personaje de Walker Percy, Lancelot. Los abusos del utopismo dogmático también ocupan un lugar central en la obra de Carlos Fuentes.

Los que quisieran imponer su visión de lo perfecto al ámbito político o estético se interesarán particularmente en la consumación de su ideal, en el punto final del tiempo y de la forma. A lo largo de "Queremos tanto a Glenda", el narrador subraya "la obra cumplida", la "última perfección inviolable". En la frase con que termina, fin y final, forma y contenido parecen coincidir, pues la finalidad de su imagen, colocada en la posición estructural última de la narración, refuerza la búsqueda de lo último e intemporal por el grupo:

> En la altura intangible donde la habíamos exaltado, la preservaríamos de la caída, sus fieles podrían seguir adorándola sin mengua: no se baja vivo de una cruz (24).

La imagen justifica el contexto interpretativo mítico en que he colocado el idealismo fanático del grupo. El hecho de que la imagen de la crucifixión se aplique a una "estrella" de cine contemporáneo subraya las inversiones y perversiones de semejante fanatismo; el que la imagen sea utilizada para concluir el relato sirve de comentario irónico sobre las intenciones del grupo, de detener el tiempo, pues la crucifixión, en su contexto cristiano, no es símbolo de muerte, sino de resurrección. Si la cruz representa tradicionalmente la subversión de la finalidad, aquí Cortázar manipula el significado del símbolo para implicar lo contrario. El enérgico final de su relato pretende negar toda ilusión de continuidad temporal o de desarrollo más allá del ideal estático que el grupo ha impuesto.

Por esta razón, el epílogo del cuento, publicado tres años después del cuento mismo, resulta una sorpresa interesante. El "Epílogo a un cuento" adopta la forma de una carta a Glenda

Jackson, su modelo, nos dice Cortázar, para su personaje Glenda Garson, y fue fechado en Berkeley, California, el 29 de septiembre de 1980, donde, por entonces, Cortázar estaba dando cátedra. El autor, en un irónico retorno a su propio cuento, considera la problemática empresa de detener un medio móvil, sea filme, narración o historia humana.

En su carta, Cortázar narra a Glenda Jackson la trama de "Queremos tanto a Glenda", subrayando la dialéctica del cuento entre movimiento temporal y estasis. Puntualiza que el ideal del grupo se actualiza en el retiro de Glenda, "clausurando y perfeccionando sin saberlo una labor que la reiteración y el tiempo hubieran terminado por mancillar".[34] Describe la oposición del grupo al retorno de Glenda en términos similares, explicando que el grupo está resuelto a mantener la imagen que ha creado, "clausurada, definitiva". Pero, escribe Cortázar a Glenda Jackson, la continuidad de la vida anula el carácter definitivo de la ficción. Un filme intitulado *Rayuela* que ella protagoniza, ha aparecido después de la publicación de "Queremos tanto a Glenda", como para desafiar el fin absoluto que el cuento propone. El hecho de que el nuevo filme lleve el mismo título que su novela más conocida le parece a Cortázar que añade fuerza al desafío. Así como el filme de Glenda Jackson anula el sello puesto al arte de Glenda Garson, también el epílogo de Cortázar invierte la finalidad de su cuento y resiste a la posibilidad misma de un cierre completo a cualquier estructura estética. El epílogo termina con una referencia a la siguiente película de Glenda Jackson.

3

El final de *Libro de Manuel* (1974), la novela de Cortázar acerca de la revolución, contiene elementos comparables al final de "Queremos tanto a Glenda", y concluiré este capítulo con un breve análisis de dichos elementos. La novela describe un grupo revolucionario, varios de cuyos miembros son argentinos viviendo en París. Nos enteramos de sus relaciones políticas y personales, en particular de las de un personaje llamado Andrés, quien comienza como observador pero en el curso de la novela se compromete con las actividades y las metas de la revolución. Andrés lleva un registro del grupo y de los hechos contemporáneos, para entregárselo algún día al hijo recién nacido de uno de los miembros del grupo. Ese registro es un álbum de recortes de prensa con breves entradas que tienen una

estructura narrativa abierta como la que Morelli describe en *Rayuela*. Entre las secciones narrativas que describen las actividades revolucionarias de los personajes se encuentran viejos recortes, registros y diagramas de gobierno reproducidos, entrevistas sobre casos de tortura, como se informó en el Foro por los Derechos Humanos. Este material fáctico coloca la novela en la intersección de la historia y la ficción, una posición narrativa consciente, como lo pone en claro la introducción de Cortázar a la novela.

Ya he citado la afirmación de Octavio Paz, de que el arte y el amor son "rebeldes", la política y la filosofía "revolucionarias"; sin embargo, en esta novela no se aplica la distinción de Paz. De hecho, los papeles del rebelde y del revolucionario convergen, pues la liberación erótica y la liberación política son claramente identificadas por Cortázar y por su personaje Andrés; además, en esta novela las preocupaciones estéticas de Cortázar reflejan explícitamente su filosofía política. Aquí la atmósfera que Cortázar crea se relaciona con la teoría de revolución propuesta por Norman O. Brown.[35] Bien sabido es que Brown utiliza el apocalipsis como metáfora de la liberación política y sexual, y su insistencia en la interdependencia de la represión en estas esferas coincide con la interpretación que da Cortázar a la naturaleza y la necesidad de la revolución. Si hoy el escrito de Brown parece hiperbólico y un tanto caduco, producto excesivo del romanticismo de su tiempo, la novela de Cortázar se libera de ello por virtud de su técnica narrativa innovadora, el tipo particular del humor cortazariano y su dramatización de la complejidad de las relaciones humanas, sean políticas, sexuales, o ambas cosas.

La novela termina después de la violenta confrontación de los revolucionarios con las fuerzas del gobierno. El escenario se traslada a la calma silenciosa de una morgue donde yace un cadáver, presumiblemente de uno de los revolucionarios. La descripción de la escena recuerda la célebre fotografía del Che Guevara muerto en una habitación desnuda, en la selva boliviana. Si la referencia indirecta a un cadáver al final de "Queremos tanto a Glenda" pretende representar el fanático deseo del narrador de negar toda potencialidad, aquí el cadáver señala la participación revolucionaria y por tanto sugiere una relación mucho más compleja con el futuro histórico. Desde luego, un cadáver es un punto terminal, evidente e irrevocable. Se nos dice que en la morgue "toda huella de historia [queda] ya borrada".[36] Sin embargo, la novela no es la cerrada estructura temporal que parecería implicar esta escena final.

El miembro del grupo revolucionario que acompaña el cuerpo dice "Seguí tranquilo, hay tiempo" (354), como para asegurar a su compañero (y a sí mismo) que no ha muerto en vano, que la lucha revolucionaria continuará. Esta escena final de muerte individual implica una continuación colectiva, un mejoramiento colectivo.

A lo largo de toda la novela, el lector ha sabido que la novela que está leyendo implica otra: *Libro de Manuel* es un texto acerca de la preparación de un libro que se escribirá cuando éste termine y que, en gran medida, reiterará su contenido. Por ello, el concepto temporal de la novela se extiende explícitamente más allá de su propio final, no sólo a un futuro político sino también a uno literario. Al comienzo de la novela, el narrador enfoca este proceso, comentando la acumulación de fragmentos narrativos por Andrés.

> Había guardado una considerable cantidad de fichas y papelitos, esperando al parecer que terminaran por aglutinarse sin demasiada pérdida. Esperó más de lo prudente, por lo visto [...]. Esta neutralidad lo había llevado desde un principio a ponerse como de perfil, operación siempre riesgosa en materia narrativa, y no digamos histórica, que es lo mismo [...]. Todo eso, claro, si tanta ficha y tanto papelito acababan por ordenarse inteligiblemente [...] (15).

Al comienzo de la novela, Andrés no se ha comprometido con la revolución y por tanto sólo puede aguardar: la "neutralidad" de su actitud le impide inicialmente crear el orden literario que después le permitirá su ulterior participación en la actividad revolucionaria. La novela de Cortázar describe el compromiso político que hace posible el compromiso artístico. La existencia del libro de Manuel depende de que Andrés se comprometa con la historia, así como la existencia de *Libro de Manuel* depende del compromiso de Cortázar.

El libro que Andrés comenzará después del final de la novela de Cortázar conservará un registro del pasado para el niño Manuel en el futuro, y por ello es un gesto de afirmación histórica. Así como formamos un álbum de fotografías familiares para conservar un registro del pasado para el futuro, fijando en sus páginas las imágenes visuales y verbales de momentos de nuestra historia, así también Andrés desea tener en el libro de Manuel un registro histórico, de índole más pública. Andrés incluye testimonios documentarios textuales del presente, lo que sugiere su deseo de impedir el tipo de revisionismo, el retoque de la historia practicado por los adoradores de Glenda y por los gobernantes del paraíso de Kundera. Los recortes de

periódico e informes del gobierno que quedarán en su libro pretenden ser objetivos. Habrá que recordar y registrar con toda precisión los abusos políticos y sociales. El respeto al pasado y las visiones de un futuro mejor se funden en el orden revolucionario, orden simbolizado para Andrés por el libro que aún está por crear.

La intención literaria de Andrés expresa su idea de la revolución no simplemente como ruptura total con el pasado ni tampoco como iniciación de un futuro unánime, sino revolución como proceso temporal renovador. Volviendo a la observación de Octavio Paz sobre la revolución, éste ha comentado el concepto de tiempo contenido en la palabra como originalmente fue concebida, en oposición a su empleo moderno.

> Revolución es una palabra que contiene la idea del tiempo cíclico y, en consecuencia, la de regularidad y repetición de los cambios. Pero la acepción moderna no designa la vuelta eterna, el movimiento circular de los mundos y los astros, sino el cambio brusco y *definitivo* en la dirección de los asuntos públicos.[37]

Mientras que la etimología original de la palabra implica la primacía del pasado, su uso moderno implica la primacía del futuro; el pasado conocido ha sido remplazado por el futuro desconocido como objeto del moderno afán revolucionario. Sin embargo, es claro que Cortázar, en su descripción del concepto literario de Andrés, desea combinar ambos significados de la palabra, socavando así la concepción contemporánea de revolución como creación de un futuro singular. Comprendemos así que Andrés es a la vez un relativista y un revolucionario. Como Cortázar, sabe que hay más de un paraíso, más de un medio de esforzarse por alcanzar la realización del deseo histórico.

Para que los fragmentos del libro de Manuel "acabaran por ordenarse inteligiblemente", como lo pretende Andrés, el narrador de Cortázar nos dice que Andrés debe encontrar una actitud narrativa fuera del tiempo, "una hora fuera del reloj para que de golpe el azar y la voluntad fijen los cristales del calidoscopio. Etcétera" (16).

Como el apocaliptista, también el novelista Andrés sabe que debe colocarse más allá del fin de la historia que cuenta, e imponerle su visión narrativa (como lo hicieron los personajes Quintín, Aureliano y Stencil). Si los personajes de Cortázar, en sus primeras obras, reflejan las preocupaciones estéticas de su autor, aquí Andrés refleja la preocupación de Cortázar

por el proceso revolucionario y cómo narrarlo. La imagen del calidoscopio y el "Etc." que pone fin a la frase antes citada, sugiere que Andrés creará una estructura abierta como aquélla en la que él mismo se encuentra. Se nos da a entender que este manual, como la obra de Cortázar, encarna conscientemente la verdad de la afirmación de Henry James en su prefacio a *Roderick Hudson*: "Las relaciones no cesan en ninguna parte, y el exquisito problema del artista es eternamente trazar, con una geometría suya, el círculo dentro del cual parecerán hacerlo felizmente".[38] Ya he citado la insistencia análoga de Bergson de que, en ausencia de fines históricos, nuestra necesidad de crear finales de ficción nos haga geómetras a todos. Las configuraciones de las estructuras narrativas cerradas de John Barth —constituidas por geometría narrativa de otra índole— serán el tema de mi próximo capítulo.

V. EL APOCALIPSIS DE ESTILO: JOHN BARTH Y LA FICCIÓN AUTODESTRUCTIVA

> Una de las peculiaridades de la imaginación es que siempre se encuentra al final de una era.
>
> WALLACE STEVENS, *The Necessary Angel*

LA OBRA de John Barth está imbuida por consideraciones de orígenes y conclusiones. Sus personajes pasan de la inocencia a la experiencia, del paraíso al final del sendero. Sin embargo, las conclusiones significativas a menudo son subvertidas o negadas en sus novelas y cuentos. En un ensayo que despertó gran atención cuando se público en 1967, "The Literature of Exhaustion" [La literatura del agotamiento], Barth enfoca el "ambiente apocalíptico" de la literatura contemporánea, diciendo que "la novela, si no acaso la literatura en general, o bien la palabra en su totalidad, en el momento actual ha agotado todos sus pertrechos".[1] Implica que la empresa misma de narrar cuentos es de naturaleza apocalíptica y al mismo tiempo puede ser un medio de demorar el apocalipsis. En su ensayo "Muse, Spare Me" [Musa, perdóname], varios ejemplos de "finalidad narrativa" sirven para ilustrar el argumento de Barth. Cita El Canto 19 del *Infierno* de Dante, en que se describe a unos asesinos florentinos: "metida la cabeza en un agujero y sentenciado a ser enterrado vivo, el asesino aplaza su destino prolongando su confesión al sacerdote que le asiste".[2]

En el *Decamerón*, los narradores se escapan de su propia sociedad, la cual está literalmente muriendo en la peste de 1348, y crean su propio enclave de ficción. Y en *Las mil y una noches*, la supervivencia de Schahrasad depende por completo de su dotes de narradora; sólo la fascinación del sultán por sus relatos evita que la mate como a las doncellas que la precedieron. Escribe Barth: "Su talento siempre está en la línea: no basta haber satisfecho al viejo cínico una o dos veces; su vida depende de su siguiente cuento: noche tras noche, Schahrasad debe 'publicar o perecer'". Comparándose a sí mismo y a los escritores modernos en general con Schahrasad, dice que está urdiendo, "como la excelente hija del visir, durante las noches que le queden, cuentos dentro de cuentos dentro de cuentos...

hasta que él y sus garabatos son llevados por el Destructor de los Deleites" (444). Si estamos de acuerdo con Bergson y Kermode en que las conclusiones se encuentran entre los consuelos de la imaginación, también podremos convenir con Barth en que Schahrasad representa otro de sus consuelos: el aplazamiento de los finales que son metafóricamente asociados con la muerte.[3] Como Schahrasad, nos dice Barth, el escritor moderno debe tener conciencia del fin que se aproxima y emplear todo su ingenio narrativo para diferirlo. Sin embargo, el aplazamiento no siempre es posible y ni siquiera deseable, como lo veremos en varios ejemplos de la obra de Barth.

El ensayo de Barth "The Literature of Exhaustion" contiene el primer reconocimiento importante de la influencia de la literatura latinoamericana actual sobre la literatura de los Estados Unidos (la influencia en dirección contraria se ha dado por sentada desde hace tiempo).[4] Barth afirma que los sujetos, temas y técnicas narrativas de la novela ya están gastados, y que, en su mayor parte, la obra original ya no puede escribirse. Barth cita a Jorge Luis Borges como primer ejemplo de un autor que reconoció esta situación apocalíptica, que le hizo frente y que la aprovechó en su narrativa. También invoca a Vladimir Nabokov y a Samuel Beckett para ilustrar el punto. Beckett avanza hacia el silencio. El *Pale Fire [Fuego pálido]* de Nabokov y las *Ficciones* de Borges "no sólo son notas de pie de página para unos textos imaginarios, sino posdatas al auténtico *corpus* de la literatura" (277). Al escritor moderno no le queda otra alternativa que la alusión o la imitación irónica; debe representar "no la vida directamente, sino una representación de la vida". Adoptando una frase de Borges, Barth prescribe para este último momento de la historia literaria un estilo que "deliberadamente agota (o trata de agotar) sus posibilidades y llega hasta su propia caricatura" (277). Ante la realidad barroca del momento actual, es el "virtuoso", el "maestro de la técnica" el que será el "vestigio elegido" del apocalipsis literario.

El ensayo de Barth sugiere implícitamente a otro precursor literario hispánico, José Ortega y Gasset, y sus ensayos sobre el modernismo literario. Ortega fue uno de los primeros observadores de la tendencia modernista a la autorreflexión. Señala en varios contextos el cambio de las estructuras figurativas basadas en las relaciones humanas y sociales hacia estructuras abstractas. Es de interés el eco que encontramos en Barth, de la conocida y temprana formulación de Ortega sobre la muerte de la novela. En sus "Notas sobre la novela" (1925), Ortega afirma que "el género novela, si no está irremediablemente ago-

tado, se halla, de cierto, en su periodo último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela".[5] Aunque no estoy afirmando que Barth necesariamente conociese los ensayos de Ortega, Borges sin duda los conocía, como conocía las bases filosóficas alemanas de Ortega. Borges criticó a Ortega pero, a pesar de ello, resulta interesante considerar la posibilidad de que la temprana admiración de Barth a Borges se debiera en parte a que Borges había participado en la tradición modernista acerca de la cual escribió Ortega y, al hacerlo, la puso en relieve.[6]

Según Barth, las "ultimidades percibidas" de nuestro tiempo son estéticas. De manera consecuente, los finales narrativos suplantan a los fines históricos. No obstante, las primeras obras de Barth tratan de la experiencia individual de fines históricos, y de la narración de tal experiencia.

1

The Floating Opera [La ópera flotante] (1956) y *The End of the Road [Fin del camino]* (1958) dramatizan de la temporalidad humana en sus diversas encarnaciones artísticas. Ambas novelas son relatos acerca de relatos, representaciones de representaciones de la vida que parodian las convenciones novelísticas tradicionales. Ambos narradores tienen la certidumbre, *a priori*, de que la base de la realidad es lingüística, y por tanto el lenguaje puede controlar y crear la realidad. Pero esto no suprime su interés en los fenómenos históricos. Cada quien participa en un intento literario por explicar su pasado: por explicar, precisamente, la irrupción de la muerte en ese pasado. Ambos sienten que deben seguir escribiendo obras de ficción para sobrevivir; ambos se refieren al abrazo mortal que les da la realidad. De este modo, el proceso narrativo se vuelve, en las dos primeras novelas de Barth, el medio por el cual los narradores intentan comprender sus situaciones así como la mortalidad humana. Para Todd y Jake, el artificio verbal mantiene la esperanza de continuidad, pese a lo definitivo de la muerte que ambos describen.

Todd Andrews ofrece a la vez un paradigma de la situación apocalíptica del narrador, y una parodia de ella. Nace en 1900 y recibe un nombre preñado de tonalidades apocalípticas. *Tod* significa "muerte" en alemán; Andrew se deriva de "hombre".

Dice Todd, "Todd es casi *Tod* —es decir, casi muerte— y este libro, si llega a escribirse, tendrá que ver mucho con casi-muerte".[7] Todd tiene un padecimiento cardiaco que él considera el hecho central de su vida: en cualquier momento puede expirar. El sentido de apocalipsis personal de Todd es exagerado hasta lo ridículo, y sin embargo transmite el sentido de Barth de la situación contemporánea. En "Muse, Spare Me", Barth relaciona una situación apocalíptica individual semejante con la de la sociedad en general:

> Pues aunque la muerte de una persona no es la muerte de un pueblo, incluso el fin de la humanidad tendrá que consistir en que cada uno de nosotros muera; a este respecto, todos los apocalipsis son personales en última instancia: hecho importante, ya que convalida las visiones apocalípticas, época tras época, pese a la circunstancia, por lo demás embarazosa, de que hasta hoy el mundo ha persistido" (443).

La súbita muerte de Todd, como la del mundo, ya era esperada de tiempo atrás. La sospecha continua de un fin inminente —el suyo propio— es el hecho con el cual vive.

La ironía de la preocupación apocalíptica de Todd es que su corazón enfermo es, probablemente, una ficción que él ha mantenido y difundido, y no un hecho médico (y su reaparición en la novela posterior de Barth, *LETTERS [CARTAS]* (1979), a la edad ya madura de 69 años, confirma esta hipótesis). Un médico del ejército le informó de su padecimiento 35 años antes, y él nunca fue a ver a otro médico para que confirmara o refutara este diagnóstico. Obviamente, le gusta estar enfermo del corazón, pues eso justifica su agradable solipsismo y le hace posible una perspectiva de desapego. Todd paga su alojamiento pero no semanal o mensualmente, sino día por día, para simbolizar su situación precaria, al borde del fin. En ello, sugiere Barth, Todd es esencial y decisivamente contemporáneo.

Pese a esta conciencia y debido a ella, Todd escribe unas investigaciones de su pasado. A la calidad temporal de su propia existencia contrapone sus textos literarios. (El análogo latinoamericano de Todd es Artemio Cruz, el narrador de Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* [1962], quien en realidad se encuentra en su lecho de muerte narrando su vida, no con la esperanza de prolongarla —su condición física, a diferencia de la de Todd, no le permite hacerse tales ilusiones— sino con la esperanza de revisarla.) Todd se ve mezclado en investigaciones del suicidio de su padre y de su propio intento de suicidio. Emprende estos proyectos porque sabe

que son imposibles, que nunca podrá completarlos. En realidad, eso es lo que más le atrae:

> Aun en mi posición, se necesita algo para contrapesar la inmediatez de una existencia de cada día a la vez, una vida a plazos. Por ello hice mi *Investigación,* con objeto de prepararme aun para el comienzo de lo que, como yo lo veo, requeriría más vida de la que necesita un perezoso budista para alcanzar el Nirvana. Mi *Investigación* es, en realidad, intemporal. Es decir, yo procedo como si tuviera toda la eternidad para investigar. Y, como los procesos en los que se persiste largo tiempo tienden a volverse fines en sí mismos, me basta dedicar una hora de trabajo, o dos horas de trabajo a mi *Investigación* cada noche, después de la cena, para hacerme sentir un poquitín fuera del tiempo y del latir del corazón (50-51).

Al crear sus ficciones, Todd detiene en su imaginación la muerte precisamente mientras la explica. Refiriéndose a su gesto simbólico de pagar su habitación cada mañana, contrasta su vida con sus proyectos literarios:

> Comienzo cada mañana con un gesto de cinismo y la termino con un gesto de fe; o, si ustedes prefieren, la comienzo recordándome a mí mismo que, al menos para mí, metas y objetivos carecen de valor, y la termino demostrando que el hecho no tiene importancia. Un gesto de temporalidad, un gesto de eternidad (51).

La novela que estamos leyendo es uno de los "gestos de eternidad" de Todd, su narrativa de una muerte *manquée*, su intento de suicidarse el 20 o el 21 de junio de 1937. En un estilo digresivo y rebuscado, revela los acontecimientos que lo llevaron a la decisión de suicidarse. Revela también su ulterior conciencia de que terminar con su vida no era más sustentable, filosóficamente hablando, que continuarla. Sin embargo, este relato *no* es el que Todd intenta llevar a su padre muerto (concediendo, como hemos de hacerlo, la naturaleza teórica de semejante comunicación). Todd dice al lector:

> Necesitaría un tiempo largo y bien calculado, pues, para contar a papá la historia de *The Floating Opera*. Tal vez expiraría yo antes de darle fin; tal vez la tarea fuese interminable como sus compañeras; no importa. Aun si yo muriera antes de terminar mi puro, habría tenido todo el tiempo del mundo (252).

Todd continuará creando versión tras versión de su nosuicidio. El fin de una ópera flotante es el comienzo de otra; no hay verdaderas conclusiones, sólo continuidades. Todd esquiva los finales como protesta contra los fines individuales, y ésta también parecería ser una táctica del propio Barth. En el párrafo final de la novela, se propone otra investigación que, nos dice Todd, llegará más allá del ámbito de su ópera flotante. Esta investigación está contenida en *The End of the Road*, siguiente novela de Barth. Otro narrador continúa donde Todd se quedó, o, antes bien, sigue un sendero narrativo que se bifurca, para utilizar la metáfora de Borges a propósito de la narración interminable.

Jake, el narrador de *The End of the Road*, está sometiéndose a "escriptoterapia"; está escribiendo y reescribiendo la historia de los acontecimientos del verano de 1953, especialmente la muerte de Rennie Morgan, así como Todd está escribiendo varias versiones de la muerte de su padre y de su propia casi-muerte. Sin embargo, Jake es un psicópata, y necesita sus intentos literarios para ordenar las experiencias que le han hecho incapaz de vivir en el mundo histórico del tiempo y de la muerte. Está emocionalmente paralizado y sólo es capaz de producir un relato literario tras otro de los hechos fatales que no puede asimilar, remplazando (y no sólo describiendo) la realidad por el lenguaje. La versión que nos toca a nosotros leer, intitulada *The End of the Road*, no es un fin significativo para Jake sino tan sólo otro constructo verbal: la última palabra de Jake (y la última palabra de la novela) es "Terminal", y se pone para dirigir al taxista a la estación del ferrocarril para irse al retiro en que escribirá versiones interminables de los acontecimientos que le condujeron al fin del camino. Su fuga al refugio de la ficción intemporal representa un intento por encontrar el orden conclusivo. Este punto lo confirma Jake cuando es resucitado por el autor en *LETTERS*. En esta novela posterior, Jake se lamenta "¡Ojalá los caminos *terminaran!* Pero el fin de uno es el comienzo de otro, o su simple continuación... Estoy de Vuelta al Comienzo del mío. Donde Estaba en 1951... Sólo que más Viejo; no tan Paralizado Cuanto Desgastado".[8] La escriptoterapia de Jake está condenada al fracaso, pues las conclusiones significativas deben basarse en realidades temporales, a las que Jake simplemente no es capaz de acceder. En contraste con Todd en *The Floating Opera*, Jake intenta, con su narración, apartar herméticamente el pasado del presente, ponerle un fin al presente en lugar de aplazar su fin.

Jake es muy explícito acerca del momento en que está escribiendo. Nos dice que son las 7:55 p.m. del martes 5 de octubre de 1955. Esto es importante porque nos enteramos de que lo único que tiene para orientarse es el momento actual.

En su "historia detenida", como llama a su narración e implícitamente a su vida, niega que el pasado tenga consecuencias sobre el presente. Ha dicho a sus amigos los Morgan que él no cree en elegir ni en asumir responsabilidad por sus acciones. Cuando intenta —o simula intentar— asumir la responsabilidad por la insensata muerte de Rennie Morgan después de un aborto (que en realidad *sí* es en gran parte su culpa), no puede aceptar la trágica consecuencia de los acontecimientos que él desencadenó. Comienza a escribir varias cartas de justificación, con la esperanza de inventar unas conclusiones escritas que de alguna manera cancelen la conclusión fatal que él presenció. Pero todavía no tiene práctica en el autoengaño, y aún no puede hacer que las palabras sustituyan la realidad. Dice:

> La terrorífica inconclusión me hizo volátil; mis músculos gritaban; pero mis miembros estaban atados como los de Laocoonte: por las serpientes Conocimiento e Imaginación que se hacen grandes en la plenitud del tiempo, y que ya no tientan, sino que aniquilan.[9]

Es de la "terrorífica inconclusión" de la realidad la que espera escapar con palabras.

En Laocoonte, Barth encuentra el símbolo perfecto de la inmovilidad de Jake. El Laocoonte griego, hermano de Anquises, fue atado por órdenes de Apolo a causa de su impiedad, y probablemente por su intento de advertir a los troyanos acerca del célebre caballo. Jake a menudo se considera a sí mismo como Laocoonte, inmóvil y doliente, o como cualquier estatua: "Mis ojos, como erróneamente dijo Winckelmann de los ojos de las estatuas griegas, no tenían vista, contemplaban la eternidad, fijos en lo último, y cuando eso ocurre no hay razón para hacer nada... ni siquiera para cambiar el enfoque de nuestros ojos. Tal vez por eso las estatuas permanecen inmóviles" (74). La interpretación de Jake acerca de su parálisis es de tercera mano; es un artificio elaborado para separarse de una realidad que no puede tolerar. Se ve a sí mismo en los mismos términos de la "errónea" descripción de las estatuas griegas hecha por el historiador del arte, es decir, como palabras y no como estatuas... que de todas formas quedan apartadas de sus modelos humanos. G. E. Lessing, en su célebre ensayo sobre el Laocoonte publicado en 1766, hace notar la boca entreabierta de la estatua, y se pregunta por qué no está plenamente abierta. Acaso, sugiere, sea porque la estatua capta un

momento "significativo y fructífero" poco antes del clímax de la muerte, un momento intemporal, implicando un fin que siempre es inminente pero que nunca llega.[10] Jake remplaza al Laocoonte por él mismo, evitando la realidad temporal en favor de un mundo estático donde podemos imaginarlo con la boca eternamente entreabierta, refutando para siempre al desastroso fin al que condujeron sus acciones. Las palabras, y no las serpientes gemelas, son los agentes de su inmovilidad.

Jake es un profesor de inglés, así como un cuentista autorreflexivo. Ostensiblemente reconoce las ambigüedades inherentes al lenguaje, pero se convence que al enseñar las reglas fijas de la gramática prescriptiva, está confrontando la realidad en lugar de huir de ella. Dice:

> ¡Articulación! Ése, por Dios, era mi absoluto, si pudiera decirse que yo tenía un absoluto [...]. Convertir la experiencia en habla —es decir, clasificarla, catalogarla, conceptulizarla, gramatizarla y sintaxificarla— siempre es una traición a la experiencia, una falsificación; pero sólo así traicionada se puede tratar con ella, y sólo tratándola así me sentí hombre vivito y coleando. Respondí a esta falsificación precisa, a esta hábil y minuciosa creación de un mito, con toda la embriagante exaltación de cualquier artista en su obra. Cuando mis navajas mitoplásticas estuvieron debidamente afiladas, no había paralelo a mi disposición de hacerle frente a la realidad (119).

Jake es, en realidad, un virtuoso manipulando las palabras, y su virtuosismo engendra su falsa concepción de que también se puede manipular la realidad que sus palabras representan. Desde luego, las palabras siempre son, hasta cierto grado, una falsificación de la realidad, y la narración de hechos pasados —especialmente, de hechos cataclísmicos— es, al menos parcialmente, un constructo imaginativo. La narración apocalíptica sí es, sin duda "hábil creación de mitos", según dice Jake. Pero en las recuperaciones imaginativas de la historia, la intención sí cuenta. Mientras que el apocaliptista intenta revelar abusos del pasado y del presente, así como prevenir nuevos abusos, Jake intenta oscurecerlos y, a la postre, ocultarlos. No logra "ser un Marcel Proust con las cosas" porque es falaz su premisa: que suficientes palabras pueden borrar por completo la historia.

En contraste con Jake, Todd en *The Floating Opera* comprende el problema inherente a relacionar palabras con la experiencia, y el peligro de desmentir la complejidad de la realidad con construcciones verbales. Todd subraya continuamente el

problema de captar a la realidad contingente; sus voluminosas notas en canastos redondos ofrecen una maravillosa metáfora a las dificultades de imponer finales de ficción a la experiencia humana, especialmente a la experiencia propia. Comienza su obra con la exclamación: "¡Santos cielos! ¿Cómo se escribe una novela? Quiero decir, cómo puede alguien limitarse al relato si es sensible, siquiera un poco, a la significación de las cosas" (2). Jake, en *The End of the Road,* con su escriptoterapéutica fe en el "juego" de la articulación, da la respuesta a la pregunta de Todd. Según Jake, habrá que generalizar si se va a narrar una historia, suprimir la sensibilidad, afilar las "navajas mitoplásticas" y poner manos a la obra. Voluble, minimiza la distinción entre ficción y realidad que Todd ve tan claramente. Su constante uso de frases como "por regla general", "normalmente" y "generalmente" indica su obediencia a la prescripción de su médico, de pasar por alto los detalles y generalizar. Su médico alienta el sentido de ruptura de Jake entre las cosas y las palabras, diciéndole: "La ficción no es una mentira, sino una auténtica representación de la deformación que cada quien hace de la vida" (88-89). Tal vez. Pero Jake no comprende que hay grados y clases de deformación y, lo que es peor, no comprende la complejidad de las relaciones temporales que está deformando. El mundo se desploma en palabras. El lenguaje se vuelve, para Jake, un fin en sí mismo, un sistema abstracto, ahistórico.

Para Jake en su escriptoterapia, ha desaparecido la diferencia entre las palabras y la realidad. Sin embargo, hay un punto de la novela en que Jake no puede engañarse diciéndose que sus construcciones verbales son lo mismo que su experiencia: en su descripción de la muerte de Rennie. Jake hace una descripción extremadamente precisa y completa del cadáver de Rennie en la mesa de abortos, e introduce la descripción diciendo: "Y así, ésta es la imagen que tengo que llevar conmigo" (191). No hay nada "incompleto" en esta imagen, y ni siquiera los equívocos del lenguaje pueden negar su realidad. Jake sugiere, inadvertidamente, la naturaleza de su intento de evadir lo definitivo de la muerte de Rennie: "En el momento en que bajaban a Rennie en la tierra, creo que yo estaba explicando el punto y coma a mis estudiantes" (195). El punto y coma, puntuación de cierre suspendido, sugiere metafóricamente el refugio de la realidad que Jake busca en el lenguaje. Si en el contexto marxista de *Libro de Manuel* de Julio Cortázar, la enajenación inspira la acción y produce a un escritor revolucionario, aquí la enajenación termina en parálisis y en el retiro del escritor de la la realidad histórica.

Ahora, debe estar ya claro que la novela de Barth, en contraste con la narración de Jake, *no* evade la realidad temporal de las acciones y sus consecuencias. En la fuga de Jake de la responsabilidad histórica y literaria, Barth muestra las exigencias del ámbito temporal en que existimos y al que tenemos que dar sentido. En *The Sense of an Ending [El sentido de un final]* Frank Kermode sugiere los términos para contrastar la empresa verbal de Barth con la de su personaje: "En cuanto habla la novela, impone la causalidad y la concordancia, el desarrollo y el carácter, un pasado que importa y un futuro dentro de ciertos límites determinados por el proyecto del autor y no por el de sus personajes".[11] Mientras que Jake escribe en un presente suspendido, sin pasado ni futuro, negando el avance del tiempo hacia algo concluyente, la novela de Barth presenta hechos que el lector sigue hasta su conclusión fatal. Jake niega la causalidad, pero reconoce que ciertas explicaciones son evidentes en su cuento, y que el lector puede sacar conclusiones, imponer finales, aun si *él* mismo es incapaz de hacerlo. Dice de su situación: "Supongo que cualquier interesado en las causas ya habrá encontrado muchas para escoger en este relato" (86-87). Para Jake, la palabra "terminal" significa estación de ferrocarril y el escape a un mundo intemporal sin finales significativos. Para Barth y para los lectores de Barth, la palabra es la conclusión sugestiva de una novela acerca de nuestra condición temporal y acerca de las dificultades de convertir la experiencia histórica en palabras.

Después de completar *The Floating Opera* y *The End of the Road,* Barth indicó en una entrevista que pretendía escribir una tercera novela corta que, como las dos primeras, trataría el tema del nihilismo. Sin embargo, no la escribió, por un cambio de sus actitudes. Explica: "La diferencia es, simplemente, que después de *The End of the Road* yo no tenía interés en escribir más ficción realista, ficción que trata de Personajes de Nuestro Tiempo que hablan un diálogo real. Hay que conocer mucho acerca de la realidad antes de escribir novelas realistas. Como yo no conozco mucho acerca de la Realidad, tendrá que ser abolida. Vaya, la realidad es un lugar bonito para visitarla, pero nadie querría vivir allí... la realidad es una lata".[12] El rechazo del realismo por Barth le lleva al modo narrativo en que las reglas preconcebidas del campo verbal cerrado suplantan al desarrollo temporal. En *The End of the Road,* su personaje Jake trata de liberarse de las realidades del tiempo y de la mortali-

dad jugando con palabras que él ha separado de los objetos de experiencia que representan. En las novelas que siguen a *The End of the Road,* el propio Barth crea pautas verbales abstractas, controlándolas y manipulándolas dentro de un campo cerrado. La preocupación por el carácter "terminal" de la experiencia humana, en que se fundan las dos primeras novelas, ha sido remplazada por lo que yo llamo el estilo apocalíptico de Barth.

2

La revaluación de Barth de la relación entre el arte y la experiencia después de sus dos primeras novelas produce unas ficciones cerradas sobre sí mismas, que tratan de sus propias formas literarias. El proceso de escribir se convierte en un tema principal, particularmente la idea de que el impulso narrativo está agotado y que hay que seguir adelante con la poca energía que quede para demostrar tal hecho. Los cuentos de Barth en *Lost in the Funhouse [Perdido en la casa de la risa]* (1968) y en *Chimera [Quimera]* (1972) subrayan las pautas del texto, así como, en general, la literatura apocalíptica, pero en estos cuentos lo importante no son las pautas basadas en la historia sino, en cambio, las de la estructura de ficción misma. Mientras que la ficción de Pynchon se ocupa en la vana búsqueda de pautas racionales que pudiesen oponerse al caos entrópico, mientras que la ficción de Cortázar inventa estrategias narrativas que intentan precisamente trascender esos cierres racionales, la ficción de Barth después de sus dos primeras novelas propone pautas, no con el propósito de enfrentarse al mundo fenomenal (que es el objetivo de Pynchon y de Cortázar, a sus distintas maneras) sino, en cambio, con el de revelar las concepciones subyacentes en la estructura artística. La obra de Cortázar enfoca la tensión entre el mundo y el lenguaje, la brecha inevitable entre la percepción de la experiencia y su descripción. En cambio, en la ficción de Barth, el significado ya no es generado por el encuentro del individuo con la historia sino por una preexistente estructura lingüística o narrativa. La actitud *fenomenológica* de Pynchon y de Cortázar es suplantada por una actitud *conceptual* en que el artista sólo desea pronunciarse acerca de la estructura estética *per se.* Este hincapié en la arbitrariedad del modelo lingüístico sirve para separar la obra de arte de la experiencia de los fenómenos temporales por el individuo y particularmente, al parecer, de la finalidad de los fines temporales. La novela cerrada en sí misma no se preocupa por la teleología, la escatología o ningún otro rasgo del proceso histórico. El apocalipsis se vuelve cuestión de estilo literario y estructura, y no de historia.

Una vez más, las ideas de José Ortega y Gasset arrojan luz sobre la ficción de Barth; hace ya décadas, Ortega notó el predominio del desapego irónico en el arte moderno y su rechazo del tema social y político en favor del orden estético como tema.[13] En una progresión que invierte la que yo he seguido en la obra de Cortázar, Barth refleja la observación de Ortega en su cambio de temas históricos a temas estéticos. Empieza a crear ficciones circunscritas que ya no mantienen seriamente la idea de evitar la muerte con palabras, porque su obra ya se ha apartado por completo de las preocupaciones históricas. En *The Floating Opera* y en *The End of the Road,* el tratamiento que da Barth al agotamiento literario adopta la forma de unos narradores que intentan enfrentarse a lo final de los fines históricos con su narración (como lo han hecho Quintín y Aureliano Babilonia y Stencil y Andrés); en obras posteriores, la idea de agotamiento literario se manifiesta en la evitación o la subversión de los finales narrativos. La relación problemática entre los finales verbales y los fines históricos, tema de sus dos primeras novelas, ya no es problemática. Quizá con excepción de una ocasional rajadura en la pared, la "casa de la risa" de las palabras es la única realidad.

La ficción de Barth de campo cerrado fija las reglas que imperan dentro de los confines de la obra. Los temas se afirman y luego son sellados; el orden y el funcionamiento del material dentro del campo cerrado son prescritos y limitados. Esa ficción tiene como objetivo y tema primarios la ejecución de sus propias pautas internas. Por eso, debe excluirse la contingencia de la realidad temporal y la finalidad de los fines temporales. Toda ficción en prosa está cerrada, hasta cierto punto, dentro del campo de su propio medio, tema y estrategias narrativas. Pero no toda ficción está encerrada tan explícita y categóricamente como la de Barth. Irónicamente, es el material histórico el que aísla *The Sot-Weed Factor [El factor de la hierba embriagante]* (1960) de toda preocupación histórica; su campo está delimitado por la literatura, la lingüística y el material social del siglo XVIII. En "Muse, Spare Me", escribe Barth que "el uso de material histórico o legendario, especialmente con un espíritu de farsa, tiene cierto número de virtudes técnicas, entre las cuales se encuentran la distancia estética y la oportunidad de un contra-realismo" (440). De hecho, la elaborada imitación de la dicción del siglo XVIII y el peso del detalle

histórico en *The Sot-Weed Factor* llaman la atención hacia las pautas del artificio y aumentan la separación entre éste y el mundo. Así se desvía de las cuestiones temporales que se habrían esperado del deliberado uso de material histórico. Ya he dicho que la literatura apocalíptica siempre es una imposición de pautas explicativas sobre la historia, y la narración apocalíptica contemporánea a menudo va modificando las líneas y límites entre la historia y la ficción. Pero la narración apocalíptica no rechaza la experiencia histórica, como explícitamente lo hace Barth en esta novela. *Giles Goat-Boy [El cabrero Giles]* (1966), también es una narración que está clausurada por su trama alegórica, su jerga técnica y su estructura enmarcada. Al igual que *The Sot-Weed Factor*, termina con un epílogo o, mejor dicho, con cierto número de epílogos que minan toda resolución estructural y sustancial. Aunque no pretendo sugerir que la experiencia de los personajes y hechos ficticios debe ser "resuelta" forzosamente, sí debe serlo la experiencia real del lector. Estas novelas se resisten a tal resolución, aportando el material para la subversión de todo lo que ha narrado; su sección final expone el fraude de la narrativa, y socava toda afirmación de valor que pudiera ofrecerse. De este modo, el texto contiene el medio de su propia destrucción. Ésta es ficción apocalíptica en un reconocible sentido posmoderno, estilístico y estructural.[14]

La "ultimidad estética" de Barth se hace más obvia en *Lost in the Funhouse* y en *Chimera*, y a estas obras deseo referirme ahora con cierto detalle. No son novelas, sino colecciones de cuentos inconexos sin estructura narrativa convencional. A menudo niegan sus finales y retornan a su inicio mientras al mismo tiempo insisten en el afán/deseo/necesidad narrativa de una conclusión. En estos cuentos no hay las satisfacciones del desarrollo temporal y la conclusión, de la secuencia y de la consecuencia. En realidad, Barth traza una aguda distinción en "The Literature of Exhaustion" entre "el *hecho* de las finalidades estéticas y su *uso* artístico" (271, las cursivas son de Barth).

En *Lost in the Funhouse*, la propia casa de la risa, con sus laberintos y espejos, y pasajes circulares, ofrece el campo encerrado metafórico de estos cuentos. Explícitamente proponen la coincidencia del medio y el mensaje, de la forma y el contenido. Tratan de sus propios procesos ficticios, circulares e interminables, como las estructuras de la "casa de la risa", comenzando en *medias res* y "abandonando" su relato en lugar de terminarlo. Sólo concluyen en el sentido de que suspenden

sus "hileras de letras y espacios vacíos". El constante uso de "etc." por Barth refuerza la sensación de suspensión para el lector, y no de conclusión. El "Frame Tale" [Cuento enmarcado] de la colección es un anillo de Möbius que el lector deberá cortar, doblar una vez, y juntar los dos extremos. Siendo un pedazo de papel rectangular, bidimensional, hasta que se une, se convierte en una pista continua de un solo lado. Las palabras del anillo son: "Érase una vez según cuentan las historias", frase que se puede leer *ad infinitum*. Como no hay principio ni fin, se empieza a leer en cualquier punto. La progresión narrativa y la conclusión narrativa quedan subvertidas: el "marco", un círculo deformado, se cierra y excluye al girar sobre sí mismo. Mientras que Cortázar usa la imagen del anillo de Möbius en un cuento de ese título en *Queremos tanto a Glenda* para proyectar su narrativa más allá del fin de la muerte, y más allá de los finales literarios convencionales, Barth la emplea para subrayar el cierre de su artificio.[15]

"Title" [Título] es la ficción de *Lost in the Funhouse* en que Barth se muestra más preocupado por los fines y que más radicalmente subvierte la sucesión temporal y espacial. La voz narrativa, que conversa con otra voz no corpórea, describe constantemente su situación apocalíptica:

> ¿No podemos seguir hasta el fin? Creo que no. Otra frase sería excesiva. Sólo si se cree que el fin todavía está lejos; en realidad, puede llegar en cualquier momento; me sorprende que no haya llegado antes.[16]
>
> No puedo terminar nada, ésta es mi última palabra (104).

La voz se burla de la retórica apocalíptica mientras la emplea constantemente.

> En esta deshumana, agotada, última hora adjetivo, cuando todo valor humano se ha vuelto insostenible, y no sólo el amor, sino la decencia y la belleza, y hasta la compasión y la inteligibilidad no son más que uno o dos complementos sustantivos para completar la frase [...] (103-104).

En lugar de seleccionar adjetivos específicos, se utiliza la frase "última hora adjetivo", y la frase queda sin terminar. La ficción es, como dice la voz narrativa refiriéndose a la literatura moderna en general, "una agotada parodia de sí misma" (105); la voz se cancela a sí misma y a su preocupación por el apocalipsis inminente con una irónica parodia de sí misma. El fin del cuento, en forma y contenido, subvierte toda finalidad:

> Que el *dénouement* venga pronto e inesperado, sin dolor si es posible, rápido al menos y, ante todo, pronto. ¡Ahora, ahora! ¿Cómo diantres (110).

La última palabra es omitida, así como la puntuación. La "casa de la risa" de la ficción es, como un cuento dice de sí mismo, más climatérica que climática.

Pueden multiplicarse los ejemplos de esos fines subvertidos. El punto final está omitido en la "Autobiography: A Self-Recorded Fiction" [Autobiografía: ficción autograbada]; la "Anonymiad" [Anonimíada] nos hace volver al comienzo del cuento cuando llegamos al fin; "Petition" [Súplica] termina con una coma; el autor ficticio y su personaje no terminan "Life-Story" [Historia de una vida], sino que son interrumpidos: "hizo por fin como lo hizo su personaje ficticio, terminó por interrupción su cuento terminando interminablemente, y tapó su pluma" (126). "Autobiography: A Self-Recorded Fiction" es narrado por el cuento mismo (creado por el autor con una grabadora, se nos dice en la nota del autor), que repetidas veces trata de suspender la narración apagándose a sí misma, y que acaba por suspender su narración de esta manera:

> Pesca alguna memorable frase final, por lo menos. Parece haber tiempo.
>
> Es absurdo, seguiré murmurando hasta el final, una palabra tras otra, vistas de ella, y hechas o no, oídas o no, mis últimas palabras serán mis últimas palabras (37).

La narración es infinitamente terminal, permanentemente liminal, y el lenguaje mismo siempre está al borde de la extinción.

El debate narrativo acerca de la posibilidad de finales en *Lost in the Funhouse* hace eco al debate que corre a lo largo de todo *El innombrable* (1959) de Samuel Beckett. La novela de Beckett concluye así: "Dónde estoy, no lo sé, jamás lo sabré, en el silencio no se sabe, hay que seguir, no puedo seguir, seguiré". Aunque Barth no comparte la afirmación hecha en la conclusión de Beckett, sí comparte con Beckett la concepción del lenguaje como algo arbitrario y externo —un medio que ya no tiene que ser mimético—. Hugh Kenner describe la poética modernista estadounidense precisamente en estos términos: "Las normas (del lenguaje) no son impuestas por la historia, son elegidas, y si resultan engañosas, podremos elegir otras nuevas. Un lenguaje puede ser menos una herencia que un código. Y un código que, además, somos libres de cambiar...".[17] Kenner cita la frase de William Carlos Williams, según la cual las palabras tienen que estar "separadas por la ciencia, tratadas con ácido para suprimir el tizne, lavadas, secadas y colocadas todo derecho en una superficie limpia": precisamente la impresión transmitida en la descripción que hace Barth de sus cuentos como "hileras de letras y de espacios en blanco". Barth acepta la arbitrariedad del lenguaje, pero es irónico que aquello que a los modernistas les ofrecía la oportunidad poética y narrativa lo utiliza Barth para señalar su propio sentido de agotamiento literario. Acaso esto sea resultado del intento por extender y refinar una estética que ya está esencialmente completa. Barth reconoce ésta como la situación del posmodernismo en general cuando dice de Beckett y de Borges que "La ironía (y el problema para sus sucesores) es que cada uno a su manera lleva la literatura narrativa a una especie de finalidad o de punto final...".[18] O, como ha dicho Beckett: "Poco queda por decir".

Los cuentos de *Lost in the Funhouse* son producto de un escritor que ha insistido en la situación apocalíptica de la literatura y por lo tanto le queda poco sobre qué escribir. Los cuentos plantean la pregunta de si la ficción puede seguir haciendo afirmaciones acerca de la experiencia histórica, y la respuesta que proponen es casi enteramente negativa. Una y otra vez, una declaración acerca de una conclusión temporal va acompañada por un comentario técnico o estilístico que sugiere que el fin está hecho con palabras:

> Esta idea de último recurso está muerta en el útero, perdonad la figura. Un falso embarazo, perdonad la figura (107).

> Envejecemos y nos cansamos, pensamos en cómo solían ser las cosas o habrían podido ser y cómo son ahora y, de hecho, de hecho nos exasperamos y desesperamos y se nos acaban los recursos y se nos acaban las palabras (109).

Las palabras son la sustancia de este apocalipsis, pues el mundo está hecho de lenguaje. Estas ficciones ilustran el estilo apocalíptico descrito por Barth en su ensayo "The Literature of Exhaustion". Es un estilo que "deliberadamente agota (o trata de agotar) sus posibilidades y llega hasta su propia caricatura".

Los espejos de la "casa de la risa" han cambiado radicalmente de los que aparecían en *The Floating Opera* y en *The End of the Road*, y este giro puede servir para ejemplificar el cambio de la actitud de Barth hacia los fines y los finales. En sus obras anteriores, los espejos sí reflejaban algo acerca del mundo a quienes los contemplaban. Todd se entera de la comedia de la naturaleza humana en el espejo de su dormitorio; Jake y Ren-

nie reconocen la hipocresía de la naturaleza humana cuando ven a Joe hacer gestos frente a un espejo en un punto decisivo de la novela. En cambio, los espejos deformantes de la "casa de la risa" sólo reflejan el pesimismo de Barth acerca de la posibilidad de la percepción válida: los espejos colocados unos frente a otros, reflejos interminables de sus propios reflejos, no sugieren la infinitud sino, antes bien, la extrema limitación de la "casa de la risa", apartada de todo salvo de sus propias formas. La evitación de finales en estos cuentos no se parece en absoluto a la narración abierta de Todd en *The Floating Opera*. Mientras que Todd imagina el cierre narrativo como una especie de muerte a la que él, como Schahrasad, puede oponer versiones más y más precisas de su historia (sus "gestos de eternidad"), la falta de conclusión en *Lost in the Funhouse* se vuelve causa de frustración y de desesperanza para los personajes. El narrador de la "Anonymiad" dice, en tono desalentado: "Yo comienzo en el medio donde también terminaré, pues hasta ahora mi historia detenida no tiene ningún desenlace" (164). Barth ha comentado su propia identificación simbólica con el ministril inmovilizado que narra este cuento, confirmando la estética autorreflexiva de esta actitud hacia los finales narrativos.[19]

3

Como los cuentos de *Lost in the Funhouse,* también *Chimera,* obra de ficción en tres partes, es una narración acerca de una narración, un cuento acerca de sí mismo. La imagen central, una quimera, es claro emblema de que coinciden la forma del artefacto y la del material que trata; el monstruo mítico de tres partes dentro de la ficción, así como la ficción misma en tres partes, es una invención del lenguaje. (El mago Polieide, tratando de convertirse en la palabra "kamara", por error se convierte en la palabra "quimera".) La narración, así como su símbolo mítico, es circular en su estructura: a menudo la quimera se representa mordiendo la cola. La quimera de Barth es creada por un error de Polieide (Polieide, a su vez, culpa a Hermes, "famoso creador de trucos e inventor del alfabeto... aficionado a los retruécanos y a las bromas",[20] cuya diversión es jugar con la semejanza de las palabras kamara y quimera), y asesinada por un lápiz. Como en *Lost in the Funhouse*, palabras y letras, "hileras de letras y de espacios en blanco" son el tema principal de estas ficciones quiméricas.

Los tres cuentos de *Chimera* están estructurados de acuerdo con pautas numéricas y geométricas, definidas por la voz narrativa y luego utilizadas para encerrar el artificio abstracto. Las figuras geométricas de Barth, principalmente círculos y espirales, permiten la separación de la narración en unidades cercadas que se pueden manipular y redisponer en relación con las otras unidades; las partes permanecen distintas dentro del todo, resistiéndose a toda integración permanente. Mientras que este aspecto geométrico de los juegos literarios de Barth parece asemejarse al uso de las *figuras* por Cortázar, ésta es una semejanza que, una vez más, revela las diferencias estéticas de sus autores. Ya he descrito las figuras de Cortázar como constelaciones intuitivas de significado, en que personajes, acontecimientos y escenarios se relacionan a través del tiempo y del espacio. Los personajes/artistas esperan alcanzar una figura en momentos de trascendencia estética, y Cortázar mismo encarna figuras en sus estructuras novelísticas. Aunque utiliza metáforas espaciales que tienen unas disposiciones geométricas para describir su concepto, sentimos que Horacio en *Rayuela* habla por el autor cuando rechaza los modelos estructurales fijos, "todo ese abecé de mi vida... la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales" (25, 28). También Carlos Fuentes emplea la figura geométrica de la espiral, no con el fin de estructurar su ficción sino para describir lo que considera el movimiento de la historia. En el caso de Barth, la geometría narrativa sirve para figurar la situación de la literatura en una época de agotamiento.

El primero de los tres cuentos, la "Dunyazadiada", es una invocación ficticia de Schahrasad y *Las mil y una noches*.[21] Como lo he sugerido, Schahrasad simboliza para Barth la situación apocalíptica del narrador moderno que emplea todo su ingenio narrativo para diferir su propia muerte, aplazando con palabras el fin de su cuento y de su vida. El propio número 1001 oscila entre el cierre y la continuación: visualmente, constituye una pauta reflexiva pues los dos primeros dígitos reflejan los dos últimos, en perpetua repetición. Por lo contrario, conceptualmente puede sugerir una continuación indefinida. En árabe, mil significa "innumerable", por lo que 1001 significa un número infinito.[22] El número puede implicar, generalmente, la idea de que siempre habrá otro cuento, aun después de haber llegado al obvio punto final. La "Dunyazadiada" es el cuento que el genio (que parece a John Barth, y suena como él) le dice a Schahrasad que espera escribir un día: "series de, digamos, *siete* cuentos concéntricos dentro de cuentos, dispues-

tos de tal manera que el clímax del más interno precipitaría el del siguiente cuento, y el del siguiente, etc."[23] Añadida a la serie de siete viene la estructura numérica de *Las mil y una noches*, figura que Barth duplica haciendo que el cuento de Dunyazade dure dos mil y dos noches. La estructura concéntrica de los cuentos dentro de cuentos es reforzada por el genio, y luego el narrador del cuento. El genio compara sus procesos narrativos y su propia situación a mitad de su carrera con un caracol que "lleva su historia sobre el lomo, viviendo en ella, añadiendo nuevas y mayores espirales desde la actualidad, conforme crece. Ese paso del caracol se ha vuelto mi paso... pero yo voy en círculos, siguiendo mi propia huella" (18). El propio cuento es circular, pues vuelve sobre sí mismo. La voz narradora que comenta el cuento dice: "El cuento de Dunyazade comienza a la mitad; a la mitad del mío, y no puedo concluirlo..." (64). En contraste con Schahrasad, el tono del narrador es de desesperación. La narración interminable frustra, en vez de consolar.

La "Perseida" también se basa en el número siete y en la figura espiral. Se narra el cuento de un gigantesco muro en espiral, con siete paneles de dimensiones crecientes, una "espiral heptámera" en que el sexto panel contiene siete paneles de proporciones similares a la espiral mayor. Una segunda serie de murales gira en espiral en torno del primero, doblando el cuento de una manera similar al doblamiento de la "Dunyazadiada". Estas espirales sugieren lo interminable del artificio, como los círculos en la "Dunyazadiada". Perseo comenta la repetición de su cuento, que se ha vuelto una constelación celestial, "signos silenciosos, visibles", que "circulan" cada noche. Las estrellas que representan a Perseo dicen a las que representan a Medusa:

> Amor mío, es un epílogo, siempre terminando, nunca terminado [...] que gira a lo largo del espacio y del tiempo universales [...]; elevarse para siempre y saber que el cuento nunca será interrumpido, sino repetido por las noches mientras hombres y mujeres lean las estrellas [...] (142).

Como las palabras, también las estrellas niegan toda conclusión: Perseo y Medusa quedan suspendidos, "siempre terminando, nunca terminados".

La "Belerofoniada" se basa en los cuentos anteriores de la colección, particularmente la "Perseida", a la que imita. La parodia de sí mismo que hace Barth llega al colmo cuando él

deforma aun sus propias afirmaciones críticas y entrevistas, añadiendo un fragmento a otro, una frase a otra, disponiendo y redisponiendo el rompecabezas literario formado por su propia obra anterior. El narrador del cuento establece con toda claridad sus pautas geométricas y numéricas, duplicando otra vez la pauta inicial del cuento, y haciendo que "la segunda parte de mi vida recapitule irónicamente la primera, a la manera de la 'Perseida' pero con el número cinco (es decir, treses y doses) y no siete como base numérica de la estructura, y un círculo en lugar de una espiral logarítmica como motivo geométrico" (150). Belerofonte está obsesionado por pautas de todas clases, pues de acuerdo con las pautas preexistentes de la conducta heroica —el "currículum heroico"— espera llegar a convertirse en héroe. Así como el escritor posmoderno en una época de agotamiento literario, el héroe postheroico sólo puede aludir a héroes anteriores, porque ya están ocupados todos los terrenos heroicos. Pero no importa. La pauta preexistente protege a Belerofonte de toda contingencia y necesidad de elegir.

La idea del final narrativo de nuevo se presenta sólo para ser socavada en la "Belerofoniada". A todas las listas, series, grupos de alternativas, diagramas de probabilidad y esquemas del cuento viene a añadirse una pauta que se produce por computadora, y se titula la "Ficción final revolucionaria". Así se nos describe su creación:

> La máquina debía analizar el *corpus* de ficción existente así como un lepidopterólogo aristotélico podría analizar las variables existentes de la mariposa, inducir la forma perfecta a partir de sus aproximaciones "naturales" y reducir tal ideal a un modelo matemático, antes de componer su encarnación verbal (260).

La "Ficción final revolucionaria" lleva por título NOTAS:

> no representa nada más allá de sí misma, no tiene otro contenido que su propia forma, no tiene otro tema sino sus propios procesos. Por otra parte, en su punto Phi (punto seis uno ocho etcétera de la longitud total [...]) debe ocurrir una sola anécdota, un modelo perfecto de un texto dentro del texto, un microcosmo o paradigma de la obra en su conjunto [...] (266).

No puede ser coincidencia que la descripción de esta propuesta "Ficción final revolucionaria" caiga casi exactamente en el "punto Phi" del texto de la "Belerofoniada". Éste es un texto "revolucionario" no en el sentido político ni en el sentido inno-

vador, sino en el sentido etimológico original de la palabra. Es circular. En contraste con el análisis que hace Paz de la historicidad implícita en esta etimología, a la cual me he referido en el capítulo anterior, el texto "revolucionario" de Barth sólo refleja su propio contenido, volviendo sobre sí mismo y excluyendo todo lo que sea externo a sus parámetros narrativos anunciados.

Belerofonte, quien "pasó el ciclo heroico y es reciclado", sólo recibe unas cuantas palabras más al final del cuento, cuando cae por el espacio hacia tierra. Dice de su cuento, "no es una *Belerofoniada*. Es una..." (320). La palabra que es incapaz de poner es "quimera". La cola del cuento, como la de la bestia, señala su cabeza. El héroe, como el cuento, gira sobre sí mismo. La voz narrativa se queja: "Mi trama no sube ni baja en etapas significativas sino que gira sobre sí misma como una concha de caracol o la serpiente del caduceo de Hermes: hace digresiones, retiradas, se queja desde su puro *et cétera*, se desploma, muere" (205). Belerofonte, su cuento, y toda la colección quedan, como Perseo y Medusa, suspendidos para siempre en el aire, para siempre al borde de la repetición total o de la disolución total. La ausencia de un cierre no sugiere las interminables lecturas individuales del texto, como a menudo lo hacen los cuentos de Borges, sino la interminable repetición de una misma lectura.

Existe obviamente una gran diferencia en espíritu entre los esfuerzos de los narradores de Barth en *Chimera* y los esfuerzos narrativos de la original Schahrasad. La diferencia reside en el hecho de que los cuentos de Schahrasad *sí* cesan, pese a lo que afirma Barth de su incesante narración: 1001 puede simbolizar la infinitud, pero la historia, que enmarca los cuentos de Schahrasad, claramente describe su conclusión. Aunque Schahrasad desea aplazar su propio fin, así como el de otras incontables doncellas que serán sacrificadas si sus cuentos no fascinan al sultán, ella comprende la necesidad de unos finales narrativos. En la milesimoprimera noche de narración, tras completar su cuento, Schahrasad pide al sultán permiso para suspender. Siente que la continuación de su vida no reside en la narración perpetua sino en los tres hijos que ella ha dado al rey en el curso de las mil y una noches. Antes de terminar sus cuentos, hace que los lleven ante el sultán y piden que a ella le perdone la vida, no para que cuente más historias, sino porque sus hijos la necesitan. No son un sustituto de su creatividad literaria sino concomitantes a ella, y confirman los poderes de su arte narrativo. Mientras que la impotencia sexual y el agotamiento literario son asociados repetidas veces en el Perseo y el Belerofonte de Barth, la confrontación de Schahrasad con la aniquilación individual y comunal produce sus cuentos y sus hijos. El sultán accede a la solicitud de Schahrasad, pero no por la razón que ella propone. Le dice que no son los cuentos ni los hijos los que le han asegurado una larga vida, sino su propia virtud: "Antes que estos hijos vinieran al mundo ya yo te había perdonado la vida, en atención a haber podido comprobar tu castidad, y tu virtud, y tu pureza, y tu honestidad".[24]

La historia que enmarca *Las mil y una noches* subraya el ingenio narrativo de Schahrasad menos de lo que diría Barth en su ensayo "Muse, Spare Me". La historia de Schahrasad *no* concluye, como lo propone Barth, diciendo que ella continúa *contando cuentos* hasta que es "visitada por el terminador de los deleites y el separador de los compañeros"; concluye, de hecho, afirmando que ella y el sultán y el pueblo de su imperio continúan *viviendo* "en la prosperidad y la alegría y el deleite y la felicidad" hasta que son así visitados. (En el ensayo antes mencionado, el énfasis de Barth acerca de la "narrativa final" de los asesinos florentinos en el *Infierno* de Dante también se encuentra fuera de lugar: el apocaliptismo de Dante, así como el de sus personajes era fundamentalmente político y teológico, una técnica narrativa sólo en la medida en que la narrativa misma encarna la visión dantesca de una renovación histórica.) Los cuentos de Schahrasad, sus hijos y su virtud han servido para demorar su fin, mas no para cancelarlo. Se ha liberado del asesinato, mas no de la muerte. En este punto, su cuento concluye. El narrador, dirigiéndose a Aquel, Único a Quien "las vicisitudes del tiempo no destruyen y a Quien no le ocurre cambio alguno", le ruega "un final feliz". Así, queda implícito que Schahrasad pasa de su ficción enmarcada a un fluir temporal, complacida con la libertad que ofrece esa salida. En la aceptación de su propia condición mortal no se asemeja a los narradores de Barth, sino a lo opuesto.

También Jorge Luis Borges ha invocado el espíritu de Schahrasad, y la admiración de Barth a Borges es pertinente en este contexto. Barth admira a un maestro de la ficción moderna que no escribe novelas sino fábulas que aluden a obras de ficción, las cuales, a su vez, no representan la realidad sino mundos inexistentes, como Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. Las imágenes de Barth se asemejan a las ya bien conocidas imágenes borgesianas de la infinitud. Espejos, laberintos, espirales, el Aleph y el Zahir, el jardín de senderos que se bifurcan y

Schahrasad sirven como vehículos para la exploración que hace Borges de la metafísica del tiempo y el espacio infinitos y, además, para su exploración de la estética de encarnar la infinitud en ficciones necesariamente finitas. A este respecto, Borges se compara a sí mismo con Whitman, registrando "un catálogo limitado de cosas interminables".[25] De aquí su empleo del esbozo, la alusión, la referencia: formas que explícitamente dependen de otras formas que, por definición, son incompletas. Hasta en las estructuras convencionales de Borges suele existir una tensión consciente entre la brevedad de su forma y la inmensidad de sus especulaciones metafísicas.

A veces, el escritor argentino invoca el Apocalipsis, pero su visión, como la de Barth, parece más intemporal que terminal. Los personajes de Borges viven en el tiempo, pero cuando les llega la muerte el tiempo queda suprimido y se les permite soñar o imaginar varias versiones de sus propias muertes, revivir sus vidas, revisarlas, amplificarlas o modificarlas. Así, al principio, los personajes de Borges parecen aliviados de la carga de la identidad histórica. En el cuento de Borges, "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", Tadeo Isidoro trasciende imaginativamente sus limitaciones históricas. En un solo momento de lucidez, descrito en la última frase del cuento, reconoce su parentesco con Martín Fierro y por tanto con una tradición viva de literatura y mito. Pero la historia se reafirma. La metafísica de la ficción contrapesa momentáneamente la aniquilación del tiempo, pero no la puede anular, como nos lo recuerdan las fechas, entre paréntesis, del título del cuento. Tadeo Isidoro Cruz muere, se nos dice, en una epidemia de cólera, en 1874. Y en "La otra muerte", Pedro Damián, personaje de Borges, imagina una muerte heroica para contrapesar una muerte ignominiosa; pero también aquí, cuando el cuento parece apartarse de la historia, Borges reintroduce la diacronicidad y la resolución histórica. Pedro Damián ha logrado desear que el tiempo se detenga, pero esa intemporalidad es, paradójicamente, temporal. Su cuento termina así:

> La muerte lo llevó a los veinte años en una triste guerra ignorada y en una batalla casera, pero consiguió lo que anhelaba su corazón, y tardó mucho en conseguirlo, y acaso no hay mayores felicidades.[26]

Esta frase da al cuento la misma cadencia de finalidad ficticia que el tradicional "Y vivieron felices para siempre", o la plegaria de un final feliz en la conclusión de *Las mil y una noches*, y

pone en movimiento la misma oscilación entre el cierre de la ficción y la continuación en la vida. Esta oscilación entre lo finito y lo infinito queda ejemplificada en la obra de Borges por el título de su meditación filosófica sobre el tiempo: *Historia de la eternidad* (1953): La *historia* y el *cuento* de la eternidad.

Barth ha comentado que las imágenes de lo infinito en Borges —que incluyen muchas de sus *ficciones per se*— son "particularmente pertinentes a la literatura del agotamiento". Pero cabe insistir en que Borges no las ofrece como solución a la situación estética del escritor a finales del siglo XX. Antes bien, son emblemas de la permanente contradicción *humana* de criaturas mortales que son capaces de imaginar su inmortalidad, y la permanente contradicción *narrativa* de unas estructuras verbales limitadas que, empero, pueden engendrar interpretaciones y ramificaciones ilimitadas. Así, Borges emplea sus imágenes de lo infinito para explorar lo irónico de los fines y finales, mientras que Barth, empleando las mismas imágenes en *Lost in the Funhouse* y en *Chimera*, evade estas ironías esquivando los finales.

La errónea equivalencia schahrasadiana que establece Barth entre la narración interminable y la vida interminable queda demostrada en *LETTERS*, en que reaparecen personajes de sus ficciones anteriores. Las vidas de los personajes de Barth se extienden en sus cartas, pero esta extensión no significa desarrollo. Nuestro entendimiento de estas vidas desde sus primeras apariciones no se acrecienta, a pesar de los múltiples detalles y complicaciones de la trama. Una vez más, el autor-como-personaje-de-ficción sirve para minar la existencia de un mundo fuera de los parámetros del campo literario. Este "autor" escribe dos cartas a un "lector", recurso que hubiera podido servir para descubrir las *LETTERS* y que hubiera podido dar a entender la existencia de un mundo más allá de la estructura cerrada de la novela. Sin embargo, éstas son precisamente las cartas con las que Barth subraya la estructura hermética de la novela, utilizándolas para enmarcar las otras cartas. La carta final contiene la fórmula por la cual el lector podrá continuar escribiendo cartas indefinidamente en el estilo de *LETTERS*. Siguiendo a estas direcciones de fórmula, llegamos a la palabra "el fin". Mientras que Barth omite la palabra final o la puntuación final de varios de los cuentos de *Lost in the Funhouse* y de *Chimera*, aquí pone "el fin" después de haber instruido con todo cuidado al lector sobre cómo cancelar ese mismo fin. Así se subvierte la posibilidad de una conclusión signifi-

cativa, y entonces llama la atención hacia la necesidad de tal conclusión por su ausencia.

LETTERS nos recuerda a un puritano inglés, Thomas Beverley, quien habiendo predicho el apocalipsis para 1697 publicó en 1698 la explicación de que el mundo había terminado puntualmente, pero que nadie lo había notado.[27] Como Beverley, los personajes de Barth sugieren que la vida es una ilusión mantenida por fantasmas, quienes han olvidado el hecho de que ya no existen. Si los modernistas veían la historia como una sucesión de momentos en que el arte aún podía poner orden, en cambio posmodernistas como Barth, Susan Sontag, Kurt Vonnegut, William Burroughs y Joan Didion ven la historia como "una acumulación de últimos momentos", para emplear una frase de *Gravity's Rainbow* de Pynchon, donde presenciamos una aniquilación en vez de una resolución. Gran parte de la ficción posmoderna estadounidense es acerca de la nada, parodias de utopía, de ninguna parte, para las cuales James Rother propone el término descriptivo de *holocáustica*.[28] El sitio de semejante ficción ha pasado a la fantasía psicológica, cambio que bien puede explicar las denegaciones del minimalismo, y los elementos aleatorios en la cultura y la música contemporáneas. Es precisamente este cambio el que Barth enfoca en su ensayo crítico "The Literature of Replenishment" [La literatura del reabastecimiento].

Este ensayo es, como su título lo sugiere, una especie de refutación a "The Literature of Exhaustion". Barth presenta las aseveraciones de cierto número de críticos literarios como punto de partida para indagar acerca del vocablo "posmodernismo" y de la literatura que éste representa.

> Ahora bien, para el profesor Alter, el profesor Hassan y otros, la ficción *pos*modernista se limita a subrayar la autoconciencia y la autorreflexión del modernismo, con un espíritu de subversión cultural y de anarquía. Con diversos resultados, sostienen, los escritores posmodernistas escriben una ficción que es cada vez más acerca de sí misma y de sus procesos y cada vez menos acerca de la realidad objetiva y la vida en el mundo. También, según Gerald Graff, la ficción posmoderna simplemente lleva a sus extremos lógicos y discutibles el programa antirracionalista, antirrealista, antiburgués del modernismo [...].[29]

Por reduccionista que sea la descripción que hace Barth de la obra de estos críticos, es imposible dejar de observar que la definición es aplicable a una parte de la propia ficción de Barth, y que él lo nota. Sin embargo, admite que si esto es todo lo que

puede decirse del posmodernismo, entonces "es en realidad una especie de decadencia pálida, de último reducto, de un escaso interés sintomático" (69). Barth procede a recomendar, para el futuro, algo distinto, una síntesis de realismo premodernista y de estética modernista, "una ficción más democrática en su atractivo que esas maravillas de los últimos modernistas... como *Stories and Texts for Nothing [Cuentos y textos para nada]*, de Beckett, o *Pale Fire*, de Nabokov" y, lo reconoce poco más adelante, de mala gana, "algunas mías".

Resulta irónico que *Cien años de soledad*, publicado en el mismo año que el anterior ensayo de Barth sobre el agotamiento literario, le sirviera como su primer ejemplo de "reabastecimiento literario". García Márquez es, para Barth, la combinación ejemplar de "franqueza y artificio, realismo y magia y mito, pasión política y arte no político, caracterización y caricatura, humorismo y terror..." (71): Barth cita específicamente la primera frase de *Cien años de soledad* con su perspectiva histórica. En un homenaje a Cervantes, Borges y García Márquez ("¡Loadas sean la lengua y la imaginación españolas!"), Barth reconoce a cada escritor, respectivamente, como ejemplo del premodernismo, del modernismo y del posmodernismo, y a cada quien como fuente de inspiración y de renovación para la tradición literaria de nuestro tiempo. Diríase que en este ensayo Barth está anunciando el fin de una etapa de su propia carrera, una desviación de su estilo apocalíptico, un regreso a su preocupación previa por la experiencia y la expresión de la temporalidad humana.

La novela que sigue a este ensayo, *Sabbatical: A Romance [Sabático: Un romance]*, es una combinación de esa "franqueza y artificio" que Barth admira en la obra de García Márquez, y hasta cierto punto retorna a sus preocupaciones temporales. Barth ha comentado que en *The Floating Opera*, Todd Andrews "se pregunta, frase tras frase, si su corazón lo llevará del sujeto al predicado; en *Sabbatical*... la cuestión de fondo es saber si el mundo terminará antes que la novela".[30] Observa que los protagonistas de *Sabbatical* son personas bien informadas y concienzudas, quienes saben que "no hay grado de destreza en la navegación o de calidad de un navío que garantice que nuestro destino siga existiendo al momento de nuestro Tiempo Calculado de Llegada. Siendo éste el caso más o menos apocalíptico —el Factor de la Hierba Embriagante suplantado, por decirlo así, por el Factor del Día del Juicio Final— ¿para qué fijarse un curso...?" (37). En *Sabbatical*, Barth no se compromete con la significación de los fines apocalípticos, así como

tampoco sus personajes se preocupan en la medida apropiada por el desastre potencial. El final de esta novela rivaliza con los de *LETTERS, Chimera* y los cuentos de *Lost in the Funhouse*, en la circularidad y en la subversión de su propia finalidad.

Sabbatical termina cuando los personajes principales están dispuestos a repetir la novela que el lector acaba de terminar. Jugando con la frase convencional del cierre narrativo, dicen los personajes de Barth: "Si ésa va a ser nuestra historia, entonces principiémosla por el fin y terminémosla por el principio, para poder seguir para siempre. Empecemos por vivir felices para siempre".[31] Pero después, estos personajes convienen en que ningún cuento es *para siempre*, y en cambio deciden adoptar la forma modificada "vivimos felices después". Mientras la frase "felices para siempre" promete continuidad en un ámbito que está más allá de la ficción a la vez que apunta una resolución estructural, el "felices después" de Barth queda conscientemente incompleto: ¿felices después de qué?, debe preguntarse el lector. Borges utiliza para terminar frases con tales fórmulas, para llamar la atención hacia las complejas tensiones que existen en los fines temporales y los finales literarios, empero no lo hace Barth. La última frase de *Sabbatical* va seguida por un asterisco, indicando una nota de pie de página que remite al lector de vuelta a la novela. *The Floating Opera* y *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar, también concluyen proponiendo comenzar el cuento que acabamos de terminar, pero difieren de la autorreflexión de *Sabbatical* en su implícita proyección hacia un futuro potencial más allá de los confines del artefacto literario. Las versiones futuras que nos ofrece Todd en su ópera flotante, y el futuro libro de Andrés para Manuel, resultarán de una progresión temporal y un desarrollo narrativo y no de la simple repetición. La conclusión de *Sabbatical* queda subvertida, tanto como la continuación o la salida de la estructura de ficción.

En mi análisis de la ficción de Cortázar en el capítulo anterior y la de Barth en éste, me he referido a dos tipos de estructuras narrativas —la abierta y la cerrada— y a dos actitudes muy diferentes hacia los fines y los finales. Cortázar insiste en la *apertura*, en las estructuras de final abierto que niegan la limitación, mientras que Barth, después de sus dos primeras novelas, exige *cierre*, limitación; las estructuras ficticias de Cortázar se mueven centrífugamente, las de Barth, centrípetamente; Cortázar habla de su arte en términos de explosión, mientras que el arte de Barth podría ser caracterizado en términos de implosión. Esta distinción entre las estructuras abiertas y cerradas de ficción queda, hasta cierto punto, teórica y especulativa, pues ninguna obra de arte formada con palabras queda enteramente cerrada dentro de sus propios límites declarados, o enteramente fuera de esos límites. Las narraciones de Barth, aunque intencionalmente limitadas dentro de sus propios campos definidos, tienen implicaciones que trascienden sus estructuras cerradas. Pensemos, por ejemplo, en el estudio del amor maduro en *Chimera*, que tiene poco que ver con cincos o sietes, círculos o espirales. De manera similar, las novelas de Cortázar, pese a todos sus recursos técnicos tendientes a crear estructuras fluidas e indeterminadas, quedan limitados entre la portada y la contraportada, y cifradas en palabras que se siguen unas a otras en sucesivas páginas impresas. Sus experimentos con los finales narrativos permiten a Cortázar y a Barth jugar con la contradicción que hay entre la vida y su encarnación narrativa, ya sea la contradicción de la brevedad de la vida humana contra la vida perenne de una obra de ficción, o bien, a la inversa, como de la naturaleza inconclusa de la experiencia humana contra el inevitable fin de una obra de ficción. O en el caso de algunos de los cuentos de Barth, se presenta como el desvanecimiento de la distinción entre uno y otro. Aunque las sensibilidades apocalípticas de estos novelistas producen una forma literaria muy diferente, están unidos en su escepticismo acerca de los finales, un escepticismo creador, subyacente y que explica las estructuras narrativas apocalípticas de Cortázar y de Barth, por muy diferentes que sean esas estructuras.

VI. APOCALIPSIS Y RENOVACIÓN: WALKER PERCY Y EL SUR DE LOS ESTADOS UNIDOS

> Toda sociedad moribunda o en trance de esterilidad tiende a salvarse creando un mito de redención, que es también un mito de fertilidad, de creación.
>
> OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad*

EN MI introducción afirmé la importancia de las visiones apocalípticas en las literaturas estadounidense y latinoamericana, pero hasta el momento mi argumento parecería sugerir que semejante visión, como se ha entendido tradicionalmente, es más propia a la narrativa latinoamericana que a la estadounidense. Thomas Pynchon y John Barth están explícitamente vinculados con la tradición apocalíptica, como lo he mostrado, no porque utilicen el sentido y la estructura convencionales del Apocalipsis, sino porque reaccionan contra ellos: Pynchon sustituye el apocalipsis por la metáfora de la entropía, y Barth vacía las formas apocalípticas de su significación histórica. Ni Pynchon ni Barth emplean el mito del apocalipsis para su narrativa escatológica, como lo hace García Márquez, ni para su visión de una renovación política y estética radical, como lo hace Julio Cortázar. Sin embargo, es muy distinto el caso de Walker Percy y el de la literatura de ficción del sur de los Estados Unidos.

Percy escribe desde un punto de vista abiertamente escatológico cristiano. En su ensayo "Notes for a Novel about the End of the World" [Notas para una novela acerca del fin del mundo] afirma que el tema de la novela posmoderna es un hombre que "casi ha llegado al fin del sendero".[1] El "fin del sendero" no es la muerte calórica, como la designa Pynchon, ni una estética que proponga la subversión de sus propias formas, como en las obras de Barth. El sentido de un fin en Percy está condicionado por las catástrofes históricas y las "aterradoras armas nuevas" del siglo XX, así como por su visión de la decadencia de los valores de la actual cultura de los Estados Unidos. Esto le lleva a retratar "una nueva clase de persona en quien

súbitamente se ha intensificado el potencial de catástrofe... y de esperanza" (9). Percy afirma que si "estamos viviendo tiempos escatológicos... tiempos de enorme peligro y de esperanza análogos, sin duda es peculiarmente oportuno el carácter profético-escatológico del cristianismo" (9). El fin del mundo, visto en estos términos por Percy, se vuelve una metáfora para la "explícita y última preocupación por la naturaleza del hombre y la naturaleza del mundo en que vive el hombre" (6), como ya lo hemos visto en la obra de García Márquez y de Cortázar.

Si la orientación escatológica de Percy se aproxima a las preocupaciones de la literatura latinoamericana actual, más que a la de sus contemporáneos en los Estados Unidos, también puede ser que la experiencia histórica del sur de los Estados Unidos tenga mucho en común con la de la América Latina. Acerca de esto ya he citado a Carlos Fuentes en mi análisis comparativo de Faulkner y de García Márquez. Los ensayos de Fuentes sobre William Faulkner y sobre William Styron también sugieren la dirección de mi propia discusión de la ficción de Percy.[2] Fuentes afirma que América fue inventada por Europa como una utopía; como tal, estaba condenada a ser la tierra del futuro y la de la felicidad (afirmación que es el tema central de *Terra nostra).* Como el sur perdió la Guerra Civil y hasta hace poco fue menos rico que las zonas más industrializadas de los Estados Unidos, Fuentes arguye que la región sureña fue excluida de esta utopía americana, lo cual, según él, explica por qué Faulkner pudo escribir sus "grandes poemas de ficción" acerca de lo que significa un ser trágico. De manera similar, en las novelas de Styron, el sueño estadounidense se desintegra para surgir como tragedia universal. Refiriéndose a la visión que Styron tiene de los Estados Unidos, Fuentes escribe que

> la tierra de elección designada por Dios para pisotear, humillar y conquistar en nombre del "Destino Manifiesto", esa tierra del optimismo y del éxito, esa tierra que nunca había conocido la derrota, aparece en las obras de William Styron como una tierra devorada por sus propios secretos de soledad, crimen, corrupción e insatisfacción; y en el hecho de reconocer su oscura máscara, reconoce que esa máscara es el rostro compartido de todos los hombres.[3]

Además de quedar al margen de la ética estadounidense del progreso y el éxito, el sur experimenta la historia como algo a la vez atractivo y opresivo, una experiencia que une la ficción del sur de los Estados Unidos con la ficción latinoamericana,

como ya lo he sugerido en mi análisis comparativo de *¡Absalón, Absalón!* y de *Cien años de soledad*. Para muchos escritores sureños, como para muchos latinoamericanos (en especial tal vez para Fuentes, como lo veremos), el origen de las continuas irracionalidades de sus culturas se encuentra profundamente situado en el pasado, en la memoria, y el presente sólo se comprende en esos términos. El hecho de que la tradición cultural aristocrática se haya roto y el pasado esté separado del presente por un abismo es, desde luego, la idea del título de Percy, *The Last Gentleman [El último caballero]* (1966) y, en parte, la idea del título de Faulkner, *¡Absalón, Absalón!* Sus títulos implican que el único puente que queda entre el pasado y el presente, entre padres e hijos, pueden ser las propias novelas, aunque se encuentran en extremos opuestos del abismo; el título de Percy expresa la perspectiva del hijo, y el de Faulkner, la del padre arquetípico, el Rey David. En ambas novelas, su tema es la pérdida: hay que narrar el pasado pero, no obstante, se ha desaparecido irremisiblemente. El título de otra de las novelas de Percy, *Lancelot* (1977), también indica esa discontinuidad cultural, pues nombra al caballero que destruyó la tradición aristocrática de la Mesa Redonda del Rey Arturo. Tanto en *Lancelot* como en la *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez se encuentran los vestigios de una decadente tradición centrada en el honor. En suma, gran parte de la literatura de la América Latina y del sur de los Estados Unidos es producto de sociedades tradicionales en donde las propias tradiciones fueron interrumpidas. Acaso por esta razón, a menudo el pasado se representa como una obsesión y una trampa para quienes intentan recuperar sus formas en palabras.

Si estos escritores retratan el pasado como una carga pesada, el presente no promete nada mejor. La modernidad llegó tarde al sur, como a la América Latina, y en ambos casos irrumpió violentamente en las sociedades agrarias con estructuras sociales feudales. Las grandes plantaciones sureñas, y los latifundios en América Latina, habían creado clases sociales divididas en terratenientes y campesinos —es decir— de acuerdo con el color de la piel. La mano de obra contratada, fuese de negros o de indios, fue la base de ambos sistemas feudales y continuó así hasta bien entrado este siglo en ambos continentes: de hecho, el sistema aún persiste en algunas partes de la América Latina.[4] La modernidad llegó tarde y precipitadamente. Las tradiciones culturales fueron desplazadas repentina y totalmente, mientras que el materialismo del nuevo

orden económico fue adoptado sin espíritu crítico. Así, Faulkner, al avanzar su carrera, se preocupó más por el irresistible surgimiento de los adquisitivos Snopes que por la decadencia de los aristocráticos Compson; y Fuentes, en *La región más transparente*, registra la inevitable caída de las tradiciones y los valores en el caos (exponencialmente creciente) de la ciudad de México. El conflicto de las fallas fatales del antiguo orden y los valores corrompidos del nuevo se dramatiza sin cesar en la moderna ficción del sur, así como en la ficción latinoamericana. Faulkner rinde homenaje al antiguo sur aun mientras lo ataca, y Will Barrett, personaje de Percy, debe retornar al mundo de su padre antes de poder vivir en el suyo propio; el patriarca de García Márquez, José Arcadio Buendía, tiene que encontrar el galeón español antes de fundar Macondo; y en *Terra nostra*, Fuentes retorna a la España del siglo XVI para retratar el México del siglo XX.

Si bien puede decirse que comparten un apego ambiguo al pasado histórico, las literaturas del sur de los Estados Unidos y de la América Latina también están unidas por una visión análoga del futuro. García Márquez satiriza el "progreso" impuesto a Macondo por la empresa estadounidense con su imagen de *la hojarasca:* el huracán causado por la compañía bananera. Como veremos, también Percy y Fuentes hacen críticas radicales a la doctrina positivista del progreso: rechazan su efecto primario, un ingenuo apocaliptismo que, como el utopismo, enfoca un futuro mejor, fuera del alcance del presente. Las visiones del futuro no deben disminuir el presente sino, antes bien, servir a lo que Fuentes llama el "eterno presente" y lo que Percy interpreta como un "aquí y ahora" en constante proceso de devenir. Aunque sus concepciones de la inmediatez temporal están arraigadas en diferentes territorios filosóficos —la de Fuentes, en la historiografía de Giambattista Vico, la de Percy, en una interpretación existencial de la escatología cristiana—, ambos se ocupan del proceso del devenir histórico, y de las maneras narrativas de encarnar tal proceso en la novela.

Vemos así que sin duda en la literatura latinoamericana y en la literatura del sur de los Estados Unidos existen aspectos comparables del compromiso con la historia. Puede decirse que ambos cuerpos de literatura comparten el sentido de que la cultura contemporánea ha llegado a un punto de crisis —un punto final— en que las antiguas formas son insuficientes y en que las nuevas están luchando aún por establecerse. Como lo he propuesto en mi estudio de García Márquez y de

Faulkner, esta intuición del fin presupone a menudo una intuición de decadencia histórica basada en un sentido de la traición del "Sueño Americano", es decir, la traición de las esperanzas históricas relacionadas con el Nuevo Mundo desde su colonización por europeos. Además, los escritores latinoamericanos y sureños a menudo comparten la convicción (inherente a la narración apocalíptica) de que podemos comprender y tal vez moldear el futuro por medio de la narración del pasado. La literatura misma puede ser depositaria de la conciencia histórica y así, a su vez, ímpetu para una renovación apocalíptica de formas sociales y políticas... y en el caso de Percy, una revitalización de la fe.

Esta semejanza de preocupaciones en la literatura latinoamericana y sureña ha sido pasada por alto, en gran parte, con referencia a la ficción de Percy, tal vez por causa del actual hincapié de la crítica en lo que Percy debe a los escritores existencialistas franceses Jean-Paul Sartre y Albert Camus.[5] Sin embargo, el ahistoricismo de esos novelistas —en realidad, su desprecio a la conciencia histórica, como lo dice Heyden White—[6] hace que sus obras sean menos comparables con las novelas de Percy que la ficción latinoamericana contemporánea. Aunque sus enfoques novelísticos y, huelga decirlo, sus contextos políticos difieren considerablemente, García Márquez, Cortázar, Fuentes y Percy comparten una preocupación fundamental por el movimiento de la historia individual y cultural, y la significación escatológica de ese movimiento.[7]

Aparte de sus similitudes históricas, ciertos rasgos culturales y hábitos mentales paralelos contribuyen a las sospechas del apocalipsis que imbuyen la literatura del sur de los Estados Unidos y de la América Latina. En el sur aún existe una dialéctica de inocencia y culpa, una "energía de oposición", como dice Ihab Hassan, basada en un sentido del mal como algo presente y activo en la historia. Este perenne sentido de un dualismo moral existe, afirma Hassan, porque en el sur la mentalidad protestante y el espíritu popular no se han rendido por entero a una ética del negocio o una impersonalidad urbana.[8] La tradición bíblica en el sur es única en los Estados Unidos por su interpretación literal de imágenes, hechos y profecías bíblicos, y por su aplicación literal de ese material a la realidad experimentada. Aunque el catolicismo sureño puede diferir en grado del protestantismo fundamentalista en este punto, ambos se aproximan en una visión del fin de los tiempos que justifica y redime el presente. En su interpretación bíblica de las fuerzas irracionales que actúan en la historia, la literatura sureña comparte una fuente básica del realismo mágico latinoamericano, que García Márquez ejemplifica en *Cien años de soledad*, cuando uno de sus personajes dice: "Si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras, no veo por qué no han de creérmelo a mí" (254). Los elementos grotescos y mágicos que invaden la moderna literatura sureña la vinculan con el realismo mágico de la literatura latinoamericana y con la imaginación visionaria de la tradición bíblica apocalíptica en que una y otra participan.

Como otros ejemplos de este apocaliptismo sureño, además de Faulkner, Styron y Percy, pensamos en los empleos literarios y literales del apocalipsis en varias novelas del sur: *The Violent Bear It Away [Los violentos lo conquistan]* de Flannery O'Connor; *Pale Horse, Pale Rider [Caballo pálido, jinete pálido]* de Katherine Anne Porter; *Come, the Restorer [Ven, Restaurador]* de William Goyen, y *The Fire Next Time [La próxima vez, el fuego]*, de James Baldwin. Baldwin no es sureño pero su obra enfoca la tradición (y los abusos) del apocaliptismo sureño, como lo pone en claro en su análisis de *La cabaña del tío Tom* en las primeras páginas de su ensayo autobiográfico, *Notes of a Native Son [Apuntes de un hijo originario]*. Baldwin considera el racismo como la condición fundamental y la causa potencial del apocalipsis en los Estados Unidos, opinión que Percy advierte en sus ensayos "Notes for a Novel about the End of the World" y "Stoicism in the South".

El finado escritor texano William Goyen es quien resume la expectativa apocalíptica inherente a gran parte de la ficción sureña. Cuando en una entrevista se le preguntó si sus personajes siempre estaban heridos o aguardando algo, Goyen respondió con un comentario que describe a los habitantes del Macondo de García Márquez tan claramente como a los del propio Goyen en sus pueblos ficticios, Charity, Trinity o Palestine, Texas:

> Creo que están aguardando milagros, visitaciones maravillosas —están aguardando lo maravilloso [...] la maravillosa sorpresa—. Probablemente sea, en el fondo, la Segunda Venida. Estoy seguro de que acerca de eso es lo que he escrito siempre: salvación, redención, liberación de las cadenas, liberación completa. A todas estas personas de esos pequeños pueblos se les educó para esperar eso: el fin del mundo cuando suenen las trompetas [...].[9]

Como Goyen, también Walker Percy traslada estas perennes expectativas apocalípticas de su paisaje sureño a la región más vasta del mito universal. En todas sus obras de ficción está

experimentando con una sola metáfora central el fin del mundo, para expresar sus preocupaciones culturales y espirituales.

1

El apocalipsis es constantemente invocado por Percy para sugerir la necesidad de fines históricos y de los efectos renovadores que tales fines pueden provocar sobre las vidas de individuos enajenados. Coloca a sus protagonistas en puntos cruciales, impulsados por crisis personales o culturales, cuando tienen que evaluar su pasado y tomar decisiones acerca de la dirección que desean seguir. Como el apocaliptista bíblico, Percy y sus personajes interpretan el fin catastrófico de una época como algo positivo, pues servirá de precursor simbólico a una renovación espiritual y cultural. Binx Bolling, en *The Moviegoer [El cinéfilo]* (1961), anhela el fin del mundo, y Will Barrett, protagonista de *The Last Gentleman [El último caballero]* (1966) y de *The Second Coming [La Segunda Venida]* (1980), descubre que "no era la perspectiva del Juicio Final la que lo deprimía sino, antes bien, la perspectiva de vivir otra mañana ordinaria de miércoles".[10] La novela menos lograda de Percy, *Love in the Ruins [Amor entre las ruinas]* (1971), lleva como subtítulo *The adventures of a Bad Catholic at a Time Near the End of the World [Aventuras de un católico defectuoso poco antes del fin del mundo]*. En esa novela, Thomas More, narrador y protagonista, da un mentís a su homólogo [Santo Tomás Moro] cuando no describe la utopía sino los "horribles últimos días" de la cultura estadounidense contemporánea. Desde el comienzo de su narración anuncia que "el centro no se sostuvo", referencia obvia al poema de W. B. Yeats, "The Second Coming", pero el hecho de que Tom More utilice el tiempo pretérito sugiere que el sentido de Yeats de una renovación histórica ("Sin duda, alguna revelación es inminente") ya no funciona. Sin embargo, More acaba por abandonar sus predicciones del Juicio Final y encuentra la renovación entre las ruinas, adoptando la actitud prescrita por Percy para el católico al final de una época: "viandante" que, con paciencia, busca una señal de la gracia de Dios.[11] El personaje epónimo de la novela de Percy, *Lancelot [Lanzarote]* (1977), en contraste con otros protagonistas de este autor, es un agente de la destrucción, una figura demoniaca que precipita el violento fin de su mundo. Desde su celda en un hospital para pacientes psiquiátricos, Lancelot sueña con establecer un nuevo mundo con otra paciente en los bosques de Virginia ("los nuevos Adán y Eva del nuevo mundo"), pero su elección de Tanatos sobre Eros en el pasado le impide descubrir una renovación en el futuro.[12]

Hacia el final de *The Moviegoer,* Binx Bolling hace un comentario acerca de apocalipsis y de renovación, que todos los protagonistas alienados de Walker Percy reiteran de una manera o de otra. Resume su opinión de la sociedad y de sí mismo en estos términos: la humanidad contemporánea está "muerta, muerta, muerta", y "se ha instalado un malestar como una lluvia, y lo que en realidad teme la gente no es que la bomba caiga, sino que la bomba no caiga".[13] Will Barret también asocia la guerra con el apocalipsis al comienzo de *The Last Gentleman:* "Si un hombre vive en la esfera de lo posible y aguarda que ocurra algo, lo que está aguardando es la guerra... o el fin del mundo" (10). También Lancelot invoca esa intensificación de la realidad que la guerra, supuestamente, efectúa, y aunque la fuerza moral de las afirmaciones de sus personajes es socavada por su conducta psicótica, sus comentarios contribuyen, no obstante, a mitologizar la guerra. Recuerda a su tatarabuelo, Manson Maury Lamar, cuyo batallón de infantería llegó a reforzar a Lee en la batalla de Sharpsburg, y la participación de su tío en la batalla del Argona ["Dijo que era demasiado horrible. Pero dijo también que nunca volvió a sentirse real durante los siguientes cuarenta años" (233)]. Como para contrastar el presente mediocre con el pasado heroico, Lancelot observa con repugnancia que su hijo se negó a ir a Vietnam. De este modo, la guerra es mencionada repetidas veces por los protagonistas de Percy como si fuese un antídoto —y a veces, el tiro de gracia— para su hastío. Diríase que la idealización del heroísmo militar fue fortalecida en el sur al perder la Guerra Civil.

El hijo de Lancelot ha rechazado las supuestas glorias de la tradición marcial sureña negándose a ir a la guerra de Vietnam, pero tampoco Lancelot puede presumir de haber ganado medallas. En realidad, podemos considerar como una señal del sentido que Lancelot tiene de su propio declinar —su "desliz hacia el futuro", como él dice— el hecho de que tenga que depender del clima y no de la guerra para superar la brecha que hay entre sí mismo y el mundo. Se necesita un huracán para arrancarlo de su estupor alcohólico. Sin embargo, al establecer su plan de la renovación histórica, no abandona las imágenes bélicas. Considera su Tercera Revolución en el Valle de

Shenandoah como la continuación moderna de la tradición guerrera mítica:

> Somos la nueva Reforma [...]. Vamos a dejar bien claro para ustedes lo que es bueno y lo que es malo, y nada de idioteces judeocristianas acerca de eso. Somos lo último de Occidente [...] Lee y Ricardo y Saladino y Leonides y Héctor y Agamenón y Richthofen y Carlomagno y Clodoveo y Martel (190).

Lancelot insiste en que establecerá su nuevo mundo por medio de la espada; para confirmar la psicosis de este personaje incluye la violación entre las armas de su arsenal. En *The Moviegoer,* Kate, prima de Binx —siendo una mujer y así, presumiblemente, sin recurrir a remedios militares para su enajenación—, comenta, en cambio, la conciencia intensificada de la realidad durante la experiencia de un accidente de automóvil en que muere su prometido. Vemos así que el desastre se propone, constantemente, como antítesis de la cotidianeidad, es decir, de la enajenación existencial.

Si no comprendiésemos estas afirmaciones acerca de los efectos exaltantes de guerras, desastres naturales, actos de violencia sexual y accidentes fatales en los términos de la escatología cristiana de Percy, tendríamos que concluir que tales afirmaciones no tienen ningún propósito, como no sea el de subrayar el extrañamiento radical de sus personajes ante toda relación social y moral. Es obvio que tales catástrofes, por sí mismas, no podrían ser fuente de integración, fuese comunal o individual. Por el contrario, habría que tomar sus comentarios como indicación de su brutal insensibilidad ante las horripilantes consecuencias de tales catástrofes para los individuos y para la comunidad humana en general. Percy parece haber previsto esta interpretación incompleta, pues en varios de sus ensayos esboza el contexto mítico en que debe interpretarse la catástrofe.[14] Repetidas veces recuerda a su lector que el apocalipsis no sólo es el deseo de destrucción, sino también de reconstrucción radical. Esta paradoja de la fuerza creadora de la destrucción se encuentra en el meollo de la escatología cristiana que presupone una paradoja más básica: la de la muerte de Cristo como fuente de la vida eterna. La catástrofe contiene las semillas de la reconstitución, y lo que parece un callejón sin salida para los personajes de Percy puede resultar, al contrario, una etapa en el camino a su integración social, psicológica y espiritual. Sólo Lancelot encarna una excepción a esta generalización, pero también esta novela presenta un ejemplo de los efectos potenciales positivos de la destrucción, por muy erróneos que sean tanto el enfoque de este personaje como su conducta. Lancelot es la imagen especular de otros personajes de Percy, y se nos presenta como ejemplo confirmador de la fe apocalíptica de este escritor.

El Apocalipsis puede considerarse precursor de la narración existencialista moderna. Es el *cri de coeur* del hombre clandestino. Los personajes enajenados de Percy son, por definición, apocaliptistas, inadaptados que anhelan la destrucción de un mundo que ya no les parece aceptable. Son exiliados, aunque no debemos exagerar la analogía con sus precursores bíblicos. Su exilio es cuestión de grado y de autodesignación, y no de persecución política o religiosa. No obstante, son apocaliptistas por su deseo de perturbación y renovación social y psíquica y, en el caso de Lancelot, por su interpretación de sí mismo como forajido y como santo.

Decir que los protagonistas de Percy son inadaptados no es minimizar su interés moral en el mundo que, según lo conciben, está desplomándose a su alrededor. Su conciencia del fin inminente es moderada por la visión (a la que cada uno de ellos llega) de que hay tiempo para volver a empezar. Esta tensión es típica de la visión apocalíptica. El apocaliptista vacila entre la convicción de que la corrupción moral y el caos social han avanzado más allá del punto de posible restauración y la esperanza de que acaso no sea demasiado tarde. Su retórica depende de esa estrategia de equilibrar el terror de la condenación contra la esperanza del milenio, de la tensión palpable entre la angustia y la seguridad, entre la ira divina y la piedad divina. El tono urgente de narración apocalíptica, la precipitación de su sintaxis y la rápida acumulación de sus imágenes son los efectos de esta tensión. Los personajes de Percy sienten sobre ellos el peso del tiempo. Como Shreve en *¡Absalón, Absalón!,* Will Barrett en *The Last Gentleman* repetidas veces grita la palabra "¡Esperad!" cuando el tiempo parece precipitarse, más allá de su alcance, hacia la conclusión. Y Lancelot multiplica frenéticamente sus teorías de la historia cuando siente que su propia historia está cerrándose sobre él. Sin embargo, la conciencia que esos personajes tienen de la brevedad del tiempo es mitigada por su suposición, también convencionalmente apocalíptica, de que sobrevivirán al fin para participar en el rejuvenecimiento histórico que tienen en mente. Esta suposición está arraigada precisamente en su situación de enajenados. Su distancia de la corriente principal de su sociedad les da (están convencidos) la perspectiva necesaria para

comprender y juzgar a la sociedad, y ver, más allá de su fin, algo mejor.

El apocaliptista es, al mismo tiempo, un descifrador y un cifrador, que en los hechos y las pautas históricas busca un entendimiento del futuro mientras que al mismo tiempo expresa ese entendimiento en imágenes ambiguas y configuraciones numéricas cifradas. El sentido de una clarividencia otorgada divinamente combinado con la aguda conciencia de que su visión es limitada por su propia humanidad, conduce, como ya he sugerido, a la inesperada mezcla de tonos en el apocalipsis, desde el autoritario hasta el sumiso. Esta combinación también puede conducir, como en la obra de Thomas Pynchon, a una intensa paranoia cuando el apocaliptista está convencido de que *todo* posee un significado oculto, y de que *cada* significado es, por definición, oculto. Mientras que todos los protagonistas de Percy, salvo Lancelot, evitan la paranoia como tal, sin embargo inicialmente tienen que ver la realidad a través de una especie de lente o de pantalla para enfocar y certificar la experiencia histórica, que al mismo tiempo los distancia de ella y les da sobre ella una perspectiva especial. Lewis A. Lawson ha notado el afán de los personajes enajenados de Percy por utilizar algún "aparato científico-empírico" para mediar entre ellos y el mundo.[15] Binx va al cine; More utiliza un "lapsómetro"; Lancelot mira con binoculares, hace películas en su hogar y obsesivamente ve los noticiarios de la televisión. Con excepción de Lancelot, los personajes de Percy logran conseguir un aparato que los distancie. Antes ya se han retirado en busca de señales que les permiten vislumbrar su momento histórico, el cual de otra manera se resistiría a todos sus esfuerzos por comprenderlo. La perspectiva apocalíptica —apartada de una sociedad corrompida y contemplándola con desprecio— es atractiva no sólo para los personajes de Percy sino también para el propio Percy, quien describe su propia función literaria en términos apocalípticos.

En "Notes for a Novel about the End of the World" Percy afirma que el novelista puede desempeñar una "función casi profética" e insiste en su responsabilidad de superar e imponerse a la complacencia existencial del lector. En este contexto, Percy compara su propio empleo de hechos e imágenes cataclísmicas con el empleo de lo grotesco por Flannery O'Connor. O'Connor dramatiza la enajenación planteando monstruosidades —como Percy nos plantea la catástrofe— contra las normas implícitas de la conducta y de la fe. El objetivo de Percy es "escandalizar y así advertir a sus lectores, hablando

del fin del mundo, si no de los Últimos Días del Evangelio, al menos de una posible destrucción inminente, del desplome de las ciudades, de viñedos que se vuelven desiertos. Como el profeta, el novelista puede encontrarse en radical discrepancia con sus conciudadanos. Sin embargo, en contraste con el profeta, generalmente no es asesinado. Más bien, es ignorado".[16] En su referencia a la profecía del Apocalipsis y en el tono de sus imágenes bíblicas, Percy subraya la conexión entre su propia empresa novelística y la tradición admonitoria judeocristiana.

Ya he observado en mi análisis de la obra de William Faulkner los vestigios de una conciencia del paraíso, de la cual depende la visión apocalíptica. Este sentido del paraíso y del paraíso perdido también existe en las obras de Percy. En "Notes for a Novel about the End of the World", Percy pregunta a su lector: "¿Es excesivo decir que el novelista, en contraste con el nuevo teólogo, es uno de los pocos testigos que quedan de la doctrina del pecado original, de la inminencia de la catástrofe en el paraíso?" (7). En los Estados Unidos contemporáneos, se confunden fácilmente el bienestar físico y el bienestar metafísico, por lo que el novelista debe poner en claro la diferencia entre el "paraíso" de La Privada Paradisiaca de Covington, Louisiana, en *Love in the Ruins*, o los Campos Elíseos de la suburbana Nueva Orléans en *The Moviegoer*, y el ámbito trascendente que el cristianismo ubica al fin del tiempo humano. Además, el novelista debe intensificar el sentido del lector de la urgencia del avance del tiempo hacia ese fin. Como el apocaliptista bíblico, Percy arguye que los novelistas contemporáneos deben desempeñar dos funciones en apariencia contradictorias. Primera, deben describir y por ello en cierto modo acelerar el fin con la urgencia del lenguaje y de las imágenes; y, segunda, deben invertir lo definitivo de tal fin, presentándolo en términos escatológicos, es decir, en términos de salvación individual y colectiva. En este proceso, crearán una narración simbólica que servirá a una función apocalíptica, es decir, regeneradora.

Walker Percy ha escrito sobre la semiótica, el estudio de los sistemas de signos y del discurso simbólico.[17] Aunque lo específico de sus escritos semióticos es tangencial a mi estudio, la relación de la semiótica con su interpretación del novelista como apocaliptista me interesa de lleno. Ante todo, la narrativa apocalíptica es conscientemente simbólica. Cuestiona la relación del lector/creyente con el mundo y con la historia, y

cifra la evidencia de tal relación en estructuras sumamente simbólicas. Los novelistas escatológicos deben leer e interpretar las señales de los tiempos, y luego reinterpretarlas para su público en formas que estén en armonía con el significado que ellos consideran latente en la historia misma. Percy se refiere a sí mismo como novelista escatológico, y luego pregunta: "¿Hay otra manera de comprender por qué la gente se siente tan mal en el siglo XX y los escritores se sienten tan bien escribiendo acerca de los personajes que se sienten mal, si no es en términos de los parámetros peculiares y las alegrías y tristezas de traficar en símbolos?"[18] La novela, como la concibe Percy, debe ser una revelación en el sentido bíblico de la palabra, es decir, un desciframiento de los signos de Dios acerca del tiempo y del fin del tiempo.

2

Lancelot, personaje de Percy, representa una visión escatológica descarriada. Él comprende perfectamente la posibilidad de cambiar mundos viejos por nuevos, pero no acepta limitaciones morales en relación con los medios para lograr este propósito. Toma literalmente la idea del apocalipsis como una autorización para la violencia. Asesina a su esposa y a varias otras personas prendiendo fuego a su mansión *antebellum;* este incendio también simboliza la destrucción del pasado aristocrático sureño. (Hay aquí una analogía obvia con el incendio de la mansión de Sutpen en *¡Absalón, Absalón!,* que también representa el fin de un mundo sureño.) Lancelot habla constantemente de una espada, ese instrumento apocalíptico simbólico con el cual se librará de todos los que no están de acuerdo con su plan para el futuro. La violencia es elemento esencial de la narración apocalíptica, pero es ordenada por Dios y no por el apocaliptista. Cuando Lancelot prende fuego a su mansión con propósitos de asesinato, se arroga un poder sobrenatural. Desempeña, a la vez, una combinación de Cristo y del Anticristo, del ángel caído y del ángel vengador apocalíptico. Por ello se refiere a sí mismo, cuando es elevado de las llamas por una explosión, como "Lucifer volando del infierno, con grandes alas extendidas contra la luz de las estrellas" (266). Para él, el fuego borra el pasado, y el presente está tan corrompido que no tiene salvación. Hay que truncar violentamente el tiempo. La visión marcial de Lancelot acerca de un fin súbito y violento está en armonía con el Apocalipsis bíblico, aunque

Percy pone en claro que su protagonista está equivocado acerca de la naturaleza de su autoridad.[19]

Ya he observado en *Love in the Ruins* de Percy, que el personaje Tom More reelabora el verso célebre de Yeats: "Las cosas se desmiembran; el centro no se sostiene". Sin embargo, la interpretación de Lancelot de la relación de la violencia con el apocalipsis se asemeja a la de Yeats.[20] El análisis de Yeats por Frank Kermode en *The Sense of an Ending* enfoca ante todo el sentido que da el poeta a la relación recíproca de la violencia con la visión ("trueno de pisadas, tumulto de imágenes").[21] A Yeats la violencia le indicaba la extrema situación psicológica del fin de una época. En el nivel personal, la anarquía social corría paralela a la violación, el asesinato, el desplome moral, necesarios todos ellos para "romper los dientes al tiempo". Desde luego, la purga efectuada por la violencia también es básica para la tragedia, pero aquí la violencia va específicamente atada al tiempo, al movimiento histórico y a la visión histórica. La "marea manchada de sangre" habría de preceder y en cierto sentido de causar la nueva anunciación, el nuevo giro. Lancelot abusa totalmente de esta idea, mas a pesar de ello su relación con el pensamiento de Yeats es clara. Percy no está solo entre los novelistas estadounidenses recientes al explotar la metafísica de la violencia y la renovación apocalíptica. Recuérdese la escena final de la violencia común en *The Day of the Locust [El día de la langosta]* de Nathanael West, la agresión sexual en *An American Dream [Un sueño norteamericano]* de Norman Mailer, o el simbolismo del juicio en *The Violent Bear It Away* de Flannery O'Connor.[22]

El apocaliptismo violento de Lancelot tiene poderosas repercusiones políticas. Cleanth Brooks y Lewis A. Lawson han hablado de la importancia de la filosofía política de Eric Voegelin para comprender la falsa concepción que Lancelot tiene de la historia.[23] Voegelin comenzó su carrera académica en Austria, a finales de los veintes; su experiencia al ver subir al poder a Hitler, su negativa a desempeñar su papel designado en el Tercer Reich como filósofo político del racismo nazi, y su emigración a los Estados Unidos en 1939 aportaron el contexto de lo que un comentador ha llamado la eterna preocupación de Voegelin por comprender "el demonismo de la época".[24] Voegelin explora, en toda una gama de obras, el tema de la teología civil, particularmente el mesianismo secular de los movimientos ideológicos modernos que prometen un paraíso terrenal. Por tanto, esos movimientos dependen de los arquetipos apocalípticos cristianos y a la vez tratan de desplazarlos

con sus propios ideales seculares. (Ya hemos visto esta idea dramatizada por Cortázar, y volveremos a verla en la obra de Fuentes, aunque sus propósitos no sean revalidar una interpretación escatológica cristiana de la historia, como la de Percy y la de Voegelin, sino, antes bien, fustigar la represión política.) La fuente del apocaliptismo secularizado que en opinión de Voegelin ha producido movimientos totalitarios modernos como el nazismo y el stalinismo se encuentra en los escritos de un abate italiano, Joaquín de Fiore (ca. 1135-1202).[25]

Joaquín fue una figura central en el pensamiento apocalíptico de la Edad Media. En realidad, Norman Cohn ha sugerido en su libro seminal sobre el apocaliptismo medieval, *Pursuit of the Millennium [En busca del Milenio]*, que el sistema profético de Joaquín fue el que mayor influencia ejerció en Europa hasta la aparición del marxismo.[26] Hacer un análisis completo del sistema visionario de Joaquín está fuera de los límites de este capítulo, y Lewis A. Lawson ya ha llamado la atención acerca de los paralelos específicos que hay entre el sistema de Joaquín y los diversos sumarios y proyecciones históricas tripartitas de Lancelot.[27] Aquí sólo deseo hacer algunas observaciones comparativas generales acerca de Joaquín y de Lancelot, personaje de Percy. Mis observaciones serán pertinentes para el siguiente capítulo sobre la obra de Fuentes, además de definir más precisamente la visión apocalíptica de Percy.

Joaquín fue inspirado por lo que concibió como las pautas ordenadoras de la historia. En su *Expositio in Apocalypsim*, y en su idiosincrásica mezcla de concepto teológico y de imágenes artísticas en *Liber figurarum [Libro de las figuras]*, presentó su visión de las estructuras simbólicas de la realidad temporal. Joaquín encontró en los hechos históricos y las instituciones de su propia época una realización del plan apocalíptico de Dios. Dividió la historia en tres etapas, prediciendo que la tercera y última etapa de la historia estaba a punto de comenzar, bajo la guía terrenal de un papa angélico (al que identificó como Federico II) y una orden religiosa de hombres espirituales (a quienes identificó con los franciscanos espirituales).[28] El hecho de que Joaquín diese significado apocalíptico a personajes y grupos históricos específicos —su "inmanentización del escatón cristiano", como lo llama Voegelin— desafió, y acabó por remplazar, la separación agustiniana de historia secular e historia sagrada que se había mantenido durante casi un milenio. Según Voegelin, esta confusión joaquinita de lo inmanente y de lo trascendente también caracterizó la visión de Hitler de una perfección terrenal bajo

un mesías secular. El hecho de que el régimen de Hitler fuese llamado el Tercer Reich indica el legado de Joaquín.

Lancelot se asocia implícitamente al poderoso mito joaquinita de los guías de la tercera época, los virtuosos espirituales que se consideran precursores del futuro. En su mesiánica imagen de sí mismo, Lancelot encuentra la justificación trascendental de su propia importancia histórica y el mecanismo por el cual se convence de que podrá dominar su futuro y rechazar su pasado. El hecho de que el personaje de Percy explique sus violentos crímenes por un coherente programa apocalíptico de retribución y de última renovación histórica lo relaciona claramente con los abusos éticos que Voegelin remite a Joaquín de Fiore.

Las visiones apocalípticas son inspiradas por el deseo de imponer un orden al tiempo y, de este modo, dominar el futuro y hacerle menos amenazador, por menos desconocido. En las intrincadas pautas históricas de Joaquín, como en los proliferantes sistemas de épocas y etapas temporales de Lancelot, es básica esta relación de la explicación histórica con la consolación psicológica. De hecho, podría afirmarse que Lancelot comete asesinatos con el propósito mismo de reactivar un sistema histórico significativo de "grandes acontecimientos". Al cortar el cuello al amante de su mujer busca, según nos dice, un sentimiento que esté en armonía con el hecho: "¿No fuimos creados para creer que las 'grandes hazañas' fueron realizadas con grandes sentimientos?" (262). Y al volar por los aires, por la explosión que ha causado, se tranquiliza diciendo que "aún quedan grandes momentos" (266). Así, imagina que ha actuado para reinstalar un sistema de hechos históricos preñados de significación interpretable: es este sistema el que después, en su celda de enfermo psiquiátrico, se afana por inventar. El plan apocalíptico de Lancelot para un "orden nuevo" le ofrece respuestas reconfortantemente absolutas a preguntas teológicas y filosóficas últimas, además de una justificación del asesinato.

Esta confusión entre historia universal y deseo individual es enfocada por Marjorie Reeves, cuyos estudios ofrecen a los lectores modernos un complejo retrato de Joaquín de Fiore. Reeves examina su búsqueda de un significado simbólico en la historia bíblica, eclesiástica y secular, observando que en cada hecho y episodio Joaquín descubrió "un significado interno que lo vinculó, por concordia, con acontecimientos de otra época... Joaquín —como otros tantos pensadores medievales— se complació en buscar estos significados internos, pero

los interpretó no tanto en función de la salvación cristiana individual como en la del destino de toda la especie humana".[29] Lancelot, por lo contrario, no se interesa en el destino de toda la especie humana, salvo en lo que se relaciona con su propia reivindicación. No está tan absorto por las verdades metafísicas como por el esfuerzo de obligar a los acontecimientos a entrar, uno tras otro, en su propio sistema apocalíptico. Dios y la comunidad humana han sido remplazados por el ego narcisista que busca satisfacción en un sistema que ha inventado con ese único propósito.

Como Lancelot, el narrador de *Love in the Ruins* también conjura esquemas históricos a la manera joaquinita. Tom More se refiere a las tres etapas de la historia estadounidense contando hacia atrás desde 1983, año en que se desarrolla la novela y, observa, el año anterior al *annus apocalypsis* profetizado por George Orwell. También él espera hacer comprensible y significativa la historia, dividiéndola en piezas predecibles. Sin embargo, en el curso de la novela se entera (como nunca se entera Lancelot) de que las cuestiones últimas que conciernen a las cosas primeras y postreras siguen siendo significativas precisamente porque no puede agotarlas ninguna sola respuesta o sistema. Comprende, además, que no habría búsqueda del significado de la historia si el significado fuese fácil o enteramente manifiesto en los hechos históricos. Pero aun cuando Tom More llega a las apropiadas conclusiones existenciales en materia de la escatología cristiana de Percy, *Love in the Ruins* no es una novela lograda, en mi opinión, porque el autor decide retratar no sólo la crisis que precede al advenimiento de un mundo nuevo, sino también el propio mundo nuevo.

El mundo nuevo descrito en el epílogo de *Love in the Ruins* es una utopía suburbana que sólo sirve para trivializar las aspiraciones apocalípticas descritas en el cuerpo de la novela. Vemos a Tom More cultivando su jardín sureño (de coles rizadas), preparando su pavo de Navidad, con su esposa en el regazo: actividades que pretenden demostrar la reconciliación de More con el presente, pero que en cambio, no sugieren más que su bien adaptada riqueza. En otras novelas, Percy reconoce que la perfección se estanca cuando se vuelve demasiado explícita, y que el bienestar material no necesariamente representa la riqueza espiritual. Por ello, sabiamente, deja a los personajes de sus otras novelas precisamente al borde de los mundos nuevos que ellos han imaginado y que habrán de realizar. La literatura apocalíptica siempre ha enfocado sus poderes descriptivos en el imperfecto mundo actual y no en el perfecto mundo nuevo, dejando indistintos los contornos del futuro ideal. Su enfoque en el "antes" y no en el "después" es, como ya lo he dicho, el factor que distingue la literatura apocalíptica de la utópica. *Love in the Ruins* trivializa la experiencia apocalíptica de su protagonista, describiendo demasiado específicamente su fin.

En cambio, en *Lancelot*, Percy subraya el afán apocalíptico de despreciar este mundo en favor del próximo. La visión apocalíptica de Lancelot —lo que yo llamo apocaliptismo desesperado — se fundamenta en un horror a la existencia y en un deseo de escapar de ella planteando un ámbito ideal que desacredita totalmente al mundo de su experiencia actual. Aunque la posición extrema de Lancelot es condenada en la novela, no obstante se ha planteado la pregunta de hasta qué grado la ficción de Percy parece, en general, evitar todo compromiso político en favor de una solución futura y sobrenatural. Cecil L. Eubanks observa en la obra de Percy un cierto alejamiento filosófico del mundo, una negativa "a reconocer la tensión dialéctica entre la gracia como 'la Palabra' y la gracia como 'el Verbo hecho carne'".[30] Eubanks nota, además, que Percy depende de Eric Voegelin. Voegelin enfatiza la separación agustiniana de la trascendencia sagrada y la historia secular, lo que puede constituirse en un rechazo de la acción política o social. Aunque me parece válida esta sugerencia, la filosofía política de Voegelin no necesariamente conduce a una negación de los procesos de la historia secular. En el próximo capítulo veremos que Fuentes utiliza la interpretación de Voegelin a Joaquín no sólo para interpretar las perversiones totalitarias del apocaliptismo secular sino para dramatizar los efectos positivos del joaquinismo al inspirar a los grupos milenaristas revolucionarios de la Europa medieval y renacentista. Y Yeats —cuya visión apocalíptica coincide con la de Percy, en formas que ya he sugerido, y cuyos poemas son citados también en *Terra nostra* de Fuentes— se refiere a la *Expositio in apocalypsim* de Joaquín, como "ese terrible libro en que se encuentra ocultada la liberación del Renacimiento".[31] El joaquinismo de ninguna manera conduce *necesariamente* a la agresión histórica o al retiro histórico, como parecería sugerirlo el personaje de Lancelot.

Aunque es verdad que los personajes enajenados de Percy se ven tentados a rechazar este mundo, con excepción de Lancelot, a la postre logran escapar de la negación del presente que implica la enajenación total. Percy está consciente de la disociación que resulta del rechazo del mundo tal como es, y dra-

matiza la necesidad de un compromiso existencial en todas sus novelas. Hasta Lancelot, en un momento de probidad, reconoce que sus sistemas apocalípticos son escapistas. Hacia el final de la novela, reconoce que "el presente es otra cosa. Vivir en el pasado y en el futuro es fácil. Vivir en el presente es como enhebrar una aguja" (253). Binx Bolling, al final de *The Moviegoer,* decide "escuchar a la gente, ver cómo se apega al mundo, tratarla en camino de su larga jornada y ser tratado por ella..." (184). Al final de *Love in the Ruins,* un sacerdote le dice a Tom More lo que él ya sabe: que hay cosas más importantes que "soñar despierto" y entre ellas está "hacer nuestro trabajo, usted, ser un mejor médico, yo, ser un mejor sacerdote, mostrar un poco de bondad ordinaria a la gente, particularmente a nuestras propias familias... hacer lo que podamos por nuestro desventurado país..." (376). También Will Barrett llega a un entendimiento del presente, que valida este mundo tanto como el próximo. Sabe que la perfección descrita por el apocaliptista cristiano no se dará en este mundo. También sabe que esta razón no basta para rechazar este mundo o el momento actual.

3

Will Barrett es el que mejor ilustra la convicción apocalíptica que impele la ficción de Walker Percy. Este personaje se desarrolla en el curso de dos novelas, *The Last Gentleman* y *The Second Coming*. El sentido del futuro que tiene Barrett, su preocupación por su propio fin y el fin de la época en que vive siendo un hombre de edad mediana en *The Second Coming* son ya evidentes en el joven Will de *The Last Gentleman*, unos 30 años antes. Al comienzo de *The Last Gentleman,* el narrador describe la obsesión escatológica del joven Will, y la relaciona con el sur y con lo que Percy llama el estoicismo sureño: "Como muchos jóvenes del sur, se volvió excesivamente sutil y tuvo dificultades para rechazar lo posible. No son como el hijo de un inmigrante en Passaic que decide hacerse dentista, y punto"(19). La actitud temporal implícita en la disponibilidad absoluta de Will al futuro parece ser lo adverso de la visión entrópica de Pynchon, quien rechaza todos los futuros salvo uno, y también lo adverso en relación con las estructuras narrativas cerradas de Barth, quien no admite ningún desarrollo temporal. La actitud de Will es, en parte, resultado de expectativas frustradas pues sus ideas acerca del futuro han mostrado, una tras otra, ser falsas:

> Cuando era joven había vivido su vida en un estado de la más alta expectativa, pensándose a sí mismo: qué maravilloso llegar a ser hombre y saber qué hacer; como un apache solitario en el momento oportuno sale a los llanos, tiene sueños, ve visiones, retorna y sabe que es un hombre. Pero tal momento no había llegado y él no sabía aún cómo vivir (11).

La disponibilidad temporal de Will y su enajenación están claramente relacionadas.

Las visiones de jóvenes apaches y de iniciaciones rituales son, para el joven Will, engaños románticos. De hecho, dice el narrador, deberá enfrentarse a vivir "de un minuto ordinario al siguiente en un miércoles por la tarde" y dominarlo. El miércoles, mitad de la semana, repetidas veces es mencionado por Percy para señalar la angustia temporal de Will, que recuerda el análisis de la situación moderna por Frank Kermode "en medio" de la historia, sin relación con un principio ni con un fin que diese significado a la parte media.[32] Sin embargo, aun en su conclusión, Will tiene un fuerte sentido de que "algo iba a ocurrir, y cuando ocurriera él conocería el secreto de su propia vida" (11). Para Will, el fin del mundo se vuelve el símbolo del momento esperado cuando imagina que se le revelará el secreto de su vida: el apocalipsis adopta aquí su significación etimológica original de revelación. No nos sorprende que el apocalipsis/revelación de Will no aparezca inmediatamente. Ni la guerra ni el fin del mundo —ni absolutamente nada, para el caso— ocurre al punto para aclararle el significado de su vida. Sin embargo, al término de la novela, comprendemos que ha empezado a revelarse una realidad trascendente. Cuando Will reaparece en *The Second Coming,* su anhelo de una revelación queda satisfecho. *Cronos* es interrumpido por *kairos,* y el apocalipsis se vuelve la figura del fin de los simplemente sucesivos miércoles de Will.[33]

Uno de los epígrafes de *The Last Gentleman* ofrece un atisbo de la situación histórica del carácter de Percy. Este epigrama es de *El fin del mundo moderno* del teólogo alemán Romano Guardini:

> Hoy sabemos que el mundo moderno se acerca a su fin [...] al mismo tiempo, el creyente saldrá de las brumas del secularismo. Dejará de obtener beneficios de los valores y las fuerzas desarrollados por esa misma Revelación que niega. La soledad y la fe serán terribles. El amor desaparecerá de la cara del mundo público, pero tanto más precioso será ese amor que fluye de una persona

> solitaria a otra [...] el mundo llegará a estar lleno de animosidad y de peligro, pero será un mundo abierto y limpio.

Guardini presenta una crítica radical de la moderna secularización de la Iglesia cristiana y de los valores cristianos. Pide un momento de decisión (es en este momento decisivo donde Guardini ubica "la esencia del fin"), cuando cristianos y no cristianos rechazarán los aspectos secularizados del cristianismo como sentimentalismos hipócritas. Los cristianos retornarán a una metafísica más rigurosa y los no cristianos decidirán que van a vivir "honradamente sin Cristo y sin el Dios revelado por Él".[34] Guardini reitera la advertencia de Nietzsche de que, en el mundo moderno, los no cristianos no se han percatado de lo que en realidad significa estar sin Cristo, y deplora la moderna hipocresía cultural que "niega la doctrina cristiana y un orden de vida cristiano mientras usurpa sus efectos humanos y culturales" (128). En *The Last Gentleman*, Will representa inicialmente al atomizado "hombre de la sociedad de masas", a quien Guardini describe como "absorbido por la tecnología y por la abstracción racional".[35] Mas, a pesar de su "abstracción", siendo joven, Will sí llega a un momento de decisión, aunque sólo lo logra 30 años después, en *The Second Coming*.

Si Will acaba por aproximarse al cristiano Guardini en una época poscristiana, es el personaje del doctor Sutter Vaught en *The Last Gentleman* el que encarna las actitudes propias del no creyente de Guardini. Vaught es un médico desacreditado y sin ilusiones que rechaza los valores cristianos secularizados. Pero reconoce también que una interpretación estrictamente científica de los seres humanos los aparta de la naturaleza y de ellos mismos. Vaught propone que el único medio de superar esta disociación es el sexo, que la única alternativa contemporánea viable al cristianismo es la pornografía. Sus cuadernos de notas están interpolados en el relato de la novela y, en un apunte, escribe: "La lujuria —la única metafísica concreta del lego en una época de ciencia— sacramento de los desposeídos..." (279). Sutter se anuncia como el perfecto pornógrafo, "hombre que vive en la antesala de la ciencia... y que también vive en el crepúsculo del cristianismo, por ejemplo, un técnico. El perfecto pornógrafo —el cristiano sureño caído (quien conserva el recuerdo no sólo del cristianismo, sino de una región inmersa en el lugar y el tiempo), quien hoy vive en Berkeley o en Ann Arbor, que no son verdaderos lugares sino sitios de una actividad abstracta..." (280). La búsqueda del placer, por

Vaught, sin ninguna referencia ética queda desacreditada en la novela [él es, a juicio del narrador, "el más triste fracaso, un hombre que se ha arrojado a los cuatro vientos" (381)], pero su consciente rechazo de la moral cristiana en una cultura amoral es, a pesar de todo, perfectamente congruente con la visión que Guardini nos da de la nueva época.

La hermana de Sutter dramatiza —aún más claramente que Will en este punto de su desarrollo— la actitud del creyente prescrita por Guardini al fin de la época moderna. Val, una monja que dirige una escuela rural católica en Alabama, es descrita sarcásticamente por Sutter en una mezcla extraña pero expresiva de las frases de Romano Guardini y del Apocalipsis. Dice que ella se cree "el último vestigio sobreviviente de su Cosa Católica", y que espera que creyentes y no creyentes por igual se declararán como tales:

> Ella cree que entonces, si seguimos el camino y abandonamos la cristiandad, el aire se aclarará y hasta Dios podría hacernos una señal [...] ¿Notaron ustedes hasta qué punto se parecía a uno de esos enclaves sobrevivientes después de la Última Guerra? Y probablemente ella tiene razón: quiero decir, ¿quién demonios querría bombardear el sur de Alabama?
>
> ¿No ven? No ocurrió nada. Ella se engalanó para el novio, y el novio no vino. Ahí está sentada en los bosques como si el mundo hubiese terminado y ella fuese una de las elegidas que quedan para mantener la Cosa en marcha, pero el mundo no ha terminado, en realidad, es más el mismo que de costumbre (377-378).

En este contexto hay que observar que Val, quien sin duda es el portavoz de Percy sobre el tema de la falla moral contemporánea, específicamente rechaza la entropía como metáfora de la historia humana, afirmando en cambio, a su hermano Jamie agonizante, "un movimiento histórico en dirección de la entropía negativa" (370). Val pide a Will que asegure que Jamie sea bautizado antes de morir. Por medio de la muerte de Jamie, Will logra participar de nuevo en la realidad histórica. En cuanto a Sutter, mantiene su posición como un "sueco espiritual" que "morirá como un hombre honrado" (379).

La sustitución de la fe por el sexo que caracteriza a Sutter Vaught en *The Last Gentleman* también caracteriza a Lancelot. Desde luego, Vaught ha elegido conscientemente su papel de "pornógrafo" de un modo que Lancelot, con su falta de autoconciencia y de control psíquico, es incapaz de hacer. Las miradas retrospectivas de Lancelot a su juventud sugieren que él siempre ha sustituido lo metafísico por lo físico, y que esa

sustitución es un aspecto inevitable de la decadente cultura aristocrática en que fue criado. Lancelot no puede disociar lo secular de lo sacro como lo hace Sutter, sino que continuamente imagina sus relaciones sexuales en términos cristianos. Hablando de su esposa, bella e infiel, dice al sacerdote que escucha su historia en el hospital de psiquiatría: "Ésa fue mi comunión, padre... ese dulce y oscuro santuario guardado por las pesadas columnas doradas de sus muslos, el arca de su alianza" (18). Al enterarse de la infidelidad de su esposa, la mezcla de sexo y salvación de Lancelot gira agudamente hacia la psicosis. Si su paraíso con su esposa se perdió por causa del sexo, entonces considera que sólo por el sexo podrá recuperarlo. Jura fundamentar su nuevo mundo en un régimen sexual que es, al mismo tiempo, represivo y promiscuo. Lancelot asegura a quien le escucha que "El secreto de la vida es la violencia y la violación, y su evangelio es la pornografía" (241), y utiliza una imagen apocalíptica —"el punto omega"— para argüir que el colmo de la evolución es la agresión sexual. La psicótica conducta sexual de Lancelot está asociada a la dislocación temporal, asociación resumida por la observación de Lancelot de que los celos hacen que el tiempo se estire y tuerza, que alteran la forma misma del tiempo.

Sabemos que las visiones apocalípticas incorporan imágenes sexuales: el apocalipsis imagina las más oprobiosas ofensas espirituales y sociales en fuertes términos sexuales. El resultado de tales imágenes no es tanto un sentido de licencia sexual como una palpable corriente subterránea de sexualidad reprimida, el análogo psicológico de la impotencia política del apocaliptista. Las jactancias fálicas de Lancelot deben interpretarse en términos de impotencia, en su caso más real que figurada. Su empleo de la imagen apocalíptica del punto omega, y su referencia al "reino de los cielos" antes de empezar a proclamar su teoría sexual de la historia conecta su narrativa con el uso convencional apocalíptico de imágenes sexuales para representar toda una sucesión de abusos. De hecho, en su ejemplificación novelística de los males espirituales de la cultura contemporánea en términos sexuales, diríase que el propio Walker Percy y no sólo sus narradores participa en este característico recurso narrativo apocalíptico, y lo extiende.

No pretendo sugerir que el empleo que hace Percy de imágenes de corrupción sexual sea simplemente retórico. Por lo contrario, me parece claro que Percy está perturbado —tal vez demasiado perturbado— por las cambiantes costumbres sexuales de la cultura estadounidense contemporánea que él retrata en sus obras. Hasta se puede detectar ocasionalmente en las novelas de Percy la falsa dicotomía entre ascetismo y promiscuidad: extensión de la teología paulina que Carlos Fuentes rechaza explícitamente en *Terra nostra.* Aunque yo he afirmado que la ficción de Percy es similar en varios aspectos a la ficción latinoamericana, en este punto parece ser distinta. Para reconocer el contraste sólo tenemos que recordar la abundancia de sexo en las obras de García Márquez, su potencial regenerativo en las obras de Fuentes, o el paralelo que establece Cortázar de las energías sexuales y las visionarias. Hemos de aguardar hasta el fin de *The Second Coming* para que el sexo sea tratado por Percy como algo más positivo que una causa de angustia y aun de psicopatología. Desde luego, las tradiciones puritana inglesa y católica española siempre han diferido en sus actitudes culturales hacia la sexualidad y por ello no es sorprendente, podemos concluir, que Percy se aparte de los escritores latinoamericanos a este respecto. Pero antes de llegar a una conclusión que puede presentar una falsa dicotomía, debemos tomar nota de un escritor latinoamericano que de hecho comparte con Percy un sentido de la relación entre la decadencia cultural y la actual conducta sexual.

Octavio Paz, al término de un análisis comparativo de los Estados Unidos y de México, expresa su escepticismo radical acerca de varias prácticas culturales —a las que llama "formas inferiores de credulidad"—:

> El hedonismo de Occidente es la otra cara de la desesperación; su escepticismo no es sabiduría sino renuncia; su nihilismo termina en el suicidio y en formas inferiores de credulidad, como el fanatismo político y las quimeras mágicas. El vacío dejado por el cristianismo en el alma moderna no lo ocupa la filosofía, sino las más burdas supersticiones. Nuestro erotismo es una técnica, no un arte o una pasión.[36]

Paz, como Percy, conecta el hedonismo con la pérdida de instituciones y creencias significativas y, además, con la pérdida de un sentido escatológico de la historia: "Las sociedades liberales giran infatigablemente, no hacia adelante, sino en redondo. Si cambian, no se transfiguran" (152). El comentario de Paz es útil para relativizar la oposición que parecería existir entre el característico trato que da Percy a las relaciones sexuales y el que se encuentra en la literatura latinoamericana reciente. El contexto de Paz es internacional, su preocupación es la crisis de la cultura "moderna" en la vasta

escala geográfica implícita en la palabra "occidental". Sus observaciones así complementan y aumentan la pertinencia del ambiente sureño de Percy.

En contraste con Sutter Vaught y con Lancelot, Will Barrett no anda en busca de sexo, sino de señales. A lo largo de casi todo *The Last Gentleman* es un observador o, si acaso, un buscador pasivo. Aunque el narrador le llama "el ingeniero", al comienzo de la novela Will no es un ingeniero sino un técnico encargado del sistema de aire acondicionado en el turno de noche del sótano de Macy's en Nueva York. En este punto, como ya he dicho, Will corresponde a la definición del "hombre de sociedad de masas" de Romano Guardini, distanciado de un entendimiento subjetivo o simbólico del mundo por la tecnología y por su falta de propósito.[37] Acaba por dejar Nueva York, retorna al sur y continúa hasta Nuevo México. Su itinerario no está determinado por sus planes y deseos sino por el azar, la coincidencia y las necesidades de otros personajes, a saber, los Vaught, a quienes encuentra en el camino. Las formulaciones filosóficas y sociológicas de Sutter y de Val Vaught, enérgicamente planteadas, contrastan con la falta de todo sistema claro de valores en Will, o más precisamente, con su falta de todo entendimiento claro de la cultura en que se ve atrapado. Su absoluto desapego de la realidad histórica nunca es más obvio que cuando se queda dormido mientras estalla la violencia en la Universidad de Mississippi, incidente novelístico basado muy de cerca en la forzosa "integración" racial en 1962 de la Universidad de Mississippi por tropas de la guardia nacional. Sólo en las dos últimas escenas de la novela, Will logra volver a insertarse en el tiempo de un modo significativo.

El problema de Will Barrett aparece en términos psicológicos. El joven Will sufre de "fugas": amnesia y una poderosa y recurrente sensación de *déjà vu*. Éstas son disfunciones temporales. Tanto la amnesia como la sensación de *déjà vu* crean lagunas u otras deformaciones en el tiempo, y por tanto confunden la relación del personaje con la duración. Percy ha comentado que la desorientación de Will sugiere "una incertidumbre poscristiana acerca del tiempo histórico", comentario que luego elabora hablando de los dos sistemas temporales propuestos por Eric Voegelin. Refiriéndose a *The New Science of Politics*, de Voegelin, Percy dice: "En su libro, Voegelin contrasta el tiempo cíclico ahistórico de los griegos y los orientales con el tiempo lineal histórico de Israel. El tiempo histórico comenzó al surgir Israel".[38] Los males de Will parecen representar su relación inconsciente y no deseada con estos movimientos temporales contradictorios. Su amnesia sugiere un sistema lineal que se ha descarriado, cuando partes aleatorias de su pasado quedan irremisiblemente atrás; y su sensación de *déjà vu* sugiere un sistema cíclico fuera de control, ya que partes extrañas de su pasado retornan sin control. Esta oleada de imágenes repetidas no es como las pautas repetidas de acontecimientos y personajes de Barth, que tienen un propósito esencialmente estético y estructural; tampoco son como las *figuras* de Cortázar, que pretenden sugerir la compleja multiplicidad de la experiencia y sus encarnaciones literarias. Aquí, en cambio, la repetición indica una dislocación temporal y psíquica: el problema de Will es empezar a comprender y a participar en el presente de su propia vida.

De este modo, la repetición se vuelve indicio filosófico en *The Last Gentleman*. Voegelin ubica la diferencia esencial entre los dos sistemas temporales que analiza en sus diversas interpretaciones del avance del tiempo hacia su meta percibida. Mientras que el sistema cíclico griego concibe la historia como un proceso inmanente actuado entera y repetidamente dentro de este mundo, la historia judeocristiana propone un ámbito que trasciende este mundo, basado en una visión apocalíptica de realización última y eterna. Voegelin subraya el fin único e irrepetible hacia el cual avanza la historia judeocristiana. Este fin da una dirección y un destino al avance del tiempo. La oposición entre repetición y unicidad, entre inmanencia y trascendencia, aparece constantemente en los cuadernos de notas de Sutter, pero el análisis de Voegelin concierne particularmente a Will. Mientras Will no alcance un entendimiento de la naturaleza histórica y la significación de su propia vida, su relación con su futuro será tan azarosa como lo es su relación con su propio pasado.

Order and History de Voegelin es útil para comprender la "vacilación poscristiana acerca del tiempo histórico" de Will Barrett. En el primer volumen de esta obra, intitulado *Israel and Revelation*, Voegelin analiza la revelación divina y la interpretación simbólica de la revelación, de la cual depende la existencia histórica de la humanidad. Afirma que la humanidad se reconoce "como una parte del ser, capaz de experimentarse como tal, de utilizar el lenguaje y de nombrar a la experiencia 'hombre'".[39] Este conocimiento es precario, y ante el misterio de la existencia surgen símbolos con los cuales tratamos de hacer inteligible nuestra existencia, es decir, con los cuales expresamos nuestras alusiones al orden. La simbolización es lingüística y comunal: el lenguaje simbólico expresa la

interpretación común del orden por la sociedad. Según Voegelin, la humanidad no crea este orden: antes bien, por medio de la revelación —lo que Voegelin llama "saltos adelante en el ser"— la humanidad intima un "orden que trasciende al mundo", una realidad espiritual. Hablando de la cultura judeocristiana, Voegelin afirma que la revelación en el Monte Sinaí fue dada por un Dios trascendente que impuso a su pueblo elegido la existencia histórica. La revelación divina irrumpió en el repetitivo ciclo de pasado, presente y futuro, creando la experiencia de un antes y un después, es decir, creando la experiencia de la historia. Dice Voegelin que la historia es el avance de la realidad divina a través de un complejo de hechos significativos hacia un fin trascendente. Estas ideas subyacen la conducta del personaje de Percy y sugieren el contexto en que debe interpretarse la conclusión de *The Last Gentleman*.

El trayecto de Will adquiere, por fin, una dirección ante el lecho de muerte de Jamie Vaught, el hermano menor de Sutter y de Val, donde Will desempeña el papel de intérprete entre Jamie y un sacerdote. Jamie está tan débil en las últimas etapas de la leucemia que no puede hacerse entender por el sacerdote. Por tanto, Will se encuentra interpretando las últimas palabras de Jamie para el sacerdote, quien a su vez celebra el rito simbólico que sirve de bautizo y de extremaunción a Jamie. En lo específico de los detalles físicos de la muerte de Jamie, Percy hace buen uso de sus conocimientos médicos. Su descripción dolorosamente precisa tiende a intensificar la conciencia de nuestra condición humana mortal y, además, la conciencia de nuestra relación humana con los ámbitos inmanente y trascendente. Para Percy, como para Voegelin, lo secular y los sagrado son ámbitos separados, pero hay momentos en que lo trascendente irrumpe en lo inmanente, cuando *kairos* invade la cronología, realizando el tiempo. El fin de Jamie inspira en Will un momento de visión escatológica cuando, como diría Voegelin, el "orden que trasciende al mundo" se revela en el tiempo: tal es el signo revelador que Will ha estado buscando. Aunque la novela concluye antes que estemos seguros de que él fue capaz de interpretarlo y de actuar en consecuencia, queda la clara sugerencia de que ha ocurrido algo significativo y que afectará permanentemente el futuro de Will.

Después de la muerte de Jamie, Will sale del hospital persiguiendo a Sutter Vaught, quien ha estado ahí también con Jamie. Will desea preguntarle qué ocurrió en el cuarto de hospital. Cuando lo tiene cerca, grita a Sutter que lo aguarde.

Cuando repite enérgicamente la palabra "espera", vemos que ha empezado a disiparse su confusión. En lugar de flotar a través de un medio temporal, como lo ha hecho durante todo el transcurso de la novela, Will empieza a interpretar el tiempo en términos escatológicos. Recordamos, al final de *¡Absalón, Absalón!*, la repetida súplica de Shreve a Quintín, pidiéndole que espere. Como Shreve y Quintín, Will siente la presión de un fin, sensación que pesa sobre él, y de pronto, con todo propósito, sigue una dirección. Cuando Sutter sube a su auto y empieza a alejarse, Will corre tras él, "con grandes y gozosos saltos de antílope" para hacer "una última pregunta". Y aunque no nos enteramos de cuál es esa última pregunta, *sí* sabemos con certidumbre que, para Will, el avance del tiempo ha cobrado una significación y ejerce presión, si no sobre el fin del mundo, entonces sobre el suyo propio. El bautismo y la muerte de Jamie son los medios con los que Will establece sus relaciones con el infinito, y el medio por el cual reconcilia la cotidianeidad con la existencia histórica significativa. Cuando leemos la continuación de esta novela, vemos que Will hace su pregunta final, no a Sutter Vaught, sino a Dios.

4

Lo que podamos predecir acerca de la evolución del sentido del tiempo en Will al final de *The Last Gentleman* queda necesariamente condicionado por la reaparición del personaje en *The Second Coming*. Estamos acostumbrados a la reaparición de personajes en dos o más obras de un escritor determinado. Los grandes practicantes de esta estrategia literaria en la ficción estadounidense y latinoamericana son Faulkner y García Márquez, y ya he mencionado la resurrección de personajes de John Barth de una novela a otra. Sin embargo, los motivos de Percy para la reencarnación ficticia de su personaje difieren de los de Barth o de Faulkner o de García Márquez. En varias de sus novelas y cuentos, Faulkner y García Márquez aportan las partes de lo que se ofrece como mundos completos y coherentes: Yoknapatawpha County y Macondo. Como cualquier ciudad o pueblo real, están poblados por un conjunto de personajes que aparecen y reaparecen en diferentes tiempos y lugares. El propósito de Barth invierte el de Faulkner y el de García Márquez. En lugar de reintroducir a personajes para causar un efecto realista, Barth lo hace para señalar su

carácter ficticio, colocándolos en diferentes marcos narrativos para llamar la atención hacia sus propias formas verbales. En el caso de Percy, la reaparición de Will Barrett y de otros varios personajes dramatiza su desarrollo histórico a lo largo de un periodo considerable (de hecho, toda una vida) y subraya la condición temporal *per se* de sus personajes. Al presentarlos dos veces, primero jóvenes y luego viejos, Percy parece otorgarles una vida ajena e independiente de las novelas en que el lector los conoce, viviendo y envejeciendo fuera de foco, por decirlo así, entre sus apariciones novelísticas. Al hacerles envejecer 30 años entre sus novelas, Percy señala su condición de seres para quienes es importante el paso del tiempo y para quienes el cambio es tan innegable como la muerte hacia la cual cada uno de ellos avanza. Además, la reaparición de los personajes parece reiterar simbólicamente el tema de renovación apocalíptica: el fin de *The Last Gentleman* sirve como nuevo principio de *The Second Coming*.

Ya he dicho que al fin de *The Last Gentleman*, Will comienza a comprender la naturaleza escatológica del tiempo y de su propia existencia. Al comenzar *The Second Coming* aún está esforzándose por llegar a tal comprensión, aún está interpretando signos potenciales del inminente apocalipsis. En particular le obsesiona un signo, la ausencia de judíos en Carolina del Norte. Este hecho (si puede llamarse hecho) indica a Will la realización de uno de los requisitos bíblicos para la Segunda Venida de Cristo: el retorno de los judíos a su patria. Así, desciende a una cueva cerca de su propiedad donde o recibirá un signo confirmador de Dios, o morirá. Si, como veremos, el padre de Will se pasó toda su vida recordando un pasado mítico que él consideró siempre preferible a su presente, aquí Will comete un error similar: mira hacia adelante, al futuro prometido, negando su presente y casi optando, como su padre, por el suicidio antes que seguir viviendo en el presente. Así, lanza este reto:

> Habla, Dios, y hazme saber si los judíos son un signo y si los Últimos Días se aproximan.
>
> Si se aproximan los Últimos Días, se sabrá qué hacer. Yo iré a Megiddo con Sutter y aguardaré al Desconocido del Oriente.
>
> Si tú no hablas y los judíos no son un signo, entonces también ésa será una especie de respuesta, y sabré que lo que viene no son los Últimos Días, sino sólo unos últimos días, mis últimos días, hecho insignificante, desde luego, mas para mí un hecho de importancia (212-213).

Megiddo, supuesto lugar del Armagedón, será el "asiento de primera fila" si de hecho se acercan los Últimos Días, y es ahí donde Will ha pedido a su viejo conocido, Sutter Vaught, que fuera para aguardar su llegada o bien el fin del mundo (lo que llegue primero). "Y así", comenta el narrador, "Will Barrett se volvió loco". Describiendo su "locura", el narrador observa irónicamente: "Se había convencido de que se acercaban los Últimos Días, de que el mundo había caído en manos de la única especie que sabe destruirse a sí misma junto con todos los demás seres vivos de la tierra..." (197). Pero no ocurre ningún Armagedón, y Will tiene que actuar antes de que se actúe sobre él. Por causa de una súbita enfermedad sale de la cueva y, al salir, cae en un mundo nuevo. Se encuentra en el suelo de la morada primitiva de una joven llamada Allie Huger, que se vuelve agente de su regeneración. Percy pone en claro que el apocalipsis es cuestión existencial, y como tal representa de manera metafórica la necesidad de un compromiso personal, de los actos de fe.

Como en *The Last Gentleman*, la clave para evaluar la experiencia de Will en *The Second Coming* es evaluar su relación con el tiempo. La nueva vida que él a base de voluntad hace existir en la segunda novela depende de que produzca el fin de su antigua vida o, al menos, de que la integre a su presente. Para entonces las fugas de Will han sido ya diagnosticadas como problema fisiológico más que psicológico, pero aún no logra dominar su pasado. El acontecimiento básico de este pasado fue un accidente de cacería, cuando su padre trató de matarse a sí mismo y a Will.[40] El recuerdo del accidente aparece involuntariamente, pero por fortuna, una vez recordado, Will comienza en esta última etapa de su vida a comprender el pesimismo filosófico de su padre y el de su cultura. El ensayo de Percy, "Stoicism in the South" [El estoicismo sureño], describe el sentido de condenación del estoico sureño, igual a la carga cultural que abruma al padre de Will:

> Su humor más característico era un pesimismo poético; encontraba una sombría satisfacción en la disolución de sus valores: porque la decadencia social lo confirmaba en su elección original del invernal reino del ego [...] para el Estoico no hay esperanza verdadera. Su hora más gloriosa consiste en sentarse apretando los labios y mostrándose irónico mientras el mundo va desplomándose a su alrededor.[41]

En este ensayo, comenta Percy que ésta era una actitud muy apropiada para la sociedad jerárquica del sur en el siglo XIX,

y menciona al aristócrata de Faulkner, Sartoris, para ilustrar el concepto del honor inherente a la actitud estoica. Pero Percy también nota que esta actitud no se limita al sur: "No sólo Faulkner presenta testimonio de la llegada del hombre de masas, de la enajenación y vulgarización del consumidor urbano. Ortega y Marcel no son sureños ni estoicos" (343). Percy rechaza la actitud no comprometida del estoico enajenado, pidiendo un compromiso cristiano con las cuestiones políticas y sociales, compromiso que debe ser a la vez personal e institucional.

Vemos así que el padre de Will es el último caballero en la novela de este nombre. Es él, y no Will, quien aparece como un estoico sureño, según la definición de Percy: un hombre "muerto por su propia ironía y tristeza y por la tensión de vivir una vida ordinaria en una perfecta danza de honor". Esta descripción también podría aplicarse a Quintín en *¡Absalón, Absalón!*, quien, como el padre de Will, soporta la carga del honor sureño y también acaba por suicidarse. Sin embargo, el mayor optimismo de Percy, comparado con Faulkner, se manifiesta cuando permite que el hijo se libre de los pecados del su padre, lo que no hace Faulkner. Y tampoco lo hace García Márquez: Aureliano Babilonia también es un último caballero, atrapado por una tradición familiar de fatalismo histórico de la que no puede escapar. No es fácil deshacerse de la falsa moral del viejo mundo: tema de la narración apocalíptica tan importante como su visión de una renovación, y el tema que Faulkner, García Marquez y Percy (en *Lancelot)* subrayan. Sabemos que ni Quintín ni Aureliano ni Lancelot logran liberarse del pasado. Sin embargo, en *The Second Coming* Will Barrett sí se libera de la maldición con la cual su padre había vivido y muerto.

La lucha de Will por liberarse de este legado histórico sureño y superarlo es una de las principales fuentes de la tensión temática de *The Second Coming.* Percy insiste repetidas veces en el precio psicológico de este proceso. Will logra liberarse de su pasado y establecer su propia identidad en el presente; sin embargo, es peligrosamente tentado por el canto de las sirenas de su padre. Y aunque su padre murió hace años, Will imagina su llamada:

> Ven, ¿qué más hay ahí? ¿Qué otro fin hay, si tú no haces el fin? Crea tu propio fin brillante en las tinieblas de este mundo agonizante, de este lugar fétido e inútil [...]. Ciérralo. Al menos puedes hacer eso, no sólo no perder sino ganar, con un último y espléndido gesto, derrotar al mundo fétido e inútil (337).

Este deseo de muerte impele, hasta cierto punto, a Will a entrar en la cueva y desafiar a Dios a poner fin al mundo. Sin embargo, al llegar la conclusión de la novela, Will ha hecho frente a su pasado: en los términos del ensayo de Percy sobre el estoicismo sureño, podemos decir que Will pasa del pesimismo estoico a un compromiso existencial cristiano en el presente.

La referencia de Percy al filósofo español José Ortega y Gasset nos ofrece un medio adicional de comprender la dislocación temporal que Will tiene que superar. Ya he supuesto que las ideas de Ortega están relacionadas con las de Jorge Luis Borges sobre el agotamiento de las formas literarias, e indirectamente con las de John Barth. A la ficción de Percy se aplica no sólo la afirmación de Ortega de presenciar el fin de una época cultural, y su consiguiente sensación de agotamiento estético, sino también su interés en la disposición temporal de lo romántico.

En su ensayo "The Man on The Train" [El hombre en el tren] Percy asocia a Ortega con una de sus propias imágenes epigramáticas de decadencia cultural: "Como el romántico de Ortega, el deseo del corazón del hombre enajenado es ver unas hiedras brotar entre la mampostería".[42] Ortega sugiere a Percy que la tendencia a lamentar un pasado perdido (la imagen de la mampostería invadida por la hiedra) a menudo se funde con el anhelo de un futuro ideal. Esta combinación de nostalgia y de idealismo queda simbolizada para Ortega (como para Carlos Fuentes) en Don Quijote, quien mira simultáneamente hacia atrás, a una edad de oro, y hacia adelante, a una utopía. Don Quijote siempre coloca "más allá de su alcance la cosa misma que anhela".[43] La frase no es de Don Quijote ni de Ortega, sino de un personaje de Percy, Binx Bolling, y ejemplifica el dilema romántico orteguiano: vivir una existencia auténtica en el presente cuando a la vez pasado y futuro ofrecen lo que el presente nunca puede ofrecer. Así como los personajes de *Cien años de soledad,* continuamente desgarrados entre el pasado y el futuro por el presentimiento y el recuerdo, todos los personajes de Percy sufren este desgarramiento temporal del ego. El narrador de *The Second Coming* describe las condiciones en las cuales Will se conoce (o mejor dicho, no se conoce):

> Ni una sola vez en toda su vida se ha permitido aquietar en el apacible centro de sí mismo, sino que siempre se ha lanzado hacia adelante, desde algún oscuro pasado que no pudo recordar hacia un futuro que no existió. Ni una sola vez ha estado presente para su vida (123-124).

Es el personaje de Allie el que actúa para cerrar la brecha entre la identidad y el deseo, es ella quien dramatiza la necesidad de Will de ocupar el presente para poseer su futuro.

Allie vive con una simplicidad infantil en el presente. Aunque este personaje a veces parece pueril, y su habla idiosincrásica corre el riesgo de irritar en lugar de conmover, es claro que en el contexto del entendimiento temporal que está evolucionando en Will, Allie sirve como sede del tiempo presente. Acaba de comenzar una existencia nueva, y la novedad de su lenguaje representa su absoluta receptividad a la riqueza e inmediatez de la experiencia. El ideal de una segunda oportunidad, inherente a la imagen del retorno de Cristo, se vuelve específica en la revitalización de Will por su amor a Allie: el título de la novela adopta matices sexuales además de escatológicos en sus últimas páginas. Will sospecha, con razón, que la propia Allie es una señal de la presencia de Dios: "¿Es ella un don y, por tanto, una señal de un donador?" (360). La respuesta está implícita en la pregunta misma de Will. Es ella la que inspira "la segunda venida" de Will, es ella quien activa los diversos niveles de significado en esa frase.

La palabra griega *parusia* es traducida a menudo como "venida", pero su significado etimológico (la raíz de la palabra es el participio presente del verbo ser) es "presencia" o "estar presente". Desde el punto de vista existencial cristiano, la Segunda Venida de Cristo no debe interpretarse como un acontecimiento que hay que aguardar en el futuro, sino como el futuro que viene y renueva constantemente el presente. Ya me he referido a Guardini, Voegelin y Ortega, sobre todo para definir las *enfermedades* temporales de los personajes de Percy. Para comprender la relación *apropiada* del futuro con el presente —la integración existencial del futuro en el presente, sugerida en la etimología a la palabra *parusia*— me refiero a otra base filosófica de las obras de Percy, *El ser y el tiempo,* de Martin Heidegger.

La *cotidianeidad,* término empleado tan a menudo por Percy para sugerir la temporalidad esencial de sus personajes, es desde luego un término de Heidegger, y la realización dramatizada del potencial particular de Will al término de la novela también es sugerida por Heidegger.[44] Según Heidegger "los conceptos de 'futuro', 'pasado' y 'presente' han brotado ante todo de la comprensión impropia del tiempo" (§ 65, p. 354). Heidegger prefiere los términos "ya no" y "aún no" por su sugerencia inherente de la relación necesaria de "antes" y "después" con "ahora". Heidegger define el futuro como un

> advenir [...] si este advenir a sí [del ser ahí] en su posibilidad más peculiar y en este poder advenir a sí mantiene la posibilidad [...] es decir, existe [...]. Advenir no mienta aquí un ahora que *aún no* se ha vuelto real pero que *llegará a ser,* un buen día, sino el venir en que el ser ahí adviene a sí en su más peculiar poder ser (§ 65, pp. 352-353, las cursivas son de Heidegger).

El ego debe tener conciencia de sí mismo como ser anticipante, como algo que mira hacia adelante, que avanza, y para Heidegger la forma más apremiante de esa conciencia es la comprensión de que iremos a *no ser,* que moriremos.

Lo que preocupa a Heidegger es lo que la muerte inminente puede significar para un individuo en la plenitud de la vida. La existencia auténtica en el presente depende de captar el hecho de un fin. Así, Heidegger explora el *Ser relativamente a la muerte:* "Con la muerte, el *Dasein* se yergue ante sí mismo en su mayor potencialidad de ser" (§ 50, p. 274). La conciencia individual de la muerte crea una perspectiva comprehensiva de la vida y, por tanto, un *Ser en todo* potencialmente auténtico: según Heidegger, el significado existencial del escatón cristiano reside precisamente en esa potencialidad.[45] La muerte cambia el enfoque: de cuestiones de modos de existencia hacia la cuestión esencial de lo que significa ser.

Percy dramatiza el argumento de Heidegger, poniendo a sus personajes en situaciones en que deben hacer frente al fin de la vida como cuestión existencial. Sutter Vaught reconoce esto en *The Last Gentleman* cuando dice: "La cierta disponibilidad de la muerte es la condición propia para recuperarse a sí mismo" (291); y Will en *The Second Coming,* antes de decidir desafiar a la muerte en la cueva, comprende su importancia para el desenvolvimiento de la vida del ego:"¿Por qué sin muerte perdemos la vida?" (124). Cuando entra en la cueva, lo hace para enfrentarse al hecho de su propia muerte. La perspectiva que Will adquiere en la cueva y en su ulterior amor a Allie le permite volver a entrar en un medio temporal que integra el "aún no" y el "ya no". Comienza a comprender que el presente no es una disminución del pasado aristocrático, ni es tenderse hacia adelante a algún futuro luminoso e inalcanzable. El que Will conecte explícitamente su posesión de Allie y de Dios ["¿Estoy loco para desearlo, a ella y a él? No, no los deseo, debo tenerlos. Y los tendré" (360).] confirma esta interpretación, así como confirma una definición existencial de la *parusia*. La llegada de Cristo no es un hecho que ocurrirá, sino que *está* ocurriendo. El hecho escatológico debe ser experimen-

tado, no aguardado. Por ello el intento de Will por trascender el mundo se vuelve el medio de su reconciliación con el mundo. Lo inmanente y lo trascendente ya no son contradictorios sino complementarios.

En "Notes for a Novel about the End of the World" escribe Percy: "Una novela seria acerca de la destrucción de los Estados Unidos y el fin del mundo debiera desempeñar la función de una profecía a la inversa. El novelista escribe acerca del fin que se aproxima para advertir sobre los males presentes y así evitar el fin" (5). Si la ciencia y humanismo secular han desconocido el lugar de la humanidad en el mundo, entonces, según Percy, la novela es el vehículo que nos queda, y sus propias novelas se ofrecen como ejemplo de esta tesis. En el siguiente capítulo veremos que este optimismo acerca de la función regeneradora de la novela también es inherente a la obra de Carlos Fuentes, para quien la literatura es la única utopía posible en un mundo que existe en el tiempo presente, no en el tiempo futuro.

VII. MÁS ALLÁ DEL APOCALIPSIS: *TERRA NOSTRA* DE CARLOS FUENTES

> *down the gullies of the era we may catch ourselves looking forward to what will in no time be staring you larrikins on the postface in that multimirror megaron of returningties, whirled without end to end.*
>
> JAMES JOYCE, *Finnegans Wake*

LA OBRA de Carlos Fuentes ofrece un final adecuadamente abierto para este estudio del historicismo apocalíptico. Consciente y explícitamente, Fuentes invoca las pautas históricas del Apocalipsis, así como sectas, obras y pensadores apocalípticos. Acto seguido pone en entredicho su linealidad teleológica, su finalidad temporal y textual. A menudo ha dicho que la historia debe ser escrita por novelistas, y su propia producción literaria se encuentra profundamente arraigada en la historia mexicana, ya sea la historia política y social de este siglo en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), los estratos históricos de México-Tenochtitlán en *La región más transparente* (1958) y *Agua quemada* (1981), o la historia de las relaciones literarias entre los Mundos Viejo y Nuevo en *Una familia lejana* (1980). Así como sus obras de ficción, también sus ensayos están unificados por su consideración de la naturaleza del movimiento temporal, pese a la diversidad de sus temas. El título de un volumen de ensayos, *Tiempo mexicano* (1971), es emblemático de su polifacética exploración del carácter de la realidad histórica mexicana. De todos los autores que menciono en este estudio, Fuentes tal vez sea el más consciente de su empleo de metáforas espaciales e imágenes poéticas para describir el movimiento de la historia y la forma del tiempo mismo.

En capítulos anteriores he tratado de ofrecer una panorámica de la obra de los escritores que están en consideración, porque he sostenido que las preocupaciones históricas y narrativas que comprenden una visión apocalíptica son básicas e integrales para todo su *corpus*. Esto también puede decirse de la producción literaria de Fuentes: la narración del moribundo en *La muerte de Artemio Cruz*, la atmósfera decadente y extraterrena de *Aura* (1962), la meditación abstracta y bor-

gesiana sobre la muerte y renacimiento en *Cumpleaños* (1969), los intereses globales de la novela de espionaje internacional en *La cabeza de la hidra* (1978): todas ellas se prestan a un análisis de cuestiones apocalípticas como las que he planteado aquí. Sin embargo, en este capítulo mi estudio se limitará a *Terra nostra* (1975) debido a la complejidad y el volumen de su materia histórica y literaria.

Ya he mencionado la afinidad que Fuentes encuentra entre la literatura latinoamericana y la sureña de los Estados Unidos, afinidad basada en la exclusión que sufrió la región sureña con respeto a la prevaleciente ética estadounidense del éxito y progreso material. Esta opinión se relaciona con la perdurable convicción de Fuentes de que el tiempo lineal y progresivo de Europa se ha impuesto indiscriminadamente a la América Latina, que la visión mítica y cíclica de la historia indígena latinoamericana fue suprimida por el positivismo científico y por su consecuencia, la doctrina del progreso. Fuentes define el tiempo mexicano oponiéndolo al tiempo (orientado hacia el futuro) del Occidente industrializado: es

> el tiempo que se concibe a sí mismo en un presente perpetuo, que no está enajenado por la búsqueda del futuro, un futuro que nunca podemos alcanzar [...]. Esta bastardización de la filosofía de la Ilustración es común a los sistemas capitalistas y burocrático socialista: la promesa del futuro, del paraíso terrenal. El tiempo mítico, que como digo es un presente, no admite al pasado como tal. Considera lo que llamamos el pasado —en el sistema lineal de Occidente— como un presente que está aumentando, que está constantemente enriqueciendo el momento, el instante. El pasado nunca es condenado al pasado en un sistema mítico.[1]

El tiempo mítico de Fuentes es sincrónico y no diacrónico ("un tiempo en espirales, en mandalas..."), un medio que permite la recuperación de épocas que fueron enterradas vivas por invasiones culturales y políticas sucesivas pero que, no obstante, sobreviven bajo la superficie del presente. La conquista española negó la existencia del mundo indígena mexicano, la independencia negó el mundo colonial, la revolución rechazó el racionalismo decimonónico. Fuentes insiste en que, aun cuando (y porque) México ha intentado cancelar su historia a cada etapa, cada una de estas historias inconclusas está latente en la cultura contemporánea, coexistiendo e interpretándose en "una irracionalidad que, próxima pero invisible, acompaña como el *otro* a la facticidad visible de nuestra historia".[2] De esta manera la historia mexicana y la historia latinoamericana en general son vistas como una serie de rupturas, fragmentos discontinuos que sólo podrán ser integrados por una inclusiva visión temporal mítica y sus consiguientes modos narrativos. El futuro de la América Latina se encuentra en memorias responsables de su propio pasado, y no en sueños importados de progreso futuro.

En una entrevista concedida en 1981 a la *Paris Review*, Fuentes declaró que *Terra nostra* representa "un vano intento por absorber y expresar una historia total", un impulso motivador claramente relacionado con el de una narración apocalíptica tradicional. Pero también dice que su novela trata de unos orígenes específicos: las fuentes mediterránea y española de la cultura hispanoamericana.[3] Esta segunda declaración parecería apartarla de la preocupación explícitamente apocalíptica por los fines y finales, pero Fuentes arguye que los orígenes de los fines nunca son distintos o separados, que retornar es avanzar. En los mitos circulares del México precortesiano, el pasado está unido al futuro: "Cada piedra, cada templo, cada escultura del México antiguo son... los recipientes de esa espera desesperada: el regreso de Quetzalcóatl, un retorno al origen sin separación, idéntico al encuentro con un futuro bienhechor".[4]

Este avance del tiempo mítico ha dado algunos giros irónicos: Fuentes define el momento en que el tiempo lineal de la historia europea chocó con el mito mexicano, cuando Hernán Cortés desembarcó en México en el momento predicho por los augurios aztecas para la llegada de Quetzalcóatl, cumpliendo así la promesa del retorno del Dios y, a la vez, quebrantándola para siempre. Desde entonces, según Fuentes, la historia de México ha sido una historia de ausencia y de espera, una segunda búsqueda de identidad. Tal expectación histórica se asemeja a la escatología apocalíptica: Mircea Eliade nos ha mostrado que las sociedades pueden desplazar al futuro el retorno a sus orígenes sagrados.[5] Sin embargo, Fuentes rechaza las historias visionarias que enfocan un solo fin prometido. Precisamente porque la historia de México ha sido una serie de "paraísos subvertidos", de sueños no realizados de perfección futura, el novelista debe retornar al pasado e incorporarlo a sus estructuras narrativas, al "eterno presente" que Fuentes anuncia como un tema en las últimas páginas de *Terra nostra*.

La imposición de un modo temporal europeo sobre el ámbito mítico americano empezó, según dice Fuentes, con el utopismo proyectado por el Viejo Mundo sobre el Nuevo Mundo. América fue concebida inmediatamente por Europa como

una utopía, de tal modo que ahí pudiese purgar sus pecados. Esto, afirma Fuentes, es el sentido mismo del descubrimiento del Nuevo Mundo. La católica Europa ya no tuvo que relegar el paraíso a un ámbito edénico en el pasado distante ni aplazar el milenio, difiriéndolo al futuro remoto. El paraíso podía realizarse inmediatamente, al parecer, en América. Citando una frase de Octavio Paz, escribe Fuentes: "Somos 'un capítulo de la historia de las utopías': vale decir, somos hijos de la palabra: fuimos imaginados (deseados) antes de ser".[6] Fuentes rechaza este utopismo, pero no porque rechace la posibilidad de un mundo mejor. Lo que sí rechaza es la idea de que puede lograrse un mundo mejor descartando el pasado en nombre del futuro.[7]

Fuentes enfoca directamente este punto en un ensayo sobre la obra del escritor checo Milan Kundera.[8] Afirma que utopismo y totalitarismo son dos caras de una misma moneda, porque ambos descuidan el pasado. El totalitarismo explota los arquetipos del paraíso prometiendo una sociedad perfecta en el futuro. Vende a la gente un futuro a cambio de su pasado, que será revisado y reescrito para ponerlo en armonía con la visión del futuro sostenida por quienes ejercen el poder. Esta explotación totalitaria del utopismo y del idealismo apocalíptico queda plenamente ilustrada en *Terra nostra,* así como en la obra de Kundera. Y pese a que Fuentes desconfía de las visiones históricas orientadas hacia el futuro, también reconoce que un cambio constructivo puede ser su producto. Si el ideal de perfección social y política ha provocado algunos de los más atroces abusos de este siglo (la proposición que se encuentra en el meollo de *Lancelot,* de Percy, y de "Queremos tanto a Glenda", de Cortázar), tal ideal puede también inspirarnos a lo mejor que hay en nosotros. Fuentes reconoce que los intereses y valores de la comunidad pueden colocarse por encima de los intereses del poder en la "tradición del utopismo comunitario y revolucionario".[9] Semejante tradición —el milenarismo medieval— es invocada en *Terra nostra.*

En el prólogo de *Terra nostra,* Fuentes cita el estudio de Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium [En pos del milenio]* (1957), como base importante de su novela. Cohn trata de los diversos movimientos milenaristas en la Europa occidental entre los siglos XI y XVI que presentaban la salvación como algo colectivo, terrestre, inminente, total y milagroso.[10] Fuentes introduce cierto número de proyecciones edénicas, utópicas y apocalípticas en su novela. Aunque difieren en aspectos importantes, se asemejan al proponer ámbitos idealizados más allá del tiempo histórico. En *Terra nostra,* esas visiones idealizadas traslapan y fácilmente se convierten unas en otras; de hecho, la unidad de *Terra nostra* no se debe a la estructura de la trama o al punto de vista sino al complejo tratamiento temático del futuro visionario. Fuentes yuxtapone los sueños del paraíso con el tiempo experimentado para investigar la naturaleza de ambos.

1

Terra nostra, relación novelística de los orígenes de México en la España católica del siglo XVI, se desarrolla en el futuro, entre junio y diciembre de 1999, y termina el 1 de enero del año 2000. Por tanto, en contraste con casi todas las ficciones históricas, no pretende sugerir que el texto es contemporáneo al periodo histórico que muestra; en cambio, está narrado desde una perspectiva que ya es el futuro de la historia, así como de la historia del lector. De este modo, el pasado y el futuro quedan mediados por la novela misma, que avanza hacia su fin apocalíptico, no para mostrar la destrucción de un mundo ficticio como *Cien años de soledad* sino para evocar el momento mítico en que la historia y la novela se integran en una sola realidad.

La integración de narración e historia de Fuentes está arraigada en la obra de Giambattista Vico, historiógrafo del siglo XVIII, cuya teoría de las etapas cíclicas de la civilización ofrece una estructura complementaria al historicismo apocalíptico. La *Ciencia nueva* (1744) de Vico aporta, en su investigación y presentación de los orígenes "poéticos" de la historia humana, el marco filosófico y el método para la reconstrucción que hace Fuentes de los orígenes políticos y literarios de México. En la visión de Vico de la historia como espiral encuentra Fuentes el modo historiográfico con el cual integrar los tiempo lineal y circular que se encuentran en México. Cuando se le preguntó por la mezcla de hecho histórico y ficción en *Terra nostra,* su autor comentó: "Después de todo, la historia sólo es lo que recordamos de la historia. ¿Qué es en verdad la historia? La novela plantea esta pregunta. Nosotros hacemos la historia. Pero la historia no existe si no la recordamos. Es decir, si no la imaginamos".[11] Fuentes sigue diciendo que durante largo tiempo ha estado impresionado por los escritos de Vico, porque éste es "probablemente el primer filósofo que

dice que creamos la historia. Hombres y mujeres creamos la historia, *nuestra* creación, no es creación de Dios. Pero esto arroja una cierta carga sobre nosotros. Dado que nosotros hicimos la historia, tenemos que imaginar la historia. Tenemos que imaginar el pasado..." (106). Para Vico, como para Fuentes, la realidad histórica está indisolublemente unida a la creación y la recreación humana.[12] La nueva ciencia de Vico es una ciencia de humanidad. Constituye un rechazo del positivismo científico de su propio siglo y, asimismo, un rechazo del concepto cartesiano según el cual el intelecto puede captar intuitivamente los primeros principios sin referencia a ninguna experiencia histórica concreta. En su esfuerzo por dar consistencia a los proscritos principios de la historia, Vico sostiene que el escritor debe reconocer su deuda con la realidad práctica y con la imaginación empática. Su deuda con la realidad práctica le recordará que no hay un método esquemático por el cual comprender los orígenes de la historia, y su deuda con la imaginación empática le permitirá intuir lo que no puede ser conocido más que inventándolo.

El esfuerzo de Vico por recuperar lo que él llamó la "sabiduría poética" de los antiguos para su propia edad pospoética está fundamentado en la reconstrucción filológica y literaria, y su mayor desafío se encontraba en el hecho de la separación de la mente moderna de los *universali fantastici:* los "universales fantásticos (o imaginativos)" de la expresión poética. Los antiguos hablaban, y por tanto pensaban metafóricamente, jeroglíficamente, mientras que en épocas ulteriores se han modificado los tropos lingüísticos, empleando modos sucesivamente metonímicos y descriptivos. Para cumplir con su tarea de recuperación histórica, Vico se remonta a las fábulas griegas y a Homero, a quien dedica toda una sección de las cinco de la *Ciencia nueva*. Vico ve la fábula y la epopeya homérica como recapitulaciones hechas por los propios griegos de su propia historia, como modelos lingüísticos de la época (§ 679). Contienen un lenguaje figurativo que es comunal, autóctono, fijado en un contexto histórico específico y que también es generalmente sugestivo del avance de la historia a través de sus etapas. Para Vico, las fábulas son creaciones originales, pero no tienen un autor particular; poseen una lógica narrativa específica, y sin embargo sugieren un contexto histórico universal; son productos del comienzo de la historia, y sin embargo la recapitulan en un sentido final. Son documentos históricos privilegiados, aun si no son históricamente acertados.

Como Vico, Fuentes construye su historia en *Terra nostra* a partir de *universali fantastici* que encuentra al comienzo de su propia tradición cultural, conviniendo con Vico en la creencia de que los textos más imaginativos también son los más reales, y que la historia se oye en las voces de los poetas. Fuentes emplea personajes y narradores de tres de los textos literarios más importantes del Renacimiento español: *La Celestina* (1499), de Fernando de Rojas, *El burlador de Sevilla* (ca. 1620), obra Tirso de Molina acerca de *Don Juan* y, desde luego, *Don Quijote* (1605 y 1615), de Miguel de Cervantes, así como una multitud de otros textos culturales del Renacimiento europeo y del pasado más reciente. La trama densamente alusiva de *Terra nostra* dramatiza el proceso viqueano de recuperación histórica en el nivel del texto literario: también muestra la idea de Fuentes de que la naturaleza comunal e histórica del lenguaje y la tradición literaria, más que el autor individual, es la que habla en la obra de literatura.

La estética viqueana de Fuentes es presentada en su extenso ensayo teórico *Cervantes, o la crítica de la lectura* (1976). Basado en una serie de conferencias dadas el año siguiente a la publicación de *Terra nostra,* el ensayo pretende ser explícitamente un comentario sobre la novela.[13] Las dos cuestiones viqueanas complementarias, implícitas a lo largo del ensayo son: cómo encarnar el pasado en el texto literario, y cómo recuperar el pasado en los textos literarios que lo contienen. Para Fuentes, como para Vico, el lenguaje del pasado proporciona una infusión mítica en las formas contemporáneas: escribe Fuentes que

> cada palabra del hombre, por banal, corrupta o insignificante que parezca, contiene detrás de su apariencia exhausta y dentro de sus delgadas sílabas todas las simientes de una renovación y también todos esos ecos de una memoria ancestral, original, fundadora.[14]

Debido a la historicidad intrínseca del lenguaje, el significado histórico de la literatura nunca se agota, idea que contradice el sentido de John Barth de un agotamiento literario y extiende la concepción de Jorge Luis Borges de la tradición literaria. Fuentes rechaza el empleo contemporáneo de la palabra "original" en el sentido de "sin precursores" o "innovación individual", insistiendo, en cambio, en la restauración del nexo etimológico entre "origen" y "original", es decir, en la compleja contemporaneidad del pasado, el presente y el futuro en la literatura y en la vida.

En *Cervantes, o la crítica de la lectura,* Fuentes esboza el ambiente histórico de *Terra Nostra* y el siglo XVI. Aprovecha los acontecimientos de 1492, 1521 y 1598 para simbolizar la unificación, la centralización y la homogeneización que pusieron fin a una alianza de 700 años de tres culturas en España: la cristiana, la judía y la mora. Estas fechas ejemplifican el espíritu constrictivo de España bajo la monarquía de los Habsburgo, y especialmente bajo Felipe II. Llamado "El Señor" en *Terra nostra,* Felipe II reinó de 1556 a 1598; su monumento arquitectónico y mausoleo real, El Escorial, se convierte en el *locus* emblemático de la novela. Fuentes lo denomina "la necrópolis".

En 1492, la conquista de Granada unificó por vez primera la *civitas* española; el mismo año, el edicto de expulsión de los judíos privó a la sociedad española de sus miembros más capaces para llevar la modernidad a España; y Colón llegó a un territorio al que llamó la Española. Los dos primeros acontecimientos fueron parte de la política exclusionista iniciada por los Reyes Católicos que precedieron a los Habsburgo; el tercero habría podido servir de contrapeso a estas medidas, de no ser por los acontecimientos de 1521, que definitivamente aislaron a España durante los siglos venideros.

En 1521, el primer Habsburgo de España, Carlos V, sofocó una rebelión comunitaria en Villalar, Castilla. Según Fuentes, este acontecimiento anunció la derrota de las nacientes tendencias democráticas en España. Fue una victoria para el medievalismo, es decir, para la conservación del ideal de un Sacro Imperio Romano monolítico y centralizado. El mismo año, Cortés conquistó Tenochtitlán, la gran capital del imperio azteca en México. Fuentes relaciona esta conquista con la derrota de los *comuneros* de Villalar, diciendo que ésta aseguró que la América española fuese abrumada e incorporada al mundo totalitario de la monarquía católica española.

El tercer año, para Fuentes, es 1598, año de la muerte de Felipe II, quien deja los mecanismos necesarios para mantener la estructura política del imperio medieval y para imponer unas anteojeras religiosas e intelectuales a España y a la América española. La expulsión de los musulmanes de España en 1609, la Contrarreforma y la Inquisición por la cual España se estableció como *defensor fides* y como centro reaccionario de Europa, son el legado de Felipe. Y así, observa Fuentes, la culminación del poder de España bajo los Habsburgo coincide con el principio de su decadencia; los principios y los finales nunca están separados.

Estas fechas cruciales y la política que representan han seguido pesando sobre la América española, lo que se confirma casi al final de *Terra nostra,* donde Fuentes las asocia con la cronología lineal impuesta por el Viejo Mundo al Nuevo. Refiriéndose a la América española, escribe:

> La historia se repitió [...] todo ha terminado, todo fue una mentira, se repitieron los mismos crímenes, los mismos errores, las mismas locuras, las mismas omisiones que en cualquiera otra de las fechas verídicas de esa cronología lineal, implacable, agotable: 1492, 1521, 1598 [...].[15]

Sin embargo, esta cronología es mitigada por la fe viqueana de Fuentes en otra historia que sirve de contrapeso: la historia que puede leerse en la literatura de ese periodo. Si, como veremos, la novela termina con una tenue visión de renovación, esto se debe en parte a la naturaleza inagotable de la literatura y del lenguaje.

Fuentes observa la paradoja de la increíble productividad literaria del periodo en que la política exclusionista de Felipe estaba aniquilando una cultura pluralista y creando una España monolítica, incapaz de toda autocrítica institucional. Ésta fue la Edad de Oro de la literatura española, que vio surgir las obras maestras de Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Calderón, así como las de Rojas, Tirso y Cervantes, que ocupan un lugar central en *Terra nostra.* Extendiendo las bien conocidas observaciones del historiador español Américo Castro, Fuentes asegura que el arte español siempre respondió a los tiempos apocalípticos, a los tiempos de tumulto y transición cuando las viejas formas ya no bastaban y las nuevas formas aún no estaban establecidas. Cita la obras de las Generaciones de 1898 y de 1927 en la literatura española como ejemplos recientes de un arte que ha respondido con espíritu creador al agotamiento de las instituciones sociales y políticas. Además, implícitamente extiende su argumento para incluir la literatura latinoamericana contemporánea. Diríase que la literatura existe en relación dialéctica con la historia para incorporarla, transformarla, renovarla.

En su análisis de *La Celestina, Don Juan* y *Don Quijote* en *Cervantes, o la crítica de la lectura,* Fuentes reitera su rechazo de una cronología lineal singular, su doble perspectiva temporal hacia atrás y hacia adelante, y su fusión de mito y de historia. *La Celestina* fue escrita por un judío converso tras la expulsión de los judíos de España y durante el periodo de

persecución de judíos conversos como Rojas. Así, paradójicamente, *La Celestina* es la obra maestra de la España judía, entidad cultural que oficialmente había dejado de existir cuando la obra fue escrita. Como tal, nos ofrece un monumento final a la brillante época de coexistencia judía en la España islámica y cristiana, periodo sobrepasado en la historia judía europea sólo por la riqueza cultural del siglo que terminó en Auschwitz. Fuentes observa que *La Celestina* es una obra pivote de la literatura. Constituye simultáneamente el fin de la literatura española medieval y el principio de la literatura renacentista; parodia las convenciones literarias medievales mientras las utiliza; y en su consideración autorreflexiva de la naturaleza de la escritura *per se,* precede a las grandes obras de Cervantes más de cien años. La Celestina, quien se convierte en la figura proteica femenina con los labios tatuados en *Terra nostra,* es descrita por Fuentes en *Cervantes, o la crítica de la lectura* como una mujer entre dos mundos, uno, el de la realidad temporal, el otro, el de la magia:

> Anunciada, invocada, situada por otros, cuando aparece vence todas las descripciones [...] la Celestina se reserva, siempre, un papel intocable por el orden social o por el accidente histórico: nadie puede despojarla de su función sagrada de maga, sibila secreta, protectora celosa de las verdades que los hombres persiguen y prohíben porque temen lo que el espejo de la hechicera refleja: la imagen del origen, la visión mítica, fundadora, del alba de la historia (50-51).

Este personaje, cuyo nombre ha llegado a ser sinónimo de "alcahueta", mira hacia los albores de la historia y también hacia adelante, a su fin. En *Terra nostra,* repetidas veces el personaje de Celestina es asociado con los oráculos de las sibilas medievales, profetisas cuyas predicciones apocalípticas derivaron de Joaquín de Fiore. Las sibilas se encontraron entre las heterodoxias que, como la literatura misma, eludieron la política centralizadora de Felipe II.[16]

Fuentes, así como Walker Percy, llegó a reconocer la importancia del pensamiento joaquinita y sus repercusiones políticas modernas gracias al estudio de Eric Voegelin sobre los orígenes del totalitarismo del siglo XX, *The New Science of Politics.*[17] Fuentes da un uso ficticio al apocaliptismo joaquinita a lo largo de toda *Terra nostra.* Los oráculos sibilinos medievales con que Celestina se asocia en la novela seguían a Joaquín al prever la llegada de una tercera época cuando un gobernante

terrenal, ya fuese un papa angélico o un último emperador, uniría al mundo en lo político y en lo espiritual. El Anticristo sería superado, y el Reino de Dios se iniciaría en la tierra. Esta visión del futuro es explícitamente invocada en dos capítulos de *Terra nostra,* "El palacio de Diocleciano" y "La profecía del Tercer Tiempo", sólo para ser desacreditada, junto con la nostalgia de un pasado perfecto, por un "mago" que puede representar al propio Joaquín. Dice a Celestina:

> No regresaremos a la edad de oro original, no la encontraremos al terminar la historia, la edad de oro está dentro de la historia, se llama futuro, pero el futuro es hoy, no mañana, el futuro es presente, el futuro es ahora, o no hay tal tiempo [...] (556).

La visión apocalíptica joaquinita se agranda así por su asociación con la alcahueta literaria, Celestina. Ya no es básicamente la visión de un solo acontecimiento culminante de la historia, sino antes bien una visión de la condición necesaria del cambio histórico en un presente que se extiende eternamente entre el pasado y el futuro.

Don Juan, el personaje de Tirso en *El burlador de Sevilla,* también se mueve entre este mundo y el infierno, entre la vida y la muerte, como una voz del pasado que genera un futuro en los muchos Don Juanes que seguirán su camino. Pero es *Don Quijote* el que sirve como principal punto de referencia literario en *Terra nostra.* La novela de Cervantes se remonta hacia atrás, irónicamente, a los sueños caballerescos de un mundo medieval: Cervantes critica los modos y los valores de tal mundo pasado, y a la vez los integra en su propio presente histórico y literario. Es precisamente una integración semejante la que Vico encuentra en Homero y en las fábulas griegas y la que, según dice Fuentes, también logran Rojas y Tirso. Y cuando, al final de *Terra nostra,* el personaje Ludovico dice al déspota agonizante, El Señor, que ha abierto sus ojos para leer lo único que se salvará de "nuestro tiempo terrible", Felipe cree que habla del milenio. Ludovico responde: "Soy más modesto, mi amigo. Los abrí para leer tres libros: el de la trotaconventos, el del Caballero de la triste figura y el del Burlador Don Juan. Créeme, Felipe: sólo allí, en los tres libros, encontré de verdad el destino de nuestra historia" (746). También a esta visionaria fusión de la historia y del destino, del pasado y del futuro, tiende Fuentes en *Terra nostra.*

El proceso de evocación y de recuperación literaria es interminable y comunitario: esto lo afirma explícitamente un per-

sonaje de *Terra nostra,* quien dice a Felipe que la historia del loco caballero de La Mancha nunca quedará completa, que pertenece a todos. Las aventuras de Don Quijote se multiplican por el número de lectores que tendrán, número que aumentará sobremedida gracias a la letra impresa (invención intolerable para el monarca, por esta misma razón). Felipe abusa políticamente del lenguaje para imponer su propia voluntad individual, y éticamente para limitar el mundo dentro de sus fronteras católicas. Así circunscribe el carácter dinámico histórico del lenguaje, y rechaza la universalidad poética de Don Quijote, arguyendo en cambio que "La legitimidad única es reflejo de la posesión del texto único" (611). Desde luego, es precisamente a esta "unicidad" (basada en la concepción errónea de "originalidad") a la que Fuentes se opone en su novela, multivocal e históricamente integradora.

Esta simbólica contraposición de Felipe II y Don Quijote en *Terra nostra* es irónica por un lado, pues Don Quijote no sólo es lo opuesto de Felipe, sino también su reflejo. Como Don Quijote, el monarca de Fuentes vive en un sueño cuya urdimbre ilusoria no deja de rasgarse: quema herejes, pero a menudo es tan difícil diferenciar a un hereje de un santo como diferenciar un molino de viento de un gigante, o una oveja de un moro. Felipe y Don Quijote tienen que asumir las angustias de la edad, cuando por vez primera la identidad, la verdad y la historia se convierten en cosas de opinión y de invención narrativa. Si bien estos personajes confunden la realidad y la ficción, sus creadores ciertamente no las confunden: tanto *Don Quijote* como *Terra nostra* son extensas consideraciones de la naturaleza de ambas. Comentando la distinción de Cervantes entre narración literaria y realidad histórica, escribe Fuentes en *Cervantes, o la crítica de la lectura* que

> la literatura crea lo real, añade a lo real, deja de ser correspondencia verbal de verdades inconmovibles o anteriores a ella. Nueva realidad de papel, la literatura dice las cosas del mundo pero es *ella misma* una *nueva cosa* en el mundo (93, las cursivas son de Fuentes).

La existencia del Caballero, insiste Fuentes, no se descubrirá en una única lectura de su vida, sino en las múltiples interpretaciones que le da la literatura (81).

El sentido borgesiano de lo interminable del presente literario en oposición con el lapso limitado de una sola vida coincide, en la obra de Fuentes, con la idea de Cervantes al final

de *Don Quijote*. En su lecho de muerte, el personaje de Cervantes (que ha dejado de ser Don Quijote) desea diferir su propio fin para leer más libros que aún puedan instruirle acerca de la vida que pronto abandonará:

> Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean los del alma.[18]

La muerte del anciano da a la narración el cierre necesario para completar la serie de aventuras que hemos leído, pero deja la estructura del significado abierta a otros textos, a otras verdades. En esta subversión de una lectura definitiva del texto literario, Fuentes vincula a Cervantes con Joyce. Refiriéndose a los personajes de Joyce, Fuentes escribe que "hablan y sus palabras, mediante la asociación poética, se abren al significado multidireccional, y se despliegan en vastas espirales, en los *corsi e ricorsi* de Vico trasladados a la historia del lenguaje que es lenguaje de la historia" (106). Añadiendo una imagen temporal del Apocalipsis a la que tomó de Vico, afirma Fuentes que aunque las palabras de Joyce y de Cervantes están separadas por tres siglos, "son las *palabras iniciales* de la novela, alfa/omega y omega/alfa... En Cervantes y en Joyce... el destino de las palabras es su origen y el origen de las palabras es su destino" (97, las cursivas son de Fuentes). El "velar" de Joyce, nos recuerda Fuentes, es un funeral y una resurrección en una sola palabra.

2

Terra nostra también entierra y anuncia, oscilando entre el Mundo Viejo y el Nuevo, entre el medievalismo y la modernidad. La novela empieza el 14 de julio de 1999, en París. El 14 de julio es el día de la Toma de la Bastilla, fecha que conmemora el comienzo de la destrucción y la creación revolucionarias, y representa, más claramente que ninguna otra fecha de la historia europea, un fin que simultáneamente fue un principio. La novela concluye en fechas también janosianas: la víspera del 31 de diciembre de 1999 y la mañana del 1 de enero del año 2000. Un ambiente explícitamente apocalíptico

imbuye las primeras y las últimas escenas de la novela. La escena inicial, en el Quai Voltaire junto al Sena en París, está llena de "signos de la catástrofe" (31). La ciudad está envuelta en humo que Polo Febo, inteligencia central de la novela, relaciona repetidas veces con la bruma de *Nuit et brouillard, [Noche y niebla],* la película de Alain Resnais acerca de la "solución final" de los nazis. Un grupo de flagelantes desnudos, al estilo de los Hermanos del Espíritu Libre, grupo medieval de herejes que se convierte en símbolo importante en *Terra nostra*, anuncia la llegada de un reino nuevo y de un nuevo concepto de la historia:

> Esperan el milenio que habrá de iniciarse este invierno, pero no como una fecha sino como una oportunidad de rehacer el mundo. Citan a uno de sus poetas eremitas y con él cantan que un pueblo sin historia no se redime del tiempo, pues la historia es un tejido de instantes intemporales [...] la verdadera historia será vivir y glorificar esos instantes temporales y no, como hasta ahora, sacrificarlos a un futuro ilusorio, inalcanzable y devorador, pues cada vez que el futuro se vuelve instante lo repudiamos en nombre del porvenir que anhelamos y jamás tendremos (33).

Al concluir la escena inicial, Polo cae en el Sena y cae también en el relato novelesco de la historia de España y de la América española. Como la "verdadera historia" del grupo apocalíptico antes descrito, también la historia de la novela queda encarnada como "tejido de instantes intemporales", una cantidad de breves capítulos o de instantes narrativos en gran parte desconectados por secuencia temporal o causal. Las últimas líneas del primer capítulo son un palindroma: "Éste es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed. Otneuc im se etse" (35). Así, la novela propone inmediatamente una serie de reconocimientos emblemáticos de que la retrogresión y la progresión, el recuerdo y la anticipación son funciones del continuo presente, ya sea en el nivel de la cultura o en el del texto.[19]

Polo es manco, símbolo de su relación literaria con Cervantes, quien perdió un brazo en la batalla de Lepanto en 1571, y de su relación con la tradición literaria española que Fuentes analiza en *Cervantes, o la crítica de la lectura*. Pero no sólo es heredero de la tradición española. Aunque se desarrolla en un medio cultural e histórico específico. *Terra nostra* trasciende lo español mientras lo encarna. Polo también es el heredero literario de Ezra Pound. El antecesor literario epónimo del personaje, Pollo Phoibee, aparece en un temprano poema de Pound,

"Cino", donde se le describe como un visionario, "buscando siempre el camino recién trazado/hacia los jardines del sol..."[20]. Celestina, con sus ojos grises, también es imaginativamente asociada a unos versos del mismo poema: "He cantado a las mujeres en tres ciudades, pero todas son una; cantaré el sol" (27). De hecho, el propio Pound es integrado al primer capítulo de *Terra nostra* en los términos historiográficos que hemos llegado a esperar en esta novela. Queda encarnado como "un viejo loco" que "jamás aceptó un pasado que no alimentara al presente o un presente que no comprendiese el pasado"; también, se nos dice, "jamás pudo distinguir entre la traición política y el humor delirante... que confundió todos los síntomas con todas las causas..." (27). El uso ficticio que da Fuentes a Pound sugiere a la vez un optimismo utópico —"los jardines del sol"— y movimientos políticos que abusan de tal optimismo. No sólo nos recuerda el profundo conocimiento de Pound sobre textos y tradiciones literarias del pasado, sino también las soluciones autoritarias que pueden imponerse dentro de un marco filosófico utópico.

El título del último capítulo de *Terra nostra* es "La última ciudad", y, una vez más, el escenario es París. Aunque la narrativa en conjunto se ha remontado más de dos milenios atrás, descubrimos que sólo han transcurrido seis meses desde la escena inicial de la novela. Se cita de nuevo el poema de Pound, pero la alusión más importante es la de su precursor, Dante. Un verso del Canto 28 del *Infierno* se utiliza para describir la unión andrógina climática de Polo y Celestina: *ed eran due in uno, ed uno in due* (782).[21] Si hasta este punto de la novela las visiones de perfección futura han estado rodeadas por la desunión y el caos, aquí por vez primera la novela propone cierto tenue equilibrio entre la historia real y sus proyecciones idealizadas. La novela termina en un instante privilegiado entre el segundo y el tercer milenios, instante de fin y principio a la vez: "No sonaron doce campanadas en las iglesias de París, pero dejó de nevar, y al día siguiente brilló un frío sol" (783).

La unión andrógina final de Celestina y de Polo ha sido descrita por un crítico como una "hierogamia —el matrimonio del padre celestial y la madre tierra— que invierte el tiempo, pues el ser que se fertiliza a sí mismo se asemeja a la figura de Uroboros, la plenitud indiferenciada imaginada en muchas mitologías antiguas, precediendo la división de la humanidad en seres individuales de diferentes sexos".[22] Aunque yo afirmaría que la unión no invierte el tiempo sino que, antes bien, lo hace avanzar hasta el punto en que los orígenes son reitera-

dos —o reinstituidos— por los fines, es cierto que Fuentes alude al mito del andrógino, de la tradición hermética medieval. En este mito, el ser humano primordial es concebido como un andrógino cósmico que se ha desintegrado en el mundo material y bisexual de partes ajenas y conflictivas; no obstante, ha retenido la capacidad de recuperar su integridad perdida. Este mito encuentra su exposición más desarrollada en los documentos de finales del siglo XIII reunidos como *Sefer Ha-Zohar [El libro del esplendor],* texto explícitamente incluido en *Terra nostra* en el capítulo "El *Zohar*". Meyer H. Abrams analiza el *Zohar* en su estudio de los antecedentes filosóficos de los poetas románticos ingleses:

> En el *Zohar*, la sexualidad entra en la naturaleza misma de Dios, y la unión sagrada se convierte en símbolo central y omnipresente que explica el origen y el mantenimiento de toda vida, mientras que las vicisitudes de esta unión se aprovechan para explicar el curso de la historia, desde la génesis literal pasando por una multiforme y continuada división y dispersión, hasta la reunión perdurable de todas las cosas que ocurrirá al fin de los tiempos.[23]

Abrams relaciona esta tradición con el mito central de William Blake de la caída como escisión del ego primordial, y con el estado milenario que Blake imagina, en que se unirán cuerpo y espíritu, varón y hembra. Para Blake y al parecer para Fuentes, esa forma andrógina existirá en el fin de los tiempos, así como existió en el principio.

En el Apocalipsis, la imagen última de la unidad es la propia persona de Cristo: "Yo soy el alfa y la omega, el principio y el fin". El notable contraste entre la metáfora literaria del Apocalipsis y la metáfora sexual del *Zohar* es colocado en su contexto cultural por Herbert Schuneidau, en *Sacred Discontent: The Bible and Western Tradition [Descontento sagrado: la Biblia y la tradición occidental].* Scheidau contrasta el mundo patriarcal y nómada de los antiguos hebreos con el mundo matriarcal y autóctono de las culturas del mito; observa la insistencia de los hebreos en que su Dios no tiene consorte, y su hincapié en los padres y los hijos, y no en las diosas o en la procreación. La imagen final del matrimonio apocalíptico en el Apocalipsis es austera y abstractamente asexual en comparación con las imágenes cúlticas de la hierogamia, con sus ritos de fertilidad.[24] Aunque también la Biblia utiliza las imágenes de unión sexual, como bien lo sabe Fuentes, aquí él desea enfatizar el aspecto patriarcal del catolicismo español, que,

subrayado por el ascetismo de la teología paulina, produce la atmósfera represiva dramatizada en la España del siglo XVI de la novela. Contra esta atmósfera represiva debe definirse la energía sexual, también presentada abundantemente en la novela. En una lista de propósitos opuestos pareados en el capítulo intitulado "Los treinta y tres escalones", Fuentes hace explícito el contraste entre las culturas y tradiciones religiosas que Schneidau describe. Por medio de esta lista doble, por su elección de una imagen final de la unión andrógina y, como veremos, por su uso de una secta herética basada en una ética de igualitarismo sexual, Fuentes comenta no sólo el historicismo de la España de Felipe II, sino también su legado cultural de la depreciación de las mujeres. Como en muchas de sus novelas, Fuentes afirma aquí el papel esencial procreador y regenerador de la mujer.[25] En la medida en que *Terra nostra* puede interpretarse como obra prescriptiva, propone la integración radical de las mujeres a las instituciones culturales y políticas de la América española, instituciones que por tradición han sido monolíticamente masculinas.

La unión andrógina de Polo y de Celestina, con sus resonancias de finalidad mítica, parece vincular *Terra nostra* con las visiones utópicas que Fuentes critica, y crear una estructura narrativa cerrada, en lugar de una recuperativa estructura literaria viqueana como la que explícitamente integra en su novela. Sin embargo, esta *fusión* final debe interpretarse en términos de *difusión*, que es alternativamente (o simultáneamente) transexual, transnacional, transhistórica.[26] Si los dos personajes se vuelven uno solo al final de la novela, durante su curso el proceso funciona más a menudo en sentido contrario. Fuentes ha comentado que un tema de *Terra nostra* es la imposibilidad de abarcar toda la complejidad histórica de la vida de un solo individuo, y Celestina comenta a Ludovico que "Hacen falta varias vidas para integrar una personalidad y cumplir un destino..." (778).[27] Además, en las páginas finales de la novela, situada en el Parc Monceau de París, Polo dice a Ludovico que todos sueñan con la oportunidad de *re*vivir la vida, "una segunda oportunidad, escoger de nuevo, evitar los errores, reparar las omisiones, ofrecer la mano que la primera vez no tendimos" (778). Esta frase final desempeña estructuralmente la función que describe, extendiendo *Terra nostra* más allá de su propio fin, hacia la siguiente novela de Fuentes, *Una familia lejana,* donde la mano extendida se vuelve un *leitmotiv*. De este modo la conclusión de *Terra nostra* pone en entredicho la unidad cósmica última que presenta, pero no la

subvierte. Fuentes equilibra la imagen de finalidad mítica contra el vacío panorama de un futuro, aguardando a un pueblo que lo habite, así como el nuevo cielo y la nueva tierra del apocalipsis —símbolos míticos de una expectativa histórica— aguardan silenciosos y vacíos al final del texto bíblico. La integración última de personalidad propuesta en la imagen andrógina al final de *Terra nostra* coexiste con la proliferación de personalidad que la precede y que, al parecer, la seguirá en la historia. La evidencia del cierre, en la estructura y el significado de la novela, es conscientemente modificada por la contraprueba de desarrollo y diferenciación históricos.

La capacidad de transformación se convierte en el valor dominante de la visión histórica y la estructura narrativa de *Terra nostra,* lo cual queda ejemplificado en los versos del poema de W. B. Yeats, "Easter, 1916", que aparecen al principio y al fin de la novela: *Transformed utterly:/A terrible beauty is born...* Este fragmento sirve como epígrafe de *Terra nostra* y se repite poco antes de la unión final de Polo y Celestina. La transformación apocalíptica es luminosamente entrevista en muchos de los mejores poemas de Yeats, y el hecho de que Fuentes seleccionara este poema en particular subraya la naturaleza política del proceso. Las alusiones al poema de Yeats enfocan y condensan lo que veremos más extensamente en el uso que da Fuentes a las sectas milenaristas medievales, es decir, la insistencia temática en la relación entre la política revolucionaria y el proceso continuo de la recuperación histórica y literaria.

3

El aspecto del arte de Fuentes que he comentado aquí —la integración del pasado histórico y el literario en el presente narrativo— implica el rechazo de la historia lineal y secuencial en favor de una visión cíclica y sincrónica del tiempo. Empero, lo que Fuentes visualiza no se trata de una pauta de repetición incesante. La teoría de Vico, de *corsi e ricorsi,* está en armonía con la visión histórica de Fuentes, precisamente porque combina la progresión y la retrogresión en su forma espiral. La imagen del movimiento histórico presentado en la *Ciencia nueva* de Vico es en realidad una espiral (pese a la frecuente interpretación errónea de su concepto de *ricorsi* como simple retorno o repetición en sus tres etapas de cultura). El proceso de *ricorsi* cuyo análisis ocupa la sección final de la *Ciencia nueva* implica la constante recuperación y repetición del pasado como presente disponible en la estructura de formas actuales y cada vez más complejas. *Ricorsi* es un avance logrado por virtud de un retorno. El ciclo de la historia se ensancha en una espiral conforme la conciencia histórica mira hacia atrás a su historia finita y, al hacerlo, simultáneamente la dirige a su término ideal. Por tanto, hay un movimiento progresivo inherente a la historia en espiral de Vico, pero ese avance no implica una depreciación del presente o un rechazo del pasado en favor de un futuro anhelado. Por lo contrario, Vico define el avance de la historia como real e ideal a la vez, como la tensión entre lo finito y lo infinito. El tiempo mismo se produce a base de la tensión entre el movimiento de lo finito de regreso a sí mismo, y la fuerza rectificadora por la cual el movimiento adopta en una dirección ideal.[28] Esta insistencia en que la historia es a la vez finita e infinita, real e ideal, constituye la base filosófica del tratamiento de la historia visionaria que ofrece Fuentes en *Terra nostra.*

Una gran variedad de visiones de otro mundo se presentan en *Terra nostra,* cuyo título sugiere el escepticismo de Fuentes ante tales visiones, y cuyas tres partes ("El Mundo Viejo", "El Mundo Nuevo" y "El Otro Mundo") lo reflejan irónicamente. Algunas de estas visiones futuristas tienen por objeto unas transformaciones *terrenales,* y proponen justamente el compromiso con la historia que confirma *Terra nostra.* Pero en la medida en que alguna de estas proyecciones —sean seculares o sagradas— abusa o desplaza el presente con visiones de un futuro ideal, en la medida en que separa lo real de lo ideal, es presentada como algo descarriado y potencialmente peligroso. A lo largo de *Terra nostra* se nota una palpable tensión entre el empuje lineal de la temporalidad apocalíptica y utópica orientada hacia el futuro por una parte, y el movimiento temporal, en espiral, de la visión de Vico, por la otra. Esta tensión también se encuentra en la *Ciencia nueva.* Vico, devoto católico, excluyó a los hebreos del movimiento histórico de *ricorsi,* trazando una clara distinción entre el pueblo hebreocristiano, cuya historia había sido revelada por Dios, y las "naciones gentiles", cuya historia había sido hecha por hombres y mujeres. La teoría cíclica de Vico excluyó la visión teleológica cristiana de la Segunda Venida de Cristo, a la que consideró la culminación singular de la historia, y el hecho hacia el cual avanzaba toda la creación. Es tal concepción de la historia teleológica y revelada por Dios —la de la España del siglo XVI— la que Fuentes somete a su propia investigación historiográfica y literaria. Vemos así que la estética viqueana de Fuentes le impele a

retornar y a integrar en el "eterno presente" de su novela cierto número de visiones lineales que, por sí solas, negarían la posibilidad de ese retorno, de esa integración.

El Señor es el ejemplo central del apocaliptismo desesperado de la novela. Su hincapié histórico en el futuro a expensas del presente queda ejemplificado en la frase *nondum*, "aún no". Éste es su lema, y simboliza su enfoque en el otro mundo en lugar de éste, y el erróneo utopismo impuesto por la España de los Habsburgo al Nuevo Mundo. El capítulo de *Terra nostra* intitulado "Vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil" dramatiza la errónea sustitución de este mundo por otro idealizado. El Señor está obsesionado por el deseo de detener el tiempo durante su vida, de crear un ámbito tan inmutable como el prometido por la eternidad de su visión católica medieval. Como la Iglesia papal basada en el divorcio agustiniano entre la *civitas Dei* y el *saeculum*, el Señor niega la significación de la historia secular, a la que opone la escatología sagrada. Este rechazo de nuestra tierra —*Terra nostra*— queda simbolizado en la novela de Fuentes por El Escorial, el mausoleo real que el Señor edifica como fortaleza contra el tiempo y el cambio, y que llena con pinturas del Apocalipsis. En esta "necrópolis" se amuralla durante su vida y en ella muere una muerte grotesca, pero no antes de pedir a un sacerdote que lea el Apocalipsis junto con la misa de Réquiem y su testamento.

Fuentes coloca el *nondum* del Señor en oposición al *hic et nunc*, el "aquí y ahora" de las sectas milenaristas heréticas de la época. Su deseo de cambio en la tierra inspira y sostiene sus visiones milenarias: por eso fueron tenazmente perseguidas por la Inquisición de Felipe. Irónicamente estas sectas, como Felipe II, son impelidas por visiones del Apocalipsis, pero su visión de un mundo mejor no enfoca otro mundo sino éste. Los medios para alcanzar este fin no son la intervención divina ni la muerte, sino la revolución social. Fuentes se interesa en las manifestaciones de la tradición apocalíptica medieval que se opusieron a las instituciones del cristianismo medieval, es decir, los movimientos revolucionarios populares que a menudo fueron considerados heréticos y por ello fueron necesariamente clandestinos. Norman Cohn llama *milenarios* a estos movimientos, término que implica un deseo de cambio social inmediato (no implicado en el término *milenarista*).[29] A estos movimientos también se les ha llamado *apocaliptismo político*, para subrayar su oposición a la monolítica Iglesia medieval. J. G. A. Pocock escribe que los movimientos heréticos medievales a menudo recurrían al apocaliptismo para afirmar

que la redención podía alcanzarse por medio de procesos sociales e históricos, y no sólo en las operaciones institucionales de una Iglesia supuestamente basada fuera del tiempo. Por esta razón, el apocaliptismo se convirtió en un poderoso instrumento de secularización, socavando el dualismo agustiniano de historia sagrada e historia secular y reconstituyendo la redención como la extensión de los procesos seculares ya existentes.[30]

Pocock resume las dos corrientes principales del apocaliptismo político que corre a lo largo de la baja Edad Media y que Fuentes integra imaginativamente en *Terra nostra:*

> [primero] la tradición milenaria que dependía del apocalipsis para esperar una transformación de todas las formas de reino terrenal y de un reino en la tierra de Cristo y de sus santos, ubicado dentro del fin del tiempo histórico; y [segundo] la tradición transmitida desde Joaquín de Fiore, pasando por los franciscanos espirituales, la cual declaraba que después de una Edad del Padre en que Dios había gobernado por medio de su alianza con Israel, y una Edad del Hijo en que Cristo había gobernado a través del cuerpo místico de su Iglesia, vendría una Edad del Espíritu en que Dios se manifestaría en los hombres así elegidos, como ahora estaba encarnado sólo en Cristo.[31]

El potencial revolucionario (y herético) de estas dos actitudes apocalípticas es obvio. La palabra herejía se basa en el verbo griego *hairein*, escoger: estos grupos apocalípticos aparecen en *Terra nostra* para señalar la irrupción del mundo moderno y multivalente de valores e instituciones relativos en la España de Felipe, con su única opción imperante de Iglesia y corona. Para estos grupos, la revelación y la revolución eran interdependientes y, en los casos más extremos, indistinguibles.

El papel de los "hombres espirituales" que habrían de encabezar el mundo durante la Tercera Edad de Joaquín fue imputado, ante todo, a los franciscanos espirituales; pero Fuentes enfoca a otro autodeclarado grupo de dirigentes espirituales, de la tradición joaquinista. Ese grupo es el de los Hermanos del Espíritu Libre, cuyos partidarios tenían como lema principal su convicción de que la humanidad podía recuperar su estado original, divino, adámico. El Espíritu Libre o, como también se llamaba, los adamitas, son identificados por Norman Cohn como el más radical de los grupos milenarios de la época. Su credo de emancipación total, basado en la divinidad intrínseca de la humanidad, representa la doctrina social más radicalmente revolucionaria de la baja Edad Media; y de ella, según Cohn,

surge la inspiración del intento más ambicioso de "total revolución social que presenciaría la Europa medieval".[32] Además, en su interpretación única de la perfección humana reside un paradigma para la simultaneidad de los principios y los fines, (o movimiento histórico hacia atrás y hacia adelante) inherente a la visión viqueana de Fuentes. Los partidarios del Espíritu Libre trataban de recuperar el estado igualitario de naturaleza del pasado, y proyectarlo al futuro. Insistían en que ellos habían encontrado el camino de regreso a la pureza de Adán anterior a la Caída, y que también estaban viviendo en los Últimos Días, cuando este mundo sería remplazado por un orden nuevo (visión que Fuentes invoca explícitamente en su capítulo "El Espíritu Libre"). Cohn observa que esta mezcla de milenarismo y de primitivismo se reconoce en los tiempos modernos en ciertas corrientes de romanticismo, observación que recuerda mi referencia a la similitud que hay entre la compleja historiografía de Fuentes y los mitos visionarios de William Blake.[33]

Con el fin de alcanzar la perfección adámica en la tierra, los Hermanos del Espíritu Libre incluían la desnudez y la libertad sexual como elementos simbólicos en sus prácticas rituales. Relatos espeluznantes de estas prácticas existen en los archivos de la Inquisición, aunque sus exageraciones hacen dudosa su credibilidad. Dada su ética de libertad sexual, no es sorprendente que las mujeres desempeñaran un papel más importante en este grupo que en otros conjuntos apocalípticos medievales. Entre los documentos que quedan del Espíritu Libre (gran parte fue destruida por la Inquisición) está el texto en alemán *Schwester Katrei*. En este texto, la "Hermana Catalina" describe su unión sexual extática con Dios, descripción en la que Fuentes basó su capítulo del mismo nombre en *Terra nostra*, y de la cual toma la exclamación de su personaje: "¡Regocijaos conmigo, que me he convertido en Dios!" (578). La unión mística expresada aquí difiere del misticismo católico (y hace barruntar la unión final de Polo y Celestina) en su insistencia en una transformación esencial: Schwester Katrei no sólo momentáneamente se ha fundido con Dios sino que se ha vuelto idéntica a Dios y por ello ya no lo necesita. En la herejía de Espíritu Libre, con la deificación de seres humanos, Fuentes localiza una intersección radical de política humanista y de idealismo erótico como el que caracteriza la propia *Terra nostra*.

El capítulo intitulado "La rebelión" vincula las actitudes revolucionarias de cierto número de grupos milenarios interrelacionados —el Espíritu Libre, los adamitas, los valdenses, los cátaros, los begardos y las beguinas— con las facciones políticas liberales causantes del levantamiento de los comuneros en Villalar en 1521. Unidas, estas fuerzas seculares y democráticas se opusieron a Guzmán, el verdugo de Felipe, para proponer "el milenio, el triunfo de la gracia humana, la muerte de Dios, el milenio del hombre" (641). El novelista Juan Goytisolo considera que este capítulo, de 23 páginas, conformado por un solo párrafo, es el más logrado de la "narrativa pluridimensional" de Fuentes.[34] Sin duda, este coro de visionarios apocalípticos representa un punto culminante de la novela. Entre las voces sediciosas se oye la de Celestina, quien dice a Ludovico que la busque en París el 14 de julio de 1999, para aguardar ahí el milenio. La referencia de Celestina, personaje de *Terra nostra,* a la primera escena de la misma novela muestra que ésta debe ser incluida entre las visiones del apocalipsis aquí acumuladas. Fuentes desarrolla esta autorreferencia, como veremos, para sugerir que en el arte, y no en las ideologías utópicas, quedará plenamente realizado el eterno presente.

Felipe II, y su padre antes que él, trasladó incontables obras de arte de los Países Bajos y del sur de Italia (regiones que formaban parte de su imperio) a España. Asimismo, Felipe importó a pintores italianos que se encargaron de la decoración de El Escorial. Éstos dejaron discípulos suficientes para el ulterior florecimiento de la pintura española. Fuentes utiliza en *Terra nostra* una de estas obras de arte importadas para representar las visiones históricas opuestas de la monarquía española y de los grupos milenarios que hemos analizado. El *nondum* de Felipe y el *hic et nunc* de los milenaristas se encuentran en el altar de El Escorial, dominado por el tríptico de Jerónimo Bosco, la obra que hoy conocemos como *El jardín de las delicias terrenales,* pero que el Bosco tituló originalmente *El milenio.* En su estudio de esta pintura, Wilhelm Franger ha argüido, convincentemente, que el Bosco fue miembro de los Hermanos del Espíritu Libre, y que este tríptico abarcaba su visión milenaria, pero que no tardó en ser interpretado a su manera por un público ortodoxo católico.[35] Mientras que el Bosco trató de proyectar el paraíso terrenal de la humanidad natural en el espacio central del tríptico, los católicos de la época consideraron que las juguetonas posturas de las figuras desnudas representaban la depravación humana, y no la inocencia. El hecho de que el espacio central sea interpretado por Felipe como una escena de desenfreno y no de beatitud terre-

nal, y que confirme, para él, la caída de la humanidad en lugar de su naturaleza adámica —como lo intentó el Bosco—, es fuente de continua ironía dentro de la novela. El lugar central del tríptico del Bosco en *Terra nostra* es revelador, pues en la fantástica representación pictórica de la historia, en su presentación simultánea del pasado, el presente y el futuro, y en su enfoque visionario de nuestra tierra, vemos las concepciones motivadoras de la novela de Fuentes, también un tríptico.[36]

En una serie de escenas, Fuentes dramatiza la oposición entre las actitudes apocalípticas de Felipe II y del Bosco. En el capítulo intitulado "Séptima jornada", Felipe, "petrificado ante su altar", interroga a la cabeza cortada del artista del tríptico, quien explica la pintura de acuerdo con la filosofía del Espíritu Libre. El volante izquierdo, dice la cabeza, muestra el paraíso original donde un hombre y una mujer, que previamente estaban unidos en la imagen de una divinidad andrógina, se encuentran ya separados. Wilhelm Franger observa que el motivo principal de la pintura de la Creación por el Bosco, y la fórmula básica de todo el altar, es el versículo del Génesis 2:24: *Et erunt duo in carne una:* [y] *serán una sola carne.* Para los Hermanos del Espíritu Libre, y presumiblemente para el Bosco, este verso fue interpretado

> no sólo como el mandamiento divino de que la especie humana debe procrear, sino también en el sentido de una mística *religio*, un esfuerzo por reunir en su plenitud original unos seres que habían sido separados en la existencia temporal.[37]

El espacio central del tríptico del Bosco, explica la cabeza a Felipe, muestra al paraíso restaurado por el espíritu libre de la humanidad, donde toda carne es inocente. Y el volante derecho es el infierno que, según dice la cabeza, Felipe ha creado. En un grotesco catálogo de imágenes tomadas de escenas anteriores de la novela, Fuentes describe el infierno que Felipe ve en la pintura del Bosco, sobreponiendo así su propio arte narrativo apocalíptico a la pintura de éste. El monarca no puede tolerar esa profusión de realidades: arroja la cabeza contra el tríptico, donde una línea de sangre forma el nombre del artista, Hieronymus Bosch, impreso en grandes letras góticas en el texto de la novela. Sangre y pintura se mezclan en las letras de la página impresa. Así se sugiere la compleja combinación de la vida y del arte que *Terra nostra* propone.

La escena de la muerte de Felipe, a la que ya me he referido, concluye contrastando la pintura del Bosco —"ese impenetrable tríptico flamenco del altar, jardín de las delicias, reino milenario"— con El Escorial,

> un concierto de líneas austeras, una simplicidad mortificada, un rechazo de todo ornamento sensual, una convergencia del tumulto del universo en un centro único, dedicado a la gloria de Dios y al honor del Poder (754).

Aun después de la muerte, Felipe tiene que contemplar el tríptico y preguntarse a qué época corresponde: "No podía ubicarlo ni en el pasado ni el el futuro. Quizá pertenecía a un eterno presente" (758). Como el dictador de García Márquez, quien también intenta imperar sobre el tiempo en *El otoño del patriarca,* Felipe queda "sin saberlo para siempre".

Resulta tentador decir aquí que el tríptico del Bosco es un emblema de la novela en tres partes de Fuentes.[38] Sin embargo, insistir en que una sola obra de arte o un solo modelo estético es el espejo de la novela colocado dentro de la novela es minimizar la complejidad alusiva (y por tanto, recapitulativa, viqueana) de *Terra nostra.* De hecho, también aparece en la novela otro conjunto de obras visuales reflejando las preocupaciones apocalípticas de Fuentes: son los cuatro frescos monumentales del fin del mundo, pintados por Luca Signorelli en la capilla de San Brizio en la catedral de Orvieto, en Italia. Fuentes traslada imaginativamente esos frescos a El Escorial y así, como la obra del Bosco, contrastan —mejor dicho, chocan— con los valores encarnados por Felipe. En el capítulo intitulado "Todos mis pecados" alternan los párrafos encabezados por *el palacio* y *el cuadro.* Así, nuestra atención oscila entre la visión expansiva de los frescos y la sofocante "Fortaleza del Santísimo Sacramento de la Eucaristía y Necrópolis de los Príncipes" (99). Más avanzada la novela, en el capítulo intitulado "La restauración", uno de los frescos reaparece como pintura que, tal como se le describe, está deshaciéndose tras el altar de una iglesia de México, en la Sierra del Nayar. Fuentes describe un desgarrón de la tela que, como el tríptico del Bosco, parece haber sangrado por la herida; así, el autor sobrepone al arte de Signorelli, en un lugar ficticio de México, su relato, también ficticio, de la rotura del tríptico del Bosco por Felipe. Ya he dicho que Fuentes añade su propia visión narrativa del infierno a la representación visual que de él hace el Bosco; también aquí añade su extracto de imágenes apocalípticas a la visión artística de Signorelli, reforzando la re-

lación de *Terra nostra* con anteriores visiones y visionarios apocalípticos.[39]

A la manera viqueana, Fuentes acaba por completar el ciclo de regreso al tiempo de Cristo y a las raíces históricas de los grupos apocalípticos del siglo XVI que su novela dramatiza. En el capítulo de siete partes intitulado "Manuscrito de un estoico" nos traslada al Imperio Romano del siglo I, donde vemos repetida casi la misma situación que la de la España de Felipe en el siglo XVI: un César tiránico, Tiberio, empeñado en extirpar de su imperio la herejía. Los herejes de Tiberio son los hebreos que, como los herejes de Felipe, esperan con impaciencia el apocalipsis. El estoico Teodoro, autor ficticio del manuscrito, dice a Tiberio que ha estado en Judea, donde la paz es amenazada por el mesianismo hebreo, y menciona un informe de la crucifixión de un autodeclarado mesías, cinco años antes. Irónicamente, Teodoro intenta tranquilizar a Tiberio restando importancia a estos elementos sediciosos: "Estos redentores o mesías han sobrado en Judea, señor; agítese una palmera del desierto y de ella caerán veinte dátiles y diez redentores" (695). Fuentes designa a Teodoro como fuente de los tres manuscritos en botellas que son descubiertos por los tres mancebos (y también fuente de sus señas de identificación, las cruces en la espalda). Así, Fuentes señala que los orígenes de la novela se encuentran en el apocaliptismo hebreo detallado en el manuscrito estoico, y en el paralelo utopismo secular del propio estoicismo griego.[40]

4

Cuando Fuentes dice que la historia de España y de América Latina es "la menos realizada, la más abortada, la más latente y anhelante de todas las historias" (775), no sólo está refiriéndose a los movimientos apocalípticos herejes en España que he comentado, sino también a las expectativas apocalípticas impuestas por España al Nuevo Mundo. En *Terra nostra,* como en la España del siglo XVI, los objetos del anhelo histórico adoptan varias formas, ya sean bucólicas, como el paraíso terrenal, o urbanas, como en la Nueva Jerusalén o El Dorado, la Ciudad del Sol descrita por Tommaso de Campanella en 1602.[41] Puede decirse con certeza que en las proyecciones imaginativas que España se formaba de América estaban contenidos todos estos lugares idealizados.

Terra nostra está dividida en tres secciones: "El Viejo Mundo", "El Nuevo Mundo" y "El Otro Mundo", organización narrativa que reitera irónicamente el sentido de España de su misión histórica apocalíptica, y también del lugar central del territorio y los habitantes de América al cumplir con esta misión. En su estudio *The Millennial Kingdom of the Franciscans in the New World [El reino milenario de los franciscanos en el nuevo mundo]* John Leddy Phelan escribe que ningún imperio colonial de los tiempos modernos fue edificado sobre fundamentos filosóficos y teológicos tan grandes como el que los españoles crearon en el Nuevo Mundo.[42] Dice Phelan que los españoles interpretaron la conquista como el requisito indispensable para el plan apocalíptico de Dios. En los territorios de América, España vio la posibilidad del paraíso terrenal prometido en el futuro, y en los indígenas americanos vio las tribus perdidas de Israel, que había que convertir para que el mundo pudiese terminar. La política apremiante de conversión de los indígenas fue así concebida y justificada por el clero español, no sólo pensando en la salvación de los indios, sino también en la suya propia. La conversión de todas las naciones era esencial para la iniciación del reino de Dios en la tierra. Esta política queda dramatizada en *Terra nostra,* así como en sus múltiples abusos.

Como ya lo he mostrado en mi análisis de los grupos milenarios revolucionarios de *Terra nostra,* Fuentes se preocupa por retratar el periodo histórico en que se dejaba de pensar en el paraíso solamente como empresa divina y se empezaba a pensar en él como empresa política y social, realizable en esta tierra por el esfuerzo humano así como por la voluntad de Dios. Fuentes encarna esta transición en el Nuevo Mundo hispánico en las referencias de la novela a Vasco de Quiroga, jurista dominico que llegó a México menos de diez años después de la conquista, para servir como miembro de la segunda Audiencia, el tribunal y cuerpo ejecutivo establecido por el Consejo de Indias, cuerpo gobernante español de las Indias.[43] Quiroga llegó al Nuevo Mundo con un ejemplar anotado de la *Utopía* de Santo Tomás Moro. Después de cumplir su periodo como juez, se dirigió a lo que hoy es el estado de Michoacán, donde estableció hospitales como los descritos por Tomás Moro, y escribió al Consejo de Indias proponiendo el régimen de *Utopía* como modelo para la organización de las Américas. Al parecer, no recibió respuesta.

En la historia existe un opuesto de Quiroga, como también existe en la novela de Fuentes, en la figura de Guzmán. Beltrán Nuño de Guzmán, presidente de la primera Audiencia, llegó a ser el dictador de la Nueva España, de 1524 a 1530.[44]

En el breve periodo del gobierno de Guzmán, las provincias occidentales de México, incluyendo la zona de Michoacán, fueron amenazadas con los mismos desastrosos abusos que en la generación anterior ya habían virtualmente destruido toda la población indígena de las Antillas. La magnífica película sobre este temprano periodo colonial de la historia de la América Latina, *Aguirre, la ira de Dios,* de Werner Herzog, también contiene a un personaje odioso llamado Guzmán, y se basa en un incidente ocurrido en el Perú del siglo XVI, en que participó una expedición española en busca de El Dorado, esa versión singularmente latinoamericana del paraíso. El Nuevo Mundo se pierde en el filme, como en *Terra nostra,* por la codicia de propietarios individuales.[45] La muerte de un usurpador español, en la novela de Fuentes, es explicada en estos términos por un viejo sabio:

> Levantó un adoratorio para él solo. Quiso adueñarse de un pedazo de la tierra. Pero la tierra es una divinidad y no puede ser poseída por nadie. Es ella la que nos posee (394).

En *Terra nostra,* Guzmán es la extensión de Felipe en el Nuevo Mundo; la historia del Viejo Mundo completa un ciclo, desastrosamente, en el Nuevo.

Ya he citado el pasaje en que Polo lamenta que los abusos del Viejo Mundo, simbolizados por las fechas 1492, 1521 y 1598, se hayan repetido en el Nuevo Mundo. Estas comparaciones y repeticiones en la novela parecen decir que la historia no es una espiral sino un círculo cerrado en la América Latina. No obstante, hay aquí una alusión que socava semejante fatalismo. En mitad del catálogo que establece Polo, de enfermedades recurrentes, dice: "La historia fue la misma: tragedia entonces y farsa ahora, farsa primero y tragedia después..." (775). Esta frase hace eco a la oración inicial de "El dieciocho brumario de Luis Bonaparte" de Karl Marx, ensayo escrito a finales de 1851 y comienzos de 1852, sobre la lucha de clases y la revolución en Francia.[46] Marx comienza así su ensayo sobre Luis Bonaparte y los acontecimientos que condujeron al golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851: "Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa".[47] La rápida inversión del orden de tragedia y farsa que establece Fuentes, pone en entredicho la progresión propuesta por Marx. Sin embargo, su uso de la frase en este

punto en la novela contradice la visión de Polo de ciclos históricos que se repiten interminablemente en la América Latina. En cambio, implica una relación dialéctica entre el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo que, después de todo, puede ser positiva.

Como fundamento de las relaciones dialécticas en *Terra nostra* entre colonialismo e independencia, se encuentra la dialéctica esencial entre la historia y la imaginación, entre la realidad y su encarnación creadora en el arte. Esta dialéctica nos hace remontar nuevamente a Vico, cuya presencia vuelve a afirmarse, ahora en la textura misma del argumento de Marx. El segundo párrafo de "El dieciocho brumario de Luis Bonaparte" empieza así:

> Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y que transmite el pasado (9).

Esta referencia implícita a la teoría de Vico de los orígenes humanos de la historia apoya la afirmación de cierto número de eruditos, de que la idea de Marx de "hacer historia" está directamente conectada con la de Vico. Es probable que Marx encontrara algunas de las semillas de su propia teoría de la lucha de clases en el estudio de Vico de las etapas de desarrollo de la civilización.[48] En este ensayo, Marx procede a examinar la carga del pasado sobre quienes se han dedicado a "crear algo nunca visto". Dice que al comienzo de este proceso, "La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos"; el párrafo y el ensayo pasan a considerar los modos en que, no obstante, el pasado puede ser asimilado al presente revolucionario.

Es concebible que Fuentes proyecte una progresión histórica similar para la América Latina con respecto a su herencia española. Creo que tal afirmación es tentativamente confirmada en *Terra nostra,* pero creo también que la alusión al "Dieciocho brumario" en este punto culminante de la narración sirve a una función aún más esencial: hace cambiar el concepto de historia en que se basa la novela, del ámbito teórico, que es el de Vico, al ámbito de la acción política, que es el de Marx.[49] Lo que importa aquí es el sentido marxista de la cultura como lucha o al menos como debate no sólo entre ideas sino también entre facciones económicas, políticas y sociales. El hecho de que Fuentes añada a Marx a los otros modelos historiográficos

dentro del texto refuerza lo que ya sabíamos acerca de *Terra nostra:* la novela no pretende servir a los fines de ningún sistema ideológico sino que, en cambio, trata de encarnar en su propia estructura el debate que hay en el meollo de la propia cultura latinoamericana contemporánea.

Jeffrey Mehlman llama "fantasmática de la historia" al ensayo de Marx sobre el "Dieciocho brumario", y cita la notable descripción que hace Marx de Luis Bonaparte en *Las luchas de clases en Francia*:

> [...] torpe y astuto, pícaro y cándido, majadero y sublime, de superstición calculada, de burla patética, de anacronismo genial y necio, bufonada histórico-universal, jeroglífico indescifrable para la inteligencia de los hombres civilizados [...].[50]

Mehlman nota el entusiasmo rabelaisiano del catálogo de Marx y la "energía proliferante [que] genera el reparto abigarrado de la farsa marxista" (13). El catálogo de Marx recuerda las descripciones que hace Fuentes de Felipe y del reparto farsante/fantástico que rodea también a este último. En ambos casos, lo interesante es la energía narrativa generada por el despotismo. Mehlman explica esta paradoja en términos del sentido marxista del avance dialéctico de la historia por medio de inversiones. Inversiones, en este caso el retorno de un Bonaparte, que hacen avanzar la historia hacia la verdad. El demencial Felipe (de Fuentes) también encarna el sentido de que lo falso no es lo opuesto de lo verdadero sino que está contenido dentro de la verdad y desempeña una parte necesaria en la realización de la historia. Erasmo (a quien Fuentes alude en *Terra nostra)* tal vez fue el primero en reconocer que la locura no es lo opuesto de la sabiduría, sino que está dialécticamente relacionada con ella y, por tanto, es esencial para su definición apropiada.

5

Yo comencé mi comentario sobre *Terra nostra* sugiriendo que la compleja interacción entre la realidad histórica y las varias construcciones visionarias da a la novela su coherencia estructural y su temática.[51] En su retrato de la conjunción de las tradiciones paradisiaca, utópica y apocalíptica, y en su investigación de las implicaciones y aplicaciones históricas, *Terra nostra* mira conscientemente hacia atrás y hacia adelante, así como los precursores literarios —*Don Quijote, La Celestina, Don Juan*— que han quedado explícitamente integrados en su

estructura narrativa. Para Fuentes, es en la inclusividad temporal de la narración, y no en la intemporalidad de algún futuro utópico o apocalíptico, donde reside la verdad histórica. Tiene cuidado de diferenciar entre las visiones históricas idealizadas en *Terra nostra*, y ciertamente no desdeña el optimismo político y filosófico que implican. Sin embargo, es claro que para este autor tales visiones pueden constituir con la misma facilidad un eterno *no* presente, así como un eterno presente; pueden proponer tan fácilmente una negación de la historia como su finalidad o fin esencial. En el último capítulo de la novela, lleno de referencias a personajes de otras obras de la moderna literatura latinoamericana, Polo se despide de la utopía, así como Ludovico se había despedido de Felipe agonizante: "Adiós, Utopía... Adiós, Ciudad del Sol.:. Adiós, Vasco de Quiroga..." (767). Entra entonces en una biblioteca donde lee en cierto número de manuscritos: "estas mudas voces de hombres de otros tiempos sobrevivan a las muertes de los hombres de tu tiempo" (768). Para Fuentes, es en estos textos, donde puede localizarse la utopía: las palabras son su propiedad comunal, y la tradición literaria es su antídoto a la aniquilación del tiempo.

Pero en la frase de Polo hay una contradicción. ¿Cómo deberá el personaje, y deberemos nosotros, oír o leer estas "voces mudas"? La respuesta de Fuentes se encuentra en el recuerdo creador, en las estructuras artísticas levantadas por la imaginación histórica. La memoria es enfocada específicamente en estos términos por Frances Yates, cuyo estudio seminal, *The Art of Memory [Arte de la memoria]* (1966), es reconocido por Fuentes, junto con *The Pursuit of the Millennium [En pos del milenio]* (1957), de Cohn, en la introducción de *Terra nostra*. En el capítulo intitulado "El teatro de la memoria", el artista renacentista analizado por Yates, Guilio Camillo, se convierte en personaje de Fuentes. Camillo, en su obra *L'idea del Teatro* (1550), inventó un esquema visual en forma de un teatro en el cual trataba de representar la totalidad de la acción y del pensamiento humanos. El teatro de Camillo es uno de los muchos *topoi* (objetos, habitaciones, escenas, espacios arquitectónicos) en que ideas o acontecimientos se desplegaban espacialmente para ayudar la memoria. Tales sistemas mnemotécnicos eran esenciales en las épocas anteriores a la imprenta, y después serían cruciales para la tradición hermética en que no se permitía escribir las creencias. En el contexto del análisis del uso que da Camillo a las imágenes de la creación tomadas del *Zohar*, Yates escribe acerca de su teatro de la memoria:

> Porque cree en la divinidad del hombre, el divino Camillo hace esta estupenda afirmación de ser capaz de recordar el universo mirándole desde arriba [...]. El microcosmos se puede plenamente comprender, y plenamente recordar el macrocosmos [...].[52]

Fuentes enfoca el impulso universalizador de la visión de Camillo, relacionándola implícitamente tanto con la perspectiva histórica general de la visión milenaria del Bosco como con la suya propia en *Terra nostra*. Hablando del poeta griego Simónides, quien, según la leyenda, originó el arte de la memoria, Camillo, personaje de Fuentes, dice que a él se debe que la memoria ya no sea simplemente un inventario de las faenas diarias. Dado que la memoria es ejercida en el presente, recordar no sólo es traer de vuelta el pasado sino también integrar el pasado al presente y al futuro: la memoria "debía abarcarlo totalmente, para que en el futuro la actualidad fuese un pasado memorable" (563). Es la memoria creadora la que ofrece los medios para escapar de los círculos cerrados de la historia, el medio no sólo para comprender lo que ha sido, sino también para imaginar lo que *no* ha sido, por tanto, lo que aún puede ser.

La *Ciencia nueva* de Vico también tiene su propia teoría de la memoria. Según Vico, la memoria es un correctivo a la tendencia del espíritu moderno a la abstracción conceptual, un medio de volver a poner al espíritu en contacto con los originales poderes formativos de la sensación. La memoria no sólo es la capacidad de recordar, sino también la capacidad de reordenar lo que se ha recordado *(fantasía)*, y de combinar e integrar actos pasados con actos actuales *(insegno)*.[53] Vico insiste en que los escritos sobre la historia deben combinar los tres, como Fuentes insiste en que debe hacerlo la literatura. La concepción viqueana de la memoria, como la de Camillo, está conectada con el lugar. De hecho, Donald Varene ha comparado la *Ciencia nueva* de Vico con el teatro de la memoria de Camillo, pues ambos tienden a ofrecernos un escenario espacial en que se representa toda la historia humana, donde el individuo puede encontrar la memoria cultural colectiva. Y semejante estructura universal nos lleva, dice Varene, al *collage* de los tópicos de Vico:

> Sabiduría, gigantes, sacrificios, anhelo poético, monstruos, metamorfosis, dinero, ritmo, canción, niños, economía poética, asambleas romanas, el auténtico Homero, aristocracias heroicas, la ley natural, duelos, Jean Bodin, la metafísica jurídica, la historia bárbara [...]. Vico invierte el sentido que da Occam a la economía del pensamiento. No encontramos la navaja de Occam, sino el imán de Vico.[54]

Debido a su concepto de la memoria histórica, singularmente creador y generalizado, y a su poderoso sentido del lugar, podemos pensar en *Terra nostra* como el imán de Fuentes. Además, podemos considerar la novela como su teatro de la memoria, analogía que Fuentes invoca al comienzo de la novela cuando enumera el reparto de personajes de *Terra nostra* y sus papeles en su drama universal. Es un drama que también es tragedia y farsa.

Una frase de una letanía final de alusiones en *Terra nostra* pretende ejemplificar la orientación viqueana de Fuentes en esta novela: "El tiempo es la relación entre lo existente y lo inexistente" (777). Fuentes, como Vico, concibe la historia como producto de la interacción incesante de lo real y de lo ideal, del deseo y de su objeto, de la imaginación y de la experiencia. Ni Vico ni Fuentes (casi huelga decirlo) se interesan en series de acontecimientos *per se*, sino en los ámbitos múltiples del espíritu humano, en culturas coexistentes en sus diversas etapas históricas, y en las instituciones sociales que encarnan esos ámbitos, esas etapas. Ambos rechazan el énfasis de sus culturas en la racionalidad y en el intelectualismo abstracto: lo que Vico llamó la "barbarie de la reflexión" (§ 1106) y Fuentes llama el "espacio frontal unívoco, propio del esquema racionalista", en favor de la integración imaginativa del sentido y el intelecto, la percepción y la idea.[55] Fuentes es atraído por Vico porque él comprende y establece distinciones entre las culturas. Ambos interpretan y describen el agotamiento y la regeneración históricos en términos de lenguaje y de imaginación.

Aunque Vico se conoce principalmente por su teoría de los orígenes históricos, la *Ciencia nueva* también contiene una descripción sumamente dramática del *fin* del curso histórico de cualquier sociedad.[56] En este pasaje Vico esboza la "barbarie de la reflexión". De las naciones "que se pudren en esa última enfermedad civil", escribe Vico que estos pueblos "han caído en la costumbre de que cada hombre sólo piense en sus propios intereses privados, y han llegado al extremo de delicadeza, o mejor dicho de orgullo, en que, como animales salvajes, montan en cólera y fustigan a la menor contrariedad. Así, por muy grande que sea la multitud y el peso de sus cuerpos, viven como bestias salvajes en una profunda soledad de espíritu y de voluntad" (§ 1106). Esta "profunda soledad de espíritu y de

voluntad" es resultado de la pérdida de una perspectiva común, de un *sensus communis*; cuando éste se ha ido, lo único que queda son las determinaciones racionales de individuos que han perdido el contacto con las formas naturales de la imaginación. De tal modo, la "barbarie de la reflexión" de Vico señala una incapacidad de ver a los dioses, es decir, de dar forma al mundo con la imaginación. Y cuando esta condición llega a su grado máximo, según Vico, el curso de la nación vuelve a la condición original de la humanidad, que una vez más hará contacto con el mundo por medio de los sentidos, y de nuevo desarrollará los poderes de memoria y de imaginación.

La descripción que hace Vico de la disolución de la sociedad decadente y su remplazo por una sociedad basada en la "piedad, la fe y la verdad que son los elementos naturales de la justicia" (§ 1106), encuentra un eco en el último capítulo de *Terra nostra*. La narración gira súbitamente, de la multitud en París en víspera del Año Nuevo de 1999, al mundo silencioso de la mañana del Año Nuevo 2000, descrita en la última frase de la novela: "No sonaron doce campanadas en las iglesias de París: pero dejó de nevar, y al día siguiente brilló un frío sol" (783). El tono mesurado y la concisión de esta frase final pretende contrastar radicalmente con la frase precedente que corre a lo largo de dos páginas, y con la complejidad sintáctica de la novela en su conjunto. Es claro que Fuentes ve dominado nuestro mundo por el racionalismo analítico (como Vico consideró que estaba el suyo): la escena muda final de la novela después de (y tal vez debido a) la unión andrógina de Polo y de Celestina propone la recuperación de las facultades de imaginación y de memoria que Vico describe como inherentes al retorno de los orígenes, el fin y el nuevo principio de la historia de una nación. Es en esta escena final, concluyente y sin embargo inconclusa, donde el sentido viqueano de Fuentes —de la historia como artificio humano— adquiere su cabal significación.

Repetidas veces en mi comentario he afirmado que todo concepto de un fin narrativo contiene una actitud particular hacia las metas de la estructura narrativa, y que cada concepto del fin temporal implica una ideología. Fuentes ha negado que su ficción histórica sea ideológica *per se*. Refiriéndose a varios escritores latinoamericanos, como García Márquez, Cortázar, Paz y Carpentier, ha dicho: "No nos enfrentamos a una ideología, nos enfrentamos a escritores que están restaurando nuestra civilización, los hechos de nuestra civilización, que están creando nuestra identidad cultural...".[57] Estos escritores están *reconstruyendo* el pasado, concluye Fuentes, para *construir* el futuro. Desde luego nosotros sabemos, como lo sabe también Fuentes, que esta reconstrucción narrativa tiene el propósito ideológico de definir y, por tanto, de dirigir las actitudes y acciones colectivas. En su estudio sociológico de las visiones y de los visionarios apocalípticos, Eleanor Wilner insiste en que los visionarios más originales y eficaces son precisamente quienes modifican lo nuevo en términos de lo antiguo. Todos los pasos hacia adelante o los giros radicales hacia un futuro distinto exigen un retorno imaginativo al pasado. Escribe Wilner:

> El ego, antes de actuar contra el orden establecido, de alguna manera debe lograr la aprobación del superego inhibidor o de la conciencia social, y eso sólo puede lograrse haciendo de algún modo una nueva acción aprobada por los antiguos poderes: los arquetipos parentales, los antepasados, el héroe de la cultura, el dios o los dioses de la tribu.[58]

Sólo cuando una nueva orientación reformula y reestructura los símbolos familiares el pueblo puede empezar a dominar la situación en la cual o contra la cual lucha. Aquí, Wilner está describiendo el sincretismo necesario del apocalipsis, punto al que Fuentes también se enfrenta en un ensayo sobre el arte mexicano. Escribe Fuentes que sólo incorporando las diversas historias de México —la india, la europea, la mestiza— podrá la "simplicidad lineal del tiempo occidental impuesto" ser transformada en "el espacio escultórico, polivalente, de nuestra antigüedad indígena".[59] *Terra nostra* es un ejemplo de este proceso de transformación.

VIII. CONCLUSIONES INDIVIDUALES Y COMUNALES

> Consideré que estábamos, como siempre,
> en el fin de los tiempos...
>
> El sacerdote en "La escritura del Dios"
> JORGE LUIS BORGES

MI ANÁLISIS crítico de los fines y finales apocalípticos parece requerir alguna declaración final y definitiva, pero sobre el tema no hay últimas palabras. El mito del apocalipsis, así como las novelas que lo aplican, es a menudo lo que Roland Barthes ha llamado una literatura de significado suspendido o de indeterminación. Proponen conclusiones, pero no las imponen; sus autores exploran la finalidad aun sabiendo que la ficción, si es buena, no permite una sola interpretación: por tanto, no una interpretación final. Además, el número creciente de novelas contemporáneas que ofrecen visiones del apocalipsis parece desafiar toda conclusión. Antes de mencionar algunos títulos, me propongo hacer algunas generalizaciones comparativas acerca de los diferentes enfoques del mito del apocalipsis en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea, y plantear algunas razones que expliquen sus respectivas diferencias.

En los capítulos anteriores he analizado una variedad de usos literarios de la interpretación apocalíptica y su narración de la historia. Los textos apocalípticos, sean bíblicos o contemporáneos, responden a una enajenación temporal psíquica, planteando la posibilidad de una integración final. Es el esfuerzo de los narradores apocalípticos por comprender su experiencia presente el que da forma a su visión del futuro. Aunque ven y describen una desintegración temporal, su misma proyección imaginativa implica la fe en una coherencia temporal última. Toda obra de ficción que seriamente emplea formas y temas apocalípticos intenta establecer conexiones entre el pasado, el presente y el futuro, entre el individuo y la comunidad, entre lo real y lo ideal. Yeats sostuvo que su sistema apocalíptico le permitía abarcar en un solo pensamiento

la realidad y la justicia. A tal integración aspira la imaginación apocalíptica; su objeto es superar la incongruencia que hay entre el orden que el apocaliptista contempla y la indiferencia del mundo ante ese orden. Este deseo subyace en las tensiones temáticas y en el impulso narrativo de gran parte de la literatura que aquí hemos analizado. La narración apocalíptica responde a su contexto histórico equilibrando (en diversas combinaciones y grados) la descripción y la prescripción, el acomodo y la revisión. Los textos apocalípticos dramatizan el momento decisivo en que un mundo viejo descubre un nuevo mundo creíble, o bien reacciona contra el viejo sistema, o bien lo incorpora en su nuevo designio. En la escritura contemporánea, ese nuevo designio puede ser la propia obra literaria.

Los modos apocalípticos de pensamiento y de expresión se intensifican durante los tiempos de perturbación social y de incertidumbre temporal. En la obra de Gabriel García Márquez, de Julio Cortázar y de Walker Percy, el mito del apocalipsis aporta los medios temáticos y narrativos necesarios para hacer frente a la corrupción cultural y política. Por otra parte, en la obra de Thomas Pynchon, el mito del apocalipsis ofrece el modelo histórico contra el cual reaccionar. Pynchon, en su preferencia por la metáfora mecanicista de la entropía, y Carlos Fuentes, en su visión viqueana de la historia en espiral, moldean el mito del apocalipsis para sus propósitos particulares. Por último, hemos visto que el mito también puede sugerir el medio estructural de evitar el cierre y, por tanto, de hacer frente al "agotamiento" literario, como lo hace John Barth. Aunque los autores contemporáneos que emplean el mito del apocalipsis son tan variados como la propia literatura contemporánea, lo que vincula su obra es su reconocimiento de nuestro momento histórico crucial (o, en el caso de Barth, el momento crucial de nuestra tradición literaria).

Fue Jacques Derrida quien propuso que el concepto de crisis está, a su vez, en crisis, idea que es pertinente para mi argumento.[1] La palabra "crisis" está arraigada en el término griego que significa decisión o veredicto, e implica situaciones a las cuales son inherentes la necesidad y los medios para el juicio crítico. En el Apocalipsis bíblico, el nexo etimológico entre crisis y crítica es temático: el apocaliptista bíblico acepta e intensifica ese nexo en su presentación del juicio final de la historia en crisis y en el resultado constructivo de tal juicio. Sin embargo, la relación entre crisis y crítica se ha vuelto problemática en nuestro tiempo. Estamos acostumbrados a la idea de crisis *permanente*, formulación que inmediatamente socava la

interpretación tradicional de la crisis como una situación *excepcional* o serie de acontecimientos excepcionales que facilita el juicio crítico. La mera idea de que sólo los Estados Unidos poseen suficiente capacidad nuclear para destruir repetidas veces el mundo ha cambiado nuestra interpretación del concepto de crisis: no podemos dejar de ver que la crisis acaso ya no catalice la crítica sino que la paralice. No obstante, la concepción de la crisis constructiva que propone el mito del apocalipsis proporciona a los escritores contemporáneos un medio de enfocar —temática y formalmente— las condiciones de nuestra era nuclear.

Son los escritores estadounidenses, más que los latinoamericanos, quienes enfocan estas realidades tecnológicas por medio del mito del apocalipsis, como lo sugiere la repetida referencia de Walker Percy a "la bomba" y el uso estructural que da John Barth al temor a la guerra nuclear en su novela *Sabbatical. Gravity's Rainbow*, de Pynchon, también es inevitablemente interpretada por los lectores contemporáneos en función de la guerra nuclear pese a que se desarrolla durante la segunda Guerra Mundial. Hasta qué punto anima Pynchon a sus lectores a considerar los cohetes V-2 en esta novela como armas de destrucción total puede verse en la medida en que la metáfora de la entropía está condicionada por la metáfora del apocalipsis, a pesar de que el autor rechaza el apocalipsis. En la última sección de mi capítulo sobre la obra de Pynchon sostuve que la concepción mecanicista del tiempo en su obra y en gran parte de la obra posmodernista de los Estados Unidos contrasta con la concepción orgánica del tiempo que subyace en la literatura latinoamericana contemporánea. La mayor conciencia que la ficción estadounidense tiene de un apocalipsis tecnológico sirve para reflejar y a la vez para reforzar esta visión mecanicista del tiempo.

También existe un número creciente de novelas de los Estados Unidos que se desarrollan más allá del fin del mundo: novela "postapocalíptica" como la temprana *A Canticle for Leibowitz [Un cántico para Leibowitz]* (1959), de Walter M. Miller, Jr., y *Alas, Babylon* (1959), de Pat Frank; más recientes, *Riddley Walker* (1980), de Russell Hoban, *Fiskadoro* (1985), de Denis Johnson, e *In the Country of Last Things [En el país de las cosas postreras]* (1987), de Paul Auster, son parábolas que explotan las ambivalencias del apocalipsis: temor y anhelo del fin, olvido cultural y *re*creación cultural selectiva, la dudosa importancia que se atribuyen los pocos sobrevivientes de la catástrofe nuclear. Un efecto colectivo de esta literatura de poscatástrofe es

la sospecha de que no está tan preocupada por ordenar y comprender la historia —la motivación tradicional de los textos apocalípticos— cuanto por competir con ella. Mientras dramatizan el paisaje desierto, más allá del fin, esas novelas están construidas de manera que transmiten un apremiante sentido de que la historia en cualquier momento puede alcanzar a sus lectores con los hechos apocalípticos que describen.

La perturbación temporal que narra la literatura apocalíptica contemporánea no es necesariamente (o tan sólo) geopolítica. La rápida modernización de sociedades "tradicionales" o "de transición" —términos utilizados por los sociólogos para describir partes de las poblaciones de cierto número de países latinoamericanos— inevitablemente va acompañada por un proceso de desintegración y de reorientación social interna.[2] Con expectativas económicas crecientes en países latinoamericanos como el México de Fuentes y la Colombia de García Márquez, la concepción de un futuro *distinto* del pasado empieza a desplazar la tradicional concepción de un futuro que *repite* el pasado. La aceptación de un futuro igual, basado en un sentido estable de la identidad cultural, está siendo remplazada gradualmente por el concepto de un futuro abierto a la modificación individual y comunitaria. Sin embargo, la pobreza y la injusticia continúan, y las expectativas de un futuro distinto del pasado van acompañadas por la amargura y a la postre por el desequilibrio social y político. Además, como lo ha dicho Carlos Fuentes en el caso de México, una larga historia de tradiciones en competencia —la indígena y la española— ha hecho que este proceso de modernización sea en general más difícil que el de los Estados Unidos. A estas condiciones de cambio viene a añadirse la cuestión de la identidad nacional que fue impuesta a la América Latina—a menudo indebidamente— por Europa y por los Estados Unidos. Hemos visto las imágenes del imperialismo cultural y económico: el huracán de la compañía bananera en García Márquez; la acumulación de imágenes para fustigar el colonialismo en Fuentes; y el retrato que presenta Cortázar de la necesaria oposición de las revoluciones socialistas a los regímenes opresores existentes en la América Latina.

Las presiones de la identidad nacional y de la autodefinición política en la América Latina difieren de las de los Estados Unidos. Con excepción de la literatura estadounidense del sur, esas presiones han sido tratadas en mayor medida en la literatura de América Latina que en la de los Estados Unidos. De ahí la diferencia básica en el uso del mito del apocalipsis

entre la literatura latinoamericana y la estadounidense contemporánea: mientras que las visiones del apocalipsis en la literatura estadounidense enfocan la identidad *individual*, en la literatura latinoamericana enfocan las realidades *comunitarias* de la identidad histórica. Desde luego ésta no es una dicotomía absoluta sino una diferencia de énfasis. Lo que estoy afirmando es que hay una proporción esencialmente distinta de lo personal a lo político, de lo subjetivo a lo político, en las literaturas estadounidense y latinoamericana contemporáneas, y que esta diferencia, arraigada en circunstancias históricas y culturales, se hace evidente, más de lo habitual, en los textos que invocan el mito del apocalipsis.

Es arriesgado generalizar acerca de los modos en que la literatura decide encarnar (o no encarnar) cuestiones de identidad nacional y comunitaria. Sin embargo, creo que cabe decir que los escritores latinoamericanos actuales están dedicados a un proceso de autodefinición cultural e histórica en el cual también participaron los grandes escritores del siglo anterior en la literatura estadounidense —Emerson, Melville, Whitman, James— y los escritores modernistas del sur de los Estados Unidos: Faulkner, O'Connor, Wolfe. De hecho, bien podemos lamentar la falta de una conciencia histórica en gran parte de la actual literatura estadounidense actual, con su enfoque obsesivo en la vida del ego descontextualizado o en la estructura verbal, aunque esto también es resultado de una situación histórica particular. Muchas obras estadounidenses recientes, si acaso enfocan el proceso histórico, lo hacen irónicamente, dramatizando la retirada de las categorías comunitarias al ámbito hermético del ego enajenado. Mientras que la exploración novelística de la identidad y el propósito nacionales en la América Latina ha producido unas proyecciones expansivas de historias regionales míticas, como lo hizo una parte de la literatura estadounidense del siglo XIX y comienzos del XX, en cambio la literatura actual en los Estados Unidos ha tendido a retratar la contracción del ego aislado hasta quedar sólo como un meollo defensivo. Joan Didion, John Updike y Joyce Carol Oates crean personajes obsesionados por el apocalipsis y que, como resultado, se aíslan de sus entornos comunitarios e históricos. Las visiones apocalípticas del futuro pueden ser tanto individuales como comunitarias, empero cuando únicamente existe rechazo con respecto a la realidad histórica no puede mantenerse el potencial *crítico* inherente a la *crisis*.

Desde luego, hay escritores estadounidenses contemporáneos cuya obra no entra en esta generalización. Por ejemplo, el tema de la novela de Robert Coover, *The Origin of the Brunists [El origen de los Brunistas]* (1966), es precisamente esa esfera en la que aún florecen en los Estados Unidos visiones comunitarias de apocalipsis: en el protestantismo fundamentalista. *White Noise [Ruido blanco]* (1985), de Don DeLillo, crea una atmósfera explícitamente apocalíptica, en la cual explora la creciente interdependencia del individuo y de la comunidad mundial. Además, los escritores de las minorías estadounidenses muestran una gran preocupación por definir o redefinir las realidades comunitarias, y a menudo lo hacen en términos apocalípticos. Las escritoras estadounidenses también suelen ser críticas mordaces de la práctica cultural contemporánea, pero me parece que sólo en la obra de Flannery O'Connor aparecen continuamente recursos apocalípticos. Otro escritor más de los Estados Unidos, cuya obra está imbuida por una imaginación profundamente histórica, nos servirá dentro de un momento para terminar mi estudio. Sin embargo, en general es en la América Latina donde está plenamente aprovechado el potencial disidente del mito del apocalipsis, así como su visión idealizadora.

El énfasis en lo comunitario de la literatura latinoamericana contemporánea debe interpretarse de acuerdo con su tradición cultural e histórica. El Nuevo Mundo español fue colonizado sobre la base de imperativos culturales comunitarios, lo que no sucedió en América del Norte. Los primeros colonizadores europeos de la Nueva España intentaron extender las mismas instituciones que existían en el Viejo Mundo —Iglesia, corona, clases sociales—, objetivo dramatizado como hemos visto en *Terra nostra* de Fuentes. Los primeros colonos puritanos de la Nueva Inglaterra se propusieron a hacer precisamente lo opuesto: separarse de las instituciones que, por muy buenas razones, habían dejado atrás, así como lo hicieron los muchos servidores contratados, presidiarios e inmigrantes pobres que los siguieron.[3] De este modo, mientras que las instituciones implantadas en la América Latina se basaron en suposiciones de continuidad cultural, en cambio las instituciones de los Estados Unidos se originaron en la necesidad de descontinuar los modelos europeos existentes y crear otros nuevos en América. Desde luego, ninguno de los dos objetivos fue plenamente alcanzado, pero en el planteamiento de esos propósitos opuestos podemos ver las raíces de distintas actitudes culturales hacia la comunidad: el "severo individualismo" y el "hombre hecho por sí mismo" que siempre se han celebrado en los Estados Unidos, contra el hincapié en la familia y en

las relaciones sociales en la América Latina; el pluralismo religioso en los Estados Unidos, contra las compartidas creencias y prácticas estandarizadas del catolicismo latinoamericano.[4] En realidad, podría decirse que la contienda social y política tan poderosamente expresada en la literatura latinoamericana contemporánea es una crítica, ya tardía, por los escritores del Nuevo Mundo a las formas del Viejo Mundo: crítica no sólo de sus formas políticas y sociales sino, al mismo tiempo, de sus formas literarias. En *Terra nostra*, Fuentes dramatiza las visiones apocalípticas que Europa impuso al Nuevo Mundo, pero sólo en la actualidad está abriéndose paso una perspectiva apocalíptica en dirección opuesta.

El hincapié en la definición comunitaria o nacional en la literatura latinoamericana contemporánea coincide con la participación pública, en la América Latina, de intelectuales y de artistas, en quienes se busca una orientación política. En su ensayo "Revolution and the Intellectual in Latin America", [La revolución y el intelectual en la América Latina] Alan Riding ha comentado que

> los intelectuales ejercen una enorme influencia política en la América Latina. Son ellos los que dan respetabilidad a los gobiernos en el poder y legitimidad a las rebeliones y los movimientos revolucionarios, son ellos quienes expresan las ideas y aportan las imágenes por las cuales los latinoamericanos se relacionan con el poder [...].[5]

En cierto sentido, esto siempre ha sido así. El finado Ángel Rama nos recordó, en su útil estudio de la historia de la cultura literaria latinoamericana, que la tradición de literatura política y de políticos literatos comenzó desde la implantación misma de la cultura española en el Nuevo Mundo.[6] Gran número de funcionarios y clérigos letrados llegaron de España durante los siglos XVI y XVII a imponer y mantener las órdenes imperiales y eclesiásticas españolas en el Nuevo Mundo. Esos emisarios cultos tuvieron tiempo no sólo para gobernar y convertir, sino también para escribir obras literarias, lo que hicieron en cantidad notable. Rama reconoce que el tiempo libre necesario para tal productividad literaria fue financiado por la riqueza usurpada y la mano de obra barata, y que las epopeyas y las églogas de los colonizadores, así como sus iglesias y palacios barrocos, son testimonios de los abusos del imperio. Y sin embargo, sus escritos también muestran la temprana conceptualización de la función social y política de la literatura en la América Latina; Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, en el siglo XVII, son tempranos ejemplos del empleo de la literatura escrita con muy diversos propósitos cortesanos y eclesiásticos en el Nuevo Mundo español. (Las artes visuales también adquirieron pronto esa importancia, que nunca han perdido por completo en la América Latina.) La alianza temprana de lenguaje, literatura y política en el Nuevo Mundo español puede interpretarse como condición histórica esencial para desarrollar la tradición de las universidades políticamente poderosas y de los estudiantes universitarios con conciencia política en la América Latina. Pero si durante el periodo colonial esta alianza creó instituciones académicas apropiadas para los fines del imperio, el caso actual es, a menudo, el contrario: las universidades, como la literatura, más frecuentemente se oponen al imperialismo en la América Latina, en lugar de favorecerlo o extenderlo. La coincidencia del liderazgo intelectual y político continuó durante el siglo XVIII hasta llegar al siglo XIX en la América Latina. Abundan los ejemplos de escritores-estadistas: Andrés Bello, Domingo Sarmiento, Justo Sierra, Rómulo Gallegos y José Martí fueron figuras políticas importantes y también escribieron obras literarias de definición nacional y ética. Ellos promovieron activamente esa literatura sobre la suposición de que la literatura podía contribuir a la construcción de la historia de una nación.

En nuestro propio siglo en la América Latina, los oficios del estadista y del escritor están menos identificados que antes: de hecho, los escritores a menudo serán adversarios de la política oficial en vez de ocupantes de cargos públicos. Empero, los escritores contemporáneos no se sienten menos políticamente responsables que sus predecesores; por el contrario, cuando en años recientes los canales oficiales —la universidad, los medios informativos— no han mostrado (o han impedido que se muestren) los conflictos políticos y sociales, la literatura ha llenado ese vacío. Los objetivos literarios y los políticos siguen concibiéndose como complementarios, por mucho que hayan cambiado las metas y las alianzas. La participación inconforme en la política y la disensión contra los regímenes y las influencias opresivas caracterizan a los escritores latinoamericanos que he analizado aquí, y a muchos otros. Su actitud disidente es favorecida por las estrategias y visiones narrativas apocalípticas de una transformación radical. Para esos escritores la literatura, en la medida en que *es* literatura, relaciona directamente la revelación con la revolución.

La importancia pública de los escritores latinoamericanos rara vez la tienen los escritores estadounidenses contemporáneos. Una vez más, la historia y los propósitos de la colonización europea en el Nuevo Mundo pueden explicarnos hasta cierto punto esta diferencia. La Corona inglesa no tenía las monumentales intenciones eclesiásticas o económicas que tenía España en el Nuevo Mundo. Los ingleses nunca enviaron, como los españoles, grandes números de burócratas cultos, que combinaban las funciones políticas con las intelectuales. Los dirigentes puritanos del siglo XVII en América del Norte escribieron prolíficamente, desde luego, y sus sermones y folletos teológicos desempeñaban sin duda funciones sociales y políticas; pero la literatura (y la alfabetización) no estaba(n) limitada(s) a los dirigentes coloniales, quienes en todo caso fueron seleccionados entre los colonos, y no impuestos a los colonizados. (En contraste con la inclusividad filosófica de los colonos católicos españoles, la exclusividad filosófica de los puritanos minimizó el impulso por convertir a los habitantes indígenas del Nuevo Mundo.) La mayoría de los colonos puritanos escribió autobiografías espirituales y diarios domésticos, y no crónicas ni historias comunales. Los fundamentos y las intenciones de su escritura eran verticales y no horizontales; sus textos examinaban las minucias de la vida cotidiana con objeto de descubrir el plan de Dios para su salvación personal.

La literatura de imaginación no fue considerada por los puritanos como vehículo serio para tocar temas de ética, idea que continuó imperando entre los escritores hasta bien entrado el siglo XIX. Nathaniel Hawthorne, en ensayos y cuentos repetidas veces muestra la sospecha, heredada, de que las obras de ficción no desempeñaban más función que la de entretener. Es decir que no desempeñaban ninguna función comunitaria en absoluto. Cuando dice que la imaginación literaria echa "un conjuro para revelar tesoros ocultos en una insospechada caverna de Verdad", Hawthorne se ve impelido a la autojustificación. (Este ejemplo procede de su escrito "The Old Manse", donde acaba de reconocer la presencia muda de un retrato ancestral, un "austero teólogo" que lo mira desde la pared de su biblioteca.) Aquí, como en otras obras, el lector de Hawthorne siente la angustia de un gran escritor que nunca superó por entero la opinión de su cultura puritana sobre la supuesta frivolidad de su empresa creadora. El hecho de que esa frivolidad también pudiese ser peligrosa —una amenaza al dominio racional y, por tanto, al orden existente— era un concepto del que nunca se libró Hawthorne, igual a los austeros teólogos

que lo precedieron. Esto también puede explicar la posición marginal asignada a la literatura imaginativa en esta corriente esencialmente conservadora de la cultura literaria de los Estados Unidos.

No pretendo decir que las concepciones puritanas del discurso ético hayan impedido a poetas y novelistas estadounidenses enfocar cuestiones políticas y asumir responsabilidades públicas. Desde el principio del fermento de independencia de Inglaterra hasta hace relativamente poco, la literatura estadounidense y las cuestiones de política pública han coincidido a menudo, aunque no tan sistemática o continuamente —o tan oficialmente— como en la América Latina. Recuérdense las carreras diplomáticas de Benjamín Franklin, Washington Irving y James Russell Lowell, los escritos políticos de Harriet Beecher Stowe y, en nuestro propio siglo, las energías políticas y artísticas, complementarias, de Upton Sinclair, Theodore Dreiser, James Agee y John Dos Passos. Sin embargo, desde la segunda Guerra Mundial hemos pedido cada vez menos a nuestros escritores que definan nuestro ego público, como les pedimos en periodos más formativos de nuestro desarrollo nacional. En términos generales, nuestra literatura ha cambiado a las esferas más privadas de la psicología y de la ontología, y menos a menudo es crítica o política que autoanalítica. Esto tal vez sea lo debido. Mi idea no es evaluar este cambio sino hacer la observación comparativa de que, asimismo, descubriremos un paralelo entre la temprana experiencia literaria de los Estados Unidos y las actuales actitudes literarias latinoamericanas. La literatura aún importa en el complejo proceso político de la autodefinición nacional y comunal en la América Latina, como en gran parte ha cesado de importar en los Estados Unidos.

También las recientes instituciones culturales y actitudes de los Estados Unidos pesan sobre esta cuestión. Más allá de la separación tradicional de las universidades y la política institucional en los Estados Unidos (en contraste con su vínculo tradicional en la América Latina), los sistemas estadounidenses del servicio civil y el servicio diplomático están integrados por diplomáticos y funcionarios del gobierno que han sido educados en formas distintas de la preparación de los literatos: un grado de especialización que no caracteriza la América Latina tanto como los Estados Unidos (aunque gradualmente se esté volviendo así). Por ejemplo, consideremos el contraste en la educación en derecho en los Estados Unidos y en la América Latina. En la América Latina como en los Estados Unidos,

los juristas a menudo sirven como diplomáticos y funcionarios elegidos. Pero en la América Latina, el derecho es considerado como materia de humanidades y se enseña, al nivel de licenciatura, en conjunción con otros temas humanísticos, generalmente a lo largo de cuatro o cinco años de estudio, mientras que en los Estados Unidos la educación en derecho es considerada como una enseñanza especializada y técnica que va más allá del programa general de humanidades de la universidad, y está enteramente separada de él.

La actual separación de la literatura y la política en los Estados Unidos también refleja el hecho de que después de la segunda Guerra, y siguiendo ciertas corrientes de estética europea, hemos desarrollado una imagen de nuestros escritores como enajenados: actitud filosófica y narrativa que no puede dejar de tener consecuencias políticas. Si en la América Latina se supone que los escritores están políticamente comprometidos, en los Estados Unidos se espera todo lo contrario. Hemos fomentado una concepción posromántica del artista separado de las corrientes política y social por su sensibilidad y sus prioridades estéticas... como a menudo lo está. Hasta un observador político y social tan sagaz como Norman Mailer escribe desde una perspectiva irónicamente distanciada, y por mucho que desee expresar una indignación política, ésta queda en gran parte socavada por su propio brillo personal. Lo que se subraya es más la personalidad del escritor que la situación; Mailer deja a sus lectores con sólo los vestigios de una pretensión de compromiso social y político.

La internalización de la realidad y el autorreflejo estructural de gran parte de la literatura estadounidense posmoderna han sido apoyados y fomentados por nuestra teoría y práctica de la crítica literaria. Hasta hace unos quince años, el pensamiento crítico prevaleciente solía pasar por alto —o hasta negar— la significación de los contextos biográficos, políticos y sociales de los textos literarios. Y aunque nunca es posible establecer relaciones causales definitivas entre la teoría crítica y la práctica literaria, bien podemos suponer que el rechazo de todas las consideraciones extratextuales, por la Nueva Crítica y por los estructuralistas, ha fomentado una literatura posmodernista que rara vez pretende tener influencia política o social. No cabe duda de que estas teorías críticas han fomentado programas universitarios integrados por obras contemporáneas que subrayan las preocupaciones estéticas y psicológicas, no las históricas o sociales: cursos universitarios que estudian la literatura desde el punto de vista retórico y no social

o político. El reciente estudio hecho por Russell Reising de la teoría literaria estadounidense pone en claro los modos en que sistemática, aunque casi siempre inconscientemente, hemos excluido a los escritores social y políticamente comprometidos (a menudo, minorías y mujeres) en favor de los escritores estéticamente innovadores.[7] Críticos más preocupados por cuestiones materiales han reaccionado contra lo que Reising llama la *desrealización* de la literatura estadounidense, y hoy están dirigiendo la atención hacia los temas y contextos sociales. Modos deconstruccionistas, feministas, marxistas y neohistoricistas ahora están afectando profundamente la naturaleza de la literatura estadounidense: estos modelos teóricos piden al lector que reconozca toda una variedad de centros —en competencia— del poder cultural, y que reconozca el complejo medio cultural del que forma parte la literatura. La pertinencia de esta crítica reciente es especialmente clara en el análisis comparativo de la literatura estadounidense en el contexto hemisférico, que yo he esbozado en capítulos anteriores. Pero aunque aplaudamos estas revaluaciones críticas y la afirmación, elegantemente planteada por Frederic Jameson y otros, de que la literatura es, por definición, un acto político, no obstante reconocemos que la reciente literatura y crítica literaria de los Estados Unidos a menudo han sido políticas precisamente en su rechazo de las cuestiones políticas como temas de interés literario.

De hecho, Jameson acepta este punto. En la afirmación siguiente, implica una distinción crucial entre los usos generales y específicos de la palabra política, así como entre las actitudes de la crítica literaria estadounidense y la crítica en otras partes del mundo: "El que un ensayo literario pueda ser un acto político, con *consecuencias reales*, para nosotros es poco más que una curiosidad de la historia literaria de la Rusia zarista o de la China moderna".[8] Si contemplamos el escenario político de los Estados Unidos veremos que la práctica literaria y crítica reciente ha tenido poco que ver con la auténtica definición pública o la interpretación política. Sin embargo, se han visto cambios conforme vamos cobrando mayor conciencia de la naturaleza exclusionaria de nuestras normas académicas críticas, y conforme se hacen más poderosas las voces disidentes: entre otras las de las feministas y los críticos minoritarios. Y, asimismo, me apresuro a añadir que siempre hay excepciones a las generalizaciones acerca de algo tan extenso como la literatura estadounidense: entre las excepciones se encuentra *Catch-22 [Trampa 22]*, de Joseph Heller, que influyó

sobre el movimiento antibélico a finales de los sesenta, y las obras de ficción y los ensayos de James Baldwin, que desempeñaron un papel significativo durante los cincuentas y los sesentas en la interpretación común de los problemas raciales y de sus potenciales remedios. Desde luego, el contenido político no da automáticamente urgencia o coherencia a una obra de literatura, pero, en general, en los Estados Unidos se considera críticamente ingenuo buscar un auténtico compromiso político en la literatura, o bien se considera como una confusión del periodismo con la literatura.

En la América Latina esto no ocurre, como lo pone en claro García Márquez en su comentario al papel del escritor latinoamericano:

> Los problemas de nuestras sociedades son principalmente políticos. Por ello autores, pintores y escritores en la América Latina se comprometen políticamente. Me sorprende la poca resonancia que los autores tienen en los Estados Unidos y en Europa. Ahí, la política sólo la hacen los políticos.[9]

Importantes novelistas latinoamericanos son también activos periodistas; novelas acerca de periodistas, por García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Allende, y el periodismo creativo de la escritora mexicana Elena Poniatowska indican que el periodismo y la literatura de ficción no están claramente separados en la América Latina. Implican que la novela, como el periodismo, debe abarcar todos los niveles de la sociedad y exponer las actuales condiciones políticas y sociales si quiere servir como guía del conocimiento y, por tanto, como guía del cambio social. Las innovaciones genéricas de muchas obras latinoamericanas contemporáneas pueden interpretarse parcialmente en estos términos. La tendencia a integrar en una narración ficticia las características de géneros no ficticios —ensayos, escritos académicos y notas de pie de página, el formato y/o el contenido de artículos de periódico y el periodismo gráfico— claramente tiene entre sus principales motivos el concepto de que la literatura debe responder no sólo a sus imperativos imaginativos y estéticos, sino también a los sociológicos y políticos.

Al referirme a su sentido comunitario y su compromiso político, no pretendo atribuir a esos escritores latinoamericanos una visión esencialista de la cultura, ni sugerir que necesariamente comparten algún concepto idealizado de una comunidad integrada y homogénea. Mi análisis de "Queremos tanto

a Glenda", de Cortázar, y de *Terra nostra,* de Fuentes, muestra su escepticismo acerca de un comunitarismo utópico, así como la historia apocalíptica de Macondo en *Cien años de soledad,* de García Márquez. Antes bien, mi objeto es señalar aquí las relaciones históricas que existen en la América Latina entre el alfabetismo y la autocracia, entre la literatura y la autoridad, y luego distinguirlas de las actitudes y prácticas literarias de los Estados Unidos. Los escritores contemporáneos latinoamericanos participan en una tradición que interpreta la literatura de acuerdo con la función comunitaria, lo que generalmente no hacen los escritores de los Estados Unidos. Si, como he dicho, la tradición literaria comenzó en la Nueva España con la conceptualización de la literatura como una herramienta para la dominación imperial europea y la homogeneización cultural, esta tradición ha evolucionado, transformándose en una práctica literaria contemporánea que responde a unas comunidades que incluyen vastas diferencias de cultura y disparidades de nivel educativo. El novelista paraguayo Augusto Roa Bastos ha comentado la "relación siempre difícil que hay entre la realidad de la historia y la irrealidad de los signos entre niveles 'cultos'... y nuestras poblaciones que ni siquiera tienen acceso a la cultura [literaria]".[10] Los escritores latinoamericanos contemporáneos pueden enfocar cuestiones comunitarias al mismo tiempo que reconocen su separación de partes considerables de esa comunidad por el lenguaje y la cultura, y por el hecho mismo del carácter escrito de su medio literario. Una conciencia de esta separación explica en parte el empleo enérgico de modos no literarios en la actual literatura latinoamericana de ficción. Más allá del uso frecuente de sistemas míticos y culturales indígenas, existe una rica veta de la narrativa contemporánea basada en las formas de los medios de información de masas. Como acontece en los usos ficticios de géneros no ficticios a los que me he referido en el párrafo anterior, el uso sostenido de material tomado de películas, "telenovelas" y música popular, por Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante, Gustavo Sainz, Luis Rafael Sánchez y otros pretende colmar la brecha existente entre la literatura y la cultura de masas. Pretende además fustigar el sistema en que tradicionalmente se han basado las desigualdades culturales en la América Latina. Estos escritores utilizan los recursos de culturas dispares para deconstruir las disparidades y aun para proponer una realidad latinoamericana compartida.[11]

Aunque podamos celebrar el brillante arte narrativo que los imperativos comunales y estéticos aunados han producido re-

cientemente en la América Latina, también debemos reconocer sus peligros inherentes, como nos pide hacerlo Mario Vargas Llosa en un sensible ensayo intitulado "El compromiso social y el escritor latinoamericano". Sobre los escritores latinoamericanos hay enormes presiones para que participen en esferas económicas, políticas y sociales, tanto con sus escritos como con sus acciones: presiones de las que, dice Vargas Llosa, no hay ningún escape. Afirma que los escritores de la América Latina, en contraste con sus colegas estadounidenses y europeos, no tienen la simple opción de ser artistas: se ven obligados a ser, asimismo, reformadores, políticos, revolucionarios y moralistas. Si un escritor desea rechazar estos papeles, será considerado por sus lectores "un desertor y un traidor, y sus poemas, novelas y obras de teatro quedarán en peligro. Ser un artista, sólo un artista, puede volverse, en nuestros países, una especie de crimen moral, un pecado político".[12] Resultan entonces comprensibles la vehemencia de Vargas Llosa, y su tendencia a exagerar, pues su propia obra ha sido impugnada en estos términos: no por ser apolítica sino, más insidiosamente, por ser demasiado conservadora. También, sabemos que hay excepciones a la generalización de Vargas Llosa, escritores latinoamericanos contemporáneos que han logrado tratar temas distintos de los políticos y cuya obra ha sobrevivido a las presiones que él describe. Borges es el ejemplo más obvio, al que Vargas Llosa acaba por citar. No obstante, Vargas Llosa tiene razón al llamar la atención sobre las expectativas políticas impuestas a los escritores latinoamericanos, expectativas que serían insostenibles en otras regiones. Asimismo, su juicio es acertado cuando reconoce que esas expectativas pueden deformar o destruir vocaciones artísticas y, además, que los temas de la literatura no quedan limitados ni proscritos por las realidades políticas y sociales. El trágico ejemplo que ofrece Vargas Llosa es el del novelista peruano José María Arguedas quien, en contraste con Borges, no pudo resistir las presiones para que enfocara problemas sociales, aun cuando al hacerlo sacrificara, según Vargas Llosa, su propia visión artística. Vargas Llosa también analiza el problema de evaluar con criterio artístico una literatura políticamente comprometida: ¿cómo puede el lector o el crítico condenar como fracaso una novela que protesta contra la opresión de las masas, sin identificarse a sí mismo con los opresores? Este ensayo nos hace conscientes de los desafíos sociales y políticos, y de los peligros de ser escritor en esta época en la América Latina.

Desde luego, la buena literatura nunca ha consistido tan sólo

en un programa político, porque necesariamente invita interpretaciones, evade las prescripciones inequívocas necesarias para ser simples llamados a la acción social. Y sin embargo, podemos generalizar: la literatura latinoamericana actual presta más atención al espectáculo de la política nacional que la literatura de los Estados Unidos, y por tanto está más interesada en la visión histórica *comunitaria* que proyecta el Apocalipsis. Aunque yo he citado la preocupación de Percy y de Barth por la guerra nuclear, "la bomba" es, más a menudo, una metáfora de las preocupaciones privadas en vez de una crítica de las realidades políticas contemporáneas. Y si Percy y Barth hacen referencias públicas en el desarrollo de preocupaciones privadas en sus novelas, lo inverso es lo cierto en la literatura latinoamericana que he analizado aquí. La omnipresente soledad en *Cien años de soledad* plantea, por definición, una pregunta acerca de la relación entre el ego y la comunidad. La soledad parece un problema menos personal que comunitario, un estado que surge más bien del fracaso de la comunidad y no del individual. Aunque al principio los Buendía parecen ser personajes resultantes de una compleja interrelación de psicología personal y medio social, a la postre es este último elemento el que acaba por eclipsar al primero. Con la posible excepción de Úrsula y de Aureliano Babilonia, los personajes de García Márquez no se desarrollan como personalidades individuales sino en cambio como tipos de personalidad, y la repetición de sus nombres sirve para recordarnos su falta de psicologías individualizadas.[13] Los Buendía ilustran lo que sus tramas demuestran, que los seres humanos están inevitablemente sometidos a fuerzas históricas. Los personajes de Fuentes en *Terra nostra* también están directamente determinados por sus papeles históricos y culturales. La multiplicación de Polo y de Celestina, así como su unión final, sirve al mismo propósito narrativo que la repetición de los nombres de los Buendía, o sea subrayar su significación histórica más que su identidad psicológica individualizada. Y aunque las primeras obras de Cortázar contienen personajes individualizados, su ulterior obra política se concentra en la definición pública más que en la diferenciación privada. En su preocupación por la opresión política y social, Cortázar crea personajes sin rostro como los admiradores de Glenda, quienes, a la manera del patriarca de García Márquez, sólo llevan la máscara generalizada del opresor político. A este respecto, Thomas Pynchon se aproxima a la literatura latinoamericana, pues también él suprime el desarrollo psicológico en favor del tipo histórico: Stencil, Oedipa, Slothrup,

no se desarrollan como individuos sino como reflexiones de las fuerzas históricas y culturales que actúan sobre ellos. Es así que los Buendía, los Polos y Celestinas y los admiradores de Glenda sirven al propósito narrativo de hacer visibles esas fuerzas.

Los personajes de García Márquez, Fuentes y Cortázar representan el mayor cociente de preocupaciones políticas y comunales en la literatura contemporánea latinoamericana, en comparación con la actual literatura estadounidense, y tal vez sirven, incluso, como ejemplos del provocativo argumento de Frederic Jameson, según el cual la ficción escrita por autores poscoloniales necesariamente proyecta una "alegoría nacional". Jameson arguye que ciertos elementos psicológicos y libidinales en la reciente literatura poscolonial debe interpretarse en términos políticos y sociales, que

> la historia de un destino individual y privado siempre es una alegoría de la abrumada situación de la cultura y la sociedad pública del tercer mundo.[14]

Aunque la afirmación de Jameson me parece demasiado generalizadora en lo geográfico y lo genérico, y ha provocado considerable desacuerdo entre los críticos, sin embargo es útil por considerar la relación de la economía con la forma de la novela *per se*. Escribe Jameson que "uno de los determinantes de la cultura capitalista, es decir, la cultura de la novela realista y modernista occidental, es una división radical entre lo privado y lo público, entre lo poético y lo político, entre lo que hemos llegado a considerar el señorío de la sexualidad y el inconsciente frente al mundo público de las clases, de la economía y del poder político secular: en otras palabras, Freud contra Marx" (69). Refiriéndose a la cultura capitalista de los Estados Unidos dice: "Se nos ha criado con la profunda convicción cultural de que la experiencia vivida de nuestras existencias privadas es, de algún modo, inconmensurable con las abstracciones de la ciencia económica y la dinámica política. Por consiguiente, en nuestras novelas la política, de acuerdo con la formulación canónica de Stendhal, es 'un tiro de pistola en mitad de un concierto'" (69). Jameson implica que la cultura estadounidense contemporánea está fundamentada en las mismas suposiciones capitalistas que dieron lugar a la novela como género literario, y por ello acepta sus suposiciones genéricas, incluyendo la separación del ego y de la sociedad, mientras que las culturas poscoloniales a menudo se basan en distintas suposiciones económicas y, por tanto, plantean diferentes cuestiones genéricas.

Aunque podemos cuestionar el grado de la "división radical entre lo privado y lo público" que Jameson considera inherente al género mismo de novela (y ver, tras su afirmación, el análisis de Lukács del dualismo novelístico de interioridad y del mundo exterior), la cuestión no consiste en saber si existen estos polos: por supuesto que existen. Antes bien, mi interés y el de Jameson se encuentra en las razones y en la significación de las diferentes proporciones y el hincapié en un polo o en otro, en diferentes periodos y lugares. Esta cuestión de la proporción (o de la desproporción) obsesionó a los maestros del modernismo europeo —Woolf, Proust, Joyce, Gide—, quienes temieron que el retrato novelístico de la realidad pública abrumara o ya hubiera abrumado los ámbitos privados del ego. Así, modificaron estas proporciones y, en consecuencia, el género. Las innovaciones narrativas de los escritores contemporáneos latinoamericanos también parecen brotar, en parte, de una insatisfacción con la prevaleciente proporción novelística de lo público a lo privado, de un deseo de adaptar las relaciones de uno y otro. Estas adaptaciones han hecho avanzar el género en la dirección opuesta a la de sus predecesores modernistas europeos, transfiriendo el énfasis de la temática psicológica hacia ámbitos más comunitarios de existencia.

Las estrategias narrativas que hemos llegado a llamar el realismo mágico son una parte de este complejo proceso de innovación genérica en la literatura latinoamericana contemporánea, y el mito del apocalipsis ha desempeñado en este proceso un papel importante. Los recursos literarios del Apocalipsis bíblico y del realismo mágico coinciden en su narración hiperbólica y en sus imágenes surrealistas de absoluto caos e inexpresable perfección. En ambos casos, su surrealismo no es concebido principalmente para causar un efecto psicológico; más bien se encuentra fincado en las realidades sociales y políticas y pretende comunicar las objeciones de los escritores a dichas realidades. De este modo, la literatura fantástica se vuelve literatura simbólica, pues en los extraños sueños de cosas y hechos irreales y en el fervor hiperbólico de su descripción se encuentran cifrados los problemas de la realidad contemporánea. Ya he señalado los modos en que García Márquez y Fuentes han utilizado el mito del apocalipsis para confundir la fantasía con la realidad y, a la postre, para borrar y retrasar las líneas que dividen la ficción de la historia. Mario Vargas Llosa emplea el mito con un efecto similar en *La guerra del fin del*

mundo (1981). Esta novela se basa en un hecho histórico, el incidente de Canudos, levantamiento milenario en el interior de Brasil a finales del siglo XIX. Vargas Llosa hace una extensa consideración de las áreas traslapantes del mito, la historia y la ficción, enfrentando los arquetipos míticos del apocalipsis contra los hechos históricos de Canudos. La mitologización de la historia por los seguidores del dirigente mesiánico en Canudos corre paralela a la narrativización de aquellos hechos apocalípticos, ya sea por el autor brasileño, Euclides da Cunha, quien escribió una célebre crónica de los hechos, o por el propio Vargas Llosa. Otras novelas latinoamericanas recientes que explotan el realismo mágico inherente al modo apocalíptico son *Abaddón el exterminador* (1974), de Ernesto Sábato, título tomado de Apoc. 9:7-11; *Espectáculo del año dos mil* (1981), de Homero Aridjis, y *Apocalipsis cum figuris* (1982), de Luisa Josefina Hernández. Ésta toma el título de otra reproducción fantástica de la historia apocalíptica: la famosa serie de ilustraciones del Apocalipsis por Alberto Durero. Las presiones de la realidad contemporánea latinoamericana se convierten repetidas veces en posesión espiritual común que se expresa en las visiones fantásticas del apocalipsis.

Aunque ya he subrayado el mayor compromiso de la historia colectiva en la literatura latinoamericana contemporánea, deseo concluir diciendo que las mejores obras de ficción, de los Estados Unidos y de la América Latina, dramatizan la relación integral que existe entre el destino privado y el destino social. Dado que el mito del apocalipsis insiste en el nexo inevitable entre el destino individual y el colectivo, son precisamente los escritores tendientes a las visiones apocalípticas quienes se preocuparán por las relaciones esenciales entre el ego y su entorno, entre la autonomía y la solidaridad. Uno de los escritores estadounidenses contemporáneos que combina una vasta perspectiva histórica y cultural con el retrato íntimo y penetrante es Saul Bellow. Bellow enfoca las relaciones entre los procesos de la historia comunitaria y la vida del individuo, aunque no siempre lo haga en términos apocalípticos. De hecho, reconoce que es fácil abusar de las ficciones apocalípticas, poniéndolas al servicio de simples fantasías utópicas o de descripciones de una catástrofe.

Bellow posee una aguda sensibilidad a las crisis de nuestro siglo ("Desde 1914, la guerra, la revolución, el fascismo, el comunismo, la depresión, el desempleo, la devastación, la reconstrucción... han absorbido la imaginación de la humanidad") y a la crisis de nuestra cultura de consumismo ("Esta sociedad, como la Roma decadente, es una sociedad de diversiones. Tal es el triste hecho").[15] En su discurso de aceptación del Premio Nobel de literatura de 1976, Bellow observó

> en la vida privada, desorden o casi pánico; en las familias —para maridos, mujeres, padres, hijos—, confusión; en la conducta cívica, en las lealtades personales, en las prácticas sexuales (no recitaré toda la lista, estamos cansados de oírla), más confusión. Y con este desorden privado va el desconcierto público. Leemos en los periódicos lo que solía divertirnos como ciencia ficción.[16]

El propósito de Bellow no es llamar nuestra atención a lo que bien sabe que ya conocemos, sino antes bien señalar el tono y la intensidad de los avisos de condenación: "Las terribles predicciones con las que tenemos que vivir, el trasfondo de desorden, la visión de ruina" (320). Repetidas veces ha rechazado la retórica contemporánea de catástrofe, lo que él llama "clichés apocalípticos... juicios históricos violentamente compactos, fórmulas fáciles acerca de la cancelación de un mundo... ¡cuántos entierros ideológicos ha presenciado el siglo XX!"[17] Bellow cree que la esencia misma de la literatura es impugnar los abusos morales y éticos, pero que la literatura también debe trascender el simple catálogo del mal ("toda la lista") para proponer un medio de seguir viviendo en nuestro tiempo. Insiste en que el artista debe ser profeta, "no en el sentido de que anuncie lo que ocurrirá, sino de que diga al público, a riesgo de incurrir en su desagrado, los secretos de sus propios corazones".[18]

La crítica de Bellow a los profetas de la condenación parecería incluir a algunos de los escritores de quienes he estado tratando: García Márquez, Pynchon, Percy y Barth. Sin embargo, Bellow comparte con estos escritores su sentido de los efectos potencialmente positivos de la crisis, sea política o psicológica o literaria. Continúa diciendo, en su discurso de aceptación del Premio Nobel:

> Cuando aumentan las complicaciones, también aumenta el deseo de las cosas esenciales. El interminable ciclo de crisis que comenzó con la primera Guerra Mundial ha formado una especie de persona, quien ha vivido a través de acontecimientos terribles y extraños, y en quien hay una observable reducción de los prejuicios, un rechazo de las ideologías engañosas, una capacidad de vivir con la locura, un inmenso deseo de ciertos bienes humanos duraderos: por ejemplo, la verdad, o la libertad, o la sabiduría (321).

Esta descripción del potencial creador de las crisis se asemeja

a la afirmación de Walker Percy acerca de "el nuevo tipo de persona en quien de pronto se ha intensificado el potencial para la catástrofe... y para la esperanza".[19] Y recuerda la frase de Percy, de que el novelista debe servir a una función profética, es decir, una función comunitaria e histórica. Según estos novelistas, la historia ofrece un contexto personal, y su visión de la crisis comunitaria se convierte en el medio de interpretar y de retratar la resistencia individual.

Como Faulkner antes que él y García Márquez después de él, Bellow dirige su discurso de aceptación del Premio Nobel a la pregunta abierta de la supervivencia de la humanidad: "¿Qué ocupa hoy el centro? De momento, ni el arte ni la ciencia, sino la humanidad, tratando de determinar, en la confusión y la oscuridad, si perdurará o se hundirá" (324). La referencia implícita de Bellow a Faulkner en su elección de la palabra *perdurará* y a Yeats en la palabra *centro*, sugiere no sólo su propia visión de la sociedad sino también su invocación consciente de la tradición literaria apocalíptica. Los escritores que participan en esta tradición conocen muy bien la propensión de la humanidad a la autodestrucción y también conocen los efectos de la crisis, para bien y para mal, sobre el individuo. Esta preocupación por el desenlace de nuestras historias individuales y comunitarias, vinculada a la convicción de que la literatura puede influir sobre ese desenlace, nunca ha sido más necesaria.

NOTAS

I. Introducción. La visión apocalíptica y las ficciones del deseo histórico

[1] David Hellholm (comp.), *Apocalypticism in the Mediterranean World and the Near East* (Tubinga, Mohr, 1983). Esta autorizada colección de doctos ensayos trata la cuestión de los textos apocalípticos en los cánones de diversas tradiciones culturales y religiosas, así como la cuestión del género. En un ensayo particularmente útil sobre los elementos genéricos del apocalipsis, "Survey of the Problem of Apocalyptic Genre", Lars Hartman enumera la seudonimia, los relatos de visiones, el lenguaje pictórico, la interpretación, la sistematización, la historia en su forma futura, las descripciones de otros mundos, las visiones de un trono divino y las plegarias. Observa que la narración apocalíptica revela una realidad trascendente que es a la vez temporal, ya que considera la salvación en términos escatológicos y espaciales, pues incluye otro mundo sobrenatural.

[2] El tratamiento más completo del mito judeo-cristiano del apocalipsis en las artes visuales se encuentra en Frederick Van der Meer, *Apocalypse: Visions from the Book of Revelation in Western Art* (Nueva York, Alpine Fine Arts Collection, Ltd., 1978). Véase también Kathryn Henkel, *The Apocalypse* (College Park, Md., University of Maryland Department of Art, 1973).

[3] Análisis como el estudio de Karl Löwith sobre las "teologías de la historia", en *Meaning in History* (Chicago, University of Chicago Press, 1949), han popularizado la idea de que el concepto de progreso es una secularización de la historiografía escatológica judeo-cristiana. Sin embargo, Hannah Arendt refuta convincentemente esta proposición, en su ensayo "The Concept of History", en *Between Past and Future* (1961; reimpreso, Nueva York, Viking Press, 1969). Escribe Arendt: "Por causa del moderno hincapié en el tiempo y la secuencia del tiempo, a menudo se ha sostenido que el origen de nuestra conciencia histórica se encuentra en la tradición hebreo-cristiana, con su concepto rectilíneo del tiempo y su idea de una divina providencia que da al tiempo histórico del hombre la unidad de un plan de salvación..." (p. 65). Sin embargo, Arendt refuta esta "dudosa transformación de categorías religiosas y trascendentes en unos objetivos y unas normas inmanentemente terrenales", señalando el elemento decisivo de nuestro sistema calendárico, la idea, del siglo XVIII, de tomar el nacimiento de Cristo como punto de partida para contar, a la vez hacia atrás (a. C.) y hacia adelante (d. C.). Añade Arendt:

> En nuestro sistema, lo decisivo no es que el nacimiento de Cristo aparezca hoy como punto nodal de la historia universal, pues había sido reconocido como tal y con mayor fuerza muchos siglos antes, sin ningún efecto similar sobre nuestra cronología, sino antes bien que ahora, por vez primera, la historia de la humanidad se remonta hasta un pasado infinito al que podemos añadir a voluntad y en el que podemos investigar más, conforme se extiende hacia adelante a un futuro infinito. Esta doble infinitud del pasado y del futuro elimina toda noción de principio y de fin, estableciendo a la humanidad en una potencial inmortalidad terrena. Lo que a primera vista parecía la cristianización de la historia universal, de hecho eliminó de la

historia secular todas las especulaciones religiosas sobre el tiempo. En lo tocante a la historia secular, vivimos en un proceso que no conoce principio ni fin y que, por tanto, no nos permite mantener expectativas escatológicas. Nada podría ser más ajeno al pensamiento cristiano que este concepto de una inmortalidad terrena de la humanidad (67-68).

Aunque Arendt convence en su descripción de nuestra concepción moderna de la historia infinita, no rechaza la que aquí es la base de mi propio análisis, es decir, los modos indirectos e intangibles en que las concepciones bíblicas subyacen en nuestras concepciones seculares del movimiento temporal. El hecho de que se sienta obligada a refutar categóricamente la presencia de expectativas escatológicas judeo-cristianas en la moderna historiografía secular implica que tales expectativas aún ejercen considerable influencia.

Para ver unos análisis completos de la forma y el significado del apocalipsis en general, y cierto número de textos apocalípticos hebreos y cristianos en particular, véase R. H. Charles, *Eschatology: The Doctrine of a Future Life in Israel, Judaism, and Christianity* (1899; reimp., Nueva York, Schocken Books, 1963); D. Russell, *The Method and Message of Jewish Apocalyptic* (Filadelfia: Westminster Press, 1964). El Apocalipsis de San Juan es estudiado por Elizabeth Schussler Fiorenze, "Composition and Structure of the Book of Revelation", *The Catholic Biblical Quarterly*, 39, *iii* (1977); Austin Farrer, *A Rebirth of Images: The Making of St. John's Apocalypse* (Boston, Beacon Press, 1963).

[4] Entre los ejemplos más útiles de tal investigación se encuentran los ensayos de José María Arguedas y otros, en *Ideología mesiánica del mundo andino*, comp. Juan M. Ossio A. (Lima, Edición de Ignacio Prado Pastor, 1973). Véase también Mercedes López-Baralt, "Millenarism as Liminality: An Interpretation of the Andean Myth of Inkarrí", *Punto de Contacto/Point of Contact*, 6 (primavera de 1979); Sabine MacCormack, "From the Sun of the Incas to the Virgin of Copacabana", *Representations*, 8 (1984), pp. 30-60; Nathan Wachtel, *The Vision of the Vanquished: The Spanish Conquest of Peru through Indian Eyes 1530-1570*, trad. Ben y Siân Reynolds (Nueva York, Barnes and Noble, 1977), parte III, capítulo I, "Revolts and Millenarianism", pp. 169-187, en que Wachtel analiza la respuesta de los incas a la destrucción de su sociedad con obras de restructuración ideológica; Renée Ribeiro, "Brazilian Messianic Movements", *Millennial Dreams in Action: Essays in Comparative Study*, comp. Sylvia L. Thrupp (La Haya, Mouton, 1962); Ralph Della Cava, "Brazilian Messianism and National Institutions: A Reappraisal of Canudos and Joaseiro", *Hispanic American Historical Review*, 48, *iii* (1968). Estas tres últimas son pertinentes, en particular, a la novela apocalíptica de Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, que, de todas las novelas latinoamericanas recientes, tal vez sea la que presente la integración más específica de visiones apocalípticas bíblicas e indígenas.

[5] Mijaíl Bajtín, *Esthétique et théorie du roman* (París, Gallimard, 1978), p. 384.

[6] John Barth, "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic*, agosto, 1967, 29-34. Cito de la fuente reimpresa: *The American Novel since World War II*, comp. Marcus Klein (Nueva York, Fawcett, 1969), p. 277.

[7] Walker Percy, "Notes for a Novel about the End of the World", *Katallagete*, 3 (otoño de 1970), 9; reproducido en los ensayos reunidos de Percy, *The Message in the Bottle* (Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1979), pp. 101-118.

[8] Carlos Fuentes, *Terra nostra* (México, Joaquín Mortiz, 1975), p. 775.

[9] Cristóbal Colón en su carta a doña Juana de la Torre cita pasajes de Isaías y del Apocalipsis que describen un nuevo cielo y una nueva tierra, y el río del paraíso: Véase *Los cuatro viajes. Testamento* de Colón, comp. Consuelo Varela (Madrid, Alianza, 1986). En *El libro de las profecías*, compendio de fragmentos

de las Escrituras, los Padres de la Iglesia y profetas diversos, Colón interpreta sus propias exploraciones geográficas a la luz de la alborada de una época más perfecta. Véase Bernard McGinn, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages* (Nueva York, Columbia University Press, 1979), pp. 284-285; John Leddy Phelan, *The Millennial Kingdom of the Franciscans in the New World* (1956; ed. rev., Berkeley, University of California Press, 1970), p. 21. Edición en español: *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*, trad. Josefina Vásquez de Knauth (México, UNAM, 1972).

[10] Phelan, p. 107. Para un análisis del atractivo secular de América, véase Walker Chapman, *The Golden Dream: Seekers of El Dorado* (Nueva York, Bobbs-Merrill, 1967).

[11] John Prest, *The Garden of Eden: The Botanic Garden and the Re-Creation of Paradise* (New Haven, Yale University Press, 1981), p. 42.

[12] Phelan, p. 26.

[13] Se ha realizado cierto número de estudios de la mentalidad apocalíptica puritana. Véase por ejemplo, Michael McGiffert, *God's Plot: The Paradoxes of Puritan Piety* (Amherst, Massachusetts, University of Massachusetts Press, 1972); Sacvan Bercovitch, "The Typology of America's Mission", *America Quarterly*, 32 (verano de 1978), pp. 135-155.

[14] Phelan, p. 8. Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* (México, Editorial Porrúa, 1971), p. 24.

[15] Yo sigo la tradición apocalíptica en la literatura norteamericana desde los primeros textos puritanos hasta las novelas contemporáneas de Nathanael West y Robert Coover, en mi ensayo, "The Apocalyptic Myth and the American Literary Imagination", *The Apocalyptic Vision in America: Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*, comp. Lois Parkinson Zamora (Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1982), pp. 97-138. Asimismo, R. W. Lewis rastrea esta tradición en su ensayo "Days of Wrath and Laughter", en *Trials of the Word* (New Haven, Yale University Press, 1965), como también lo hace Douglas Robinson, en *American Apocalypses* (Baltimore, Johns Hopkins Press, 1985).

[16] En los Estados Unidos, este sentido de un destino escatológico ha causado a veces una mezcla de religión y política, para fines dudosos; véase Ernest Lee Tuveson en *The Redeemer Nation: America's Millennial Role* (Chicago, University of Chicago Press, 1968). Véase también Ernest Cassara, "The Development of America's Sense of Mission", y Charles H. Lippy, "Waiting for the End: The Social Context of American Apocalyptic Religion", en *The Apocalyptic Vision in America*, comp. Zamora, pp. 64-96, 37-63.

[17] La seudonimia del apocalipsis testamentario es un corolario de lo que yo he llamado el carácter escribal del apocaliptismo; la autoridad de las predicciones del texto aumenta porque, supuestamente, fue escrito mucho antes por un respetado antecesor. Cuando las predicciones se atribuyan a un autor de la antigüedad, lo que en realidad es una referencia velada a los hechos contemporáneos puede parecer una profecía divinamente precisa. Una importante edición reciente de los escritos apocalípticos hebreos es *The Old Testament Pseudepigrapha; Apocalyptic Literature and Testaments*, comp. James H. Charlesworth (Garden City, Nueva York, Doubleday, 1983).

Sobre la cuestión de la seudonimia de los textos apocalípticos, escribe G. B. Caird: "El Apocalipsis de Juan es distinto de los demás. Por una parte, los apocalipsis judíos son seudónimos, es decir, pretenden haber sido escritos por algún digno antepasado —Noé, Lemech, Enoch, Baruch, Sealtiel, Daniel, Esdras— que selló el mensaje hasta el tiempo en que sería pertinente, el tiempo del autor real. Pero Juan escribe abiertamente en su nombre y para

sus propios contemporáneos...". *A Commentary on the Revelation of St. John the Divine, Black's New Testament Commentaries*, comp. Henry Chadwick (Londres, Adam and Charles Black, 1966), p. 10. J. Massyngberde Ford afirma que el Apocalipsis de San Juan es básicamente una obra hebrea con redacción cristiana, pero, a pesar de una muy verosímil posibilidad, queda en pie el hecho de que la identidad del narrador sea tratada de una manera no convencional en el Apocalipsis de San Juan. *The Anchor Bible, Revelation*, trad. J. Massyngberde Ford, 38 (Nueva York, Doubleday and Company, Inc., 1975), p. *xxiii*.

18 Véase H. H. Rowley, *The Relevance of Apocalyptic: A Study of Jewish and Christian Apocalypses from Daniel to Revelation* (Nueva York, Association Press, 1963), pp. 1-65; Paul D. Hanson, *The Dawn of Apocalyptic* (Filadelfia, Fortress Press, 1975).

19 Véase, por ejemplo, la colección de ensayos sobre la sociología del apocalipsis en Sylvia L. Thrupp, comp., *Millennial Dreams in Action: Studies in Revolutionary Religious Movements* (Nueva York, Schocken Books, 1980).

20 Véase Christopher Butler, *Number Symbolism* (Nueva York, Barnes and Noble, 1970), especialmente el capítulo 2, "The Early Medieval Period: Biblical Exegesis and World Schemes", p. 136.

21 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, Princeton University Press, 1957), p. 10.

22 Roland Barthes, *Mythologies*, trad. Annette Lavers (1957, Nueva York, Hill and Wang, 1972), p. 10.

23 Peter Brooks analiza la trama narrativa en formas que son apropiadas para los relatos apocalípticos que analizo aquí, refiriéndose al principio de la trama como la motivación del deseo. Véase *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Nueva York, Knopf, 1984).

24 En el Apocalipsis, el oprobio de la apostasía a menudo aparece en términos sexuales, y la imagen más explícita es la de la Prostituta de Babilonia. Herbert N. Schneidau analiza la orientación patriarcal de las imágenes sexuales bíblicas en función del rechazo hebreo a los cultos politeístas de la fertilidad. Véase el capítulo 4, "The Paradigms of History and Paternity", en *Sacred Discontent; The Bible and Western Tradition* (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1977). Susan M. Bachmann ofrece una iluminadora interpretación psicológica del Apocalipsis desde una perspectiva feminista en "Narrative Strategy in the Book of Revelation and D. H. Lawrence's *Apocalypse*", tesis, SUNY Buffalo, 1985.

25 Northrop Frye, *The Great Code: The Bible and Literature* (Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982), p. 138.

26 Véase E. M. Cioran, *Historia y utopía*, trad. Esther Seligson (1960, México, Artífice Ediciones, 1981), pp. 80-101.

27 Para un análisis de los acontecimientos específicamente históricos que aparecen en el Apocalipsis, véase John M. Court, *Myth and History in the Book of Revelation* (Atlanta, John Knox Press, 1979).

28 Véase Claude Lévi-Strauss, "The Structural Study of Myth", en *Myth: A Symposium*, comp. Thomas A. Sebeok (Bloomington, Indiana University Press, 1955), pp. 81-106.

29 Henri Bergson, *La evolución creadora* (1907), trad. María Luisa Pérez (Madrid, Editorial Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973), pp. 45-50.

30 Véase en particular Hayden White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", *Critical Inquiry*, 7, *i* (1980), pp. 5-27.

31 Este análisis ha sido desarrollado con inteligencia en estudios teóricos como: D. A. Miller, *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel* (1981); Marianna Torgovnick, *Closure in the Novel* (1981), y David H. Richter, *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction* (1974). Las obras a las que ya me he referido, de Robert Alter, Herbert N. Schneidau y Northrop Frye son indispensables para toda consideración crítica literaria de los actuales usos literarios de una narración bíblica. El artículo, en dos partes, de Gerald Hammond, "The Bible and Literary Criticism", *Critical Quarterly* (verano y otoño de 1983), también ha sugerido, provocativamente, las implicaciones y aplicaciones de los actuales enfoques críticos a la literatura bíblica.

Además de esos estudios, ha habido cierto número de investigaciones de la narración apocalíptica desde el punto de vista de la crítica literaria que son, en general, menos teóricos que específicamente textuales. En los últimos diez años, poco más o menos, hemos tenido *Apocalyptic Visions Past and Present* (1988), comps. William Cloonan y Jo Ann James, colección de ensayos sobre revelación apocalíptica en la literatura y el cine; *History of Apocalypse* (1985), de Thomas J. J. Altizer, un estudio de los fundamentos clásicos bíblicos de la epopeya cristiana; los análisis de Douglas Robinson de la literatura norteamericana de los siglos XIX y XX, *American Apocalypses: The Image of the End of the World in American Literature* (1984); Forrest S. Smith, *Secular and Sacred Visionaries in the Late Middle Ages* (1984), estudio de obras de Rutebeuf, Brunetto Latini, Dante y otros; *The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature* (1984), comps. C. A. Patrides y Joseph A. Wittreich, Jr.; el estudio de escritores norteamericanos desde Melville hasta Updike, por Zbigniew Lewicki, *The Bang and the Whimper: Apocalypse and Entropy in American Literature* (1984); Sarah Urang, *Kindled in the Flame: The Apocalyptic Scene in D. H. Lawrence* (1984); David G. Roskies, *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture* (1984), análisis de escritores, intelectuales y pintores judíos, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad; Arthur Edward Salmon, *Poets of the Apocalypse* (1983), estudio de poesía británica seleccionada del siglo XX; W. Warren Wagar, *Terminal Visions: The Literature of Last Things* (1982), estudio de los "tiempos finales públicos" en una literatura especulativa; Lakshmi Mani, *The Apocalyptic Vision in Nineteenth-Century Fiction: A Study of Cooper, Hawthorne and Melville* (1981). Estos estudios son precedidos por la "historia textual" de Bernard McGinn, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages* (1979); John R. May, *Toward a New Earth: Apocalypse in the American Novel* (1972); y el estudio de la visión apocalíptica en la ciencia ficción, por David Ketterer, *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature* (1974).

32 Desde luego, existen útiles estudios comparativos interamericanos. De interés general son los ensayos comparativos reunidos en *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. III, "Inter-American Literary Relations", comp. M. J. Valdés (Nueva York, Garland Publishing, Inc., 1985), y *Actes du VIIe Congrès de l'Association International de Littérature Comparée: Littératures Américaines: Dépendance, indépendance, interdépendance*, comps. Milan V. Dimic y Juan Ferraté (Stuttgart, Bieber, 1979). Véase también Alfred J. MacAdam, *Textual Confrontations: Comparative Readings in Latin American Literature* (Chicago, University of Chicago Press, 1987); *Reinventing the Americas: Comparative Studies of Literature of the United States and Spanish America*, comps. Bell Gale Chevigny y Gari Laguardia (Cambridge, Cambridge University Press, 1986); y *Do the Americas Have a Common Literature?*, comp. Gustavo Pérez Firmat (Durham, NC, Duke University Press, 1990).

33 Ángel Rama ha analizado la historia y las dificultades de tratar la litera-

tura latinoamericana como una sola entidad en "Un proceso autonómico: De las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana", en *Homenaje a Ángel Rosenblat en sus 70 años: Estudios filológicos y lingüísticos* (Caracas, Instituto Pedagógico, 1974), pp. 445-458; y "Autonomía literaria americana", *Sin nombre*, 12, 4 (1982), pp. 7-24.

34 Carlos Fuentes, "A Harvard Commencement", en *Myself with Others: Selected Essays* (Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1988), p. 199.

García Márquez ha comentado en una entrevista: "Creo que mis libros han tenido un impacto político en América Latina porque ayudan a crear una identidad latinoamericana; ayudan a los latinoamericanos a cobrar mayor conciencia de su propia cultura. La gente a menudo cree que la política son elecciones, que la política es lo que hacen los gobiernos. Pero la literatura, el cine, la pintura y la música son esenciales para forjar la identidad latinoamericana. Y eso es lo que yo entiendo por política". Marlise Simmons, "García Márquez on Love, Plagues, and Politics", *New York Times Book Review*, 21 de febrero de 1988, p. 23. En mis conclusiones, volveré explícitamente a esta cuestión del papel de la literatura contemporánea de ficción en la creación y una identidad comunal latinoamericana.

35 "Cada vez que oigo a mis amigos izquierdistas quejarse de la penetración de los Estados Unidos en la América Latina me río con disimulo, porque la auténtica penetración cultural es la de la América Latina en los Estados Unidos." Entrevista con García Márquez, por Enrique Fernández, *Village Voice*, 3 de julio, 1984.

36 Octavio Paz, "La 'inteligencia' mexicana", en *El laberinto de la soledad* (México, Fondo de Cultura Económica, 1950), p. 155.

II. El apocalipsis y el tiempo humano en la obra de Gabriel García Márquez

1 Alfred J. MacAdam, *Modern Latin American Narratives: The Dreams of Reason* (Chicago, University of Chicago Press, 1977), p. 87.

2 Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Nueva York, Oxford University Press, 1967), p. 167, Véase mi referencia al análisis de Arendt en la nota 3 del capítulo I.

3 Con esta afirmación no pretendo minimizar el grado en que la obra de García Márquez está fincada en la historia y la política de Colombia, y se dirige especialmente a ella. A este respecto, véase Stephen Minta, *García Márquez: Writer of Colombia* (Nueva York, Harper and Row, 1987), y Lucila Inés Mena, *"Cien años de soledad:* novela de 'La violencia'", *Hispamérica*, vol. I (1976), pp. 3-23.

4 Gregory Rabassa, "Beyond Magic Realism: Thoughts on the Art of Gabriel García Márquez", *Books America*, 47 (1973), p. 450.

5 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967), pp. 349-350. Las referencias ulteriores aparecen citadas entre paréntesis en el texto.

6 Abundan los análisis de los elementos cíclicos de *Cien años de soledad.* Véase, por ejemplo, Carmen Arnau, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez* (Barcelona, Editorial Península, 1971), pp. 129-132; Ricardo Gullón, *García Márquez o el olvidado arte de contar* (Madrid, Editorial Taurus, 1979), p. 27; G. D. Carrillo, "Lo cíclico en *Cien años de soledad", Razón y Fábula,* 23 (1973), pp. 18-32; Roberto Paoli. "Carnavalesco y tiempo cíclico en *Cien años de soledad", Revista Iberoamericana,* núms. 128-129 (1984), pp. 979-998. Michael Palencia-Roth analiza los arquetipos apocalípticos de la novela, contrastando, como yo, lo lineal con lo cíclico, en *Gabriel García Márquez: La línea, el círculo y la metamorfosis del mito* (Madrid, Gredos, 1983).

7 Mijaíl Bajtín, *The Dialogic Imagination,* comp. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist (1975; Austin, University of Texas Press, 1981), p. 248.

8 Georges Poulet, *Studies in Human Time,* trad. Elliott Coleman (1949; Baltimore, Johns Hopkins Press, 1956), p. 29. Poulet dice que el sentido moderno del tiempo, en oposición al sentido romántico del tiempo que, en mi opinión, caracteriza a los Buendía, se basa en la sensación de que "cada momento puede interpretarse como un momento nuevo, y que el tiempo siempre puede ser libremente creado, a partir del momento actual... Cada instante aparece como el instante de una elección".

El dilema temporal de los Buendia ha sido sometido a una investigación psicoanalítica por Josefina Ludmer, *Cien años de soledad: una interpretación* (Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972).

9 El cuento "Un día después del sábado" es, como "Los funerales de la Mamá Grande", un tratamiento cómico de la expectativa apocalíptica. El padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar, el cura de Macondo, de 94 años, experimenta otro tipo de lluvia, esta vez una lluvia de pájaros muertos, y en vano trata de recordar si en el libro del Apocalipsis se describe semejante plaga. Localiza al agente de la catástrofe: un niño campesino que se halla en Macondo porque perdió el tren, a quien el cura, desconcertado, llama el Judío Errante. La plaga de los pájaros muertos reaparece en *Cien años de soledad,* así como el padre Antonio Isabel, quien una vez más pronuncia su "charla apocalíptica" inspirado por el Judío Errante (esta vez, un anciano con alas). Sin embargo, en otra de sus primeras obras no puede decirse que sea cómico el modo en que García Márquez trata la preocupación apocalíptica. El epígrafe de *La hojarasca* (1955) es de *Antígona,* y su breve prólogo, en cursivas, describe el torbellino de la compañía bananera norteamericana y la "hojarasca" que la sigue a Macondo. Toda la novela está escrita en el mismo registro cataclísmico como el de las últimas páginas de *Cien años de Soledad:* mientras que el "huracán bíblico" que acaba de barrer a Macondo sólo llega al final de esta última novela, la "hojarasca" metafórica imbuye la novela anterior, desde su primer párrafo.

10 Otto Plöger, *Theocracy and Eschatology,* trad. S. Rudman (Richmond, John Knox Press, 1964), pp. 9-10, 65.

Es esta política apocalíptica la que lleva a Martin Buber a decir que el apocaliptista bíblico no se enfrenta a la inmediatez real de la historia humana; y lleva a Robert Alter a sugerir que el pensamiento apocalíptico produce una literatura que se retira de "las complejidades y las amenazas de la historia". Esta afirmación parece desconocer la evolución política radical del pensamiento apocalíptico posjoaquinita, que analizaré en el contexto en la obra de Walker Percy y de Carlos Fuentes. Y aunque la declaración de Alter sin duda se puede sustentar parcialmente en cuanto a que las visiones del apocalipsis pueden producir una resignación literaria y política, pasa por alto una buena parte de la literatura contemporánea, que no está nada resignada. Veremos que las visiones contemporáneas del apocalipsis de la América Latina más probablemente darán por resultado una literatura que, formal y temáticamente, es crítica y subversiva, y no pasivamente tolerante o escapista en su actitud hacia la realidad histórica. Martín Buber, "Prophecy, Apocalyptic, and the Historial Hour", *Pointing the Way: Collected Essays,* trad. y comp. Maurice Friedman (Nueva York, Harper, 1957), pp. 192-207; Robert Alter, "The Apocalyptic

Temper," *After the Tradition* (Nueva York, E. P. Dutton, 1969), p. 57; véase también "The New American Novel", *Commentary* 60, núm. 5 (noviembre de 1975), pp. 44-51.

[11] Plöger, pp. 47-50, 108-112.

[12] Earl Rovit, "American Literature and the American Experience", *American Quarterly,* 13 (verano de 1961), pp. 118-119.

[13] Octavio Paz, "La dialéctica de la soledad", en *El laberinto de la soledad,* (México, Fondo de Cultura Económica, 1950), p. 188.

[14] Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *La novela en América Latina: diálogo* (Lima, Carlos Milla Batres/Ediciones Universidad Nacional de Ingeniería, 1968), p. 53.

En Luis Harss y Barbara Dohmann, *Into the Mainstream* (1966; Nueva York, Harper Colphon, 1969), dice García Márquez: "Cuando leí por primera vez a Faulkner, pensé: debo ser escritor". Concluyen Harss y Dohmann: "Los materiales caóticos que entraron en el arte faulkneriano, dice García Márquez, se parecieron mucho a la materia prima de la vida en Colombia. Faulkner le mostró cómo se podía manipular y transformar esa turbulencia elemental" (pp. 322-323); en *La novela en América Latina: diálogo,* antes citado, García Márquez dice: "Yo creo que la deuda mayor que tenemos los nuevos novelistas latinoamericanos es con Faulkner... Faulkner está metido en toda la novelística de la América Latina; y creo que... la gran diferencia que hay entre los abuelos... y nosotros, lo único distinto entre ellos y nosotros es Faulkner. Fue lo único que sucedió entre esas dos generaciones". Véase también Mario Vargas Llosa, "García Márquez: De Aracataca a Macondo", *Nueve asedios a García Márquez* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972), p. 140; Armando Durán, "Conversaciones con Gabriel García Márquez", *Sobre García Márquez,* comp. Pedro Simón Martínez (Montevideo, Biblioteca de Marca, 1971), p. 34.

[15] Roberto González Echevarría arguye que el escritor latinoamericano que mayor influencia ha ejercido sobre la literatura contemporánea de Latinoamérica es Alejo Carpentier. "Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier", *Cuadernos Americanos,* núm. 228 (1980), pp. 200-220.

[16] Carlos Fuentes a Christopher Sharp en *W,* suplemento en *Women's War Daily,* 29 de octubre, 1976, p. 9

[17] Jonathan Tittler, "Interview with Carlos Fuentes", *Diacritics,* 10, *iii* (1980), p. 52.

[18] Para un análisis más general de la recepción de Faulkner en América Latina, véase Arnold Chapman, *The Spanish American Reception of United States Fiction,* 1920-1940 (Berkeley, University of California Press, 1966).

[19] García Márquez ha dicho que *¡Absalón, Absalón!* es la novela de Faulkner que más le ha interesado. Véase William Kennedy, "The Yellow Trolley Car in Barcelona and Other Visions", *The Atlantic Monthly,* enero, 1973, p. 57.

[20] Hayden White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", *Critical Inquiry,* 7, i (1980), p. 5. Véase también, de Hayden White, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (México, Fondo de Cultura Económica, 1973), y *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978).

[21] Peter Brooks, "Fictions of the Wolfman: Freud and Narrative Understanding", *Diacritics,* 9, i (1979), pp. 72-81. Véase también el artículo de Brook, "Incredulous Narration: *Absalom, Absalom!", Comparative Literature,* 34, *iii* (1982), pp. 247-268, en que los intentos narrativos de Quintín por conectar el pasado con el presente aparecen en términos psicológicos, como su necesidad por establecer su relación con su(s) padre(s), términos sugerentes de otra semejanza más entre la obra de Faulkner y *Cien años de soledad.*

[22] William Faulkner, *¡Absalón, Absalón!,* trad. Beatriz Florencia Nelson (Buenos Aires, Alianza Editorial, 1971), pp. 10, 36. Las citas ulteriores tomadas de esta novela aparecen entre paréntesis en el texto.

Yoknapatawpha no es, desde luego, un territorio vacío cuando llega Sutpen; en *The Bear [El oso],* Faulkner vuelve a un tiempo en que la tierra aún no había sido violada por usurpadores europeos, cuando aún existían en estado de equilibrio el mundo primitivo de la naturaleza y sus habitantes, los Chickasaw.

[23] Mucho se han comentado los diversos usos que los puritanos daban al mito del apocalipsis: véase, por ejemplo, Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad* (Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1978); James W. Davidson, *The Logic of Millennial Thought: Eighteenth-Century New England* (New Haven, Yale University Press, 1977); Ernest R. Sandeen, *The Roots of Fundamentalism: British and American Millenarianism, 1800-1930* (Chicago, University of Chicago Press, 1970). También véase el capítulo, "A Puritan Tragedy: *Absalom, Absalom!",* Peter Swiggart, *The Art of Faulkner's Novels* (Austin, Texas, University of Texas Press, 1962).

[24] Muchos exámenes críticos se han hecho de *¡Absalón, Absalón!* como tragedia. Véase Cleanth Brooks, *"Absalom, Absalom!* The Definition of Innocence", *Sewanee Review,* 59 (otoño, 1951), pp. 543-558; Walter L. Sullivan, "The Tragic Design of *Absalom, Absalom!", South Atlantic Quarterly,* 50 (octubre de 1954), pp. 552-566.

En cambio, John Paterson niega la naturaleza trágica de la novela en "Hardy, Faulkner, and the Prosaics of Tragedy", *Centennial Review,* V. (1961), pp. 160-175. Comparando *¡Absalón, Absalón!* con *The Mayor of Casterbridge [El alcalde de Casterbridge],* escribe Paterson: "Sin embargo, con la sangrienta muerte de Thomas Sutpen, la luz se apaga para siempre. No siendo sucedido por los Farfraes y Elizabeths, esas prendas de un futuro pacífico y piadoso, sino por Quintín Compson, totalmente desmoralizado, Sutpen no pasa a un nuevo y mejor mundo nacido de la violencia y de las cenizas del antiguo, sino a un universo arruinado que es incapaz de regeneración".

Véase Kermode, pp. 25 *ss.*, para un análisis de las naturalezas relativas de la tragedia y el apocalipsis.

[25] Desde luego, Shreve participa de la narrativización de la historia que hace Quintín, pero Shreve está fuera del ámbito de mi análisis, porque no es un exiliado del mundo que describe, ni tiene un verdadero interés en él. En suma, no es un narrador apocalíptico como decididamente lo son Quintín, la señorita Rosa y el señor Compson.

Para un tratamiento específico de la narración de Shreve, véase Terence Doody, *Confession and Comunity in the Novel* (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1980), pp. 173-184, y Lynn G. Levins, "The Four Narrative Perspectives in Faulkner's *Absalom, Absalom!", PMLA,* 86 (enero de 1970), pp. 35-47.

[26] Varios críticos se han explayado en la historia de Sutpen como paradigma de la historia del sur; ejemplos son los de Donald M. Kartiganer, "Faulkner's *Absalom, Absalom!:* The Discovery of Values", *American Literature,* 37 (noviembre de 1965), p. 291; F. Garvin Davenport, Jr., *The Myth of Southern History: Historical Consciousness in Twentieth-Century Literature* (Nashville, Vanderbilt University Press, 1970).

[27] En Marta Gallo, "El futuro perfecto de Macondo", *Revista hispánica moderna,* 38 (1974-1975), pp. 115-135, la autora analiza la estructura gramatical de la primera frase de *Cien años de soledad* y descubre que su futuro perfecto contiene un paradigma de la novela.

[28] Durante los días en que Melquíades escribe febrilmente, se nos dice que las únicas palabras distinguibles en las "parrafadas pedregosas" son "equinoccio equinoccio equinoccio" y el nombre de "Alexander von Humboldt". El primero puede sugerir el equilibrio temporal implicado por la afirmación de Aureliano Babilonia de que Melquíades ha concentrado en un solo instante todo un siglo de episodios cotidianos. El segundo, naturalista y viajero alemán (1769-1859), fue un gran observador y narrador del Nuevo Mundo americano. Su *Kosmos* no sólo es una descripción gráfica sino también una concepción imaginativa del mundo físico que se anticipa a la intención narrativa de Melquíades (y a la realización de García Márquez).

Para un tratamiento completo de las implicaciones de los pergaminos en sánscrito de Melquíades, véase Víctor Farías, *Los manuscritos de Melquíades: Cien años de soledad, burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción ampliada de negación* (Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1981).

[29] Roland Barthes, *Mythologies*, trad. Annette Lavers (1957; Nueva York, Hill and Wang, 1972), p. 125.

[30] Se ha sugerido que Aureliano Babilonia es el otro yo de Melquíades, o tal vez el lector ideal de García Márquez. Véase George R. McMurray, *Gabriel García Márquez* (Nueva York, Frederick Ungar Publishing Co., 1977), p. 87: "el 'espejo parlante' en que se contempla [Aureliano] al alcanzar la última página implica su perfecta comunicación con su doble, Melquíades".

[31] Ya he revisado la novela con detalle en "Ends and Endings in García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*", *Latin American Literary Review*, 13, núm. 25 (1985), pp. 104-116.

[32] Citado en *Writers at Work: The Paris Review Interviews* (Nueva York, The Viking Press, 1958), p. 141.

[33] Hershel Parker y Henry Binder, "Exigencies of Composition and Publication: *Billy Budd, Sailor y Pudd'nhead Wilson*", *Nineteenth-Century Fiction*, 30, *i* (1978), pp. 131-143.

[34] Marlise Simmons, "A Talk with Gabriel García Márquez", *New York Times Book Review*, 5 de diciembre, 1982, p. 7.

[35] Kermode, p. 12. Kermode analiza en detalle la definición del mito de transición por Joaquín de Fiore en el siglo XII; los cultos sibilinos del emperador ensancharon el concepto del periodo de transición con su creencia de que el periodo no sólo presentaría la llegada del Anticristo, sino también la llegada de un "caballero leal y fiel", último emperador de la tierra. Volveré a Joaquín y a los cultos sibilinos en mi estudio de Walker Percy y de Carlos Fuentes.

[36] Dos bestias aparecen durante el periodo de transición descrito en el apocalipsis. La primera reina durante 42 meses; la segunda, la duración cuyo reino no se especifica, probablemente represente el sacerdocio del culto imperial. San Juan describe la segunda bestia: "Y vi otra bestia que subía de la tierra; y tenía dos cuernos semejantes a los de cordero, y hablaba como dragón. Y la potestad de la primera bestia la ejecuta toda en su presencia. Y hace que la tierra y los que habitan en ella adoren a la bestia primera..." (Apoc. 13:11-12). Véase *The Interpreter's Bible* (Nueva York, Abingdon Press, 1957), pp. 12, 460-464.

[37] García Márquez, *El otoño del patriarca* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975), p. 90. Las referencias ulteriores se citan en el texto.

[38] Kermode, pp. 101-102.

[39] Marlise Simmons, "A Talk with Gabriel García Márquez", p. 7.

[40] García Márquez, discurso de aceptación del Premio Nobel, *Proceso*, núm. 319 (13 de diciembre, 1982), p. 46.

III. El apocalipsis y la entropía: la física y la obra de Thomas Pynchon

[1] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México, Fondo de Cultura Económica, 1950), p. 190.

[2] Bertrand Russell, en *Religion and Science* (Londres, Oxford University Press, 1949), p. 81 [México, Fondo de Cultura Económica, 1951], escribe: "No hay ley del progreso cósmico, sino sólo una oscilación hacia arriba y hacia abajo, con una lenta tendencia al equilibrio, debida a la difusión de energía", p. 91. El precursor filosófico más directo de las novelas contemporáneas estadounidenses de entropía es Henry Adams, como es claro en el capítulo 25 de *The Education of Henry Adams* (1907) y en sus ensayos, póstumamente publicados, *The Degradation of Democratic Dogma* (Nueva York, Capricorn Books, 1958). Véase Tony Tanner, "The American Novelist as Entropologist", *The London Magazine*, 10:7 (octubre de 1970), pp. 5-18, para un análisis general de la entropía como metáfora novelística en la ficción estadounidense. Zbigniew Lewicki analiza la entropía como concepto literario en *The Bang and the Whimper: Apocalypse and Entropy in American Literature* (Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1984), que incluye un capítulo sobre Thomas Pynchon.

[3] Irving Howe, "Mass Society and Post-Modern Fiction", *Partisan Review* (verano de 1959), pp. 420-436. Reproducido en *The American Novel since World War II*, comp. Marcus Klein (Nueva York, Fawcett Publications, 1969), p. 130. Citas de la fuente reimpresa.

[4] En "The Crisis in Culture" escribe Hannah Arendt: "La cultura de masas surge cuando la sociedad de masas se apodera de objetos culturales, y el peligro es que el proceso vital de la sociedad (que como todos los procesos biológicos insaciablemente atrae todo lo que está disponible al ciclo de su metabolismo) literalmente consuma los objeto culturales, los devore y los destruya. Desde luego, no me estoy refiriendo a la distribución en masa. Eso no significa que la cultura se difunda a las masas sino que la cultura está siendo destruida para producir entretenimiento. El resultado de esto no es desintegración sino decadencia...". *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (1961; reimpreso, Nueva York, Viking Press, 1969), p. 207.

[5] Thomas Pynchon, *Slow Learner* (Boston, Little Brown and Co., 1984), p. 5.

[6] Para varios análisis del concepto de entropía, véase Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, 2a. ed. (Garden City, Nueva York, Doubleday, 1969); P. C. W. Davies, *Space and Time in the Modern Universe* (Cambridge, Cambridge University Press, 1977), capítulo 3, "The Asymmetry of Past and Future". Un estudio que está de acuerdo con el empleo pesimista que Pynchon da a la entropía como metáfora de una desintegración social es el de Jeremy Rifkin, *Entropy* (Nueva York, Viking Press, 1980). Para un tratamiento útil de toda una variedad de estructuras mitológicas en la obra de Pynchon, véase Kathryn Hume, *Pynchon's Mythography: An Approach to Gravity's Rainbow* (Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987).

[7] Pynchon, "Entropy", *Kenyon Review*, 23 (invierno de 1960), p. 281. Las ulteriores referencias a la página aparecen citadas en el texto. Los primeros cuentos de Pynchon, incluyendo éste, fueron reunidos en *Slow Learner;* sin embargo, yo cito de las fuentes originales.

[8] Pynchon, "Under the Rose", *Noble Savage*, 3 (1961), p. 224. Las referencias ulteriores se citan en el texto.

[9] Pynchon, *V.* (1963; Nueva York, Bantam Books, 1964), p. 431. Este comentario es hecho por Stencil, Sr., quien continúa: "Diez millones de muertos. Gas. Passchendaele. Que ora sea una gran figura, ora una fórmula química, ora un relato histórico. Pero, Señor que no sea el *Horror sin nombre,* el súbito

prodigio que brota en un mundo desprevenido" (431). El "Horror sin nombre" de Stencil se asemeja a la "Fuerza" que Propentine reconoce: ambos se refieren a la desintegración entrópica que tan agudamente perciben.

10 William Burroughs, *Naked Lunch* (Nueva York, Grove Press, 1959), pp. 223-224.

11 Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1966; Nueva York, Bantam Books, 1967), p. 5. Para un análisis útil de la paranoia en las obras de ficción histórica de Pynchon, véase Thomas H. Schaub, *Pynchon: The Voice of Ambiguity* (Urbana, University of Illinois Press, 1981), capítulo 4, pp. 76-102.

12 Henry Adams, "A Letter to American Teachers of History", en *The Degradation of Democratic Dogma*, p. 138. En este ensayo, Adams esboza el desarrollo y las implicaciones de la idea de entropía, comenzando por la publicación del artículo de William Thompson, "On a Universal Tendency in Nature to the Dissipation of Mechanical Energy", en octubre de 1852, en que "este joven de 28 años... arrojó el universo al montón de las cenizas..." (pp. 137-138). Adams explica que los físicos pronto dieron su apoyo a la teoría de Thompson, "mas para el historiador vulgar e ignorante no significó que el montón de la basura estaba aumentando continuamente de tamaño; mientras que el público comprendía poco y se interesaba menos por la entropía, y la clase literaria sólo sabe que el universo newtoniano, en que nació, no admitía una pérdida de energía en el sistema solar, en que los planetas, al término de los años planetarios, retornaban exactamente a sus posiciones del principio" (138).

13 Pynchon, "Mortality and Mercy in Vienna", *Epoch*, 9 (primavera de 1959), p. 199. Puede resultar engañoso tomar en serio los nombres de los personajes de Pynchon. Sin embargo, el nombre de Lupescu se asemeja y sugiere el nombre de Stephane Lupasco, cuyo libro *Logic and Contradiction* (1947) propone cambios radicales en los métodos tradicionales de razonar; en particular, en la lógica bipolar, en que todo es verdadero o falso y, por tanto, posible de probar empíricamente. Lupasco introduce las posibilidades del accidente, el azar y el sentimiento. Dado que los sentimientos son continuos e ilógicos y no secuenciales, quedan excluidos del antiguo sistema de lógica. Lupasco insiste en que ya no es posible hacer frente a la lógica exclusivamente en certidumbres racionales: de ahí su nombre, y el nombre del personaje de Pynchon, "el hombre... poseído por el corazón de una tiniebla..." (212).

14 El nombre de Callisto se deriva del verbo latino detenerse y, se ha dicho, procede de la obra maestra española de Fernando de Rojas, *La Celestina* (1499), obra a la que volveré en mi capítulo sobre Carlos Fuentes. Véase Peter L. Lays y Robert Redfield, "Pynchon's Spanish Source for 'Entropy'", *Studies in Short Fiction*, 16, *iv* (1979), pp. 327-334. Otra alusión pertinente en mi contexto comparativo es a Remedios Varo, pintora mexicana nacida en España. Véase David Cowart, "Pynchon's *The Crying of Lot 49*, and the Painting of Remedios Varo", *Critique*, 18, *iii* (1977), pp. 19-26.

15 Earl Rovit, "On the Contemporary Apocalyptic Imagination", *The American Scholar*, 37, *iii* (1968), p. 454.

16 R. W. B. Lewis sugiere que el término "toda la pandilla enferma" acaso fuese adaptado del escrito puritano *The Day of Doom* (1662), de Michael Wigglesworth, autor de Nueva Inglaterra, quien se refiere a la "pandilla pecadora". Esta sugerencia es apoyada por el hecho de que al fin de la novela, Benny Profane se lanza por el Mediterráneo, con una tal Brenda *Wigglesworth*. Véase Lewis, "Days of Wrath and Laughter", *Trials of the Word* (New Haven, Yale University Press, 1965), p. 204.

17 Las ecuaciones para la probabilidad estadística de transmisión de información y la entropía creciente son idénticas, lo cual se menciona en *The Crying of Lot 49*, en el contexto de una discusión acerca de un experimento inventado en el siglo XIX por el científico escocés James Clerk Maxwell (62), y, asimismo, cuando Oedipa contempla la réplica del Demonio de Maxwell, hecha por un inventor ficticio de Berkeley, John Nefastis. Dice Oedipa: "Para John Nefastis (para tomar un ejemplo reciente) dos tipos de entropía, la termodinámica y la informacional, digamos que por coincidencia parecían iguales, cuando usted las anotó como ecuaciones" (80). Para el análisis detallado del Demonio de Maxwell, véase Anne Mangel, "Maxwell's Demon, Entropy, Information: *The Crying of Lot 49*", *Tri-Quarterly*, 20 (1971), pp. 194-208.

18 Richard Pearce dice que el fin de esta novela es un "clímax mas no una conclusión". De manera similar, en su estudio de los finales de otras novelas de Pynchon, Pearce afirma que no se puede hacer ninguna afirmación decisiva, y concluye que "Cada final, pues, puede leerse en formas diametralmente opuestas...". Pearce encuentra que esta indeterminación está arraigada en un impulso paródico; yo estaría de acuerdo, pero deseo añadir que, en un nivel más básico, es atribuible a la ética y a la estética entrópicas que aquí analizamos. "Pynchon's Endings", *Novel*, 18, *ii* (1985), pp. 145-153.

19 Rudolph Arnheim, *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order* (Berkeley, University of California Press, 1971), p. 26.

20 Pynchon, *Gravity's Rainbow* (Nueva York, Viking Press, 1973), p. 105. Las referencias ulteriores aparecen citadas en el texto.

21 David Riesman, "The Themes of Work and Play in the Structure of Freud's Thought", *Individualism Reconsidered* (Glencoe, Free Press, 1954), p. 325.

22 Rovit, p. 462.

23 Yo he contrastado la actitud de Pynchon hacia el lenguaje popular con las actitudes de varios novelistas latinoamericanos contemporáneos, en "Cliches and Defamiliarization in the Fiction of Manuel Puig and Luis Rafael Sánchez", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44, *iv* (1983), pp. 421-436.

24 El novelista argentino Ernesto Sábato, quien obtuvo su doctorado en física teórica, rechaza específicamente la entropía como metáfora útil para la actividad humana. En cambio, emplea abundantemente metáforas apocalípticas en su obra, y su novela, *Abaddón, el exterminador* (1974), toma su título del ángel vengador en el Apocalipsis 9:11. Véase Joaquín Neyre, *Ernesto Sábato* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1973), pp. 105-123.

25 José Lezama Lima, *Algunos tratados en La Habana* (Barcelona, Editorial Anagrama, 1971), p. 102.

26 "Interview with Loic Bouvard", *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962*, comps. James B. Meriweather y Michael Millgate (Nueva York, Random House, 1968), p. 72. Estoy agradecido a Dan Garver por sus observaciones sobre Adams y Bergson en su escrito inédito "Creative Evolution in Faulkner's Modernism versus Entropy in Pynchon's Postmodernism".

27 Hugh Kenner, *A Homemade World: The American Modernist Writers* (Nueva York, William Morrow and Company, 1975), p. 212.

28 Henri Bergson, *La evolución creadora* (1907), trad. María Luisa Pérez Torres (Madrid, Editorial Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973), p. 46. Las referencias ulteriores aparecen citadas en el texto.

29 William Faulkner, *The Sound and the Fury* (Nueva York, Random House, 1946), pp. 102, 105.

IV. Arte y revolución en la obra de Julio Cortázar

[1] A este respecto, Cortázar se encuentra en la tradición moderna que comienza con William Blake. La importancia de la metáfora del apocalipsis para los poetas románticos ha sido estudiada por M. H. Abrams en *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (Nueva York, W. W. Norton, 1975), y por Mario Praz en *The Romantic Agony* (Londres, Oxford University Press, 1951). Véase también Eleanor Wilner, *Gathering the Winds: Visionary Imagination and Radical Transformation of Self and Society* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975), un estudio de William Blake, Thomas Lovell Beddoes y Karl Marx.

[2] Austin Farrer, *A Rebirth of Images: The Making of St. John's Apocalypse* (1949; reimpreso, Boston, Beacon Press, 1963), pp. 17-18.

[3] D. H. Lawrence, "Apocalypse" en *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence,* comp. Edward D. McDonald (1931; Nueva York, Viking Press, 1964). Los escritos completos de Lawrence sobre el Apocalipsis están contenidos en *Apocalypse and the Writings on Revelation,* comp. Mara Kalnins (Cambridge, Cambridge University Press, 1980).

[4] Earl Rovit analiza el mito apocalíptico en su naturaleza espacial arguyendo, como Lawrence, que es "sumamente revolucionario, ya que aporta una forma plenamente 'abierta', circunferencial, sin ser lo que normalmente consideramos como circular y esférico". "On the Contemporary Apocalyptic Imagination", *The American Scholar,* 37, *iii* (1968), pp. 464-465.

[5] Las estructuras narrativas de Cortázar están organizadas de acuerdo con técnicas de yuxtaposición, montaje, interpolación, no de progresión lineal, correspondiendo a lo que se ha llamado *estructuras espaciales* después de un influyente ensayo de Joseph Frank; más recientemente, el análisis literario basado en la teoría semiótica ha enfocado la atención en el texto como modelo espacial en que el tiempo es una función del espacio, el acontecimiento ficticio una función de las perspectivas espaciales desde las que se le percibe y reproduce. Véase Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature", *Sewanee Review,* 53 (primavera, verano, otoño de 1945), pp. 221-240, 433-456, 643-653; reproducido en forma condensada en *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (New Brunswick, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1963); y el estudio de Jurij M. Lotman de la modelación espacial "On the Metalanguage of a Typological Description of Culture", *Semiotica,* 14, *ii* (1975), pp. 97-123.

[6] Carlos Fuentes, "Julio Cortázar, 1914-1984: The Simón Bolívar of the Novel", *New York Times Book Review,* 4 de marzo, 1984, p. 10.

[7] Entrevista con Antonio Marimón y Braulio Peralta en el periódico *Uno más uno,* de la ciudad de México, 3 de marzo, 1983, p. 15.

[8] Utilizando metáforas espaciales, Cortázar describe la responsabilidad —y la compulsión— del artista para causar "una explosión que abra una realidad mucho más grande" para encontrar la "apertura" a través de la cual proyectar su visión dinámica. Véase el ensayo de Cortázar "Algunos aspectos del cuento", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 255 (1973), pp. 406-407.

[9] Julio Cortázar, "El perseguidor", *Las armas secretas* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964), p. 121. Las citas ulteriores de "Las babas del diablo" y "El perseguidor" se refieren a esta edición.

[10] El uso de esta frase por Cortázar puede ser interpretado irónicamente, porque, en el Apocalipsis, San Juan exhorta a sus contemporáneos a ser fieles a Cristo en esa época de persecuciones, aun si deben sufrir el martirio. Johnny Carter no es fiel a un ideal religioso sino a su arte y a la muerte misma, esperando encontrar las respuestas en la muerte que sólo incompletamente ha descubierto en la vida. El pasaje completo del Apocalipsis 2:10 dice: "Nada temas de lo que tienes que padecer. Mirad que va el Diablo a meter en prisión a algunos de vosotros, para que seais probados, y tendréis tribulación de diez días. Permanece fiel hasta la muerte, y te daré la corona de la vida".

[11] Claude Lévi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido* (1968; México, Fondo de Cultura Económica), p. 25.

[12] La conexión comparativa entre Dylan Thomas y Cortázar ya ha sido analizada por Hugo J. Verani, "Las máscaras de la nada: *Apocalipsis* de Dylan Thomas y 'El perseguidor' de Julio Cortázar", *Cuadernos Americanos,* 227 (1979), pp. 234-247.

[13] Véase en Susan M. Bachmann, "Narrative Strategy in the Book of Revelation and D. H. Lawrence's *Apocalypse",* tesis doctoral, SUNY Buffalo, 1984.

[14] Octavio Paz, *El arco y la lira* (México, Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 13. Las referencias ulteriores están anotadas en el texto.

[15] Ya he analizado más detalladamente los artistas/protagonistas de Cortázar en "Voyeur/Voyant: Julio Cortázar's Spatial Esthetic", *Mosaic,* 14, *iv* (1981), pp. 45-68.

[16] Cortázar, *Rayuela* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963), p. 545. Las ulteriores referencias a las páginas están anotadas en el texto.

[17] Fuentes, "Julio Cortázar, 1914-1984: The Simón Bolívar of the Novel", p. 10.

[18] Cortázar, *Territorios* (México, Siglo XXI Editores, 1978), p. 96.

[19] Dice Cortázar:

> Ustedes saben muy bien que en *Rayuela* hay muy pocas, o prácticamente ninguna alusión de tipo histórico o político. O hay alguna negativa, cuando Oliveira dice que no está dispuesto a pegar carteles contra la guerra de Argelia para hacerse de buena conciencia. En el fondo, ésa era mi actitud personal entonces... Lo que determinó un cambio que habría de reflejarse en mi escritura fue el conocimiento de la revolución cubana. *Uno más uno,* 3 de marzo, 1983, p. 15.

[20] Paz, "Revuelta, revolución, rebelión", *Corriente alterna* (México, Siglo XXI Editores, 1967), p. 150.

[21] Cortázar, "Reunión", *Todos los fuegos el fuego* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974), pp. 74-75.

[22] No pretendo sugerir que la estructura del cuento esté cerrada o circunscrita por ese fin ideal: el "dibujo" al que se refiere el narrador puede ser considerado como una figura cortazariana, que condiciona la apertura del texto a perspectivas múltiples y cambiantes. El creciente compromiso de Cortázar con el socialismo marxista nunca implicó un cambio a las técnicas del realismo socialista. Rechazó la escritura que fuera dictada por la teoría revolucionaria, diciendo que deseaba encontrarse entre los revolucionarios de la literatura y no entre los literatos de la revolución. Steven Boldy hace frente a la tensión entre el compromiso político y la experimentación literaria en la obra de Cortázar y sus declaraciones acerca de su obra: *The Novels of Julio Cortázar* (Cambridge, Cambridge University Press, 1986), pp. 161-165.

Para el análisis del socialismo de la literatura, que hace Cortázar, véase "La literatura en la revolución y revolución en la literatura", en una colección de artículos reunidos bajo ese título, por Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa (México, Siglo XXI Editores, 1971), y *Viaje alrededor de una mesa* (Buenos Aires, Editorial Rayuela, 1970).

[23] György Lukács, *Historia y conciencia de clase: estudios de dialéctica,* trad. Manuel Sacristán (1923; México, Grijalbo, 1969), p. xxxvii. La introducción

de esta edición, de la cual cito, fue escrita en 1967 para presentar la reimpresión de la edición alemana.

[24] Esta conexión entre la escatología judeo-cristiana y el marxismo ha sido afirmada por Karl Löwith en *Meaning in History* (Chicago, University of Chicago Press, 1949), capítulo 2, "Marx", pp. 33-51; y por Walter Schmithals, *The Apocalyptic Movement, Introduction and Interpretation,* trad. John E. Steely (Nashville, Abingdon Press, 1975), quien afirma: "El propio Marx ocupó la posición del apocaliptista. Su conciencia misionera tiene un formato profético, su visión, el carácter de la revelación que, desde luego, en armonía con el punto de vista secular, es elaborado como ciencia" (p. 238).

[25] Cortázar, "Apocalipsis en Solentiname," *Alguien que anda por ahí* (Madrid, Ediciones Alfaguara, 1977), p. 98.

[26] Saul Sosnowski compara "Las babas del diablo" con "Apocalipsis en Solentiname" en "Imágenes del deseo: El testigo ante su mutación", *INTI,* núms. 9-10 (1980), pp. 93-97.

[27] Esta información biográfica fue tomada de José Promis Ojeda *et al., Ernesto Cardenal: Poeta de la liberación latinoamericana* (Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975).

[28] Ernesto Cardenal, *Nueva antología poética: Ernesto Cardenal* (México, Siglo XXI Editores, 1978), p. 94.

[29] Cardenal, "Apocalipsis", *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965).

[30] Eric Nepomuceno, *Uno más uno,* 3 de marzo, 1983, p. 7. Una antología de la "literatura de denuncia" de Cortázar fue reunida bajo el título de *Textos políticos* (Barcelona, Plaza & Janés, 1984).

Las colecciones de cuentos publicados en 1980 y en 1983 son las últimas de Cortázar, pero una colección de escritos misceláneos, básicamente poemas y escritos en prosas, no de ficción, fue publicada póstumamente con el título de *Salvo el crepúsculo* (México, Editorial Nueva Imagen, 1984). Uno de los poemas, "Los vitrales de Bourges", toma su epígrafe del Apocalipsis.

[31] Las violaciones de los derechos humanos por el gobierno militar de Argentina son plenamente expuestas. Véase por ejemplo John Simpson y Jana Bennett, *The Disappeared: Voices from a Secret War* (Londres, Robson Books, 1985).

[32] Cortázar, "Queremos tanto a Glenda", *Queremos tanto a Glenda* (México, Editorial Nueva Imagen, 1980), p. 18. Las ulteriores referencias a las páginas están anotadas en el texto.

[33] Milan Kundera, *El libro de la risa y el olvido,* trad. Fernando de Valenzuela (1978; Barcelona, Seix Barral, 1982), p. 40.

[34] Cortázar, "Epílogo a un cuento", *Deshoras* (México, Siglo XXI Editores, 1983), p. 14.

[35] Véase, por ejemplo, Norman O. Brown, "Apocalypse: The Place of Mystery in the Life of the Mind", *Harpers,* mayo de 1961, pp. 46-49; este ensayo fue traducido al español en una colección que incluye traducciones de Eric Fromm, Herbert Marcuse, Daniel y Gabriel Cohn-Bendit, intitulada *Ensayos sobre el apocalipsis,* comp. Luis Racionero (Barcelona, Editorial Karios, 1973). Véase también de Brown, *Life against Death: The Psychoanalytic Meaning of History* (Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1959).

[36] Cortázar, *Libro de Manuel* (1973; Madrid, Ediciones Alfaguara, 1988), p. 354. Las anteriores citas de *Libro de Manuel* se refieren a esta edición.

[37] Paz, "Revuelta, revolución, rebelión", *Corriente alterna,* p. 151. Las cursivas son de Paz.

[38] Henry James, "Preface to *Roderick Hudson*", *The Art of the Novel,* comp. R. P. Blackmur (1907; reimp., Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1962), p. 6.

V. El apocalipsis de estilo: John Barth y la ficción

[1] John Barth, "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic Monthly,* agosto de 1967, pp. 29-34. Reproducido en *The American Novel Since World War II,* comp. Marcus Klein (Nueva York, Fawcett Publications, 1969), p. 274. Las citas son de la fuente reproducida.

[2] Barth, "Muse, Spare Me", *Book Week,* 26 de septiembre, 1965, pp. 28-29. Reproducido en *The Sense of the Sixties,* comp. Edward Quinn y Paul J. Dolan (Nueva York, Free Press, 1968), p. 440. Las citas son de la fuente reproducida.

[3] Para mis comentarios sobre Schahrasad, aquí y en el resto de este capítulo, estoy en deuda con Wendy B. Faris, "1001 Words: Fiction against Death", *The Georgia Review, 36, iv* (1982), pp. 811-830. Faris analiza los usos de la figura de Schahrasad en las obras de Barth, Borges, Proust y Nabokov.

[4] Earl E. Fitz ha señalado una particular influencia literaria latinoamericana sobre la propia obra de Barth, en "The Influence of Machado de Assis on John Barth's *The Floating Opera*", *The Comparatist,* 10 (mayo de 1986), pp. 56-66.

[5] José Ortega y Gasset, "Ideas sobre la novela" (1925), *Obras completas* (Madrid, Revista de Occidente, 1955), III, p. 390.

[6] Borges se refiere a la teoría de Ortega del agotamiento literario y la crítica en el prólogo a una novela de Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940). La referencia de Borges a *La deshumanización del arte* al comienzo del prólogo, así sea para refutarla, sugiere la importancia de Ortega en aquella época. Véase Borges, *Prólogos* (1975). Véase también Peter G. Earle, "Ortega y Gasset in Argentina: The Exasperating Colony", *Hispania, 70, iii* (1987), pp. 476-486, y Roberto González Echevarría, "Borges, Carpentier, y Ortega: Dos textos olvidados", *Revista Iberoamericana,* 43 (1977), pp. 697-704. González Echevarría cita textos de Borges y de Carpentier en ocasión de la muerte de Ortega, en 1955, que revelan la influencia de Ortega sobre la estética de esa generación de escritores latinoamericanos. González Echevarría nota que las objeciones de Borges a Ortega bien pudieron basarse tanto en motivos políticos como en el motivo estilístico que el propio Borges propone en su nota encomiástica. Esto parece probable, pues la afirmación de Borges de que apenas conocía la obra de Ortega es dudosa, como lo demuestra su análisis de Ortega en su prólogo a *La invención de Morel.*

[7] Barth, *The Floating Opera* (1956; ed. rev., Garden City, Nueva York, Doubleday and Company, Inc., 1967), p. 3. Las ulteriores referencias a las páginas están anotadas en el texto.

[8] Barth, *LETTERS* (Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1979), p. 279.

[9] Barth, *The End of the Road* (1958; Nueva York, Bantam Books, 1967), p. 196. Las ulteriores referencias a las páginas están anotadas en el texto.

[10] G. E. Lessing, *Laökoon,* trad. Dorothy Reich (1976; Londres, Oxford University Press, 1965).

[11] Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Nueva York, Oxford University Press, 1967), p. 133.

[12] John Enck, "John Barth: An Interview", *Wisconsin Studies in Contemporary Literature,* 6 (1965), p. 11.

[13] José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (Revista de Occidente en Alianza Editorial), Madrid, 1988, pp. 11-54.

[14] Se encuentran estudios seminales sobre la ficción autodestructiva de John Barth, en Tony Tanner, "The Hoax that Joke Bilked", *Partisan Review* 34 (invierno de 1967), pp. 102-109; Beverly Gross, "The Anti-Novels of John Barth", *Chicago Review* 20 (noviembre de 1968), pp. 95-109; Richard Poirier, "The Politics of Self-Parody", *Partisan Review* 35 (verano de 1968), pp. 339-353; y

John Stark, *The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, Barth* (Durham, N. C., Duke University Press, 1974). En *American Apocalypses: The Image of the End of the World in American Literature* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985), Douglas Robinson se opone a la idea de la "autodecreación" de *Giles Goat-Boy,* arguyendo que una comunidad es, de hecho, establecida y afirmada por la novela (pp. 222-232). Más convincente es el argumento de Walter L. Reed, de que la naturaleza autodestructiva de Barth, especialmente en *The Sot-Weed Factor,* es resultado de la subversión de ciertos mitos tradicionales de la historia norteamericana, subversión hecha por el autor: véase *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque* (Chicago, University of Chicago Press, 1981), pp. 252-261.

15 Julio Cortázar, "Anillo de Moebius," *Queremos tanto a Glenda* (México, Editorial Nueva Imagen, 1980), pp. 125-139.

16 Barth, *Lost in the Funhouse* (1968; Nueva York, Bantam Books, 1969), p. 90, las cursivas son de Barth. Las ulteriores referencias a las páginas aparecen anotadas en el texto.

17 Hugh Kenner, *A Homemade World: The American Modernist Writers* (Nueva York, William Morrow and Co., Inc., 1975), p. 211.

18 Barth, "A Gift of Books", *Holiday* 40 (diciembre de 1966), p. 171.

19 Joe David Bellamy, "Algebra and Fire: An Interview with John Barth", *Writer's Yearbook* (1972), pp. 70-72, 120-121.

20 Barth, *Chimera* (1972; Greenwich, Connecticut, Fawcett Publications, 1973), p. 215. Las ulteriores referencias a las páginas están anotadas en el texto.

21 David Morrell analiza el lugar central de Schahrasad en los pensamientos de Barth acerca de la narración, en *John Barth: An Introduction* (University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1976), pp. 135-136.

22 Véase Bruno Bettelheim, "The Frame Story of the Thousand and One Nights", *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (Nueva York, Knopf, 1976), p. 87. Bettelheim explica que los traductores y compiladores que trabajaron en los cuentos a menudo tomaron literalmente la frase de 1001, añadiendo cuentos hasta completar los 1001.

23 *Chimera,* p. 32 (las cursivas son de Barth). Véanse las páginas 12, 42, 46, 52, 55 para referencias a series de siete; véanse las páginas 35, 44, 59 para ejemplos en que la progresión temporal, potencialmente infinita, es cuidadosamente controlada por elaboradas pautas numéricas.

24 *Las mil y una noches,* vol. III (Madrid, Aguilar, 1977).

25 Borges, "Commentary on 'The Aleph'", *The Aleph and Other Stories: 1933-1969,* comp. y trad. Norman Thomas di Giovanni (Nueva York, E. P. Dutton, 1970), p. 264.

26 Borges, "La otra muerte", *El Aleph* (1949), *Obras completas* (Buenos Aires, Emecé Editores, 1974), p. 575.

27 Para esta referencia a Beverley y para las observaciones que siguen, estoy en deuda con James Rother, "Parafiction: The Adjacent Universe of Barth, Barthelme, Pynchon and Nabokov", *Boundary 2,* 5, *i* (1976), pp. 21-43. Rother encuentra un análogo moderno a Beverley en Bertrand Russell quien, afirma Rother, propone la idea de que la tierra fue creada hace pocos minutos y dotada de habitantes capaces de recordar sólo un pasado ficticio.

28 Rother, p. 32.

29 Barth, "The Literature of Replenishment", *The Atlantic Monthly* (enero de 1980), p. 68. Las ulteriores referencias de páginas están anotadas en el texto.

30 Barth, "Welcome to College and My Books", *New York Times Book Review,* 16 de septiembre, 1984, p. 37.

31 Barth, *Sabbatical: A Romance* (Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1982), p. 365.

VI. Apocalipsis y renovación: Walker Percy y el sur de los Estados Unidos

1 Walker Percy, "Notes for a Novel about the End of the World", *Katallagete,* 3 (otoño de 1970), p. 9. Reproducido en los ensayos reunidos de Percy, *The Message in the Bottle* (Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1979), pp. 101-118. Las páginas citadas son las de la fuente original.

Para algunos estudios generales de la visión escatológica de Percy, véase Thomas LeClair, "The Eschatological Vision of Walker Percy", *Renascence,* 26 (primavera de 1974), pp. 115-122; Cecil L. Eubanks, "Walker Percy: Eschatology and the Politics of Grace", *The Southern Quarterly,* 28, *iii* (1980), pp. 121-136, reproducido en *Walker Percy: Art and Ethics,* comp. Jac Tharpe (Jackson, Mississippi, University of Mississippi Press, 1980). Para el contexto cultural y familiar escatológico de Percy, véase Lewis A. Lawson, "William Alexander Percy, Walker Percy, and the Apocalypse", *Modern Age,* 24, *iv* (1980), pp. 346-406.

Como lo sugieren los títulos de los artículos antes citados, los términos *escatológico* y *apocalíptico* han sido aplicados por los críticos a la obra de Percy, práctica que el propio Percy ha alentado utilizando esos términos intercambiablemente, así como el término *profético.* Bernard McGinn escribe que, estrictamente hablando, el autor escatológico difiere más en grado que en especie del autor apocalíptico: el primero interpreta los acontecimientos en función del fin de la historia, el segundo está convencido de que la época misma está a punto de terminar y que él está presenciando los últimos acontecimientos. Sea como fuere, escribe McGinn, "Toda visión cristiana de la historia es en cierto sentido escatológica en la medida en que ve la historia como un proceso teleológico y cree que la Sagrada Escritura revela verdades acerca de su Fin". *Visions of the End,* p. 4.

2 Carlos Fuentes, "La novela como tragedia: William Faulkner", y "William Styron en México", *Casa con dos puertas* (México, Joaquín Mortiz, 1970), pp. 52-78, 114-150.

3 Fuentes, "William Styron en México", p. 69. Fuentes afirma que el sur de Styron en *Lie Down in Darkness [Tiéndete en las tinieblas]* (1951) está lejos de la imagen idealizada en *Gone with the Wind [Lo que el viento se llevó]* (1936) o de la imagen mítica de *¡Absalón, Absalón!* Es, en cambio, un sur habitado por una burguesía próspera con recuerdos un tanto ficticios de un pasado aristocrático. Éste también es el sur de Percy, aunque el apocaliptismo cristiano de Percy no es tan pesimista como el que queda implícito en el alusivo título de Styron, que procede de *Urn Burial [Entierro en urna]* de Thomas Browne. El pasaje del que procede el título de Styron sirve como epígrafe a la novela y dice, en parte: "...nuestro sol más largo se pone en descensos rectos, y sólo hace arcos de invierno, y por tanto ya no puede faltar mucho antes de que nos tendamos en las tinieblas, y veamos nuestra luz en cenizas; desde que el hermano de la muerte nos ronda diariamente con recuerdos agónicos, y el tiempo mismo envejece, nos hace esperar que ya no haya una larga duración. La diurnidad es un drama y una locura de expectación". *Lie Down in Darkness* (Nueva York, The Bobbs-Merrill Co., 1951).

4 Para un análisis general del rápido proceso de modernización en el sur, véase Daniel Joseph Singal, *The War Within: From Victorian to Modernist*

Thought in the South, 1919-1945 (Chapel Hill, N. C., University of North Carolina Press, 1982), especialmente el capítulo 7, "The Agrarian Response to Modernism".

5 A menudo se ha establecido la conexión entre el existencialismo de Percy y la literatura existencialista francesa. El propio Percy ha mencionado su deuda para con los existencialistas franceses, más en términos de procedimientos narrativos que de afinidad filosófica. Dice que admira a Sartre porque tradujo la filosofía a la obra de ficción: "La visión sartreana del existencialismo era particularmente apropiada para escribir novelas. Así, para mí fue un ejemplo muy feliz de cómo un filósofo puede actuar con éxito en la obra de ficción". Bradley R. Dewey, "Walker Percy Talks about Kierkegaard: An Annotated Interview", *The Journal of Religion,* 54 (1974), p. 296. Percy hace comentarios más específicos en otra entrevista: "Una novela como *La Nausée* de Sartre, por ejemplo, es una revolución en su técnica de presentar una situación concreta, y ciertamente influyó en mí". Ashley Brown, "An Interview with Walker Percy", *Shenandoah,* 18, *iii* (1967), p. 9. Véase también Zoltan Abadi-Nagy, "A Talk with Walker Percy", *The Southern Literary Journal,* 6, *i* (1973), p. 5, y Phillip H. Rhein, "Camus and Percy: An Acknowledged Influence", *Albert Camus,* comp. Raymond Gay-Crosier (Gainesville, University Presses of Florida, 1980), pp. 257-264.

6 Hayden White, "The Burden of History", *Tropics of Discourse* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978), pp. 25-50. Escribe White: "Tanto Spengler, que en muchos aspectos fue el progenitor del nazismo, como Malraux, padre reconocido del existencialismo francés, enseñaron que la historia sólo era valiosa en la medida en que destruía en lugar de establecer la responsabilidad hacia el pasado", p. 37. White comenta el ahistoricismo de *El extranjero* y *El hombre rebelde,* por Camus, y conecta a Sartre con la "actual rebelión contra el pasado", con el sentido actual de que el arte se opone a la historia en vez de participar en ella.

Percy tal vez sea el escritor estadounidense contemporáneo más influido por la filosofía existencialista cristiana y la narración filosófica como las parábolas de Kierkegaard y su *Diario de un seductor,* pero hay una gran distancia entre los conceptos del tiempo del existencialismo cristiano y el existencialismo francés, como quedará en claro en mi análisis de las fuentes de Percy. El sentido existencialista francés del presente puede ser comprendido —e implícitamente contrastado con el de Percy— en el siguiente pasaje de *La Nausée.* Piensa el personaje Roquetin:

> Se revelaba la verdadera naturaleza del presente; era todo lo que existe, y todo lo que no fuese presente no existía. El pasado no existía. En absoluto. Ni en las cosas, ni siquiera en mi pensamiento. Por supuesto, sabía desde hace mucho tiempo atrás que el mío se me había escapado. Pero hasta entonces creí que se había apartado simplemente fuera de mi alcance. Para mí el pasado sólo era un retiro, otra manera de existir, un estado de vacaciones y de inactividad; al terminar su papel, cada acontecimiento se acomodaba juiciosamente en una caja y se convertía en acontecimiento honorario; tanto cuesta imaginar la nada. Ahora sabía: las cosas son en su totalidad lo que parecen, y *detrás* de ellas... no hay nada.

Jean-Paul Sartre, *La Náusea,* trad. Aurora Bernárdez (1947, Buenos Aires, Losada, 1960), p. 112. Edith Kern nota que Roquetin empieza a ver el pasado "como inexistente, como retenido únicamente por medio de palabras vacías de contenido". *Existential Thought and Fictional Technique* (New Haven, Yale University Press, 1970), p. 11.

7 Véase también la crítica de Percy a Walter M. Miller, Jr., *A Canticle for Leibowitz,* en que Percy afirma que vivimos "al fin de una época y al comienzo de otra, en un momento en que las épocas se traslapan...". *The Southern Review,* 7 (abril de 1971), p. 574.

8 Ihab Hassan, *Radical Innocence: The Contemporary American Novel* (Princeton, Princeton University Press, 1961), p. 79. Allen Tate, en *The Forelorn Demon,* también enfoca esta oposición utilizando una imagen —"la imaginación angélica"— que se combina con su título para describir la característica dialéctica moral del sur. El "crónico angelismo-bestialismo" de Tom More en *Love in the Ruins* es un ejemplo obvio de este aspecto del apocaliptismo sureño en la obra de Percy.

9 Entrevista con William Goyen en *Had I a Hundred Mouths: New and Selected Stories 1947-1983* (Nueva York, Clarkson N. Potter, 1985), p. 270.

10 Percy, *The Last Gentleman* (Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1966), p. 23.

11 El término viandante señala el sentido que da Percy a la relación inherente entre la enajenación existencial y el concepto cristiano de una naturaleza humana caída. "Por la muy coherente antropología del judeo-cristianismo, estemos o no de acuerdo con ella, la existencia humana no debía ser interpretada, de ninguna manera, como la transacción de un organismo superior que satisface esta o aquella necesidad en su medio, siendo 'creativo' o gozando de unas 'relaciones significativas', sino como la jornada de un viandante a lo largo del camino de la vida. La enajenación humana era, para empezar y para terminar, la falta de hogar de un hombre que de hecho no está en su hogar". Véase "The Delta Factor", *The Message in the Bottle,* p. 24.

Aquí cabe mencionar el análisis hecho por J. Gerald Kennedy a la visión de Tom More de desintegración social en los términos de *A Study of History,* de Arnold Toynbee: "The Sundered Self and the Riven World", *The Art of Walker Percy,* comp. Panthea Reid Broughton (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1979), pp. 128-136.

12 Percy, *Lancelot* (1977; Nueva York, Avon Books, 1978), p. 272.

13 Percy, *The Moviegoer* (Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1960), p. 228.

14 Además de "Notes for a Novel about the End of the World", véase "The Man on the Train", en *The Message in the Bottle,* p. 84, y "The Delta Factor", pp. 22 *ss.,* en que Percy comienza sección tras sección "Al fin de una época...", o "La edad moderna empezó a llegar a un fin cuando...".

15 Lewis A. Lawson, "The Gnostic Vision", *Renascence* 32 (otoño de 1979), p. 55.

16 Percy, "Notes for a Novel about the End of the World", p. 6. Percy compara su estrategia con la de Flannery O'Connor: "¿Cómo se puede escribir acerca del bautismo como un hecho de inmensa significación, cuando el bautismo ya fue aceptado pero aceptado en general como un rito tribal menor, de importancia un tanto secundaria a llevar a los niños a ver a Santa Claus en una tienda? Flannery O'Connor transmitió el bautismo por medio de su exageración como una muerte violenta por ahogamiento. En respuesta a una pregunta sobre por qué creó tan extraños personajes, ella replicó que a los casi ciegos hay que dibujarles unas caricaturas muy sencillas y grandes. Tal vez sólo mediante la conjuración de una catástrofe... el novelista puede dar uso vicario a la catástrofe para que él y sus lectores vuelvan en sí". "Notes for a Novel about the End of the World", p. 12.

17 Varios de los ensayos de *The Message in the Bottle* vienen bien en este punto: "Semiotic and Theory of Knowledge", "The Mystery of Language", y "Symbols as Need"; véase también "A Semiotic Primer of the Self", *Lost in*

the Cosmos: The Last Self-Help Book (Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1983). También cabe mencionar aquí mi propio ensayo "El lector en el cine: sistema semiótico en *The Moviegoer* de Walker Percy y en *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig", *Semiosis* (Universidad Veracruzana), núm. 14-15 (1986), pp. 236-251.

[18] Percy, "The Delta Factor", *The Message in the Bottle*, p. 45.

[19] La sugestión de J. P. Telotte, en "A Symbolic Structure for Walker Percy's Fiction", *Modern Fiction Studies*, 26, *ii* (1980), p. 232, de que la creación de un lenguaje por Lancelot con Anna en la prisión es indicación suficiente del éxito potencial para establecer un mundo nuevo, pasa por alto la hubris moral de Lancelot, el hecho de que se esté arrogando el poder de Dios para imponer fines a otros, su absoluta falta de contrición por los asesinatos cometidos en el pasado, y sus planes de violencia para el futuro. Todos esos errores morales subvierten en absoluto su visión de un mundo nuevo.

[20] Véase por ejemplo, Lynn Haims, "Apocalyptic Vision in Three Late Plays by Yeats", *The Southern Review*, 14 (invierno de 1978), pp. 46-65.

[21] Escribe Kermode: "Yeats es ciertamente un poeta apocalíptico, pero no lo toma literalmente y esto, creo yo, es característico de la actitud hacia los elementos apocalípticos, no sólo de los poetas modernos sino del público literario moderno. De todos modos, como nosotros, él creía en ellos en cierto modo, y asoció el apocalipsis con la guerra. En el punto decisivo del tiempo llenó sus poemas con imágenes de decadencia, y elogió la guerra porque vio en ella, por ignorancia, podemos suponer, el medio de renovación. 'El peligro es que no haya guerra... amad la guerra por causa de su horror, para que cambie la creencia, se renueve la civilización'", *The Sense of an Ending* (Nueva York, Oxford University Press, 1967), p. 98.

[22] Véase el estudio de esta novela de O'Connor en John R. May, *Toward a New Earth: Apocalypse in the American Novel* (Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1972). El título de la novela fue tomado de la visión apocalíptica, en el Evangelio según San Mateo (11:12).

[23] Cleanth Brooks, "Walker Percy and Modern Gnosticism", *Southern Review*, 13 (otoño de 1977), pp. 667-687; Lewis A. Lawson, "The Gnostic Vision in Lancelot", *Renascence*, 32 (otoño de 1979), pp. 52-64.

[24] Gregor Sebba, "Prelude and Variations on the Theme of Eric Voegelin", *Southern Review*, 13 (otoño de 1977), pp. 652, 655.

[25] Voegelin llama "gnosticismo moderno" a estos abusos. Véase *The New Science of Politics* (Chicago, University of Chicago Press, 1952), pp. 107-189, y Voegelin, *Science, Politics and Gnosticism* (Chicago, Henry Regnery Co., 1968).

[26] Norman Cohn hace esta afirmación al comienzo del capítulo 6 en *The Pursuit of the Millennium* (1957; ed. rev., Nueva York, Oxford University Press, 1970), p. 108.

[27] Lewis A. Lawson, "William Alexander Percy, Walker Percy and the Apocalypse", *Modern Age*, 24, *iv* (1980), pp. 396-406.

[28] Bernard McGinn, en su estudio en la apocalíptica medieval afirma que Joaquín trató de dar una validación histórica última a las instituciones del monasticismo, en particular a los franciscanos espirituales. *Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages* (Nueva York, Columbia University Press, 1979), p. 129. Norman Cohn explora los movimientos milenaristas medievales engendrados por la visión de Joaquín. Joaquín esperó a un dirigente terrenal que conduciría el mundo a su tercera y última etapa de la historia. Véase el capítulo 6, *The Pursuit of the Millennium* (1957; ed. rev., Nueva York, Oxford University Press, 1970).

[29] Marjorie Reeves, *Joachim of Fiore and the Prophetic Future* (Londres, S. P. C. K., 1976), pp. 10-11; véase también Reeves, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages* (Oxford, Clarendon Press, 1969), y Reeves y Beatrice Hirsch-Reich, *The Figurae of Joachim of Fiore* (Oxford, Oxford University Press, 1972).

[30] Cecil L. Eubanks, "Walker Percy: Eschatology and the Politics of Grace", *Walker Percy: Art and Ethics*, comp. Jac Tharpe (Jackson, Mississippi, University of Mississippi Press, 1980), p. 134.

[31] Reeves, *Joachim of Fiore and the Prophetic Future*, p. 172.

[32] Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, p. 47.

[33] Frank Kermode ofrece una sucinta definición comparativa de los dos conceptos en su sentido histórico bíblico: "*Chronos* es 'pasar el tiempo' o 'aguardar el tiempo' —aquello que, según el Apocalipsis, 'ya no será'—, y *kairos* es la temporada, un punto en que el tiempo lleno de significado, preñado con una significación derivada de su relación con el fin", *The Sense of an Ending*, p. 47.

En este contexto, Kermode cita a los dos teóricos notables de estos conceptos temporales; son Oscar Cullmann, *Christ and Time: The Primitive Christian Conception of Time and History* (Nueva York, Harper, 1952); y John Marsh, *The Fullness of Time* (Nueva York, Harper, 1952). Para un análisis distinto del tema, véase James Barr, *Biblical Words for Time* (Naperville, A. R. Allenson, 1962).

[34] Romano Guardini, *The End of the Modern World*, trad. Joseph Theman y Herbert Burke (Nueva York, Sheed and Ward, 1956), p. 124.

[35] Escribe Guardini: "La mentalidad de hoy intenta, de continuo, encerrar al hombre en categorías en que no lo contienen. Las abstracciones mecánicas, biológicas, psicológicas o sociológicas [pasan por alto] el acto mismo de ser que constituye un hombre en el sentido primitivo absoluto". *The End of the Modern World*, p. 100.

Es bien conocido el escepticismo de Percy acerca de la ciencia como fuente de comprensión última. A este respecto, véanse las afirmaciones del propio Percy sobre este tema en su ensayo, "The Loss of Creature", *The Message in the Bottle*, pp. 46-63, y en "The Coming Crisis in Psychiatry", *América* (5 de enero, 1957), p. 391.

[36] Octavio Paz, "México and the United States", trad. Rachel Phillips, *The New Yorker*, 17 de septiembre, 1979, p. 152. Las referencias ulteriores aparecen citadas en el texto.

[37] Guardini afirma que el comienzo y el fin absolutos afirmados para la historia por las Escrituras dan a la humanidad un sentido de su propia posición en el reino de ser. El sentido moderno del tiempo como algo ilimitado, que resulta de la falta de fe en ese comienzo y ese fin —en otras palabras, la pérdida de un sentido escatológico del tiempo— priva al acontecimiento histórico singular de su significación única. Además, arguye Guardini, la humanidad ha sido privada de su sentido de la unicidad de su propia existencia y experiencia y, por tanto, de la capacidad de comprender el mundo en términos simbólicos. *The End of the Modern World*, pp. 44 *ss.*

En el contexto de esta clase de crítica ética de la cultura moderna, también es pertinente el libro de Thomas J. J. Altizer, *Total Presence* (Nueva York, The Seabury Press, 1980). En el capítulo final, llamado "The Solitude of the End", escribe Altizer:

> Aumentando siempre conforme procede la modernización, tanto la autoridad como la legitimidad en todas sus formas quedan absolutamente objetivadas o bien son plenamente exteriores y por ello se encuentran total-

mente divorciadas del asentimiento o significado interno y trascienden completamente toda identidad simbólica o imaginaria. La objetivación se realiza ahora a sí misma como presencia total a través de todo el dominio de nuestra conciencia pública y vida, una objetivación que, como Kierkegaard fue el primero en comprenderlo, finalmente es idéntica a la esfera pública. Pero como Kierkegaard tan clara y proféticamente lo vio, el dominio de una conciencia pública y objetiva sólo es posible por medio de la negación y disolución de una conciencia individual y subjetiva... no necesitamos la imagen de "agujeros negros" o de una explosión termonuclear para figurarnos un fin apocalíptico. Sólo tenemos que reconocer el advenimiento de una objetividad totalmente ajena y totalmente presente, objetividad que pone un fin real e histórico a toda subjetividad real o individual y que lo hace con una total e irreversible finalidad (94-95).

Aunque hay mucho aquí con lo que yo no estoy de acuerdo, cito este pasaje porque ejemplifica la actitud hacia la tecnología y la sociedad de masas de Guardini y, en gran medida, de Percy.

38 Ashley Brown, "An Interview with Walker Percy", *Shenandoah,* 18 (primavera de 1967), p. 6.

39 Voegelin, *Israel and Revelation,* vol. 1 de *Order and History* (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1956), pp. 1-11. Véase También Eugene Webb, *Eric Voegelin: Philosopher of History* (Seattle, University of Washington Press, 1981), especialmente capítulos 2, 3 y 4.

40 Véase Ted L. Estess, "Walker Percy Eschatological Fiction: A Reading, of *The Second Coming", Religion and Literature* 21 (1989), pp. 63-87.

41 Percy, "Stoicism in the South", *Commonwealth,* 6 de julio, 1956, 343. Aunque me he concentrado en las implicaciones políticas del análisis de Voegelin en *Lancelot,* Voegelin también enfoca el subjetivismo pasivo al que Percy se refiere como estoicismo sureño. Véase el análisis de Voegelin del gnosticismo como arquetipo cultural en "On Hegel. A Study in Sorcery", *Studium Generale,* 24 (1971), pp. 335-368.

42 Percy, "The Man on the Train", *The Message in the Bottle,* p. 84.

43 Percy, *The Moviegoer,* p. 171. A este respecto tiene interés primordial *Meditaciones del Quijote* de Ortega. Desde luego, Ortega también estaba muy interesado en el romanticismo alemán y en la filosofía alemana del siglo xx. Explícitamente combina estos intereses en formas pertinentes en un ensayo en que analiza el contexto temporal de Goethe cuando escribe una extensa nota de pie de página, arguyendo la afinidad de su propia obra con *El ser y el tiempo* de Heidegger. Aunque no era religioso, Ortega se interesaba en cuestiones religiosas, y en un ensayo intitulado "Un diálogo" (1927) expresó su aprobación a ciertos escritores católicos alemanes, entre ellos Romano Guardini. Estas conexiones y otras sugieren provocativos nexos comparativos entre Percy y Ortega que no se han establecido.

44 Martin Heidegger, *El ser y el tiempo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1951), capítulo 4, "La temporalidad y la cotidianeidad". Las ulteriores referencias a esta obra están citadas en el texto, por número de sección y página.

45 Karl Löwith, en *Meaning in History* (Chicago, University of Chicago Press, 1949), critica a los existencialistas por minimizar la futuridad esencial del escatón cristiano. Löwith se refiere al hincapié de Kierkegaard en la "situación siempre *presente* de ser desafiado por Cristo, aquí y ahora, a un compromiso final" y a la "interpretación existencial que da Rudolph Bultmann a la escatología cristiana (que) minimiza el hecho de que la 'decisión' *cristiana* depende de la esperanza de una realización *futura*... Heidegger y Bultmann insisten en que la 'auténtica' futuridad del escatón humano y divino, respectivamente,

se encuentra en el instante de nuestra decisión... Siguiendo la tesis de Kierkegaard de la 'apropiación' de la verdad objetiva por el individuo existente preocupado por esa verdad, Heidegger y Bultmann van tan lejos, apropiándose la inminencia de la muerte y el Reino de Dios, respectivamente, que anulan su esencial lejanía y condición de algo dado" (las cursivas son de Löwith, pp. 252-253, n 21). Los personajes de Percy coinciden con la escatología de Heidegger y de Bultmann, descritas por Löwith. En este contexto, véase también Rudolph Bultmann, *History and Eschatology* (Edinburgo, The University Press, 1957).

VII. Más allá del apocalipsis: *Terra nostra* de Carlos Fuentes

1 Jonathan Tittler, "Interview with Carlos Fuentes", *Diacritics,* 10, *iii* (1980), p. 49.

2 Carlos Fuentes, "La violenta identidad de José Luis Cuevas", *Casa con dos puertas* (México, Joaquín Mortiz, 1970), p. 242. Consuelo de Aerenlund (Nueva York, Tudor Publishing Co., 1969), p. 8.

Para un análisis de los empleos específicos de los mitos indígenas en varias novelas de Fuentes, véase Malva E. Filer. "Los mitos indígenas en la obra de Carlos Fuentes", *Revista Iberoamericana,* núm. 127 (1984), pp. 475-489.

3 Alfred MacAdam y Charles Ruas, "Interview with Carlos Fuentes", *The Paris Review,* 20, núm. 82 (1981), p. 169. La novela de Fuentes, *Cristóbal Nonato* (1987), es narrada por un feto no nacido en el aniversario 500 de la llegada de Colón al Nuevo Mundo, el 12 de octubre de 1992. Así, esta novela hace emerger la preocupación de Fuentes tanto por los orígenes del individuo como por los de América.

4 Fuentes, *Casa con dos puertas,* p. 261.

5 Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Barcelona, Labor, 1991).

6 Fuentes, "El tiempo de Octavio Paz", *Casa con dos puertas* (México, Joaquín Mortiz, 1970), p. 156.

7 Véanse los comentarios de Fuentes en Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar: Diálogos* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1968), pp. 113-146.

8 Fuentes, "El otro K", *Vuelta,* 28 (marzo, 1979); también publicado como prólogo a la novela de Milan Kundera, *La vida está en otra parte,* trad. Fernando de Valenzuela (1973; Barcelona, Seix Barral, 1979), pp. ix-xxxiii.

La segunda edición inglesa de *Terra nostra* se publicó con un epílogo de Milan Kundera, en que Kundera subraya el carácter apocalíptico de la novela de Fuentes.

9 Fuentes, "La reconquista de utopía", una sección del ensayo "De Quetzalcóatl a Pepsicóatl", *Tiempo mexicano* (México, Joaquín Mortiz, 1971), p. 39.

10 Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium* (1957; ed. rev., Nueva York, Oxford University Press, 1970). Edición en español: *En pos del milenio; revolucionarios, milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media,* trad. Ramón Alaix Busquet (Barcelona, Barral, 1972).

11 Jason Weiss, "An Interview with Carlos Fuentes", *The Kenyon Review,* New Series, 5 *iv* (1983), pp. 105, 106.

12 Giambattista, Vico; *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones,* México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

La primera edición de la *Ciencia nueva* fue publicada en 1725, la segunda edición en 1730 y la tercera y definitiva en 1744. En el texto se citan referencias a párrafos de la *Ciencia nueva.*

Las siguientes obras han sido particularmente útiles para este estudio: A. Robert Caponigri, *Time and Idea: The Theory of History in Giambattista Vico* (Chicago, Henry Regnery Company, 1953); Donald Phillip Varene, *Vico's Science of Imagination* (Ithaca, Cornell University Press, 1981); Isaiah Berlin, *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas* (Nueva York, Viking Press, 1976); Hayden White, "The Tropics of History: The Deep Structure of the *New Science*", *Tropics of Discourse; Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, John Hopkins University Press, 1978), pp. 197-229.

[13] Se han hecho objeciones a la "explicación" dada por Fuentes a su novela, diciendo que impone una interpretación singular a un texto multivocal y que simplifica las cuestiones históricas contenidas en la novela. A este respecto, véase Fernando García Núñez, "Herejías cristianas y superposición en *Terra nostra*", *Cuadernos americanos,* núm. 232 (1980), pp. 94-110, y Roberto González Echevarría, *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature* (Austin, University of Texas Press, 1985), pp. 86-97.

[14] Fuentes, *Cervantes, o la crítica de la lectura* (México, Joaquín Mortiz, 1976), p. 103.

[15] Fuentes, *Terra nostra* (México, Joaquín Mortiz, 1975), p. 77. Las ulteriores referencias a esta novela están citadas en el texto.

[16] Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium,* pp. 32-33. Bernard McGinn. *Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages,* pp. 18-21, 122-123. McGinn nos recuerda que también Virgilio usó una alcahueta sibilina, la Sibila Cumea, para guiar a Eneas por el infierno y para predecir el retorno de la Edad de Oro. "Hoy es la última época de la canción de Cumea. La gran línea de los siglos vuelve a comenzar". Égloga 4:4-5. Véase también William L. Siemens, "Celestina as *Terra nostra*", *Mester,* II, *i* (1982), pp. 57-66.

[17] Fuentes ha comentado que leyó *The New Science of Politics* de Voegelin poco después de que fue publicado. Añade que es uno de los libros más importantes que haya leído. Conversación con el autor, 7 de julio, 1984, México.

[18] Miguel de Cervantes, *Don Quijote, Obras completas,* tomo II (Madrid, Aguilar, 1981), p. 860. Walter L. Reed coloca *Terra Nostra* en la tradición cervantina en *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque* (Chicago, University of Chicago Press, 1981), pp. 277-280.

[19] Véase Wendy B. Faris, "The Return of the Past: Chiasmus in the Texts of Carlos Fuentes", *World Literature Today,* 57, *iv* (1983), pp. 578-584.

[20] Ezra Pound, *Collected Early Poems of Ezra Pound,* ed. Michael John King (Nueva York, New Directions, 1965), pp. 10-12.

[21] Fuentes cita erróneamente el número del Canto de Dante, en el texto de *Terra nostra,* como Canto 25. En ésta y en otra multitud de citas erróneas y hechos inventados, *Terra nostra* puede compararse a los textos del personaje de Borges, Pierre Menard, quien, se nos dice, ha enriquecido el arte de leer con una nueva técnica, la del "anacronismo deliberado y la atribución errónea". Fuentes ha reconocido la conexión del verso de Dante con el poema de Ezra Pound, "Near Perigord", quien la utiliza como epígrafe. Véase Allen Josephs, "The End of *Terra Nostra*", *World Literature Today* 57, *iv* (1983), p. 565.

[22] Wendy B. Faris, *Carlos Fuentes* (Nueva York, Frederick Ungar Publishing Co., 1983), pp. 157-158.

[23] M. J. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (Nueva York, W. W. Norton and Co., 1971), pp. 155-156. Abrams escribe que durante varios siglos el *Zohar* fue para muchos judíos un texto canónico, al nivel de la Biblia y del Talmud. Véase también Allen Josephs, "The End of *Terra Nostra*", pp. 563-567.

[24] Herbert Schneidau, *Sacred Discontent: The Bible and Western Tradition* (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1977), p. 239. Susan M. Bachmann analiza el punto de vista predominantemente masculino en el Apocalipsis de San Juan, en "Narrative Strategy in the Book of Revelation and D. H. Lawrence's *Apocalypse*". Tesis doctoral, SUNY Buffalo, 1984. También es pertinente la identidad sexual de los dioses en la mitología azteca: véase Malva E. Filer, "Los mitos indígenas en la obra de Carlos Fuentes", *Revista Iberoamericana,* núm. 127 (1984), pp. 485-486.

[25] Véase Gloria Durán, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976), traducido y aumentado como *The Archetypes of Carlos Fuentes: From Witch to Androgyne* (Hamden, Conn., The Shoe String Press, 1980).

[26] Para un análisis de este proceso de fusión y difusión, véase Margaret Sayers Peden, "A Reader's Guide to *Terra Nostra*", *Review,* 31 (1982), p. 46. Peden señala que los personajes cambiantes e intercambiables de la novela se mueven entre cuatro categorías básicas: personaje femenino, figura de poder, aventurero joven y narrador.

[27] Véase la entrevista a Carlos Fuentes en *Hispania,* 63 (mayo de 1980), p. 415.

[28] Isaiah Berlin, p. 110. A. Robert Caponigi, p. 144.

[29] En la edición revisada de *The Pursuit of the Millennium,* Cohn reconoce su hincapié en los segmentos más violentos del milenarismo medieval. Bernard McGinn señala que aunque los movimientos milenarios medievales a menudo eran protorrevolucionarios, algunos de ellos también sirvieron para mantener el orden político, social y económico. Véase McGinn, *Visions of the End,* pp. 29-35.

[30] J. G. A. Pocock, *The Machiavellian Moment* (Princeton, Princeton University Press, 1975), pp. 45-46. Pocock, como McGinn, observa que grupos milenarios no siempre fueron agentes de la inestabilidad política: "Príncipes y herejes eran, dentro de ciertos límites, aliados naturales; compartían una disposición a socavar el monolito agustiniano, desplazando el *nunc-stans* en favor del escatón, la *civitas Dei* en favor del retorno de Cristo a sus santos al fin de la historia" (p. 45).

[31] Pocock, p. 45. Bernard McGinn describe la Tercera Edad del Espíritu, de Joaquín, como "forma distintiva del utopismo que intentaba... dar una validación histórica última a las instituciones a las que era más devoto Joaquín, especialmente al monasticismo" (p. 129). Pese a las intenciones de Joaquín, toda una variedad de grupo se arrogó el papel de *viri spirituales:* "Aunque los franciscanos espirituales son el grupo más notable, muchas otras sectas religiosas se identificaron en un momento u otro con el esperado resto de hombres espirituales que formarían la semilla de los gobernantes de la Tercera Edad". McGinn concluye que las profecías de Joaquín han ejercido influencia constante porque "casi desde el momento de su muerte, varios grupos encontraron en esta imagen una justificación trascendental de su propia importancia histórica" (pp. 146-147). Eric Voegelin analiza el grado de influencia de Joaquín sobre los movimientos totalitarios del siglo XX en *The New Science of Politics,* citado en el capítulo anterior.

[32] Cohn, p. 149. Thomas J. J. Altizer extiende la significación revolucionaria, en general, del milenarismo medieval: "El resurgimiento del apocaliptismo en la Europa medieval inició o dio expresión a un proceso histórico que había de culminar con las revoluciones sociales, políticas y culturales del mundo moderno". *Total Presence* (Nueva York, The Seabury Press, 1980), p. 55.

[33] Véase Cohn, pp. 180-181, 197.

[34] Juan Goytisolo, "Our Old New World", *Review* 76, núm. 19 (invierno de 1976), pp. 18, 19.

[35] Wilhelm Franger, *The Millennium of Hieronymus Bosch,* trad. Eithne Wilkins y Ernst Kaiser (Londres, Faber and Faber, 1952). Franger sostiene que la mala interpretación de la obra del Bosco se originó en el error de fray José de Sigüenza, un miembro de la orden española de San Jerónimo, quien escribió una crónica contemporánea de la construcción de El Escorial. La "mala interpretación de Sigüenza ha prevalecido unánimemente, de tal modo que una obra única en la historia del arte y la religión ha quedado petrificada en un monumento de prejuicio" (p. 8).

Durante la vida de Felipe, el tríptico del Bosco estuvo en su estudio, habitación que conectaba con el salón del trono. La obra, que al parecer significaba mucho para Felipe, es una extraña e intrigante elección para un rey piadoso y normalmente conservador. Mary Cable, *The Escorial* (Nueva York, Newsweek Book Division, 1971), p. 63.

[36] Más allá de su estructura de tres partes, *Terra nostra* abunda en treses, desde la visión tripartita de la historia, por Joaquín, hasta la de Vico, quien no sólo concibió la historia en tres edades, sino casi todo lo demás, también divisible entre tres, lo que Fuentes reconoce en sus capítulos "El número 3" y "Dos hablan de tres". Véase la introducción a *The Autobiography of Giambattista Vico* (1731), trad. Max Harold Fisch y Thomas Goddard Bergin (1944; ed. rev., Ithaca, Cornell University Press, 1962), pp. 58-59.

El número tres se vuelve para Fuentes un nexo "aritmítico" esencial entre Vico, Joaquín y su propia narración multivocal. Fuentes observa específicamente la "dinámica escatológica" asociada a las pautas trinitarias joyceananas en *Ulysses* y en *Finnegans Wake (Cervantes, o la crítica de la lectura,* pp. 104-105). Walter L. Reed comenta que *Terra nostra* expresa simbólicamente el conflicto entre el imperialismo monolítico y el pluralismo anárquico en grupos unitarios, binarios y terciarios: "La tierra surge como el tercer término creador entre el Cielo y el Infierno; en la tierra, entre la vida y la muerte, en el medio creador de la memoria" (p. 276).

[37] Franger, p. 46.

[38] Un uso anterior de la pintura apocalíptica —que sin duda ejerció influencia— para representar una historia apocalíptica de ficción es *El siglo de las luces,* de Alejo Carpentier (1962; México, Siglo XXI Editores, 1984). Carpentier describe así la pintura emblemática:

> ...su cuadro predilecto era una gran tela, venida de Nápoles, de autor desconocido que, contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. *Explosión en una catedral* se titulaba aquella visión de una columnata esparciéndose en el aire a pedazos —demorando un poco en perder la alineación, en flotar para caer mejor— antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas. ("No sé cómo pueden mirar eso", decía su prima, extrañamente fascinada, en realidad, por el terremoto estático, tumulto silencioso, ilustración del fin de los tiempos, puesto ahí al alcance de las manos, en terrible suspenso...) (pp. 37-38).

En realidad, este cuadro es de Monsù Desiderio, pintor napolitano de principios del siglo XVII. La novela contiene una escena en que el lienzo es desgarrado, como el del Bosco en la novela de Fuentes.

Roberto González Echevarría nota que la filosofía de Spengles es remplazada por la de Vico como base historiográfica de lá obra tardía de Carpentier: "Si Spengler planteó una historia circular cuyos ciclos se repetían por todo el universo, Vico ofrece una idea de retorno que no niega la historicidad sino que la afirma". *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca, Cornell University Press, 1977), p. 259. Esta conexión entre Fuentes y Carpentier queda por explorar.

[39] En *Cervantes, o la crítica de la lectura,* Fuentes contrasta los frescos de Signorelli con los iconos medievales:

> Las figuras y los espacios de Signorelli giran, fluyen, se transforman, se dilatan... En Signorelli sólo hay tiempo o, más bien, un tiempo inasible en lucha con un espacio, como el universo mismo, en dilatación (27).

El uso que da Signorelli al cuerpo desnudo como instrumento expresivo, no sólo en su retrato del apocalipsis sino también en sus murales y pinturas de flagelantes, sugiere una posible conexión biográfica con el grupo milenario que he comentado aquí.

Fuentes también se refiere a los frescos de Signorelli, en Orvieto, en su novela *Zona sagrada* (1967) para sugerir la psicología de su narrador:

> Todos los hombres están de espaldas. Hay una sodomía impenetrable —tú lo dices— en los murales de la Creación y el Apocalipsis: todos dan la espalda al antiguo temor de morir y nacer, pero Signorelli convierte el miedo en la sensualidad, igual que nosotros. *Zona sagrada* (México, Siglo XXI Editores, 1967), p. 164.

[40] Norman Cohn analiza dos obras escritas "bajo una poderosa influencia estoica [que] ilustran vívidamente la clase de fantasía igualitaria que el mundo antiguo iba a legar a la Edad Media" (p. 169). Uno de esos manuscritos, que data del siglo II a. C., en Grecia, y que fue editado y traducido muchas veces durante el Renacimiento, describe la Heliópolis, la Ciudad del Sol. Los estoicos recibieron el sol como símbolo de justicia e igualdad de la astrología caldea, en que el dios sol, como el sol mismo, es imparcialmente benéfico.

[41] Fuentes decide invocar la utopía de Campanella y no el libro de Tomás Moro que da su nombre a la tradición (o, para el caso, las utopías prescriptivas de Bacon o de Maquiavelo), porque *La imaginaria Ciudad del Sol* de Campanella se basa en la visión de un mundo unificado bajo dominio español. Si el descubrimiento de América dio a Tomás Moro su recurso de ficción —un narrador que acaba de volver del Nuevo Mundo, una fauna y una flora exóticas, basadas en los relatos fantásticos de los exploradores, etc.—, a Campanella le dio la confirmación de su visión de un solo sistema universal de gobierno, encabezado por España. Mientras que la *Utopía* de Moro es una exploración intelectual y una crítica de las instituciones políticas y sociales, *La imaginaria Ciudad del Sol* de Campanella fue parte de una campaña política práctica. (Campanella era originario de Calabria, en Italia, entonces bajo dominio español.) Desde luego, Campanella está extendiendo conscientemente la tradición clásica a la que ya me he referido en la nota anterior, así como Pound en su poema "Cino" (y como Fuentes en *Terra nostra).* De este modo, la utopía de Campanella es una fusión completa de nacionalismo y de universalismo, y de fantasías igualitarias, tanto clásicas como modernas.

Si la utopía intelectual de Tomás Moro se basa en la ética cristiana, la utopía política de Campanella se basa en principios filosóficos aportados por la ciencia y la astrología. En la ciudad de Campanella, casi todas las actividades sociales y políticas son determinadas por los astrólogos. Una sección sobre la medición de tiempo tiene particular interés para nuestros propósitos. Campanella sugiere que la razón de ser de los astrólogos es predecir la fecha del fin del mundo. Explica que tienen absoluta fe en la llegada del apocalipsis; por anomalías astronómicas, así como por la palabra de Cristo, saben que el

mundo no es eterno y no quieren ser sorprendidos (como ladrones en la noche, dice Campanella, tomando su imagen de Apoc. 16:15) cuando ocurra. Tommaso Campanella, *La imaginaria Ciudad del Sol,* en *Utopías del Renacimiento* (México, Fondo de Cultura Económica, 1941), p. 190.

42 John Leddy Phelan, *The Millennial Kingdom of the Franciscans in the New World* (1956; ed. rev. Berkeley, University of California Press, 1970), especialmente "Eschatology of the Discovery and Conquest of the New World", pp. 1-40. Véase también Robert Ricard, *La conquista espiritual de México,* trad. Angel María Garibay K. (México, Fondo de Cultura Económica , 1947).

43 Eugenio Imaz, "Topía y utopía", *Utopías del renacimiento* (México, Fondo de Cultura Económica, 1982), pp. 15-17; Lesley Byrd Simpson, *Many Mexicos* (1941; ed. rev. Berkeley, University of California Press, 1974), p. 446. Véase, para una discusión general del tema, Gastón García Cantú, *Utopías mexicanas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1978).

44 Simpson, p. 38.

45 Véase Gregory A. Waller, *"Aguirre, The Wrath of God:* History, Theater, and the Camera", *South Atlantic Review,* 46 (1981), pp. 55-69.

46 Fuentes distingue explícitamente entre la dialéctica marxista y los regímenes comunistas contemporáneos que han abusado de la visión escatológica de Marx para justificar el totalitarismo: "La reconquista de utopía", *Tiempo mexicano,* p. 41. En su ensayo, "El otro K", Fuentes vuelve a citar la frase de Marx en el contexto de una consideración del abuso totalitario del pensamiento utópico: "La historia, dijo Marx, se manifiesta primero como tragedia; su repetición es una farsa. Kundera nos interna en una historia que le niega todo derecho a la tragedia y a la farsa para consagrarse perpetuamente en el idilio". Prólogo a la novela de Milan Kundera, *La vida está en otra parte,* trad. Fernando de Valenzuela (1973; Barcelona, Seix Barral, 1979), p. XXVII.

47 Carlos Marx, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* (Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1955), p. 9.

48 Véase Giorgio Tagliacozzo, comp. *Vico y Marx: Afinidades y contrastes* (México, Fondo de Cultura Económica, 1983), especialmente los ensayos de Terence Ball, "On 'Making' History in Vico and Marx", pp. 78-93; y Alain Pons, "Vico, Marx, Utopía, and History", pp. 20-37. Benedetto Croce se refiere a la conexión entre Vico y Marx en *The Philosophy of Giambattista Vico [La filosofía de Giambattista Vico]* (1913), así como el yerno de Marx, Paul La Fargue, en su *Economic Determinism: The Historical Method of Karl Marx [El determinismo económico: El método histórico de Carlos Marx]* (1907). Trotsky cita a Vico en la primera página de *Historia de la revolución rusa* (1932-1933), y Edmund Wilson comienza *To the Finland Station [Hacia la estación de Filandia]* (1940) con el descubrimiento de Vico por Michelet.

49 Para un análisis del contraste entre Vico y Marx a este respecto, véase Hannah Arendt, "The Concept of History", en *Between Past and Future* (1961; reimp. Nueva York, Viking Press, 1967), pp. 77-82.

50 Citado por Jeffrey Mehlman, *Revolution and Repetition: Marx/Hugo/Balzac* (Berkeley, University of California Press, 1977), p. 8. Las referencias ulteriores se citan en el texto. Marx, *Luchas de clases en Francia,* p. 247, Ed. Progreso, Moscú.

51 Hasta la traviesa observación de Fuentes en una entrevista, de que *Terra nostra* es narrada por un personaje de *Aura* que desea escribir una historia fáctica de la conquista y colonización de las Américas, y que, sin embargo, escribe una narración surrealista de un mundo mágico, señala en esta dirección. Jason Weiss, "An Interview with Carlos Fuentes", *The Kenyon Review,* New Series, 5, *iv* (1983), p. 105.

52 Frances A. Yates, *Arte de la memoria* (Madrid, Taurus, 1966). Véase especialmente los capítulos 6 y 7.

53 Véase Varene, *Vico's Science of Imagination,* capítulo 4, "Memory". Varene analiza el frontispicio de la *Ciencia nueva,* que, según dice Vico en su primera frase, debe servir como concepción de la obra antes de ser leída, y como ayuda a la imaginación y la memoria después de serlo. El grabado es una colección compleja de símbolos que habrían sido inmediatamente reconocidos por los contemporáneos de Vico: tal vez porque hemos perdido la capacidad de "leer" semejante lenguaje, el frontispicio ya no es considerado como parte importante del texto de Vico. Al menos podemos sospechar que por ello no fue publicado en la traducción inglesa actual de *Ciencia nueva.*

De la misma menera, *Terra nostra* también contiene un frontispicio en su edición española original, así como un dibujo en la última página de la novela. El dibujo inicial a pluma y tinta contiene imágenes que remiten al contenido de la novela; el dibujo final se basa en una imagen mexicanísima, la calavera catrina de José Guadalupe Posada. Estas imágenes tampoco aparecen en la traducción inglesa de la obra.

54 Varene, p. 106; véase también pp. 187-192.

55 Fuentes, *Casa con dos puertas,* p. 242.

56 Vico es el punto de partida de Edward W. Said en *Beginnings: Intention and Method* (Nueva York, Basic Books, 1975).

57 Jason Wiess, "An Interview with Carlos Fuentes", *The Kenyon Review,* p. 113.

58 Eleanor Wilner, *Gathering the Winds: Visionary Imagination and Radical Transformation of Self and Society* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975), pp. 21-22.

59 Fuentes, *Casa con dos puertas,* p. 242.

VIII. CONCLUSIONES INDIVIDUALES Y COMUNALES

1 Jacques Derrida, "Économies de la crise", *La Quinzaine littéraire,* octubre, 1984, pp. 6-7.

2 Thomas J. Cottle y Stephen L. Klineberg, *The Present of Things Future: Exploration of Time in Human Experience* (Nueva York, The Free Press, 1974), pp. 180-182.

3 Véase el análisis de Perry Miller de las expectativas apocalípticas de los primeros colonos puritanos en *Errand into the Wilderness* (Cambridge, Harvard University Press, 1956), "The End of the World", pp. 217-239. Véase también John van der Zee, *Bound Over: Indentured Servitude and American Conscience* (Nueva York, Simon and Schuster, 1985), en que se afirma que hasta la mitad de los primeros colonos blancos en la América del Norte llegaron como sirvientes contratados.

4 Octavio Paz ofrece un análisis detallado de estas actitudes originales contrastantes, en su ensayo "Mexico and the United States", *The New Yorker,* 17 de septiembre, 1979, pp. 137-153.

5 Alan Riding, "Revolution and the Intellectual in Latin America", *New York Times Magazine,* 13 de marzo, 1983, p. 31. Véase también el estudio comparativo de Octavio Paz sobre este punto, en su colección de ensayos, *Tiempo nublado* (Barcelona, Seix Barral, 1983), pp. 139-160.

6 Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Hanover, N. H., Ediciones del Norte, 1984), pp. 26-27, 33.

7 Russell Reising, *The Unusable Past: Theory and the Study of American Literature* (Nueva York y Londres, Methuen, 1986).

[8] Frederic Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, 15 (otoño, 1986), pp. 76-77. Las cursivas son mías.

[9] Marlise Simmons, "A Talk with Gabriel García Márquez", *New York Times Book Review*, 5 de diciembre, 1982, p. 7.

[10] Augusto Roa Bastos, "Les debía carta...", *Prismal/Cabral*, 12/13 (1984), p. 139. Los comentarios de Roa Bastos están presentados en forma de una carta dirigida al finado Ángel Rama, de quien ya he citado su importante obra sobre la sociología de la literatura en América Latina. Véase también el estudio de Frantz Fanon sobre la alfabetización y la cultura literaria en el Caribe y en África durante los cincuentas y comienzo de los sesentas. *Los condenados de la tierra* (México, Fondo de Cultura Económica, 1963); y más recientemente, de Ariel Dorfman, *Hacia la liberación del lector latinoamericano* (Hanover, N. H., Ediciones del Norte, 1984).

[11] Desde luego hay una separación entre la cultura literaria y la cultura de masas, también en los Estados Unidos, pero, como he dicho en otra parte, la respuesta contemporánea de escritores estadounidenses como Thomas Pynchon a esta separación difiere considerablemente de la de los escritores latinoamericanos contemporáneos. Véase mi ensayo "Clichés and Defamiliarization in the Fiction of Manuel Puig and Luis Rafael Sánchez", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41, *iv* (1983), pp. 421-436.

[12] Mario Vargas Llosa, "Social Commitment and the Latin American Writer", *The Modern Experience*, tomo 2 de *Readings in Latin American History*, comps. John J. Johnson, Peter J. Bakewell y Meredith D. Dodge (Durham, Duke University Press, 1985), pp. 455-464.

[13] Saul Karsz establece un punto similar en relación con las artes visuales en la América Latina, utilizando los tipos humanos generalizados en los murales de los pintores mexicanos Rivera, Siqueiros y Orozco como ejemplos. "Time and Its Secret in Latin America", en *Time and the Philosophies*, comp. H. Aguessy (París, UNESCO Press, 1977), pp. 158-162.

[14] Jameson, "Third-World Literatura in the Era of Multinational Capitalism", p. 69. Las cursivas son del autor.

[15] Saul Bellow, "Culture Now: Some Animadversions, Some Laughs", *Modern Occasions*, 1 (invierno, 1971), pp. 164, 178.

[16] Bellow, "The Nobel Lecture", *The American Scholar*, 46 (verano, 1977), pp. 319-320.

[17] Bellow, "Culture Now", pp. 163, 171.

[18] Bellow, "Culture Now", p. 178.

[19] Walker Percy, "Notes for a Novel about the End of the World", *Katallagete*, 3 (otoño, 1970), p. 9; este estudio fue reproducido en los ensayos reunidos de Percy, *The Message in the Bottle* (Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1979), pp. 101-118.

ÍNDICE ANALÍTICO

Abrams, Meyer H., 33, 206
adamitas, 211-215
Adams, Henry, 15, 73, 78, 82, 98, 101, 257*n*, 258*n*
Agee, James, 235
alienación
  textos apocalípticos referentes a, 21-22, 165, 226
  y Barth, 137
  y Percy, 164-165, 175
  literatura estadounidense contemporánea sobre, 236
alegoría, 30-31, 242
Allende, Isabel, 18, 238
Alter, Robert, 32, 152, 253*n*
América, como centro de expectación apocalíptica, 18-21, 51, 93, 193-195, 216-217, 251-253
apocalipsis, *véase también* El Apocalipsis de San Juan de Patmos
  y crítica literaria, 33, 250*n*
  definición de, 12-13, 21-32, 50, 247*n*, 248*n*
  desarrollo histórico de, 11, 22-24, 30-31, 47
  dualismo moral de, 12, 24-25
  la espera como política de, 45-46, 253*n*
  estructuras narrativas de, 12-14, 24-32, 50-51, 53-65, 88-89, 106, 165-166
  imágenes de, 13, 23-26, 28-29, 50, 65, 104-106, 178, 206-207, 250*n* 256*n*
  instancias bíblicas de, 12-14, 21-22, 23, 27-32, 249*n*
  instancias no judeo-cristianas de, 13, 70, 248*n*
  y lenguaje, 28-29, 55-58, 61-62, 64
  como mito, 14, 25-26, 31-32, 58, 72, 192-193
  a modo escatológico, 22, 265*n*
  a modo político, 22-25, 64-65, 226-232
  a modo subversivo, 13-14, 23-24, 165, 230-231, 253*n*, 273*n*
  a modo visionario, 11-13, 102-103, 107
  y el Nuevo Mundo, 19-21, 216-218
  y paranoia, 79-80, 166
  y profecía, 22, 46
  y San Agustín, 31, 173, 210
  secularización de, 169-175, 210-213, 247*n*, 268*n*, 273*n*
  seudonimia de, 22, 249*n*
  simbolismo numérico, 24, 274*n*
  versus tragedia, 54-55, 255*n*
  versus utopía, 30-31, 194-195
  y violencia, 23-26, 163-165, 168
  versus visión edénica, 31, 121, 194-195
  versus visión entrópica, 15, 75-77
Apocalipsis de San Juan de Patmos, El, 11-12, 18-20, 21-22, 28-31, 53, 105, 109, 165, 177, 206, 250*n*, *véase también* apocalipsis
Arendt, Hannah, 40, 73, 247-249*n*, 257*n*
Aridjis, Homero, 244
Arguedas, José María, 240, 248*n*
Arnheim, Rudolph, *La entropía y el arte: ensayo sobre el desorden y el orden*, 90
atemporalidad
  en Borges y Barth, 149-151
  descrita por Paz, 108-109
  imágenes judeo-cristianas de, 30, 120-121

Baldwin, James, 161, 238
Bajtín, Mikhail, 14, 41, 45
Barth, John, 16, 35, 138, 101, 156, 197, 241
  y Borges, 129, 140, 49-151, 153, 154
  El cabrero Giles, 140
  CARTAS, 131, 133, 150-151
  versus Cortázar, 138, 141, 154-155
  "estilo apocalíptico", 16, 138-143
  y estructura narrativa, 128, 133, 137-141, 144-148, 154-155, 263*n*

El factor de la hierba embriagante, 139
Fin del camino, 20, 133-138
y lenguaje, 130, 133-138, 143-144
"La literatura del agotamiento", 128-129, 140, 197
"La literatura del reabastecimiento", 152-153
y *Las mil y una noches*, 128-129
"Musa, perdóname", 128, 131, 139, 149
y posmodernismo, 129, 139, 142-143, 152-153
La ópera flotante, 130-133, 135-136, 153, 154
y Ortega y Gasset, 129-130, 139
Perdido en la casa de la risa, 138, 140-144
Sabático: Un romance, 153-154
"ultimidad estética", 140
Barthes, Roland, 26
Beckett, Samuel, 129, 142, 153
Bello, Andrés, 233
Bellow, Saul, 49, 244-246
Bergson, Henri, 15, 98-101, 127, 129
Blake, William, 206, 212, 260*n*
Boccaccio, *El decamerón* , 128
Borges, Jorge Luis, 16, 101, 240
y Barth, 129, 133, 140, 143, 149-151, 153, 197
"Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", 150
y Fuentes, 197, 272*n*
Historia de la eternidad, 151
y Ortega y Gasset, 129-130, 187, 263*n*
"La otra muerte", 150
y Whitman, 150
Brown, Norman O., 124
Buber, Martin, 253*n*
Burke, Kenneth, 101
Burroughs, William, 73, 77

Cabrera Infante, Guillermo, 239
Campanella, Tomaso de, *La ciudad del sol* , 216, 221, 275*n*
Camus, Albert, 160, 266*n*
capitalismo, y forma novelesca, 35, 242-243
Cardenal, Ernesto, 115-117
Carpentier, Alejo, 49, 96, 224, 254*n* 274*n*
Castro, Américo, 199
Cervantes, Miguel de, 153, 187, 197-203
Cohn, Norman, 25-26, 170, 194, 198-200, 221, 273*n*
Colón, Cristóbal, 18, 248*n*
Conrad, Joseph, 79
Coover, Robert, 220-221, 249*n*
Coppola, Francis Ford, *Apocalipsis*, 79
Cortázar, Julio, 16, 141, 145, 156, 224
apocalipsis e inspiración artística, 101, 107-109
"Apocalipsis en Solentiname", 115-117
"Las babas del diablo", 110, 116.
versus Barth, 138-139, 140-141, 154-155
Deshoras, 117
estructuras narrativas en obras de, 18, 103-104, 111, 116, 154-155
"Epílogo a un cuento", en *Deshoras*, 122-123
y Kundera, 120-122
Libro de Manuel, 111, 123-126, 154
y Paz, 95-96, 107-109, 113-114, 124, 126
"El perseguidor", 104-110, 111
postura política de, 35, 103-104, 113-117, 123-126, 261*n*
"Queremos tanto a Glenda", 117-125, 238, 241
Queremos tanto a Glenda, 117, 141
Rayuela, 107, 110-112, 113, 261*n*
"Reunión", 113-114
Cruz, Sor Juana Inés de la, 233
cultura azteca, 20, 193
culturas indígenas en Latinoamérica, 56, *véase también* cultura azteca
historicismo apocalíptico de, 13-14, 19-20, 192-193, 248*n*
políticas coloniales españolas hacia, 19-21, 216-217

Dante, 128, 149, 205, 272*n*
Darwinismo, 74-75, 99
DeLillo, Don, 231
Derrida, Jacques, 227
Deuterocanónico, 24
Didion, Joan, 18, 73, 230
Donoso, José, 97
Don Juan (El burlador de Sevilla), de Tirso de Molina, 197, 199-201, 220
Don Quijote, de Miguel de Cervantes, 187, 197, 199-203, 220

Dos Passos, John, 235
Dreiser, Theodore, 235

Eliade, Mircea, 193
Eliot, T. S., 79
Emerson, Ralph Waldo, 230
entropía
versus apocalipsis, 15, 76-77, 80
definida, 73-75, 90-91, 258*n*,
en la novela estadounidense y latinoamericana, 72-73, 96-98, 257*n*
e historia, 75-76, 81-82, 86
como metáfora social, 90-91, 94-96, 259*n*
paranoia como respuesta a, 78-80, 90
y Pynchon, 15, 72-90
rechazo de Percy a, 96, 173-174
rechazo de Sábato a, 96, 259*n*
España
historia de, 198-199, 204, 210-214
literatura de, 199-202
políticas imperiales en el Nuevo Mundo, 19-20, 216-218, 231-234
Estados Unidos
colonización de, versus Latinoamérica, 35, 231-235
cultura de masas, 73, 87-90
historia y cultura sureñas, 49-50, 157-162, 267*n*
versus México, según Paz, 78-79
estoicismo, 161, 185-187, 216, 275*n*
existencialismo, 160, 184-186, 188-189, 266*n*, 270*n*

Farrer, Austin, 102
Faulkner, William, 73, 159-160, 230, 246
¡Absalón, Absalón!, 14, 15, 25-26, 48-64, 165, 186, 255*n*
¡Absalón, Absalón! y *Cien años de soledad*, 50-64, 89
y Bergson, 15, 98-101
y Fuentes, 157
El oso, 255*n*
como precursor de García Márquez, 49-50, 70, 254*n*
El sonido y la furia, 99
Fitzgerald, F. Scott, 78
Flaubert, Gustave, 41
Franklin, Benjamín, 235
Freud, Sigmund, 51, 93, 231-233
Frye, Northrop, 25, 30-31
Fuentes, Carlos, 16-17, 18, 26, 35, 79, 145, 190
Aura, 98, 191, 276*n*
Agua quemada, 192
La cabeza de la hidra, 194
Cervantes, o la crítica de la lectura, 197, 198-203, 275*n*
en torno a Cortázar, 103, 112
Cumpleaños, 192
en torno a escritores estadounidenses, 49, 157
Una familia lejana, 192, 207
en torno a la historia española, 17, 198-200, 210-211, 215-216
en torno a la historia mexicana, 78-79, 191-194, 217-219, 229
integración del pasado al presente narrativo, 199-200, 208-209, 221-222, 224-225
en torno a la literatura española, 77, 196, 220
Marxismo y, 219-220, 276*n*
La muerte de Artemio Cruz, 131, 191
La región mas transparente, 159, 191
Terra Nostra, 17, 26, 47, 68, 193-225, 239, 241, 274*n*
Tiempo mexicano, 191
tradición apocalíptica medieval en *Terra Nostra*, 198-201, 203-204, 208-216, 253*n*
y Vico, 195-199, 208-210, 212, 216, 219, 222-223
vinculando a Cervantes con Joyce, 203, 274*n*
y Voegelin, 173, 200, 272*n*
Zona sagrada, 275*n*

Gallegos, Rómulo, 233
García Márquez, Gabriel, 14, 15, 17, 35
y *¡Absalón, Absalón!*, 50-64, 89
Cien años de soledad, 14, 26, 27, 40-64, 69, 80, 239, 241
Cien años de soledad y *¡Absalón, Absalón!*, 50-64, 89
El coronel no tiene quien le escriba, 45-46
Crónica de una muerte anunciada, 39, 60-62, 69, 80, 109
Discurso del Premio Nobel, 70-71, 246
y Faulkner, 48-50, 70-71, 254*n*
La hojarasca, 96, 253*n*

"Isabel viendo llover en Macondo", 45
El otoño del patriarca, 39, 65-69, 215, 241
patrones de tiempo en, 15, 39-40, 67-70
y el periodismo, 238
y la política, 15, 34-35, 64-65, 238, 253*n*
tratamiento cómico de las expectativas apocalípticas, 253*n*
Goyen, William, 161-162
Goytisolo, Juan, 213
Guardini, Romano, 16, 175-177, 269*n*

Hawthorne, Nathaniel, 49, 234-235
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 115, 218
Heidegger, Martin, 16, 188-189, 270*n*
Heller, Joseph, 237
hermanos del espíritu libre, 204, 211-214
Hernández, Luisa Josefina, 244
Herzog, Werner, *Aguirre, la ira de Dios*, 218
historia, *véase también* apocalipsis
entendimiento judeo-cristiano de, 13-14, 18, 21-32, 247*n*, 270*n*,
y entropía, 74-75
escatológica, 22, 265*n*
imágenes idealizadas de, 21-25, 29-31, 47-48, 70-71, 103, 121-122
y narrativa de ficción, 50-51, 57-60, 192-195
patrones de colonización en el Nuevo Mundo, 18-21, 34-35, 192-194, 216-219, 231-236
Paz en torno al final de, 37-38
revisión de, 119-121, 125-126
similitudes entre el sur de EUA y Latinoamérica, 49-50, 157-160
tratamiento contrastante entre la novela estadounidense y la latinoamericana, 229-230
y Vico, 195-199, 208-210
Howe, Irving, 73

ideología revolucionaria, 23, 45-46, 112-116, 123-126, 173-174, 211-213, 232-233
Irving, Washington, 235

James, Henry, 127, 230
Jameson, Fredric, 237, 240-243
Joaquín de Fiore, 46, 170-172, 173, 200-201, 211, 256*n*, 273*n*
Joyce, James, referencia de Fuentes a, 191, 203, 274*n*

Kermode, Frank, 33, 39-40, 69, 129, 137, 169, 175, 256*n*, 269*n*
Kierkegaard, Sören, 266*n*
Kundera, Milan, 120-122, 194-195

La Celestina, de Fernando Rojas, 197, 199-201, 220, 258*n*
La odisea, 44
Las mil y una noches, 128-129, 144, 145-146, 148-149
Latinoamérica, 32-35
colonización española de, 19-21
versus colonización norteamericana, 231-233
historia según Fuentes, 198-199, 203-204, 216-218
y el sur de EUA, 49, 157-161
Lawrence, D. H., 102-103
Lévi-Strauss, Claude, 32, 106
Lezama Lima, José, 97-98
literatura comparativa de EUA y Latinoamérica, 17, 34-38, 251*n*
literatura estadounidense
contenido político en, 321-323, 235-238
versus literatura latinoamericana contemporánea, 229-239
novela "posapocalíptica", 228-229
posmodernista, 98-101, 138-143, 152-154, 228
sureña, 49-50, 159-161
tradición apocalíptica en, 21, 249*n*
literatura latinoamericana
enfoque comunal de, 229-233, 238-242
como entidad, 34-37
historia fantástica dentro de, 32-33, 243-244
versus literatura estadounidense, 229-238
y literatura del sur de EUA, 49-50, 157-161
modos populares y no novelados de, 237-239
política y, 232-233, 237-242
sexualidad dentro de, 178-179
temporalidad de, 96-98

Löwith, Karl, *Meaning in History*, 247*n*, 262*n*, 270*n*
Lowell, James Russell, 235
Lukács, Georg, 114-115, 243

Mailer, Norman, 169, 236
Malamud, Bernard, 49
Malraux, André, 266*n*
Martí, José, 233
Marx, Karl
"El dieciocho brumario de Luis Bonaparte", 218-219
versus Freud según Jameson, 243
Las luchas de clases en Francia, 220-276*n*
Marxismo, 115-116, 170, 219-220, 242-243, 260*n*, 262*n*, 276*n*
Melville, Herman, 230
México
versus Estados Unidos, según Paz, 78-79
historia de, según Fuentes, 191-193, 216-217, 225
orígenes políticos y literarios, presentados en *Terra Nostra*, 195
milenarismo medieval, 45, 48, 170-172, 194, 208-204, 273*n*
muerte
en el apocalipsis, 24-25, 260*n*
en Barth, 130-131
en Cortázar, 105
en Pynchon, 15, 91, 93-94
visión de Heidegger en torno a, en Percy, 188-190

Nabokov, Vladimir, 129, 153
Neruda, Pablo, 34, 116
novela "posapocalíptica" estadounidense, 228-229

Oates, Joyce Carol, 230
O'Connor, Flannery, 18, 161, 169, 230, 267*n*
Ortega y Gasset, José, 129-130, 139, 187, 263*n*, 270*n*
Orwell, George, 172

paranoia, 79-80, 86-87, 90, 96, 166
Paz, Octavio, 156, 224
El arco y la lira, 107
descrito por Fuentes, 103
estética de, similitudes con Cortázar, 103, 107-108
en torno al fin de la cultura occidental, 37-38
El laberinto de la soledad, 37, 72
en torno al mito, 72, 79
en torno al origen mítico de la humanidad, 48
en torno a los rebeldes y revolucionarios (en *Corriente alterna)*, 113-114, 124, 126, 148, 261*n*
en torno al utopismo en el Nuevo Mundo, 194
Percy, Walker, 16-17, 18, 35, 96, 241
Amor entre las ruinas, 162,
y Bellow, 246
y la catástrofe, 156-157, 163-150, 245-246, 267*n*
El cinéfilo, 162-163, 174
y el estoicismo sureño, 160, 174-175, 185-187
existencialismo de, 160, 186, 188, 266*n*, 267*n*
y Guardini, 16, 175-177, 188, 269*n*
imágenes sexuales en obras de, 29, 176-179
Joaquín de Fiore en la obra de, 169-174, 253*n*
Lancelot, 158, 162-164, 168-174, 169-171, 177-178
"Notas para una novela acerca del fin del mundo", 156, 161, 166-167, 190
y Ortega y Gasset, 187, 188, 270*n*
perspectiva escatológica cristiana de, 156-157, 167-168, 186, 265*n*, 270*n*
La segunda venida, 162, 174, 183-190
y la semiótica, 167-168, 180-181
El último caballero, 158, 162, 165, 174-183
violencia en obras de, 162-164, 168-169
y Voegelin, 16, 169-172, 180-182, 188
Poniatowska, Elena, 18, 238
Porter, Katherine Anne, 161
posmodernismo, 129, 143, 147, 152, 236-237
de Barth, 16, 139-143
de Borges, 101
de Cortázar, 16
EUA, versus Latinoamérica, 98
Poulet, Georges, 43
Pound, Ezra, 204-205, 273*n*, 275*n*

Puig, Manuel, 239, 278*n*
Purdy, James, 73
Pynchon, Thomas, 15, 35, 102, 138, 156, 228, 241-242, *véase también* entropía
Arcoiris de la gravedad, 75, 78, 90-96, 241-243
"Bajo la rosa", 76-78
concepción mecanística del tiempo versus concepción orgánica, 73-74, 81, 86, 96-97
crítica a la cultura de masas en EUA, 87-88, 89-90
"Entropía", 80
versus formas apocalípticas, 72, 75-77, 156
versus García Márquez, 72
"Mortalidad y piedad en Viena", 79
y la paranoia, 78-80, 86-87, 90, 96
La subasta del lote 49, 75-78, 89-90, 241-242
V., 75, 77-78, 81-90

Quiroga, Vasco de, 217, 221

Rabassa, Gregory, 40
Rama, Ángel, 231, 279*n*
realismo mágico, 160-161, 243-244
Renais, Alain, *Noche y niebla*, 204
Roa Bastos, Augusto, 239
Rojas, Fernando de, *La Celestina*, 197, 199-201, 220, 258*n*
Rovit, Earl, 47, 81-82, 94, 260*n*
Russell, Bertrand, 15, 73, 98-99, 100-101, 257*n*

Sábato, Ernesto, 96, 97, 244, 259*n*
Sainz, Gustavo, 239
Sánchez, Luis Rafael, 239, 278*n*
Sarmiento, Domingo Faustino, 233
Sartre, Jean-Paul, 160, 266*n*
Schneidau, Herbert N., 32, 206, 250*n*
Sierra, Justo, 233
Signorelli, Luca, frescos de en *Terra Nostra*, 215-216, 275*n*
Sigüenza y Góngora, Carlos, 233
Sinclair, Upton, 235
Sontag, Susan, 73
Spengler, Oswald, 266*n*, 274*n*
Stowe, Harriet Beecher, 161, 235
Styron, William, 158, 265*n*

Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, 197, 199-201, 220
Thomas, Dylan, 106-107
totalitarismo
tratamiento en Cortázar, 116, 119
tratamiento en Kundera, 120-122, 194
proveniente del apocaliptismo secular, según Voegelin, 170-171, 173, 273*n*
Toynbee, Arnold, 267*n*

Updike, John, 230
Utopía, de Santo Tomás Moro, 217, 275*n*

Valenzuela, Luisa, 18
Vargas Llosa, Mario, 96, 239-240, 244, 248*n*
Vico, Giambattista, 17, 159, 195-197, 208-210, 219-224
visión utópica, 39-40, 238-239
América como foco de, 70, 157, 193-194
de Campanella, 216, 275*n*
y Cortázar, 112, 115, 118-119, 238-239
y Fuentes, 158-159, 190, 193-194, 205, 209-210, 214, 220-221, 238-239, 275*n*
y García Márquez, 70-71, 238-239
y Percy, 159
y el totalitarismo, 194
versus visión apocalítica, 30-31, 172-173
Voegelin, Eric, 16, 169-170, 173, 180-182, 200, 274*n*, 277*n*

West Nathanael, 73, 78, 169, 249*n*
White, Hayden, 33, 50-51, 160, 266*n*
Whitman, Walt, 150, 230
Wolfe, Thomas, 230

Yates, Frances, *El arte de la memoria*, 221-222
Yeats, W. B., 169, 173, 208, 226-227, 246

Zohar , 206, 221-222, 274*n*

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos 9

I. Introducción. La visión apocalíptica y las ficciones del deseo histórico 11
II. El Apocalipsis y el tiempo humano en la obra de Gabriel García Márquez 39
III. El Apocalipsis y la entropía: la física y la obra de Thomas Pynchon 72
IV. Arte y revolución en la obra de Julio Cortázar . . . 102
V. El Apocalipsis de estilo: John Barth y la ficción autodestructiva 128
VI. Apocalipsis y renovación: Walker Percy y el sur de los Estados Unidos. 156
VII. Más allá de apocalipsis: *Terra nostra* de Carlos Fuentes 191
VIII. Conclusiones individuales y comunales 226

Notas 247
Índice analítico 279