

TERRA NOSTRA Y EL ESCORIAL: UNA LECTURA

La novela *Terra Nostra* y el edificio El Escorial tienen algunas relaciones obvias, ya que Fuentes centra una gran parte de la acción de esta obra en dicha construcción que una vez el filósofo español Ortega y Gasset describió como “nuestra gran piedra lírica”. Hasta ahora, no obstante, las lecturas de *Terra Nostra* prácticamente han ignorado El Escorial como una de las fuentes o, quizás mejor dicho, otro de los múltiples textos reescritos en *Terra Nostra*¹. En el presente trabajo, ofrezco un planteamiento doble. Por una parte, quisiera sugerir la idea de la existencia de relaciones directas entre las respectivas estructuras de las dos obras. El mero hecho de ser monumentales “obras totales” o “totalizantes” de sus respectivos autores —Fuentes y Felipe II— nos invita a hacer esta comparación. Por otra parte, planteo aquí que en *Terra Nostra* Fuentes delinea su visión de la cultura hispánica a través de su re-escritura postmoderna de El Escorial.

Terra Nostra es una larga y compleja novela de 783 páginas iniciada alrededor de 1967 (poco después de la primera visita de Fuentes a El Escorial), adelantada en Londres a principios de los años setenta, terminada en Washington en 1974, publicada en 1975 y comentada de inmediato por su amigo Gabriel García Márquez, quien dijo que no la leería hasta que le otorgaran una beca. El Escorial es un edificio rectangular de granito de 101 metros por 261 metros, de

¹ Véase ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, “*Terra Nostra*: Teoría y Práctica”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 116-117 julio-diciembre 1981); JOSÉ MIGUEL OVIEDO, “Fuentes: sinfonía del nuevo mundo”, en *Hispanérica* 16, 1977: 19-32; LUCILLE KERR, “On Shifting Ground: Authoring Mystery and Mastery in Carlos Fuentes’ *Terra Nostra*”, en *Reclaiming the Author*, Durham: Duke University Press 1992, págs. 5-88.

forma básicamente rectangular, concebida en 1558, iniciada en 1563, trabajada durante el reinado de Felipe II en la segunda mitad del siglo dieciséis, terminada en una primera versión en 1584, y ampliada y modificada en los siglos posteriores.

Para construir *Terra Nostra*, el autor Fuentes se vale de múltiples textos heterodoxos de la época medieval y renacentista, a más de textos fácilmente reconocibles de la cultura hispánica, desde *La Celestina* y *Don Quijote* hasta *Cien años de soledad*. Fuentes-autor emplea una serie de intermediarios, sus varios narradores, para construir su historia, como los personajes-narradores identificados como El Señor, Fray Julián, el peregrino, Ludovico y La Celestina, ésta última apareciendo a veces con la identidad de un paje o una mujer de labios tatuados. Para construir El Escorial, el autor Felipe II se vale de textos igualmente heterodoxos como los de Fuentes, mandando traer objetos culturales de toda Europa, pidiendo y usando, además, los planes de varios monasterios en diferentes ciudades españolas. Felipe II-autor también emplea una serie de intermediarios — los equivalentes a los narradores de Fuentes — para construir su Escorial, principalmente los arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, pero también con articulaciones de monjes jerónimos, priores, un obrero mayor llamado Fray Antonio de Villacastín y varios “aparejadores”². En ambos casos — el del Palacio ficticio y el de El Escorial — los respectivos autores toman las decisiones finales, aunque veremos diferencias marcadas entre sus conceptos de autoría y autoridad.

En cuanto a los contextos inmediatos de las dos obras, *Terra Nostra* es publicada a mediados de la década de los setenta, cinco siglos después de la primera gramática de la lengua española de Antonio de Nebrija, cuatro siglos después de lo que José Balza (y Thomas Mann) han llamado “este

² GEORGE KUBLER, *Building the Escorial*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

mar narrativo" de Cervantes³, tres décadas después de las primeras ficciones de Fuentes, una década después del auge del boom, es decir, precisamente durante los años en que se comienza a hablar de la postmodernidad y exactamente diecisiete años antes del quicentenario de la llegada de Colón al mundo nuevo. El Escorial, en cambio, está en plena construcción unos ocho siglos después de la Mezquita de Córdoba (786), tres siglos después de San Antonio de Milán (siglos XI y XII), dos siglos después de la Alhambra de Granada (1354-1391) y aproximadamente un siglo después de acontecimientos tan importantes y tan relacionados como el viaje de Colón, la unificación de España, la expulsión de los judíos y la publicación de *La Celestina* (1499). Antecedentes tan importantes en el siglo dieciséis son la Reforma de Lutero, la derrota de los comuneros en 1521 y el Concilio de Trento de 1545 a 1563. En 1598 la Armada Invencible es derrotada, Felipe II se muere y ya se había terminado la primera etapa de la construcción de El Escorial.

Terra Nostra consta de 144 fragmentos narrativos divididos formalmente en tres partes. La primera se titula El Viejo Mundo y es la más larga, la segunda El Mundo Nuevo y es la más breve, y la tercera lleva el título de El Otro Mundo. En la Primera Parte, El Viejo Mundo, se narra una anécdota con cierto parecido a la historia española del siglo dieciséis de Felipe II, es decir, de extrema ortodoxia religiosa y de represión política. El personaje de El Señor (siempre con mayúscula) es generalmente considerado como una síntesis de Carlos V y Felipe II. De forma parecida, el personaje de La Señora tiene facetas de Juana La Loca y otras reinas españolas. En la Segunda Parte, un personaje de la primera, Pedro, viaja al nuevo mundo con un joven peregrino nunca nombrado. Llega a un lugar parecido a México y al Tenochtitlán a que llegó Cortés, donde los indígenas hablan de Quetzalcoatl, de un dios que se llama Espejo Humeante y otras

³ JOSÉ BALZA, *Este mar narrativo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

figuras que el lector asocia con el Valle de Anáhuac del siglo xvi. La tercera parte vuelve básicamente a la España del siglo xvi, pero ya con elementos culturales y políticos completamente heterodoxos.

La estructura básica de *Terra Nostra* es bastante más compleja de lo descrito en esta breve introducción. En primer lugar, la novela comienza y termina con el personaje de Polo Febo en París, el 14 de julio de 1999. Febo ayuda a su conserje de 92 años a dar a luz a un niño con una cruz en la espalda, observa un gran caos en las calles, ve multitudes de mujeres dando a luz a más niños en las calles de París, y finalmente se encuentra con una muchacha de labios tatuados que tira una botella verde en el río Sena, que está hirviendo, y adonde cae el mismo Polo Febo. Muchos de los personajes y acontecimientos insólitos de estas 22 páginas iniciales, que nos resultan ambiguos o a veces incomprensibles en la primera lectura, aparecen y reaparecen en las 700 páginas que siguen. Los desplazamientos temporales y las transformaciones constantes de la identidad de los personajes subvierten cualquier sensación de linealidad que esta descripción inicial pudiera haber sugerido.

El Escorial consta de las mismas tres partes si lo concebimos en los términos más generales, con la Basílica en el centro, con una parte del norte y otra al sur de la misma. Si leemos el plan arquitectónico de El Escorial de izquierda a derecha, como leemos los libros, la primera parte y la tercera de El Escorial, como la primera y la tercera partes de *Terra Nostra*, son las que ocupan más espacio. La segunda parte en la secuencia abarca la Basílica, y la tercera contiene el monasterio.

Como *Terra Nostra*, El Escorial es de una complejidad estructural que supera mis descripciones iniciales. Para dar una idea de esa complejidad, cabe notar que la planta alta de El Escorial contiene 16 patios, 86 escaleras, 300 habitaciones, 1.200 puertas, 2.673 ventanas y 459 torres. El Escorial se iba transformando a través del reinado de Felipe II, de acuerdo con los planes y los ajustes que se hacían durante

unas tres décadas. La transformación constante de los personajes en *Terra Nostra* tiene uno de sus equivalentes en El Escorial con las historias bíblicas que se van transformando, según la época, en los cuadros y murales que cubren las paredes y los techos del Monasterio. Por consiguiente, el lector de El Escorial, al pasar los ojos por los cuadros bíblicos y la arquitectura con resonancias de varias épocas, sufre desplazamientos temporales parecidos a los del lector de *Terra Nostra*.

Más allá de estas observaciones iniciales sobre la estructura de las dos obras, una comparación de *Terra Nostra* y El Escorial parte del hecho de representar ambos proyectos con proporciones notablemente gigantescas. Gustavo Sainz ha descrito las dimensiones grandiosas de la narrativa de Fuentes en general en la siguiente descripción acertada y sintética: "Encyclopedic narrative attempts to put into perspective the totality of knowledge and beliefs of a nation's culture and, at the same time, to identify the ideological perspective to which that culture conforms and by which it interprets its knowledge"⁴.

Es decir, la obra del escritor mexicano es una labor enciclopédica sobre el conocimiento parecido al proyecto de Foucault, pero cuyos orígenes se encuentran más específicamente en la obra de Américo Castro, José Ortega y Gasset, Alfonso Reyes y, por cierto, *Les Mots et les Choses* de Foucault. De estos esfuerzos enciclopédicos de Fuentes a que se refiere Sainz, *Terra Nostra* es, sin la menor duda, su máximo proyecto, ya que se refiere a la historia de la península ibérica desde la época de los romanos, el arte europeo, la mitología occidental y azteca (el Espejo Humeante no es una invención de Fuentes, por ejemplo, sino de sus antepasados aztecas), las religiones heterodoxas y esotéricas; además es una narrativa compleja, de varias tramas y subtramas y, como ya señalé, la

⁴ GUSTAVO SAINZ, "Carlos Fuentes: A Permanent Bedazzlement", en *World Literature Today*, vol. 57, núm. 4, Autumn, 1983, pág. 570.

transformación constante de sus personajes. Las mismas proporciones gigantescas de El Escorial se aprecian al recordar que no se trata sólo de un monasterio, sino de una villa medieval, con parentesco lejano con el Palazzo Vecchio en Florencia, el monasterio de St. Gall en Suiza y el Palacio Diocleciano en Spalata, porque El Escorial, además de monasterio, es palacio, basílica, cementerio, museo de arte y fortaleza militar. Todo lo cual, viéndolo en su conjunto, quizás comience a explicar porque Ortega y Gasset lo descubrió como la gran piedra lírica. Más que mero monasterio (como lo denominan los libros de turismo sobre El Escorial), o una mera residencia, El Escorial fue concebido por Felipe II, desde el principio, como una gran obra de arte. Las intenciones específicas de Felipe II son evidentes al notar que contrató a Juan de Herrera como asistente de Juan Batista, según el historiador de El Escorial George Kubler, “an outsider who would be a humanist and theorist of the fine art of architecture, rather than a builder from the ranks of artisans and contractors”⁵. Su colega Juan Bautista tenía en su *curriculum vitae* su trabajo anterior en la Basílica Vaticana como ayudante de Miguel Ángel; y como su maestro, tenía una amplia formación humanística y teórica a la italiana. Con humanistas de esa categoría encabezando su empresa, Felipe II creó así la gran piedra lírica con fines netamente estéticos desde el principio. El rey de España también tenía objetivos políticos, objetivos comparables a los árabes del siglo VIII en España, que empezaron a erigir mezquitas y palacios de vastas proporciones como signos visibles de su poder.

Exactamente ¿qué era aquel supuesto “monasterio” con facetas de palacio, colegio, museo de arte, biblioteca, iglesia y fortaleza militar? Vista desde afuera, nuestra gran piedra lírica proyecta imágenes de fortaleza militar: el exterior macizo de granito, con torres más altas en las cuatro esquinas del edificio rectangular, nos evoca imágenes de las imponentes fortalezas militares construidas en los siglos XVI y XVII en las

⁵ GEORGE KUBLER, *op. cit.*, pág. 15.

Américas como, por ejemplo, la fortaleza de San Felipe en Cartagena de Indias, la fortaleza de San Juan de Ulúa en Veracruz, la fortaleza de Azare en la costa de Venezuela, y las fortalezas que protegían La Habana, el viejo San Juan y Santo Domingo. En el caso específico de Cartagena de Indias, la combinación de la fortaleza de San Felipe, las murallas con sus torres y la Basílica de San Pedro Claver (ubicada justamente dentro de las murallas de la Ciudad Heroica), nos produce espacios y estructuras arquitectónicas con imágenes bien parecidas a las exteriores de El Escorial en España. Esta comparación entre El Escorial y San Felipe no es ni gratuita ni tampoco un mero ejercicio académico, ya que el historiador cartagenero Eduardo Lemaitre ha documentado las órdenes directas que dictó el rey Felipe II para que se construyese en Cartagena, como en El Escorial, una fortaleza grandiosa:

Pero después de aquellos primeros asaltos, sobre todo la toma, casi destrucción y costoso rescate de la ciudad, causados por el inglés Sir Francis Drake, la Corona escuchó al fin los clamores de los cartageneros y Felipe II ordenó llevar a cabo un pionero y grandioso plan de defensas de todos sus dominios de Ultramar...⁶.

Con razón, entonces, las primeras defensas militares que se construyeron en Cartagena tenían sus semejanzas con la faz exterior de El Escorial. Como explica Lemaitre, se trataba de “un proyecto de grandiosas fortalezas con cuatro torres esquineras...”⁷.

Ahora bien, miremos nuestra gran piedra lírica también por dentro. Al entrar en El Escorial, pasando por las paredes de granito, los pisos de mármol y las bóvedas de madera tallada, las imágenes interiores siguen recalcando la misión política y militar de Felipe II y la Corona española que lo

⁶ EDUARDO LEMAITRE, *Historia general de Cartagena*, Bogotá, Banco de la República, 1983.

⁷ *Ibid.*, págs. 57-58.

precedió. Algunas de las imágenes político-militares más destacables se encuentran en dos murales largos, uno que recrea la batalla de la Higuera y otro en el segundo piso al lado del monasterio y la biblioteca. El mural de la batalla de la Higuera, que se extiende por unos cincuenta metros, pintado con colores brillantes, es una irrefutable muestra de la función política de El Escorial, ya que este mural es un elogio de las hazañas militares de la Corona española y simultáneamente una celebración de los valores hispánicos por encima de los árabes. Más interesante aún, en cuanto a su contenido político, es el segundo mural: se trata de la historia de Jesucristo, cuyo desenlace, en la última parte del cuadro, contiene una figura de Cristo crucificado no por los romanos, sino por árabes y hebreos, un leve anacronismo de varios siglos que servía perfectamente, no obstante, los intereses políticos de la Corona española. Lo que concluimos, al echar esta primera mirada al exterior y al interior de la octava maravilla del mundo es mucho más de lo que Felipe II llamaba su “morada de Dios”: era un monumento arquitectónico con fines políticos y militares bien identificables. Además de ser una “morada de Dios”, era la morada de imágenes e instituciones exportadas a las Américas durante el siglo XVI y en los siglos posteriores para establecer y mantener las sociedades jerárquicas y fundamentalmente medievales en las nuevas tierras coloniales. Todas esas imágenes e instituciones civiles y eclesiásticas tenían su expresión en el arte o en la arquitectura del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Esta joya arquitectónica de Felipe II representaba lo esencialmente hispánico exportado a las Américas, justificando así su bautizo por Ortega y Gasset como “nuestra gran piedra lírica” y, de forma semejante, la siguiente observación de Miguel de Unamuno: “no debiera haber español alguno españolizante — esto es, dotado de conciencia histórica de su españolidad — que no lo visitase alguna vez en su vida, como los piadosos musulmanes La Meca”⁸.

⁸ MIGUEL DE UNAMUNO, “En El Escorial”, en *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 83.

En el fondo, *Terra Nostra* se centra en esta "españolidad" y su manifestación en la naciente cultura latinoamericana, como ha afirmado Juan Goytisolo: "La novela es ante todo una visión lúcida y cruel de la historia española y de su prolongación en el nuevo mundo a través de la Conquista"⁹.

¿Cómo es, entonces, esta historia española, la cultura hispánica o sea "españolidad" que presenta Fuentes en *Terra Nostra*? La Primera Parte, a veces lúcida y en otras lúcida, está basada en algunos textos históricos (lo que los historiadores tradicionales llamarían la "historia real") y con síntesis de figuras históricas en una sola persona. Así, sentimos la presencia de Juana La Loca con otras distinguidas damas españolas de la Corona, como también Carlos V y varios de los Felipes. La historia española y la "españolidad" de la Primera Parte consisten en una España cerrada al Renacimiento, a la revolución de Lutero, a las fuerzas culturales como a las árabes y las hebreas, en fin, en contra de todo lo que no fuera percibido como lo estrictamente "español". La España de esta Primera Parte es a veces terrorífica, donde la reina, La Dama Loca, se convierte en murciélago, por ejemplo, y vuela, como vemos en el siguiente pasaje: "Varias veces voló La Señora, transformada en murciélago de las criptas a la recámara, llevando cada vez entre sus mutiladas falanges un hueso y una oreja, una nariz y un ojo, una lengua y un brazo, hasta reunir en la cama, con las partes así robadas de las tumbas, un hombre entero"¹⁰. Además de ser una imagen terrorífica del ambiente en el Palacio, es una metáfora de la labor de Fuentes, que también va robándose lo que necesita de las tumbas para crear sus personajes, uno de los varios paralelos entre los reyes y el autor mexicano.

En la Segunda Parte se comienza a romper los esquemas estrictamente españoles con la llegada del viejo Pedro y el joven peregrino al Nuevo Mundo y al ofrecer al lector otras visiones

⁹ JUAN GOYTISOLO, "Terra Nostra", en *Disidencias*, pág. 221.

¹⁰ CARLOS FUENTES, *Terra Nostra*, México, Joaquín Mortiz, 1975. Todas las citas son de esta edición.

del mundo. Fuentes evita la posible tentación de entregarnos el mundo utópico que típicamente hallábamos en las descripciones del primer encuentro. Al contrario, en este mundo a primera vista idílico, los dos viajeros encuentran sociedades jerárquicas y violentas, como efectivamente fueron la sociedad azteca y la tolteca. La Tercera Parte es donde Fuentes comienza a plantear su tesis multicultural de las sociedades hispánicas, inventando ahora una España con sus textos árabes, hebreos y de otras heterodoxias, como las que leen libros como *La Cábala*. Por lo tanto, la Tercera Parte contiene segmentos como *La judería de Toledo* (págs. 525-526), *La Cábala* (pág. 527), *El Zohar* (pág. 528), *Los Sefirot* (pág. 530) y otros donde Fuentes ofrece alternativas culturales a la ortodoxia española.

Habiendo sugerido una lectura inicial de *Terra Nostra* de acuerdo con Goytisolo, recalcando los intereses multiculturales y dialógicos de Fuentes, hago dos observaciones breves. Primero, quisiera anotar que este resumen de las tres partes es necesariamente reduccionista y que tal síntesis en sí, como toda síntesis, implica una lectura específica. Por otra parte, quisiera destacar una pequeña discrepancia con la síntesis y lectura de Goytisolo: mientras éste habla de una “prolongación” de la cultura española en América Latina, esta lectura enfatiza una relación más dinámica y simbiótica entre las varias culturas de la península ibérica y los continentes de las Américas. Es decir, considero que *Terra Nostra* es de mayor sutileza y complejidad para reducir el planteamiento de Fuentes a una mera crítica de la cultura española que se instala en las Américas durante los siglos XVI y XVII. Al contrario, en la Segunda y la Tercera partes del libro, la experiencia no es exclusivamente de imponer una cultura dominante desde la península ibérica, sino del surgimiento paralelo de instituciones, de sistemas de poder y de personas dobles que representan ambos lados del océano. Por ejemplo, el personaje del peregrino en las Américas es un doble de los tres naufragos en España.

En el caso histórico del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, existía una relación igualmente dinámica entre ese edificio y la Corona española en las Américas. Desde El Escorial, Felipe II daba sus órdenes a los diferentes virreynatos establecidos en Ultramar. Y los diseños arquitectónicos de El Escorial fueron exportados a ciudades como Puebla, México, por el mismo Juan de Herrera que diseñó El Escorial con el colega renacentista Juan Bautista. Al mismo tiempo, no se debe olvidar que las colonias en las Américas contribuyeron enormemente a la construcción de El Escorial, enviando miles de ducados utilizados directamente allí durante la segunda mitad del siglo xvii, como bien ha documentado Kubler.

Mirando con más detenimiento este objeto cultural que se llama el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nos quedan algunas observaciones finales para redondear nuestra "lectura" de la gran piedra lírica. En primer lugar, debemos poner en tela de juicio la observación nunca cuestionada de lo monolíticamente español de El Escorial. Desde Fray José de la Sigüenza y Felipe II del siglo xvii hasta Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, nadie ha dudado de la "españolidad" de este gran objeto cultural. No obstante, aquella morada de Dios era en realidad un objeto multicultural, porque desde su arquitectura ligeramente influída por la tradición árabe (los arcos algo árabes, por ejemplo) y la presencia de una enorme colección de manuscritos árabes y otros textos heterodoxos en la biblioteca, hasta el arte renacentista traído de Italia y otras regiones de Europa, la designación de la octava maravilla como algo exclusivamente "español" ha sido una lamentable simplificación de su verdadero contenido cultural. En cuanto a su política cultural, entonces, El Escorial es un objeto de múltiples contradicciones internas.

El espacio interno de la Basílica misma en El Escorial es bastante revelador en cuanto a estas contradicciones. Felipe II diseñó la Basílica y su alcoba (palabra árabe, por cierto) de tal forma que él tenía acceso visual directamente al altar de la Basílica. De esta manera, el rey podía observar la misa entera y al sacerdote desde su posición privilegiada de *voyeur*, cómoda-

mente reclinado en su cama. Mirando abajo, Felipe II podía observar no solamente la figura de Jesús, la Virgen María y todos los santos ocupando su digno espacio en la Basílica (todos ellos en estatuas doradas), sino también *su propia figura* — allí estaba y todavía se encuentra la estatua dorada del mismo Felipe II. Ejercía así su gran poder de voyerista —. Esta yuxtaposición de imágenes religiosas y políticas en el mismo espacio supuestamente sagrado repite las estrategias políticas ya señaladas en los murales, revelando así la política inconsciente de la supuesta “morada de Dios”, según el discurso oficial.

Estas contradicciones, esta política inconsciente y este multiculturalismo inherente en El Escorial son precisamente la materia que Fuentes explora y explota en *Terra Nostra*. El Escorial de Fuentes, El Palacio, es una construcción social abiertamente ficticia. Y como veremos, El Palacio es el espacio clave de la novela donde se lleva a cabo no solamente una política de inclusión y exclusión, sino también la posmodernización de nuestra gran piedra lírica. El debate multicultural del siglo xvi llega a su momento culminante hacia finales de la Primera Parte. En un diálogo entre El Señor y Guzmán, y entre Fray Julián y Fray Toribio, se plantea claramente el asunto. Para El Señor, El Palacio mantendrá su vigencia como discurso, como palabra, tal como éste explica a su cronista Guzmán: “Súmense palabras a las palabras. ¿Sobrevivirá este palacio? Que las palabras, en la duda, dejen constancia de él y reproduzcan la vida que en él se vivió” (*Terra Nostra*, 317). Para El Señor, “las verdades son eternas” y no quiere que cambien (*Terra Nostra*, 324). El Fray Toribio, en cambio, concibe un mundo sin verdades eternas, un universo de “flujo, emanación y transformación perpetuas” (*Terra Nostra*, 322). Al mismo tiempo, el Fray Toribio está consciente de la importancia de los textos heterodoxos que se encuentran en el Palacio, los textos de la diferencia (*Terra Nostra*, 314). Dadas las presiones multiculturales que están brotando dentro y fuera de su Palacio, el rey declara que “España ya no cabe en España” (*Terra Nostra*, 327).

La posmodernización de El Escorial que lleva a cabo Fuentes al fabricar su Palacio nos remite a algunos de los conceptos ya conocidos en torno a la cultura posmoderna, como la indeterminación, la heterodoxia y la antitotalización. Hutcheon recalca mucho el asunto de la contradicción no resuelta, concepto que toma de la arquitectura posmoderna descrita por Jencks¹¹. Para ellos, entonces, la arquitectura posmoderna por excelencia es la de un rascacielos de líneas modernas — un rascacielos moderno — pero con columnas griegas, dóricas, en plena contradicción con las líneas modernas. No se construye ni se desea ninguna resolución, armonía o síntesis entre estas imágenes contradictorias. Se quedan en plena contradicción no resuelta, posmoderna. Así funcionan la posmodernización del Palacio y la de otros aspectos de *Terra Nostra*. Por ejemplo, Fuentes describe un mural del pintor Lucas Signorelli que se encuentra en realidad en la Capilla de Orvieto, Italia, y es de contenido totalmente contradictorio con el arte religioso y la yuxtapone con la arquitectura severa de El Escorial. Además de curiosidad, representa una contradicción permanentemente irresuelta en la novela. De forma parecida, Fuentes toma el conocido truco tradicional del manuscrito en la botella y lo utiliza de forma anacrónica para una novela publicada en 1985, yuxtaponiendo así lo moderno y lo tradicional. El resultado es parecido a la imagen arquitectónica posmoderna del edificio moderno con sus columnas dóricas.

Finalmente, la posmodernización del Palacio de Fuentes se manifiesta en lo que se podría llamar un principio velazquiano en *Terra Nostra*, un principio que vemos funcionando en el cuadro “Las Meninas”. En su análisis de este cuadro de Velázquez, Foucault observa una condición de pura reciprocidad manifestada en el espejo que observa y el espejo observado¹².

¹¹ Véase LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1988 y CHARLES JENCKS, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, Academy, 1977.

¹² MICHEL FOUCAULT, *The Order of Things*, New York, Pantheon, 1970.

La posmodernidad de esta condición de pura reciprocidad en el Palacio de *Terra Nostra* ocurre al cuestionar y al subvertir la representación tradicional a través del doble y el espejo. Un aspecto importante de esta condición de tal reciprocidad es un proceso que Foucault asocia con cierto discurso literario desde fines del siglo XIX. Dice Foucault: “the law of discourse having been detached from representation, the being of language itself became, as it were, fragmented; but they became inevitable when, with Nietzsche and Mallarmé, thought was brought back, and violently so, towards language itself, toward its unique and difficult being”¹³. Esta nueva relación entre el lenguaje y el pensamiento fue importante y necesaria para que después, con Borges primero y luego con Sarduy y Cabrera Infante, surgiera lo que hoy llamamos la narrativa posmoderna. En *Terra Nostra* también, después de la subversión y el cuestionamiento de casi todo —la trama, los personajes, la historia— queda sólo el lenguaje “in its unique and difficult being”.

En conclusión, *Terra Nostra* es una obra en la que Fuentes, ese autor mexicano, continúa su proyecto moderno al utilizar ese objeto arquitectónico que llamamos El Escorial. Lo utiliza con fines críticos. Se vale de contradicciones internas del edificio que funciona, para Fuentes, como metáfora de la cultura hispánica en las Américas. Por otra parte, Fuentes participa en algunas actividades posmodernas al posmodernizar su Palacio. Al fin y al cabo, *Terra Nostra* no es ni más ni menos que una larga reflexión sobre el lenguaje.

RAYMOND L. WILLIAMS

University of Colorado

¹³ *Ibid.*, pág. 77.

HISTORIA E HISTORIA CULTURAL

