

## LAS LECTURAS DEL *QUIJOTE* Y SU PRAXIS NARRATIVA EN LA OBRA DE CARLOS FUENTES

LUIS CARLOS SALAZAR QUINTANA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Como ha contado el propio Carlos Fuentes, su primer encuentro con el *Caballero de la fe* fue a la edad de quince años, cuando un profesor le encargara componer un capítulo que hubiese olvidado escribir el mismo Cervantes (Sánchez, 1998). La experiencia fue de tal modo estimulante para el joven escritor mexicano, que jamás olvidó cada año su cita puntual con la obra, específicamente cada vez que llegaba la Semana Santa, que era la forma como él –decía Fuentes con ironía– “expiaba sus culpas y las culpas del mundo” (Sánchez, 1998). Desde entonces, Fuentes se declaró un escudero de don Quijote y también un hijo mexicano de la Mancha.

Al tanto de la productiva relación teórica, estética e ideológica que supone la presencia del escritor alcalaíno –en particular la obra del *Quijote*– en el horizonte del pensamiento y narrativa de Carlos Fuentes (Levine, 1976; Joset, 1995; Guiñas, 1998; Mee, 2003; Mee, 2004; Herrero, 2009 y Rincón, 2005), el presente trabajo busca no sólo hacer ver la importancia del autor mexicano como mediador entre la teoría literaria contemporánea y la obra maestra de Cervantes (Herrero, 2009; Rincón, 2005), sino la de asumir a Fuentes como intérprete activo de la visión estética del arte cervantino, lo cual explica no sólo los ensayos (Joset, 1995) sino, especialmente, los procesos de fabulación de la producción fuenteana. Por esta vía, este trabajo propone identificar las lecturas y relecturas del *Quijote* en la obra de Fuentes como claves para interpretar las formas narrativas y el simbolismo imaginario de sus novelas.

Para desarrollar nuestro planteamiento, conviene diferenciar primero aquellas obras en las que este autor reflexiona sobre las “actitudes cervantinas de la modernidad”; y a través de éstas, aquellas piezas literarias en que se pone en práctica el arte compositivo aprendido de Cervantes. Para resolver el primer asunto, ha sugerido Jaques Joset que debemos diferenciar al menos tres formas de lectura cervantina propuestas por Fuentes (Joset, 1995). En orden cronológico, puede decirse que en la primera etapa (años de 1960), Fuentes lee el *Quijote* en función del poder que ejerce lo nombrado sobre la realidad constituida y la majestad del libro como objeto cultural (Joset; 1995: 890-891); en la segunda (años de 1970), el texto de Cervantes es interpretado por Fuentes como una metáfora subversiva del contexto social e ideológico en el que surge el *Quijote* (Joset, 1995: 892-895); y en la tercera (década de 1980 y 1990), el autor de *La región más transparente* descubre la risa como un instrumento eficaz de la visión irónica y desrealizante de la novela frente a la ortodoxia (Joset, 1995: 896-897).

No obstante que la propuesta de Joset ilumina el proceso lector de Fuentes respecto del *Quijote* a través de los años, interesa destacar aquí, acaso como complemento de esta perspectiva, que más que etapas lectoras racionalizadas en sus ensayos, lo que nos sugiere la obra ensayística y narrativa de Fuentes es la integración no siempre consciente y matizada de principios estéticos a través de los cuales el autor mexicano avanza, pero también regresa, en forma asidua al texto de Cervantes. Quiero decir que si las ideas de Fuentes, desplegadas en sus ensayos, no tuvieran el mérito de ser originales o correctas, por cuanto puedan revelar al especialista equívocos de visión (Joset, 1995: 894), sí resulta útil el saber que esas ideas fueron las que Fuentes intentó poner en práctica en sus novelas, incluso antes de dar a conocer sus ensayos. En este marco, resulta interesante que sea el texto de Cervantes el que inspira constantemente al novelista mexicano para justificar desde ahí que la novela es capaz de nombrar realidades ambiguas, migratorias y polisistémicas, a partir de las cuales el mundo hispanoamericano adquiere presencia y significado en el devenir cultural del mundo occidental.

Con relación al primer periodo, si seguimos a Joset, cabe decir que Fuentes en realidad lo que hace son pequeñas pero puntuales reflexiones sobre el arte cervantino. De esta época son *La nueva novela hispanoamericana* (1969) y *Casa con dos puertas* (1970). En estos ensayos, Fuentes considera que el *Quijote* nos enseña que la

Literatura crea juegos especulares donde los personajes por primera vez se saben leídos y en función de tal sorpresa, sus historias noveladas dejan de intentar reflejar la vida humana, para concentrarse en cambio en cómo la vida misma se ve reflejada y sustituida por la majestad del libro.

Es de notar que la idea expuesta da cuenta de la influencia que *Las palabras y las cosas* (1966) de Michel Foucault tuvo en esos años sobre Fuentes, por cuanto éstas respaldan su opinión con relación al papel que debe asumir el escritor hispanoamericano contemporáneo respecto de una realidad legada sin más y trasplantada del mundo europeo. De ahí entonces que la lectura de Fuentes de estos años, como sugiere Carlos Rincón (2006), no pueda ser entendida sino en sintonía con el contexto ideológico de los años 60 y principios de los 70. Por tanto, la lectura que hace Fuentes del *Quijote* se convierte en una expresión vinculada a movimientos culturales específicos como el postcolonialismo, el neobarroco o la llamada posmodernidad, donde la obra de arte literaria deja de ser vista como una mera realización estilística, para convertirse ahora en un objeto cultural y en una escritura abierta, capaz de reflejar críticamente la idea del mundo.

Me parece significativo decir que esta perspectiva en modo alguno dejó de ser importante en obras posteriores, sino que adquirió más bien una forma definida en textos como *Geografía de la novela* (1993) o *En esto creo* (2002). En esta última obra, por ejemplo, nuestro autor vuelve sobre la lectura de Foucault y considera que el mundo de Cervantes nos enseña a ver que, a diferencia de la épica, en el *Quijote* las palabras ya no corresponden a las cosas que nombran, pues hay un desplazamiento indefinido entre el pensamiento, el lenguaje y la realidad (Fuentes, 2002: 198-202). En este marco, la obra de Cervantes, señala nuestro novelista, nos enseña a aceptar que la relación de fe que antes existía entre Dios, la naturaleza y el mundo social, había cambiado por una vocación hermenéutica del hombre moderno que lo pone en vigilia, pues es posible que un día, al despertar, la realidad que nombraba ayer haya desaparecido.

Esta forma de lectura nos pone en disposición de comprender el sentido de algunas estrategias narrativas practicadas insistentemente por Fuentes, y que se refieren al efecto que Gérard Genette denomina *metalepsis* (Genette, 2004). De acuerdo con esta idea, el *Quijote* plantea en su forma compositiva una ruptura de niveles, debido a que se integran en una misma dimensión del tiempo las distintas instancias de la comunicación narrativa. De este modo, en la historia aparecen

fundidos el espacio mítico del personaje, el espacio enunciativo del narrador y el espacio mismo de la lectura, creando un híbrido entre la ficción y la realidad, donde todos los tiempos se vuelven un solo tiempo, es decir, el tiempo de la novela. Al respecto, Fuentes apunta lo siguiente:

Seguramente, ésta es la primera vez en la historia de la literatura que un personaje sabe que está siendo escrito al mismo tiempo que vive sus aventuras de ficción. Este nuevo nivel de la lectura, en el que don Quijote se sabe leído, es crucial para determinar los que siguen (*sic*). Don Quijote deja de apoyarse en la épica para empezar a apoyarse en su propia epopeya. Pero su epopeya no es tal epopeya, y es en este punto donde Cervantes inventa la novela moderna. Don Quijote, el lector, se sabe leído, cosa que nunca supo Amadís de Gaula (Fuentes, 1976: 76-77).

En efecto, Fuentes considera que don Quijote es distinto al resto de los caballeros andantes porque es el único personaje, hasta entonces así planteado, que se conforma de una única realidad, que es la literatura misma. “De la lectura sale y de la lectura llega” (Fuentes, 1976: 82), dice Fuentes, sin más resistencia que la literaturidad que lo produjo. Cervantes enseña de esta forma al escritor mexicano una lección definitiva: que los personajes de las novelas son diferentes a los personajes de carne y hueso, por cuanto no sólo son entes de ficción, sino porque a través de ellos se dejan ver los lenguajes del mundo que los concibió. Por eso señala nuestro autor que “*El libro de buen amor*, salva y traduce al español la influencia literaria del Califato de Córdoba [...]. La *Celestina* es la obra maestra de la España hebrea; coincide con la expulsión y persecución de los judíos y conversos” (Fuentes, 1976: 85). En términos análogos, don Quijote representa

...la negación de los aspectos rígidos y opresivos de la Edad Media [...y] es una afirmación [al propio tiempo] de antiguos valores conquistados por los hombres y que no deben perderse en la transición hacia el mundo moderno (Fuentes, 1976: 92).

De la misma manera, *Terra nostra* representa un intento por volver al pasado para que cada lector se plantee nuevamente su presente, fórmula que nuestro autor lleva al extremo en *Aura*, donde el acto de la lectura se virtualiza de tal modo en la ilusión fabuladora que

la narración, que ha empezado involucrando al personaje Felipe Montero en el acto enunciativo, termina por envolver la esfera óptica del lector, creando un efecto *moebius* (Martínez, 2011: 47-53). Es claro que esta técnica, conocida comúnmente como discurso autónomo o autorreflexivo (Garrido, 1996: 281; Beltrán, 1992: 176-185) –que repetirá el escritor mexicano en varias de sus obras de manera obsesiva–, la aprendió Fuentes de Faulkner, pero, indiscutiblemente, como nuestro autor lo pone sobre la mesa, la génesis de esta visión metaléptica sin duda se debe a Cervantes, pues es éste el primero que permite el cruce de fronteras entre personajes y autores, entre autores y lectores, lo que tradicionalmente se encontraba separado de forma tajante.

De este modo, tanto en *Cambio de piel* (1967) como en *Terra nostra* (1975), *Cristóbal Nonato* (1987) o *El naranjo* (1994), los personajes de la historia oficial, como Felipe II, Juana la Loca, Jerónimo de Aguilar, Hernán Cortés, Cristóbal Colón o el conde-duque de Olivares, dialogan con escritores tales como Ramón López Velarde, Fernando Benítez o Cervantes; encuentro que se hace extensible a personajes meramente literarios como la Celestina, don Juan Tenorio o el mismo don Quijote. *Cristóbal Nonato*, por ejemplo, es el caso de un personaje que como su nombre lo indica, no ha nacido todavía, pero que no obstante narra y conversa con las voces que pueden dar vida y posibilidad a su virtual existencia. El marco es 1992, año en que México ha perdido toda esperanza de futuro frente a la debacle económica y social que vive el país; ello es el pretexto idóneo para que el ser todavía en proyecto de concepción, se funda en la heteroglosia de múltiples discursos en los que toman voz la *Suave Patria* de Velarde o *Los antiguos mexicanos* de Benítez, por citar sólo dos de los textos que exploran la posibilidad de una existencia disímbola y compleja en esta novela. Parece indispensable señalar aquí no sólo la importancia de la lectura foucaultiana sino al mismo tiempo proponer el nutrido diálogo que establece la narrativa de Fuentes con la novela europea. En este caso, se impone el modo como Cristóbal Nonato se antoja un nuevo Tristram Shandy, cuya historia empieza incluso antes de su alumbramiento, precisamente en el instante de su gestación:

... ya se encontraron, ya se abrió paso por el bosque de sudor y sangre y mucosas palpitantes y impacientes (E impacientes, niño, corrige el tío Homero con Andrés Bello en la mano); ya salí doloroso y doliente

desprendido para siempre de la única compañía que he conocido nunca: mis paquetes de células, mis amadas generaciones armadas de células precursoras, almacenadas, pacientes, regenerándose a sí mismas sin esperanza alguna [...] el árbol de células al que pertenecía hasta el momento en que *este* hombre decidió hacer lo que está haciendo: sacarme de quicio, arrancarme de cuajo, cortarme de raíz y eyacularme (Fuentes, 1992: 17).

#### CERVANTES O LA CRÍTICA DE LA LECTURA

Como sabemos, un libro central para entender la poética narrativa de Fuentes, por cuanto este texto revela asuntos ya vislumbrados en obras preliminares, pero sobre los que volverá a insistir en ensayos y discursos posteriores, es *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976). En esta suerte de declaración de principios, Fuentes pondera el significado de la palabra en la novela y el espíritu que representa para la modernidad esta forma de relato inaugurada por Cervantes. Es de notar en este texto la impronta que dejó en su haber intelectual el conocimiento de piezas fundamentales del 98 español, como son en especial las obras de José Ortega y Gasset (Herrero, 2009) y Ramiro de Maeztu (Guiñas, 1998).

Uno de los primeros aspectos que desarrolla nuestro autor en el ensayo en cuestión son las semejanzas y diferencias que guarda la novela con relación a la épica. En ambos casos, dice Fuentes, se trata de narrativas totalizantes en las que, partiendo de la experiencia de un individuo al que llamamos héroe, se da vida y significado a una colectividad. Sólo que la mirada de la primera se caracteriza por el sentido inestable de la verdad, el “carácter de excepción a la norma” (Fuentes, 1976:19). Si en la épica el héroe está llamado a cumplir el destino que le han impuesto los dioses, en virtud de que el mundo es reflejo de una verdad absoluta que se repite en cada creación de la naturaleza, en la novela, por el contrario, el héroe ha dejado de ser trágico por haber sido expulsado no sólo del paraíso, su pasado original, sino porque ha perdido la misión de encontrar su destino, puesto que él mismo, al convertirse en sujeto de la Historia, tiene ahora su principal objeto de ser en la andadura del tiempo (Fuentes, 1976: 20).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En esta aproximación de Fuentes a la obra de Cervantes, puede notarse no sólo la influencia de Ortega sino, quizá a través de él, del pensamiento de Georg Lukács a

Otra de las obras que comprende el horizonte de lecturas que integran la visión de Fuentes en este ensayo es *La realidad histórica de España* de Américo Castro (Joset, 1995, 893-894). Así, entonces, don Quijote es visto ahora por Fuentes como el primer andariego del mundo; un hidalgo que dialoga en su trasiego con las herejías que salen a interpelar la palabra única que señala el pasado y el futuro de Dios y del hombre. Herejía, según explica Fuentes, en su origen quiere decir “*tomar para sí, escoger*” (Fuentes, 1976: 20). Esto es lo que hace justamente la aventura de don Quijote: un caballero deseoso de poner a prueba las verdades entendidas hasta entonces como absolutas, recorre una España dividida y desmembrada en su fe no sólo por la herejía, sino porque, a consecuencia de esta actitud, el español decide tomar para sí el rumbo de su destino.

La épica a la que se enfrenta don Quijote, desde esta perspectiva de lectura fuenteana, es la de la lucha entre dos mundos separados por las edades del tiempo, pues el mundo circunspecto y ortodoxo que busca mantenerse vivo a toda costa en esa oscura y descomunal fortaleza que es *El Escorial*, ya no puede detener el devenir humano. Tal imagen como vemos, es tomada de Ortega y Gasset cuando en su ensayo sobre Cervantes propone una analogía entre la arquitectura, el espacio geográfico y el espíritu de la novela (Ortega, 1914: 135). Ello explica por qué en *Terra nostra* (1975), obra gemela del ensayo que estamos comentando, el cronista del rey sea precisamente el enmascarado Miguel de Cervantes, quien da cuenta de una nueva épica en la que –como dice Paz, citado por Fuentes–, una “sociedad lucha consigo misma” por encontrar una nueva identidad (Fuentes, 1976:16), acaso como el bosque que envuelve al portentoso *Escorial*, como icono del poder centralizado.

Pero ahora, frente a la suerte de escoger, señala Fuentes, el individuo se vuelve hereje, pues tiene que comenzar por reconocer que la principal fuerza de su espíritu se encuentra en la recuperación de esas tres grandes culturas y, al mismo tiempo, de esas tres grandes apuestas de la fe, que son el mundo cristiano, el judío y el árabe, idea desde luego deudora de Américo Castro con relación a la gesta multicultural de España. En el mismo sentido pero en el terreno de la ficción, *Terra nostra* es una novela que no sólo recrea el difícil parto

---

propósito del espíritu de la novela y su distanciamiento del mundo épico (Lukács, 1985: 323-335).

de la cultura española, sino, a través de ella, de la cultura que Fuentes llama indioafroiberoamericana.

Si podemos apreciar el significado de esta “actitud cervantina de la modernidad”, es decir, la del tránsito del mundo épico a la novela, es fácil darnos cuenta de que *Terra nostra* y el ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura* no hacen otra cosa que plantearnos una clave de comprensión de la obra en general de Fuentes a recaudo de la estética cervantista. Desde esta perspectiva, *La región más transparente* (1958), primera de las grandes novelas de este autor, debe ser considerada justamente, en palabras de Paz, como “la épica de una sociedad en lucha consigo misma”.

En *La región más transparente* no deambula, ciertamente, ningún Quijote con espada y yelmo, pero bien visto, Ixca Cienfuegos, peregrino de esa ciudad que deja ver en su arquitectura, calles y costumbres el pasado mexicano, viene a representar la vida compleja de una ciudad que rumora y rumia su cultura heterogénea; voz colectiva donde vuelve a purificarse la arcilla, mil veces quemada, por la memoria y el olvido. A la luz de esta idea, es posible rescatar el sentido de esas primeras frases de la novela, en que la voz narrativa convertida en ciudad, cuenta que ahí “nada es tragedia, sino afrenta” (Fuentes, 200:21); es decir, que el hombre ha perdido su sentido trágico justamente porque su origen y destino lo ha pulverizado la historia. Por ello, la palabra de la novela creada por Cervantes es planteada por Fuentes como la experiencia de una lectura múltiple, a diferencia de la lectura unívoca que representa la cosmovisión fija de la ortodoxia.

No es el momento de discutir aquí si la opinión de Fuentes es errada o no, respecto de considerar al *Quijote* como una obra subversiva de cara al proyecto de la Contrarreforma en la España felipista (Joset, 1995: 893). Lo que sí me parece significativo destacar es que la simiente de esta lectura del *Quijote*, donde el sentido colectivo de la épica se funde en la novela a través de personajes vueltos ciudad o espacio arquitectónico, está en la base de prácticamente toda la novelística de Fuentes, incluso, como puede apreciarse, en obras que anteceden a los ensayos sumarios de este autor.

#### FUENTES Y SU LECTURA BAJTINIANA DEL QUIJOTE

Aun cuando en *Cervantes o la crítica de la lectura* Fuentes todavía no daba evidencia explícita de haber leído a Mijail Bajtin –



referencia que sí pondrá sobre la mesa en *Valiente mundo nuevo* (1990), momento que por cierto señala Joset, marca una nueva forma de lectura de Fuentes sobre el *Quijote*—, es interesante considerar que en este ensayo nuestro autor ya plantea aspectos interesantes sobre la dialogía y el lenguaje polifónico. Y es el de que una de las fortunas del *Quijote* es la alternancia de miradas, lo cual confiere a la novela su naturaleza ambigua e interpelativa, lo que hace de la lectura un proyecto crítico (Fuentes, 1976: 31). Ciertamente, don Quijote es la representación de un pretérito idealista que se niega a morir, y que quizá sería conveniente salvar de algún modo, porque nos recuerda que el hombre algún día creyó en la justicia y que lo animaban su fe y su esperanza. Por el otro lado, Sancho, anclado en el presente, nos enseña las preocupaciones mundanas que surgen en la supervivencia de los días. La relación dialógica de estas miradas diferenciadas, pero igualitarias, es la que, de acuerdo con Fuentes, hacen que, al salir del universo de la fábula, cada lector se forme una idea crítica del mundo que le ha tocado vivir, lo que permite cruzar las fronteras que dividen no sólo nuestros umbrales físicos, sino también nuestros espacios imaginarios. Señala Fuentes al respecto que

El genio de Cervantes consiste en traducir estos opuestos a términos literarios, superando y fundiendo los extremos de la épica caballeresca y la crónica realista dentro de un conflicto particularmente agudo en la gestación verbal (Fuentes, 1976: 32).

*Terra nostra* es otro ejemplo en que el cruce de fronteras se hace visible en términos polifónicos. Sólo que aquí el Cronista del rey, encubierto bajo el escueto nombre de don Miguel, es quien orquesta la estructura coral de la novela. En consecuencia, cada uno de los personajes literarios insertos en la trama, representa el pasado histórico pero también la vida cultural que pudo haber desembarcado oportunamente en América y que a la postre fue amordazada por la visión canónica del poder central. Como interpreta John Elliot, la historia que nos cuenta *Terra nostra* puede ser el relato de un pasado que se resiste a ser asumido como un tiempo lineal, el mismo que El Señor, como se le llama veladamente al monarca español en la novela, trata de imponer a las colonias americanas bajo la influencia del proyecto contrarreformista (Fuentes, 2003: 7-10). En cambio, el retablo barroco que supone la estructura polifónica de la novela en comento quiere ofrecer la imagen exuberante de un tiempo integrador

y cíclico, en virtud del cual las figuras literarias terminan por imponerse frente a la visión silenciosa y sin embargo totalitaria que envuelve la atmósfera de los espacios ideológicos del poder, representados en *Terra nostra* a través del coloso arquitectónico de *El Escorial*.

No es coincidencia, como señala Elliot, que sea esa España represora que expulsó a judíos y moros, y que también fue la culpable de la represión de los Comuneros en la batalla de Villalar en 1521, la que tenga como escenario referencial al Escorial, mismo lugar que a mediados de los años de 1970 en que se acerca el final de la era de Franco, Fuentes se encuentra terminando *Terra nostra*, acaso como una forma de sumar en una las muchas historias que todavía tenemos que narrar, querámoslo o no, de un pasado que se repite incesantemente (Fuentes, 2003: 9). Por tanto, Fuentes proporciona en sus relatos la imagen de un acto enunciativo que se genera en el presente, vuelve al pasado, pero se proyecta sin más hacia el futuro inmediato.

A tenor de esta idea, puede explicarse por qué Fuentes se vale, como uno de sus recursos primos en la construcción de la temporalidad narrativa, del modo oblicuo en el que se refractan no sólo el portavoz del relato, sino también el tiempo verbal. Ello puede arrojar luz sobre el tejido a veces surrealista y otras onírico que envuelve la metafísica de varias de sus novelas como son *Aura*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Cumpleaños*, *Terra nostra* o *Cristóbal Nonato*. Para ejemplificar lo anterior acudo al acto de invocación de *La región más transparente*:

De hinojos, coronado de nopales, flagelado por su propia (por nuestra) mano. Su danza (nuestro baile) suspendida en un asta de plumas, o de la defensa de un camión; muerto en la guerra florida, en la riña de un cantina, a la hora de la verdad; la única hora puntual. Poeta sin conmiseración, artista del tormento, lépero cortés, ladino ingenuo, mi plegaria desarticulada se pierde, albur, relajó. Dañarme, a mí siempre más que a los otros: ¡oh derrota mía, mi derrota, que a nadie sabría comunicar, que me coloca de cara frente a los dioses que no me dispensaron su piedad, que me exigieron apurarla hasta el fin para saber de mí y de mis antepasados (Fuentes, 2000: 21).

Siendo, entonces, la palabra de la novela, la épica conflictiva del presente respecto del pasado, no debe parecernos extraño que haya llamado particularmente la atención de Fuentes la obra de Bernal Díaz

del Castillo, donde se configura lo que nuestro autor denomina una “épica vacilante”, en tanto que en la crónica de Bernal éste se asume a sí mismo como un guerrero quijotesco que debe combatir las herejías paganas del mundo azteca, las cuales terminan por enamorarlo. La épica bernaldina no narra en este sentido un mundo concluido; antes al contrario, nos transmite la idea de una cultura en formación, y de ahí que Fuentes, ahora sí citando a Bajtin en *Valiente mundo nuevo* (1992), señale que la novela “refleja las tendencias de un nuevo mundo que aún se está haciendo” (Fuentes, 1992: 76). Al respecto, dice lo siguiente el personaje Miguel de Cervantes, disfrazado de cronista, en *Terra nostra*:

¿Qué es el tiempo sino medida, invención, imaginación nuestra? Cuanto es, es pensado. Cuanto es pensado, es. Los tiempos mudan de espacio, se juntan o superponen y luego se separan. Podemos viajar de un tiempo a otro, Celestina, sin mudar de espacio. Pero el que viaja de un tiempo a otro no regresa a tiempo al presente, pierde la memoria del pasado (si de él llegó) o pierde la memoria del futuro (si allí tuvo su origen) (Fuentes, 2003: 546).

De la misma manera, Fuentes concibe la construcción de los personajes sobre la base de formas dialógicas desde donde surge la imagen de un lenguaje conflictivo, porque el lugar donde se dan cita las palabras que constituyen esos seres verbales llamados personajes responde a una realidad contradictoria y paradójica. Ixca Cienfuegos y Cristóbal Nonato, por ejemplo, son personajes ciertamente épicos no por otra cosa sino por el hecho de existir como lenguajes heterofónicos y colectivos; son, por así decirlo, el resultado de discursos ideológicos y culturales que se niegan entre sí y que no obstante permiten comprender la complejidad que conlleva la identidad de los pueblos.

Quizá el personaje más declaradamente quijotesco, pero al mismo tiempo más bajtiniano de Fuentes sea Ambrose Bierce, el protagonista de *Gringo viejo* (1985), quien decide cruzar la frontera de su país para unirse a las filas de la Revolución Mexicana que Pancho Villa encabeza en Chihuahua. Bierce es un hombre cansado y desengañado del mundo pragmático estadounidense, al que así y todo ha servido y contribuido como periodista de la compañía del millonario Hearst. Pero ahora busca un poco de dignidad en la muerte, y esto lo lleva a cruzar no sólo la frontera física, sino muchas otras

espacios liminales: “Vine a morirme, soy escritor, quiero ser un cadáver bien parecido” (Fuentes, 2003: 69).

Al igual que don Quijote, Bierce abandona la casa de refugio e intenta poner a prueba, en el ocaso de su vida, si la palabra escrita sobre la que ha forjado su mundo y la del que yace del otro lado de la frontera, se corresponden con la realidad que ha imaginado. El encuentro con los alzados del Norte le mostrará su engaño, pues asume que no sólo existe una realidad distinta a la que suponía en su idealismo, sino una historia compleja y ambigua que muestra los diferentes ángulos de la cultura norteamericana y mexicana, recortada en cualquier caso por los prejuicios que marcan la convivencia de ambos pueblos a través de tiempo.

Así como don Quijote decide armarse caballero con una lanza y un yelmo desvencijado, del mismo modo el anciano escritor lleva entre sus bártulos una pistola *Colt* y nada menos que el libro *Don Quijote de la Mancha*, pues dice a los agentes aduaneros que nunca lo ha leído y que un día le dijeron que cualquier persona que quisiera ser un verdadero escritor tendría que empezar por leerlo. Otro detalle lúdico que une a estos dos personajes es la pretensión del caballo. Mientras que el manchego sale al camino montado en un jamelgo forrado a los huesos, Bierce compra un caballo en El Paso, Texas, porque, como dice él, quiere entrar a la guerra de México montado en un caballo norteamericano. Lo que no toma en cuenta Bierce es que el rucio que ha decidido comprar está hecho para el arado y no para el combate.

Por último, habría que hacer notar que la Dulcinea idealizada del caballero castellano cobra vida en *Gringo viejo* en la institutriz de la hacienda de los Arroyo, Miss Harriet Winslow, quien también ha venido huyendo del mundo estadounidense, en la creencia de que encontrará ahora un ambiente rural y pintoresco en la provincia mexicana. Pero la revolución sacude su conciencia, mostrándole la brutalidad y la expresión de los instintos más salvajes de seres que se exterminan a sí mismos. Sin embargo, el viejo Bierce le enseña a Harriet que la historia de Estados Unidos también es la historia de la guerra y la autodestrucción.

A través de esta espléndida alegoría con la obra de Cervantes, Fuentes nos muestra otra vez que los individuos estamos formados no sólo de pasados comunes, sino también de territorios migratorios que instan al ser humano a cruzar sus propias fronteras para asumirse

como la expresión de muchas voces, desde las cuales habla su propia voz.

#### CONCLUSIÓN

Como se pone de manifiesto, la obra de Carlos Fuentes está animada por espacios intersticiales por los que se filtra un goteante pero caudaloso repertorio cultural, en el que puede apreciarse la mediación y el diálogo constantes entre el *Quijote*, la novela moderna y la teoría literaria contemporánea. Interesa destacar que, en la medida en que Fuentes descubre nuevas perspectivas de lectura, éstas no contradicen sus primeras ideas sobre la obra maestra de Cervantes; al contrario, parecen más bien parte de un proceso de autoafirmación en la que el *Quijote* se convierte en el eje de su concepción novelística. Así, entonces, la lectura foucaultiana del *Quijote* como objeto cultural o la perspectiva contextualista de Castro, la analogía espacial y arquitectónica de Ortega o la visión dialógica de Bajtin, a fin de cuentas, parecen ser no otra cosa sino expresiones de una idea común en Fuentes:<sup>2</sup> que la novela es un proyecto crítico de naturaleza épica, por cuanto revela su destino social y colectivo, pero a diferencia de aquella, es capaz de enfrentar el mundo establecido mediante la migración hacia la otredad, porque en el seno de su lenguaje se alternan e interactúan miradas, mundos y lenguajes diferentes, de modo que preparan al hombre para asumirse como un ser multicultural.

Lo anterior nos sugiere que, más que un teórico con ideas originales Fuentes fue sobre todo un artista intuitivo y eficaz, que aprendió a leer el *Quijote* como medio para dar cuenta del nacimiento y desarrollo de una sociedad que sigue dialogando con el pasado, y cuya historia se funda en el constante desplazamiento de una frontera a otra en la búsqueda de su identidad.

<sup>2</sup> A las anteriores, podrían sumarse las que propone Carlos Rincón a través de los movimientos *pos* o la de la *Estética de la recepción* (Rincón, 2005: 864-865).

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (2006), *S/Z*, México, Siglo XXI, 12ª reimpr.
- Beltrán Almería, Luis (1992), *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra.
- Cervantes, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes y Editorial Crítica.
- Fuentes, Carlos (1969), *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
- (1970), *Casa con dos puertas*, México, Joaquín Mortiz.
- (1976) *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz.
- (1984), *Cambio de piel*, México, Origen/Seix Barral.
- (1990), *Cristóbal Nonato*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 reimpr.
- (1992), *Valiente mundo nuevo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpr.
- (1993), *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2002), *En esto creo*, México, Seis Barral
- (2003), *Terra nostra*, México, Seix Barral, 3ª reimpr.
- (2004), *La región más transparente*, México, Seix Barral, 5ª reimpr.
- (2008), *Gringo viejo*, México, Fondo de Cultura Económica, 5ª reimpr.
- García Núñez, Fernando (1989), *La fabulación de la fe: Carlos Fuentes*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Garrido Domínguez, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Genette, Gérard (2004), *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. Luciano Padilla López, México, Fondo de Cultura Económica.
- Herrero, Javier (2009), “Carlos Fuentes y las lecturas modernas del *Quijote*”, *Revista Iberoamericana*, 45, 108, pp. 555-562.
- Joset, Jaques (1995), “Carlos Fuentes o la lectura especular del *Quijote*”, *Actas II, Asociación de Cervantistas*, pp. 887-898, en <[http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_II/cg\\_II\\_72.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_II/cg_II_72.pdf)> (20 de febrero de 2014).

- Lukács, Georg (1985), *El alma y las formas. Teoría de la novela*, trad. Manuel Sacristán, México, Grijalbo.
- Martínez Armendáriz, Carmen (2011), *La realidad virtual y el hipertexto en Aura de Carlos Fuentes*, tesis de maestría, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Mee, Park Young (2003), “*Terra nostra*, de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura (primera parte)”, *Contribuciones desde Coatepec*, 5, pp. 21-42.
- (2004), “*Terra nostra*, de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura (segunda parte)”, *Contribuciones desde Coatepec*, 6, pp. 31-53.
- Mojica, Rafael H. (1998), “El Quijote y *Terra nostra*, ¿historias paralelas?”, *Entorno*, 18, pp. 47-51.
- Rincón, Carlos (2005), “Carlos Fuentes lector del Quijote-*Cervantes o la crítica de la lectura*”, en Sarah de Mojica y Carlos Rincón (eds.), *Lectores del Quijote*, Bogotá, Universidad Javeriana, 257-296.
- Sánchez Dragó, Fernando (1998), Carlos Fuentes, un mexicano de La Mancha, en <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/carlos-fuentes-mexicano-mancha-1998/834422/>> (20 de febrero de 2014).