

80 AÑOS NO ES NADA:

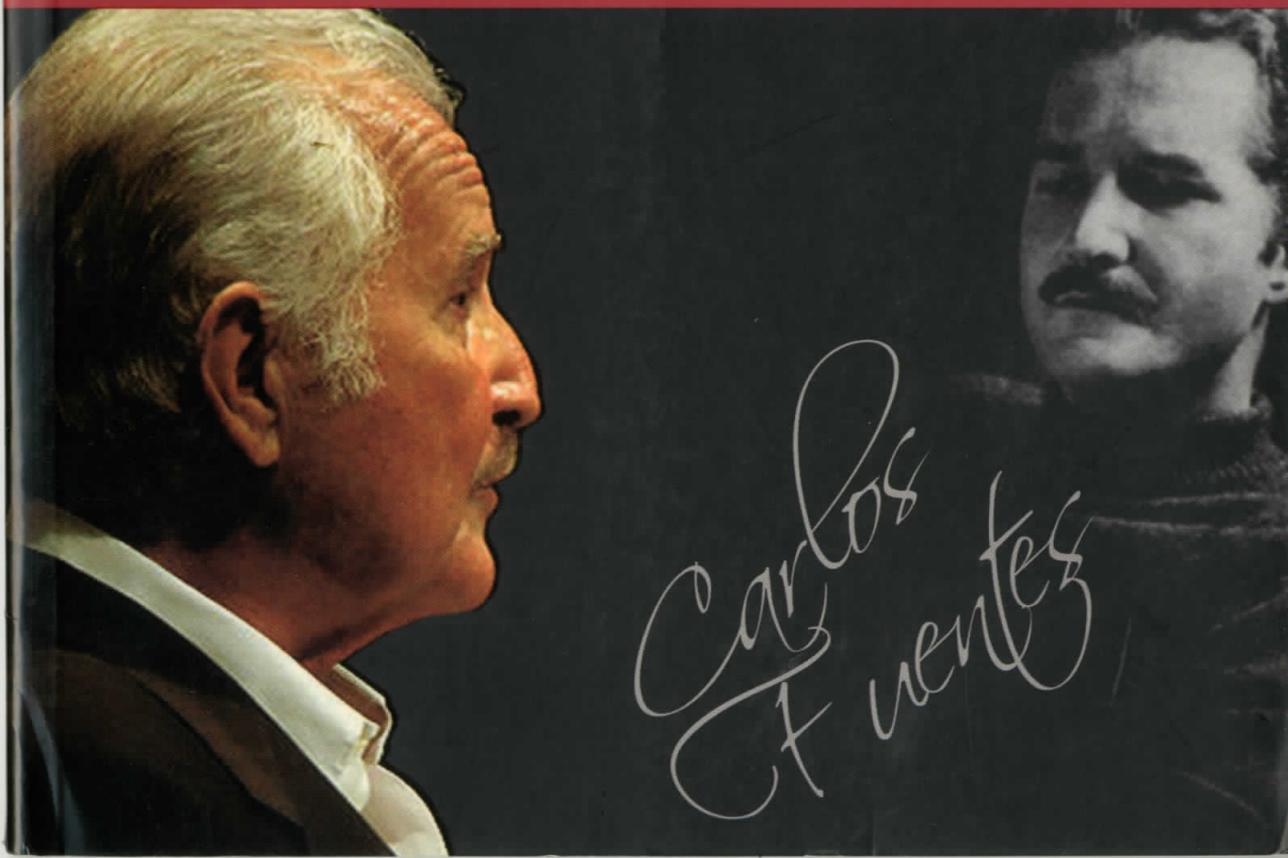
*Carlos Fuentes entre la memoria,
la imaginación y la fantasía*

MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ

HUMBERTO FLORENCIA ZALDÍVAR

GERARDO MEZA GARCÍA

GREGORIO MARTÍN MONDRAGÓN ARRIAGA



ÍNDICE

- 7 *Prólogo de Helena Beristáin*
- 11 *El sueño fantástico de Tlactocatzine*
MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ
- 21 *Gringo viejo: mirarse, negarse y repetirse entre culturas*
HUMBERTO FLORENCIA ZALDÍVAR
- 39 *Aura ¿un relato fantástico?*
GERARDO MEZA GARCÍA
- 49 *Tipología de la imaginación. Una mirada a la obra de Carlos Fuentes*
GREGORIO MARTÍN MONDRAGÓN ARRIAGA
- 65 *Amilamia, un fantasma soterrado*
MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ
- 71 *Una familia lejana: en busca de Coatlicue, nuestra
"señora madre" con dos cabezas*
HUMBERTO FLORENCIA ZALDÍVAR
- 83 *La narrativa urbana en La región más transparente.*
GERARDO MEZA GARCÍA

EL SUEÑO FANTÁSTICO DE TLACTOCATZINE

MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ

A ti, amor, por tu paciencia

*A Pável Vladímir, sueño
eterno de fina estampa*

*Von, mi sincero cariño a tu
inquebrantable figura*

LAS RECURRENCIAS EN LA OBRA de Carlos Fuentes han sido motivo de estudio constante, ya que desde esta perspectiva, entre otras, se ha podido establecer el juego espacio-temporal entre lo viejo y lo nuevo, lo cerrado y lo abierto; el gusto por ponderar la relación vida-muerte de los personajes que el autor ha creado en esas obras.

Dos mil ocho, año en el que el cuento motivo de análisis, junto con sus compañeros de edición, están cumpliendo sus primeros 54 años de vida; las celebraciones y los festejos en torno a la obra en general y al autor en particular no se han hecho esperar, en México y otros países del continente, así como en otras latitudes europeas, amigos, intelectuales, artistas e instituciones se han dado cita para encomiar la producción del autor de *La región más transparente*, obra que le abrió las puertas

al mundo entero y con la cual la literatura que tiene como sujeto-objeto a la ciudad cobre importancia en las literaturas nacionales.

Por estas razones, el presente estudio pretende dar cuenta de esas facetas en la producción del autor, la que se inicia en 1954 con *Los días enmascarados*, obra en la que aparece el cuento que ahora nos ocupa, "Tlactocatzine del jardín de Flandes". Este cuento, como otros, ha sido estudiado desde diferentes perspectivas, que, sin duda, representan las facetas poéticas de Fuentes.

"Tlactocatzine..." en este momento será analizado desde la perspectiva fantástica; es decir, que junto con el cause de presentación, el elemento fantástico es descubierto a partir de las propuestas de diversos teóricos que han dado luz para esclarecer ese tono ambiguo y misterioso que lo rodea.

Si bien es cierto que lo fantástico permite conocer a la fantasía como "una actividad que retoma impresiones conservadas y las reproduce como 'imágenes aparentes': la fantasía como don de representar lo 'irreal', como facultad" (Grassi, 2003: 168) también lo es el hecho de que el lector pueda adentrarse en un mundo de posibilidades de abstracción que facilitan la interpretación de la obra. Ese lector se inmiscuye en la obra y forma parte de las tribulaciones del resto de los personajes, con igual o tal vez con mayor fuerza y coraje.

Esta capacidad de develar el sentido oculto del texto está dada, por un lado, por la historia y, por otro, por el discurso empleado para contarla, lo cual muestra la capacidad lingüística del autor, pues no podemos olvidar que éste instauro su sello en cada una de las manifestaciones que produce, y es a través del discurso, del juego de palabras, como el escritor participa de su poética a todo aquel que lee su obra.

Una de las condiciones intrínsecas del relato fantástico es precisamente ese don de ocultamiento, de sellado, que, aunque en ocasiones la propia estructura permite algún destello de reconocimiento, éste no es tal como para desentrañar lo verdaderamente oculto.

De esta manera, lo fantástico debe manifestarse en esos dos niveles, de manera que pueda alcanzar una percepción ambigua de acontecimientos insólitos y de hechos sobrenaturales.

Así, para Tzvetan Todorov la literatura fantástica constituye un género cuyas reglas es posible determinar: distingue, por otra parte, en toda obra narrativa los siguientes aspectos: "1) Verbal, que incluye la enunciación (hablante-oyente) y el enunciado; 2) Sintáctico, o tipo de relación en que entran las distintas unidades narrativas, y 3) Semántico, en el que se evidencian los temas" (Hann, 2002: 15). Quien manifiesta estas formas es Charlotte, pues en el plano verbal, es ella quien habla varias

lenguas: alemán, francés y náhuat, español: "Oh Max, contesta, las siemprevivas, las que te llevo en las tardes a la cripta de los capuchinos, ¿no saben frescas? Son como las que te ofrendaron cuando llegamos aquí, tú, Tlactocatzine... Nis tiquimopielia inin maxochtzinntl... Y sobre el escudo leí la inscripción: CHARLOTTE, KAISERIN VON MEXIKO" (Fuentes, 1994: 45).

Y no sólo en el verbal, sino también en los otros dos planos descritos por Todorov, ya que de la situación comunicativa se esclarecen tanto la sintáctica como la semántica, pues aunque estas frases no se comentan o amplían, entendemos que representan la verosimilitud del relato y su semanticidad. Estas frases, tal como aparecen en la obra, dan fuerza al relato y hacen más fuerte la situación de misterio presente a lo largo de la historia.

Por otro lado, el plano verbal sirve al narrador para hacer suyas las palabras de "otro", de "otros", como el caso del poeta Rodenbach, contemporáneo y compatriota de Charlotte, quien con su obra *Brujas, la muerta*, equipara a la emperatriz con la ciudad para aludir a la esposa ausente, muerta; con esto aparece la idea de intertextualidad, tanto lingüística, como semántica.

En "Tlactocatzine..." encontramos estas categorías de forma por demás significativas. Existe un narrador que cuenta los acontecimientos de manera estructurada a un narratario, quien forma parte de la significación de la obra, "...en todo momento, creo percibir con agudeza mayor determinados perfumes propios de mi nueva habitación, ciertas siluetas de memoria que, conocidas otras veces en pequeños relámpagos, hoy se dilatan y corren con la viveza y lentitud de un río" (Fuentes, 1994: 37).

Aunado a lo anterior, la estructura del cuento se desliza entre la narración y el diario, la primera es genérica y el cause de presentación, como líneas atrás lo anunciábamos, es el diario, escrito íntimo y oculto. Mediante este mecanismo encontramos una obra de carácter narrativo que ostenta como forma explícita un diario, éste detalla los acontecimientos vividos por el personaje-narrador durante seis días, del 19 al 24 de septiembre, con algunas repeticiones que indican la acumulación de sucesos y la importancia que éstos tienen en la configuración de la historia. "19 Sept. ¡El licenciado Brambila tiene cada idea! Ahora acaba de comprar esa vieja mansión del Puente de Alvarado, suntuosa pero inservible, construida en tiempos de la Intervención Francesa" (Fuentes, 1994: 34).

Esta condición de imbricación entre la narración y el diario la inicia Fuentes en *Los días enmascarados* y habrá de continuarla en obras posteriores; por ejemplo, *Aura*, en la que el iniciático historiador de "Tlactocatzine..." se renueva en Felipe Montero, eficiente historiador contratado para descifrar las memorias del general Llorente quien, a fin de cuentas, es el mismo Felipe.

Y es justo en esta estructura donde observamos ciertos “desajustes” propios del texto fantástico, esos puntos vacíos que permiten la intervención directa del lector, quien duda de lo dicho en el texto y comienza a indagar de qué se trata, aunque nunca lo resuelva, “23 Sept. Debe venir, como ayer y anteayer, a la caída del sol. Hoy le dirigiré la palabra; no podrá escaparse, la seguiré por su camino, oculto entre las enredaderas...” (Fuentes, 1994: 43).

Ana María Morales explica esta situación, afirmando que

... no debemos olvidar que justamente la llamada nueva literatura latinoamericana apuesta por una relación activa con su lector, misma (*sic*) que debe completar esos espacios del texto que la teoría de la recepción llama ‘espacios de indeterminación’. Posiblemente dentro de una estética que plantea la relación interactiva entre el texto y su lector es donde se puede pretender encontrar la especificidad de lo fantástico que descansa en la duda, el misterio y el desenlace abierto (2000: 34).

Por su parte, Ingarden explica: “Llamo ‘punto de indeterminación’ al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber” (1993: 33).

Si bien, los puntos de indeterminación, espacios en blanco o espacios vacíos no son privativos del texto fantástico, sino de cualquier obra de ficción, sí lo es el hecho de que éstos permiten al lector adentrarse en la obra y justificar, actualizándola, las relaciones de significado que en ella aparecen, para lo cual pone en marcha su proceso de lectura y activa, opera el texto de tal forma que prevé convertirse en un personaje más de la historia contada.

Según lo anterior, nos hacemos preguntas que puedan responder a las inquietudes que el propio texto nos ofrece; por ejemplo, ¿quién vendrá? ¿a quién seguirá? ¿quién es ese ella implícita en “la seguiré”? En fin, una serie de cuestionamientos que por un lado nos hacen partícipes de la historia y, por otro, nos muestran la perspectiva genológica del texto, pues, como menciona Tzvetan Todorov, “El lector o el héroe deben decidir si tal acontecimiento, tal fenómeno pertenecen a la realidad o a lo imaginario, si es o no real. Es por tanto la categoría de lo real lo que dio su base a nuestra definición de lo fantástico” (2006: 173).

Esas preguntas nos permiten infinidad de respuestas que el texto nos va develando poco a poco, sin que ello distraiga la atención que como lectores debemos al proceso que emprendemos. La capacidad de asombro, de incertidumbre que nos atrapa queda registrada en una especie de mirada envolvente que, según Grassi, se debe al empleo de figuras retóricas que van del plano lingüístico al del significado,

las cuales se encuentran fuera de la realidad, no del texto, sino de la realidad extratextual, pues “La metáfora es definida tradicionalmente como transferencia del significado de una palabra desde un plano de sentido a otro: siendo una transposición poética, no tiene nada en común con la realidad” (2003: 29). Y esto se percibe en el “Tlactocalzine...”: “El humo del otoño cubre el jardín hasta las tapias, y casi podría decirse que se escuchan pasos, lentos, con peso de respiración, entre las hojas caídas” (Fuentes, 1994: 38).

Entonces, la poética planteada por el autor ofrece un retículo de posibilidades para precisar las constantes fantásticas presentes en la obra, pues es innegable que esa transferencia expone la coexistencia de elementos fuera de las reglas de “lo normal” en una especie de apego que va de la escritura a la lectura y, por ende, a la determinación temática desarrollada en el texto, y es el propio Grassi quien opina, “Si el uso de imágenes, de metáforas, de formas fantásticas, representa algo más que un *juego*, este uso tendrá que plantear y fundamentar la pretensión de contribuir al conocimiento de lo real” (2003: 40).

Nos preguntamos ahora, ¿será necesario el empleo de este arte retórico para determinar qué tan real o tan fantástico pueda ser un texto, si sus categorías varían de una condición a otra y hacen del texto una verdadera obra de arte?

Una condición immanente de lo fantástico radica precisamente en esa articulación entre la realidad y la fantasía, que se manifiesta como delgada línea entre lo que se cuenta en la escritura y lo que verdaderamente sucede, algo casi sobrenatural que se manifiesta en el mundo artístico creado por el autor. Así, Fuentes afirma:

Ahora caminaba, ¿hacia...? No, no diré que cruzó la enredadera y el muro, que se evaporó, que penetró en la tierra o ascendió al cielo; en el jardín pareció abrirse un sendero, tan natural que a primera vista no me percaté de su aparición, y por él, con... lo sabía, lo había escuchado ya... con la lentitud de los rumbos perdidos, con el peso de la respiración, mi visitante se fue caminando bajo la lluvia (1994: 41).

Existe, como podemos observar, un “algo” que hace pensar en la presencia de otro ser, uno diferente al que aparece normalmente en el relato: un narrador autodiegético que cuenta las peripecias que pasa en una vieja casona, donde cree ver a otro ¿otra? en el jardín. Esta inquietud se manifiesta también en el lector, pues experimenta duda, al igual que el narrador, por ese acontecimiento extraño, cualidad intrínseca de lo fantástico, un suceso que se evapora como el espectro visto por el narrador: “Luego sentí el ruido sordo, el zumbido que parecía salir de sí mismo, y levanté la

cara. En el jardín, casi frente a la mía, otra cara, levemente ladeada, observaba mis ojos” (Fuentes, 1994: 39).

Líneas atrás decíamos que la estructura del relato permite determinar su carácter, ahora añadimos que también espacio y tiempo son coordenadas que remiten al sello fantástico en una obra, aunque insistimos en la aclaración anterior, éstos no son privativos del relato fantástico.

El espacio descrito en el relato cobra importancia pues es ahí donde se da el encuentro de los personajes, uno presente y el otro evocado, este último como presencia implícita del hecho sobrenatural. La primera alusión al espacio nos hace conocer una casa vieja, con olor a viejo y con un amplio jardín donde florecen las siemprevivas. “19 Sept. Esa misma tarde me trasladé con una maleta al Puente de Alvarado. La mansión es en verdad hermosa, por más que la fachada se encargue de negarlo, con su exceso de capiteles jónicos y caríatides del Segundo Imperio [...] Rojas, blancas, las siemprevivas brillaban bajo la lluvia...” (Fuentes, 1994: 36).

La descripción de la mansión hace pensar en otro espacio, también evocado, las capillas ardientes, incluso, las criptas, lugares fríos, cerrados, desprovistos de calor, especialmente humano, en donde sólo crecen plantas silvestres.

El simbolismo del cuento se elabora en base a (*sic*) la identidad de la casa y Charlotte, y se expresa con la corporalidad o personalización de la primera (casa, lugar=cuerpo femenino). Es tan importante el espacio que, en cuanto lugar, asimila claramente la casa a los actores, y por eso puede decirse que es un “actor” más como desdoblamiento de la mujer. Si el actor masculino es un medio para la mujer, para ella la mansión es el recurso para manejar ese medio. Ya que Charlotte, inmaterial, anciana, no puede sujetar físicamente al hombre, la casa lo hace por ella (García, 2000: 57).

Es en la mansión donde se manifiesta el fenómeno sobrenatural, pues por fuera tiene apariencia sepulcral y por dentro existe la presencia de algo vivo, algo que siempre estará ahí, representado por las flores; éstas que simbolizan “el principio pasivo. El cáliz de la flor es como la → copa el receptáculo de la actividad celeste, entre cuyos símbolos hay que citar la → lluvia y el → rocío” (Chevalier y Gheerbrant, 2003: 504).

Es la mansión, también, el lugar donde se funden tiempo y espacio para obsequiar el triunfo de vida a Charlotte, en esa idea de otredad que hemos mencionado, “La casa es doblemente mortuoria, pues el jardín primero recibió a Max, el esposo muerto

y después a su doble. El jardín es un lugar trasplantado, como Charlotte, y como ella el paraje de la muerte: receptáculo dentro del receptáculo” (García, 2000: 59).

Las siemprevivas que florecen en el jardín dan esa impresión de perdurabilidad, tal como el nombre lo indica de vivir para siempre, lo que sin duda provoca extrañeza y al mismo tiempo ambigüedad, pues el tiempo ha quedado suspendido en ese lugar, “las siemprevivas simbolizan la eternidad, el tiempo detenido en la casa, en el jardín” (Arizmendi, 2008: 35), pues “El olor de las siemprevivas se ha esparcido por la casa; su intensidad es particular en la recámara” (Fuentes, 1994: 43).

Si relacionamos la situación simbólica entre las flores, la lluvia y el rocío, encontramos que en el cuento todo tiene esa idea de transferencia espacio-temporal, pues el narrador afirma que siempre llueve y que el rocío hace perdurar las flores, con lo cual corroboramos la notación sobrenatural ejercida en el texto, por un lado, y por otro, la extrañeza de un lugar en el que el tiempo se detuvo.

El tiempo, junto con el espacio y, como lo vimos antes, en la estructura apelativa, ofrece esa condición de unidad entre el espacio y éste, entre los acontecimientos y las acciones de los personajes; éstas se desarrollan, para el personaje narrador, durante seis días, pero dentro de la casa existe una eternidad dada por ese juego temporal entre el presente y el pasado, un presente del 19 al 24 de septiembre, tal vez de 1954, y un pasado en 1800, México y Bruselas. Georgina García resuelve esta situación con el paralelismo existente entre las cosas, las casas, los objetos y afirma que “...puede decirse que el pasado cultural europeo y el de una época a la que pertenecen la casa y su fantasma conforman su modo de observar y, por ende, el de relatar” (2000: 48).

¡Memling, por una de sus ventanas había yo visto este mismo paisaje, entre las pupilas de una virgen y el reflejo de los cobres! Era un paisaje ficticio, inventado. ¡El jardín no estaba en México!... y la lluviecilla... Entré corriendo a la casa, atravesé el pasillo, penetré al salón y pegué la nariz en la ventana: en la Avenida del Puente de Alvarado, rugían las sinfonías, los tranvías y el solo, sol monótono (Fuentes, 1994: 39).

El personaje narrador entra en un lugar que podría pensarse es desconocido; sin embargo, él lo conoce, lo recuerda, porque ha estado ahí, es el castillo que habitaba antes de venir a México, junto con su amada esposa, pues la ha descubierto, dice: “Sin vacilar, clavé la vista en el jardín –allí estaba. Recogiendo las flores, formando un ramillete entre sus manos pequeñas y amarillas... Era una viejecita... tendría

ochenta años, cuando menos ¿pero cómo se atrevía a entrar..., o por dónde entraba? (Fuentes, 1994: 40).

Esa mujer, por la que preguntamos antes, se le presenta ahora como un espectro, un fantasma que ha transgredido las fronteras del tiempo y el espacio, y vuelve para recuperar lo antes suyo, el trono de México y a su esposo, “Oh, Max, contesta, las siemprevivas, las que te llevo en las noches a la cripta de los capuchinos, ¿no saben frescas?” (Fuentes, 1994: 45).

Sí, “Max es Maximiliano y la mujer Carlota, su esposa, quien enloquece y nunca llega a saber que su amado murió, por eso se manifiesta como fantasma, un espectro que vaga en busca de su paz y de su amor” (Arizmendi, 2008: 35).

Parecería que al saber la identidad de ambos la incógnita se resuelve y la duda se diluye, pero no es así; por el contrario, la acción narrativa se hace más densa y el conflicto se recrudece, pues, efectivamente, él está muerto y ella también; el ha vuelto porque ella, gracias a la escritura, lo ha hecho regresar para fundir su amor más allá de los tiempos:

Nuevamente, el rose de las faldas largas y tiesas junto a la puerta: allí estaba la carta:
 “Amado mío:
 La luna acaba de asomarse y la escucho cantar; todo es tan indescriptiblemente bello”
 (Fuentes, 1994: 43)

La mujer aparece en el cuento en forma de espectro, de un fantasma que vaga eternamente, un alma que transita sin descanso; sin embargo, gracias a la escritura y a los “hechizos” de ella, es como trata de atrapar al amado para fundirse en uno solo y vivir por siempre.

Sin duda, como podemos apreciar en la cita *infra*, la presencia del fantasma nos remite al fenómeno sobrenatural del que hemos venido hablando, ya que ella, gracias a ciertos poderes que la hacen vivir eternamente, perdurará en el tiempo, pues

La hechicera o bruja, por medio de las cartas, invita al narrador a que acuda a una cita a media noche en el jardín, donde él siente en las manos de ella la frialdad de la tumba. Trata de huir de la casa, pero se encuentra con la puerta cerrada. entonces la hechicera le llama Max, así como “Tlactocatzine”, habla alemán lo mismo que náhuatl y le recuerda sus paseos con ella por el jardín de Flandes (Durán, 1976: 45).

Entendemos así, que el fantasma, espectro, hechicera o bruja adopta la forma de Carlota, la emperatriz, para atrapar nuevamente a Maximiliano, en un doble juego, primero porque, como lo hemos reiterado, ella no sabe que él está muerto y ansía tenerlo consigo y, segundo, porque si intuye el deceso, aún así, mantiene firme la idea de poseerlo a costa de lo que sea. Es por eso que hemos titulado a este estudio: “El sueño fantástico de Tlactocatzine”, no porque sea él quien sueña, sino porque se convierte en un sueño soñado.

BIBLIOGRAFÍA

- Arizmendi Domínguez, Martha Elia (2008), “La transformación de la mujer en la obra de Carlos Fuentes”, en Lucila Cárdenas Becerril (Comp.), *Diversidad, equidad y ciudadanía*, Toluca, Universidad Autónoma de Estado de México.
- Botton Burlá, Flora (2003), *Los juegos fantásticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Durán, Gloria (1976), *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (2003), *Diccionario de símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (Trad.), Barcelona, Herder.
- Fuentes, Carlos (1994), “Tlactocatzine del jardín de Flandes”, en *Los días enmascarados*, México, Era.
- García Gutiérrez, Georgina (2000), *Los disfraces, la obra mestiza de Carlos Fuentes*, México, El Colegio de México.
- Grassi, Ernesto (2003), *El poder de la fantasía. Observaciones sobre la historia del pensamiento occidental*, Jorge Navarro Pérez (Trad.), Anthropos, Barcelona.
- Hahn, Oscar (Comp.) (2002), *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XX. Estudios y textos*, México, Coyoacán.
- Ingarden, Roman (1993), “Concretización y reconstrucción”, en Dietrich Rall (Comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Sandra Franco y otros (Trad.), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Morales, Ana María (2000), “Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas” Sergio René en Lira Coronado (Ed.), *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Número 21, enero-junio, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 23-36.
- Todorov, Tzvetan (2006), *Introducción a la literatura fantástica*, Elvio Gandolfo (Trad.), Buenos Aires, Paidós.