

Geografías imaginarias de Carlos Fuentes

BLANCA INÉS GÓMEZ
Pontificia Universidad Javeriana

El lugar es aquí,
El tiempo es ahora,
Ahora y aquí,
Aquí y ahora

Petrarca en *Terra nostra*

En “ese lugar de espejismos” que es Venecia, habita Donno Camillo, el Divino, creador del Gran Teatro del Mundo, hemicycle que se abre sobre las siete columnas del Templo de Salomón para ofrecer todo el pasado pero también todo el futuro, lo que será.

El Teatro de la memoria, capítulo de la tercera parte de *Terra nostra*, es el gozne estructural de la novela de Carlos Fuentes que indaga sobre la irrupción de América en el pensamiento occidental.

En él Fuentes reflexiona sobre la historia que es entendida como los errores de la libertad, donde la existencia de América se plantea como una equivocación, un hecho histórico cuya presencia resulta inusitada. El continente americano no estaba previsto en el teatro de Valerio Camillo que albergaba toda la realidad. Teatro mágico que haría dueño del mundo a quien lo poseyera.

Este hecho histórico, conocido por Fuentes a través de *El arte de la memoria* de la investigadora inglesa Frances Yates, es el hipotexto de *Terra nostra* que replantea la historia del encuentro de América y la sitúa como el elemento definitorio del ingreso del mundo europeo a la modernidad. De esta manera, la historia vuelve a ser contada desde una mirada no colonial ni hegemónica.

Los juegos intertextuales y la pregunta por la historia serán los dos ejes de reflexión teórica a partir de los cuales emprenderemos una relectura de la novela para hacer posible “imaginar el pasado y recordar el futuro” como lo propone el escritor mexicano.

Terra nostra es una novela total y alucinante que opera como un vórtice cultural donde se dan cita múltiples textos provenientes de las artes, la historia, el mito, la literatura y la ensoñación para recrear desde el reino de lo imaginario esa otra historia callada y secreta que puede ser rescatada por la memoria colectiva, al volver a nombrar olvidos y silencios.

Las preocupaciones de hoy sobre la cultura latinoamericana determinan el interés de rastrear la memoria documental de los textos fundacionales que replantean desde otro ángulo la historia. Como lo ha señalado Seymour Menton, la publicación de la novela de Carlos Fuentes en 1975 representa el surgimiento de la Nueva Novela Histórica (36). La obra reidentifica la experiencia colonial para plantear una nueva cartografía que dinamiza las fronteras culturales y renueva el viejo orden del discurso. La historia de América deja de ser narrada desde la enunciación del poder de la metrópoli para proponer una mirada postcolonial acorde con las nuevas teorizaciones culturales latinoamericanas.

Los poderes coloniales y del imperio que articulan la visión de mundo americana se quiebran en *Terra nostra* para dar paso a la autoconciencia de América que al nombrarse se produce a sí misma, y suscita una lectura a contrapelo que ausculta la lógica colonial para leer la historia desde la visión americana, donde el encuentro cultural que supuso el descubrimiento deja ver a las claras la ruptura de paradigma que éste significó para Europa.

La nueva cartografía entrevista por Carlos Fuentes es una deconstrucción que interpreta y deconstruye el teatro de la memoria de Valerio Camillo, concepción estática de la historia europea donde lo que impera es la disposición de las cosas en el espacio del mundo, para agregar un elemento dinámico que lo relativiza al poner en juego las fuerzas —europeas y americanas— que surgen en aquel famoso teatro del renacimiento.

El lector de *Terra nostra* debe recomponer una historia que el narrador hábilmente le entrega desde los registros de lo onírico, de allí el magistral inicio de la novela: “Increíble el primer animal que soñó con

otro animal”, para poblar de imaginación la existencia de un continente cifrado en la invención, en su hacerse, en su *in fire*, al decir de O’Gorman: “el problema central de su verdad es el concerniente al ser de América, no ya concebido como esa esencia sustancialmente indeterminable y predeterminada que ahora inconscientemente se postula *a priori* sino como el resultado de un proceso histórico peculiar y propio” (53).

Dinamismo que contrapone diacronía y sincronía como movimiento pendular que enfrenta al viejo y al nuevo continente. A la decrepitud del imperio colonial representado en la decadencia de la casa de los Austrias, se contrapone la exuberancia y la plenitud de un mundo nuevo. “Vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil” son los tres pilares que sustentan la visión ascética del mundo de Felipe II enclaustrado en El Escorial. El mundo europeo se desestabiliza cuando el teatro de Donno Camillo, quebrantando sus propias leyes, comienza a girar y aparece América.

La contraposición entre estatismo y cambio es un *leit motiv* que atraviesa la novela y es evocado continuamente como el elemento portador del cambio y la transformación: “Mundo inmóvil [...] La noticia del nuevo mundo lo ha puesto en movimiento. El nuevo mundo ya existe en la imaginación o el deseo de cuantos escucharon o supieron lo que dijo el tercer muchacho” (626).

Milán Kundera ejemplifica “la llamada del tiempo” en la tipología que propone para caracterizar las tendencias del género con la novela de Fuentes, donde la memoria personal de Proust da paso al tiempo colectivo: “El período de las paradojas terminales incita al novelista a no limitar la cuestión del tiempo, al problema proustiano de la memoria personal, sino a ampliarla al enigma del tiempo colectivo” (27).

Todo el acopio cultural de la novela se pone al servicio de la imaginación y lo que por último legitima el juego intertextual es ese afán de poner el arte y particularmente los textos literarios como pilares de la significación.

Terra nostra es un enorme tríptico anclado en tres magistrales retablos: *El viejo mundo*, donde desfila ante nuestros ojos el esplendor y la caída del imperio de los Austrias, en la figura del Señor que en ocasiones se identifica con la magnificencia de Felipe II y en otras con la figura decadente de Carlos IV. Asistimos a la construcción del Escorial, palacio, monumento a la eucaristía y monasterio, símbolo del poder imperial.

El nuevo mundo cuya presencia vibra en la épica colonial de Bernal Díaz del Castillo y en la recuperación de la literatura y de la mitología nahua, donde el pasado mítico se hace presente; y finalmente, *El otro mundo* cifrado en la tradición del ocultismo y en la sospecha de las múltiples relaciones y correspondencias entre las cosas que sólo al iniciado es dable descifrar. Este mundo es precisamente la apropiación del arte de la memoria en la alquimia del siglo XV, apresada en el maravilloso invento del Gran Teatro del Mundo, parangonable con los inusitados inventos de Melquíades.

La historia corre entre el mes de junio y la noche de San Silvestre de fin de milenio y se amplía en los manuscritos que Polo Febo arroja al mar en las tres botellas que contienen presente, pasado y futuro. Aquí los manuscritos de Melquíades han dejado de ser el recuento de un pasado que se cierra sobre el presente de destrucción y muerte, para convertirse en el caos del milenarismo al cual asistimos con el Coronel Aureliano Buendía, Horacio Oliveira, Cuba Vanegas y tantos otros que han venido de América en las últimas páginas de la novela, cuyo escenario vuelve a ser el París surrealista de las primeras páginas; espacio recurrente en el imaginario de Fuentes. ¿Cómo no recordar la luz maravillosa de la penumbra de Aura en ese París tantas veces recreado por la literatura latinoamericana, tamizado por el arte de Paul del Vaux en Julio Cortázar y aquí evocado por la presencia de Buñuel, cuya sombra tutelar se extiende desde los primeros capítulos de la novela? En *Terra nostra* culmina el trabajo de escritura tan largamente preparado por el autor. En coherencia con los postulados del ensayo fundacional del boom latinoamericano, *La nueva novela latinoamericana*, *Terra nostra* es mito, lenguaje y estructura, los tres pilares fundacionales de la escritura del autor mexicano, para quien la novela debe hacer presente el pasado, para que no se olvide, para que no se fosilice entre las manos. Ahora bien si el *Quijote* representó una crítica de la lectura, pues Don Quijote viene de los libros y va a los libros; la épica contemporánea a partir de Joyce es una crítica de la escritura, como lo es *Terra nostra*, centón que está escrito con la palabra ajena proveniente del mundo de los libros.

Para Fuentes la estructura novelesca es un artificio de significación que se renueva en cada obra. La estructura tripartita de *Terra nostra* es una alusión a la comedia del Siglo de Oro, donde los personajes son convocados para representar la comedia del ingreso de Europa a la

modernidad. La lectura de la historia se invierte al salir de los estrechos límites de la *terra nostra* surcada por el mar de los sargazos al encuentro de esos otros mundos, *orbis alterius*, cuya perturbadora posibilidad de existencia cuestionaba las creencias religiosas de la redención divina. Si los evangelistas habían predicado el Evangelio hasta los confines de la tierra, ¿cómo podrían haber llegado a esos otros mundos? La existencia de otro mundo era imposible para el pensamiento medieval; por eso, como lo explica O’Gorman, la negación de la existencia de una tierra continental llevó a Colón a emprender los distintos viajes que tuvieron como objetivo demostrar que no había llegado a un mundo nuevo sino al *finis terrae*, hecho que quedó ampliamente corroborado cuando Colón pisó el Golfo de Paria en Venezuela y afirmó, contra toda lógica, que había llegado al paraíso terrenal, pues no otra cosa explicaba la presencia de agua dulce.

La constatación de la existencia de América quebró el viejo orden medieval y produjo el acceso a la modernidad del pensamiento europeo. Con ella la lectura hegemónica de la historia se clausura para siempre. La novela propone una nueva cartografía cultural que desecha la diacronía para hacer presente la historia de América desde su doble polaridad de origen: el legado occidental y su inserción en la tradición precolombina, donde las memorias locales dan paso a una lectura en totalidad.

En *Terra nostra* el juego de las simultaneidades asegura esa mirada totalizante de la historia. Los desplazamientos temporales son verdaderas acrobacias que saltan por encima de todas las reglas de la temporalidad. Uno de los artificios para lograr la dislocación espacio-temporal es el entrar a saco en la historia y en la literatura de todos los tiempos. Estos juegos intertextuales crean espacios dentro de espacios y tiempos dentro de tiempos. Aquí se dan cita lo onírico, lo lúdico, lo esotérico y lo cabalístico para crear un mundo de extrañamiento donde “todo es posible y todo está en duda.”

Todos los personajes tienen una historia que contar y un sueño que contar; así aparecen varios niveles de la realidad ficticia que crean juegos de voces dentro de voces y laberintos, juegos espejeantes y lecturas en abismo, que dan razón de imágenes y sueños.

Felipe II, la reina Juana, Ludovico, Celestina, Pedro, Don Juan, el Peregrino del nuevo mundo, Guzmán..., todos cuentan “cuentos sin cuenta”, que son recogidos por el Cronista que no es otro que el manco de Lepanto quien conoce esa plural historia por boca del confesor.

Umberto Eco ha dicho que *El nombre de la Rosa* “es la única Biblia que merece nuestra pobre postmodernidad” por hacer uso de una escritura que se sabe leída al ser la recuperación de múltiples textos. Fuentes al concebir la escritura como juego palimpsestuoso, esto es, construida sobre reenvíos y deslizamientos textuales, escribe el Quijote de nuestros días.

Ese autor único, tan caro a la tradición borgiana, escribe todos los textos posibles y la novela es la suma de los mismos y de sus contradictorias versiones; por eso si el texto sagrado es el poseedor de la verdad, *Terra nostra*, escrita bajo la sospecha de la incertidumbre, es un texto demoníaco, una gran herejía. Como lo explica el autor, durante la Edad Media no se escribieron novelas, pues la herejía revestía el carácter desacralizador que la novela conlleva; en palabras de Bajtín, podría decirse que la herejía medieval era carnavalesca: “En la épica medieval, dice Fuentes, no cabe la tragedia, la libertad que se equivoca se llama herejía” (17), aludiendo con ello a las formas tradicionales de la épica, en el mundo griego y en el mundo medieval.

Los marcos narracionales actualizan la técnica del manuscrito como artificio del que se vale el narrador para contar la historia; Polo Febo arroja al mar tres botellas que contienen el presente, el pasado y el futuro, temporalidades que se conciertan en el apocalipsis con el cual se cierran las páginas de la novela.

La existencia de América es vista como un error, idea recurrente una y otra vez en la obra, como ya se vio en la lectura alucinante del *Jardín de las delicias* del Bosco (Gómez 1995) y como podemos constatarlo en el Teatro de Camillo. La novela acoge la triada del viejo mundo, el nuevo mundo y el otro mundo, estructura tripartita que alude a una visión de un mundo predeterminada por el sentido de la perfección, jugando de esta manera con el flujo y reflujo del orden y del caos. El viejo mundo, la isla de tierra conocida (Europa, Asia y África), los tres continentes, de nuevo la perfección del número tres y el nuevo mundo, la cuarta parte, el error, la imposibilidad de ser.

Terra nostra es una novela de la magia de la escritura, que echa mano del barroquismo del lenguaje como totalidad. El barroco es “signo de una creación singular, capaz según él de trasladar al arte y a la vida la visión total del universo que es la ciencia nueva” (743). Como dice Dante Medina: “*Terra nostra* es un *totum*. Carlos Fuentes es un historiador alucinado por el asombro. Afincado en la historia la reinventa. Cava en la re-activación de los mitos” (23).

Valerio Camillo, El Divino, uno de los prohombres del siglo XVI, poseedor del secreto último, mágico y místico de la filosofía oculta, mago cuyo sistema hermético de la memoria se centraba en los poderes de la astrología, donde el sol era considerado el rey de los astros, construye el teatro de la memoria que aloja todo lo que ha sido y será, todo cuanto pudiendo haber sido no fue.

Éste es el Teatro de la Memoria. Los papeles se invierten. Tú, el único espectador, ocupas el escenario. La representación tiene lugar en el auditorio.

Encajonado dentro de la estructura de madera, el auditorio tenía siete gradas ascendentes, sostenidas sobre siete pilares y abiertas en forma de abanico; cada galería era de siete filas, pero en vez de asientos, Ludovico miró una sucesión de rejas labradas, semejantes a la que guardaba el jardín de Valerio Camillo sobre el campo de Santa Margherita; la filigrana de las figuras en la reja era casi etérea, de modo que cada figura parecía superponerse a las que le seguían o precedían; el conjunto daba la impresión de un fantástico hemiciclo de biombos de seda transparente; Ludovico se sintió incapaz de comprender el sentido de esta vasta escenografía invertida, en la que los decorados eran espectadores y el espectador, actor único del teatro.

El hondo cántico del paisaje se convirtió en el coro de un millón de voces reunidas, sin palabras, en un solo ulular sostenido: —Sobre siete pilares descansa mi teatro, tartamudeó el veneciano, como la casa de Salomón. Estas columnas representan a los siete sefirot del mundo supraceleste, que son las siete medidas de la trama de los mundos celestial e inferior y que contiene todas las ideas posibles de los tres mundos. Siete divinidades presiden cada una de las siete graderías: distingue, monseñor Ludovicus, sus figuras en cada una de las primeras rejas. Son Diana, Mercurio, Venus, Apolo, Marte, Júpiter y Saturno: los siete planetas y el sol central. Y siete temas, cada uno bajo el signo de un astro, se representan en las siete filas de cada gradería. Son las seis situaciones fundamentales de la humanidad. La Caverna, que es el reflejo humano de la esencia inmutable del ser y de la idea. Prometeo, que es el hombre que roba el fuego de la inteligencia a los dioses. El Banquete, que es el convivio de los hombres reunidos en sociedad. Las Sandalias de Mercurio, que son símbolos de la actividad y el trabajo humanos. Europa y el Toro, que son el amor. Y en la fila más alta, las Gorgonas que desde arriba lo contemplan todo: tienen tres cuerpos y un solo ojo compartido. Y el único espectador —tú— tiene un solo cuerpo pero posee tres almas, tal y como lo dice el Zohar. Tres cuerpos

y un ojo; un cuerpo y tres almas. Y en medio de estos polos, todas las combinaciones posibles de los siete astros y las siete situaciones. Bien ha escrito Hermes Trismegisto que quien sepa unirse a esta diversidad de lo único será también divino y conocerá todo el pasado, el presente y el futuro, y todas las cosas que contienen el cielo y la tierra (564-565).

Gracias al mito es posible la renovación del presente. Traer lo pasado al ahora, y proyectar el futuro:

Todos mis tiempos son uno, mi pasado ahorita, mi futuro ahorita, mi presente ahorita, ni desidia, ni nostalgia, ni ilusión, ni fatalidad: pueblo de todas las historias, sólo reclamo, con fuerza, con ternura, con crueldad, con compasión, con fraternidad, con vida y con muerte que todo suceda, instantáneamente, hoy: mi historia, ni ayer ni mañana, quiero que hoy sea mi eterno tiempo, hoy, hoy, hoy, hoy... (737).

La escritura tiene el poder de hacer presentes todos los tiempos y torna real lo que se escribe sin comprobación ninguna, de allí la urgencia de dar forma al sueño y a la imaginación para que la realidad sea plena en lo escrito; la verdad se hace única al ser escrita, es la verdad del papel, aquella que no necesita ser sometida a la prueba de la verdad. Como en la Cábala, la escritura antecede a la realidad y crea la realidad que nombra.

En la conferencia sobre la Cábala, recogida en el libro *Siete noches*, Borges anota: “en la Cábala (que quiere decir *recepción, tradición*) se supone que las letras son anteriores, que las letras fueron el instrumento de Dios, no las palabras significadas por las letras. Es como si se pensara que la escritura, contra toda experiencia, fue anterior a la dicción de las palabras. En tal caso nada es casual en la escritura: Todo tiene un ser determinado”.

La preocupación por el lenguaje que manifiesta Fuentes obedece a esa reflexión universal que es una inquietud del lenguaje dentro del lenguaje, preocupación que es signo de una época y de un tiempo en crisis. Como dice Derrida: “la naturaleza significativa del lenguaje aparece muy incierta, parcial o inesencial” (10). Fuentes, conocedor de las posibilidades infinitas de la palabra y sabedor de que la variante y la modificación son transformadoras del hallazgo de la escritura, emprende el juego de las mutaciones de la imaginación donde es dable reconocer la historia y su negación.

Así la novela puede ser entendida como un criptograma que remite a un mensaje secreto que el lector debe descifrar. Escritura y lectura en *Terra nostra* son actos alucinantes, que se aproximan al paroxismo de la escritura como desafío de la razón: el atractivo de tocar por fin los límites de lo imaginable.

La presencia de la numerología en la novela y el valor mágico y simbólico que tienen los números en *Terra nostra* es uno de los elementos que configuran un mundo donde la magia renacentista, la tradición cabalística, el esoterismo y la herejía, crean esa otra fuerza demoníaca, presente en la Europa de la inquisición española y en los aquelarras y ritos de la brujería alemana; fuerzas ordenadoras de un mundo donde la sinrazón cervantina y la locura erasmiana instauran la posibilidad de una vida carnavalesca al desacralizar las creencias y polarizar las fuerzas de la ortodoxia y de la herejía.

En *Terra nostra* cada uno de los números tiene un significado:

Traducía esta mañana al cabalista Ibn Gabriol, y dice esto: “La Unidad no es raíz de todo, puesto que la Unidad no es más que una forma y todo es a la vez forma y materia [...]. Nada se desarrolla sin la aparición de un tercer factor; sin el tres todo permanecería en polaridad estática...

El cuatro es la naturaleza, el ciclo de las constantes repeticiones: Cuatro estaciones, cuatro elementos. El cinco es el primer número circular: el número de la criatura, que cinco sentidos tiene y, encerrada en su círculo, traza un pentagrama con las cinco puntas de su cabeza, manos y pies: es nuestra estrella, y la mano del profeta, Mahoma. El seis es dos veces tres, perfección de la forma y materia encarnadas en el hombre [...] El siete es el hombre en camino [...] pues como dice el sabio indostánico del Atharva-Veda, “el tiempo camina sobre siete ruedas”. El ocho es la liberación [...], son los ocho caminos del Gautama Buda [...] y el número nueve significa la redención y la reintegración de todos en el umbral de la unidad [...] el número diez, la unidad verdaderamente realizada...

El número once, que bien dijo Agustín de Hipona, es el arsenal del pecado [...] En el once hay una pequeña unidad, un miserable uno enfrentado a la unidad divina: es Lucifer. Once es la tentación: teniéndolo todo queremos más. Los múltiplos de once no hacen más que acentuar este mal y esta desgracia: veintidos, treinta y tres...” (536-537).

El número tres como número de la perfección es uno de los ejes de esta novela herética y oscura.

La alquimia del verbo aproxima al narrador al encanto del teatro de la memoria, *Terra nostra* es una novela total, como lo es el maravilloso invento de Camillo. Los poderes ocultos y el esoterismo de la magia renacentista vuelven a aparecer en la novela de Fuentes para hacer posible la existencia de América. La transmutación constante, como bien lo señala Celestina, “Ley es de Fortuna que todas las cosas en su ser permanezcan”, hace posible el encuentro de América.

Recordar lo olvidado o silenciado hace posible recuperar la memoria. El capítulo del *otro mundo*, que venimos comentando es un gozne estructural que reúne los haces temáticos y escriturales de la novela.

En la “Bibliografía conjunta” de la cual partimos, el lector encuentra *El arte de la memoria*, libro admirable desde tantos puntos de vista, libro revelador para el lector que lo lleva al encuentro con un nuevo orden de ideas, obra de Frances A. Yates acerca del arte de la memoria, a quien Fuentes reconoce en los agradecimientos.

Con este libro Fuentes construye un hermoso juego intertextual, anclado en la más espléndida fábula que invita a recorrer con Ludovico el teatro de la memoria, la creación renacentista de Donno Valerio Camillo, personaje enigmático que prepara a sus canes para que den sepultura a su cuerpo y así poder cumplir con el principio ciceroniano de “tornar la materia a la materia”.

En la fantasmal Venecia que nos apresa con “su sueño espectral, porque nunca nadie huye a tiempo de Venecia”, tenía su casa Donno Valerio Camillo, donde “se abría una estrecha reja labrada con series de tres cabezas, constantemente repetidas, loba, león y perro” (559). El texto de Yates aclara: “Saturno era el planeta de la melancolía, la buena memoria formaba parte del temperamento melancólico, y la memoria era parte de la Prudencia. Todo esto queda indicado en la serie de Saturno del teatro donde, en la grada de la Cueva, vemos al famoso símbolo del tiempo formado por las cabezas de lobo, león y perro, significativas del pasado, el presente y el futuro. Se le podía usar como símbolo de la prudencia y sus tres partes, *memoria, intellectus, providentia*, como se echa de ver en la famosa pintura de Tiziano, titulada “Prudencia”, en la que, bajo el rostro del hombre aparecen tres cabezas de animales” (193).

Donno Valerio es mago y hombre de gran erudición, y a eso se debe su tartamudez: “De una vez le explico la razón: mi capacidad para leer es infinitamente superior a mi capacidad para hablar; empleo tanto tiempo leyendo, que a veces olvido por completo cómo se habla, en todo caso,

leo tan rápidamente que, en compensación, tropiezo al hablar. Mi pensamiento es más veloz que mi palabra” (560).

En el libro *Giordano Bruno y la tradición hermética*, la investigadora inglesa cuenta:

Alrededor de 1460 un manuscrito griego procedente de Macedonia llegó a Florencia traído por un monje, uno de los muchos agentes destacados por Cosme de Médicis para la búsqueda y recopilación de manuscritos. En el manuscrito se hallaba incluida una copia del *Corpus Hematicum* que comprendía catorce de los quince tratados de los que constaba la recopilación [...] si bien ya se había conseguido reunir todos los manuscritos platónicos y tan sólo faltaba abordar su traducción. Cosme ordenó a Ficino que los dejara de lado y que emprendiera inmediatamente la tarea de traducir la obra de Hermes Trismegisto antes de enfrentarse con los filósofos griegos (Yates: 156).

La cita anterior es una clara demostración de la importancia que tenía en el renacimiento la magia y particularmente las doctrinas herméticas, pues se suponía que en el *Asclepius* podía leerse la verdadera y primigenia religión grabada en las antiguas pirámides egipcias.

Ludovico, el personaje creado por Fuentes, es traductor del griego y el primer texto que traduce sobre la memoria es la leyenda de Mnemosine, quien ayudó a Escopas a recordar el orden de los invitados al banquete. En la *Vida de Apolonio de Tiana* de Filostrato, aprendió la necesidad del recuerdo, “escribió un himno de elogio a la memoria, en el cual decía que todas las cosas se borran con el tiempo, pero que el tiempo mismo se vuelve imborrable y eterno gracias al recuerdo” (561).

Como texto herético y mutable, la escritura se convierte en un texto absoluto que alberga no sólo lo que fue o es, sino aquello que pudo haber sido; para Fuentes, “la historia es el nombre moderno de los errores de la libertad”, por eso basta con dar un pequeño giro al teatro de Camillo para que lo que pudo haber sido desfile ante los ojos del espectador:

—Mira, mira entonces en los combinados lienzos de mi teatro el paso de la más absoluta de las memorias: la memoria de cuanto pudo ser y no fue; mírala en lo mínimo y en lo máximo, en los gestos no cumplidos, en las palabras no dichas, en las elecciones sacrificadas, en las decisiones postergadas, mira el paciente silencio de Cicerón mientras escucha las necedades de Catilina; mira cómo convence Calpurnia a César de que

no asista al Senado en los idus de marzo; mira la derrota de la armada griega en Salamina, mira el nacimiento de esa niña en un establo de Belén, en Palestina, bajo el reinado de Augusto, mira el perdón que otorga Pilatos a esa profetisa y la muerte de Barrabás en la cruz, mira cómo rehúsa Sócrates, en su prisión, las tentaciones del suicidio, mira cómo muere Odiseo, devorado por las llamas, dentro del caballo de madera al que los astutos troyanos han prendido fuego al encontrarlo fuera de los muros de la ciudad, mira la vejez de Alejandro de Macedonia, la silenciosa visión de Homero: ve, mas no habla, el regreso de Elena a su casa, la fuga de Job de la suya, el olvido de Abel por su hermano, el recuerdo de Medea por su esposo, la sumisión de Antígona a la ley del tirano en aras de la paz del reino, el éxito de la rebelión de Espartaco, el hundimiento del arca de Noé, el regreso de Lucifer a su sitio a la vera de Dios, perdonado por decisión divina, pero también, mira, la otra posibilidad: la obediente permanencia de Luzbel, que renuncia a la rebelión, en el cielo original, mira, mira cómo sale ese genovés, Colombo, a buscar la ruta de Cipango, la corte del Gran Khan, por tierra, de poniente hacia levante, a lomo de camello; mira cómo giran y se funden y confunden mis lienzos: mira a ese joven pastor, Edipo, satisfecho para siempre de vivir al lado de su padre adoptivo, Polibio de Corinto y mira la soledad de Yocasta, la intangible angustia de una vida que siente incompleta, vacía: sólo un pecaminoso sueño la redime: no habrá ojos arrancados, no habrá destino, no habrá tragedia y el orden griego perecerá fatalmente porque faltó la transgresión trágica que al violarlo lo restaurara y vivificara eternamente: la fuerza de Roma no sojuzgó el alma de Grecia; Grecia sólo pudo ser sometida por la ausencia de la tragedia: mira, París ocupada por los mahometanos, la victoria y consagración de Pelayo en su disputa con Agustín, la cueva de Platón inundada por el río de Heráclito, mira, las bodas de Dante y de Beatriz, un libro que nunca fue escrito, un viejo libertino y comerciante de Asís y los muros vacíos que jamás pintó el Giotto, Demóstenes se tragó una piedra y murió atragantado, frente al mar, mira lo máximo y mira lo mínimo, el mendigo nacido en la cuna del príncipe y el príncipe en la del mendigo, el niño que creció, muerto al nacer, y el niño que murió, crecido, la fea, hermosa, el baldado, entero, el ignorante, letrado, el santo, perverso, el rico, pobre, el guerrero, músico, el político, filósofo, bastó un mínimo giro de este gran círculo sobre el cual se asienta mi teatro, la gran trama de tres triángulos equiláteros dentro de una circunferencia regida por las múltiples combinaciones de los siete astros, las tres almas, las siete mutaciones y el ojo único: no se separan las aguas del Mar Rojo, una muchacha

toledana no sabe cuál prefiere entre siete columnas idénticas de una iglesia o entre dos idénticos garbanzos de su cena, Judas es insobornable, no le creyeron al niño que gritó ¡al lobo! (566-567).

Y como en la alucinante lectura del *Jardín de las delicias* al ponerse en movimiento el teatro de Camillo, surge como el mayor error de la historia el descubrimiento de América:

Mira de nuevo, monseñor; hago regresar las luces, pongo en movimiento a las figuras, se integra un espacio, el de tu tierra, España, y el de un mundo desconocido donde España destruye todo lo anterior a ella y se reproduce a sí misma: una gestación doblemente inmóvil, doblemente estéril, pues sobre lo que pudo ser —mira arder esos templos, mira cómo caen las águilas, mira cómo son sojuzgados los hombres originales de las tierras ignotas— tu patria, España, impone otra imposibilidad: la de sí misma, mira cómo cierra sus puertas, expulsa al judío, persigue al moro, se esconde en un mausoleo y desde allí gobierna con los nombres de la muerte: pureza de la fe, limpieza de la sangre, horror del cuerpo, prohibición del pensamiento, exterminio de lo incomprensible [...]

Ante los ojos de Ludovico, entre los biombos y rejas y luces y sombras de las graderías de este Teatro de la memoria de todo lo que no fue pero podría, alguna vez, ser, pasaron, revertidas, con la seguridad de que serían estas que él miraba, animadas imágenes incomprensibles, barbados guerreros con corazas de hierro, rasgados pendones, autos de fe, empelucados señores, hombres oscuros con inmensas cargas a cuestas, se oyeron discursos, proclamas, oradores grandilocuentes, se vieron lugares y paisajes nunca vistos: extraños templos devorados por la selva, conventos concebidos como fortalezas, ríos anchos como mares, desiertos pobres como una mano abierta, volcanes más altos que las estrellas, praderas devoradas por el horizonte, ciudades de balcones enrejados, rojos tejados, muros heridos, inmensas catedrales, torres de vidrio resquebrajado, militares con los pechos cuajados de medallas y entorchados, pies cubiertos de polvo y espina, niños de flacos huesos y grandes barrigas, la abundancia al lado del hambre, un dios de oro asentado sobre un mendigo harapiento; el lodo y la plata (568-569).

Desfile alucinante en el que la magia del Teatro de la Memoria ha hecho posible la Invención de América.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, JORGE LUIS. *Siete noches*. México: Tierra Firme, 1980.
- DERRIDA, JACQUES. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- FUENTES, CARLOS. *Terra nostra*. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- . *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- GÓMEZ, BLANCA INÉS. “El jardín de las delicias palimpsesto de *Terra nostra*”, en revista *Universitas Humanística*. Bogotá: Universidad Javeriana. (jul.-dic. 1995).
- KUNDERA, MILÁN. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- LE GOFF. *El orden de la memoria*. Paidós: Barcelona, 1991.
- MENTON, SEYMOUR. *La nueva novela histórica de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MEDINA, DANTE. “Terra Nostra, Ars Magna. Lucis et Umbrae”, en *La Gaceta*. (diciembre de 1992). 22–33.
- O’ GORMAN, EDMUNDO. *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- WILLIAMS, RAYMON. *Los escritos de Carlos Fuentes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- YATES, FRANCES. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1994.
- . *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel, 1983.