

EL JARDIN DE LAS ■ DELICIAS: ■ PALIMPSESTO DE *TERRA NOSTRA*

Blanca Inés Gómez *

En Carlos Fuentes hay un afán de teatralización de la realidad «El elemento teatral de la novela siempre me ha resultado fascinante» - dice;¹ en efecto uno de los más espectaculares hallazgos en la escritura del narrador mejicano es la alucinante lectura intertextual de cuadros como los de Brueghel (La Tabla de Carnaval y la Cuaresma, Juegos de Niños y el Martirio de los Niños Inocentes) en *Cambio de Piel*, y el Jardín de las Delicias en *Terra Nostra*, una de las novelas más ambiciosas de este final de milenio, en la cual Fuentes indaga sobre el tiempo colectivo.²

Renacimiento, Edad de Oro, Nuevo Mundo, crónicas, mitos, literatura son los materiales de *Terra Nostra*. La mayor parte de la novela se desarrolla hacia 1564 durante la construcción del Escorial y se centra en la figura de Felipe II y su familia. Pero el trabajo de escritura que retoma pluralidades de espacios y de

tiempos abren la obra hacia una significación de totalidad gracias a los palimpsestos culturales más diversos que integran el discurso de la ficción novelesca. El trabajo de escritura se instaura como hipertexto de la cultura. La novela es un palimpsesto³ escrito sobre las huellas de textos europeos y americanos tanto pictóricos, como filmicos y verbales (novelas, cuen-

¹ Marco, José María «Profecías y exorcismo». Entrevista. Quimera No. 68 páginas 34-39.

² Kundera Milán. *El arte de la novela*. Editorial Tusquets, 1987, pág. 27. Milán Kundera afirma como Fuentes «no limita el tiempo a la cuestión proustiana de la memoria personal, sino a ampliar el enigma del tiempo colectivo, del tiempo de Europa, la Europa que se gira para mirar el pasado, para hacer su propio balance, para captar su propia historia, al igual que un anciano capta con una sola mirada su vida pasada».

³ Genette, Jean. Palimpsestos. *La literatura en segundo grado*. Editorial Taurus, 1989.



tos, poemas, leyendas). En el texto de los textos que propone una nueva lectura de totalidad de las tradiciones azteca, europea y latinoamericana para volver a contar la historia del encuentro europeo con América.

El carnaval y la fiesta irrumpen en los paratextos novelescos donde los personajes son convocados a la representación para simular una extensa comedia dividida en tres actos, a la manera de las comedias del Siglo de Oro Español. Los reyes, la corte, los bastardos, los soñadores, los obreros, los mediterráneos, los flamencos, los indios, los parisianos actualizan la trama novelesca que debe ser leída como una comedia cuya urdimbre se teje en la estrecha relación entre vida y obra y entre arte e historia.

Los comediantes representan la comedia de la relectura de la historia y de ésta manera la ficción novelesca opera como un texto anterior a la misma representación; urgidos por la necesidad de ser, los personajes son conminados a adquirir vida en la ficción novelésca, la diégesis de la historia, por tanto, se construye más sobre el mostrar *-Showing-* que sobre el contar *-Telling-* artificio narrativo que logra crear la falsa ilusión de que la historia se cuenta por sí misma.

Terra Nostra tiende un puente entre el aquí y el allá: entre América y Europa, que implica volver a contar la historia desde la utopía americana. La historia se fundamenta en el azar y lo fortuito, y es fruto de «los errores de la libertad que se equivoca»,⁴ paradójicamente es cíclica y repetitiva; el surgimiento de América se intuye entonces como un error del pensamiento europeo.

El título de la novela *Terra Nostra* habla de la imposibilidad de la existencia americana: ¿cómo podía existir un nuevo mundo? No eran posi-

bles Orbis Alterius para el pensamiento medieval. La existencia de América remueve en sus cimientos el viejo orden del pensamiento europeo. La certidumbre de un Orbis Terrarum, de una isla de tierra, de un mundo único posible para el género humano desaparece y en su lugar Europa debe aceptar la existencia de otro mundo, ¿pero cómo compaginar la nueva realidad con las ideas religiosas de la redención del mundo?

La existencia de una tierra única era fundamental para el cristianismo, no sólo porque contradecía la idea dogmática del género humano como procedente de una única pareja original, sino porque planteaba la dificultad de que los antípodas no habrían podido tener noticia del Evangelio, lo cual se oponía al texto sagrado, según el cual las enseñanzas de Cristo y de sus discípulos habían llegado hasta los confines de la tierra. En el supuesto de que esos otros orbes estuvieran habitados, lo estarían por seres que no cabrían dentro del género humano.

La tierra en la concepción cristiana fue originalmente para el hombre un paraíso terrenal, con el pecado el hombre pierde el privilegio de ocupar el palacio que Dios le había preparado; de modo que el mundo dejó de estar alojado en aquel huerto de delicias al ser transferido a un yermo de fatigas. Se inicia así el gran drama de la historia universal: y con ella el segundo mundo, el del hombre caído porque mientras perduró en su estado de inocencia, no puede decirse que tuviera historia propiamente hablando. Pero este segundo mundo ya no se aloja como el primero en un abrigado huerto de delicias y abundancias, sino en un inclemente valle de lágrimas, se trata de un mundo abierto, de un mundo concebido como posible de

ser poseído y ampliado por el destino del hombre, es «el paraíso restaurado por el espíritu libre del hombre»⁵ el mundo se ha tornado en el lugar adámico del goce del placer.⁶

La existencia de América, por tanto, no era posible; en la novela el señor le pregunta a Guzmán:

¿Quién pintó el cuadro de la capilla? Tú quisieras saberlo Guzmán, si en esa pintura vieses, como yo he visto, una culpable rebeldía del alma, pero yo sé hacerme sordo, ciego y mudo cuando la solución de un problema sólo crea mil nuevos problemas. Mira ese mapa que cuelga sobre el muro: mira sus límites, los pilares de Hércules, las bocas del Tajo, el Cabo Finisterre, la lejana y fría Islandia, luego el abismo universal, las espaldas de Atlas, la parsimoniosa tortuga sobre cuyo caparazón descansa la tierra. Guzmán, júrame que no hay más, me volvería loco si el mundo se extendiese una pulgada más allá de los confines que conocemos; si así fuese, tendría que aprenderlo todo de nuevo, fundarlo todo de nuevo, y no sabría más de lo que saben el usurero, el peón o tú mismo. Mis espaldas, como las de Atlas están fatigadas; no soportan más peso; ni cabría cupo en mi cabeza para una braza más de mar o una caballería más de tierra: España cabe en España, y España en este palacio... (327).

⁴ Fuentes Carlos. *Cervantes o la Crítica de la Lectura*. Méjico, Joaquín Mortiz, 1976

⁵ Fuentes Carlos. *Terra Nostra*. Edit. Joaquín Mortiz, 1975, p. 631 todas las citas han sido tomadas de esta edición.

⁶ Sobre el tema puede consultarse O'Gorman, Edmundo. *La Invención de América*, Méjico, FCE, 1977.



Los linderos del mundo se confundían con los linderos geográficos del *Orbis Terrarum*, entendido como el lugar natural del hombre e identificado con la tierra. El aceptar un «Nuevo Mundo», un «Novus Orbis» implicaba la aceptación de un mundo nuevo en su acepción moral.

Tenemos una forma novelesca: la comedia, unos personajes: los comediantes, y un tema: la irrupción de la modernidad y con ella la aparición de América. La escenografía la otorga el *Jardín de las Delicias* de Jeronimos Bosch, pintor flamenco del siglo XV; el cuadro fue pintado para el Palacio del Escorial escenario, como ya vimos, en la primera parte de la novela. La alucinante lectura del tríptico, en el cual Fuentes lee la trama novelesca se anticipa en el texto con pequeños «flashes» como el que acabamos de leer. El tríptico del *Jardín de las Delicias*: El paraíso, el Jardín de las Delicias Terrestres y el Infierno del Músico, corresponde en la novela al Viejo Mundo, al Nuevo Mundo y al Otro Mundo que repite la estructura tripartita del retablo. De esta simetría de la triada, la ficción novelesca se abre a partir de la escritura profilerante a una multitud de círculos temporales pasados, presentes y futuros, recreados en imágenes paralelas, anteriores y posteriores que hallan su punto de convergencia en el Jardín de las Delicias, el cual es una interpretación alegórica del goce libre del sexo, doctrina sostenida por los adamitas.

Entre las herejías medievales, la de los adamitas preconizaba la libertad erótica y el placer corporal pues el paraíso de los primeros padres consistía precisamente en el goce a plenitud del erotismo. De allí que el tríptico cuente la historia de la caída del hombre: El Paraíso Terre-



nal, el Jardín de las Delicias del goce adámico condenado a agotarse en el exceso sexual y el infierno de la concepción cristiana. Trilogía que en la novela debe ser leída como la ficcionalización de la decrepitud europea que se hace polvo en el reinado de los Austrias, en contraposición a la exaltación del joven mundo americano de la segunda parte de la obra que se construye desde los palimpsestos de las leyendas aztecas, la poesía nahuatl y la relectura del *Chilam Balam* y del *Popol Vuh*, para concluir en la tercera parte, «El Otro Mundo», con la incorporación del azar y lo fortuito como directrices erráticas de la historia, donde nuevos órdenes que apuntan a instaurar la magia renacentista (El teatro de la memoria, El número tres) hacen posible la fusión de lo mítico, lo mágico, lo histórico y lo ficticio para crear una realidad cercana al hermetismo. Fuentes, comparte con los herméticos (a quienes reencuentra en el excelente estudio *El Arte de la Memoria* de la investigadora inglesa Francés A. Yates⁷) la creencia en los ciclos de la historia y en alguna especie de reencarnación, en lo que él llama «transformación incesante, multiplicidad». «Yo viajo del espíritu a la materia», dice una de sus voces narrativas, «Yo vuelvo de la materia al espíritu. No hay fronteras. Nada me está prohibido.» «Creo que mentalmente soy varias personas, por tanto soy varias personas físicamente.... lo que es, es pensando; lo que es pensando, es». (619). Dicha transformación, coincidente con la expresión barroca definitiva del estilo de Fuentes, se expresa en el texto en la recuperación de una pluralidad de lecturas y escri-

⁷ Francés A. Yates *El Arte de la Memoria* Madrid, Taurus, 1974.

turas previas. En *Terra Nostra* se dan cita los tres libros más representativos de la tradición literaria española: Don Quijote, La Celestina y Don Juan Tenorio como hipotextos que se vuelven a escribir. «Los abrí- dice Ludovico- para leer tres libros: el de la Trotaconventos, el del Caballero de la Triste Figura y el del Burlador Don Juan. Créeme Felipe: sólo allí en los tres libros, encontré de verdad el destino de nuestra historia». (746).

Los hipotextos cobran vida para crear una comunidad de personajes y de espacios, donde los actores entran y salen de los libros para contar cuentos sin cuenta «Cincuenta cuentos son cuentos sin cuenta» (609) que hacen posible «la lectura del libro que nunca termina de leerse, porque el libro es de todos». (610).

A partir de este momento, *Terra Nostra* es el cetón que contiene todos los personajes, todos los espacios y todos los tiempos; el simultaneísmo hace posible que los actores entren y salgan de los libros para poblar el mundo de la novela o para eternizarse en el cuadro de Orvieta. De tal manera que se puede leer *Terra Nostra* como si ya hubiera sido pintada por el Bosco. La intertextualidad abre paso a la concepción de la novela como crítica de la escritura; el texto pierde su inmediatez e implica su desciframiento en la cultura. *Terra Nostra* crea una lectura totalizante al posibilitar una lectura en abismo, lectura cabalística de un texto único que alberga todos los textos posibles. Desde esta concepción de la escritura con un vórtice de temporalidades, Carlos Fuentes vuelve a contar la Historia de América y su ingreso a la cultura universal. «Nuestra relación con Europa -ha dicho- es una relación conflictiva: Sol y



sombra como en el ruedo ibérico»,⁸ relación dual y maniquea que oscila entre el odio y el amor. Volver a contar la historia de América significa para Fuentes asumir el hispanismo para reencontrarnos con una historia que compartimos con Europa. Por eso en *Terra Nostra* el lector recupera un tiempo histórico; la época de los Austrias centrada en la figura de Felipe II y no sólo asiste a la construcción del Escorial sino que se pasea con los comediantes por entre las bambalinas y los pasadizos que unen los mundos ficticios de Fernando de Rojas, Cervantes y Zorrilla, autores que aparecen en un primer plano pero cuyas voces se mezclan en el ámbito de la cultura universal, donde resuenan múltiples voces, Hamlet, el Rey Lear o Gregorio Samsa, para crear un texto único que contiene todos los textos.

La intertextualidad polifónica de la novela insta de nuevo el mundo del *Quijote* como resonador cultural para recuperar un haz de reflejos capaz de reproducir hasta el infinito la historia de la cultura, así la propuesta de Pierre Menard en las últimas páginas de la novela «dotar a bestias, hombres y naciones de un surtido de espejos capaz de reproducir infinitamente sus figuras y las ajenas, sus territorios y los ajenos» (765) es la lección borgiana aprendida por Fuentes para crear una nueva técnica de lectura: que hace posible la encarnación del tiempo colectivo «La técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas-dice Borges-. Esta técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odissea* como si fuera posterior a la *Eneida*... Esta técnica puebla de

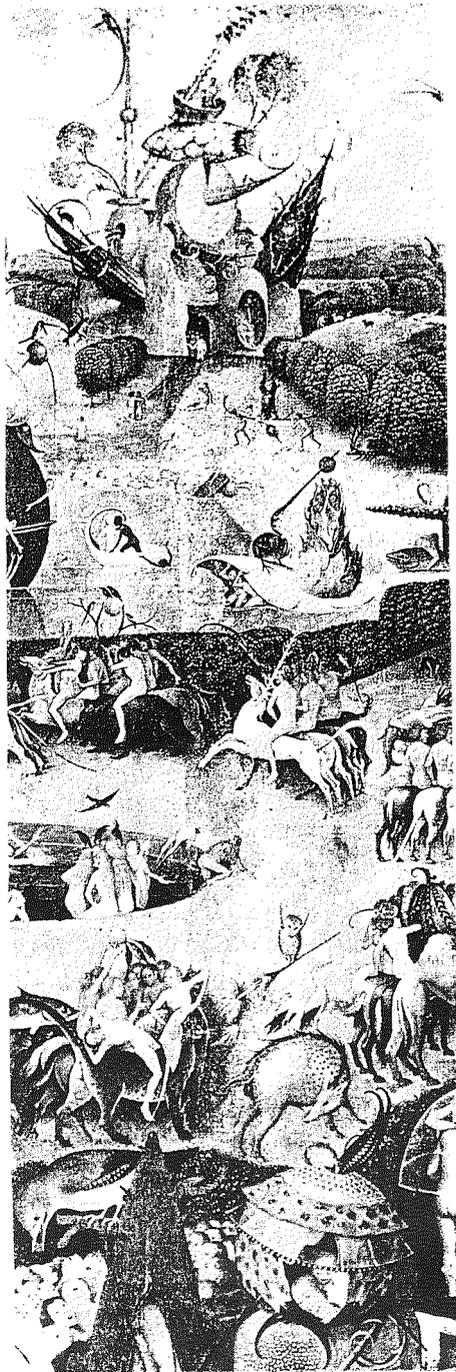
⁸ Fuentes Carlos. Cervantes o la Crítica de la Lectura. P. 9.

aventuras los libros más calmosos».⁹ El sintagma discursivo de *Terra Nostra* se cifra en el juego de los reenvíos textuales entre los libros y en la travesía de los textos propia del palimpsesto. Para Fuentes, el *Quijote* es la posibilidad infinita del juego de la escritura que implica el acto de leer.

⁹ Borges, J.L. «Pierre Menard, autor del Quijote» *Ficciones y Artificios*, Prosas completas vol.I. Edit. Bruguera, p. 433.

... y empecé a escribir la historia de un hidalgo manchego que sigue adhiriéndose a los códigos de la certidumbre. Para él, nada estaría en duda pero todo sería posible: un caballero de la fe. Esa fe, me dije, provendría de una lectura. Y esa lectura sería una locura. El caballero se empeñaría en la lectura única de los textos e intentaría trasladarla a una realidad que se ha vuelto múltiple, equivo-

ca, ambigua. Fracasaría una y otra vez; y cada vez volvería a refugiarse en la lectura: nacido de la lectura, seguiría viendo ejércitos donde sólo hay ovejas sin perder la razón de su lectura; sería fiel a ella porque para él no habría otra lectura lícita: los encantadores que conocía por su lectura, y no la realidad, seguirían cruzándose entre sus empresas y la realidad.



Me detuve en este punto y decidí, audazmente, introducir una gran novedad en mi libro: este héroe de burlas, nacido de la lectura, sería el primer héroe en saberse, además, leído. Al tiempo que viviría sus aventuras, éstas serían escritas, publicadas y leídas por otros. Doble víctima de la lectura, el caballero perdería dos veces el juicio: primero, al leer; después, al ser leído. El héroe se sabe leído:

nunca supo Aquiles tal cosa. Y ello le obliga a crearse a sí mismo en su propia imaginación. Fracasa, pues, en cuanto al lector de epopeyas que obsesivamente quiere trasladar a la realidad. Pero en cuanto objeto de una lectura, empieza a vencer a la realidad, a contagiarla con su loca lectura de sí mismo. Y esta nueva lectura transforma el mundo, que empieza a parecerse cada vez más al

mundo del libro donde se narran las aventuras del caballero. El mundo se disfraza: el hechizo termina por hechizarlo. Pero el precio que debe pagar es la pérdida de su propio hechizamiento. Recobra la razón. Y esto, para él, es la suprema locura: es el suicidio; la realidad le remite a la muerte. El caballero sólo seguirá viviendo en el libro que cuenta su historia; no le quedará más recurso que



comprobar su propia existencia, no en la lectura única que le dio la vida, sino en las lecturas múltiples que se la quitaron en la realidad pero se la otorgaron para siempre en el libro y sólo en el libro. Dejaré abierto un libro donde el lector se sabrá leído y el autor se sabrá escrito. (pág. 673).

Como «crítica de la escritura», la novela de Fuentes echa mano del *Quijote* para revivir el desfile de sus episodios o para recrear su lenguaje mediante la parodia, el pastiche y el mimo-texto. Por momentos asistimos a los inolvidables episodios del Quijote, pero en otros, nos hallamos ante nuevos episodios tan veraces como los de Cervantes por su estilo inconfundible. Este mismo juego de la escritura hace posible recordar múltiples y conocidos pasajes de otros libros que dejan en el lector la incertidumbre de una escritura que se sabe leída. La actitud de Fuentes al recurrir a los juegos intertextuales y a la novela como crítica de la escritura, es uno de los más característicos artificios barrocos para crear laberintos de significación como expresión de un mundo cambiante.



De esta manera la obra actualiza el ámbito de la ambigüedad de la contrarreforma donde todo es posible y la duda se ha instalado y donde el pensamiento se debate entre la herejía y la ortodoxia de la inquisición. Este mundo, en el cual todas las rigideces de la ortodoxia medieval fueron subrayadas hasta la caricatura por la exacerbación del sentimiento religioso que propició la tradición árabe-judía, se recoge en *Terra Nostra* con la presencia del esoterismo. La cábala, el zohar y los Sefirot hacen posible mundos espejantes de una lectura ilimitada para abrir el texto a procesos de significación polivalentes.

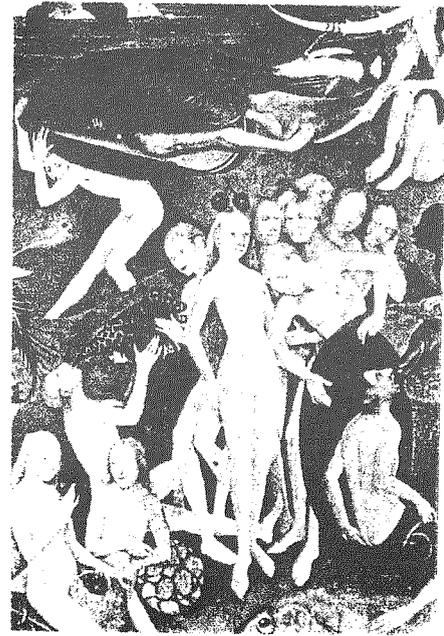
Así en tanto que *Don Quijote*, apegado a la creencia e intentando adecuar el mundo a la verdad de los libros, es «el caballero de la certidumbre de la fe en el mundo de la incertidumbre», *Celestina*, es símbolo de lo cambiante y transitorio: «Ley es de fortuna que ninguna cosa en su ser mucho tiempo permanece; su orden es mudanza»;¹⁰ además como portadora del discurso de lo otro, de lo negado y prohibido, sus labios son tatuados y ha sido transformada en bruja.

A este carácter satánico el libro de *La Celestina* une un nuevo símbolo: el del sentido de la vida humana; los hombres y las mujeres viven en el mundo para representar una y otra vez la creación. «En *La Celestina* de Rojas, ha dicho Fuentes, está presente el texto esotérico del zohar judío: Dios comparte con el hombre la culpa de la creación, pues Dios se mantuvo ausente del mundo y ésta fue la causa común de la caída de Dios y de los hombres». El hombre caído simbolizado en Don Juan se aloja en la «burbuja de los amantes», del *Jardín de las Delicias*, que «alberga al arre-

pentido Don Juan salvado por el amor de Doña Inés».

En *Terra Nostra* los personajes tras truecan sus papeles, adelantan o retroceden su existencia para poder ingresar a un tiempo simultáneo y así Don Juan y Doña Inés ya fueron pintados por el Bosco y el *Jardín de las Delicias* ha precedido a *Terra Nostra*; porque gracias a la cábala, el zohar y los sefirot el hombre pudo conocer el tiempo de todos los tiempos, el espacio de todos los espacios y la memoria simultánea de todas las horas y todos los hombres como el imaginado en el *Aleph* de Borges.

El afán de teatralizar la realidad lleva a Fuentes a proponer una relectura magistral del cuadro del Bosco que le sirve como telón de boca para su representación, cuando las hojas del tríptico del Bosco se cierran y aparece la tierra que flota en el globo terráqueo, Fuentes cierra igualmente su onírica lectura para leer en esta recreación del mundo la aparición inusitada de América: «Vides hic terran novam: ac caelum novum: novas insulas» (633), esto es «Orbis Alterius» en contraposición a «*Terra Nostra*».



¹⁰ Fuentes Carlos, op. cit., p. 51.