

# La puesta en escena de la diferencia en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes

EDMOND CROS

## The production of the difference in *Terra Nostra* by Carlos Fuentes

### Abstract

In Biographical Sketch of the Awarded Author presented by Carlos Fuentes in Guadalajara (Mexico) in November 2004 on the occasion of the awarding of the "Juan Rufo" Award to Juan Goytisolo, the author refers to the "new languages" and "old cultures" by calling up "the usual literary exigencies" which require "an imagination indebted to the previous creations" as well as "a tradition indebted to the new creative imagination". In the present paper, we discuss this statement by focusing on three texts (i.e. "El Caballero de la Triste Figura", "Los Galeotes" and "Dulcinea") belonging to the third part of *Terra Nostra* (*Otro Mundo*).

**Key words:** Don Quijote. Don Juan. Quetzacoatl. Difference. Carlos Fuentes.

En la *Semblanza del autor premiado* que presentó, en noviembre de 2004, en Guadalajara (México) con ocasión de la entrega del premio Juan Rufo a Juan Goytisolo, Carlos Fuentes habla de "nuevo lenguaje" y "viejas culturas" evocando "las exigencias literarias de siempre" que requieren una "imaginación deudora de la creación anterior" y una "tradición deudora de la nueva imaginación creativa". Quisiera comentar esta afirmación ateniéndome a tres textos de la Tercera Parte de *Terra Nostra* (*Otro Mundo*): "El Caballero de la triste figura", "Los Galeotes" y "Dulcinea".

Asistimos en estos tres textos al encuentro de Don Quijote, Don Juan, Dulcinea, la Celestina, el ciego y su Lazarillo, organizados en tres parejas de las cuales, las dos primeras, están formadas por figuras dobles.

Un primer acercamiento permite, por lo tanto, levantar acta de la fuerte presencia de una materia que, abreviando, calificaría de cultural. Se trata de figuras poéticas supuestamente bien conocidas por el lector, lo que establece una complicidad entre el destinador y el destinatario, sin duda variable dentro de ciertos límites, pero evidente de todas for-



*Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones Castilla, 1966, y *Terra nostra*, Barcelona, Seix Barral, 1975. Las traducciones son mías.

mas. Esta complicidad pone en juego lo que para mí es el *sujeto cultural*. Sin embargo, nos encontramos aquí lejos de lo que he designado con el nombre de *texto cultural*<sup>1</sup>. Éste último, recuerdo,

1 Edmond CROS: *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, coll. Pour comprendre, 2003, p.131.

“no existe sino en tanto reproducción en un objeto cultural bajo la forma de una organización semiótica subyacente que sólo se da a ver, en el texto emergente, de forma fragmentada por el sesgo de huellas imperceptibles, fugaces, que se ponen de relieve en un análisis, en cierta forma, sintomático. Su funcionamiento es así el del enigma: es enigma en sí y, a su vez, apunta un nuevo enigma en el texto [...] Aquéllos a los que interpela deben saber, conocer y reconocer al más mínimo indicio; cuanto más débiles son los indicios, mayor es el “placer del texto” y más elevado es el grado de adhesión al colectivo, la fusión entre el destinador y el destinatario en el seno de un mismo sujeto.”



En estos tres textos estamos en presencia de una práctica significativa completamente diferente, ya que se trata, en el corpus que aquí aíslo, de otro modo de inscripción de lo cultural. Esta reproducción entra literalmente en escena y es esta primera característica la que, precisamente, causa un problema y puede ser considerada como otro tipo de enigma. Llama la atención sobre sí misma de diferentes formas. En ocasiones retoma, palabra por palabra, el texto de Cervantes; es el caso de *Los Galeotes*: “[El viejo] alzó los ojos y vio que por el camino que llevaban venían hasta doce hombres de a pie, ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro, por los cuellos, y todos con esposas a las manos. Venían asimismo con ellos dos hombres de a caballo con escopetas de rueda y los de a pie con dardos y espadas” (p.585) o, aunque de forma menos fiel, en *El caballero de la triste figura*: “Más brazos tenían estos follones que los cien del gigante Briareo” (p.538) (“Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo”, DQ., P.I, cap. VIII p.138), o, una vez más, siempre en *El Caballero de la triste figura*: “sin contar con la siempre presta espada que había sometido las furias del mismísimo Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias” (p. 535) (“el otro de los miembros gigantes que está a su derecha mano es el nunca medroso Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias” DQ., P.I, cha. XVIII, p.138 b2 ). En otros pasajes, juega en un nivel de estilo clásico, de tipo cervantino (empleo del haber en lugar del tener, como por ejemplo “hube a la doncella para mi”). En esta reproducción retoma una vez más los episodios más conocidos, difundidos y reconocibles de los diferentes textos convocados: el manteo de Sancho por los arrieros (DQ., P.I, cap. XVII), los cueros de vino agujereados por Don Quijote ( DQ., P. I, cap. XXXV) [El caballero...], el festín de Don Juan con “el convidado de piedra ” [Dulcinea], la liberación de los galeotes (DQ., P.I, cap. XXII) [Los galeotes]. Evoca otras en el pasaje, pero, sin embargo, sin llegar a desarrollarlas: el gobierno por Sancho de la isla Barataria (DQ., P.II, XLII-XLV), la batalla contra

los molinos de viento (*DQ.*, PI, cap. VIII), el encantamiento de Dulcinea (*DQ.*, *passim*), la cueva de Montesinos (*DQ.*, PII, cap. XXII-XXIII), el *cuero muerto*, *DQ.*, P.I, cap. XIX), el retablo de Maese Pedro (*DQ.*, PII, cap. XXVI-XXVII), el ejército de ovejas (*DQ.*, ch. XVIII).

En total una importante serie de huellas o referencias que dan testimonio de todo lo que “la imaginación creativa” debe a la tradición. Lo que llama la atención es, en un primer nivel, la puesta en práctica de un espacio de complicidad al que es convocado el lector, un lector llamado, en cierto modo, a ser el testigo de lo que va a representarse en esta escena cultural debidamente señalizada para poder retenerlo. Esta actualización de la relación destinador/destinatario que aparece de golpe, por otra parte, con los títulos respectivos de las tres partes elegidas como corpus, se desdobra, se abre sobre otra relación que se imbrica en la precedente: en primer lugar el lector debe reconocerse como lector de *Don Quijote* para prepararse a ser el lector de *Terra Nostra*, reconocimiento que, a su vez, se difracta ya que hace parecer como si, en el origen del texto, hubiese una lectura específica de Cervantes. Dicho de otro modo (sin duda alguna discutible): el lector que soy de *Terra Nostra* descubre al lector de Cervantes, censado como Carlos Fuentes. Esta puesta en abismo de los fenómenos de lectura me interesa en tanto me permite subrayar lo que dicen estos tres pasajes a propósito de la productividad del texto.

Se habrá comprendido que encaro esta productividad como un juego de significantes que produce efectos de sentido desconectados de toda instancia susceptible de organizar una significación supuesta previa y concebida en términos de intención o de conciencia clara. Conectaré esta toma de posición con una primera constatación relativa a la instancia de la enunciación. Ésta, como sucede a menudo en Carlos Fuentes y en otros autores contemporáneos (pienso, entre otros, precisamente en Juan Goytisolo), se encuentra alternativa e indiferentemente ocupada por un *Yo*, un *Tú* o un *Él*, lo que la describe –no es paradoja– como un espacio de enunciación vaciado de todo contenido, susceptible de ser investido, en consecuencia, de una forma que varía en función de las reorganizaciones percibidas o desapercibidas del enunciado, un enunciado que jamás se estabiliza y que jamás deja de trabajar. Este primer rasgo nos devuelve, una vez más, a la perspectiva de la lectura que es, en primera lectura, privilegiada por el texto.

Volvamos entonces al episodio del mancebo. En *Terra Nostra* no es Sancho quien resulta maltratado por los **muleteros**, sino su amo y, cualquiera que sea el grado de familiaridad que mantenga con Cervantes, todo lector sabe que este episodio no tiene nada que ver, en el texto original,



con el de los cueros de vino, mientras que ambas aventuras se superponen en "El Caballero de la triste figura". Y en nuestro bagaje cultural, Don Quijote no es Don Juan, Dulcinea no tiene ningún punto de contacto con la Celestina. Dicho de otro modo, convocando nuestra complicidad, el texto insiste en lo que lo separa de aquello que, sin embargo, dice reproducir. Asistimos a una verdadera puesta en escena de las desviaciones. El texto de Cervantes se encuentra sometido a un constante trabajo de remodelaje, de fragmentación, de redistribución, pero un trabajo que se exhibe a su vez, también él, como tal, y en ello se encuentran reunidos, en el mismo lugar donde son puestos en escena los mecanismos de la lectura, aquellos que rigen la escritura o la reescritura.

Esta redistribución de los fragmentos textuales originales se desarrolla siguiendo una red paragramática, por retomar un término de J. Kristeva, en el seno de la cual cada elemento funciona como un "'grama' móvil que más bien *hace*, ya que no *expresa* un sentido". Elementos que son, en el caso de Dulcinea: *apaleado, caballero, sonar, maravillas, La Mancha, Dulcinea, virtuosa, alcahueta, el Toboso, Castilla, de cuyo nombre no quiero acordarme, prevaricadora, levantando la lanza, herir, libros, rescatando a esas principales damas, consuelo, imaginé, vencer a esos pérfidos gigantes, desencantar, bacín por yelmo, espada, flaco rocín, encantamiento,* etc. Esta serie hace aparecer zonas de densidad cuya repartición merecería sin duda ser interrogada: es así como tras un sensible debilitamiento con la aparición de Don Juan al principio del último tercio del texto, vuelve a aparecer en las últimas líneas: *gigantes, magos y princesas, carneros y molinos, retablos de titiriteros, cueros de vino, sudorosas labriegas y puercas sirvientas, ejércitos de crueles, gigantes, adorables princesas.* Anotemos de paso que, para constituirse, el conjunto significativo puede aceptar ("*de cuyo nombre no quiero acordarme*") o mutilar (*ejércitos de crueles...*) la expresión original, cambiar la incidencia de un adjetivo (*prevaricadora*), hacer estallar las lexias o incluso reagrupar subseries, como veremos más adelante a propósito de los dobles. Así, esta serie paragramática funciona en el contexto semiótico del sujeto cultural en el que son inscritas las huellas de lecturas heterogéneas "revisitadas" en función de las circunstancias históricas sucesivas. No hemos leído *Don Quijote* ni *Don Juan*, ni *La Celesti-*



na en el siglo XX como se los leía un siglo antes, pero estas lecturas “históricas” nos han dejado “efectos/signos” (Ricoeur): quizás sólo con los grabados de Gustavo Doré, por ejemplo, se explique que, en *Terra Nostra*, Don Quijote sea ante todo “un viejo de flacos huesos, viejo y apaleado, el viejo de la triste figura”.

Los efectos acumulados de tales variaciones interpretativas dan a la reproducción de la figura poética una capacidad de juego que prácticamente no tiene fin.

Como acabamos de ver, el estatuto de los modos de reproducción es complejo: el texto pone en escena lo que lo distingue de lo que, sin embargo, pretende reproducir, de ahí la importancia de la problemática de la desviación, que separa la simple reproducción (llevada a cabo en los pasajes fielmente reproducidos o, una vez más, en los títulos) del remodelaje que el trabajo del texto le hace sufrir, trasgrediendo, sin llegar a suprimir, las convenciones de la simple repetición de un modelo. Sobre esta desviación se articula la posible reconstrucción de un sentido que permanecerá, en todo caso, provisional y aleatorio y que podemos intentar establecer.

La presencia de la pareja ciego-guía del *Lazarillo* es discreta: ausentes en *El caballero de la triste figura*, los dos personajes son los interlocutores de Don Quijote en los otros dos casos:

“Créanme, fui joven, no nací como ahora me ven, viejo y apaleado, fui joven y amé, les fue contando el caballero al ciego y al muchacho. (*Dulcinea*) (p. 581)

“Se acercó dando de tumbos, al ciego y al muchacho [...] Carcajeándose, colocó una huesuda mano sobre el hombro del muchacho.

“-Viví la juventud de Don Juan. Quizás Don Juan se atreva a vivir mi vejez. Tú, muchacho... Recuerdo mal... Creo que me parecía a ti en mis años mozos. Tú, muchacho, ¿aceptarías seguir viviendo mi vida por mí? (*Los galeotes*) (p. 585)

La pareja ha aparecido en la carreta y ninguno de los dos ha tenido tiempo de responder (“*El joven no tuvo tiempo de responder, ni el ciego de comentar*”). Cuando Don Quijote cae al suelo al saltar de la carreta, Lazarillo (quien, subrayémoslo, nunca es llamado de tal forma) se le aproxima, le ayuda a ponerse en pie “y los dos esperaron, serenos, el paso de la cuerda de galeotes”. ¿No es el ciego tan sólo una presencia, un punto de referencia que permitiría la identificación de su joven compañero? Si nos atenemos al desarrollo lineal del texto, podríamos deducir que Lazarillo y él sólo desempeñan un rol secundario. Pero una lectura más atenta permite integrarlos en dos conjuntos semánticos. Como se puede com-



probar en los fragmentos que acabamos de citar, el primero de estos dos conjuntos organiza una oposición entre la juventud, la vida y Don Juan, por un lado, y la vejez, la muerte y Don Quijote, del otro. Esta oposición se articula en base a la confrontación del pecado y la expiación, sobre la que volveré más adelante. El segundo conjunto trata de la importancia de la mirada. En tanto que figura poética, el ciego es, en efecto, portador de una contradicción: no ve lo que los otros ven, pero ve lo que los otros no ven. Es este rasgo distintivo el que le permite proponerse e imponerse como uno de los posibles espejos de Don Quijote. El comendador maldice en estos términos a un Don Juan que ha envejecido con los rasgos de Don Quijote:



“te matará el ridículo, pues nadie sino tú verá a esos gigantes, magos y princesas, tú verás la verdad, pero sólo tú, los demás verán carneros y molinos, retablos de tífiriteros, cueros de vino, sudorosas labriegas y puercas sirvientas donde tú verás la realidad (*Dulcinea*) (p.582)

“cuanto yo vi fue la verdad y todos tuviéronla por mentira; el encantamiento fue de los demás; y mayor el encantamiento de mi encantamiento al ver que sólo yo, maldito por la estatua del padre de Dulcinea, miraba a los gigantes y los demás como si estuviesen encantados, sólo miraban molinos de vientos.” (*Los galeotes*). (p.584)

Vemos cómo el texto trabaja con este componente mayor de la figura poética tradicional y, digámoslo así, ortodoxa de Don Quijote, que es la perversión de la visión y de lo imaginario, y cómo produce sobre este discurso monológico otro discurso que deconstruye el primero: es decir, *lo contesta sin abolirlo. Es a este efecto, es decir, a la necesidad de hacer aparecer la doble presencia del modelo en su integridad y, a la vez, en su reconfiguración, a lo que contribuye la puesta en escena de la desviación.* Toda la semiótica correspondiente se integra de esta forma en la serie paragramática que hemos visto desarrollarse anteriormente, por la vía de una constelación de elementos que funcionan como relevos activos del proceso de significación.

La ambigüedad que pesa así sobre la visión y sobre la realidad hace aparecer una duda sobre Dulcinea: ya en la obra de Cervantes, su representación oscila entre lo que Sancho dice de la rústica Aldonza Lorenzo y la imagen etérea que tiene su señor; en *Terra Nostra*, al final de su monólogo, Don Quijote opone las “sudorosas labriegas” a las “adorables princesas” (*Dulcinea*); en *El Caballero de la triste figura*, el “labriego rojizo y rechoncho” indica que “él [Don Quijote], mira la nobleza donde sólo hay villanía, y alcuernia descubre en los más ruines menesteres” (p.537). La sombra de Celestina se cierne sobre ella, particularmente en el final de *El Caballe-*

ro de la triste figura (“¿por qué te empeñas en darme gato por liebre y en traerme con nombre de princesas a fregonas putas y troteras?”) (p.538) y permanece en un espacio donde el Bien y el Mal se confunden. Pero es también en este espacio donde es preciso situar ese extraño doble Don Juan/ Don Quijote, que no puede ser reducido a una simple oposición entre la juventud y la vejez. A propósito de la deconstrucción del mito de Don Juan, habría que seguir el camino elegido para analizar la reconfiguración que afecta al personaje de Don Quijote en *Terra Nostra*, reconstituyendo en particular la serie paragramática que construye, y al mismo tiempo disemina, el sentido. Impulsada por el cebo del “viejo apaleado, el viejo de flacos huesos”, relanzada por los “fui joven y amé...”, “joven fui...”, “Dulcinea, ¿recuerdas a Don Juan, tu joven amante?...”, otra serie impone la imagen de un anciano en cierto modo crucificado que expía los pecados de su joven doble, condenado como está a expiarlos por las maldiciones del padre de Dulcinea, el Comendador.



La conjunción inesperada de estas figuras poéticas (a las que se une la de Orfeo, quien también transcribe una prohibición de la mirada), tomadas aparte en el juego de series paragramáticas que he reconstituido rápidamente, instala una extraordinaria puesta en escena de un discurso dialógico que ya no se ve supeditado a la lógica narrativa de los mitos implicados y que sólo obedece a una lógica, que es la impuesta por el trabajo del texto. Esta lógica proyecta a su vez el doble Don Juan/Don Quijote en el mismo espacio que Dorotea, donde se confunden, como hemos visto, el Bien y el Mal. Pero, mientras que en la obra de Cervantes la dolorosa prueba de acabar con el encantamiento de Dorotea mediante la autodisciplina le es confiada a Sancho, aquí es un Don Juan envejecido a la manera de Don Quijote, quien ofrece su sufrimiento y sacrificio para intentar rescatar a Dulcinea: “a ti regreso [...] regresé convencido, la salvaría del encantamiento de la muerte y la piedra [...] ahora gustoso me arrojaría al pozo del infierno...” (p.582)

Así, el eje mayor en torno al cual es susceptible de organizarse una reconfiguración del mito, que sería entonces un producto *efímero* del trabajo del texto, puede ser definido por esta problemática de la expiación; una expiación de naturaleza sacrificial que sólo permite rescatarse y rescatar a los otros. No podemos evitar evocar a esa otra gran figura expiatoria que es el Ixca Cienfuegos, Quetzacóatl crístico del principio de *La región más transparente*, inscripción textual de la que ya me he ocupado en un anterior estudio<sup>1</sup>.

2 “Consciente, inconsciente y no-onciente. Estudio sociocrítico de *La región más transparente* de Carlos Fuentes” en CROS, Edmond: *Literatura, Ideología y Sociedad*, Madrid, Gredos, 1986, pp.249-270.



Luis Marco