

Terra nostra: el mito catalizador entre memoria y deseo

VITTORIA MARTINETTO
Universidad de Torino

Terra nostra de Carlos Fuentes es, entre otras cosas, un ambicioso y radical proyecto de revisión de la historia oficial de la cultura española frente a su doble americano. Entre los recursos utilizados por el autor en esta monumental tarea, hemos identificado la construcción de un “sistema mítico” que conforma los fundamentos del texto tanto a nivel temático como formal. Debido a la densidad y complejidad de esta *opera aperta* (Eco 1962) por excelencia, nuestra lectura, una entre las muchas posibles, se limita a indagar el papel del mito en *Terra nostra* como criterio organizador de la novela.¹

“El método mítico es tan sólo una manera de controlar, ordenar, dar una forma y un significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea”,² comentaba Thomas Stearns Eliot a propósito de la estructura profunda tanto del *Ulysses* de Joyce como de *The Waste Land* (Moretti 1987: 195-234).³ Si partimos de la visión viquiana de la historia que informa la novela de Fuentes y llegamos rápidamente al concepto de que la historia es *siempre* contemporánea, la definición de Eliot puede asimismo aplicarse a *Terra nostra* (Fuentes 1990: 31-48).⁴ Por un lado, el material histórico can-

¹ La edición de *Terra nostra* utilizada por nosotros y a la que se referirán todas las citas es de Seix Barral, Barcelona/Caracas/México, 1975.

² Traducimos de T. S. Eliot, “*Ulysses, order and Myth*”, en *The Dial* (noviembre, 1923).

³ Para llegar a una definición del sistema mítico de *Terra nostra*, resulta reveladora la operación análoga llevada a cabo por Franco Moretti respecto a *The Waste Land* de Thomas Stearns Eliot.

⁴ Las ideas de Giambattista Vico ilustradas por Fuentes son un explícito referente de la filosofía de la historia en la que se apoya *Terra nostra*. Comenta Fuentes: “Vico

dente y multiforme del encuentro crítico entre la España de la contrarreforma y su “otro” interior y exterior; por el otro, la tarea taxonómica necesaria para asignar una “forma” y un “significado” a lo que aparentemente no lo posee, característica, según Lévi-Strauss, del pensamiento mítico (1962: 25). Entre estos dos polos, parece gestarse el microcosmos narrativo de *Terra nostra*: una cantidad anárquica de fragmentos saqueados de manera irreverente a la historia oficial, reorganizados y recreados en una nueva estructura que se alimenta de ellos, para después llegar a superarlos. La sensación de “omni-inclusividad” transmitida por *Terra nostra* es tal no porque la novela contenga “todo”, sino porque los elementos heterogéneos que incluye —hechos y personajes históricos, mitos clásicos y modernos, literatura y crítica literaria— poseen, además de su valor intrínseco y codificado, un segundo significado que deriva de la estructura del texto, frente a la que acaban por parecer homogéneos y recíprocamente conectados. Este fenómeno es efecto de lo que hemos identificado como el *sistema mítico* de la novela y cuyo funcionamiento veremos más adelante. La diferencia entre las construcciones míticas típicas del pensamiento salvaje y su aplicación en un contexto moderno y literario es que el mito se vuelve, aquí, mero recurso formal, perdiendo ese carácter *necesario* que le caracteriza como forma cognitiva arcaica. El mito, hoy, se convierte en un “intercódigo” simplemente destinado a permitir una recíproca convertibilidad entre niveles diferentes de la experiencia humana (Ferraro 1979: 164-165). O, como sostiene enérgicamente Roland Barthes: “el mito es un habla” (1980: 199)⁵ es decir, “un sistema de comunicación”, “una forma”. De lo que se desprende que el mito no se define por el objeto de su mensaje: todo puede ser mito, según Barthes, porque “sus límites son formales, no sustanciales” (1980: 199).⁶

rechazó un concepto puramente lineal de la historia, concebida como marcha inexorable hacia el futuro, que se desprendía del presupuesto racionalista. Concibió la historia, en cambio, como un movimiento de *corsi e ricorsi*, un ritmo cíclico en virtud del cual las civilizaciones se suceden, nunca idénticas entre sí, pero cada una portando la memoria de su anterioridad, de los logros así como de los fracasos de las civilizaciones precedentes: problemas irresueltos, pero también valores asimilados; tiempo perdido, pero también tiempo recobrado” (32).

⁵ “le mythe est une parole” (1957: 215).

⁶ “il y a des limites formelles au mythe, il n’y en a pas de substantielles” (216).

“El pensamiento salvaje —escribe Lévi-Strauss— no distingue el momento de la observación y el de la interpretación” (1964: 323),⁷ es decir, tiende a concebir los significados como inherentes a las cosas por naturaleza. Este concepto es extraño al pensamiento moderno, para el que muchas categorías de la realidad se han vuelto convencionales: “puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla —afirma Barthes— sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico” (200).⁸ Sin embargo, la adopción de un *sistema mítico* como recurso narrativo —que es lo que acontece en *Terra nostra*— saca provecho de ambas concepciones: por un lado, imita el pensamiento salvaje escogiendo narrar la historia poéticamente, sin solución de continuidad con su interpretación, a través de una re-escritura libre de la pretendida objetividad transmitida por los textos históricos canónicos y referenciales.⁹ Al mismo tiempo, mientras mezcla fragmentos de historia como letras de un nuevo alfabeto, Fuentes aplica las leyes del discurso de las que habla Barthes, construyendo con ellos el mito artificial representado por la novela en su totalidad. Por último, gracias a su capacidad de instaurar conexiones y analogías entre niveles diferentes, por no decir incompatibles, de la experiencia humana, este *sistema mítico* resuelve asimismo el problema filosófico de la relación entre significado y valor, instaurando una forma de comunicación y percepción en la que los dos momentos son indistinguibles. “El universo —comenta Lévi-Strauss— no significa nunca y el pensamiento dispone siempre de muchos significados a causa de la cantidad de objetos a los cuales se aferra”,¹⁰ es precisamente esta discrepancia entre una historia demasiado “pobre” de sentido y una cultura demasiado “rica” de valores aplicables, la que el mito quiere sanar. Con el aporte de la imaginación y la libertad propia del narrador en la manipulación

⁷ “La pensée sauvage ne distingue pas le moment de l’observation et celui de l’interprétation” (1962: 294).

⁸ “c’est l’histoire humaine qui fait passer le réel à l’état de parole —afirma Barthes— c’est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique” (216).

⁹ Contra la supuesta objetividad del historiador véase el famoso estudio de Hayden White *Metahistory* y, con explícita referencia a *Terra nostra*, el ensayo de Maarten Steenmeijer, “*Terra nostra*: crítica utópica de la historia”.

¹⁰ “L’univers ne signifie jamais assez, et la pensée dispose toujours de trop de significations pour la quantité d’objets auxquels elle peut accrocher celles-ci” (1958: 202-203; trad. del editor).

del referente, Fuentes utiliza el mito para forjar en *Terra nostra* una imagen del pasado como “totalidad” en la que está implícita una inmanencia de sentido. Se trata de una H/historia —en su doble sentido narrativo y referencial— donde el lector no percibe una alteridad entre “lo que fue” —dado empíricamente— y “lo que pudo haber sido” de acuerdo con una visión ideal: ambos niveles se dan inscritos *ab origine* —en el acto mismo de la creación literaria— dentro de la estructura del mundo/texto. En definitiva, el *sistema mítico*, adaptado a la economía de la novela, le permite a Fuentes realizar esa “visión histórico-poética” de la que habla Juan Goytisolo (1977: 221-256), como síntesis creativa de dos géneros —fantástico e histórico— cuyos niveles se conectan para diseñar un itinerario en el que la memoria (pasado) llega a coincidir con el deseo (futuro) en el presente absoluto del texto (lectura y escritura).

LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA COMO EPÍGONO DEL MITO

El mito, en *Terra nostra*, permite ofrecer una versión de la historia que no es, por una vez, una superestructura dada y simbólicamente neutra, sino que se convierte en un sistema de valores significativo —en cuanto humano— de sus muchas manifestaciones, así como la concebía Giambattista Vico.¹¹ El mito funciona, aquí, como una lente que deforma la realidad condensando sus potencialidades simbólicas de acuerdo con la personalísima interpretación del autor, pues es signo de la renuncia a una siempre imposible objetividad que es, en todo caso, aspiración del historiador, y no del narrador. En su voluntad de exponer la “Historia como representación”, la actitud de Fuentes puede considerarse, a lo sumo, análoga a la del filósofo de la historia. A este propósito, cabe señalar algunas reflexiones hechas por Lévi-Strauss en una entrevista donde discute la actualidad del mito (Sanavio 1983).

¹¹ Comenta Fuentes: “Para Vico, la naturaleza humana es una realidad variada, históricamente ligada, eternamente cambiante, móvil pero portando el equipaje de las creaciones culturales de la propia historia. Los hombres y las mujeres hacen su propia historia y lo primero que hacen es su lenguaje y, en seguida, basados en el lenguaje, sus mitos, y luego sus obras de arte, sus costumbres, leyes, maneras de comer, modas, organizaciones políticas, códigos sexuales, deportes, sistemas educativos, todo ello, dice Vico, en flujo perpetuo, todo ello siendo siempre” (1990: 33).

El antropólogo considera propiamente a la filosofía de la historia como epígono o sustituto, en las sociedades modernas, del mito en su función específica de “dar una explicación total de lo real”, y señala que la permanencia de una actitud mítica responde a la necesidad “que todos los hombres tienen de pensar en su pasado en función de su futuro” (Lévi-Strauss 1958: I).¹² Es éste, precisamente, el objeto de cierta especulación filosófica —desde Hegel a Toynbee— y de la denominada “filosofía de lo americano—”.¹³

Si vuelto al pasado, el mito permite desordenar el curso histórico hasta volverlo ininteligible, vuelto al futuro, es el instrumento ideal para pre-seleccionar los sucesos históricos y, por tanto, borrar toda realidad imprevista.¹⁴

La filosofía de la historia que Fuentes desarrolla en *Terra nostra* es asimilable a la función mítica, tal y como lo señalan Lévi-Strauss y Moretti, no sólo porque se propone una indagación interpretativa del pasado, sino también porque, al ofrecerse como tentativa de explicación del presente a través del pasado, se convierte automáticamente en una propuesta ideológica para el futuro, por utópica que sea. De hecho, a nivel temático (Tomaševskij 1978: 179) la redacción de *Terra nostra* parece estar “sometida al imperativo de reparar, desviar, rehacer la historia” (Castañón 1976) y el mito parece ser auxiliar de una filosofía entendida como elaboración subjetiva de la memoria en función de un deseo. Según Leopoldo Zea, el filósofo de la historia “no se atiene a los hechos”, sino que “pretende ir más allá, hacia lo que no existe aún y, por lo mismo, no puede ser comprobado, el futuro. Futuro en función

¹² La traducción es mía.

¹³ Según Leopoldo Zea, la filosofía de la historia —en el sentido expresado por la *Aufhebung* hegeliana— desarrolla una función análoga al mito en cuanto “hace del pasado instrumento del presente y del futuro, mediante un esfuerzo de absorción y asimilación” en *Filosofía de la historia americana*. Fuentes parece expresar el mismo concepto en el campo literario, a través de la que define “escritura de la connotación”, proceso dialéctico que consiste en la “transgresión de la forma previa que, sin embargo, requiere el apoyo de lo que está violando” en *Cervantes o la crítica de la lectura*.

¹⁴ Traducción del editor. “Se, rivolto al passato, il mito permette di squinternare il percorso storico fino a renderlo irriconoscibile, rivolto al futuro, è lo strumento ideale per pre-selezionare gli eventi storici e dunque espungerne ogni effettiva imprevedibilità” (Moretti 1987: 213).

del cual quedan entre sí ligadas las ideas y relacionados los hechos de la historia. Ideas y realidad relacionadas en función de proyectos que trascienden, temporalmente, a ambas” (Zea 1978: 23). En definitiva, *Terra nostra* puede leerse como una gran crítica epistemológica de la historiografía que se vuelve meditación “metahistórica” sobre un futuro posible, expresada a través del lenguaje propio del mito.

Es importante subrayar, sin embargo, que la actitud filosófica adoptada por Fuentes en *Terra nostra* encuentra perfecta correspondencia en imperativos de orden puramente estético y narrativo. Ilustrar hechos históricos significativamente dispuestos según una personal concepción del pasado significa de alguna forma pasar de la teoría del filósofo a la práctica del novelista. En su campo de acción que es la ficción y en virtud de los numerosos recursos a los que puede apelarse, el novelista, mucho más libremente que el filósofo, puede leer y reproducir la Historia creativamente. Las violaciones que la novela tiene derecho a practicar sobre la realidad histórica son expresión de una duda —al igual que la ficción, también la Historia es mentira— y de una emancipación: para conocer el pasado no es forzoso acudir a la historiografía o a la filosofía, sino también a las múltiples potencialidades de la literatura, porque, como subraya Fuentes, “el arte da vida a lo que la historia ha asesinado, el arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de mano de las mentiras de la historia” (1976: 30). Aunque el propósito de revisitación de la Historia que anima principalmente la novela de Fuentes no es —y no era en 1975 en el momento de su publicación— una novedad en el ámbito de la literatura hispanoamericana ya desde hacía tiempo comprometida en una exploración del pasado en busca de una identidad cultural,¹⁵ sí lo es su proyecto de reelaboración crítica que no se limita a reemplazar al mito —como lo hace la filosofía según Lévi-Strauss— sino que adquiere las características peculiares del mito. En *Terra nostra* esa relectura del pasado, a un tiempo deformante y clarificadora, es posible gracias a una conciencia mítica que manipula el referente sin constricciones de carácter cronológico o consecuencial.

¹⁵ Remitimos a las exhaustivas listas ofrecidas por Seymour Menton como introducción a *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*.

Todo puede llegar en mito: parece que la sucesión de eventos no está subordinada a ninguna regla de lógica o continuidad. Todo sujeto puede tener cualquier predicado; toda relación concebible es posible.¹⁶

En el microcosmos de *Terra nostra* “todo puede acontecer”; la sucesión de los hechos es subordinada a una lógica impuesta exclusivamente por la imaginación del autor, los personajes históricos se confunden, se sobreponen, se transfiguran y los acontecimientos se dilatan en hipérboles, anomalías y anacronismos. Se trata de un proceso que acaba por poner de relieve los mecanismos a los que está sujeta la Historia, y que va de lo particular a lo universal, hasta resultar de signo opuesto al pensamiento moderno que, según Lévi-Strauss, “siempre quiso fragmentar, reducir el problema global en una cantidad de pequeños problemas particulares” (Sanavio 1983: 1) sobre todo después de Descartes. El mito vence los límites concretos de lo real elevando cada hecho a una categoría donde encuentra su significado simbólico, y sacrificando la individualidad y la ontología de los personajes, para hacer de ellos puros *exempla*, arquetipos dentro del marco de un juego de tarot.¹⁷

Tomemos tan sólo, por razones de espacio, un ejemplo —el más llamativo— representado por la figura del “Señor” que en su juventud lleva el nombre de “Felipe” y que por sus obsesiones y su estrecha relación con el Alcázar (léase el Escorial) parece fácilmente identificado con Felipe II. Éste, sin embargo, presencia el descubrimiento de América como Fernando el Católico, lucha en Flandes como Carlos V y

¹⁶ “Tout peut arriver dans un mythe [...] afirma Lévi-Strauss: [...] il semble que la succession des événements n’y soit subordonnée à aucune règle de logique ou de continuité. Tout sujet peut avoir quelconque prédicat; toute relation conceivable est possible” (Lévi-Strauss 1958: 225).

¹⁷ Tanto José Joaquín Blanco como Adolfo Castañón critican negativamente el tratamiento que el autor destina a los personajes. Para el primero, “los personajes de Fuentes no tienen vida privada, sólo historia patria” (1980: 258), para el segundo, los personajes de *Terra Nostra* “acatan sin arredrarse el destino que el novelista les ha trazado, extravían poco a poco el perfil que los singulariza, terminan por convertirse en entidades [...] fichas indistintas que el novelista mueve sobre el tablero inagotable de la especulación” (1976: 62). Es evidente que ninguno de los dos ha tenido en cuenta el *sistema mítico* en que se funda la novela de Fuentes, como ilustra otra afirmación de Blanco: “*Terra Nostra* es otro delirio, otra alegoría, otro enloquecimiento de los mitos que usurpan el lugar de la razón y de la historia” (261).

muere como Carlos II el Hechizado, resumiendo en sí más de doscientos años de poder dinástico. Con el apelativo ambiguo y genérico de “Señor” —ambiguo porque sugiere una identificación con Dios y genérico porque denota todas y cada una de las personalidades de los reinantes de España— se designa asimismo al padre de Felipe que es, anacrónicamente, Felipe I el Hermoso. El “Señor” es, en definitiva, el arquetipo o universal del poder absoluto hispánico (hasta llegar a sugerir como epígono, hacia el final de la novela, al mismo Francisco Franco), y su consistencia histórica e individual es elevada al grado cero para llegar al máximo de significación simbólica.¹⁸ No importa la sustancia heterogénea de la que está hecho: el “Señor” es un mito, en una de las múltiples formas que puede adquirir, baste pensar en la “momia de retazos reales”, que quisiera representar la última y elocuente metamorfosis de su herencia dinástica. Se trata del mito del Poder en su lucha imposible para quedarse igual a sí mismo dentro del río heracliteo de la Historia, negando las fuerzas heterodoxas y centrífugas que lo roen por dentro y por fuera, un Poder que se basa en la repetición de un gesto que a lo largo de los siglos ha encontrado muchas encarnaciones: la voluntad de reproducir el mundo a su imagen y semejanza.

Es imposible recorrer la inmensa galería de retratos impresionistas que Fuentes recoge en su novela saqueando casi dos mil años de Historia oficial: desde el emperador romano Tiberio, Poncio Pilato y Cristo (El Nazir), hasta Juana la Loca (la Dama Loca) y Elizabeth I de Inglaterra (que es una misma con Isabel de Castilla); desde Juana Inés de la Cruz (que es también la Inés de Zorrilla), hasta Hernán Cortés (Guzmán) y Las Casas o Sahagún (Julián en el Nuevo Mundo) y Copérnico (Toribio); desde los pintores Bosch y Signorelli (Julián en el Viejo Mundo) a Cervantes (el Cronista manco) y al veneciano Giulio Camillo (Valerio Camillo), yuxtapuestos a personajes que por sí solos llegan a representar enteras clases sociales: judíos conversos y burguesía

¹⁸ Es el mismo personaje el que duda de su propia ontología hablando de sí como arquetipo: “El Señor decidió aferrarse a sí mismo y contar con la simple unidad de su propia persona para imponerse a la sorpresa, a la multitud, al enigma, al desorden. ¿Basta mi presencia? Se preguntó en seguida; y la respuesta fue ya un quebrantamiento de esa unidad simple —yo, Felipe, el Señor—: no, mi presencia no basta; mi presencia está transida por el poder que represento y el poder me traspasa porque, siendo anterior a mí, en cierto modo no me pertenece, y al pasar por mis manos y mi mirada, de mí se aleja y deja de pertenecerme” (1975: 349).

naciente (el Comendador), movimientos heterodoxos y filosóficos milenaristas y erasmistas (Simón, Ludovico)... Y es tal la transfiguración de los personajes robados a la Historia una vez que han accedido a la ejemplaridad de su estatus mítico, que el autor puede tranquilamente hacerlos dialogar con verdaderos personajes ficticios ya consagrados en mitos por la historia literaria. De aquí la convivencia de Celestina, de don Juan y de don Quijote —según Fuentes, los tres arquetipos más importantes de la literatura española— (1976) y de personajes procedentes de la narrativa hispanoamericana contemporánea (Oliveira, Pierre Ménard, Santiago Zavala, Cuba Venegas...) con los demás personajes históricos convertidos en figuras no menos ficticias gracias al *bricolage* obrado por el autor.¹⁹ Es justamente la ausencia de barreras cronológicas y consecuenciales instaurada por el *sistema mítico* de la novela lo que hace posible la coincidencia en un único microcosmos ejemplar —el espacio “posible” por excelencia que es *Terra nostra*— de momentos, móviles y personajes pertenecientes a siglos de una historia real y literaria que —como un mito fundador— es capaz de repetirse una infinidad de veces, tantas cuantas son las voces de los personajes que se alternan la tarea de narrarla²⁰ y cuantas son las lecturas a las que será sometida.²¹

¹⁹ Lo mismo cabe decir del tratamiento reservado a los acontecimientos históricos que Fuentes desestructura, mezcla y reconstruye en la novela. Entre ellos, se identifican claramente los sucesos que marcan la transición de la Edad Media a la moderna, como la crisis de la nobleza y el nacimiento de la burguesía, la génesis y el fracaso de la rebelión comunera, la proliferación de los movimientos milenaristas medievales y la difusión del renacimiento erasmista, el problema de la pureza de sangre y la expulsión de los judíos, la interminable construcción del Escorial, la revolución copernicana y guttemberguiana, en cuyo marco el descubrimiento de América y la conquista de México adquieren centralidad absoluta.

²⁰ El “perspectivismo” cervantino utilizado por Fuentes en *Terra nostra* confiere a la novela esa connotación de coralidad y de anonimato que recuerda la originaria tradición oral del mito. Al carecer de un narrador omnisciente, el texto se construye sobre secuencias narrativas en las que cada personaje ofrece su punto de vista respecto a la H/historia. Estas secuencias funcionan exactamente como cuentos míticos: tienen valor en sí mismos, así como un ritmo y un lenguaje propio, pero encuentran otro significado en su contradictoria yuxtaposición, como piezas de ese mosaico edificado por el *sistema mítico* de la novela.

²¹ Explica Fuentes en *Valiente mundo nuevo*: “Cada libro es un ente inagotable y cambiante simplemente porque, constantemente, es leído. El libro es un espejo que

Es inútil, e improductivo para el disfrute de *Terra nostra*, tratar de encontrar las correspondencias extradiegéticas de las citas históricas y literarias asimiladas a su microcosmos. El lector se ve abocado más que nunca a una *suspension of disbelief*, como parte integrante del *sistema mítico* de la novela (Booth 1987: 112-138). Si el mito, como afirma Barthes, es un valor que no tiene como sanción la verdad, es decir “es un habla definida por su intención... mucho más que por su letra” (1980: 223),²² funciona cuando el lector sufre el hechizo de su cara múltiple, “como si la imagen provocara *naturalmente al concepto*, como si el significante *fundara el significado*” (223).²³ De hecho, Barthes defiende la ambigüedad del mito: para ser eficaz, su intención no puede ser excesivamente oscura (el destinatario es demasiado inocente para verla) o excesivamente clara (el destinatario es un mitólogo). Se trata, además, de una falsa alternativa, puesto que, por su naturaleza, “el mito no oculta nada y no pregona nada: deforma; el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión” (222).²⁴ El mito supera su doble naturaleza de lenguaje objeto y de metalenguaje acabando por *naturalizar* el concepto que expresa. Por otra parte, el lector de novelas *no es* un mitólogo, ni un historiador, y si normalmente se deja persuadir por el *sistema* narrativo —con tal de que *funcione*— sin procurar una referencialidad, estará también dispuesto a caer en la “trampa” del *sistema mítico*, puesto que éste, dispersando la calidad histórica de las cosas sin negarlas, les confiere —como dice Barthes— “una claridad que no es la de la explicación sino la de la comprobación” (239),²⁵ como si las cosas significaran por sí solas.

refleja el rostro del lector. El tiempo de la escritura puede ser finito y crear, sin embargo, una obra total, absoluta: pero el tiempo de la lectura, siendo infinito, crea cada vez que es leída una obra parcial, relativa” (39). Y en *Terra nostra* por boca de Ludovico: “Es la infinita suma de los lectores de este libro, que al terminar de leerlo uno, un minuto después otro empieza a leerlo, y al terminar éste su lectura, un minuto más tarde otro la inicia, y así sucesivamente, como en la vieja demostración de la liebre y la tortuga: nadie gana la carrera, el libro nunca termina de leerse, el libro es de todos” (610).

²² “une parole définit par son intention beaucoup plus que par sa lettre” (Barthes 1957: 231).

²³ “comme si l’image provoquait *naturellement* le concept, comme si le signifiant *fondait* le signifié” (237).

²⁴ “le mythe ne cache rien et il n’affiche rien: il déforme; le mythe n’est ni une mensonge ni un aveu: c’est une inflexion” (237).

²⁵ “une clarté qui n’est pas celle de l’explication, mas celle du constat” (252).

EL MITO DE *TERRA NOSTRA* COMO SISTEMA SEMIOLÓGICO

Aunque el disfrute de *Terra nostra* no recomiende al enfoque del mitólogo, es importante —únicamente de cara a una lectura crítica— ilustrar con mayor detalle cómo funciona el sistema al que nos referimos hasta ahora. Para hacerlo, apelamos una vez más a las reflexiones de Barthes y de Lévi-Strauss, dedicadas respectivamente a la función moderna y arcaica del mito. La analogía entre construcción mítica y *bricolage* que el antropólogo ilustra en el primer capítulo de *La pensée sauvage* es muy reveladora para una lectura de *Terra nostra*.²⁶ Como un *bricoleur*, Fuentes saca algunos elementos (hechos, personajes, citas religiosas, filosóficas, literarias) de conjuntos existentes de diversa naturaleza, escogiendo precisamente los que pueden cumplir con una nueva función —más o menos alejada de la originaria— en la nueva estructura representada por la novela. “Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico, como del *bricolage* en el plano práctico —escribe Lévi-Strauss— consiste en elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos” (1964: 42).²⁷ Siguiendo el razonamiento de Lévi-Strauss, se llega a comprender que esos “fragmentos” de los que se sirve el discurso mítico de *Terra nostra* se presentan como entidades con dos caras: son tales —es decir incompletos— si nos referimos a

²⁶ Escribe Lévi-Strauss: “De nos jours, le *bricoleur* reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l’homme de l’art. Or, le propre de la pensée mythique est de s’exprimer à l’aide d’un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu’étendu, reste tout de même limité; pourtant, il faut qu’elle s’en serve, quelle que soit la tâche qu’elle s’assigne, car elle n’a rien d’autre sous la main. Elle apparaît ainsi comme une sorte de *bricolage* intellectuel, ce qui explique les relations qu’on observe entre les deux” (1962: 26) [Y, en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con los hombres de arte. Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico es expresarse con ayuda de un repertorio cuya composición es heteróclita y que, aunque amplio, no obstante es limitado: sin embargo, es preciso que se valga de él, cualquiera que sea la tarea que se asigne, porque no tiene ningún otro del que echar mano. De tal manera se nos muestra como una suerte de *bricolage* intelectual, lo que explica las relaciones que se observan entre los dos (1964: 36)].

²⁷ “Le propre de la pensée mythique, comme du *bricolage* sur le plan pratique est d’élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec des autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d’événements” (32).

su contexto originario, respecto al que constituyen una amputación y una pérdida de significación (v.g. el “Señor” está hecho de “partes” del “todo” que son Felipe II, Fernando I, Carlos V o Carlos II en sus circunstancias históricas referenciales). En cambio, si nos centramos en su nuevo destino, descubrimos que los “fragmentos” se han convertido en *funciones* de algo más (representar la *summa* del poder absoluto hispánico), y lo que atrae nuestra atención no es su mutilación y desarraigo (con respecto a la Historia oficial), sino el hecho de que —combinados entre ellos— poseen un papel y un significado preciso y contribuyen de forma eficaz a la construcción de un nuevo conjunto organizado (el mito del poder hispánico). El sistema sobre el que está edificada *Terra nostra* provoca en el lector dos reacciones diferentes y simultáneas: por un lado le hace percibir la Historia como un montón de escombros, un proceso centrífugo e ininteligible; por otro, presenta la nueva estructura mítica como forma de reorganización de esa fuga sin fin con la propuesta utópica de ilustrar “lo que pudo haber sido y no fue”. Cuanto más el pasado parezca carente de sentido y de dirección, tanto más su reorganización en forma de narración mítica logrará absorber en sí toda su significación. De la lección del “pensamiento salvaje”, Fuentes parece deducir que la cultura de la Historia conserva un valor sólo en la medida en que es posible desintegrarla y servirse de sus escombros para construir un nuevo concepto de “historia” en su doble sentido, filosófico y narrativo. En cuanto a la legitimidad de un paralelismo entre el *bricoleur* descrito en *La pensée sauvage* y el escritor Fuentes, es suficiente apelarse a las palabras del mismo Lévi-Strauss, donde define la tarea artística —y, por extensión, literaria— como término intermedio entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico. “El artista, a la vez, tiene algo de sabio y del *bricoleur*: con medios artesanales, confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento” (1964: 43).²⁸ La operación llevada a cabo por Fuentes en *Terra nostra* encuentra ulterior fundamento en el análisis que hace Barthes del mito moderno en cuanto sistema semiológico. Barthes define el mito a partir del esquema lingüístico tridimensional de Saussure —*significante, significado y signo*— para afirmar su naturaleza meta-

²⁸ “L’artiste tient à la fois du savant et du bricoleur avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance” (33).

lingüística como *sistema semiológico segundo* (1980: 205),²⁹ en cuanto edificado sobre una cadena semiológica preexistente. En otras palabras, el mito se construye utilizando el *signo* como *lenguaje-objeto*: “Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo” (205).³⁰ Al igual que el “fragmento” utilizado por el *bricoleur* de Lévi-Strauss, también según las leyes del discurso, en el mito el significante puede leerse desde dos puntos de vista: “como término final de un sistema lingüístico o como término inicial de un sistema mítico”.³¹ Adaptado a la novela de Fuentes, el “Señor” encerrado en su Alcázar es el Felipe II (y Fernando I, y Carlos V y Carlos II...) de la Historia con mayúscula —es decir su *sentido* o término final— y es *forma* como personaje de la historia ficticia de *Terra nostra*. En cuanto al significado, es decir, el *concepto* que surge de la correlación entre los dos: Felipe II (y Fernando I, y Carlos V y Carlos II...) es el Poder absoluto. Barthes hace notar que a un número relativamente reducido de conceptos (en nuestro caso: alteridad, deseo, fe, memoria, mestizaje...) le corresponde una abundancia de formas, y es justamente la repetición del concepto a través de su variedad la que permite descifrar el mito: “un libro entero puede ser el significante de un solo concepto y a la inversa, una forma minúscula (una palabra, un gesto, aun lateral, siempre que sea notado) podrá servir de significante a un concepto cargado de una rica historia” (212).³² En el caso de *Terra nostra* pueden decirse ambas cosas, pues por un lado su microcosmos se alimenta de una cantidad de detalles densos de significación, por el otro, su *sistema mítico* tiene la peculiaridad de no limitarse a utilizar como “lenguaje objeto” fragmentos de historia, sino verdaderos mitos que concurren a la edificación del mito artificial que es la novela en su totalidad.

“Puesto que el mito roba lenguaje —en nuestro caso a la historia— ¿por qué no robar el mito”, se pregunta Barthes. Y se responde: “Basta-

²⁹ “système sémiologique second” (1957: 221).

³⁰ “Ce qui est signe (c’est à dire total associatif d’un concept et d’une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second” (221).

³¹ “comme terme final du système linguistique ou comme terme initial du système mythique” (223-224).

³² “c’est un livre entier qui sera le signifiant d’un seul concept; et inversement, une forme minuscule (un mot, un geste, même lateral pourvu qu’il soit remarqué) pourra servir de signifiant à un concept gonflé d’une très riche histoire” (227).

rá para ello con hacer de él mismo el punto de partida de una tercera cadena semiológica, con poner su significación como primer término de un segundo mito” (229-230).³³ De hecho, Fuentes recupera en *Terra nostra* una serie de mitos que son iguales en diferentes tradiciones (greco-latina, egipcia, mesoamericana, judeo-cristiana, neoplatónica) lejanas en el tiempo y en el espacio, y que con sus mágicas analogías contribuyen a crear un horizonte de trascendencia dentro de la novela, funcionando como piezas de un mosaico que se descompone y se compone otra vez, de acuerdo con una mitología de cuño del autor. Es decir, a un primer sistema de mitos, que es —como enseña Barthes— un segundo sistema semiológico, el autor sobrepone una tercera cadena cuyo primer anillo es su significación o término final. Los mitos utilizados se convierten, así, en formas del nuevo sistema, para significar el “concepto” producido por Fuentes que es la novela para nosotros. Como observa Miguel Oviedo, en *Terra nostra* parece que “el horror al vacío sólo se satisface construyendo una nueva cosmogonía que absorbe, usurpa y saquea todas las otras” (1977: 22).

La gran proliferación de mitos y símbolos contenida en la novela nos permite, por cuestiones de espacio, hablar de ellos exhaustivamente. Sin embargo, gracias a una tipología tomada de Karoli Kerényi y Mircea Eliade, ha sido posible determinar y luego clasificar en tres grupos los que se dan de manera más reiterada en el texto, según se trate de: a) Mito genuino arcaico; b) Mito genuino moderno; c) Mito no genuino o tecnificado moderno.³⁴ El primer grupo se desarrolla a partir de la doble vertiente teológica y antropológica, según el mito se origine de la aspiración trascendente humana o tenga efectos prácticos en la vida y en el pensamiento de las poblaciones llamadas “primarias” (mitos escato-cosmogónicos³⁵ y mito de la Mujer).³⁶ El segundo, fun-

³³ “Puisque le mythe vole du langage pourquoi ne pas voler le mythe?, [...] Il suffira pour cela d’en faire lui-même le point de départ d’une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d’un second mythe” (243-244).

³⁴ Remitimos al importante estudio de K. Kerényi. *Introduction à l’essence de la mythologie*, y al ensayo “Dal mito genuino al mito tecnicizzato” (153-161); y de M. Eliade, a *Mythes, rêves et mystères*.

³⁵ Entre los que definimos sintéticamente escato-cosmogónicos identificamos en la novela: el mito de la creación (ierogamia cósmica de la Cábala, mitologema de los hermanos enemigos e incesto divino de las cosmogonías azteca y egipcia); el mito de la caída (necesidad de justificar la existencia del mal: el pecado de los dioses aztecas y

dado en la teoría junguiana de los arquetipos, reúne fenómenos de supervivencia de formas mitológicas en varias manifestaciones del pensamiento moderno cuyo campo de elección es la literatura. Subrayando la continuidad “mito-leyenda-epopeya-literatura moderna” (1957: 35),³⁷ Eliade ve acceder al estatus mítico, emancipándose de las obras que los han producido, a personajes que encarnan universales humanos (don Juan y don Quijote). El último grupo, definido por Kerényi “no genuino” o “tecnificado”, se refiere a una actitud mitologizante artificial, es decir, no derivada de un fenómeno originario espontáneo, sino de la intención de un autor. En nuestro caso, se trata del proyecto ideológico o temático representado por el “mito artificial de *Terra nostra*”, ese mundo “posible” cuyo acto de creación constituye el final abierto de su H/historia.³⁸

egipcios, el error en la creación de la Cábala); el mito del Mesías (la espera y la necesidad de una redención: la vuelta de Quetzalcóatl y de Cristo, el camino talmúdico de purificación); el mito del sacrificio (la dialéctica vida-muerte, *womb-tomb*, creación-destrucción: el sacrificio de Cristo, de Osiris, de Quetzalcóatl como medio a través del cual se realiza la salvación); mito del eterno retorno (la coincidencia de inicio y fin, el tiempo cíclico de regeneración: la teoría de las emanaciones sefiróticas y la vuelta a la unidad originaria de la Cábala, y las eras cósmicas, el calendario ritual y la cosmogonía aztecas).

³⁶ Todos los personajes femeninos de *Terra nostra* se construyen, singularmente y en su totalidad, gracias a un *collage* de propiedades míticas o simbólicas atribuidas durante siglos a la mujer y consagradas por la mitología y la literatura universal. La alteridad que caracteriza a la mujer, en cuanto objeto del imaginario masculino forjado en el *illud tempus* de toda cultura, abstrae a la mujer del contexto histórico para hacer de ella un concepto, en cuanto pura proyección de los miedos y deseos del hombre. Por esto, robadas a la historia (Juana la Loca, Isabel la Católica, Carlota, Marina, Sor Juana Inés de la Cruz), a la literatura (Celestina, la Inés de Zorrilla, la “mujer-selva” de la novela hispanoamericana), al mito (la Terra-Mater) o creadas a partir de estereotipos modernos (la Antropóloga, la Gitana)... las figuras femeninas pierden sus perfiles individuales, más que cualquier otro personaje de *Terra nostra*, apareciendo y desapareciendo en los diferentes lugares y tiempos contenidos en el microcosmos narrativo, porque todas son una: el mito de la mujer, “eterno nombre con variables destinos”. No es casual que a Celestina —intermediaria por excelencia de la literatura hispánica— se le entregue la tarea de urdir los múltiples cabos de la narración hasta el acto final de la novela, en que se asiste a la destrucción de ese mundo falocéntrico y absoluto del que el mito de la mujer es producto —en cuanto “otro” por excelencia— desde el origen de los tiempos.

³⁷ “mythe-légende-épopée-littérature moderne” (Eliade 1957: 35),

³⁸ Gracias al concepto del número tres, tomado de la Cábala y utilizado por Fuentes como eje de la narración, se resuelve el mito arcaico de la oposición binaria e

MITO, UTOPIA Y LITERATURA

Así como ha robado de la historia universal para poder ilustrar un Viejo y un Nuevo Mundo (respectivamente en la primera y segunda sección de la novela), sustancialmente homólogos en su lucha irresuelta dentro de sí y entre sí, de la misma manera Fuentes ha saqueado la mitología para hacerla confluír en la tercera y última sección de la novela —el Otro Mundo— dedicada a resolver dicha oposición de manera utópica gracias a la “metacosmesis” que inaugura una nueva era, y de manera realista gracias al poder de la literatura. Análogamente al mito, dice el autor, “la literatura está en comunicación con los orígenes del ser parlante”, y donde filosofía, política, moral y ciencia descubren su insuficiencia frente al divorcio permanente entre las palabras y las cosas, el hombre recurre a la utopía del mito (en el pasado) o de la literatura (en el presente) para reducir esa separación (Fuentes 1976: 110). Y no es todo. Hay una analogía entre el “presente absoluto” del mito en su concepción arcaica —es decir, su apertura en el tiempo a la constante actualización del evento originario— y el presente de la ficción, ese “presente continuo” del que habló Gertrude Stein, como nos recuerda Fuentes, que es el presente “inclusivo y fluido” propio de la literatura contemporánea (1990: 33). Es así como el sistema adoptado por Fuentes en *Terra nostra* revela una reciprocidad entre mito y literatura: mientras se alimenta de ello, la novela le confiere nueva vigencia. Sin embargo, a pesar de los aspectos comunes con el mito en su estructura cultural arcaica, es imposible —como nos ha demostrado Barthes— que el mito pueda hoy renacer en su pureza originaria, sin compromisos con un mundo carente de códigos férreos y consciente de la relatividad de sus verdades. Baste pensar que

inconciliable de los hermanos fraticidas —presente en casi todas las cosmogonías—, que en la H/historia de *Terra nostra* es representado por la oposición entre España y la América española. La invención de los tres hermanos gemelos, que representan el pluralismo y la diversidad en la igualdad, tiene la función mesiánica de anunciar la “metacosmesis” con que se cierra la tercera y última parte de la novela. Aquí, Ludovico y Celestina, los dos supervivientes del apocalipsis que en la víspera del siglo XXI quiere poner fin a la historia “abortada” de España, se funden utopicamente en un ser andrógino —amalgama del yo y el otro— que, autofecundándose, inaugura una nueva era en la que estarán disueltos los contrastes y el pan no se ganará con el sudor del rostro sino “con la sonrisa en el rostro” como reza la variante de la frase bíblica en la última página de *Terra nostra*.

mientras la mitología arcaica estaba fundada en la prohibición o en el tabú —combinando un número limitado de elementos según una lógica rigurosa— la mitología se funda, hoy, en el “permiso”, es decir, en la apuesta de que todo pueda ser admitido, conectado, asimilado, de acuerdo con una cultura que es el paraíso de la permisividad. No estamos señalando un defecto, sino simplemente subrayando que el escritor que quiera hoy rejuvenecer el hechizo del mito como lo ha hecho Fuentes en *Terra nostra* debe enfrentarse a un compromiso entre su estructura y los materiales inagotables que puede tener a mano. En consecuencia, como recuerda Barthes, el mito, hoy, tiene forzosamente un carácter *abierto*, inestable e indefinido: “el saber contenido en el concepto mítico es, en realidad, un saber confuso, formado de asociaciones débiles, ilimitadas” (211).³⁹ La versión multiforme y carnavalesca de esa vasta biblioteca de historiografía, literatura, arte, mitología, religión y ciencia que es *Terra nostra* expresa seguramente una intensa duda epistemológica y ontológica, tanto respecto al pasado como respecto al presente y al futuro. Pero el propósito fundamental de Fuentes no ha sido el de destruir toda una cultura para empezar de cero como el utopista, apelándose al puro arbitrio de lo fantástico (Steenmeijer 1991: 31). Por ambicioso que sea su desafío —y *Terra nostra* fue y sigue siendo un desafío— Fuentes quiere recrear dicha cultura con sus mismas piezas, por evasivas e inestables que sean, como un *bricoleur* consciente de que “lo que tiene a mano” es desmesurado. Y aquí encuentra justificación el recurso a un *sistema mítico* como criterio organizador de la novela. Por un lado, el autor ha instaurado un pacto con la realidad, robando para devolver, deformando sin negar, porque la Historia, convirtiéndose en forma, se empobrece, se vuelve pura letra y pierde valor, pero conserva la vida que alimenta el nuevo mito. Por otro, ha instaurado un pacto con el lector, naturalizando, gracias al mito, sus propias intenciones, porque, como concluye Barthes “la mitología es un *acuerdo* con el mundo, pero no con el mundo tal como es, sino tal como quiere hacerse” (253).⁴⁰ Si “las posibilidades negadas” de la historia, que el teatro de la memoria de Va-

³⁹ “le savoir contenu dans le concept mythique est un savoir confus formé d’associations molles, illimitées” (226).

⁴⁰ “la mythologie est un *accord* au monde, non tel qu’il est, mais tel qu’il veut se faire” (265).

lerio Camillo quisiera enmendar, no encuentran realización, y si bien a la historia de España y de la América española “—la menos realizada, la más abortada, la más latente y anhelante de todas las historias—” (1975: 775) no se le ofrece una segunda oportunidad, sí se abre para ella un espacio, aunque “de papel”, en el final abierto de la novela. Fuentes sabe, como en su tiempo sabía Cervantes, que su revolución crítica la está haciendo “sólo con palabras”, pero, recurriendo al *sistema mítico*, puede poner en acción una verdadera lucha entre pasado y presente, entre renovación y tributo a lo que precede, una síntesis y una fusión que no se dan en la consecencialidad cronológica ilustrada por el historiador, o teorizada por el filósofo, sino en la imaginación clarividente que asimila el novelista a un mago, a un profeta, a un visionario...

La “profecía” de *Terra nostra*, que el público del siglo xx (y ahora del siglo xxi) difícilmente se dispone a tomar en serio, se vuelve persuasiva a medida que la narración avanza porque obedece a las leyes internas de un microcosmos cuyo *sistema* acaba por satisfacer la necesidad, ínsita en el hombre, de encontrar un sentido a la realidad, sustituyéndose a ella: “precisamente en nombre de la polivalencia de lo real —dice Fuentes— la literatura crea lo real, deja de ser correspondencia verbal de verdades incommovibles 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*” (1976: 93). Gracias a la ficción y su recurso al mito, en *Terra nostra*, la historia ya no es vivida como itinerario irreversible, sino como mecanismo cíclico, sin una dimensión temporal en sentido propio. Y esta H/historia sin tiempo, cuyo final coincide con un inicio y viceversa, tendrá, entonces, un significado muy diferente del que se le suele atribuir. Ya no será el campo donde nacen y se enfrentan valores inconciliables en una lucha de la que es imposible prever el desenlace, sino donde hay espacio para un tercer elemento, aunque sea tan sólo una idea, una utopía para la esperanza. “Las utopías —decía Lamartine— a menudo no son otra cosa que verdades prematuras” (Baczko 1979: 3), y habría que preguntarse —como lo hace Bronislaw Baczko— en qué medida los sueños utópicos, anticipándose a realidades futuras, se meten por el camino de la Historia, anunciando las respuestas que el porvenir acaba por dar a los dilemas y a las inquietudes del presente. “Somos testigos del pasado —dice Fuentes— para seguir siendo testigos del futuro”. Y no es una casualidad que la utopía de *Terra nostra* no se encuentre en el espacio, sino en

el tiempo, en el “aquí y ahora” de la lectura, porque “el pasado depende de nuestro recuerdo aquí y ahora, y el futuro de nuestro deseo aquí y ahora. Memoria y deseo son imaginación presente. Éste es el horizonte de la literatura” (1990: 47-48).

BIBLIOGRAFÍA

- BACZKO, BRONISLAV. *L'Utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*. Trad. Margherita Botto y Dario Gibelli. Turín: Einaudi, 1979.
- BARTHES, ROLAND. *Mythologies*. París: Seuil, 1957 [Traducción al español: *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. México: Siglo XXI, 1980].
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN. *La paja en el ojo. Ensayos de crítica*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1980.
- BOOTH, WAYNE C. *The Rethoric of Fiction*. Nueva York: Penguin Peregrine Books, 1987.
- CASTAÑÓN, ADOLFO. “Una novela sin novelista”, en *Plural* 58 (julio 1976).
- ECO, UMBERTO. *Opera Aperta*. Milán: Bompiani, 1962.
- ELIADE, MIRCEA. *Mhytes, rêves et mystères*. París: Gallimard, 1957.
- ELIOT, THOMAS STEARNS. “Ulises, Order and Myth”, en *The Dial* (noviembre 1923).
- FERRARO, G. *Il linguaggio del mito*. Milán: Feltrinelli, 1979.
- FUENTES, CARLOS. *Terra nostra*. Barcelona / Caracas / México: Seix-Barral, 1975.
- . *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- . “Tiempo y espacio de la novela”, en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori, 1990.
- GOYTISOLO, JUAN. “Terra nostra”, en *Disidencias*. Barcelona: Seix-Barral, 1977.
- KERENYI, KARL. “Dal mito genuino al mito tecnicizzato”, en *Atti del Congresso di Studi Umanistici*. Roma, 1964.
- . *Introduction à l'essence de la mhytologie*. París: Payot, 1968.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *Anthropologie structurale*. París: Plon, 1958 [Traducción al español: *Antropología estructural*. Trad. J. Almela. México: Siglo XXI, 1984 (Antropología)].
- . *La pensée sauvage*. París: Plon, 1962 [Traducción al español: *El pensamiento salvaje*. Trad. Francisco González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica, 1964 (Breviarios, 173)].
- MENTON, SEYMOUR. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. 12-27.
- MORETTI, FRANCO. “Dalla terra desolata al paradiso artificiale”, en *Segni e stili del moderno*. Turín: Einaudi, 1987.

- OVIEDO, MIGUEL. "Fuentes: sinfonía del Nuevo Mundo", en *Hispanérica*. 6 (1977).
- SANAVIO, P. "Lévi-Strauss: la civiltà distrugge il mito ma ne ha sempre leisogno", en *Tuttolibri*. Suplemento de *La Stampa* (23 de abril de 1983).
- STEENMEIJER, MAARTEN. "Terra nostra: crítica utópica de la historia", en *Foro Hispánico. La nueva novela histórica hispanoamericana*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1991.
- TOMÁŠEVSKIJ. *Teoria della letteratura*. Trad. María Di Salvo. Milán: Feltrinelli, 1978 [*Teorija literatura. Poetika*. Leningrad, 1928].
- WHITE, HAYDEN. *Metahistory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- ZEA, LEOPOLDO. *Filosofía de la historia americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.