

# Temibles simetrías: la lectura del espacio y el espacio de la lectura en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes

KRISTINE IBSEN

UNIVERSITY OF NOTRE DAME

RESUMEN: El presente trabajo tiene por objeto sugerir que el espacio cerrado puede servir como metáfora del acto de leer, puesto que la acción de entrar en un lugar delimitado (casa, cuarto, jardín o plaza) supone una entrada en el ámbito textual. La representación sobredeterminada de esta dimensión, así como el carácter explícitamente metatextual de *Una familia lejana* (1980) de Carlos Fuentes, la hacen particularmente adecuada para un análisis de la función del lugar como punto de partida para reflexionar sobre la relación entre los actantes principales en el circuito comunicativo: autor, narrador, lector. Asimismo, en este ensayo se examina detalladamente los espacios específicos de esta obra (Xochicalco, la Place de la Concorde, Parc Monceau y el Clos des Renards) para explorar de qué manera estos lugares funcionan como señales potencialmente desestabilizadoras de los sistemas de significación convencionalmente aceptados y de la supuesta división entre “civilización” y “barbarie”.

*ABSTRACT: The essay suggests that the enclosed space is a metaphor of the reading act—entering a delimited place (house, room, garden or square) is viewed as an entrance to the textual bound. The emphasis on this dimension and the explicit metatextual feature of *Una familia lejana* (1980), written by Carlos Fuentes, make this novel particularly adequate to analyze the function of each place as a starting point to meditate on the relationship between the principal actors in the communicative circuit: author, narrator, reader. Likewise, this essay carefully examines the novel's specific spaces (Xochicalco, la Place de la Concorde, Parc Monceau and the Clos des Renards) in order to explore how they function as potential signs of harassment to conventionally accepted meaning systems, and to the assumed division between “civilization” and “barbarism”.*

*Literatura Mexicana*

XI.2 (2000.2), pp. 81-104



## Temibles simetrías: la lectura del espacio y el espacio de la lectura en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes

*No hay más jardines que los que llevamos dentro.*

Octavio Paz, "Cuento de dos jardines"

*La fascinación aterrante que ejercía sobre él la  
mirada... del tigre... [había] empezado a debilitar  
sus fuerzas.*

Domingo Sarmiento, *Facundo*

EN *La poética del espacio*, Gaston Bachelard sugiere que se puede "leer una casa" o "leer un cuarto", puesto que tanto habitación como casa "son diagramas de psicología que guían a los escritores [...] en el análisis de la intimidad" (44, 70). Ampliando la metáfora un poco más, Philippe Hamon ha sugerido que la acción de entrar en el espacio de cualquier edificio puede ser considerada una metáfora del acto de leer, puesto que éste supone una entrada en el mundo de la narración. En todo caso, al imponer límites, el espacio cerrado (sea casa, cuarto o, como sugeriré más adelante, jardín o plaza), crea nuevas perspectivas ontológicas que hacen posible la configuración espacial del significado de manera concreta y tangible. Los lectores participamos en esta configuración mediante el acto de la lectura, empresa que nos exige organizar y pensar, ima-

ginar y soñar. Aunque Carlos Fuentes se había ocupado del espacio en otras novelas<sup>1</sup>, la representación sobredeterminada de esta dimensión, así como el carácter explícitamente metatextual de *Una familia lejana* (1980), la hacen particularmente adecuada para un análisis de la función del lugar como punto de partida así como señal potencialmente desestabilizadora de los sistemas de significación convencionalmente aceptados<sup>2</sup>.

La novela, centrada en una conversación entre el personaje "Carlos Fuentes" y su amigo Branly, tiene un carácter marcadamente dialógico que se mantiene a lo largo de sus páginas. Al igual que el lector cuando se enfrenta a un texto escrito, el oyente desempeña un papel clave en la reconstrucción de la historia; así, el narratorio (y posteriormente narrador) "Carlos Fuentes" ayuda a Branly a organizar su relato por medio de las preguntas e hipótesis que le plantea, intentando sacar sus propias conclusiones al final<sup>3</sup>. Cada uno de los personajes de *Una familia lejana* lleva dentro de sí a su opuesto: el Otro, y mediante estas interacciones (y encarnaciones) la novela indaga en el desarrollo paralelo de dos culturas así como en cuestiones de autoridad y recepción discursiva<sup>4</sup>. Co-

<sup>1</sup> El mejor ejemplo, quizás, del uso de espacio en la obra de Fuentes sería *Terra Nostra* con los espacios antagónicos de El Escorial y el Teatro de la Memoria.

<sup>2</sup> Es, además, una novela fundamental en la obra de Fuentes, ya que es, como el mismo autor afirma, "la novela donde yo me hago las preguntas sobre qué es para mí escribir y llego a una conclusión, y es que la novela no termina nunca. La narración tiene que ser pasada inmediatamente a otras manos, es su destino" (Ortega 643).

<sup>3</sup> Branly le exige a "Fuentes" que en su papel de oyente acepte el carácter incompleto de la historia, un pacto que, como observa éste, es análogo al que se establece entre lector y autor. La conexión entre el diálogo ficticio de Branly y Fuentes y la del lector con el texto es tan íntima que Branly se refiere a su narratorio como un "lector" en la cadena de narradores y Heredia utiliza el verbo "leer" en lugar de "escuchar" en el relato que le hace a Branly.

<sup>4</sup> Me ocupo de este tema, así como un comentario más detallado de las reso-

mo presencias fantasmales, los criollos (los Heredia) vuelven a contar la historia que los europeos (Branly) ya habían relegado al pasado y la convierten en una presencia viva. Aunque tanto Branly como “Fuentes” entran en el pacto de la narración sin imaginar las posibles consecuencias, su individualidad —su espacio personal— llega a ser comprometida no solamente por las presencias fantasmales de los otros, sino concretamente a través de una cadena de voces narrativas en la que cada narrador se apropia de (o es habitado por) el discurso de otro, haciendo aún más problemáticas las fronteras de la identidad. De esta manera, Fuentes destaca la doble seducción del cuerpo humano y el de papel, cuestionando también la noción de autoridad de interpretación. En última instancia, sin embargo, nadie recuerda la historia completa y los lectores están condenados a resolver las preguntas que quedan sin respuesta dentro del texto. Al mismo tiempo, al poner el énfasis en la *representación* oralmente transmitida, subraya el aspecto performativo del relato y por consiguiente la función más directa del público, afín a la del espacio dramático, dimensión que se realza mediante las numerosas referencias a las coordenadas exactas en que se ubica la acción<sup>5</sup>.

Como lector, y no sin cierta arrogancia, Branly se compara con el gran detective Auguste Dupin de Edgar Allan Poe, quien se complace en ganarles a los demás gracias a su intelecto superior. Aunque Branly, confiado en su capacidad de descifrar el misterio, sostiene que Heredia es “un libro abierto” (59), es éste, mitad *poète maudit*, mitad Red Scharlach borgeano, quien mete a Branly en su

nancias intertextuales, en mi libro *Memoria y deseo: Carlos Fuentes y el pacto de la lectura*, en preparación.

<sup>5</sup> De hecho, hay momentos en la novela, como por ejemplo en las líneas que preceden la narración de Hugo Heredia, en que Branly claramente está preparando a su oyente/lector para una representación dramática (158).

laberinto discursivo (literalmente, como lo imagina éste, en su “red de arañas de cristal” [53]) sin que se dé cuenta de las consecuencias hasta que ya es demasiado tarde. Los juegos psicológicos entre Branly y el Heredia francés se parecen a los del género policiaco que nutre tanto a Baudelaire (traductor de Poe) como a Borges. Del mismo modo, el lector, a quien se le presentan varios indicios más que asocian a la novela con el terreno familiar de un relato gótico (una casa vieja, un dueño enigmático, una mujer fantasmal, el pasillo largo, etc.), también corre el riesgo de terminar como el desventurado Lönnrot del relato de Borges si se atiene resueltamente a sus expectativas preconcebidas<sup>6</sup>.

Desde luego, las iniciales de Dupin (“A.D.”) se relacionan con las de Alexandre Dumas inscritas en el dintel de la casa del Clos des Renards, leídas erróneamente dos veces: primero como número de la calle (por el chofer de Branly), y después como fecha de construcción (por el mismo Branly), y solamente desentrañables por el lector potencial gracias al mensaje secreto que “Fuentes” descubre escondido en un libro (199)<sup>7</sup>. Branly le dice a “Fuentes” que por cada historia existe otra narración contigua, paralela e invisible, y que la historia de la familia Heredia es sólo una de las infinitas posibilidades de una narración —o de una vida (204-205)—. Aunque tanto Dumas como Poe (“padre” de Dupin) engendraron cuentos de fantasmas, la inscripción misma (y sus lecturas equívocas) nos lleva por otro sendero, el de la función interpretativa, empresa que se elabora a menudo en el espacio. De hecho, como observa Hamon,

<sup>6</sup> Estoy refiriéndome, por supuesto, a “La muerte y la brújula” de Borges; también podríamos pensar en “El jardín de los senderos que se bifurcan” como otra posible resonancia intertextual en la novela de Fuentes.

<sup>7</sup> Descubre que el año grabado en Clos des Renards, 1870 A.D., no indica su fecha de construcción sino la de una visita de Dumas poco antes de su muerte durante la cual éste canjeó misteriosamente a un niño (199).

en el siglo XIX había una verdadera pasión por leer la historia a través de las inscripciones, de tal modo que los edificios eran “tanto documento como monumento, además de una excusa para generar comentarios” (54). Este ejercicio se practicaba no solamente en los dinteles de las casas europeas sino también en el espacio más “exótico” de las ruinas a las que los europeos acudían como en un peregrinaje intelectual<sup>8</sup>. Viajero “impenitente”, Branly “no se ha saciado de ruinas” (12), y las de Xochicalco, donde conoce por primera vez a los Heredia, no serán la excepción. Al haber desaparecido siglos antes de la llegada de los mexicas, los textos literalmente fragmentarios inscritos en los templos de Xochicalco se encuentran entre los más enigmáticos de México. La fascinación con las ruinas arqueológicas tiene mucho en común con el acto de leer, puesto que en ambos casos se trata de resucitar (o de *desenterrar*) un significado perdido. Más aún, los viajes sirven como pretexto para estructurar un recuerdo, del mismo modo que Branly utiliza su experiencia con los Heredia para rescatar el recuerdo de su infancia: “La ambivalencia semántica de las ruinas y su encarnación de categorías contradictorias (tales como la temporalidad) dan lugar a la reflexión poética; del mismo modo que las ruinas crean paralelos en la mente del espectador al fundir el pasado, el presente y el futuro” (Hamon 40, 61-62). Sin embargo, cuando Branly conoce a Hugo Heredia, arqueólogo y lector insaciable de textos de ambos lados del Atlántico, insiste en imponer límites al conocimiento, “soñando” con una época en la que un par de estantes de su biblioteca contuviera “todo el saber digno de poseerse” (15).

Desde el primer momento, lo que más le fascina al viejo francés es el niño: “intentaba, sobre todo, penetrar la mirada sin sombra

<sup>8</sup> Como observa Octavio Paz, irónicamente, en un ensayo temprano: “Somos un país en ruinas: un país para etnógrafos y arqueólogos. No nos visitan por lo que somos sino por lo que fuimos” (319).

de Víctor e instalarse, niño otra vez, en ella” (21). No olvidemos que el mito del buen salvaje, con sus connotaciones del indígena como niño o por lo menos como representante de una etapa más inocente o auténtica de la civilización, persistió en la imaginación europea más allá de la primera mitad del siglo xx. Esta división entre “civilización” y “barbarie”<sup>9</sup> se refleja en el contraste entre el carácter supuestamente civilizado del espacio cerrado de los jardines y parques franceses y el espacio abierto y salvaje de las barrancas y los precipicios americanos<sup>10</sup>. Significativamente, para el Heredia francés, esta división se expresa al nivel del lenguaje: el idioma francés es, dice, “como mi jardín, elegante”; mientras que el español es como un “bosque, indomable” (48). Bachelard comenta que la inmensidad del bosque, paradójicamente, puede suscitar la impresión “siempre un poco angustiada de que ‘nos hundimos’ en un mundo sin límite” (222)<sup>11</sup>. Cuando entran por primera vez en la quinta de Heredia, el Clos des Renards, Branly se siente sofocado por el bosque, al que compara con una “selva oscura”, sensación que sólo se alivia al entrar en el parque francés, “un jardín de la inteligencia”, a primera vista perfectamente simétrico. Uno puede perderse en el bosque, en la selva, pero en el jardín se siente seguro. El jardín para el aristócrata Branly, representa la tranquilidad del orden frente al sinsentido de la “gangrena reductivista” y mercantil del siglo xx, un mundo en el que ya no tiene un

<sup>9</sup> Al descubrir que el Heredia mexicano ha hecho un pacto con su homónimo francés para entregarle a su hijo a cambio de la reconstitución del objeto partido en dos, al mismo Branly le parece el acto de un “bárbaro” (184-186, 189); sin embargo, es éste quien quiere recobrar su juventud a través del muchacho.

<sup>10</sup> Aunque el espacio más importante a la narración sea el de Xochicalco, otro lugar abierto que se menciona es La Guaira.

<sup>11</sup> Según lo expresa Supervielle, poeta clave en la novela, “El exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez” (*Gravitations* 19, cit. Bachelard 260).

lugar. Al llegar al jardín, Branly se siente más a gusto, pues los signos esperados de orden y jerarquía se han mantenido intactos, o así parece. En esta, su primera visita a la quinta, hay solamente dos señales que desentonan con esta apariencia ordenada. La primera, una figura misteriosa que se entrevé detrás de las cortinas de una ventana, no debe sorprender al lector, quien está ya acostumbrado a tales apariciones en la literatura gótica. La segunda y, acaso, más importante señal casi podría pasar desapercibida en este momento. Branly se inquieta al ver la cantidad de hojas muertas que “no habían caído de ningún árbol de esa alameda”, y su primera reacción cuando Víctor empieza a pisarlas es pedirle que no avance más y que regrese al auto (37, 51).

En realidad, las correspondencias estables en que se basa la lectura (lineal) de Branly se ven continuamente frustradas. Porque hay algo más que perturba la simetría perfecta del jardín del Clos des Renards: tiene una “cicatriz horrenda” que lo desfigura, sugiriendo no sólo la violencia europea que subyace siempre bajo la superficie —no es arbitrario que Branly, veterano de la Primera Guerra Mundial, la compare con una trinchera— sino también una brecha humana que los europeos no han podido salvar<sup>12</sup>. Para Branly, la cicatriz se manifiesta como “una irrupción de la selva en este espacio para negarla [...] la huella de una bestia nocturna, secreta, acechante” (75). Este espacio es, entonces, lo desconocido

<sup>12</sup> Walter Benjamin calcula que durante el Segundo Imperio se construyeron entre 40 y 50 parques y jardines públicos en París. Curiosamente, para los parisinos de la época este despliegue de naturaleza en la ciudad se describía a menudo con metáforas tropicales (*Arcades Project*, 123, 422). La cicatriz que corta el jardín en dos también puede recordarnos las divisiones efectuadas por el barón Haussmann en la ciudad, que escandalizaron a los defensores del viejo orden y modificaron para siempre la topología parisina. El mismo Parc Monceau fue dividido en dos (con la mitad devuelta a la familia Orleans) durante el Segundo Imperio, posteriormente fue renovado por Haussmann también.

y lo negado: puede significar un peligro latente, puede significar, como lo que vieron Branly en el espacio oscuro del montacargas y “Fuentes” en los ojos de la mujer fantasmal, ventanas al infinito.

Para protegerse de esta amenaza Branly se refugia en la memoria, una memoria que se expresa no sólo en el tiempo sino también en el espacio. Mas estos lugares, como la misteriosa cicatriz del jardín, son espacios en los cuales la superficie del orden encubre una ambivalencia e incluso una violencia subyacentes. Al comenzar su relato, Branly le da la espalda a su amigo “Fuentes”, observando la Place de la Concorde tan detenidamente que su interlocutor tiene la impresión de que dirige su narración a la plaza y no a él. ¿Contempla la plaza o se contempla a sí mismo, como “Fuentes” cuando busca su reflejo en la ventana cerrada? Seguramente la respuesta se halla a medio camino, pues para Branly París es *su* lugar privilegiado, su espacio sagrado en el universo íntimo.

El viejo francés recuerda cuando edificaron el puente Alejandro III, que de niño imaginaba construido para su beneficio “a fin de que [...] aprendiese a amar esta ciudad y a recorrerla” (11). Al insistir en el puente y no en el monumento más obvio de esta plaza situado junto a la sede del poder imperial, un gran obelisco egipcio que originalmente se asociaba con la muerte, Branly parece querer pasar a otro nivel de la realidad<sup>13</sup>. En efecto, las memorias más significativas de Branly no giran alrededor de la Place de la Concorde sino, proustianamente, en torno al jardín que ha perdido, el Parc Monceau, un parque cuyo significado ha sido objeto de especulación crítica desde su construcción poco antes de la Revolu-

<sup>13</sup> El obelisco de Luxor originalmente estaba junto al templo de la muerte en Egipto. Como el obelisco se instaló en París durante la misma época en que los soldados de Napoleón Bonaparte estaban saqueando los monumentos egipcios, es posible verlo también como un recuerdo del imperialismo. El puente, según Eliade, se asocia con un pasaje peligroso (175).

ción Francesa<sup>14</sup>. A pesar de ser, como indica el narrador, “relámpago de demencia aristocrática final, desesperada y agónica” (80), algunos historiadores del arte han propuesto que bajo su organización aparentemente caótica se oculta una ruta iniciática. En la novela, sin embargo, se apunta más bien a una falsa ritualidad, realizada por las “ruinas fingidas” y las “falsas ruinas feudales” en miniatura que lo circundan, en contraste con las monumentales ruinas “auténticas” de México<sup>15</sup>. Cuando Branly vuelve a París después de la guerra, algo ha cambiado: el Parc Monceau de su infancia es ahora un “jardín de heridas abiertas”, cubierto de cúmulos de inútiles hojas muertas (90-91). Esta brecha se da también en el nivel del discurso, pues como sugiere Walter Benjamin, a partir de la guerra los europeos finalmente tuvieron que admitir una profunda fisura entre la experiencia de las trincheras y el lenguaje oficial del heroísmo. Los viejos modelos de considerar el mundo dejaron de funcionar (112)<sup>16</sup>. Los templos chinos, las pirámides egipcias y los demás edificios en miniatura del Parc Monceau representan una exageración de la interioridad en la que se refugia Branly en su cuarto y en su casa, una interioridad que muestra lo inextricablemente entrelazado que es el espacio con el tiempo. Como observa Susan Stewart, la miniatura no se asocia con el tiempo histórico vivido sino con el “tiempo infinito” de una realidad onírica, “otro” tiempo, que “niega el cambio y el flujo de la realidad vivida” (66). Tanto los monumentos diminutos del Parc Monceau co-

<sup>14</sup> Proust había comparado el acto de leer con el de pasear por ciudades y ciudades con un libro en que se podía pasear.

<sup>15</sup> Sobre la historia del Parc Monceau, véase Hays 449-450. El parque fue abierto al público por Louis Bonaparte en 1861.

<sup>16</sup> De hecho, el Parc Monceau resulta ser un símbolo perfecto para reflejar la vulnerabilidad del hombre moderno después de la guerra según lo describe Benjamin, del “minúsculo y quebradizo cuerpo humano”.

mo el enorme obelisco egipcio de la Place de la Concorde se hallan divorciados de cualquier significado trascendente que pudieran haber tenido en su contexto original. Al mismo tiempo, tales representaciones pueden cuestionar la relación entre materialidad y significado (Stewart 57).

Estos jardines franceses imponen su orden simétrico a las fuerzas de la naturaleza de la misma forma que los regímenes imperiales intentan imponer su voluntad en el territorio del Otro. Obsesionado con el poder del sacrificio y fascinado por la cultura mexicana, Georges Bataille sugirió, provocativamente, que la Place de la Concorde se utilizara para expresiones colectivas de transgresión ritual, en referencia irónica, tal vez, a la decapitación por guillotina de miles de aristócratas (y, posteriormente, de los mismos revolucionarios) que tuvo lugar allí durante la Revolución (Bataille 98-99, Clifford 141)<sup>17</sup>. Aunque tanto la Place de la Concorde como el Parc Monceau se asocian implícita o explícitamente al declive de la aristocracia, Branly no parece ver ninguna correspondencia entre estos lugares y la “bestia nocturna” de la cicatriz del jardín, el “gran perro que ha perdido la memoria” que lo persigue de noche en sus pesadillas<sup>18</sup>. Insiste en que le traen resonancias de una época perdida, una isla del pasado que se opone a las fuerzas de modernidad que continuamente lo acechan, al igual que el asfalto de la calle amenaza al pino solitario de su casa<sup>19</sup>. Sin embargo, en el mo-

<sup>17</sup> Aunque Bataille usa el ideal del sacrificio humano de los mexicanos en *La parte maldita* para ilustrar el valor del rito transgresor no divorciado por los motivos degradantes del consumo o utilitarismo, no parece considerar particularmente avanzada esta civilización prehispánica.

<sup>18</sup> Como sugeriremos más adelante, el lastre de textos literarios precursores puede asociarse con esta presencia del pasado que “opreme como una pesadilla el cerebro de los vivos” (Marx 17).

<sup>19</sup> El pino es un árbol que tradicionalmente se asocia con la inmortalidad, mientras que el encino del Clos des Renards se asocia con la vida y la ilumina-

mento de su encuentro crucial con el Heredia francés, éste empuja la cabeza de Branly hacia el hueco del montacargas para que vea la verdad revelada en el espacio infinito; para Branly es como si lo estuviera preparando para el filo de la guillotina (142).

Poco después de contemplar el jardín herido, Branly sueña con el jardín de su infancia y su malogrado encuentro con el niño extraño (y “extranjero”) que pudo haber sido el Víctor Heredia francés, desencuentro que él considera parcialmente superado a través de su amistad con su homónimo mexicano, quien lo vigila mientras duerme. Así como Branly espera recuperar la oportunidad perdida con el niño de su pasado a través del joven Víctor, los europeos guardaban la ilusión de poder borrar los crímenes de su pasado a través del sueño del Nuevo Mundo. Mas el deseo de redimirse de la violencia no es territorio exclusivo de europeos, como reconoce Hugo Heredia al explicar su vocación de arqueólogo. En las ruinas de su pasado, la hacienda, cuenta, “sólo vi el horror [...] Tal fue, en mi ánimo, la victoria de los vencidos: yo, un criollo en busca de su grandeza perdida, sólo podía hallarla entre los monumentos del pasado de mis víctimas” (162). Hasta los mexicas asociaron las ruinas de Xochicalco con Tamoanchan, el paraíso terrenal de su pasado; esto, unido al nombre que le dieron en náhuatl, “la casa de las flores”, sugiere sus resonancias primigenias y subraya su paralelismo con el sueño edénico del espacio de la casa y el jardín. Pero este lugar sagrado tampoco es inmune a la violencia; aunque Hugo Heredia informa a Branly que Xochicalco es un centro ceremonial y no un lugar de sacrificios, el acto de arrojar niños desde las cumbres para que la naturaleza les fuera propicia era practicado por varias culturas prehispánicas (Nicholson 107)<sup>20</sup>, y el intento de Víctor de lan-

ción, imagen que corresponde con la de la luz perfecta que se da a lo largo de la novela.

<sup>20</sup> Véanse también: Arnold y Broda.

zarse al abismo al darse cuenta de lo que se ha “olvidado” prefigura el sacrificio necesario exigido por su madre y llevado a cabo por su padre. Así, el deseo de buscar el origen perdido, la otra mitad, el jardín que dejaron atrás, llega a ser un impulso básico compartido por todos los seres humanos. Mas ¿es posible conocer al otro sin violentar su cultura? Tal vez por esto Hugo Heredia busca redimirse no a través de seres humanos, vivientes, por los cuales siente poco interés, sino a través de las piedras. Después de todo, le advierte a Branly, como las fisuras en la piedra, las heridas de los mexicanos “nunca cicatrizan” (160).

La cicatriz del jardín no podrá resolverse sin que Branly reconozca que esta cicatriz es también un sendero, una puerta que comunica con las posibilidades que existen fuera de sus rígidas simetrías cronológicas. Heredia le dice a Branly que su madre, condenada a la prostitución por su padre, estaba tan degradada que su último pago no fue siquiera completo, pues lo recibió de un oficial francés en forma de moneda cortada en dos<sup>21</sup>. Muere en un prostíbulo de Cuernavaca, pero Heredia no puede sino imaginar que alguien arrojó su cuerpo a alguna barranca en las afueras de la ciudad. No es casual, entonces, que el joven Víctor encuentre el artefacto, descrito —al modo quevedesco— como simultáneamente ardiente y helado (129), en Xochicalco, zona arqueológica en las afueras de Cuernavaca, ni que lo rompa en dos, momentos antes de tirarse del precipicio<sup>22</sup>. De este modo se establece una relación entre las

<sup>21</sup> Curiosamente, lo único que Branly sabe (o recuerda) al respecto es que su abuelo había servido como oficial en el Segundo Imperio. Nunca se especifica si fue el que humilló a la “madre” de Heredia o no, pero esto no importa ya que se trata de una relación alegórica en la que *pudo haber sido* este oficial.

<sup>22</sup> Asimismo, al ubicar las escenas mexicanas en las afueras de Cuernavaca, Fuentes sugiere otros jardines, los de Borda, donde Maximiliano sedujo a la hija —o en algunas versiones, la esposa— de su jardinero mexicano.

dos mitades de la moneda y las del artefacto reconstituido por los niños en la hora de su muerte/nacimiento en la alberca del club, rescatándose así la memoria de la madre de Heredia.

Aunque representa un regreso al lugar de la degradación de la madre, Xochicalco es también un espacio de encuentros: históricamente, por tratarse de una civilización cuyos restos muestran influencias de varias culturas indígenas; y en el contexto de la novela, por ser el lugar donde Branly conoce por primera vez a los Heredia. La definición que hace Hugo Heredia de su profesión de arqueólogo como el oficio de “reparar patéticamente un pasado” (175) reproduce lo que le ocurre a Víctor al encontrar el objeto perfecto, “sin fisuras”, que rompe y arroja al precipicio, para caer él mismo, gritando en su delirio, después de ser rescatado, “olvidé, olvidé” (174)<sup>23</sup>. El joven Víctor había olvidado la lección más profunda de la antigüedad mexicana, según la expresa su padre: “todo está relacionado, nada está aislado, todas las cosas están acompañadas de la totalidad de sus atributos espaciales, temporales, físicos, oníricos, visibles e invisibles” (176), y por esto su padre no titubea al entregarlo para ser sacrificado a las fuerzas superiores.

Branly también confiesa haber perdido “el poder de analogía entre las cosas, esa relación entre todo lo que existe que fue el signo profundo de nuestra cultura de fundación” (191). De cerca, la cicatriz del jardín es casi invisible: sólo desde la perspectiva de la ventana de la casa puede Branly (como observador/lector) relacionar todos los conceptos aparentemente disímiles, sin los cuales, como apunta Arturo Echavarría, lo europeo “queda irremediamente disminuido” (399). Desde su ventana, Branly escucha las voces de los muchachos, pero ellos ni lo ven ni lo oyen cuando los llama; es la

<sup>23</sup> Aquí Fuentes posiblemente esté jugando con el significado doble en francés de *délire* (delirio) y *de-lire* (decodificar).

misma falta de comunicación que había experimentado en su infancia con el misterioso niño que lo miraba desde la ventana. Cuando Branly intenta comunicarse con los muchachos sin que ellos lo oigan, se ve a sí mismo reflejado en el vidrio de la ventana, símbolo de barreras insuperables y de visión unilateral, ya que lo que imagina que ve desde su ventana es sólo una proyección de su propio ego. Sólo traspasando este límite, sólo, como sugiere Bachelard, abandonando el espacio “de las sensibilidades usuales”, se posibilita la puesta en contacto con un espacio “psíquicamente innovador” (245). Aunque la primera noche que pasa en casa de Heredia Branly recibe la comida de su anfitrión en bandeja (de plata —por así decirlo—), después se le exige *buscarla por su cuenta* en el montacargas. Asimismo, antes de que se le revele la verdad de los muchachos, tiene que bajar al jardín y abrir la puerta del auto con su propia mano; así como luego se le exige abrir la puerta de la habitación de Heredia para su confrontación final.

El uso de puertas, como el de ventanas, subraya el umbral que Branly nunca ha podido traspasar; la mujer fantasmal tiene ojos como “dos ventanas que se abrían hacia adentro”, asociados de nuevo con el intertexto discursivo ya que imagina que ella le trae un plato de hojas secas y después, cuando sueña con ella, la imagina pisando las hojas otoñales que marcan su sendero (68-70). Después de descubrir a Víctor con André en su coche, sin embargo, decide dejar atrás sus propios fantasmas para “salvar” al niño. Aunque sus criados españoles José y Florencio (lectores pasivos, al fin y al cabo), quieren regresar a la casa por el camino de grava, Branly decide que es de suma importancia que regresen por “el sendero herido” que ha visto por la ventana, y sólo así consigue restituir su propio espacio (131-132). El camino del exterior al interior es el de la interpretación, del deseo de saber la verdad y de exponer lo secreto. Al llegar a la casa, cruza el dintel del *manoir* y

entra en la biblioteca del Heredia francés donde descubre que “en vez de libros tenía montones de papel viejo en los anaqueles” (133); imagen paralela a la de las hojas muertas del jardín de Heredia<sup>24</sup>. Mientras las confundidas generaciones de hojas muertas del jardín aluden tal vez a la carga de textos precursores así como a las interpretaciones equívocas, las hojas sueltas de la biblioteca remiten además a una noción de simultaneidad, ya que, al no estar encuadradas, desafían la progresión cronológica que se daría si estuvieran en forma de un libro. Considerado así, la verdadera “otra” mitad de aquel objeto misterioso sucede en el discurso, pues sin una narración que lo acompañe, la lección de este objeto, así como la de la fusión de Víctor y André, queda incompleta. Efectivamente, esa noche Branly tiene su último encuentro con el Heredia francés, quien le comunica su parte de la historia antes de caer por el hueco del montacargas, levantando una cantidad de hojas secas tras él.

Como ya hemos sugerido, la acción de entrar en el espacio de un edificio puede ser considerada una metáfora del acto de leer, al ser éste una entrada en el mundo de la narración, elemento que Fuentes subraya al usar la palabra francesa *manoir*, ya que *manoir* y *manuscrit* comparten la misma raíz etimológica<sup>25</sup>. Dada su centralidad en la novela, a esta conexión quizás podamos agregarle *main* —*mano*—, palabra de la cual se deriva *manuscrito* (“escrito a mano”) para subrayar la relación que propone Fuentes a lo largo

<sup>24</sup> O ¿puede tratarse de una biblioteca en ruinas, cuyos volúmenes han sido, literalmente, “desconstruidos”? Véase González Echevarría 178-179.

<sup>25</sup> En los ritos mexicas de Xipe Totec, en los que el sacerdote se vestía con la piel de la víctima, como no cabían las manos, usó las propias durante la ceremonia, símbolo que sugiere el conjunto y el rito de sustitución propio del sacrificio. No parece arbitrario que Branly describa la casa de Heredia como “desollada” (134).

de la novela entre el cuerpo humano y el texto escrito. Según los psicoanalistas (y con ellos, sin duda, los surrealistas<sup>26</sup>) la aparición de la mano en sueños se asocia con el ojo y, por extensión, con el conocimiento. La novela se refiere con insistencia a las manos transparentes y delicadas de Branly, único rasgo que dice haber heredado de su padre, que contrastan con los dedos cortos y ordinarios de Heredia y las manos tíasas de la mujer fantasmal que se cubre la cara con las manos, símbolo de la clarividencia que precede a la muerte. Son también las manos del joven Víctor las que quedan destrozadas después de tirarse a la barranca; es la mano de Etienne lo que Víctor rompe dando lugar al encuentro entre Branly y Heredia; éste, al obligar a Branly a ver el espacio infinito del montacargas, lo tiene agarrado de la mano, y cuando el viejo francés descubre a los dos jóvenes teniendo relaciones sexuales en su coche lo que intenta separar son sus manos y no sus cuerpos. El niño encerrado había cruzado “la frontera” entre su casa y el parque, tendiéndole la mano al niño Branly; pero Branly no dio el siguiente paso; al despertarse del sueño alarga la mano para tocar al joven Víctor, para poder vivir de nuevo este error fatal de su niñez. Al tocar al muchacho Branly reafirma el espacio íntimo de una realidad, literalmente, a su alcance.

No es casualidad que la mano se asocie además en la novela con “La chambre voisine” del poeta uruguayo-francés Jules Supervielle, poema fundamental a la narración de Branly, así como para la propia novela. Branly le explica a “Fuentes” que antes de acostarse siempre lee el poema mirando una foto de su padre muerto, y a lo largo de la novela se reproducen numerosos fragmentos del poe-

<sup>26</sup> Recordamos, en particular, la función de la mano en varias películas de Luis Buñuel, a quien Fuentes le dedica la novela y que inevitablemente figura en la imagen visual que tenemos de Branly.

ma, a menudo textualmente<sup>27</sup>. Al “leer” su mundo a través de este “cuarto”/poema, Branly infunde al espacio cerrado una intimidad que cataliza su memoria de una manera sumamente poderosa. Por otro lado, al delimitar la frontera estrecha (aunque permeable, sobre todo en su dimensión onírica) entre el adentro y el afuera, esta visión parece confirmar lo que el espacio del jardín “herido” sólo deja implícito<sup>28</sup>. De hecho, siguiendo este camino interpretativo podemos imaginar una correspondencia entre este rito nocturno de Branly y el sueño del buen salvaje “con cuya evocación el viejo continente se había arrullado durante un siglo” (114) antes de la invasión francesa a México.

Del mismo modo que la cicatriz del jardín es más que una línea divisoria, el espacio del texto que *habita* el lector mientras lee no es solamente una medida de tiempo y espacio sino un sistema complejo de valores e ideología. En la casa de Heredia hay olor a cuero, está “fornada de cuero” (84), sus paredes están tapizadas de cuero, con una serie de puertas falsas pintadas sobre su superficie, como si Branly hubiera entrado, literalmente, en un viejo libro. Sartre comenta que cuando el lector abre un libro del pasado se produce “una posesión”, mediante la cual presta su cuerpo a los autores muertos “para que puedan vivir de nuevo” (60). El aura material del libro, su presencia en el tiempo y el espacio, lo convierte en un *cuerpo* con vida propia que trasciende el tiempo cronológico de una vida humana<sup>29</sup>. Al principio Branly es incapaz de anudar los hilos de la historia de los Heredia porque no obedecen a la crono-

<sup>27</sup> Fuentes confirma que la novela es, en muchos sentidos, una lectura narrativa del poema (Faris 221).

<sup>28</sup> En efecto, la memoria que más anhela Branly recuperar, de una mujer que quiso y olvidó, es insostenible sin la idea de pérdida.

<sup>29</sup> Mi uso de la palabra “aura” por supuesto no es arbitrario; esta novela tiene mucho en común con la *nouvelle* temprana de Fuentes.

logía racional sino que, como le advierte el Heredia francés: “Las verdaderas generaciones no tienen nada que ver con su cronología pedestre” (139). Solamente al transgredir el camino demarcado del jardín (la lectura convencional)<sup>30</sup> puede Branly comenzar a entender “las verdades opuestas” de los Heredia —y deshacerse de sus propios fantasmas—. De nuevo en la terraza, Branly descubre que la cicatriz del jardín ha desaparecido, hecho que “Fuentes” comprueba más tarde (145)<sup>31</sup>.

Como señala Faris, la naturaleza incompleta de la existencia humana no difiere demasiado de la de muchos textos, cuya prolongada vitalidad depende de su interacción con otros (182). La compenetración de André (europeo/fantasma) y Víctor (americano/mortal) apunta a la fusión entre el autor y el lector, entre el pasado y el presente, entre el Viejo y el Nuevo Mundo<sup>32</sup>. El precio de esta unidad es la muerte de los niños, pero la narración tiene la posibilidad de continuar, siempre y cuando pueda liberarse del lastre del pasado. Para los Heredia, así como hasta cierto punto para Branly, la unión/muerte de Víctor y André se convierte en un rito de pasaje necesario para recuperar la memoria de los muertos<sup>33</sup>. El Heredia francés, sin embargo, no desea *resucitar* el pasado sino *re-crearlo* de una manera diferente a la establecida por la cronología histórica, de tal modo que su historia personal pueda ser redimida. Por ello, impulsa (bajo la forma de André ini-

<sup>30</sup> La cicatriz del jardín también tiene resonancias de la ya célebre declaración de Fuentes de que la frontera es una cicatriz.

<sup>31</sup> Además, cuando “Fuentes” visita el Clos des Renards descubre que las hojas muertas han sido barridas y el cuero quemado.

<sup>32</sup> Según “Fuentes”, el mismo Branly tiene un “aspecto de fantasma civilizado” que sólo se disipa cuando el sol de México le da “presencia carnal” (9).

<sup>33</sup> El segundo viaje de Branly a Xochicalco sucede el 29 de octubre, víspera de los días de muertos.

ciando sexualmente a Víctor) una reconquista del Nuevo Mundo, un nuevo mestizaje. No obstante, sus esfuerzos sólo conducen a la muerte, porque el reconocimiento del Otro no puede detenerse aquí; para tener validez debe manifestarse como un proceso continuo que necesita al lector. Branly admite que al principio no entró en el juego de Víctor por el “miedo de recobrar la imaginación perdida” (202). Al dejarse llevar al precipicio, descubre que, aunque la memoria le permite retroceder en el tiempo, sólo la imaginación lo proyecta más allá de las fronteras ontológicas.

El hecho de que ningún individuo pueda experimentar cómo lo perciben los demás no constituye un límite insuperable, sino que tiene su origen en la propia interacción diádica, o, como se expresa en la novela: “el pasado nos obliga a entender que no hay tiempo verdadero que no sea tiempo compartido” (132)<sup>34</sup>. La frontera, entonces, sólo existe en la medida en que estas limitaciones provocan continuos intentos de trascenderla, de cruzar el límite que cada individuo arrastra bajo la superficie. La interacción diádica cataliza por lo tanto un “cierre de la brecha”, proceso análogo al que ocurre en el acto de la lectura, donde, si bien la activación de las reservas transtextuales puede suministrarle a los lectores un mapa que los guíe a través del texto, la relación se funda en una interterminación dinámica. Aunque, obviamente, el sendero interpretativo que he esbozado aquí no es el único que debemos seguir en esta novela, al enfocarnos en la función del espacio, como lectores podemos experimentar de una forma particularmente tangible las simetrías estructurales así como las rupturas con tales modelos. De esta manera, el signo no se abre a la revelación de un significado único sino a una multitud de caminos que pueden llevar al lector a territorios insospechados.

<sup>34</sup> Véase Iser 260.

Del mismo modo que los espacios cerrados de los europeos contrastan con las extensiones abiertas de América, el narrador compara el instante de la suave luz vespertina de la Isla de Francia con la luz salvaje del “mediodía eterno” mexicano. El primer encuentro de Branly con los Heredia en el verano coincide con la época en la que el sol se ve a través del observatorio de Xochicalco en un momento de perfecta luminosidad; y, sin embargo, a lo largo del texto se insiste en que los personajes solitarios se protegen de la luz del sol con la mano; se quedan en la *chambre voisine* y se niegan a exponerse. El momento culminante de la novela se produce el 11 de noviembre, día de su cumpleaños y noche de San Martín<sup>35</sup>, “instante de luminosidad plena” (154) en París, cuando “Fuentes” entra en el Club y descubre a los dos niños en la alberca. Con sus rostros viejos y su posición fetal, el lector puede preguntarse si la fusión deseada no se habrá cumplido después de todo, si en última instancia con su muerte los niños habrán hecho posible un nuevo mundo sin barreras y sin cicatrices<sup>36</sup>. Sin embargo, estas respuestas no se dan en la novela. Al final, no hay respuestas más allá de la imaginación del lector, pues en este laberinto de papel cada lector tiene que trazar su propio mapa<sup>37</sup>.

*Kristine Ibsen*



<sup>35</sup> Es interesante notar que el rito más importante y posiblemente más antiguo asociado con el sacrificio de niños se celebraba del 10 al 12 de XIV Quechollí, mes que corresponde a noviembre. Para una discusión más elaborada de esta posible conexión, así como la correspondencia entre este instante privilegiado, el *Jetztzeit* (“ahora-tiempo”) de Benjamin, y las tradiciones cabalísticas y místicas tan bien representadas en *Terra Nostra*, véase mi *Memoria y deseo*.

<sup>36</sup> Véase Eliade 130 189-190.

<sup>37</sup> Extiendo mi gratitud a Jacqueline Cruz y a Hugo Verani por su ayuda y valiosos comentarios en la preparación de este artículo.

- ARNOLD, Philip P. "Eating Landscape: Sacrifice and Sustenance in Aztec Mexico". *To Change Place: Aztec Ceremonial Landscapes*. Ed. David Carrasco. Niwot: UP of Colorado, 1991. 219-232.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Cham-pourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BATAILLE, Georges. *La parte maldita*. Trad. Johanna Givanel. Barcelona: Hispanoamericana, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Trad. Howard Eiland y Kevin Mc Laughlin. Cambridge: Harvard UP/Belknap P, 1999.
- *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. Marco Antonio Sandoval. México: Premiá, 1982.
- BRODA, Johanna. "The Sacred Landscape of Aztec Calendar Festivals: Myth, Nature and Society". *To Change Place: Aztec Ceremonial Landscapes*. Ed. David Carrasco. Niwot: UP of Colorado, 1991. 74-120.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985.
- CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- ECHAVARRÍA, Arturo. "Presencias y reconocimientos de América y Europa en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes". *La Torre* 9. n. e. 25 (1995): 383-405.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Madrid: Guadarrama, 1967.
- FARIS, Wendy. *Carlos Fuentes*. New York: Frederick Ungar, 1983.
- FUENTES, Carlos. *Una familia lejana*. México: Era, 1980.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- HAMON, Philippe. *Expositions: Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*. Trad. Katia Sainson-Frank y Lisa Maguire. Berkeley: U of California P, 1992.
- HAYS, David. "Carmontelle's Design for the Jardin de Monceau: A freemasonic Garden in Late-Eighteenth-Century France". *Eighteenth Century Studies* 32.4 (1999): 447-462.
- IBSEN, Kristine. "*Memoria y deseo: Carlos Fuentes y el pacto de la lectura*" [en preparación].

- ISER, Wolfgang. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Trad. J.A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987.
- MARX, Karl. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. México: Grijalbo, 1974.
- NICHOLSON, Henry B. "Religion in Pre-Hispanic Central México". *Handbook of Middle American Indians*, 10. Eds. Gordon E. Ekholm e Ignacio Bernal. Austin: U of Texas P, 1971.
- ORTEGA, Julio. "Carlos Fuentes: Para recuperar la tradición de la Mancha". *Revista Iberoamericana* LV, 146-147 (1989): 637-654.
- PAZ, Octavio. *Primeras letras (1931-1943)*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- SARTRE, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 1950.
- STEWART, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. 2ª ed. Durham: Duke UP, 1993.
- SUPERVIELLE, Jules. *Choix de Poèmes*. París: Gallimard, 1947.