

University of Mary Washington

Eagle Scholar

English, Linguistics, and Communication

College of Arts and Sciences

2011

Monstruosa Belleza': El Mestizaje Metamórfico En Terra Nostra de Carlos Fuentes.

Antonio Barrenechea

University of Mary Washington, abarrene@umw.edu

Follow this and additional works at: <https://scholar.umw.edu/elc>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Barrenechea, Antonio. "Monstruosa Belleza': El Mestizaje Metamórfico En Terra Nostra de Carlos Fuentes." *Revista Iberoamericana* 77, no. 236–237 (2011): 685–702. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2011.6848>.

This Article is brought to you for free and open access by the College of Arts and Sciences at Eagle Scholar. It has been accepted for inclusion in English, Linguistics, and Communication by an authorized administrator of Eagle Scholar. For more information, please contact archives@umw.edu.

“MONSTRUOSA BELLEZA”:
EL MESTIZAJE METAMÓRFICO EN *TERRA NOSTRA* DE CARLOS FUENTES

POR

ANTONIO BARRENECHEA
University of Mary Washington

El monstruo [...] pertenece a una especie diferente, privilegiada, con derechos propios y cánones particulares que excluyen los conceptos de belleza y fealdad como categorías tenues, ya que, en esencia, la monstruosidad es la culminación de ambas cualidades sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime.

José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*

INTRODUCCIÓN: LA EMERGENCIA DEL POSESTRUCTURALISMO

Irónicamente, fue en el coloquio estructuralista “Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre” que tuvo lugar en la Universidad de Johns Hopkins en 1966, donde Jacques Derrida inició a los Estados Unidos por primera vez en el posestructuralismo.¹ Al final de su ponencia “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, la cual ya exigía en el posestructuralismo como una rectificación de las teorías estructuralistas, esbozó su teoría de desconstrucción como la gestación de un monstruo a punto de saltar al mundo desprevenido:

Por mi parte, y aunque esas dos interpretaciones deben acusar su diferencia y agudizar su irreductibilidad, no creo que actualmente haya que *escoger*. En primer lugar porque con todo esto nos situamos en una región –digamos todavía provisionalmente, de la historicidad– donde la categoría de “elección” parece realmente ligera. Y después, porque hay que intentar pensar en primer lugar el suelo común, y la *diferancia* de esta diferencia irreductible. Y porque se produce aquí un tipo de cuestión, digamos todavía histórica, ante la que apenas podemos actualmente hacer otra cosa que entrever su *concepción, su formación, su gestación, su trabajo*. Y digo estas palabras con la mirada puesta, por cierto, en las operaciones del parto; pero también en aquellos que, en una

¹ Me fue posible terminar este ensayo gracias a la generosidad de la University of Mary Washington y la beca de desarrollo profesional (Faculty Development Grant) que me otorgó en el año 2007.

sociedad de la que no me excluyo, desvían sus ojos ante lo todavía innombrable, que se anuncia, y que sólo puede hacerlo, como resulta necesario cada vez que tiene lugar un nacimiento, bajo la especie de la no-especie, bajo la forma informe, muda, infante y terrorífica de la monstruosidad. (401, énfasis en el original)

El develamiento de una criatura sin forma, *in utero*, comunica la idea de que el público no estaba preparado para enfrentarse ni a las implicaciones críticas de la desconstrucción, ni al despertar traumático que la teoría provocaría en el campo de las humanidades. Derrida considera las únicas dos opciones que, según él, les resta a los estudiosos: reconfigurar las prácticas de lectura para tener en cuenta la arbitrariedad natural del lenguaje; o persistir en la invención de fundamentos estructuralistas. Al encontrarse él mismo en este aparente *impasse*, opta por aceptar la indeterminación del lenguaje en vez de sucumbir a un sistema científico que, a pesar de ser reconfortante, sigue siendo inadecuado.

El fragmento citado resiste a su propio significado por medio de su jocosidad semiótica, y especialmente por la palabra compuesta “diferancia”, acuñada por el mismo Derrida, la cual se escribe “-ancia” en cambio de “-encia” para comunicar los dos sentidos del verbo francés “différer”: ser diferente y diferir (de algo o de alguien). “Diferancia” expresa la variación de los significantes dentro de una cadena lingüística de significación y el aplazamiento del significado dentro de su estructura. Así, este término establece las pautas para definir el significado de un significante en su relación distinta con otros significantes, pero perpetúa también el significado de ese significante *ad infinitum*. Aunque “diferancia” es un término híbrido que aspira a una capacidad referencial mayor que la suma de sus partes, para Derrida, todo significante existe dentro de un campo abierto de significación. Sin embargo, el término, como una amalgama de partes, en realidad revela su propio fracaso por desliz lingüístico.

Inspirada en la crítica nietzscheana de la metafísica occidental, la propuesta de Derrida no resuelve las contradicciones del lenguaje por medio de una dialéctica hegeliana, ni conduce naturalmente a la filosofía política marxista.² Tal como Derrida la presenta, la desconstrucción es una práctica que es, por un lado, vigilante, pero que, por otro, revela cómo el humanismo tradicional está fundado en una ficción filosófica. Al debilitar el dogma de exégesis, vuelve inadecuados todos los sistemas de pensamiento fundados en el lenguaje. Al ser, simultáneamente, una teoría consciente de sí misma y una práctica crítica autodemoledora, la desconstrucción revela el centro inexistente del que todos los sistemas estructurales hacen caso omiso para poder constituir el significado. Aunque encarna una sabiduría teórica, el monstruo a punto de nacer también obliga a

² En *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Derrida intenta reconciliar su trabajo con el marxismo al explicar que la desconstrucción también tiene la responsabilidad de debilitar formaciones ideológicas del nuevo capitalismo global.



Derrida (como a Victor Frankenstein en la novela de Mary Shelley) a espantarse de la abominación que él mismo ya arrojó al mundo.

A partir de los años setenta las universidades estadounidenses se convirtieron en la esfera privilegiada de la desconstrucción. Asociada en su origen con el ámbito intelectual francés, la desconstrucción y su importancia como una forma radical de pensamiento (y la canonización posterior de Derrida como filósofo revolucionario) resultó de la necesidad académica estadounidense de una teoría que pudiese complementar lo que Jean François Lyotard después llamaría “la condición postmoderna”.³ Lo que maximizó la potencia radical de la desconstrucción fue, pues, su “viaje trasatlántico” desde París a Baltimore. Después de publicarse la traducción de “De la grammatologie” (1967), que preparará Gayatri Spivak en 1976, la desconstrucción en la versión elaborada por los críticos de la Universidad de Yale vino a sustituir el “New Criticism”, el cual insistía en la unidad formal del arte literario.⁴

Sin embargo, en Latinoamérica, el conocimiento de la teoría francesa durante los años sesenta muchas veces precedía las traducciones de ésta al castellano, porque varios expatriados literarios, muchos de ellos relacionados con el “boom”, vivían y trabajaban en Francia y en otras grandes ciudades en el extranjero. A través de sus obras literarias estos escritores “cosmopolitas” importaron a Latinoamérica diferentes conceptos teóricos para expresar una variedad de condiciones históricas. Una de las figuras intelectuales responsables por la imitación de dichos conceptos es Carlos Fuentes, quien, como hijo de un diplomático mexicano, vivió en diferentes partes de Europa y de Estados Unidos, y también en Panamá y Chile. Aunque ha sido influido por la cultura europea y estadounidense a lo largo de su vida, Fuentes ha seguido dedicándose a los temas latinoamericanos, particularmente el impacto del pasado indígena en el México moderno, los efectos prolongados de la conquista española, y la lucha del intelectual por la justicia.

En 1955, Fuentes cofundó la *Revista Mexicana de Literatura* en un intento de crear en México una sensibilidad universal para las artes literarias. Desde su primera colección de cuentos, *Los días enmascarados* (1954), Fuentes trata el tema de la complejidad ideológica e histórica para reflejar una realidad inestable y multifacética, no un mundo donde la política local determina la labor del autor. En sus escritos teóricos de los sesenta y setenta renuncia a la política y la forma binaria de la “novela de la tierra” y anuncia la necesidad de la experimentación literaria como la ejercían Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y otros escritores a lo largo del “boom”.⁵ Para Fuentes, esta ficción auto-

³ Véase *La condición postmoderna* de Jean-François Lyotard.

⁴ Para un análisis del impacto de la desconstrucción de Derrida sobre los críticos de la Yale School, véase “The Domestication of Derrida” de Wlad Godzich.

⁵ Emir Rodríguez Monegal complica esta manera de leer la novela telúrica y rastrea su influencia en la nueva novela latinoamericana en *El boom de la novela latinoamericana*: “[...] estas obras establecen

consciente, igual que la novela española *Don Quijote*, afronta las contradicciones del mundo moderno al multiplicar los puntos de vista narrativos en vez de adherirse a las convenciones del realismo.

Aunque se opone a la rigidez ideológica del modelo de “literatura comprometida” creado por Jean-Paul Sartre y aceptado por intelectuales latinoamericanos en los años después de la Revolución Cubana, Fuentes siempre ha propuesto una tradición izquierdista que une la escritura imaginativa con el pensamiento político.⁶ Mientras componía *Terra nostra* (1975), Fuentes, al igual que Octavio Paz y otros, denunció el monopolio y la estructura política del Partido Revolucionario Institucional (PRI) después de la masacre estudiantil en Tlatelolco, Ciudad de México, en 1968. Fuentes reafirma su postura política con argumentos y técnicas literarias que rechazan el absolutismo y privilegian la multiplicidad. En contenido y en forma, su obra de los años setenta prefiere la ambigüedad a la certidumbre dogmática. La “Bibliografía Conjunta” con el que concluye su ensayo crítico *Cervantes, o la crítica de la lectura* (1976) expresa su predilección por la apertura y las tradiciones variadas. Según Fuentes, esta “bibliografía gemela de ambas obras” describe su preferencia por la narración experimental, no solamente en *Don Quijote*, sino también en *Terra nostra*, la cual fue publicada el año anterior. La bibliografía incluye libros escritos por intelectuales hispanos, como Américo Castro y Octavio Paz, así como miembros de un canon occidental más tradicional, como Tomás de Aquino y Edward Gibbon, y también filósofos franceses que incluyen tanto a Georges Bataille como a los posestructuralistas Hélène Cixous, Michel Foucault, y Jacques Derrida.

Fuentes usó la teoría francesa por primera vez en su tratado crítico *La nueva novela hispanoamericana* (1969), el cual, como reconoció el propio autor, adopta las preocupaciones de Paul Ricoeur sobre la dialéctica de la unidad textual. El estructuralismo puede haber creado un marco para su análisis del “boom” latinoamericano, pero como una guía para la lectura de *Terra nostra*, una novela que también examina la relación entre España e Hispanoamérica, *Cervantes, o la crítica de la lectura* está más influida por la teoría posestructuralista y su énfasis en la escritura autorreflexiva. Con este estudio sobre la forma auto-crítica del *Quijote*, Fuentes plantea una interrogación todavía más compleja sobre el lenguaje y la historia, la cual, al combinar la teoría, la estética y la política, le da a su ficción un carácter más radical. La nostalgia por la reintegración psicológica que guía *La muerte de Artemio Cruz* (1962), su novela sobre el fracaso de la Revolución Mexicana y la identidad bicultural (como la explica Paz en su ensayo

un vínculo profundo entre los relatos maravillosos de las primeras exploraciones y descubrimientos de América y la novela (francamente mítica) de un Rulfo, un García Márquez, un Vargas Llosa” (49).

⁶ Véase Sartre, *¿Qué es la literatura?*; Fuentes también aludió al carácter inadecuado de la postura de Sartre en “Globalization: Pros and Cons”.

El laberinto de la soledad, 1950), se sustituye en *Terra nostra* por una forma narrativa más amplia y más compleja que pueda examinar el panorama entero de la historia y de la cultura del mundo hispano.

Para poder considerar cómo Fuentes reconfigura la estética en su tratado sobre la identidad Latinoamérica, este ensayo se enfoca en la fusión dramática de Polo Phebo y Celestina al final de *Terra nostra*, una transformación que Wendy Faris llama “a cosmic embrace” (“Without Sin” 66). Sin embargo, yo opino que, en lugar de demostrar una trascendencia sublime, el organismo que nace de dicha fusión ocupa un punto intermedio entre la unión extática y la monstruosidad. En este sentido, personifica una crítica posestructuralista de las formas esencialistas que le permite a Fuentes ampliar nociones tradicionales sobre la identidad latinoamericana. Como la palabra “diferencia” de Derrida, la criatura señala un intento energético, pero ultimadamente abortivo, de eliminar la diferencia. En *Terra nostra*, Fuentes subraya las contradicciones internas de la identidad latinoamericana al multiplicar sus genealogías y al ubicar el mestizaje dentro de un marco intercultural e intertextual. En vez de celebrar la síntesis dialéctica de los opuestos (entendido como español e indígena), la imagen final de la novela demuestra la difícil coexistencia de múltiples partes raciales, pero también culturales, que dan fe a un proceso histórico incompleto en Latinoamérica.

“UN NUEVO LENGUAJE”: LA RECUPERACIÓN DEL BARROCO

En *Cambio de piel* (1967), Fuentes examina la identidad moderna mexicana, incluyendo su relación con Europa y Estados Unidos, a través de una narración cada vez más fragmentaria. En esta novela, dos parejas en camino a una playa en Veracruz cambian de pareja después de parar en un hotel en Cholula. A partir de ese momento empiezan a cruzarse tanto física como metafóricamente y, como sugiere el título, adquieren nuevas y múltiples perspectivas sobre sus propias y respectivas historias después de cambiar de pieles. Sus recuerdos compartidos abarcan desde lo horroroso hasta lo sublime: la colaboración de Franz con los Nazis durante la Segunda Guerra Mundial se intercala con la promesa de amor entre Elizabeth y Javier mientras consuman su amor en una playa en Rhodes. Fuentes vuelve a recurrir a este método de construir identidades fluidas en relación con historias personales y colectivas en *Terra nostra*, pero sólo después de proponer una nueva política sobre la forma narrativa, con la cual sitúa estas trasmutaciones debajo de un nuevo paradigma lingüístico. En *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes escribe que los escritores latinoamericanos de su generación sólo pueden despotenciar al legado imperial de España si encuentran “un nuevo lenguaje” que se dedique a la “[p]rofanación y contaminación de una retórica sagrada” (30). Al abarcar algunos de los temas que después se desarrollarían en *Cervantes, o la crítica de la lectura* y, por extensión, en *Terra nostra*, este lenguaje de



“la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura” (*Nueva novela* 32), también resucita impuridades importadas de tradiciones no canónicas. Al emplear esta estrategia, Fuentes recupera tanto textos valiosos como perspectivas culturales que habían sido censurados en la España de la Contra-Reforma y por los regímenes neocoloniales y dictatoriales en Latinoamérica.

Terra nostra propone estar compuesta de esa variada tela de lenguaje. Para explorar los múltiples orígenes de Latinoamérica, la narrativa nos lleva desde París en el año 1999, hasta el palacio Hapsburgo de Felipe II, y de regreso al punto de partida. La novela combina tradiciones europeas e indígenas dentro de un diseño tripartito que consiste en secciones tituladas “El viejo mundo”, “El nuevo mundo”, y “El otro mundo”. En vez de deshacerse del pasado español, Fuentes sigue una línea compleja al investigar la identidad latinoamericana mientras dramatiza la vida en la península ibérica durante el siglo XVI. La novela también refleja la multiplicidad racial, cultural y lingüística de Latinoamérica a través de su repertorio de personajes, muchos de ellos reciclados de la historia del Nuevo Mundo y de la ficción hispana. En una lista de “personajes principales”, Fuentes registra éstos como “los reyes” y los miembros de “la corte”, “los bastardos”, “los soñadores”, “los mediterráneos”, “los flamencos”, “los indios” y “los parisinos”. Además, personajes individuales como El Señor Felipe, se componen, en realidad, de diferentes personajes históricos y ficticios que se traslapan el uno con el otro. Esta incorporación de fragmentos variados del pasado produce el “nuevo lenguaje” que Fuentes quiere establecer y culmina en uno de los mejores ejemplos de la nueva novela hispanoamericana.

En *Terra nostra*, Fuentes incluye y reescribe otros textos que, ya sean históricos o ficticios, se han vuelto parte de la imaginación latinoamericana. Esta técnica narrativa sugiere que las culturas latinoamericanas, aunque tengan sus orígenes en el proceso de imposición que el historiador y filósofo mexicano Edmundo O’Gorman ha llamado “la invención de América”, tienden una forma de incorporación que les permite reconfigurar y reorientar –aunque sin nunca borrar– el pasado.⁷ De ahí que el “nuevo lenguaje” que Fuentes describe en *La nueva novela latinoamericana* procure ser nada menos que una poética combinatoria del Nuevo Mundo. Al mezclar relatos indígenas con versiones españolas de la historia en *Terra nostra*, Fuentes transforma el Barroco europeo en un estilo útil para Latinoamérica. Esta transformación dio paso al Neobarroco americano que practicaron al igual escritores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy, muchas veces a través de la reelaboración de ideas importadas de Europa.⁸

⁷ Véase *La invención de América: El universalismo de la cultura de Occidente*. Fuentes alude a la teoría de O’Gorman en relación con la estética novelística de Hispanoamérica en *Valiente mundo nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*.

⁸ Para la teoría de Carpentier sobre la persistencia del espíritu barroco a lo largo de la historia cultural de las Américas, véase “Lo barroco y lo real maravilloso”. Para la teoría de Lezama Lima sobre el Barroco



Aunque el sincretismo ha existido en América desde los tiempos prehispánicos, Carpentier fue el primero en considerar las formas heterogéneas creadas por los europeos, los africanos y los americanos indígenas como la base de una identidad transcultural del Nuevo Mundo. En vez de rechazar el Barroco por la colaboración con evangelizadores españoles, los escritores neobarrocos celebraron la propensión barroca de profanar la modernidad europea. Ya sea porque lo aprovecharon los jesuitas como una manera de conversión, ya sea porque había sido reinventado en la iconografía de la Iglesia católica por artistas como el maestro quechua José Kondori, el Barroco facilitó la incorporación de tradiciones culturales alternativas y les proporcionó un carácter transcultural al arte y a la arquitectura de Latinoamérica. En *El espejo enterrado* (1991), Fuentes celebra el Barroco por su “[...] carácter circular [...] que exige puntos de vista determinados por el desplazamiento y rehúsa darle a nada ni a nadie un punto de vista privilegiado; su afirmación del cambio perpetuo; su conflicto entre el mundo ordenado de los pocos y el mundo desordenado de los muchos [...]” (213). El Barroco crea un espacio de resistencia que, con sus registros múltiples e interculturales, desafía la tendencia imperial de reconocer una realidad singular. La capacidad de la estética barroca de descentralizar el poder por medio de la inclusión de perspectivas diferentes y contradictorias lo hace un vehículo adecuado, aunque riesgoso y complicado, para la expresión hispanoamericana.

En *Terra nostra*, Fuentes crea personajes híbridos que combinan la belleza, una categoría estética de armonía estructural clásica, con la monstruosidad, una alteridad antiestética que rompe con las formas tradicionales. En un episodio de “El viejo mundo”, La Señora Isabel quiere poseer a un marinero náufrago a través de sus relaciones sexuales con Don Juan (personaje de Tirso de Molina), las cuales también catalizan su fantástica transformación: al mirarse en un espejo, ella se ve metamorfoseada en el joven marinero, cuya cabeza se ha convertido en la de un ratón. Este animal, por su parte, había sido tomado por ella como amante en un acto de bestialidad. Este momento, en el que se enredan tanto los géneros como las especies, representa una manifestación de una de las preocupaciones mayores en *Terra nostra*: la multiplicidad de una identidad desintegrada. En su retrato grotesco, ella se cree una “monstruosa belleza” (*Terra* 290). Aunque la palabra “belleza” en castellano denota la perfección estética, la palabra “monstruosa”, cuyas inflexiones lingüísticas reaparecen frecuentemente en la novela, se basa en la palabra latina *monstrum* y en su raíz *monere* (“advertir”).⁹ La palabra permite al narrador designar algo como radicalmente diferente y probablemente peligroso, puesto que el “monstruo” llama la atención precisamente porque es digno de de-*mostración*. Según lo entiende el narrador, el “monstruo” es una desviación de lo normal. En *Terra nostra*, este

como una forma de la “contraconquista” cultural latinoamericana, véase *La expresión americana*. Para la teoría de Severo Sarduy, la cual interpreta el Barroco europeo como una expresión cosmológica que resuena de nuevo en la forma moderna del Neobarroco en Latinoamérica, véase *Barroco*.

⁹ Consultado en el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Corominas).



atributo también le otorga al monstruo el poder de destruir nociones esencialistas sobre la identidad latinoamericana. Juntas, la poética de la belleza y la de la monstruosidad evocan la predilección barroca por la contradicción, la tensión sin resolución y la coexistencia dinámica de partes múltiples.¹⁰

Al llegar al palacio español de El Escorial, el marinero náufrago relata la historia de sus aventuras en el Nuevo Mundo. En su mayor parte, su relato se basa en las crónicas de la exploración y de la conquista, pero también en las tradiciones literarias de los Estados Unidos.¹¹ Después de participar en episodios maravillosos tomados de los viajes de Colón, del encuentro entre Hernán Cortés y Moctezuma, y de la historia de la serpiente emplumada Quetzalcoatl, el joven se encuentra con la Señora de las Mariposas y tiene relaciones sexuales con ella ante un templo en llamas. Ella exhibe algunos rasgos de la Celestina (personaje de Fernando de Rojas), tanto como de las diosas aztecas que encarnan el proceso continuo de la transmutación en la mitología Mesoamericana. Hechizado por el magnetismo enigmático de la Señora de las Mariposas, él la describe como una “aparición de deslumbrante belleza y deslumbrante horror” (Fuentes, *Terra* 412) y como poseedora de un “cuerpo bello y terrible” (412). Su combinación de poderes creativos y destructivos la vincula con Coatlicue, la diosa serpentina que le dio vida a la luna y a las estrellas, así como también al dios de guerra Huitzilopochtli.

En un momento apocalíptico que representa la culminación de todas las transformaciones anteriores en la novela, Polo Phebo, el muchacho parisino quien se convirtió en el marinero náufrago, se reúne con Celestina en París. Cuando se encuentran en la puerta de su suite en el Hotel du Pont-Royal en el treinta y uno de diciembre, 1999, él le recita dos líneas de “Easter, 1916”, un poema de William Butler Yeats: “Totalmente transformada, nace una terrible belleza” (Fuentes, *Terra* 777). Las mismas líneas reaparecen más adelante en la versión original en inglés, como uno de tres epígrafes usados para introducir la novela: “Utterly transformed, / A terrible beauty is born”. El poema trata sobre el Alzamiento de Pascua, durante el cual algunos rebeldes pelearon por la separación de la república de Irlanda y de Inglaterra. Dado que el acontecimiento coincidió con el aniversario de la resurrección de Jesucristo, el poema interpreta el sufrimiento como la promesa de una nueva vida. Al usar los versos apocalípticos de Yeats como preámbulo de la unión de Polo y Celestina, Fuentes sugiere que dicha unión puede transformar la destrucción en el comienzo de un nuevo ciclo de vida.

¹⁰ Para un análisis del monstruo como una figura barroca en la ficción hispana, véase *La prole de Celestina: Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana* de Roberto González Echevarría.

¹¹ Para un tratado sobre la manera en la cual Fuentes incorpora la tradición estadounidense de *Moby-Dick* de Herman Melville, véase mi ensayo “Salvaging Melville’s America: Baroque Revision in *Terra Nostra*”.



Sin embargo, antes de describir la síntesis revolucionaria de Polo y Celestina, Fuentes subraya que los ciclos repetitivos de la historia niegan la posibilidad de la redención humana:

La historia fue la misma: tragedia entonces y farsa ahora, farsa primero y tragedia después, ya no sabes, ya no te importa, toda ha terminado, todo fue una mentira, se repitieron los mismos crímenes, los mismos errores, las mismas locuras, las mismas omisiones que en otra cualquiera de las fechas verídicas de esa cronología linear, implacable, agotable: 1492, 1521, 1598... (779, elipsis en el original)

El fragmento citado demuestra una tendencia que se presenta frecuentemente a lo largo de *Terra nostra*: el uso de la elipsis y del quiasmo como marcas de una reinención de la narrativa por medio de la cual se otorga un lugar privilegiado al estilo neobarroco que prefiere puntos de vista múltiples más que una realidad única.¹² Fuentes insiste en componer oraciones interminables al omitir signos de puntuación finales y finalizantes, como si completar las oraciones fuera violar un proceso de investigación que el autor quiere continuar fuera de las páginas de la novela. Todo fluctúa constantemente en *Terra nostra*, desde los personajes y sus historias hasta la concatenación de las figuras lingüísticas que crean una base narrativa multilateral.

Fuentes propone una inversión de la famosa declaración de Karl Marx sobre la repetición de la historia que Marx atribuye, en realidad, a Hegel; y así, crea una oposición irreconciliable que invierte y derrumba el orden cronológico.¹³ A través de una estrategia post-estructural, Fuentes deconstruye aquellas filosofías sobre la historia que se basan en la síntesis revolucionaria. Como lo hace en *La muerte de Artemio Cruz*, él entiende la historia como una pesadilla sin fin en la que los seres humanos repiten los errores del pasado. Dentro del contexto de las fechas que Fuentes enumera –la llegada de los europeos en 1492, la caída de Tenochtitlán en 1521, y la muerte de Felipe II en 1598 (con la cual comienza el deterioro de España)– esa historia es parte de un ciclo eterno que presenta visiones utópicas para después demostrar que son simplemente sueños vacíos.

Todavía recuperándose de la violencia del pasado, Polo primero siente repulsión hacia Celestina, pues la recuerda como la hechicera y pervertida sexual de “El mundo viejo”. Confirmando las dudas de él sobre la identidad de ella, Fuentes escribe: “Celestina te ha pasado la memoria que a ella le pasó el diablo disfrazado de Dios, Dios disfrazado del diablo” (*Terra* 779). De nuevo, Fuentes usa el quiasmo para subrayar la ambigüedad y la contradicción de la historia, pues muchos personajes, hasta los divinos, se esconden

¹² Para un estudio del tropo del quiasmo en las obras de Carlos Fuentes, véase “The Return of the Past: Chiasmus in the Texts of Carlos Fuentes” de Wendy Faris. Para un análisis de la elipsis como una forma privilegiada del Barroco, véase *Barroco* de Severo Sarduy.

¹³ Véase *El dieciocho brumario de Louis Bonaparte* de Karl Marx.



detrás de redes tanto conceptuales como físicas. Por consiguiente, Celestina le pide que se ponga una máscara, “la máscara de la selva” (779), antes del comienzo del nuevo milenio. Polo pronto se da cuenta de que ella misma usa una máscara, la cual está cubierta de “plumas, arañas muertas, dardos” (780), y que, junto con sus labios tatuados, la vinculan con la Señora de las Mariposas, un compuesto de las diosas aztecas. Mientras sirven como disfraces para la celebración del nuevo año, las máscaras, se supone, reconectan a los personajes con los orígenes telúricos del Nuevo Mundo. Pero cuando se preparan para hacer el amor, Fuentes escribe: “Caen las máscaras” (781), sugiriendo su papel como figuras retóricas que construyen un pasado demasiado fácil de encontrar y de reincorporar.

Mientras los personajes participan en el acto sexual, Polo trata de prolongar su orgasmo al recordar y recitar a sí mismo algunos versos inconexos de la *Comedia* de Dante:

[...] el Infierno, te repites en silencio los versos, para no venirse todavía, nondum, aún no, la mitad del camino de nuestras vidas, una selva oscura, perdimos el camino, selva salvaje, áspera y dura, el recuerdo del terror, no, no es eso lo que quisieras recordar, mas adelante, aún no, un canto, nondum, el canto, el canto veinticinco, eso es, ed eran due in uno, ed uno in due [...] (*Terra* 782)

Los recuerdos de Polo empiezan en el Canto I del *Infierno*, el cual describe al poeta en su estado de perdición espiritual y física: “A mitad de andar de nuestra vida / extraviado me vi por selva oscura / que la vía directa era perdida” (Alighieri 33). La escena en la que Polo se sugiere a sí mismo, a través de la referencia al Canto I, contextualiza el encuentro sexual dentro de un marco de desesperación y de la separación de Dios. No obstante, la siguiente referencia que hace Polo, la cual proviene del Canto XXV, crea mayor confusión, pues evoca un episodio del *Infierno* aún más horroroso donde Dante detalla el castigo de los ladrones en el octavo círculo del infierno. Sin embargo, la línea “ed eran due in uno, ed uno in due”, es, en realidad, del Canto XXVIII, y se refiere al trovador Bertran de Born que, según se creía, fue responsable por la rebelión que “cortó” relaciones entre Henry II y su hijo. Así, Bertran carga su propia cabeza cortada, que es su linterna y guía en el octavo círculo del *Infierno*. La misma línea también sirve de epígrafe introductorio al poema de Ezra Pound, “Near Périgord” (1915), que, a través de una de sus propias canciones de amor, indaga sobre la vida de Bertrán como poeta lírico medieval y barón guerrero.

Mientras este conjunto de textos permite varios niveles de sentido, los versos del *Infierno* “mal citados” por Fuentes han sido ignorados por la mayoría de los críticos.¹⁴

¹⁴ Para dos excepciones notables, véase Allen Josephs, “The End of *Terra Nostra*”, en el cual el autor reconoce el “error” de Fuentes pero, a la vez, rechaza el significado del Canto XXV y privilegia el poema

En verdad, en el Canto XXV (inspirado en un episodio de *Metamorfosis* donde Ovidio representa la unión de la ninfa Sálmacis y el niño Hermafrodito, quienes se convierten en un solo ser bisexual), Dante detalla la vida póstuma de los pecadores, quienes, después de ser mordidos por serpientes, se metamorfosean de una manera curiosamente parecida a la que tendrá lugar en *Terra nostra*:

Mi vista y alma estando en ellos puesta,
una serpiente con seis pies se lanza
al uno, y toda se le enrosca presta.

Con las patas del medio al vientre avanza,
con sus brazos los brazos le ase y prende,
y a morderle ambos pómulos alcanza.

Los bajos pies sobre los muslos tiende:
pasa la cola entre ambos, y la punta
en los riñones por detrás le hiende.

Jamás al árbol se adhirió tan junta
hiedra tenaz como la horrible fiera
sus miembros al ajeno cuerpo ayunta.

Mezcláronse después, cual si de cera
fuesen caliente, especies y colores,
y ya no es cada cual lo que antes era.

Así expuesto del fuego a los ardores
toma el papel un tinte medio bruno,
que aún no es negro, mas pierde sus albores.

Los dos que le miraban de consuno:
“¡Oh Añel, cómo te cambias! –le gritaban–.
“Mira, ni ya sois dos, ni ya sois uno”. (Alighieri 151)

de Pound para interpretar la novela. Véase también Lois Parkinson Zamora, *Narrar el apocalipsis: la visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. Por su parte, Zamora propone que “En ésta y en otra multitud de citas erróneas y hechos inventados, *Terra nostra* puede compararse a los textos del personaje de Borges, Pierre Menard, quien, se nos dice, ha enriquecido el arte de leer con una nueva técnica, la del ‘anacronismo deliberado y la atribución errónea’” (*Narrar* 272). Me interesa más esta aparente equivocación de Fuentes como un ejemplo de la intertextualidad que ubica la transformación de Polo y Celestina dentro de un campo abierto y continuo que corresponde a una apertura fundamental en la historia y la cultura hispanoamericana.



Al leer el final de *Terra nostra* en relación con este episodio y dentro del marco intertextual de la novela, podemos concluir que Fuentes interpreta la metamorfosis no solamente dentro del ciclo regenerativo de la religión azteca, sino también dentro de la cosmología cristiana de la perdición eterna. Sorprendentemente, la invocación de Polo de dicha unión del Canto XXV no señala, como uno lo podría esperar, la fusión simbólica de cuerpo y espíritu, o de hombre y mujer, sino un cambio físico que acompaña un ciclo interminable de castigo. En particular, Dante demuestra cómo una sola y finita identidad se reemplaza con otra que es híbrida y que ocupa un espantoso estado de indeterminación. Sin la promesa de la redención póstuma ofrecida en el *Paradiso* de Dante, este proceso solamente engendra más monstruos que siguen un modelo del punición y sufrimiento.

Mientras Polo y Celestina llegan simultáneamente al orgasmo, sus cuerpos se empiezan a transformar y se suspenden entre una consumación estática y la alienación del cuerpo:

[...] tú aúllas como un animal, no te puedes separar, no te quieres separar, te hundes en la carne de la mujer, la mujer se pierde en la carne del hombre, dos en uno, uno en dos, tu brazo, tu brazo retoña, tu mano, tu mano crece, tus uñas, tu palma abierta, tomar, recibir, otra vez, reaparece la mitad perdida de tu fortuna, tu amor, tu inteligencia, tu vida y tu muerte: levantas el brazo que no tenías, no es el tuyo [...] Dios mío, tu brazo es el de la muchacha, tu cuerpo es el de la muchacha, el cuerpo de ella es el tuyo [...] (782)

Fuentes hace literal la conexión entre los dos personajes a través de la teoría fantástica del amor pronunciada por Aristófanes en el *Simposio* de Platón. Según el dramaturgo ateniense, el hombre y la mujer originalmente estaban unidos en forma de una hermafrodita. Como castigo por el intento de los humanos de sobrepasar a los dioses, Zeus los separó en un hombre y una mujer individuales. Esta separación traumática los llenó con el deseo de encontrar su mitad perdida para sentirse otra vez enteros. No obstante, aunque lucha por convertirlos en un emblema del amor, la fusión dramática de Polo y Celestina también amenaza con obliterarlos. Como lo ha hecho a través de toda la novela, Polo incorporará de nuevo otros personajes y sus historias, esta vez Celestina y todo lo que ella representa en *Terra nostra*, desde la Señora indígena de las Mariposas a la hechicera herética y alcahueta de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* española (1499).¹⁵

La criatura híbrida que empiezan a producir Polo y Celestina prefigura los gemelos conjuntados que flotan muertos en una piscina en *Una familia lejana* (1980). Pero aquí el

¹⁵ Para un análisis de la Celestina en *Terra nostra* dentro del marco de la reinención del Barroco en las literaturas modernas hispanas, véase Roberto González Echevarría, *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana* (48-54).

organismo que se encuentra en un estado continuo de gestación tiene un destino menos cierto, pues el proceso de metamorfosis, el cual empieza a desquiciar a Polo, puede resultar tanto en una unión sagrada como en una abominación monstruosa:

[...] buscas enloquecido, instantáneamente, otro cuerpo en la cama [...] la muchacha ya no está, sí está, no está hay un solo cuerpo, lo miras, te miras, tocas con tus dos manos tus senos reventones, tus pezones levantados, tus extrañas caderas, juveniles, estrechas, tu cintura quebradiza, tus nalgas altaneras, tus manos buscan, buscan con el terror de haber perdido el emblema de tu hombría, rozas la mata de vello, llegas, no, tocas tu verga dura todavía, mojada, babeante, tus testículos exhaustos, temblorosos aún, sigues buscando, detrás de tus bolas, entre tus piernas, lo encuentras, tu hoyo, tu vagina, metes el dedo, es la misma que acabas de poseer, es la misma que volverás a poseer, hablas, te amo, me amo, tu voz y la de la muchacha se escuchan al mismo tiempo, son una sola voz, dejame amarte otra vez, quiero otra vez, introduces tu propia verga larga, nueva, contráctil, sinuosa como una serpiente, dentro de tu propia vagina abierta, gozosa, palpitante, húmeda [...] (782)

Polo y Celestina se funden en diferentes maneras que son simultáneamente estáticas y agonizantes. Mientras se hunde en el cuerpo de la hembra, Polo siente no sólo un placer de amante sino también un pánico debilitante. Muy pronto encuentra que está involucrado en un proceso de mutación inexorable que lo vuelve irreconocible. Mientras es devorado poco a poco, sufre los efectos de un “complejo de castración”, el cual lo obliga a buscar desesperadamente su propio órgano erecto para poder reafirmar su identidad sexual. Sin embargo, es imposible determinar en este momento tan extraño de transición si Polo y Celestina son seres autónomos, si un personaje ha destruido al otro, o si ha nacido un tercer organismo que los supere a los dos (Fuentes subraya esta confusión con su uso de pronombres y conjugaciones verbales que se cambian rápidamente de la primera a la segunda persona). El proceso crea una hermafrodita que introduce su miembro erecto en su propia vagina. Este acto indica múltiples posibilidades: la consumación sexual de una voluntad individual, un regreso a la mitológica andrógena arruinada, un acto de auto-mutilación, o la encarnación de un círculo vicioso a través del arquetipo Uroboros, una imagen de la serpiente que se traga su propia cola.¹⁶ Para aumentar la ambigüedad, la erección serpentina de la criatura evoca la serpiente emplumada Quetzalcoatl y la diosa Coatlicue –cuyo nombre en náhuatl significa “la de la falda de serpientes”– pero también las serpientes infernales del Canto XXV de Dante.

De todas maneras, Fuentes sugiere que el acto de auto-amor dará nueva vida:

¹⁶ Gloria Durán establece una distinción entre el hermafrodita y el andrógeno dentro del marco de los arquetipos jungianos en *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. Sin embargo, la lectura de Durán parece no reconocer la innegable temática histórica de la novela.

[...] te amas, me amo, te fecundo, me fecundas, me fecundo a mi mismo, misma, tendremos un hijo, después una hija, se amarán, se fecundarán, tendrán hijos, y esos hijos los suyos, y los nietos bisnietos, hueso de mis huesos, carne de mi carne, y vendrán a ser los dos una sola carne [...] (782-83)

En una reinención del pasaje de Génesis donde Dios manda que Adán y Eva sean fructíferos y que se hagan muchos y llenen la tierra; Polo y Celestina dan nacimiento a una progenie que se perpetuará ella misma *ad infinitum*. Aunque Fuentes complica esta utopía de familia a través de la idea de la degeneración incestuosa, la conclusión retiene un carácter visionario para un mundo post-apocalíptico. La criatura combina la regeneración con el decaimiento pues, sin descartar por completo el pensamiento utópico, rompe con su propia estabilidad y complica cualquier noción de un estado original antes de la pesadilla de la historia. Es un ejemplo de la “monstruosa belleza”, en el cual la belleza no se distingue de la monstruosidad y la monstruosidad no se distingue de la belleza; un abrupto conjunto que es también un emblema de la identidad latinoamericana en la novela.

CONCLUSIÓN: HACIA UN NUEVO CONCEPTO DEL MESTIZAJE

Muchos críticos han interpretado esta fusión enigmática en *Terra nostra* como el cumplimiento con el concepto de la utopía. Por ejemplo, en un ensayo renombrado que propone una ruptura entre las propuestas teóricas que hace Fuentes en *Cervantes, o la crítica de la lectura*, por un lado, y la ejecución de esas ideas en *Terra nostra*, por otro, Roberto González Echevarría escribe:

Terra nostra is, then, an effort to reach back to those original words found in a prediscursive logos that retains the keys to a homogeneous Hispanic culture, a reserve that is a common ground whence those keys have emanated throughout time and history. In spite of the “criticism of reading” that the essay appears to promote, *Terra nostra* attempts to abolish all possible criticism through a return to the origins of language, a golden age where there is no mine or yours, a moment before dispersion that is an apotheosis of the legible. (*Voice* 91)

Según González Echevarría, Fuentes inventa un mito acerca del lenguaje puro con el cual puede resolver una historia que él mismo trató como irreconciliable en su interpretación del *Quijote*. Mientras está de acuerdo con que Fuentes describe, en su teoría, un proyecto más radical –aunque reclama, un poco antes, que sus ideas vienen de escritos incompatibles de Américo Castro en relación con Foucault– González Echevarría culpa al escritor por haber recurrido a una fantasía transcendental al final de la novela. Además, él lee *Terra nostra* como una respuesta inadecuada a la teoría de Paz sobre la identidad mexicana, pues mientras Paz subraya la ruptura existencial que



resulta de un pasado traumático, Fuentes, como Aristófanes, inventa un mito de amor eterno que puede curar las heridas provocadas por la historia.¹⁷

Yo difiero de la mayoría de los críticos en tanto que no veo el final de *Terra nostra* como un acto de consumación trascendente que niega los conflictos en la narrativa.¹⁸ Dado que mi interpretación insiste en una crítica posestructuralista del lenguaje en relación con la corrupción neobarroca de la herencia imperial española, yo considero de poco peso la caracterización de Fuentes como escritor utópico que le otorga González Echevarría.¹⁹ Opino que Fuentes solamente visualiza utopías inalcanzables que se disuelven ante la fuerza violenta de la historia. En vez de reconciliar energías opuestas para recuperar un estado de perfección, la fusión final crea una tensión barroca que rompe con cualquier noción teleológica de una reunificación triunfal. Como Fuentes declara en *Valiente mundo nuevo* (1990): “[l]a forma barroca es un objeto en transformación perpetua y el objeto del arte barroco no es más uno cuya belleza esencial cualquiera puede contemplar, sino un misterio que uno debe descubrir [...]” (223). Producto del Neobarroco, la metamorfosis que propone Fuentes al final de la novela libera tanto como constriñe, pues demuestra un estado esquizofrénico que no se resuelve y que desafía la armonía estética clásica. Este monstruo híbrido revela el deseo de reconciliar los elementos culturales e históricos del pasado hispano con el presente, pero al mismo tiempo alude a la inutilidad absoluta de este mismo estado. En *Terra nostra*, la utopía se enfrenta a su propia imposibilidad y los soñadores pueden tan sólo volver a soñar, un punto que Fuentes señala al final de la novela a través de la yuxtaposición del calor cósmico con la indiferencia total del universo pos-apocalíptico: “No sonaron doce campanas en la iglesia de París; pero dejó de nevar, y al día siguiente brilló un frío sol” (783).

La fusión de Polo y Celestina tiene implicaciones radicales para una teoría de la identidad híbrida que sobrepasa la celebración de “la raza cósmica” por José Vasconcelos y que también amplifica las propuestas en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz.

¹⁷ González Echevarría también propone este argumento en *La prole de Celestina: Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*: “Su conversión [de Celestina], al final, en una figura andrógina, reaviva un mito utópico que Rojas no hubiera jamás aceptado, y que es un replanteamiento del que cuenta Aristófanes en el *Simposio* de Platón para explicar el origen del deseo. Este añorado monismo de Fuentes, la abolición de la diferencia, por lo tanto del deseo por el otro, con su concomitante eros y violencia, es en realidad el anhelo de una sociedad sin suturas, una autarquía que en última instancia niega la existencia del otro y que aboliría por completo la escritura al negar la diferencia” (51).

¹⁸ Para una interpretación a mi parecer mas completa, véase Lois Parkinson Zamora, *Narrar el apocalipsis: La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea* (191-225). Su capítulo sobre *Terra nostra* considera la tensión entre los dos extremos de la utopía y la tragedia escatológica. Véase también *Fuentes, Terra Nostra, and the Reconfiguration of Latin American Culture* (86-106) de Michael Abeyta.

¹⁹ Para una interpretación de *Terra nostra* en relación con una estética neobarroca que rompe con la economía de cambio capitalista, véase Abeyta (86-106).



En específico, la imagen neobarroca reconfigura el mestizaje latinoamericano a través de la recuperación y del conjunto de las genealogías múltiples y contradictorias de la historia hispánica, las cuales incluyen la España anti-judía y anti-morisca de la Celestina, así como las tradiciones indígenas que ella y Polo representan en la novela. Una compilación a la vez multigénerica y multiracial del mundo hispano entero, la criatura repara, pero también multiplica, la ruptura existencial que describe Paz, quien sostiene que la identidad mexicana se basa en una división entre el padre conquistador (Hernán Cortés) y una madre indígena que es traidora y también víctima (Doña Marina/La Malinche).²⁰ El mestizaje en *Terra nostra* no se limita a la mezcla racial de dos elementos, pues consiste en la recuperación y la amalgamación de un amplio abanico de fuentes culturales que componen la historia total de Latinoamérica. Mientras esta poética intercultural e intertextual de la novela diluye el concepto del mestizaje como un componente estable de la raza biológica, para Fuentes, la identidad latinoamericana se entiende mejor como el resumen total de las fuerzas contradictorias que le dan forma.

A través de una práctica cultural de recuperación y despliegue en lugar de una clasificación genética, Fuentes convierte la categoría del mestizaje en algo mucho más maleable; y con buena razón, pues como lo indica Silvia Spitta: “[s]ince the different processes of transculturation have been at work since the Conquest, the Latin American subject is always ‘in process’ and situated along...a ‘continuum of mestizaje’” (23). Con el empleo del tema de la metamorfosis, Fuentes muestra la vida hispana como un proceso de contestación y negociación cultural, el cual es dinámico pero también doloroso. Al enseñar el panorama total del pasado, la novela resucita las culturas múltiples y conflictivas que se enfrentaron y se unieron para crear esa historia, y que, consecuentemente, siguen construyendo y deconstruyendo la identidad latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- Abeyta, Michael. *Fuentes, Terra Nostra, and the Reconfiguration of Latin American Culture*. Columbia: U of Missouri P, 2006.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Conde de Chestre, trad. Madrid: Edaf, 1999.
- Barrenechea, Antonio. “Salvaging Melville’s America: Baroque Revision in *Terra Nostra*”. *America’s Worlds and the World’s Americas/Les mondes des Amériques et les Amériques du monde*. Americas Series, no. 5. Amaryll Chanady, George Handley y Patrick Imbert, eds. Ottawa: Legas, 2006. 465-73.
- Carpentier, Alejo. “Lo barroco y lo real maravilloso”. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981. 111-32.

²⁰ Véase *El laberinto de la soledad* (202-27).



- Corominas, Joan, ed. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1954.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. José Miguel Alarcón y Christina Peretti, trads. Madrid: Trotta, 1995.
- _____. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Durán, Gloria. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México: UNAM, 1976.
- Faris, Wendy. “The Return of the Past: Chiasmus in the Texts of Carlos Fuentes”. *World Literature Today* 57/4 (1983): 578-84.
- _____. “‘Without Sin, and with Pleasure’: The Erotic Dimensions of Fuentes’ Fiction”. *Novel: A Forum on Fiction* 20/1 (otoño 1986): 62-77.
- Fuentes, Carlos. *Cambio de piel*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- _____. *Cervantes, o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- _____. “Globalization: Pros and Cons”. Universidad de Yale, New Haven. 14 agosto 2004. Ponencia.
- _____. *Los días enmascarados*. México: Los Presentes, 1954.
- _____. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- _____. *Una familia lejana*. México: Era, 1980.
- _____. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- _____. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- _____. *Terra nostra*. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- _____. *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Godzich, Wlad. “The Domestication of Derrida”. *The Yale Critics: Deconstruction in America*. Jonathan Arac, Wlad Godzich y Wallace Martin, eds. Minneapolis: Minnesota UP, 1983. 20-40.
- González Echevarría, Roberto. *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid: Colibrí, 1999.
- _____. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: U of Texas P, 1985.
- Josephs, Allen. “The End of Terra Nostra”. *World Literature Today* 57/4 (1983): 563-67.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Irleamar Chiampi, ed. México: Fondo de Cultural Económica, 1993.
- Lyotard, Jean François. *La condición postmoderna*. Mariano Antolin, trad. Madrid: Cátedra, 2004.
- Marx, Karl. *El dieciocho brumario de Louis Bonaparte*. Wenceslao Roces Suárez, trad. Madrid: Europa-América, 1937.



- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América: el universalismo de la cultura de Occidente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid: Alizanza, 1998.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Enrico Mario Santí, ed. Madrid: Cátedra, 1993.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El Boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Aurora Bernáñez, trad. Oviedo: Losada, 2003.
- Spitta, Silvia. *Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America*. Houston: Rice UP, 1995.
- Zamora, Lois Parkinson. *Narrar el apocalipsis: La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. María Antonia Neira Bigorra, trad. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

