

# Transducción, tradición literaria y contraescritura\*

David Martínez de Antón\*\*

*IES Severo Ochoa, Alcobendas (Madrid)*

**Resumen:** El objetivo de este artículo es doble: explicar la teoría de la transducción literaria de Lubomir Doležel y estudiar la novela *Terra Nostra* de Carlos Fuentes como ejemplo de transducción vinculada con la transferencia intercultural y la tradición literaria. Además, se relacionan los conceptos de transducción con la contraconquista, la contraescritura y lo barroco.

**Palabras clave:** Teoría de la literatura, transducción, *Terra Nostra*

**Abstract:** *The aim of this article is double: explaining the theory of literary transduction enounced by Lubomir Doležel and studying the novel Terra Nostra by Carlos Fuentes as an example of transduction related to intercultural transference and literary tradition. Besides, we try to relate concepts such as transduction, contraconquista, contraescritura and Baroque.*

**Keywords:** *Theory of Literature, Transduction, Terra Nostra*

---

\* El presente excurso forma parte de la introducción y del primer capítulo de *La teoría de la transducción literaria. Hacia una teoría dialógica de la obra literaria*, tesis para la obtención del grado de Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada presentada en la Universidad Autónoma de Madrid en 2016 por David Martínez de Antón bajo la dirección de Tomás Albaladejo y Pablo Valdivia, a quienes agradezco una vez más su dirección y guía.

\*\* David Martínez de Antón es licenciado en Filología Hispánica (UAM), licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (UCM), realizó el Máster en Estudios Literarios (UCM) y ha obtenido el Título de Doctor en el Programa de Doctorado «Literatura europea: perspectivas teórico-críticas en el estudio comparado de un sistema transcultural» (UAM) en el año en curso. Actualmente, es profesor de Lengua Castellana y Literatura en el IES Severo Ochoa de Alcobendas de la Comunidad de Madrid. Correo electrónico: davidmdeanton@gmail.com

## 1. Introducción

El objeto de estudio de este artículo es investigar y profundizar en la teoría de la transducción literaria de Lubomir Doležel (Doležel, 1997, 1999, 2002), especialmente los casos de transferencia intercultural y tradición literaria, a partir del estudio de la novela *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (Fuentes, 1985). Una vez realizado esto, vincularemos la teoría de la transducción literaria con los fenómenos de contraescritura y lectura en contrapunto (Vega, 2003: 234-45).

Lubomir Doležel<sup>1</sup> desarrolla la teoría de la transducción literaria por primera vez en el artículo titulado *Semiotics of Literary Communication* (Doležel, 1986, 2002) aparecido en la revista italiana *Strumenti Critici*. Ese mismo texto, con ligeras variaciones, será publicado en *Occidental Poetics* (1990, 1997) en las páginas finales (1997: 207-237). En ambos textos la teoría de la transducción literaria se formula en el contexto de las aportaciones de la semiótica de la Escuela de Praga. Doležel volvería a tratar la teoría de la transducción literaria en *Heterocosmica. Fiction and Possible World* (1998, 1999). En esta ocasión estudia la reelaboración que algunas novelas contemporáneas hacen de los mundos ficcionales de obras previas en el tiempo, en el contexto de la teoría de los mundos posibles (Doležel, 1999: 279-316).

La metodología está estructuralmente organizada en zigzag, tal y como propone Doležel (1999: 11). De este modo, a la exposición de la teoría de la transducción literaria le seguirá el estudio de *Terra Nostra*, y a esto le seguirá una nueva argumentación teórica, teniendo todo lo indicado como referente. ¿Por qué nos interesa especialmente Carlos Fuentes? Porque se trata de un escritor que ha reflexionado activamente en torno al problema de la tradición literaria y la transferencia intercultural en su obra ensayística (Fuentes, 1969, 1990, 1993, 1994, 2009, 2011), en la que se manifiestan como temas centrales las hibridaciones culturales propias de las herencias precolombinas e hispánicas, y de esto es un

---

<sup>1</sup> Para una revisión más profunda de las aportaciones teóricas de Doležel ver Gorman (1998).

reflejo *Terra Nostra*, ya como obra de carácter ficcional y artístico. Al mismo tiempo esta novela puede servir como enlace entre la transducción de Doležel —en los casos de transferencia intercultural y tradición literaria— y lo que Vega ha llamado contraescritura (2003: 234) y Lezama Lima contraconquista al tratar lo barroco (2005: 89-119).

## 2. Recepción de la teoría de la transducción literaria en España

El concepto de transducción ha tenido una fortuna diversa en la investigación literaria. Con frecuencia el hueco que podría llenar está ya inevitablemente ocupado por la *intertextualidad* de Julia Kristeva (1981: 66-69), la *transtextualidad* de Genette (1989: 9-17) e, incluso, la *ansiedad de la influencia* de Harold Bloom (2009).

Sin embargo, el concepto es bien conocido en el ámbito de la crítica literaria española. Investigadores de la talla de Pozuelo Yvancos (1994: 71 y ss.) o Cuesta Abad (1990: 114-118) —a propósito de los problemas de traducción y adaptación literaria— dan cuenta de él. María del Carmen Bobes Naces (1997, 2002, 2006) le ha dedicado más espacio investigando la transducción como elemento clave en la representación de textos teatrales. En esta línea ha trabajado Jesús G. Maestro (1996), aunque también ha trabajado las relaciones entre la transducción y la pragmática literaria (Maestro, 1994). También ha sido el encargado de editar y escribir la introducción del único libro en el que figura una traducción al castellano del artículo original de Doležel (Maestro, 2002). Rosana Llanos López e Ismael Piñera Tarque (2002) han reflexionado en torno a la transducción dramática y fílmica, en la estela de Jesús G. Maestro, tomando los conceptos transducción metatextual —crítica, historia y formación literaria— y transducción hipertextual —en el campo semántico de la transtextualidad de Genette—. Asimismo, establecen una clasificación diferenciando entre transducción hermenéutica (Llanos López y Piñera Tarque, 2002: 383) y transducción artística. Tal como entendemos el proceso de transducción —como transformación y transferencia—, toda

transducción es necesariamente hermenéutica o interpretativa. Ambos investigadores señalan también en su artículo los conceptos de transducción genérica (2002: 383) y lingüística (2002: 384).

Urbina Fonturbel (2001), a su vez, distingue los dos modos en los que el término se introdujo en España. Una de ellas es siguiendo a Albaladejo (1998). La otra se debe a Izquierdo Arroyo (1980), quien realizó sus investigaciones antes que Doležel pero con un sentido totalmente diferente: habla sobre la transducción natural y Urbina Fonturbel aprovecha este término para estudiar «el proceso de transmisión de la realidad a la literatura» (2001: 68-69) que lleva del lenguaje estándar a la literatura (2001: 71).

Nosotros hemos seguido las aportaciones que Tomás Albaladejo (1998, 2005) realiza a la teoría de la transducción literaria porque incorpora al intérprete-mediador, clave tanto en la transformación como en la transmisión de los elementos transducidos. Albaladejo (1998) coadyuva diferentes teorías, y el intérprete-mediador se torna una figura fundamental para explicar la doble función de recepción y producción que realiza en la transducción de textos. A su vez, el artículo de Albaladejo (2005) es un estudio de las distintas transducciones presentes en la obra de Vila-Matas y de cómo éstas cobran tremenda importancia para la creación del autor catalán.

### **3. La teoría de la transducción literaria**

A continuación, revisaremos los textos de Lubomir Doležel vinculados con la enunciación de la teoría de la transducción literaria; después, estudiaremos la novela *Terra Nostra* de Carlos Fuentes con el fin de estudiar fenómenos de transducción literaria.

La comunicación literaria «se ha presentado como la producción y transmisión de un ‘mensaje’ (texto literario) del emisor al receptor; el acto comunicativo se ejecuta cuando un lector acepta e interpreta el texto literario» (Doležel, 2002: 199). Sin embargo, esta idea no da cuenta de los verdaderos acontecimientos que tienen lugar durante la comunicación literaria, ya que «Los textos literarios trascienden constantemente las barreras de los actos del lenguaje individuales y entran dentro de unas complejas cadenas de transmisión» (Doležel,

1997: 230, 2002: 199). Es decir, la comunicación literaria no se cierra en la recepción del texto, sino que esta puede prolongarse y proyectarse en otros textos si se dan una serie de condiciones. De este modo, las *cadena de transmisión* podrían definirse como aquellos textos literarios articulados que comparten uno o más elementos. Sin embargo, no son exclusivas de los textos literarios, ya que «los textos y discursos no literarios pueden también circular en unas cadenas de transmisión, más o menos largas o cortas, en forma de “discurso indirecto”» (Doležel, 1997: 230, 2002: 199). Si bien puede tratarse de una propiedad compartida por todos los textos, para los específicamente literarios «la transmisión continua es un requisito para su supervivencia: los textos literarios existen como objetos estéticos sólo en cuanto están activamente procesados en la circulación» (Doležel, 1997: 230, 2002: 199). Es decir, existe una diferencia significativa entre los textos literarios y los no literarios: estar involucrado en el proceso de interpretación-recepción es condición *sine qua non* para la existencia del texto literario. O dicho de otro modo: la obra literaria que no es percibida como tal, que no es leída e interpretada, pierde sus propiedades, sus condiciones textuales y tenderá a desaparecer del acervo cultural común y especializado. Asimismo, la obra literaria que es leída a través de las generaciones de lectores, que conduce a nuevos textos ya sean interpretativos o puramente literarios, permanecerá viva y presente. Y es a este proceso al que Lubomir Doležel le da el nombre de teoría de la transducción literaria: «Puesto que ese procesamiento conduce a unas transformaciones más o menos significativas de los textos, propongo como término genérico para estos procedimientos el de transducción literaria» (Doležel, 1997: 230) «que parece expresar el sentido deseado de “transmisión con transformación”» (Doležel, 2002: 200). Es decir, cada concreción del proceso comunicativo literario que se prolonga en un nuevo texto producirá una serie de transformaciones que se verán plasmadas en ese segundo texto.

Para poder continuar con la argumentación es preciso detenernos un instante ante la formulación del esquema comunicativo (Jakobson, 1975: 73):

Figura 1

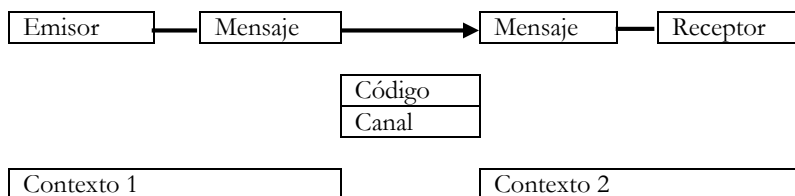


La Figura 1 representa la comunicación *in praesentia*. En este caso, tanto el emisor como el receptor comparten un mismo contexto: se encuentran en el mismo espacio y en el mismo tiempo; en principio emplean el mismo canal para la comunicación; comparten un mismo código; y el emisor tiene la oportunidad de corregirse, interrumpirse, asegurarse de que su intención comunicativa se ve satisfecha por las reacciones o respuestas del receptor, quien a su vez tiene la ocasión de interpelar, preguntar y responder al emisor. En cambio, la literatura acostumbra a ser un fenómeno comunicativo que se produce *in absentia* del emisor, lo que quiere decir que, como señala Doležel (2002: 200) siguiendo a Segre (1973: 73 y ss.), «no hay posibilidad de diálogo para controlar y rectificar los medios usados en la decodificación. Se podría pensar en la sucesión emisor-mensaje-receptor como *división en dos segmentos casi autónomos*, esto es, primero emisor-mensaje, y luego mensaje-receptor». Este «circuito dividido» (Doležel, 2002: 200) da cuenta de la distancia variable entre emisor y receptor: pueden separarlos cientos de años en el tiempo y habitar espacios diferentes; a esto hay que añadir las variables distancias culturales e ideológicas; la posible transformación del canal semiótico por parte de algún agente externo y participante en la comunicación; puede mediar una traducción o tratarse de un texto comentado. Por ello:

La distancia variable crea indeterminaciones semánticas sustanciales, tensiones y discordias. Necesariamente, el procesamiento de textos literarios es mucho más que «decodificación» pasiva; es un *post-procesamiento activo* de un 'mensaje' respecto al cual la fuente ha perdido el control (Doležel, 2002: 200).

Si modificamos la Figura 1 con el fin de introducir las aportaciones de Segre, resulta del siguiente modo:

Figura 2



Como podemos ver en la Figura 2, la cadena emisor-mensaje-receptor se divide en los dos segmentos propuestos por Segre: emisor-mensaje; mensaje-receptor. Esto da cuenta de la actividad productiva del emisor y de la actividad exegética e interpretativa del receptor, ya que «el procesamiento de los textos literarios es mucho más que un “desciframiento” pasivo, es una *reelaboración activa* de un “mensaje” sobre el que su fuente ha perdido el control» (Doležel, 1997: 230-231, 2002: 200). Por ello, es lógico que un segmento del mensaje se asocie al emisor y el otro segmento se asocie al receptor y esto se debe a que, para que se produzca la comunicación literaria, resulta indispensable la participación de los lectores. En cuanto a la reelaboración activa indica la necesaria actitud del lector para que su lectura tenga éxito: no se trata sencillamente de una recepción pasiva resumida en un cuadro de equivalencias de sentido, sino que es preciso que el lector reconstruya a su modo la obra de arte que tiene entre manos. La Figura 2 también señala la distancia variable entre el emisor y el receptor ya que cada uno de ellos lleva asociado un contexto diferente, lo que explicita en el esquema comunicativo unas condiciones más parecidas a las que se producen en la lectura.

Por lo tanto, una vez se ha producido la recepción, ésta puede prolongarse en otro texto de la misma o diferente naturaleza. Si esto sucede, la transducción literaria se ha producido y «se envía un nuevo texto, una transformación del original a nuevos receptores potenciales» (Doležel, 1997: 231, 2002: 200-201). La recurrencia de este proceso devendría en lo que más arriba hemos mencionado ya,

las *cadena de transmisión*. Sin embargo, Doležel indica que «En el caso más frecuente, el procesamiento de un texto literario por el receptor adopta la forma de lectura silenciosa; tal recepción cierra el circuito de la comunicación literaria» (Doležel, 1997: 231, 2002: 200). Esto es lo que Albaladejo (1998: 32) clasifica como *interpretación transitiva* e *interpretación intransitiva*. De todos modos, para que la comprensión de la obra pueda realizarse, es evidente que debe producirse una reelaboración de la misma, es decir, es necesario que la lectura se prolongue al menos hasta la imagen mental del receptor que bien puede no expresar esto en otro texto y aun así cierta transitividad del texto ya ha tenido ocasión.

Después de enunciar las condiciones que deben darse para que la transducción se produzca, Doležel señala las conclusiones que puede aportar a la poética semiótica de la Escuela de Praga:

La obra literaria no se percibe como un monumento «congelado», sino más bien como un objeto semiótico ‘fertilizable’, que pasa continua y repetidamente a través de transmisión, recepción, almacenaje, recuperación, post-procesamiento, etc. [...]. La estructura sincrónica de la obra literaria no contrasta con su existencia diacrónica; son dos manifestaciones de la ‘fertilidad’ del signo (Doležel, 1997: 231; 2002: 201).

El texto literario, la obra de arte no es un monumento o un resto arqueológico que hay que desenterrar, admirar y conservar, a la par que explicar. Se trata de un objeto semiótico vivo mientras está activamente presente en el proceso de interpretación-recepción que sufre adaptaciones, modificaciones, injerencias, transformaciones, reinterpretaciones, etc. Por ello, no existe una oposición entre la estructura sincrónica y la existencia diacrónica de la obra literaria. La segunda gran aportación de la teoría de la transducción literaria es la que sigue:

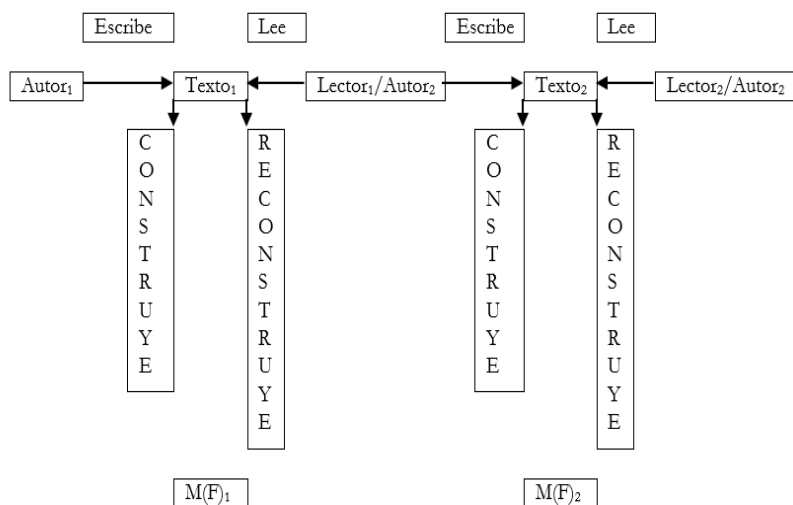
Desde el comienzo de su desarrollo moderno, la teoría de la transducción literaria, como la poética semiótica en general, se concibió como una extensión natural de la poética estructural.



El iniciador de la idea de la transducción literaria, Jří Levý, presentó esta relación de forma muy explícita: el foco «eidocéntrico» de la poética moderna no ha sido otra cosa que una restricción metodológica intencional (Doležel, 1997: 231, 2002: 201).

El esquema de la teoría de la transducción literaria —Figura 3— se basa en el propuesto por Levý para explicar los procesos de transducción (Doležel, 2002: 207, 1997:234). El esquema empleado por Levý es muy semejante al que el propio Doležel (1999: 285) emplea para referirse a la transducción de mundos posibles, si concebimos que le Lector1/Autor2 actúa como traductor:

Figura 3



Como puede apreciarse en la Figura 3, hay un primer autor que escribe un texto en el que construye un mundo ficcional. El primer lector lee ese texto y reconstruye el primer mundo ficcional. En esta reconstrucción, se producen una serie de transformaciones asociadas a la interpretación como reelaboración activa, que mencionamos en torno a la Figura 2, y relacionadas con el contexto

de la recepción, que, como hemos señalado, es diferente al de la producción y permite que se produzca una interpretación no restringida por la voluntad del autor, que ha perdido el control sobre el texto realizado. Si dicha lectura se prolonga en la escritura de un segundo texto, tenemos el fenómeno de la *transducción literaria* en funcionamiento. Por tanto, este segundo texto guardará una serie de relaciones con el primer texto: se ha producido primero una transformación —en la reconstrucción— y después una transmisión —escritura del segundo texto—. Estudiar este proceso nos puede ofrecer la oportunidad de asistir a las transformaciones de la literatura, tanto en el estudio de los llamados escritores epigonales como en el estudio de las transformaciones de la «norma» literaria, el gusto, la imitación, etc. De este modo:

La construcción conduce la obra literaria más allá del acto comunicativo hasta una cadena de transmisión abierta e ilimitada. El prototipo de la transducción literaria es la traducción, y fue el esquema de la traducción de Jiří Levý [...]. Según Levý, la traducción crea “una cadena de comunicación literaria compleja en la que el resultado de un mensaje se convierte en el punto de arranque de otro mensaje” (Doležel, 1999: 286).

Es decir, las cadenas de transmisión resultan un proceso potencialmente infinito, si se dan las condiciones para que la transmisión con transformación que hemos mencionado. Cada obra puede resultar el punto de partida de otra si así lo decide percibir alguno de sus lectores. Así, la teoría de la transducción literaria podría explicar acontecimientos literarios tales como los siguientes:

En esta amplia concepción, la transducción literaria comprende fenómenos tan complejos como la tradición literaria, la influencia, la transferencia intercultural, etc. Las actividades de transducción incluyen incorporación de un texto literario (o de cualquier parte de él) a otro texto, la transformación de un género en otro (novela en obra de teatro, guión, libreto, etc.), la

traducción a otras lenguas, la crítica literaria, la teoría y la historia, la educación literaria, etc. En los diversos canales de la transducción se producen transformaciones del texto que van desde las *citas* hasta los *texto metateóricos* (Doležel, 2002: 202, 1997: 231-232).

Podemos encontrar que las actividades en las que puede centrarse la transducción son de diferente naturaleza y, por lo tanto, podemos distinguir entre aquellas que son de carácter más abstracto y que se presentan en los contenidos, incluso cuando no hay una manifestación directa y pueden presentarse tanto *in praesentia* como *in absentia* —la tradición literaria, la influencia, la transferencia intercultural—; las que «incluyen incorporación de un texto literario» en «otro texto». De este modo, la teoría de la transducción literaria aparece como una propuesta que abarca todos los aspectos de las relaciones interoperísticas de diferentes niveles: desde los aspectos concretos de la presencia efectiva de unas obras en otras, hasta cuestiones generales como aproximaciones genéricas, transformaciones parciales como la traducción, y comentarios con mayor o menor grado de abstracción respecto de la obra: la crítica y la teoría literaria. En el siguiente excursus estudiaremos las transducciones presentes en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Este puede ser un ejemplo magnífico de un determinado tipo de relaciones de las que puede dar cuenta la transducción: la transferencia intercultural y la tradición literaria.

#### 4. Transducciones en *Terra Nostra*

##### 4.1. Algunas precisiones

Tal y como acabamos de indicar, el objeto de este excursus es estudiar los casos de las transducciones relacionadas con la tradición literaria y la transferencia intercultural. Para ello, prestaremos atención a *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Creemos que la naturaleza de las transducciones presentes en la novela son ejemplarizantes de estos fenómenos. Será preciso reparar en las características principales de la novela: localización espacio-temporal, estructura, narradores, personajes. Una vez completado

esto, intentaremos realizar una formulación válida de las transducciones en la tradición literaria y las transferencias interculturales.

Es probable que uno de los aspectos más difíciles de rastrear y a la par más sencillos de detectar sean aquellos relativos a la hibridación cultural, la tradición literaria o la transferencia intercultural. Esto es así porque la transferencia intercultural tiende a perderse en los laberintos de la creación y la elaboración identitaria que sigue al auge de los nacionalismos. De modo que para la realización de este excursus se imponía acudir a un escritor que hubiera reflexionado activamente sobre las diferentes herencias culturales recibidas, centrándose no de modo exclusivo en los propios procesos de escritura —una poética propia— sino que prestara atención a las dinámicas y dialécticas creativas en un largo período de tiempo que culminarán en la contemporaneidad, y, a la vez, tematizara estos asuntos en su creación literaria. Tal es el caso de Carlos Fuentes, como asevera Csikós (2011: 106) al reflexionar sobre la cosmovisión fuentesiana: «en la mayoría de los casos, al tratar un tema histórico concreto, el escritor expone sus ideas a través de diferentes géneros literarios. El mismo acontecimiento histórico puede servirle tanto para escribir una novela como un ensayo», lo que justifica que acudamos a textos ensayísticos del autor (Fuentes, 1969, 1990, 1993, 1994, 2009, 2011) en busca de auxilio interpretativo.

#### **4.2. *Terra Nostra*, localizaciones y estructura**

*Terra Nostra* es una novela monumental tanto por su estructura externa como por su estructura interna. Anderson ha analizado *Terra Nostra* como una novela total o totalizadora (2013: 60-62) y enciclopédica (2013: 60; 62-63). De hecho, indica que «The novel's panoramic scope defies facile summarization» (2003: 59), dada la cantidad de información que aparece en la novela y la dificultad de sintetizarla de manera satisfactoria. En la misma línea se manifiesta Lucille Kerr (1980: 99): «Terra nostra is, to say the least, an ambitious work; its scope and length attest to Fuentes' attempt to write a "total" and "eternal" novel. As such, it is arranged so that its

own end, its own death, can be neither located nor imagined». Pero las claves para el análisis de *Terra Nostra* nos las ofrece el mismo Carlos Fuentes en diferentes lugares:

La novela no sólo como encuentro de personajes, sino como encuentro de lenguajes, de tiempos históricos distantes y de civilizaciones que, de otra manera, no tendrían oportunidad de relacionarse (Fuentes, 1993: 33-34).

Por lo tanto, la novela es el espacio imaginario en el que puede darse la confluencia entre tiempos y civilizaciones distantes, y esta sería la primera característica reseñable de *Terra Nostra*. La novela tiene diversas localizaciones, que a grandes rasgos serían las siguientes: París cerca del cambio de milenio (1999) que abre y cierra la novela (Fuentes, 1985: 13-35, 764-783); la España inmediatamente previa al descubrimiento y conquista de América —cuya acción se centra principalmente en un trasunto ficcional del monasterio del Escorial, construido no tanto para recordar la victoria contra los herejes como para servir como panteón de reyes y sepulcro de la dinastía y su poder (Fuentes, 1985: 84, 90, 92, 95, 99, 103, 753, 754) y que puede resumirse en «habéis construido una casa para los muertos con el trabajo, los accidentes y la miseria de los vivos» (1985: 215) —; y el viaje a América que persigue fundar una cosmogonía del México moderno en el relato del joven Peregrino (Fuentes, 1985: 357-494). Esta suma de lugares se convierte en punto de encuentro de diferentes momentos temporales y, de hecho, Fuentes indica lo siguiente:

Pero otras de mis novelas, *Terra Nostra*, *Una familia lejana*, *La campaña*, más velozmente me conducen a la tercera propuesta de la relación entre tradición y creación. Abierta hacia el futuro, la novela exige para serlo plenamente, idéntica *apertura hacia el pasado* [...]. Todo lo contrario: la tradición y el pasado sólo son reales cuando son tocados —y a veces avasallados— por la imaginación poética del presente (Fuentes, 1993: 34-35).

Es decir, la proyección hacia el futuro de una obra exige igual proyección hacia el pasado, ya que: «La literatura es un acontecimiento continuo en el que el pasado y el presente son constantemente modificados mediante interferencias mutuas» (Fuentes, 1993: 35). Sin embargo, uno de los personajes de *Terra Nostra*, El Señor, trata de defender todo lo contrario: la inviolabilidad de la palabra escrita, tratando de fijarla, incluso llegando a límites absurdos como cuando tras escuchar la narración del Peregrino de *El Mundo Nuevo* declara: «Decretamos... la inexistencia... de un... mundo... nuevo...» (Fuentes, 1985: 499). Esto se comprende porque se trata de un monarca en decadencia que construye un palacio para guarecer a los muertos, un sepulcro, y, como personaje está en las antípodas del cambio, no solo del pasado, sino del futuro: confía en las palabras para fijar una realidad (Fuentes, 1985: 111): solo lo escrito permanece y por lo tanto la escritura es performativa —y normativa— de realidades, tanto futuras como pasadas. A diferencia de este personaje de Carlos Fuentes, el autor declara que en el acontecer continuo del tiempo no está todo dicho: «la novela es la voz de un nuevo mundo en proceso de crearse» (1993: 34).

Por lo que se justifica una mezcla de lenguajes, de tiempos y de lugares en la persecución de la creación: *Terra Nostra*, pues, parece pretender la creación de un «nuevo mundo» en el terreno de la ficción en búsqueda de la justicia. ¿Qué justicia? Se trata de una justicia interpretativa, una justicia integradora que niegue las diferencias y acepte las herencias recibidas. El escritor, entonces, se convierte en un demiurgo que selecciona los momentos claves, los acontecimientos del pasado que decide reformular, reinterpretar, reescribir. La historia no está escrita: ha de hacerse, volverse a escribir, pero para esto hay que tomar un punto de referencia. De hecho, Carlos Fuentes indica en diversas ocasiones que el continente americano no fue descubierto, sino inventado (Fuentes, 1990: 52, 2011: 16). Esa invención original debe ser tenida en cuenta en las reconstrucciones del presente —y del futuro—. Por esta razón, Fuentes toma como referencia las narraciones de Bernal Díaz del Castillo (Fuentes, 1990: 71-94, 1993: 222, 2011: 25-26) y otros

conquistadores que hicieron uso de la pluma. Además de esto, *Terra Nostra* se organiza en torno a tres fechas claves (Fuentes, 1994: 36):

De manera cierta, el presente ensayo es una rama de la novela que me ha ocupado durante los pasados seis años, *Terra Nostra*. Las tres fechas que constituyen las referencias temporales de la novela bien pueden servir para establecer el trasfondo histórico de Cervantes y *Don Quijote*: 1492, 1521 y 1598.

Estas fechas se corresponden con el descubrimiento de América, la expulsión de los judíos, la conquista de Granada, la publicación de la *Gramática* de Nebrija (1492), la rebelión de los comuneros (1521) y la muerte de Felipe II en El Escorial (1598) (Fuentes, 1994: 37-38, 62, 65). Asuntos que tienen su correlato ficcional en la novela: la larga agonía de El Señor-Felipe (Fuentes, 1985: 752-757) —que vuelve a la vida como un lobo en el Valle de los Caídos (Fuentes, 1985: 763); la rebelión de los comuneros (Fuentes, 1985: 633); la matanza de ciudadanos en busca de una utopía por el primer Señor (Fuentes, 1985: 134)— utopía que está en la línea de los tres maestros del siglo XVI: Moro, Erasmo y Maquiavelo (Fuentes, 1990: 55-60, 2011: 47-48), a quienes recuerda en el grabado de Brant *La nave de los locos* «navis stultorum» y cuyas claves cifra en: «esto *es*; esto *puede* ser y esto *debe* ser»; el rechazo de lo diferente, que se manifiesta cuando la Señora-reina Isabel de origen británico muestra su fascinación por el mundo musulmán y aparece el rechazo del Señor (Fuentes, 1985: 101) a esta atracción: esto justificará más tarde la enemistad entre las naciones de origen de los respectivos monarcas y los diferentes tipos de colonizaciones de América (Fuentes, 1985: 651); y, por supuesto, el descubrimiento de América realizado por Pedro —acompañado de Peregrino (Fuentes, 1985: 378-380)— al tratar de escapar de la Península —como tantos otros ciudadanos<sup>2</sup> que hacían el trayecto a las

---

<sup>2</sup> De hecho, puede decirse que hay un personaje arquetípico en el «indiano», el español que ha ido a América a hacer fortuna y regresa triunfal. Este es el caso del protagonista de *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes y aparece en otras obras como *El camino* de Miguel Delibes.

américas escapando del hambre—, y que morirá debido a su codicia (Fuentes, 1985: 385), ya que lo primero que hace al llegar al Nuevo Mundo es parcelar la tierra para apropiarse de ella, es decir, repetir las conductas del Mundo Viejo y, por tanto, reproducirlo metafóricamente.

Los años 1492, 1521 y 1598 son fechas importantes en la novela, que explicitan el rechazo a una parte de la tradición cultural hispánica. Además, también resulta clave *La Celestina*, que «es, a un tiempo, el canto de cisne y la gran herencia judía de España. Es el monumento literario de la diáspora de 1492» (Fuentes, 1994: 54) a pesar de que su fecha de publicación sea 1499. Y el personaje que le da título a la obra de Fernando de Rojas será elemento de ensamblaje y unión en *Terra Nostra*, como veremos más adelante. Pero volviendo a las tres fechas claves, debemos decir que aparecen en la recuperación de la memoria de Polo Febo —el personaje receptor del texto en la obra— (Fuentes, 1985: 779). Sin embargo, la novela no es mimética. No puede serlo a tenor de lo citado previamente: el pasado no es visitado para una relación fidedigna de los hechos —si tal cosa es posible— sino todo lo contrario: «la tradición y el pasado sólo son reales cuando son tocados —y a veces avasallados— por la imaginación poética del presente» (Fuentes, 1993: 35) y también «el pasado no ha concluido; el pasado tiene que ser re-inventado a cada momento para que no se nos fosilice entre las manos» (Fuentes, 1990: 22). Su postura a este respecto queda definitivamente desvelada en el siguiente fragmento:

Pero ni el anhelo ni la pluma del escritor producen por sí mismos la revolución y el intelectual queda situado entre una historia que rechaza y una historia que desea. Y su presencia en un mundo histórico y personal contradictorio y ambiguo, si lo despoja de las ilusiones de una épica natural, si lo convierte en un hombre de preguntas angustiosas que no obtienen respuesta en el presente, lo obliga a radicalizar su obra no sólo en el presente, sino hacia el futuro y hacia el pasado (Fuentes, 1969: 22).



De este modo, una reproducción estrictamente mimética de la realidad histórica queda descartada y el núcleo de fechas indicado se comporta como una constelación de momentos que servirá como punto de partida para la creación de una cosmogonía indo-iberoamericana<sup>3</sup>. Tal y como señala Kerr (1980: 91), «He theorizes about a specific historical situation that, in his novel, becomes but the repetition of other such moments, both mythical and real». Por ello, si el autor de *Terra Nostra* se propone realizar una novela que cuente de nuevo el origen de Hispanoamérica, debe revisar qué clase de país es el que lleva a cabo la conquista. Por esta razón, *El espejo enterrado*<sup>4</sup>, un libro «dedicado [...] a la búsqueda de la continuidad cultural que pueda informar y trascender la desunión económica y la fragmentación política del mundo hispánico» (Fuentes, 1998: 15), se detiene en los orígenes de la cultura hispánica (Fuentes, 1998: 19-110); y, de igual modo, *Terra Nostra* se inicia, después del exordio parisino (Fuentes, 1985: 13-35)<sup>5</sup>, en el declive del reinado del rey llamado «El Señor» —una mezcla de varias figuras históricas entre las que probablemente se encuentren Carlos I de España y V de Alemania y Felipe II—. Es decir, se utiliza una base de lo real deformada para responder a las necesidades del escritor.

Además de los momentos históricos mencionados, en la novela aparecen otras localizaciones. La obertura de la novela, mencionada de pasada, comparte cronotopo con el final de la obra: se trata del París del año 1999. Esto otorga a la novela ilusión de circularidad e

---

<sup>3</sup> Al menos, aunque el término preciso sería indo-afro-iberoamericana (Fuentes, 1990: 12, 2011: 41) pues ese es el mestizaje del que Carlos Fuentes quiere dar cuenta en sus ensayos.

<sup>4</sup> A propósito de la relación entre *El espejo enterrado* y la creación novelística de Carlos Fuentes, véase Albaladejo (2000). En este artículo Albaladejo focaliza su investigación en los diferentes ejercicios de síntesis de Carlos Fuentes para explicar la identidad española —en la que no solo no se niegan los aspectos judíos y musulmanes de la cultura hispánica, sino que se afirma el carácter pluricultural de la misma— previa a la conquista de América y la identidad americana, resultado sincrético de la pluralidad cultural española y la realidad hispanoamericana. Albaladejo (2000) fija su atención en *Diana o la cazadora*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel*, *La región más transparente*.

<sup>5</sup> García Ramos (2013: 108) ha hecho notar la relación entre *Terra Nostra* y *El espejo enterrado*.

infinitud (Kunz, 1997: 258-295): el marco ficcional (Kunz, 1997: 195; 207-208) de toda la novela es desvelado cuando la obra alcanza su final y Polo se funde en un beso con Celestina del que surgirá un andrógino-mestizo, heredero de toda la narración que Polo Febo ha leído —y que le estaba destinada por Julián y el Cronista—. Ese beso, además, provoca que recupere la memoria, cuya depositaria era Celestina (Young Mee, 2003: 25). Young Mee señala que: «De este modo, *Terra Nostra* termina abriendo libremente el espacio ficticio para que el lector pueda “interpretarlo” desde su punto de vista durante el tiempo “actual” de su lectura» (2003: 25). De hecho, este apocalipsis final en que termina la novela y que culmina con la creación del andrógino-mestizo cumple otra función, ya que «el apocalipsis es, etimológicamente, revelación, en concreto del final inminente, la metaficción es también revelación, pero de los procesos de construcción y destrucción de textos y universos fictivos» (Kunz, 1997: 352). El final de la novela no es una revelación para Polo Febo, sino para el lector, que ha ocupado su lugar como destinatario de la obra, erigiéndose heredero —¿o descendiente?— de Celestina y Polo. Esto justifica la mención del marco ficcional —ligeramente apuntada ya—, que, en teoría, servirá para desvelar al narrador, un asunto que ha suscitado diversas polémicas entre los críticos de *Terra Nostra*:

Referencias iniciales y finales al presente de la enunciación se utilizan en muchas novelas como técnica para construir un marco temporal. La historia que se cuenta, a modo de una gran retrospección, entre los dos extremos del texto (que, sin embargo, corresponden al mismo momento en la cronología), sirve en general para elucidar la situación en que se encuentra el narrador, de modo que sólo al final el lector posee las claves para entenderla correctamente (Kunz, 1997: 208).

Efectivamente, la novela que aparece rodeada por el marco ficcional es el texto que Polo Febo ha leído antes de su encuentro con Celestina: es el destinatario de las últimas páginas de la novela, de tal manera que está escrito en la segunda persona del singular hasta que en esa segunda persona se diluyen el personaje de

Celestina y el de Polo Febo, fundidos en un solo ser (Fuentes, 1985: 782-783). Así lo ha notado Young Mee:

En ese momento, Celestina, la memoria total de la historia, lo salva de su muerte al ser destinado al olvido, transmitiéndole toda la memoria que ella ha acumulado paso a paso a través de los múltiples narradores de la novela. Polo se apropia, pues, de la historia del pasado de España y de América, gracias tanto a la memoria de Celestina y a la lectura de su propia historia escrita por Julián y el Cronista, como por su actuación como protagonista de su propia historia (2003: 25).

De la unión de la historia de España y América —que es la unión de Polo y Celestina— nacerá una nueva cultura, un nuevo ser, y estos serán los hijos de Hispanoamérica —y los lectores de la novela—, tal y como indica Fuentes (1985: 782-783): «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».

De tal modo que el marco narrativo se completa apuntando a un futuro de unión absoluta —la que representan Polo y Celestina— y ha servido para introducir todo el relato. La «gran retrospectiva» de la cita de Kunz (1997: 208) no es otra que el pasado hispánico y amerindio: el origen del contacto de dos culturas que culmina en el final, que se proyecta hacia el futuro y en el que la integración de la pluralidad de culturas hispanoamericanas se ha producido en los términos que el autor ha decidido, estableciendo con su escritura una *lectura en contrapunto* de la tradición cultural hispánica, de la que daremos más detalles más adelante.

Puesto que los acontecimientos localizados en 1999 en París sirven de marco ficcional para la lectura de Polo, hay que prestar atención al resto de los narradores presentes en el resto de la novela. Se ha dicho mucho de los narradores:

*Terra nostra* is presented in such a way that several stories are at once inside, out-side, before, after, and simultaneous with one another. Moreover, their narrators seem to duplicate one

another vertiginously: they relate and repeat discursive dialogues and interior monologues that are themselves repetitions, revisions, or new versions of what has, or seems to have, been said already.

In *Terra nostra* telling becomes a repetitious retelling, and narrators proliferate endlessly. But narrators in Fuentes' novel are always also characters in their own stories or in those of others [...]. Names are given both to clarify and to confuse; they make identification simultaneously possible and impossible. It is difficult to know whether the repetition of a name signals the reappearance of the same character or whether a change in name means a change in character (Kerr, 1980: 93).

Efectivamente, resulta confuso identificar qué discursos textuales pertenecen a tal o cual personaje. Kerr insiste en ello: «In an analogous fashion, the possibility of individualizing each and every narrator is also denied to us» (1980: 93).

A propósito de esto, Young Mee (2003: 39, 2004: 33) ha establecido una catalogación de la crítica de los diferentes narradores encontrados en *Terra Nostra*: distinguiendo las diferentes tendencias interpretativas y que dan cuenta de la confusión generada por las características de la novela. La dificultad del texto —y su fertilidad semiótica—, ante la falta de consenso, se manifiesta una vez más. Si, en cambio, no nos dejamos llevar por las estrategias diegéticas destinadas, razonablemente, a la consecución de una apariencia de infinitud de la novela —que ya indicábamos a propósito de su circularidad—, podemos ser capaces de advertir algunas cosas. En la Figura 4 se presenta una adaptación del cuadro utilizado por Oscar Tacca (1985: 59) para explicar las novelas que contienen «relatos enmarcados» en los que se da una progresiva desaparición del autor:

Figura 4

Destinador	Mensaje			Destinatario
Narrador 1	Relato enmarcado			Polo-Febo
	Señor Celestina	Juventud del Señor	Guzmán Peregrino	
	Peregrino	Mundo Nuevo	El Señor	
	Celestina Ludovico	Relato de sus vidas y los 3 hijos	El Señor El Señor	

Pese a la validez del esquema y su utilidad, no podemos dar cuenta de todas y cada una de las estructuras narrativas presentes en *Terra Nostra*. Sin embargo, sí podemos explicitar algunas de las más representativas y además señalar el destinatario de cada uno de los relatos citados. En primer lugar, el relato de las primeras y últimas páginas de la novela tiene como destinatario a Polo Febo, quien, al final de la obra y una vez ligado a Celestina en el andrógino-mestizo, es probablemente sustituido por el lector. ¿Quién es el narrador de este texto? En el comienzo de la novela es un narrador en 3ª persona; al final, se dirige a Polo Febo en 2ª persona. Kerr (1980: 95) sostiene la hipótesis de que la identidad de este personaje se remonta a uno de los tres gemelos y por tanto a Agrippa. También indica que:

Thus Polo turns into a reader and an author of what may be the text in which he is also a character; the words addressed to him also seem to be the words he himself utters. This authorial figure is at the same time the reader of *Terra nostra*, inscribed within the pages that are read. The two roles overlap: reading the pronoun "tú" addressed to Polo Febo, we also "hear" it as addressed to ourselves. This complex overlap of extra- and intratextual relationships makes the stratification of levels of discourse, the separation of realities-including the separation that would permit the isolation of a frame setting-virtually impossible.

Solo Polo Febo puede ser, de forma verosímil, el narrador del marco ficcional, y a la vez, personaje y lector de la novela. Efectivamente, la compleja relación metatextual, como señala Kerr, hace que esta afecte al lector real, puesto que la apelación de la segunda persona del singular de la novela le llega directamente. A su vez, Oloff (2011: 3) cree que, al rasgar el vínculo entre realidad y ficción de esta manera, la novela pierde su carácter crítico. Más bien parece suceder al contrario: es precisamente la escritura y la lectura de una historia alternativa, metaficcional intra —y extratextualmente—, lo que ofrece no sólo la posibilidad de realizar una lectura diferente y alternativa de la percepción que podemos tener como lectores de la historia, sino que con la metaficción, tal y como indica Assunta Polizzi (1999: 21)<sup>6</sup>, el cuestionamiento que realiza la obra escapa las fronteras de la ficción y cuestiona la realidad. Precisamente por esta razón el lector de Kerr se siente interpelado.

Young Mee (2003: 41), en cambio, distingue cuatro grandes grupos de narradores: los narradores de toda la obra serían Julián y el Cronista —al primero le corresponderían desde el primer capítulo hasta el 137º (Fuentes, 1985: 13-672) y al segundo desde ahí hasta el final (Fuentes, 1985: 672-783)—. Dentro de sus respectivas narraciones se insertarían las narraciones simultáneas del Señor a Guzmán y de Celestina al Peregrino (Fuentes, 1985: 111-135); la narración del Peregrino (Fuentes, 1985: 357-494); y la narración alternada de Ludovico y Celestina al Señor (Fuentes, 1985: 522-591). En general, estamos de acuerdo con Young Mee, exceptuando en lo relativo al marco ficcional en el que se insertan los demás relatos. En ese sentido, estamos más cerca de la propuesta de Kerr (1980), debido también al hecho de que la recopilación del cronista dice alcanzar los últimos años del Señor: «Fundado en estos principios, lector, escribí, paralelamente, esta crónica fiel de los

---

<sup>6</sup> «La metaficción provoca un abandono de la realidad fictiva por parte de la narración que declara, desde luego, su propia consistencia literaria. No se trata, paradójicamente, de un movimiento de acceso a la ficción, sino de una operación de salida de ella que, al mismo tiempo, mantiene al lector sumergido en la novela» (Polizzi, 1999: 21).

últimos años del reinado y la vida del Señor don Felipe» (Fuentes, 1985: 674) y nada más. Si Ludovico y el Cronista son los autores del texto que lee Polo-Febo, no pueden serlo también del texto en el que Polo-Febo efectivamente lee. Oscar Tacca indica que «Toda novela no es más que un juego de información» (Tacca, 1985: 67) y por ello:

El que cuenta (el que aporta información sobre la historia que se narra) es siempre el narrador. Su función es informar. No le está permitida falsedad, ni duda, ni interrogación en esa información. Sólo varía (sólo le está concedida) la cantidad de información (Tacca, 1985: 67).

En el caso de *Terra Nostra* se ha expuesto la dificultad de encontrar al «narrador» de la novela. Bien, solo un personaje es depositaria de toda la información: Celestina —o las distintas Celestinas que aparecen, que, al compartir la memoria, comparten identidad, de modo que en realidad todas ellas son solo una—. En los demás casos, se trata de un juego de espejos: el Señor no conoce todos los detalles, y las narraciones de Ludovico y la propia Celestina completan o contradicen sus narraciones. Incluso el narrador Peregrino —responsable de *El Mundo Nuevo*— no puede recordar todos los acontecimientos vividos ni dar cuenta de ellos (Fuentes, 1985: 452-453, 585). Sin embargo, Celestina no es la narradora del «marco ficcional» puesto que aparece como personaje y el narrador se refiere a ella en tercera persona. Es importante saber distinguir entre narrador y personaje, a pesar de que:

Ambas figuras se superponen, aunque no se confunden. Por eso es importante conservar intacta la imagen ideal del narrador. El que habla en tales casos es, naturalmente, el personaje, y lo que dice concierne a su personalidad. Pero el tono y el concierto del discurso son obra de un narrador. Se trata de funciones diferentes. El narrador es, pues, una abstracción: su entidad se sitúa (recurriendo a la útil distinción de Jakobson, retomada por Todorov) no en el plano del enunciado, sino en el de la enunciación (Tacca, 1985: 69).

En su estudio sobre las voces en la novela, Tacca distingue entre los narradores y los personajes en función de la relación de cantidad de información que poseen. Indica que es poco plausible —y menos verosímil— que entre los narradores en primera persona se den relaciones de deficiencia o inmiciencia —casos en los que el narrador tiene menos o más información que el personaje—, lo que tiene muchísimo sentido habida cuenta de que narrador y personaje comparten la misma cantidad de información, puesto que utilizan la misma máscara. Quizás la Figura 5 lo aclare (Tacca, 1985: 73):

Figura 5

1. Narrador <i>fuera</i> de la historia (3ª persona)	a. Omnisciente (N>P) (La mayoría de los relatos en tercera persona. b. Equisciente (N=P) c. Deficiente (N<P)
2. Narrador <i>dentro</i> de la historia (1ª persona)	a. Inmiciencia (N>P) (... ..) b. Equisciente (N=P) (Todos los relatos en primera persona) c. Deficiente (N<P) (... ..)

Puesto que en *Terra Nostra* abundan los personajes-narradores, en principio, pertenecerán, de acuerdo a la clasificación de Tacca, al tipo 2b. Sin embargo:

No obstante, en el terreno de la 'ficción, el autor puede mantener sutilmente la interna distancia del narrador-personaje (su mente dominando claramente la abstracción  $N \neq P$ ), extrayendo de la misma efectos de extrañeza y hondura de altos quilates novelescos. Distancia nunca dicha, sino solamente sugerida, y que viene en realidad a desmentir los dos casos señalados como inexistentes (2. a. y 2. c.) (Tacca, 1985: 85).

Lo que justifica, que aún en el caso de una narración en primera persona, el narrador puede tener menos información que el personaje —o una información sesgada, subjetiva, que se completa con la visión de otros narradores [casos de la *Celestina* y *El Señor*;



el Peregrino]—; y que el personaje —Celestina, depositaria de la memoria de toda la novela— tenga más información que el narrador. Tacca (1985: 96) define otro tipo de omnisciencia que consiste en saberlo todo debido a una acumulación de información que sobre un determinado acontecimiento o personaje tienen los demás —que llama «visión plural, polivalente o pluriperspectiva»—. Queda así resuelto el enigma del narrador de *Terra Nostra*.

En efecto, "frente a los otros (discurso referencial caracterizado por su transparencia o transitividad, discursos abstracto y figurado caracterizados por su literalidad o intransitividad) el discurso connotativo se distingue por su carácter polivalente: su significación apunta a la vez al aspecto referencial y a una relación que vincula su aspecto literal con otro texto. En verdad, el carácter de este desajuste entre personaje y narrador que tantas veces la novela moderna explota, cultivando el doble registro de lo que dice secamente el personaje y lo que quiere decir el narrador, no se limita simplemente a esa segunda alusión a otro texto sino más ampliamente a todo un modo de pensar, a una 'ideología', a ciertas convenciones culturales, es decir, a una cultura fundamentalmente literaria (Tacca, 1985: 90).

Esto se debe a narraciones que, dirigidas en apariencia a otros personajes, funcionan en realidad como monólogos interiores:

El narrador verdadero, el sujeto de la enunciación de un texto en que el personaje dice 'yo', resulta más disimulado aún. El relato en primera persona no hace explícita la imagen de su narrador, sino que, al contrario, la vuelve más implícita aún (Tacca, 1985: 94).

Y también debemos tener en cuenta que: «el acceso al monólogo interior es congénito con una pérdida de la conciencia personal» (Tacca, 1985: 104). Además, todos los discursos de los narradores de *Terra Nostra* cobran sentido cuando son conjugados con los demás, puesto que en ellos aparecen referencias de otros textos en la novela. En este sentido, la novela realiza el juego de espejos tanto

hacia *dentro* como hacia *fuera*. Esta es la situación que faculta la *lectura en contrapunto*.

A esto hay que añadir el hecho de que cada narración en *Terra Nostra* tiene un destinador interno —Polo Febo—, al igual que uno externo —el lector—, que hemos mencionado a propósito de la estructura de la obra, pues existiendo un destinador interno, se produce una modulación de voces provocada por él (Tacca, 1985: 155). Esto tiene dos consecuencias inmediatas: «El lector se transforma no ya en el autor, sino en *otro* autor: la lectura se convierte en la escritura de un *nuevo* libro, absolutamente personal e intransferible»<sup>7</sup> (Tacca, 1985: 162), lo que da cuenta de las diferentes interpretaciones de un mismo texto literario; y, refiriéndose a las novelas de autor-transcriptor —cuya estructura hemos utilizado para dar cuenta de *Terra Nostra*— «el espectador ajeno y exterior se comporta como un criptanalista, que recibe mensajes cuyo destinatario no es y cuyo código desconoce» (Tacca, 1985: 164). Un lector de una novela clásica de autor-relator se comporta como un descodificador, puesto que conoce el código desde el que se le está relatando la historia (Tacca, 1985: 165). En cambio, un lector de una novela de autor-transcriptor accede a una obra de la que no es destinatario —real o imaginario— y debe actuar como criptoanalista (Tacca, 1985: 165-166), esto es, debe reconocer el código en el que está escrita, y recomponer los diferentes fragmentos para otorgarles sentido, en definitiva, recreando la novela. Esto es lo que sucede en *Terra Nostra*: de ahí las diferencias interpretativas entre los críticos mencionados, porque ocurre «en definitiva, que los pasos del lector reproducen los pasos del artista» (Tacca, 1985: 167).

### 4.3. Los personajes

Young Mee distingue entre los críticos que consideran a los personajes en el sentido clásico<sup>8</sup> y quienes los consideran

---

<sup>7</sup> La cursiva es del autor.

<sup>8</sup> «1) cuatro sets representativos: un personaje femenino, un personaje del poder, un aventurero y el narrador, propuesto por Margaret Sayers Peden; 2) dos grupos: el grupo socio-político y el grupo intelectual, de Regina Janes, 3) tres tipos: literarios, simbólicos e históricos, de María Teresa Fernández, y 4) dos tipos de personajes:

«“transfiguras” por donde pasan las palabras. Es más, ellos son “seres-palabras”. [...] Los personajes son portadores de palabras» (2003: 27)<sup>9</sup>. Nos inclinamos más por la segunda opción, ya que, más que nada, los personajes de *Terra Nostra* son generadores de discurso, como hemos visto. Sin embargo, la primera opción ofrece una distinción clara y útil entre los personajes —todos literarios, pues aparecen en una novela— que provienen de una realidad histórica y aquellos que lo hacen desde una obra literaria. El objeto de hacer esta enumeración es localizar a los distintos personajes en la novela y ver hasta qué punto son desarrolladas las referencias culturales —librescas— e históricas en *Terra Nostra*.

Para empezar, hemos apuntado que El Señor-Felipe es una mezcla de los monarcas Carlos I de España y V de Alemania y Felipe II: construye el Escorial y también batalla contra los infieles en Flandes (Fuentes, 1985: 56-58). Su padre, que también recibe el mismo nombre, puede identificarse con Felipe el Hermoso, responsable de la educación de El Señor-Felipe y también de la violación de la primera Celestina (Fuentes, 1985: 170, 180) que dice haber «fornicado con el demonio» (Fuentes, 1985: 184). Otro personaje de la casa de Austria que aparece en la novela es Carlos II, el Hechizado, con el nombre de El príncipe Bobo (Fuentes, 1985: 301) —uno de los tres gemelos: los otros dos serán el Peregrino y Don Juan—. Este príncipe Bobo es «educado» por la Dama Loca —también mencionada como La Señora— para sustituir a su marido (Fuentes, 1985: 222). El señor, que se corresponde con Felipe el Hermoso, cuyo cadáver pasea por todos los rincones del reino (Fuentes, 1985: 83-84, 186). Por último, casará a este príncipe con Barbarica (Fuentes, 1985: 281-285), una enana de su séquito. Este príncipe Bobo puede ligarse con Carlos II en el retrato que da cuenta de su estupidez (Fuentes, 1985: 234-235). De la familia real,

---

históricos y literarios, de autores como Roberto González Echeverría, Ingrid Simson y Lucrecia Shotzbargar Tippit» (Young Mee, 2003: 26).

<sup>9</sup> A este grupo de críticos, «dos que se centran en las metamorfosis de los personajes son Pere Gimferrer, Zunilda Gertel, Joaquín Sánchez Macgregor y José Miguel Oviedo».

queda Isabel, la reina de origen británico de quien ya mencionamos su filiación por el mundo árabe y la justificación mítica de la enemistad entre los reinos de España e Inglaterra. Además, La Señora-Isabel construye a partir de fragmentos de los cadáveres de los antiguos monarcas españoles un hombre (Fuentes, 1985: 302-303; 645). Y ella es quien, con su lujuria, educa a Don Juan (Fuentes, 1985: 223-224), el segundo de los tres hermanos. Guzmán, que no forma parte de la familia real sino que es un noble venido a menos que trabaja como montero real, representa a la nobleza española decadente y a la vez ansiosa de recuperar sus privilegios, motivo por el cual emigrará a América en cuanto le sea posible (Fuentes: 1985: 232). En este punto puede convertirse en un trasunto de cualquiera de los conquistadores españoles —Cortés, Pizarro— ya que recibe el mismo trato que ellos: el silencio (Fuentes, 1985: 509, 708).

En cuanto a los personajes cuyo origen es ficcional, está evidentemente Don Juan, que comienza siendo uno de los tres hermanos, como hemos indicado, y es educado por La Señora-Isabel. A partir de ahí se vuelve un conquistador de mujeres (Fuentes, 1985: 290-293), irónicamente, se convierte en estatua (Fuentes, 1985: 345). Sin embargo, no acaban ahí las referencias a Don Juan como personaje: Don Juan e Inés escapan —a América, por supuesto— (Fuentes, 1985: 642); el personaje Quijote declara ante un joven haber sido don Juan en su juventud (Fuentes, 1985: 585): «Viví la juventud de Don Juan. Quizás Don Juan se atreva a vivir mi vejez. Tú, muchacho... Recuerdo mal... Creo que me parecía a ti en mis años mozos. Tú, muchacho, ¿aceptarías seguir viviendo mi vida por mí?» dirigiéndose a un joven en el que Cros (2006: 11) identifica al Lazarillo; también aparecen otros personajes del *Don Juan*: el Comendador —su figura está estudiada en Abeyta (2004: 292-297)—: es judío en origen y prestamista del rey, a cambio de títulos nobiliarios; y Doña Inés —cuya localización en la obra está perfectamente realizada por Morilla Palacios (2009) —. También es un personaje de inspiración ficcional el Peregrino —se fundamenta, como ha señalado la crítica, en *Las Soledades* de Góngora y el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz (Dupont, 2002: 12) —. En las aventuras de Peregrino en América, se manifiesta la muerte de La

Gran Voz (Fuentes, 1985: 480), el título que recibía el Chilam Balam —el que es boca— (Barrera Vásquez y Rendon, 2009: 14) y en la relación entre el Peregrino y la Señora de las Mariposas del Mundo Nuevo (Fuentes, 1985: 432-433) puede cifrarse el sentido de *Aura* (Fuentes, 1962), pues el tiempo no transcurre igual para ella que para él.

Entre los narradores, se juega con la idea de que el Cronista Miguel (Fuentes, 1985: 240-245) sea en realidad de origen judío, y, además de escribir la parte que le corresponde en *Terra Nostra*, también es responsable de la escritura del Quijote. Por supuesto, la Celestina también aparece mencionada, de hecho se encuentra con un don Juan a punto de fallecer —una versión más del mito— (Fuentes, 1985: 533-534).

Por último, hemos mencionado al comienzo de este excursus las transducciones temporales y espaciales. Falta una fundamental: el cuadro de Orvieto, cuya contemplación obsesiona al Señor. El hecho de que los personajes estén de espaldas lo acerca a los frescos que pinta Diego Rivera en *Los años con Laura Díaz* (Fuentes, 2006), para mostrar el rechazo hacia la oligarquía que encarga el cuadro.

¿Cuál es el sentido de todas estas transducciones? ¿Cuál es el sentido de todas las referencias a la tradición cultural hispánica y precolombina?

#### 4.4. El barroco y la contraconquista

La crítica ha insistido, de uno u otro modo, en la importancia del barroco para la comprensión de la novela *Terra Nostra* (Abeyta, 2002; Dupont, 2002; Anderson, 2013). Quizás esto se deba a la insistencia con la que Carlos Fuentes ha tratado el tema del barroco en sus escritos —en sus estudios sobre Lezama Lima (Fuentes<sup>10</sup>, 1990: 209-252; Fuentes, 2011: 223-260) — y a la naturaleza de la obra, evidentemente. Por ello, resulta especialmente relevante el artículo de Lezama titulado *La curiosidad barroca*, en el que aparece una aproximación muy interesante al barroco para nuestro estudio:

---

<sup>10</sup> Los temas tratados en *La gran novela latinoamericana* y *Valiente mundo nuevo* son tremendamente parecidos. Puede tratarse de la refundición del mismo libro.

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar; primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo (Lima, 2005: 90-91).

Nos interesan particularmente la segunda característica «un fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica» y la tercera, que menciona un estilo «plenario». Estas son ideas claves en *Terra Nostra*: una novela que revisa los orígenes de la conquista para escribirlos en otros términos, para realizar una «refundición» y refundación en términos ficcionales de la conquista americana y, por lo tanto, del origen la América Latina. Para Lima: «el barroco fue un arte de la contraconquista» (2005: 91), una manera de los conquistados de volver a conquistar a sus conquistadores a través del lenguaje. Según Fuentes (2011: 41):

A través del barroco, un arte diseñado para llenar vacíos, y eso, en Latinoamérica, se convierte en un ingrediente esencial de lo que el escritor cubano José Lezama Lima llamó la contraconquista: una absorción de las culturas europeas y africanas y el mantenimiento de las culturas indígenas que, encontradas y mezcladas, crean la cultura latinoamericana o la cultura indoafro-iberoamericana.

Es decir, el barroco es el arte que permite la coexistencia de culturas de diversos orígenes y sería a través de su utilización como encontraríamos las transducciones culturales de las que hablábamos al comenzar este apartado. El castellano es la lengua del imperio, y por ello para Carlos Fuentes (1969: 31):

Nuestro lenguaje ha sido el producto de una conquista y de una colonización ininterrumpidas; conquista y colonización cuyo lenguaje revelaba un orden jerárquico y opresor. [...] La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva

fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico.

En este texto de 1969 —*La nueva novela hispanoamericana*—, Fuentes demuestra cierto rencor que desaparecerá del resto de sus escritos. Sin embargo, resulta relevante para nuestro análisis la percepción de la lengua española como «producto de una conquista» y «colonización ininterrumpida». Corresponde, pues, a «la nueva novela hispanoamericana» —entre cuyos autores se encuentra el propio Carlos Fuentes— una «nueva fundación del lenguaje». Es por esto que el barroco significa:

Sustituir los lenguajes, dándole cabida, en el castellano, al silencio indígena y a la salmodia negra, a la cópula de Quetzalcóatl con Cristo y de Tonantzin con Guadalupe. Parodia de la historia de \ vencedores y vencidos con máscaras blancas y sonrientes sobre \ rostros oscuros y tristes. Canibalizar y carnavalizar la historia, convirtiendo el dolor en fiesta, creando formas literarias y artísticas intrusas, entrometidas unas en las otras, como lo son hasta la fecha las de Borges, Neruda y Cortázar, sin respeto de reglas o géneros. Literatura de textos prestados, permutados, mímicos, payasos, como lo son hasta la fecha los de Manuel Puig, Luis Rafael Sánchez, Severo Sarduy. Textos en blanco, asombrados entre el desafío del espacio de una página, lenguaje que habla del lenguaje, de Sor Juana y de Sandoval y Zapata, José Gorostiza y a José Lezama Lima (Fuentes, 1969: 57).

Por tanto, la contraconquista se manifiesta en la mezcla del «castellano», el «silencio indígena» y la «salmodia negra». La imagen de la cópula, literalmente unión, de Quetzalcóatl con Cristo y Tonantzin con Guadalupe es tremendamente descriptiva. Para apoyar esto, menciona una serie de autores del siglo XX Tonantzin con Guadalupe —Borges, Neruda y Cortázar o Manuel Puig— y a los autores del origen —Sor Juana y los demás—. Pero el origen aún debe encontrarse más atrás:

A la conquista del Nuevo Mundo siguió, nos dice Lezama, la creación de un continente de civilización multirracial y policultural, europeo, indio y africano, dueño de un estilo de vida y un gusto que se comprueba lo mismo en la cocina que en el sincretismo religioso, en el sexo que en la arquitectura barroca. La contraconquista es visible en los altares cristianos decorados por artesanos indígenas, de acuerdo con la idea mítica del paraíso aborigen, en Perú, Guatemala, Ecuador y México, y en las ceremonias católicas impregnadas de rito africano, en el Caribe (Fuentes, 1990: 20).

Es a través del barroco como se expresa la contraconquista, o la contraconquista es consecuencia de la escritura del barroco: la mezcla de lenguajes y orígenes. Esto, en estos fragmentos citados, tiene dos lecturas: de una parte la contraconquista a través del barroco comenzó con las primeras manifestaciones culturales —como en el caso del escultor brasileño Aleijadinho (Fuentes, 2009: 290-292)— y, a la par, le corresponde a la utilización de esta mixtura conformar la reescritura de la historia de América Latina. Tiene, por lo tanto, una doble misión, comportándose como una poética analítica y programática: servir de análisis de los hechos artísticos producidos en América Latina, algo que Carlos Fuentes realiza en sus ensayos, y ser la hoja de ruta a través de la cual reconquistar el origen y, desde allí, el resto de la historia amerindia y también española. Y esto es lo que se propone, creemos, Carlos Fuentes a través de obras como *Terra Nostra*. Esto es, transducciones relacionadas con la transferencia intercultural y la tradición literaria.

#### 4.5. Contraescritura y lectura en contrapunto

La idea de la contraconquista enunciada por Lima es sorprendentemente semejante a la expresada por María José Vega (2003: 234) como «contraescritura» en la estela de Ascroft, Tiffin y Griffiths —autores de *The Empire Writes Back*— quienes a su vez seguían la de un artículo de Salman Rushdie y que culminaría en *Culture and Imperialism*. Vega define la contraescritura como:



Una forma de parodia o imitación, o una suerte de venganza textual, que se ha convertido en objeto privilegiado de la reflexión crítica, hasta el punto de que se la ha promovido a estrategia fundamental de las literaturas postcoloniales: consiste en la reescritura e imitación de las obras canónicas de la literatura metropolitana, de tal forma que se inviertan sus representaciones y que se evidencia lo que en ellas hay de complicidad con el imperio y con la empresa de dominación de occidente. La contraescritura es, pues, una tarea política (en el sentido amplio de la palabra) que pretende mostrar abiertamente los presupuestos ideológicos de las obras canónicas de las literaturas europeas, traer a primer plano lo que para los lectores metropolitanos es secundario y forzar, de este modo, un nuevo itinerario de lectura (2003: 234).

Y, más sucintamente, como sigue:

La contraescritura puede definirse, quizá más ajustadamente, como una forma literaria vicaria y apendicular, porque depende de otras obras, pero, a la vez, como un acto crítico, ya que no es sólo una imitación, sino también un comentario, *desde la ficción*, de la obra matriz (2003: 236).

Se trata, por lo tanto, de «una suerte de venganza textual», un ajuste de cuentas con la teoría y la historia literaria como convidados —si no de piedra, sí cuestionando su carácter pétreo e inamovible—, «consiste en la reescritura e imitación de las obras canónicas de la literatura metropolitana», en el caso que nos ocupa, *Terra Nostra*, esto es totalmente cierto: el Quijote, la Celestina y el don Juan —personajes todos ellos pertenecientes a la gran tradición de la literatura hispánica— aparecen en *Terra Nostra*; también aparecen personajes de la tradición hispanoamericana (Fuentes, 1985: 765), quizás con el fin de legitimarse o instaurarse en el mismo rango que la tradición literaria; y, efectivamente, parece que la intención de Carlos Fuentes es «forzar un nuevo itinerario de lectura» en la tradición literaria afectada. Es una relectura «*desde la ficción*», y, por lo tanto, una transducción inacabable.

De ahí que Vega (2003: 236) sostenga que: «La contraescritura de una obra canónica no afectaría únicamente al texto concreto que toma como base, sino a la totalidad del campo discursivo del que esa obra forma parte». Se trata, por lo tanto, de un caso de transducción de tradición literaria y que por tanto exige voluntad revisionista —componente interpretativo—. De modo que la contraescritura es una estrategia de independencia cultural vindicada, a veces a pesar del autor que así lo realiza, en la tradición literaria y cultural que se pretende negar o rechazar:

No obstante, también podría entenderse que la contraescritura es una forma de dependencia, una especie de homenaje, aunque por antífrasis: de hecho, pone de manifiesto hasta qué punto el escritor colonial ha asimilado y hecho suya la tradición metropolitana, hasta qué punto debe recurrir a ella para concebir el mundo, y hasta qué punto le concede importancia —como tradición literaria— puesto que siente la necesidad de ajustar cuentas con ella o de comenzar por ella la resistencia cultural (Vega, 2003: 236-237).

Vemos, pues, que la contraescritura tiene una misión paradójica: pretende conquistar para los conquistados un espacio propio de la ficción pero, para ello, debe apoyarse en los textos pertenecientes a la tradición «ortodoxa» de la metrópolis. Se rechaza «la dependencia cultural» pero se utilizan los mismos textos que representan dicha dependencia: el escritor debe acudir a esta tradición y debe forzar una lectura que favorezca su voluntad interpretativa y creadora. Tal como señala Vega: «esta reescritura se produce dentro de la literatura europea y metropolitana [...]. Es más, la literatura europea lleva en sí una fortísima tradición de contraescritura de sus propias obras maestras» (2003: 243), que «alberga en sí sus propias contestaciones, sabotajes y “venganzas textuales”. [...] la literatura poscolonial, al *contraescribir*, estaría mimetizando y prolongando una característica presente en la tradición que pretende contestar» (2003: 244). Sería terriblemente inocente creer que la contraescritura es un movimiento cultural de rechazo, puesto que las obras de la contraescritura contienen obras de la tradición que sería rechazada,

y el modo del rechazo en literatura, tal como hemos visto, es el silencio o el agotamiento de la fertilidad semiótica de la obra literaria, y no la diseminación de las características de dicha obra en otras. El hecho de que las transducciones se produzcan implica necesariamente que los textos son ricos en interpretaciones y, por lo tanto, susceptibles de que una nueva lectura pueda ser llevada a otros textos. Y esto, en todo caso, es un homenaje, puesto que la pertinencia de dicha obra es resaltada.

Según Vega (2003: 37), que sigue a Said, estos fenómenos también reciben el nombre de *reinscripción*:

La reinscripción, contradiscurso, contraescritura o disrupción, y la apropiación y subversión de formas, convenciones, temas y obras particulares satisfacen muchas de las predilecciones de la crítica contemporánea: por su condición libresca e hipertextual, de texto que habla sobre otro texto y lo comenta desde la ficción, por su naturaleza contraacadémica y parasitaria (Vega, 2003: 237-238).

Las características que Vega señala como relevantes para «las predilecciones de la crítica contemporánea» son fundamentales para el objeto de estudio de este trabajo de investigación. Por ello, conviene resaltar la «naturaleza contraacadémica» y «parasitaria» de este tipo de textos, su «condición libresca e hipertextual»: en definitiva, sus relaciones de interdependencia con respecto del canon establecido para una determinada nación. Este proceso de *reinscripción, contradiscurso, contraescritura* o *contraconquista* —tal como lo definiera Lima— puede producirse siguiendo las siguientes estrategias de representación:

De ahí que [Said] enumere como estrategias de representación de las nuevas literaturas 1) la paradoja de los grandes autores y de los temas europeos (como, por ejemplo, de Shakespeare o de Kipling); 2) la reformulación de un modelo o de un recurso literario occidental para que sirva a nuevos fines en un nuevo contexto (como, por ejemplo, las técnicas del realismo al servicio del relato maravilloso, o la adaptación de fórmulas

corales del teatro griego, etc.); 3) los procedimientos del camuflaje (*de camouflage ou de subterfuge*), por los que el texto literario adopta y subvierte las convenciones de textos —tantos literarios como no literarios— al servicio del imperio [...]. Estas técnicas no serían simples préstamos: todas ellas implican un desplazamiento de las representaciones de la autoridad (Vega, 2003: 237).

Creemos que Carlos Fuentes en *Terra Nostra* cumple con las tres estrategias provistas por Said: en cuanto a 1) el peregrino que llega al Nuevo Mundo puede identificarse con el peregrino de las *Soledades* de Góngora, con el protagonista del *Primer Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, Cervantes aparece como narrador y la naturaleza del Don Juan se confunde con la del Caballero de la Triste Figura; en lo relativo a 2) la «reformulación de un modelo literario occidental» con «nuevos fines en un nuevo contexto», esto puede relacionarse con la escritura barroca, la novela absolutamente coral, las confusiones relativas al narrador-autor-personaje presentes en *Terra Nostra*; por último, 3) los «procedimientos de camuflaje» a través de los cuales el «texto literario adopta y subvierte las convenciones de textos —tanto literarios como no literarios— al servicio del imperio», es evidente que Carlos Fuentes juega con todo el material cultural disponible, el puramente literario —el Quijote, la Celestina, el don Juan—, mezcla discursos no literarios —*Crónica de la verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, *Chilam Balam*, tratados de Erasmo y Moro—, la mezcla de historia y ficción en la constitución de personajes y desarrollo de la acción a partir de ellos —El Señor, trasunto de Carlos I de España y V de Alemania y Felipe II; la Dama Loca, mezcla de Isabel la Católica y Juana la Loca; la construcción de El Escorial; las actividades de la Señora, para ejemplarizar la atracción y la repulsa que el mundo anglosajón ha sentido por España, por poner algunos ejemplos—. Obviamente, tal como indica Vega, estas técnicas conllevan un «desplazamiento de las representaciones de la autoridad», circunstancia clave y totalmente premeditada.

Por último, Vega (2003: 245) distingue los diferentes modos en los que puede presentarse la contraescritura, que podemos vincular con los modos de presentación de la transducción:

Por otra parte, la *contraescritura* colonial parece reunir, bajo un mismo nombre, una gran variedad de prácticas diversas: desde la reescritura ceñida y claramente política (por subversión y parodia), [...], hasta la alusión y la referencia, la asimilación de uno o dos personajes (nominalmente, sin retomar aspectos de la trama), o la escritura de una prolongación o «segunda parte». Es decir, se designa como contraescritura cualquier relación abierta de intertextualidad o de transformación: cualquier forma de literatura *en segundo grado* que reformule elementos de una obra canónica de las literaturas europeas.

Si recordamos el tipo de fenómenos que la teoría de la transducción podía estudiar a juicio de Doležel, vemos que hay una clara coincidencia con el último fragmento citado de Vega. La *contraescritura* se ocupa de la reescritura —por «subversión y parodia», la «referencia», la «asimilación de uno o dos personajes»— algo que Carlos Fuentes lleva al extremo, pues en su novela todos los personajes son asimilados, incluso cuando parecen ser originales—; «la escritura de una prolongación» también es un claro ejemplo de transducción<sup>11</sup>.

Por tanto, la contraescritura, como el barroco de Lezama, Carpentier y Fuentes, es una transformación del punto de vista que devuelve la mirada hacia los textos canónicos de una tradición determinada con el fin de contestarlos, aún a riesgo —o con la voluntad de— instalarse en esa tradición: «una lectura no

---

<sup>11</sup> De hecho, María José Vega (2003: 248-249) menciona la novela de Jean Rhys *Wide Sargasso's Sea* como ejemplo de este tipo de acontecimiento literario —se trata de la escritura de una novela que precede a *Jane Eyre* de Charlotte Brontë en el tiempo ficcional; así como la novela *Foe* de J. M. Coetzee, una reescritura de la novela *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe—. Ambas obras son ejemplos de literatura postcolonial y las dos son estudiadas por Lubomir Doležel en *Heterocosmica. Ficción y Mundos Posibles* (1999: 300-303) como ejemplos de transducciones de mundos posibles. Hasta este punto llega la vinculación entre Vega y Doležel, entre Saïd y Doležel.

cooperativa de los textos, una redefinición de las hipótesis de lectura, la detección de un lector o de un punto de vista *marcado*» (Vega, 2003: 248). Para ello, Vega se apoya en el concepto *lectura en contrapunto* (2003: 249) que toma de Edward Said, que, al situarse frente a una tradición dada «revela las huellas del imperio o del punto de vista imperial». De este modo:

La contraescritura sería, pues, uno de los medios de la *resistencia textual* y de la *resistencia simbólica*, conceptos que tanto éxito y relevancia tienen en la teoría literaria postcolonial. Said, en *Culture and Imperialism*, trataba a la literatura como uno de los instrumentos más destacados de resistencia ideológica y mencionaba particularmente la resistencia a los modos de representación —en la crítica, en la lectura— y la construcción activa de formas de *contra-representación* (Vega, 2003: 249).

Esta *lectura en contrapunto* es «la lectura realizada desde la conciencia de la historia metropolitana y de todas las «otras historias contra las que actúa el discurso dominante; la lectura que no concierne únicamente a los textos literarios, sino a la totalidad del *archivo*» (Vega, 2003: 135) y por esta razón se manipulan en la creación literaria aspectos puramente literarios —formas, estilos, contenidos, personajes— e históricos —como los personajes históricos *reales* que entran en el terreno de la ficción, ya mencionados—. Forma parte de una estrategia ideológica en la que a la recuperación de un espacio propio —físico y político— le sigue una reconquista del espacio imaginario: «Inicialmente, por tanto, la tierra es recuperable mediante actos de imaginación: de ahí se sigue, por tanto, la relevancia de la *imaginación espacial* en la literatura de resistencia» (Vega, 2003: 150). Y en este mismo sentido se expresa Carlos Fuentes al mencionar la *contraconquista*.

Contraconquista, contraescritura, lectura en contrapunto y lo barroco son caras de la misma moneda y tienen, como hemos señalado, muchos elementos en común. Al escritor le está dado seleccionar sus influencias y situarse en una constelación de obras y autores con una ideología determinada: selecciona lecturas desde un punto de vista interesado y las transduce en sus propios contenidos,

situando su obra, de este modo, entre la tradición —de manera más o menos consciente e interesada— y el último lector. Se convierte, así, en intérprete-mediador (Albaladejo, 1998). Carlos Fuentes, en la elaboración de *Terra Nostra*, actúa como un filtro que selecciona materiales propios de la tradición cultural hispanoamericana transformándolos al pasar por el tamiz de sus elecciones, gustos e intereses personales. Esta actividad de receptáculo y depositario se prolonga en la escritura de un nuevo texto literario, cuyo resultado es la novela.

## 5. Conclusiones

La lectura de *Terra Nostra* está condicionada por la búsqueda de ejemplos de transducciones vinculadas con la transferencia intercultural y la tradición literaria. Fuentes elabora esta obra con el objeto de reivindicar un espacio cultural en castellano para el conjunto de países y culturas hispanoamericanos. Por ello, se remonta al momento del descubrimiento de América y vuelve a escribir la historia: el universo ficcional de *Terra Nostra* está plagado de personajes que son mezcla de referentes reales e imaginarios, personajes literarios de otras obras y personajes míticos de las tradiciones culturales precolombinas. Para el estudio del narrador, nos hemos detenido en las aportaciones de Tacca (1985). Las intenciones de la novela de Fuentes pueden explicarse desde lo que Vega (2003) llama «contraescritura» o «lectura en contrapunto». Fuentes realiza una lectura interesada del canon literario español y lo adapta a sus necesidades reivindicativas y es el propio Fuentes quien reflexiona sobre esto y lo vincula con lo barroco de Lima (2005) y la «contraconquista». De este modo, los casos de transducciones vinculadas con la transferencia intercultural y la tradición literaria pueden explicarse desde el ejemplo de *Terra Nostra* al igual que los conceptos contraconquista, lectura en contrapunto y contraescritura. Además, la teoría de la transducción literaria se ofrece como un marco incomparable para dar cuenta de este tipo de relaciones textuales.

## 6. Referencias bibliográficas

- Abeysa, M. (2004): «The metaphor of usury in *Terra Nostra*: on the traces of Bataille and Derrida in Fuentes's writing», *Hispanic Review*, 72, 2, pp. 287-305.
- (2002): «Ostentatious Offerings: The Neobaroque Economies of Carlos Fuentes's *Terra Nostra*», *Confluencia*, 18, 1, pp. 103-117.
- Albaladejo, T. (1998): «Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria», en E. Ramón Trives y H. Provencio Garrigós, coords., *Estudios de lingüística textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés: [XVIII Curso de Lingüística Textual]*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 31-46.
- (2000): «La síntesis de la diversidad. Aspectos de la obra novelística de Carlos Fuentes», en L. Royano Gutiérrez, ed., *Fuera del olvido. Los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 137-151.
- (2005): «Transducciones en la obra de Vila-Matas», en M. D. de Asís Garrote y A. Calvo Revilla, eds., *La novela contemporánea española*, Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala de la Universidad San Pablo CEU, pp. 11-31.
- Anderson, M. (2013): «A reappraisal of the 'total' novel: totality and communicative systems in Carlos Fuentes's *Terra Nostra*», *Symposium*, 57, 2, pp. 59-79.
- Bloom, H. (2009): *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Traducción y notas de J. Alcoriza y A. Lastra, Madrid, Trotta.
- Bobes Naves, M.C. (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.
- (2002): «El proceso de transducción dramática: del texto a la representación», en C. Saralegui Platero y M. Casado Velarde, coords., *Pulchre, Bene, Recte*, Pamplona, Eunsa, pp. 155-168.
- (2006): «El proceso de transducción escénica», *Revista de lingüística, literatura y cultura*, 1, pp. 35-54.
- Cros, E. (2006): «La puesta en escena de la diferencia en *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes», *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 20, pp. 7-13.



- Csikós, Z. (2011): «Carlos Fuentes's wars of Independence», *Colindancias-Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia*, 2, pp. 105-111.
- Cuesta Abad, J. M. (1990): *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*, Madrid, Gredos.
- Doležel, L. (1986): «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici*, 50, nuova serie, I, 1, pp. 5-48.
- (1990): *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- (1997): *Historia breve de la poética*. Traducción de L. Albuquerque, Madrid, Arco Libros.
- (1998). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- (1999): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción de F. Rodríguez, Madrid, Arco/Libros.
- (2002): «Semiótica de la comunicación literaria», en J. González Maestro, ed., *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 173-218.
- Dupont, D. (2002): «Baroque ambiguities: the figure of the author in *Terra Nostra*», *Latin American Literary Review*, 30, 59, pp. 5-19.
- Fuentes, C. (1962): *Aura*, México, Ediciones Era.
- (1969): *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- (1985): *Terra Nostra*, Barcelona, Seix Barral.
- (1990): *Valiente Mundo Nuevo*, Madrid, Mondadori.
- (1993): *Geografía de la novela*, Alfagura, Madrid.
- (1994): *Cervantes o la crítica de la lectura*, Madrid, Biblioteca de estudios cervantinos.
- (2006): *Los años con Laura Díaz*, Madrid, Punto de Lectura.
- (2009): *El espejo enterrado*, México, Taurus.
- (2011): *La gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara.
- García Ramos, A. (2013): «El legado de Carlos Fuentes», *Revista Cálamo*, 61, pp. 107-110.
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus.

- Gorman, D. (1998): «Lubomir Doležel: a checklist of publications in English, 1966-1998», *Style*, 32, 4, pp. 680-690.
- Izquierdo Arroyo, J. M. (1980): «Sobre la transducción (Meditaciones semiológicas), I. Transmisión y Destanciación», *Boletín Millares Carlo*, 2, pp. 323-406.
- Jakobson, R. (1975): *Ensayos de lingüística general*. Traducción de J.M. Pujol y J. Cabanes, Barcelona, Seix Barral.
- Kerr, L. (1980): «The Paradox of Power and Mystery: Carlos Fuentes' *Terra Nostra*», *PMLA*, 95, 1, pp. 91-102.
- Kristeva, J. (1981): *Semiótica 2*, Madrid, Espiral.
- Kunz, M. (1997): *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos.
- Lima, L. (2005): *La expresión americana*, México, FCE.
- Llanos López, R. y Piñera Tarque, I. (2002): «Transducción dramática y transducción filmica», en J. Romera Castillo, ed., *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, pp. 381-398.
- Maestro, J. G. (1994): *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*, Kassel, Edition Reichenberger-Universidad de Oviedo.
- (1996): «Lingüística y poética de la transducción teatral», *Theatralia: revista de poética del teatro*, 1, pp. 175-211.
- (2002): *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco Libros.
- Martínez de Antón, D. (2016): «La teoría de la transducción literaria. Hacia una teoría dialógica de la obra literaria», Tesis, Universidad Autónoma de Madrid.
- Morilla Palacios, A. (2009): «Doña Inés en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 41, recuperado el 23 de octubre de 2015 de <https://pendientede migracion.ucm.es/info/especulo/numero41/donjuan.html>
- Oloff, K. (2011). «*Terra Nostra* and the rewriting of the modern subject: archetypes, myth, and selfhood», *Latin American Research Review*, 46, 3, pp. 3-20.

- Polizzi, A. (1999). *El proceso metafactivo en el realismo de Pérez Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Cabildo de Gran Canaria.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1994). *Teoría del Lenguaje Literario*. Madrid: Cátedra.
- Segre, C. (1973). *Semiotics and Literary Criticism*. Mouton: The Hague.
- (1974). *Crítica bajo control*. Traducción de M. Arizmendi y M. Hernández-Esteban. Barcelona: Planeta.
- Tacca, O. (1985). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Urbina Fonturbel, R. (2001). «La literatura y la transducción. Producción e interpretación-mediación textual en los sonetos amorosos de Quevedo», *Lenguas, Literatura y traducción. Aproximaciones teóricas*, Madrid, Arrecife, pp. 65-82.
- VVAA (2009). *El libro de los libros de Chilam Balam*. Traductores A. Barrera Vásquez y S. Rendon. Mexico: FCE.
- Vega, M. J. (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.
- Young Mee, P. (2003). «*Terra nostra*, de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura», *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.