

SERIE
HUMANI-
DADES

ISBN

978-

958-

782-

537-

4



PENSAR AMÉRICA LATINA DESDE LA LITERATURA

Imagen y memoria en
Terra nostra de Carlos Fuentes

MYRIAM JIMÉNEZ QUENGUAN

EDICIONES

USTA





**PENSAR AMÉRICA LATINA
DESDE LA LITERATURA:
IMAGEN Y MEMORIA
EN TERRA NOSTRA
DE CARLOS FUENTES**

COLEC-

CIÓN

440

EDICIONES

USTA

**PENSAR AMÉRICA LATINA
DESDE LA LITERATURA:
IMAGEN Y MEMORIA
EN TERRA NOSTRA
DE CARLOS FUENTES**

SERIE

EDUCACIÓN

Myriam Jiménez Quenguan



Jiménez Quenguan, Myriam
Pensar América Latina desde la literatura:
Imagen y memoria en Terra nostra
de Carlos Fuentes / Myriam Jiménez Quenguan,
Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2022.

231 páginas; fotografías a blanco y negro,
ilustraciones y tablas

Incluye referencias bibliográficas
(páginas 219-222) e índices de autor y temático

ISBN 978-958-782-537-4
E-ISBN: 978-958-782-538-1

1. Literatura hispanoamericana 2. Terra nostra
-- Crítica e interpretación 3 Literatura mexicana
- Historia y crítica 4. Imagen y memoria I.
Universidad Santo Tomás (Colombia).

CDD 860.998

CO-BoUST



Esta obra tiene una versión de
acceso abierto disponible en el
Repositorio Institucional de la
Universidad Santo Tomás:
<https://repository.usta.edu.co/>
Universidad Santo Tomás

© Myriam Jiménez Quenguan, autora, 2022
© Universidad Santo Tomás, 2022

Ediciones USTA

Bogotá, D. C., Colombia

Carrera 9 n.º 51-11

Teléfono: (+57) 601 587 8797, ext. 2991

editorial@usantotomas.edu.co

<http://ediciones.usta.edu.co>

Ludwing Cepeda Aparicio *corrección de estilo*

lacentraldediseño.com *diseño de colección*

Martha Cadena *diagramación*

Hecho el depósito que establece la ley

ISBN: 978-958-782-537-4

E-ISBN: 978-958-782-538-1

Primera edición, 2022

Vigilada Mineducación

Reconocimiento personería jurídica: Resolución 3645
del 6 de agosto de 1965, Minjusticia

Acreditación Institucional de Alta Calidad

Multicampus: Resolución 01456 del 29 de enero de
2016, 6 años, Mineducación

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra,
por cualquier medio, sin la autorización expresa del
titular de los derechos.

CON- TENI- DO

15	Introducción
23	Reflexión sobre la imagen
28	La imagen poetiza al lenguaje
31	Un problema clásico: la imagen como mimesis
38	Imagen escritura, acontecimiento
40	Imagen huella
43	Imagen aurática
45	Imagen como <i>différance</i>
46	El destino de la imagen sensible
55	Las imágenes son fantasmas
60	Los fantasmas hablan
61	Las imágenes de los manuscritos o las historias de Tiberio

65 La imagen del horror: masacres y repetición del exterminio

67 Masacre de Flandes, poder feudal y barbarie

75 Huellas historiográficas de la España colonial

98 ¿Cuál es la relación de Flandes con la monarquía hispánica?

109 Imagen, sueño, reflejo

122 El sueño de los comuneros y la masacre del Alcázar

128 De la playa a la muerte de inocentes

135 Los sabios y el teatro de la memoria

147 1492: la imagen del Nuevo Mundo

154 Más espejos, visiones y engaños

163 Siglos XVI y XX, masacre de Tlatelolco

166 Oralidad como signo de resistencia

**169 Contar y crear imágenes
para no perder la memoria**

171 Fin de milenio: 1999

172 El barroco una forma de arte-memoria

179 El Escorial, palacio para muertos

182 Sobre reliquias y pudrideros

187 Del cuadro de "Orvieto" a El Bosco,
o la representación surreal del bien
y del mal

199 A manera de conclusiones

201 Sí, están unidas, no son duales

204 Sueños y deconstrucción de imágenes
múltiples y barrocas

- 211 No, no se olvidan, son el teatro espejo
de la memoria

219 Referencias

223 Sobre la autora

225 Índice temático

La realidad es un sueño enfermo.

FUENTES, *Terra nostra*

Introducción

La relación entre imagen y memoria, con base en la novela *Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes, abre distintas posibilidades de reflexión y debate que contribuyen a pensar América Latina desde nuevas lecturas. Por un lado, la obra permite desentrañar historias ocultas, cuestionar la verdad de las imágenes y cómo ellas consolidan la memoria de los pueblos; es decir, su producción tiene que ver con la historia real, en concreto, con la España colonial y el Nuevo Mundo. Por otro lado, también genera diálogos y cuestionamientos críticos, a partir de la ficción y la subjetividad artística.

En este estudio, se presentan algunas aproximaciones de lectura y análisis desde distintas teorías estéticas y teorías literarias, entendiendo que la imagen ha sido objeto de estudio desde pensadores de la Grecia Clásica como Platón, hasta filósofos contemporáneos como Derrida y Rancière.

Se parte de la idea de que la imagen siempre está asociada con la memoria, no se trata solo de una figura retórica para representar o mostrar la semejanza o apariencia de algo; existen, como lo señala

el *Diccionario* de la Real Academia (RAE, 2021), distintas acepciones; la imagen se ha entendido como “figura, representación, semejanza y apariencia de algo” (2021).

Las imágenes casi siempre remiten a la reproducción de figuras o a la recreación de la realidad gracias a la imaginación. Más aún, se convierten en un problema de identidad de los pueblos y en una forma de relacionarnos y de construir cultura. Existen imágenes públicas, privadas, reales, ficcionales, virtuales, toda una inmensidad de posibilidades que confirman que ella ocupa un papel fundamental para la construcción de la memoria universal, nacional, local. ¿Qué imágenes identifican a toda la humanidad? ¿Qué imágenes tienen unos pueblos de otros?

La presencia de las imágenes trae el problema de la memoria, entendida no solo como la facultad de recordar el pasado sino, además, como una función artística, en donde la literatura revela hechos, circunstancias, sentires, ideas de los hombres en diferentes contextos. La memoria es “exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto” (RAE, 2021). Es necesario revisar cómo aparece y qué perdura de ella en la gente. Construir memoria sirve para desocultar lo que los discursos oficiales han callado, sirve para incluir al otro y para aportar a la construcción de la conciencia individual y colectiva. En esta medida, la memoria nos increpa a hacer una revisión de la historia real e imaginaria, ella trae el problema de la verdad, el de las herencias culturales, las exclusiones y los olvidos.

Sin duda, la imagen no se limita a lo estrictamente visual, ella trae consigo memoria e ideas, trae implícita una ideología; estudiarla con base en una obra literaria concreta permite constatar su evolución, sus temáticas, los problemas más recurrentes de las sociedades. Por lo tanto, en estos tiempos de predominio mediático, es preciso pensar la imagen unida a la memoria, porque especialmente a través de su producción desde Latinoamérica y desde sus obras literarias se pueden contar y pensar distintas historias humanas y ficcionales. Y en esa gran polifonía aparecen temas de fondo, algunos relacionados con las formas, otros relacionados con las historias y los relatos, otros con los universos imaginarios de las obras, los autores y los lectores. ¿Cómo se produjo la imagen en los tiempos coloniales? ¿Cómo fue leída la imagen del Viejo Mundo y del Nuevo Mundo? ¿Quién se encargaba de difundir las imágenes externas (públicas)? ¿Por qué la imagen-memoria es una forma de pensamiento para la liberación de los pueblos?

A nivel de la teoría literaria, el estudio de las imágenes hace parte de los estudios de la literatura comparada; para María Laura Pérez Gras (2016), es la imagología la disciplina que estudia los conflictos que genera la imagen y se aplica a la alteridad de los textos; es decir, la imagen se trabaja como algo que se lee acorde al contexto. Pérez recuerda a René Wellek para aclarar que lo imagológico no trata del estudio de ilusiones, sino de “la reconstrucción de un imaginario social a partir de las imágenes que un texto

literario encierra" (p. 11). Pero ¿qué ideología transmiten las imágenes literarias en América Latina? ¿Qué imágenes sobresalen en *Terra nostra*? ¿Qué cuentan las imágenes sobre los hombres? ¿Cuál es su intencionalidad? ¿Qué relaciones establece la imagen con la memoria? ¿Cómo se leen las imágenes de los pueblos? ¿Cómo aprovechar las imágenes autóctonas? ¿Es preciso educar la mirada, cómo hacerlo?

En *Terra nostra* (1975) la memoria está unida a la imagen e interroga si es mimesis o quiebre de la representación, es, además, una función de la mente humana para recordar el pasado, tarea que usualmente se le ha atribuido a la historia; sin embargo, esta función también la cumplen las obras artísticas como las literarias. Y aunque la obra de Fuentes no desea ser histórica, sí requiere de la historia para su construcción, prefiguración, comprensión e interpretación. La novela juega con datos históricos, algunos sucedidos en otros tiempos o atribuidos a otros personajes, tal es el caso de la aparición de Felipe el Hermoso como padre de Felipe II, aunque en la vida real su padre fue Carlos I de España. El manejo histórico desde la ficción brinda mayor veracidad a la narración y a la vez realiza un particular énfasis comunicativo; en Fuentes, por ejemplo, el tras-tocamiento de fechas y rasgos de los monarcas hispanos ayuda a caracterizar mejor los excesos de la época. En *Terra nostra* las imágenes son memoria viva, sirven para criticar, parodiar, interrogar, pensar, recrear; son, como diría Rancière, un síntoma, una revelación de lo que sucedió.

En la época en que se desarrollan los sucesos, la novela de Fuentes inicialmente nos remite inevitablemente al Viejo Mundo, a la gloria de los monumentos, al aura de las pinturas, a la transformación y riqueza constante de las imágenes, desde las más asombrosas, misteriosas y góticas hasta las más deplorables, aquellas relacionadas con la muerte violenta. En este estudio se parte de la concepción de la imagen como lenguaje, mimesis, escritura, acontecimiento, huella, aura, *différance* y destino sensible.

Así, las imágenes ayudan a comprender los acontecimientos, la memoria, la historia, los fenómenos culturales. Cada cultura crea sus propias imágenes, sus imaginarios de personas, hechos, valores, defectos, sueños, etc. Al final, la reflexión abierta por Platón sigue vigente, ¿la imagen es mimesis?, ¿cómo la imagen imita lo real?, ¿la imagen es copia o simulacro?

Para Derrida (2008), la imagen es un acontecimiento que confirma la *différance*, ya que es ambigua, polisémica y polifónica. Para Benjamin (1993), es la huella que ayuda a generar conciencia, es objetiva y subjetiva a la vez, expresa las transformaciones que viven los pueblos y las ideas que ayudan a descubrir el mundo. Para el pensador alemán, es importante preguntar ¿qué es lo auténtico? ¿Cuáles son las imágenes singulares que nos regala *Terra nostra*? Para responder estos interrogantes, Benjamin (1989) también nos invita a reflexionar sobre el “aura”, entendida como un componente esencial de las obras de arte; el aura nos conduce a pensar en su lejanía y en su cercanía, es un signo

de verdad y autenticidad, una forma de resistencia frente a la imagen instrumentalizada. A propósito, ¿qué tan lejanas nos resultan las imágenes que encontramos en la obra de Fuentes? ¿Cómo han influenciado esas imágenes del siglo xv y xvi en el pensamiento de América Latina? ¿Estas imágenes se siguen reproduciendo en el siglo xxi? Existen tantas visiones de mundo, pero, en ciertos contextos y épocas, algunas visiones predominan más que otras. ¿Cómo distinguir la imagen real de la imagen imaginaria y ficcional?

Para Rancière (2011), la fuerza de las épocas la encontramos en las imágenes, si realmente deseamos emanciparnos tenemos que vivir el arte. ¿Qué es lo aparente? ¿Qué es lo real? ¿Qué función tiene la imagen y por qué define la memoria? Destino e imagen se vinculan, las imágenes sirven para comprender y transformar las situaciones, “la alteridad forma parte de la propia composición de las imágenes” (p. 25). Las imágenes se mueven en el tiempo, existe una “imagenidad”, unas relaciones y funciones entre ellas, unos lazos visibles y sensibles de significación.

Para resolver algunos de los interrogantes planteados, existe abundante teoría estética y teoría literaria; aquí delimitamos y proponemos su análisis, teniendo en cuenta las siguientes partes:

1. *Reflexión sobre la imagen*, trata la imagen como problema y lenguaje, como visión mimética clásica, como escritura y acontecimiento, como huella, aura, *différence*, destino de lo sensible.

2. *Las imágenes son fantasmas*, presenta en la novela de Fuentes algunos fantasmas que hablan y la vigencia de los manuscritos o la historia de Tiberio.
3. *La imagen del horror: masacres y repetición del exterminio*, incluye la masacre de Flandes, las huellas historiográficas de la España colonial, además, se interroga sobre la monarquía hispánica.
4. *Imagen, sueño, reflejo*, muestra algunos sueños como el de los comuneros, los hechos vividos en la playa y la muerte de inocentes.
5. *Los sabios y el teatro de la memoria*, hace hincapié en las lecciones de Valerio Camillo.
6. *1492: las imágenes del Nuevo Mundo*, trae a escena objetos como el espejo, la masacre de Tlatelolco, la oralidad como resistencia.
7. *Contar y crear imágenes para no perder la memoria*, alude al fin de milenio, al barroco, al palacio de El Escorial, a las reliquias, al pudridero real y a los cuadros de “Orvieto” y *El jardín de las delicias*¹.

¹ En este libro no se considera el análisis de las imágenes y visiones femeninas en *Terra nostra*; sin embargo, sobre este tema existe un estudio realizado por la misma autora, Myriam Jiménez Quenguan, que se difundió a través de una ponencia video en el *Congreso Internacional Nodos del Conocimiento*, organizado por universidades de España (Sevilla, Zaragoza) y México, (diciembre 2020). El texto está publicado como capítulo VI (pp. 107-132) titulado “Violencia basada en género, misoginia, desigualdad

En cada capítulo el lector encontrará algunas imágenes, pensadas para completar el texto escrito, que esperan ampliar la reflexión y hacerla más amena.

Al final de este libro, se incluye, a manera de conclusiones, un texto más personal, que resalta lo más significativo de esta particular aventura de pensamiento literario.

e imaginario sobre lo femenino en la literatura latinoamericana: el caso de *Terra Nostra*", en el libro *La violencia de género en adolescentes y jóvenes: claves para la prevención*, Madrid: Editorial Dykinson S. L., 2022, 133 p.

Reflexión sobre la imagen

*¿O no crees —dijo— que sólo entonces,
cuando vea la belleza con lo que es visible,
le será posible engendrar,
no ya imágenes de virtud,
al no estar en contacto con una imagen,
sino virtudes verdaderas, ya que está
en contacto con la verdad?*

PLATÓN, *El Banquete*

La relación existente entre literatura e imagen hace parte de los estudios de literatura comparada, por un lado, se encuentra que existen imágenes estereotipadas de los pueblos y las naciones que se ven mediadas a través de la escritura, y, por otro lado, la imagen que unos pueblos tienen de otros, en donde necesariamente intervienen las ideas, de allí que se utilice el término de imagología, precisamente para abordar lo concerniente a la imagen y la ideología que ella puede contener. ¿Cómo América Latina mira al mundo? ¿Cómo Occidente mira a América Latina?

La literatura siempre ha contribuido a la invención y construcción de la imagen de lo local, lo nacional y lo internacional; en muchos sentidos, la construcción de imágenes literarias ha tenido una función de memoria histórica y también de memoria ficcional, creando universos simbólicos que se convierten en patrimonio de la humanidad. Desde aquí surgen diversas problemáticas: ¿qué imágenes predominan para designar a América Latina? ¿Qué cuentan las imágenes? ¿Es posible hallar imágenes representativas e imitativas? ¿Qué imaginarios sobresalen? ¿Qué imágenes tenemos del Viejo Mundo, el Nuevo Mundo y el mundo por venir?

En la lectura de las imágenes intervienen prejuicios, clichés, estereotipos; la imagen usualmente excede lo literario, revela contenidos ideológicos y políticos.

En estos tiempos digitales se produce un cambio de paradigma, las imágenes se transforman y generan distintos giros de lo visual, hay una sobreproducción de ellas, pero también existen otras que se ocultan. La imagen constituye una oportunidad para cuestionar nuestras ideologías y proponer otras, a favor del reconocimiento y la valoración de un nuevo pensar. Estamos inmersos en imágenes que se repiten, algunas nos remiten a valores casi olvidados, sin los cuales es imposible trascender el pensamiento colonial. Abrir la mirada implica recorrer diversos caminos que se alejan de la imagen masificada, para regresar a la memoria olvidada e imaginada, porque solo desde allí encontraremos al hombre latinoamericano.

Existen muchas relaciones nacionales e internacionales para reconstruir la memoria, a través de acontecimientos culturales, sociales y políticos. Para Guillén (1985, pp. 93-95), existen tres modelos de supranacionalidad que, en este caso, se pueden aplicar para el análisis de las imágenes, ellos son:

1) *El estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales*, que incluye relaciones entre autores con diversas naciones y el encuentro de premisas culturales comunes. En el caso de obras como *Terra nostra* (1975), por ejemplo, encontramos que la relación con España es relevante, no solo por tener en común la lengua, sino todo un acervo cultural semejante como la ideología y la simbología judeocristiana. Pero también existen rasgos particulares de los territorios que están contenidos en las imágenes emblemáticas de la literatura latinoamericana como su paisaje y sus particulares violencias. Por ejemplo, representa un signo de identidad mexicana la pirámide de Teotihuacán (figura 1).

Figura 1. Pirámide de Teotihuacán, México



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., septiembre, 2019.

2) *Fenómenos y procesos “genéticamente” independientes*, se observan, además, fenómenos singulares; hablar de América Latina es asumir su diferencia, multiculturalidad e hibridez cultural. En este aspecto, las imágenes expresan cambios de mirada y diversos cruces culturales; en la obra de Fuentes se cruza la mirada europea con la de los pueblos ancestrales; es decir, el fenómeno del llamado “descubrimiento” configuró nuevas subjetividades y modos de ver y de sentir. Pero ya existía un imaginario cultural propio como el templo de Quetzalcóatl en Teotihuacán, México, que algunos traducen del náhuatl como “Ciudad del Sol”, “lugar donde los hombres se convierten en dioses” (figuras 2 y 3).

Figura 2. Calendario solar Azteca



Fuente: Pau Mondragón - Pixabay.

3) *Principios y propósitos derivados de la teoría de literaria*, que, en lo referente a la imagen, da pie para analizar

su producción con base en las teorías que existen sobre ella. Este punto exige abordar el problema de la imagen, es posible asumirla desde procesos y desarrollos diacrónicos, o desde una teoría de la historia literaria, o integrando la mirada occidental con la mirada de un nuevo mundo; la obra literaria permite este tipo de comparatismo. Sin embargo, el llamado Viejo Continente y el Nuevo, se componen de diversas culturas, entonces no se trata de la imagen de una nación, sino de muchas que intervienen en la construcción de una.

Figura 3. Representación de Quetzalcóatl



Fuente: Pixabay.

Así mismo, las imágenes de las creaciones poéticas contribuyen a afirmar la diferencia y la autoconciencia. En ellas, el lector puede encontrar ideas del autor,

de sus personajes, de los lugares, ideas del contexto y sus propias ideas. Es decir, la imagen requiere un ejercicio de distancia y de cercanía. Ver, decía Blanchot (2002), significa que la separación se convirtió en encuentro; la visión no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver (p. 28). En las obras literarias sobre América Latina, no se trata de una mirada muerta sino activa, fascinante; la imagen se convierte en presencia. Existe, además, una imagen del lenguaje, que no tiene que ver con la tradición retórica, se trata de ver lo no visto, de comunicar a través de sonidos, sensaciones, gestos, sueños.

En este sentido, para analizar el fenómeno de imagen literaria y desde ella, pensar a América Latina, destacamos algunos aportes provenientes de la teoría literaria y de la filosofía contemporánea que se desglosan a continuación.

La imagen poetiza al lenguaje

Para Kristeva (1988), la imagen hace parte del lenguaje y desde sus inicios está vinculada con la escritura, pero, más que ser representación, es huella, marca que perdura, transmite y actúa. La escritura como marca recurre al espacio para fijarse en él y, además, desafía al tiempo: si el habla se desarrolla dentro de la temporalidad, el lenguaje junto con la escritura también lo hacen y, así, configuran lo espacial (p. 24).

Lenguaje e imagen siempre han estado vinculados, los dos han expresado lo sagrado, lo humano,

lo temporal; los dos han estado sometidos a lo permitido y lo prohibido.

Para Paz (1994), no hay pensamiento sin lenguaje (p. 24), en él la imagen hace parte del universo poético y cumple una función simbólica, que en el caso de Latinoamérica la distingue del mundo europeo y de los otros mundos; la imagen tiene el poder de decir lo indecible, ella puede resaltar y exaltar todos los valores de las palabras y, además, expresar diversos sentidos del contexto. Fuentes afirma imágenes poéticas sobre dichos mundos, pero la imagen por sí sola se puede explicar: “bajo el nombre de ‘imagismo’ se puede reunir a un grupo reducido de escuelas literarias surgidas de las vanguardias de principios del siglo xx, y caracterizadas por el culto de la imagen en un sentido intuicionista de raíz parcialmente bergsoniana” (Greiner-Mai, 2006, p. 174). Aquí es posible ubicar al ultraísmo hispánico y el *imagis* anglosajón. En el simbolismo proveniente de la escuela francesa y también oriental, algunos poetas confirieron un carácter esotérico a sus creaciones, dejando de lado la problemática social. Ese carácter misterioso está en las obras literarias de varios autores latinoamericanos; gran parte de las imágenes del simbolismo común entre España y América Latina, el lector las encuentra en la herencia cabalística, de allí proceden imaginarios que actúan en la cultura de ayer y de hoy, tal como se percibe en *Terra nostra* (figura 4).

Figura 4. Carátula de *Terra nostra*



Fuente: Google Imágenes.

La imagen poética, por su parte, es el material por excelencia de los artistas, expresa una pluralidad que no se limita a su función retórica, la imagen misma es capaz de comunicar muchas cosas, no solo imita, también crea universos propios e imaginarios que inventan y reinventan la memoria. La memoria de las imágenes deconstruye la lectura tradicional de las gramáticas existentes, son una fuente archivo para ver y reinscribir las huellas de los humanos de todos los tiempos y geografías. La imagen tiene una capacidad de *inventio* que va más allá de la finitud o del cuerpo, porque puede inscribirse como huella, escritura inconclusa, hallazgo.

Las escrituras se vuelven abstractas, marcan un ritmo y un proceso de simbolización, en ellas hablan los cuerpos del pasado, del presente, del futuro y del

contexto. Para Derrida (2008), existen escrituras no alfabéticas; entonces, la imagen es también una forma de escritura que posee una gramática diferente; trasciende el concepto de lengua, la imagen no solo es capaz de expresar sentidos, es presencia no necesariamente representacional. De los pictogramas a los signos y a los símbolos, la imagen se complejiza para convertirse en una forma que perdura.

Un problema clásico: la imagen como mimesis

La reflexión en torno a la imagen en la tradición occidental fue un tema de debate y estudio para los pensadores de la Grecia clásica, especialmente para Platón, para quien la imagen tiene que ver no solo con el problema de la representación y la copia, sino con el problema de lo ideal y lo real, de lo auténtico y de lo falso, de lo mítico, de su fuerza y su belleza. ¿Existe una imagen original? ¿Cómo distinguir la imagen verdadera de la falsa? ¿Cómo aparece la imagen en la sociedad? ¿Cómo aparece la imagen según nuestra percepción? ¿Cuál es la imagen ideal? ¿Cuál es la relación de la imagen con la belleza? ¿Qué entendemos por una imagen bella? La tesis del filósofo, maestro de Aristóteles, es que la imagen es esencialmente mimesis; el mundo externo y sensible es solo una apariencia, una sombra desde donde se crean conceptos.

El banquete (1988) plantea el problema de belleza como algo subjetivo que tiene relación con la ética y la virtud; en esta medida, el arte cumple el fin pedagógico de enseñar la virtud. Pero ¿son las imágenes

copias o simulacros? Las copias reproducen un original mientras que el simulacro falsifica la realidad (figura 5).

Figura 5. Estética Clásica Platón



Fuente: esquema realizado por Myriam Jiménez Q., Bogotá, agosto, 2020. Diagramación y diseño de Érica Nathalia Mera R.

El cuestionamiento de la imagen también tiene que ver con la creación y la jerarquía económica, social y cultural, instaurada en los pueblos, es decir, constituye un problema político; se encuentra a Dios en el mito, a los reyes en el poder, a los autores-creadores, a los personajes-creados, a los géneros y las distintas representaciones. La tragedia, en este contexto, representaba a los héroes, la comedia representaba a los seres viles.

Platón entiende la producción de cosas como *poiesis*, en esa producción están las imágenes; pero lo esencial son las ideas, es decir, las esencias reconocidas como

kheresis. El mundo entonces está regido por lo sensible y lo inteligible; así aparecen la *doxa* (opinión) y la *episteme* (conocimiento). Además, en su pensamiento la escritura proviene de la diosa Farmacia (Fedro, 1988); esta es, como diría Derrida (1968), un *farmacón*, una droga que podría sanar o envenenar, tiene una “profundidad encriptada” (p. 103) que en Platón se entiende como una medicina para la mala memoria, es una actividad ilusoria, una forma para recordar. ¿Quién tiene buena memoria? ¿Quién puede recordar las formas arquetípicas? ¿Se escribe para recrear lo visto, las imágenes?

Para el pensador español José Luis Pardo (2007), Platón criticaría las imágenes del siglo xx; en la creciente cultura de la imagen se produce precisamente una inversión del platonismo, existe un eclipse entre imagen y verdad. Pero, el platonismo no necesariamente implica un divorcio entre imagen y verdad, ¿la verdad es lo que se ve?, ¿qué se ve? Lo que se ve es una imagen, es decir una idea, pero no siempre esto es así, ya que en el vulgo, más que ideas, predominan opiniones. Alcibiades dice en el diálogo platónico *El Banquete*: “la imagen tendrá por objeto la verdad” (Platón, 1988, p. 270), pero esto es relativo, no aparecerá la verdad de su creador original, por ejemplo, si se fabrica una flauta esta puede ser interpretada por un flautista mediocre o por uno virtuoso, igual sucede con las palabras. Si se renuncia al bien, seguramente como lo afirma Pardo, aparecerá el malestar de la cultura, muy evidente en los tiempos contemporáneos, caracterizados por la masificación.

En la Edad Media predominan imágenes teocéntricas, en la Modernidad surgen imágenes que poco a poco se van convirtiendo en masivas e instrumentalizadas, se produce un giro copernicano visual que exige elaborar otro tipo de pensamiento, aparecen nuevas posibilidades; pero, se renuncia a la cosa en sí, a la esencia, a la verdad. Pardo sostiene que en los años sesenta del siglo xx encontramos un uso práctico de la imagen, pero, en su pretendida democratización, propia de la cultura pop, se encontrará la ilusión de eliminar las jerarquías sociales y alcanzar la igualdad, de allí que en la carátula de *Sargent Pappers Lonely Hearts Club Band* podamos encontrar a Marilyn Monroe muy cerca de Einstein; en la célebre imagen del disco están juntos, científicos, deportistas y artistas reconocidos, todos representan la nueva iconografía urbana (figura 6). De esta manera, en el siglo xx se producen quiebres de la representación tradicional de la imagen; existen otros ejemplos, sin embargo, el debate del auge de las imágenes populares tiene implicaciones políticas, todo es una imagen que se convierte en sueño lejano de la realidad; por eso se entiende que la esencia platónica de la imagen mimética se pierde, a favor de la apariencia y el simulacro.

Al final, ¿cuál es el origen de las imágenes? No existe origen, pero sí una identidad y procedencia mítica. En el mito de la caverna se desea controlar la producción de las sombras, sin este trabajo preparatorio no hay imagen. La dialéctica de la imagen es posible gracias a la sofisticación comunicacional,

pero es el régimen político el que en últimas maneja las leyes de la comunicación; el poder domina la producción de imágenes, él establece sus leyes, sus mitos, su supremacía e historia. En este sentido, la imagen platónica pone en escena el problema de la verdad y el problema del poder. Es decir, la creación y el tráfico de las imágenes se legitiman por el poder político. Sin embargo, como dice Pardo (2007), la cultura de la imagen va cambiando, pero mantiene su relación con el problema del ser, el mito y la retórica. En últimas, no hay divorcio entre imagen e idea; la idea está asociada a la figura, Platón la concibe como una *morphé*, una forma.

Figura 6. Carátula del album musical de The Beatles, *Sargent Pepper's Lonely Heart's Club Band*



Fuente: Google Imágenes.

Ahora bien, para Platón la idea no es una simple imagen, es el resultado de un complejo y amplio proceso

de desarrollo visual y estético; la idea aporta connotación de paradigma o modelo y puede valer como determinación universal.

Si bien puede existir un sentido común e ilusorio de la imagen, y una opinión arraigada de ella, también existe una imagen que aspira a la verdad; así mismo, la imagen como pensamiento aspira a la universalidad. Pero ¿es posible un pensamiento libre de imágenes?, ¿qué imágenes predominan en el imaginario de los pueblos? Para Platón, las imágenes son necesarias para conocer las esencias, por lo tanto, pensar implica imaginar, creamos infinitud de imágenes mentales. En la función de la fantasía, la ficción y la imaginación, se crean imágenes que se convierten en conceptos y en memoria, esta última tiene además la función de recordar.

Aristóteles, por su parte, continúa la concepción mimética de la imagen de Platón, solo que, a diferencia de su maestro, su pensamiento de la imagen profundiza en la forma; entiende los conceptos como formas y la imitación como *poiesis*. La imagen poética está unida a la naturaleza como una especie más que surge para imitar las costumbres, los padecimientos y las acciones. Esta concepción de la imagen como mimesis que aspira a imitar la vida proveniente de la Grecia Clásica, ha perdurado durante siglos (figura 7); la imitación es la base de toda teoría científica del arte. En esta misma línea, autores como Simónides (VI-V a. C) conciben la pintura como poesía parlante, la poesía es imitación.

En Occidente desde la Antigüedad los gobernantes supieron vincular el poder de la imagen, no solo para destacar públicamente sus logros, sino también para instaurar un paradigma e imaginario del bien y del mal. Estos planteamientos que hacen parte de la visión clásica abren el debate y sustentan la complejidad en torno a la imagen; además, exigen cuestionar cómo ha sido su tratamiento en diferentes épocas y obras artísticas, y, cómo ha influenciado en la mirada y en la lectura externa e interna del mundo, de las personas y las cosas.

Figura 7. Las Cariátides, Atenas



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., 2010.

Existen distintos niveles de imitación, a nivel literario se imitan personas, maneras, formas; la imitación ayuda a la configuración de la memoria, que es subjetiva

y está mediada por la ideología y el contexto. El componente poético y mimético atraviesa todo el arte y el conocimiento; sin duda, una de las más grandes revoluciones de la imagen ha sido y es la metáfora, cuya actualidad está presente en todos los medios, modos y cosas. Existe una sinfonía simbólica y polifónica de las imágenes creadas por el hombre, ellas transmiten muchos pensamientos y abren posibilidades de reconocer la diferencia. Por consiguiente, en obras como *Terra nostra*, la imagen y la memoria son como dos caras de la misma moneda.

Imagen escritura, acontecimiento

La imagen afirma la diferencia, es un fenómeno que excede e implica al lenguaje; la escritura designa, así, no solo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible (Derrida, 2008, p. 14). Existe escritura musical, escultórica, silábica, que excede lo tradicional. La imagen, a su vez, no se limita a lo representacional, ella se disemina, puede tener diversos significados y expresar universos inexistentes, es ambigua, polisémica, polifónica, es un acontecimiento que configura la *différance*. Recordemos a Deleuze (1977), a propósito de Derrida (1977):

El acontecimiento siempre es producido por cuerpos que chocan entre sí, se cortan o se penetran, la carne y la espada; ahora bien, el efecto no es del orden de los cuerpos: batalla imposible, incorporal, impenetrable que vigila

su cumplimiento y domina su efectuación. Uno siempre se ha preguntado: ¿dónde está la batalla? ¿Dónde está el acontecimiento?, ¿en qué consiste el acontecimiento? Mientras corre, todo el mundo se plantea esta cuestión: “¿dónde está la toma de la Bastilla?” Todo acontecimiento es un allovizna. Silos infinitivos “morir”, “amar”, “moverse”, “sonreír”, etc., son acontecimientos, es porque hay algo de ellos que su cumplimiento no logra realizar, un devenir que no cesa de alcanzarnos y a la vez de precedernos, como una tercera persona del infinitivo, una cuarta persona del singular. (Deleuze, pp. 74-75)

La imagen como acontecimiento se descentraliza, desmascara la idea de unidad, nación, centro, se manifiesta fragmentaria y viajera. Acontecimiento que para Derrida es ir a lo imposible, ir a lo no nombrado, producir quiebres y transgresiones que solo los artistas pueden lograr, precisamente para lograr mayor visión y conciencia. En este sentido, el pensador argelino francés crítica el sistema de oposiciones existentes en el arte, pues este no se reduce a conceptos, hechos o gestos unitarios, su riqueza está en su ambigüedad.

La fuerza de la creación de la imagen está en lo otro, en lo que difiere. Esto implica deconstruir la metáfora tradicional y arriesgarse al juego de lo inacabado. La diferencia derridiana interroga sobre la falsedad y el dominio de la representación. Pero, “diferir” no solo implica lo diferente, implica aplazar, perder las certezas, por eso más que el presente, lo que existen son huellas. Imaginar es diferir y dejar huellas.

Imagen huella

Para el concepto de huella se parte de la concepción benjaminiana que entiende el arte como multiplicidad de voces e imágenes, existen imágenes dialécticas que el filósofo considera genuinas, ellas contribuyen al despertar de la conciencia. La historia se asume como un texto, como una especie de libro de la vida, en ella, la imagen cuenta fragmentos de esa vida y de las ideas, y, expresa sus transformaciones.

Las ciudades, para el pensador alemán, están llenas de ruinas que comunican el espíritu de una época; allí las imágenes expresan ideas que Benjamín asumió como mónadas, en ellas están los fenómenos del lenguaje y la cultura. La imagen acontece y se renueva, cuenta la voz de los pueblos, es objetiva y subjetiva a la vez, transmite ideas que hacen reflexionar en la imagen primordial y el presente, aunque esta también puede desaparecer. No obstante, solo las imágenes dialécticas son genuinas, se detienen o difieren del tiempo, desvanecen la apariencia y producen fugas del lenguaje, pueden ser ininteligibles, su recepción depende del lector y de su encuentro con la obra y con la historia; además, las imágenes expresan lo que vendrá, liberan el pasado y como texto, contribuyen a descubrir el mundo:

En otras palabras, [la] imagen es la dialéctica en suspenso. Pues mientras la relación del presente con el pasado es una puramente temporal, la de lo sido con el ahora es dialéctica: no de naturaleza temporal, sino imaginal. —Sólo

las imágenes dialécticas son genuinamente históricas, es decir: no arcaicas. La imagen leída, vale decir, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el grado más alto el sello del momento crítico, peligroso, que está en el fundamento de todo leer. [N3,1] (Benjamin, 1993, p. 123)

La vida se asume desde la discontinuidad y lo fragmentario, y en ella la imagen que define al arte trae un mayor grado de conciencia y humanidad. Liberada de la utilidad propia de la razón instrumental, la imagen concebida como huella es experiencia de lo auténtico, es juego, sueño, confesión, ser con aura. Para Benjamin, la aparición de la “huella” está ligada y asociada con la figura del *flâneur*, el paseante del siglo XIX; él es quien descubre el mundo alienado y percibe en la ciudad las huellas del tiempo. Este papel detectivesco lo asume lector de las imágenes en las obras literarias, a manera de paseante las explora y descubre lo que intentan decir y ocultar. ¿Qué descubre el paseante del siglo XXI en *Terra nostra*? (figura 8).

¿Qué es lo auténtico? En la obra de Fuentes es la imagen de los pueblos que se resiste a ser borrada, y está en la memoria de los personajes y en el lector; más aún, se convierte en inmaterialidad que pide ser revivida, en este sentido, la imagen es promesa identitaria, afirmación vital irreplicable, hay que vivirla, y encontrar en su alma los rostros olvidados de América Latina. Pero no se trata de ver solo con los ojos, sino, como diría Lispector, ver con todo el cuerpo; se trata de desjerarquizar el imperialismo de la mirada, esto exige ver lo

no visto. La “huella” puede aparecer como sorpresa, hallazgo, signo, intuición que contribuye a desvelar la imagen y su relación de cercanía y lejanía. La huella “archi-fenómeno de la ‘memoria’ que es preciso pensar antes de la oposición entre naturaleza y cultura, animidad y humanidad, etc., pertenece al movimiento mismo de la significación” (Derrida, 2008, p. 91).

Figura 8. Mapa antiguo de Michoacán (1608), Ciudad de México



Fuente: Mapas antiguos de México, presentados por Javier Barros del Villar, 26 de octubre de 2016.

Sobre esta cuestión, Derrida sostiene que la huella refiere a discursos contemporáneos, establece relaciones comunicativas, es irreductible; no se trata solo de la desaparición del origen, precisamente porque no existe; no se trata de una visión tradicional que la asocie a una presencia para convertirla en marca, no; por eso propone la “archi-huella”. La huella es archi-escritura, posibilidad de habla y grafía, y en el

caso de la novela de Fuentes, posibilidad de imagen, apertura y vínculo con la vida y el tiempo.

Imagen aurática

La imagen aurática y creadora es la respuesta a la falsedad y el mundo alienado en donde todo se reproduce mecánicamente, está más allá de la inmediata temporalidad. Benjamin entiende el aura como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar, 1989, p. 3).

La imagen se mueve en la dialéctica de lo lejano y lo próximo, esta es la fortaleza de las obras que se mimetizan en la ciudad y es necesario descubrir. El valor aurático está estrechamente relacionado con el ritual, el aura tiene como primer valor su originalidad, poseer alma, tener un componente espiritual. En las obras literarias, las imágenes auráticas expresan las ideas y el sentir de la cultura. Desde esta teoría, el componente aurático es lo que define el arte, por eso trasciende la muerte del creador, ella configura la diferencia con las imágenes cosificadas; no solo busca revivir los recuerdos sino resistir a la muerte, por eso la imagen contribuye a simbolizar el mundo. En *Terra nostra* Fuentes confirma este valor cultural, “y toda materia contiene el aura de lo que antes fue y el aura de lo que será cuando desaparezca” (Fuentes, 2016, p. 571).

En la imagen se puede percibir aquello que se resiste a ser borrado de la memoria de los hombres, en su cuerpo material y espiritual aparecen infinitas huellas que hablan, huellas del horror, pero también

del asombro, del amor, del deseo (figura 9). La imagen es flexible y creadora, aflora para propiciar cambios y transformar la historia de la infamia, de la cruel colonización con la de la verdadera riqueza de los pueblos; en ella está el componente sagrado y profano de la humanidad.

Figura 9. Pintura Sagrada Familia, llamada La Perla (1508-1520), de Rafael Sanzio. Museo del Prado, Madrid



Fuente: El cultural (14 de abril, 2020).

El aura revela lo singular, lo único, este es su signo diferencial, ella define el componente humano de las creaciones, ella está en las ciudades para ser descubierta por el lector transeúnte, a él le cuenta sus secretos. Ella

puede ser creada por los espectadores, quienes, como diría Jauss (1981), completan su verdadero efecto estético, son ellos los que desentrañan la red de significados conscientes e inconscientes.

La imagen que perdura en la memoria se convierte en objeto de saber; su tradición es algo vivo, contribuye a forjar la identidad, a mayor libertad se producirá un interés cultural no en el sentido del imperialismo de la imagen sino en el reconocimiento de las huellas auténticas de lo humano. Si bien nada de lo acontecido se borra, la imagen se convierte en huella que revela y afirma la vida positivamente, gracias a ella podemos aprender a ser humanos.

Imagen como *différance*

La imagen expresa la diferencia, *différance* en términos derridianos, porque está inmersa en un sistema de diferencias; hace parte del lenguaje y asume todas las tensiones de la vida y de la muerte. Se trata de ir más allá de los conceptos, de encontrar qué imágenes se resisten a ser estereotipadas, imágenes que no poseen un contenido estable y, por lo mismo, son potentes. “La diferencia no pertenece simplemente ni a la historia ni a la estructura” (Derrida, 1989, p. 44).

Más allá de descifrar lo efímero y reconocer lo monumental, se trata de desterritorializar la imagen, de volverla viajera y asumirla como un ser vivo en movimiento, un ser que produce diferencias y gracias a ellas se relaciona con el mundo. “La escritura es el momento de ese Valle originario del otro en el

ser. Momento de la profundidad también como decadencia. Instancia e insistencia de lo grave” (p. 46). De esta manera, la imagen escritura es una posibilidad de salir de la historia de dominación con la que se ha leído a Latinoamérica, para descentralizar la mirada, a favor del encuentro con lo esencial; más no se trata solo de ver la barbarie de la colonización (figura 10), sino de afirmar la vida desde la ficción, de pensar de otra forma, de reivindicar las diferencias que son la riqueza de nuestros pueblos ancestrales.

Figura 10. Escena de la conquista en la *Epopéya del pueblo Mexicano* de Diego Rivera, Palacio Nacional, México, 1930



Fuente: *Noticonquista*, UNAM.

El destino de la imagen sensible

Rancière (2011) piensa en la modernidad y establece relaciones entre la estética y la política. Encuentra

que la imagen no solo se reproduce como un espejo, puede ser archisemejanza; es decir, semejanza de raíz, originaria, testimonio, alteridad, huella que no se desvanece; la imagen crea visiones de mundo. Existen tantas visiones de mundo como contextos y épocas; sin embargo, algunas visiones predominan. ¿Cómo las imágenes contribuyen a la emancipación de los pueblos? Más allá del arte concebido como algo sublime según Kant (2017), o del arte reducido a espectáculo, tal como lo cuestionó Debord (1999), para el filósofo francés lo esencial del arte está en la liberación, esto por su puesto tiene una implicación política. ¿Cómo se trata la imagen artística? ¿Existe una democratización de la imagen? ¿A qué imágenes se aspira? Muchas veces lo que se representa en las imágenes no es el pueblo, sino una serie de intereses que favorecen a unos pocos, aquellos que ostentan el poder económico y social.

El orden social y el funcionamiento de la polis pertenece, según Rancière, a la llamada “policía”, en ese orden se reconstruye lo sensible; la imagen es política, subjetiva, está dentro de una lógica de la apariencia que no es entendida como ilusión sino fundamentalmente como experiencia visible. Rancière no concibe la apariencia como lo hizo Platón; esta, según él, no es simulacro. ¿Qué es lo visible del mundo?

Existen evidencias sensibles que revelan existencias comunes. Cada autor, cada nación crea sus imágenes, estas hacen parte de su riqueza simbólica; en *Terra nostra* existen lugares imaginarios como el Palacio Real, el Nuevo Mundo, los cuadros, los personajes, que son

patrimonio de todos sus los lectores. En esta medida, los textos literarios inventan imágenes e ideas, que luego son apropiadas por sus lectores. Sin embargo, el orden policial influye en el reparto de lo sensible. “Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas” (Rancièrre, 2014, p. 19). Este reparto determina los modos de ser, espacios, tiempos, actividades; pero aquí aparece otro problema, el de la exclusión. ¿Dentro del lugar común de las obras artísticas qué imágenes ya no existen? ¿Por qué desaparecieron o fueron borradas?, ¿qué es lo visible y lo invisible en la sociedad? La estética es política, esta última determina el ver y el decir. La ficción crea escenarios, hechos, lugares; ¿cómo reconocer las imágenes auténticas de las que son simulacro? Las artes también pueden pensarse como “formas de inscripción del sentido de la comunidad” (Rancièrre, 2014, p. 22). Dicha comunidad establece vínculos de lugares y experiencias comunes a los lectores, generando lazos auténticos gracias a las obras, esta es también una manera de hacer política.

Se entiende entonces que, para Rancièrre, “la imagen nunca es una realidad sencilla” (2011, p. 27); igual que en Platón, el pensador argelino se plantea ¿cómo distinguir una imagen verdadera de la falsa? La imagen no solo representa, no solo es semejanza, no solo se reproduce como un espejo, puede ser archisemejanza; es decir, semejanza de raíz, originaria, testimonio, alteridad,

huella que no se desvanece. La imagen crea visiones de mundo y en ella también aparece la visión de la conquista y sus implicaciones futuras como la estética de la violencia y tantas otras como la violencia basada en género.

Rancière (2011) considera pertinente interrogar la articulación de la política y la imagen, esto requiere ir más allá de la lectura representacional. ¿Cuál es el destino de las imágenes? ¿Cómo se presentan? ¿Qué tanto nos cuentan las imágenes en las obras literarias como la novela de Fuentes? A propósito, previamente este sentido crítico fue desarrollado por Foucault en *Las palabras y las cosas* (1985), donde cuestiona si es fácil comprender que lo Mismo es lo contrario de lo Otro. Pero ¿a través de qué signos y símbolos nos distinguimos?, sin duda, “la alteridad forma parte de las imágenes” (1985, p. 25).

El mundo está plagado de imágenes que se reproducen a cada segundo, en *Terra nostra* confirman su vinculación con el poder y las constantes transformaciones y acontecimientos históricos, el más relevante que aparece es el llamado Descubrimiento de América.

Rancière critica en la modernidad la excesiva producción de imágenes “(...) ¿ahora ya no hay realidad sino solo imágenes o, a la inversa, que a partir de ahora ya no hay imágenes sino sólo una realidad que permanentemente se presenta a sí misma?” (Rancière, 2011, p. 23). Esta oposición trae otros interrogantes, ¿qué pasaría si ya no hay imagen, simplemente no habría otro. ¿Cuál sería la imagen de lo Mismo? ¿Cuál la imagen

de lo Otro? ¿Lo Otro es lo visual? Recordemos otra vez a Foucault, Don Quijote dice “Es el jugador sin regla de lo Mismo y de lo Otro” (1985, p. 56), lo cual permite borrar la soberanía y el orden impuesto a favor de la renovación del pensamiento (figura 11).

El arte, entonces, para Rancière, ocupa un papel relevante para la emancipación de los pueblos, propone nuevas distribuciones de lo sensible y cuando esto no lo consigue está claro que nos encontramos frente a un síntoma, frente a una crisis de humanidad.

Figura 11. Molinos de viento, Campo de Criptana, España



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., 1998.

En el contexto de la novela del autor mexicano, *Terra nostra*, “el saber del siglo xvi se condenó a no conocer nunca sino la misma cosa y a no conocerla sino al término, jamás alcanzado de un recorrido indefinido” (Foucault, p. 39). Esta es la postura del personaje

Felipe II, seguro en su microcosmos, pero los acontecimientos como el Descubrimiento del Nuevo Mundo exigían un cambio de paradigma, una amplitud de visión, una renovación de la imagen.

Así, por un lado, la imagen se relaciona con la semejanza de una imagen original, pero no necesariamente se trata de una copia, sino de un simulacro; de allí la importancia de los mitos como fuente fundacional de la memoria de los pueblos; el mito de Edipo, por ejemplo, recrea en la novela la posible repetición del castigo divino producido por el incesto.

Por otro lado, el problema de la representación permitida y prohibida es complejo, porque a nivel artístico, tal como lo señala Rancière, se desea tomar distancia de la semejanza. “En primer lugar, las imágenes del arte, en tanto imágenes del arte, son diferencias” (Rancière, 2011, p. 28). Ningún ser es igual a otro. “En segundo lugar, la imagen no es exclusividad de lo visible” (p. 28). Es necesario desjerarquizar la imagen, los sentidos, imaginarla a través de palabras, sonidos, sueños...

Son muchas las oportunidades para transformar la simbólica de la imagen y cambiar la mirada para crear más conciencia. Desde la época de la conquista y la colonia, la imagen que se comienza a reproducir es la de la violencia, la de la guerra. Benjamín (1989) en el siglo xx vaticina que la estética predominante es la estética belicista.

Rancière, así, desde su pensamiento crítico, demuestra el vínculo existente entre estética y política, una de sus tesis es que el arte es una política de emancipación.

En este caso, con base en *Terra nostra*, es posible expresar, por ejemplo, la necesidad de abandonar el pensamiento colonial y la necesidad de la emancipación femenina.

Siguiendo a Rancière, el poder de la ficción tiene fundamentalmente tres regímenes: el ético, el representativo y el estético.

a) A nivel ético el arte produce simulacros, por lo que va a ser importante decir la verdad. La ficción es una mentira capaz de decir la verdad. En *Terra nostra* la verdad se vela, se descubre a trozos, al final se desvelan los grandes secretos.

b) A nivel representativo, más allá del binomio clásico *poiseis/mimesis*, importa la obra de arte, su contenido poético. Recordemos que la novela rompe la representación convencional del tiempo; las mujeres, a su vez, rompen con la moral impuesta, las caracteriza la doble moral.

c) A nivel estético, el arte expresa un nuevo mundo de sensibilidad; lo sensible tiene conexiones, genera ambigüedad, no desea solo representar. El arte subvierte las jerarquías del poder; el pensamiento de género es transgresor porque cuestiona la ideología patriarcal que ha predominado durante siglos; se podría decir, apropiándonos de las palabras de Rancière que lo patriarcal hace parte del pensamiento del duelo, de la muerte, de la guerra, que no solo caracterizan a la modernidad sino al pensamiento feudal del cual da cuenta la obra de Fuentes. En *Terra nostra* encontramos masacres, esclavitud, horror, dolor, tragedia; no por nada, el rey Felipe II y su reina madre aparecen como

personajes absolutamente góticos; su culto y predilección por la muerte sería, en términos de Rancière, un síntoma, un síntoma de las heridas abiertas desde la Edad Media y la conquista, un síntoma de feminicidios, un síntoma que la estética barroca de la obra logra transmitir con excepcionalidad.

De otro lado, el estudio de la imagen también remite a la reflexión en torno a la *identidad cultural*, cuya función principal es la memoria. En la novela de Fuentes, la imagen configura la episteme de diversos contextos, deja vislumbrar la Edad Media, el Renacimiento y la Modernidad; y el momento cómo se percibe la evolución de la imagen y las estructuras del sistema colonial y patriarcal que traen como consecuencia la violencia y el machismo (figura 12).

Figura 12. *Mi familia* (Inconcluso, 1949)



Fuente: Museo Frida Kahlo, México. La pintora trabajó en esta obra antes de fallecer, aquí se encuentra un retrato de su memoria familiar.

Las imágenes son fantasmas

*El espíritu soy del padre tuyo, condenado
a vagar de noche cierto plazo,
confinado a ayunar de día entre los fuegos,
hasta que sucios crímenes de mis días de la
naturaleza se quemen y se purguen.*

SHAKESPEARE, *Hamlet*.

Los fantasmas se presentan como huellas del tiempo que, según Benjamín, *Libro de los pasajes* (2005), aunque se quieran borrar están ocultas y siempre renacen a través de la memoria, el recuerdo, la imaginación. Existe la fantasmagoría en todos los bienes culturales, esta se entiende como espejismo o engaño, en el mundo capitalista hace alusión al proceso de producción que presentan las relaciones de los hombres y los productos sociales de la época. La forma fantasmagórica aparece como “mágica”, “sobrenatural”, “sagrada”, “la función de la fantasmagoría parece ser de carácter transfigurador” (Benjamín, 2005, p. 22), es decir, su valor va cambiando. Para Benjamín, mientras la humanidad siga refugiándose en la angustia mítica, existirá la fantasmagoría. En las ciudades y los sitios abundan

los fantasmas, las huellas del ser que tuvo relación con las cosas, las calles, los objetos; aunque, tal como lo señala Benjamin, refiriéndose al contexto francés del siglo XIX, con la llamada modernidad se han ido perdiendo las fantasmagorías. Sin embargo, ellas están en la historia; existe una “objetualidad fantasmal” (Benjamín, 2005, p. 201).

Terra nostra muestra al lector una serie de objetos pertenecientes a Felipe II, que están cargados de energía fantasmal como las reliquias y los muertos. Pero los fantasmas también aparecen en los sueños. En este sentido, el camino que se hace sobre un tiempo implica caminar acompañado de fantasmas, de espectros que de alguna forma hablan y encarnan el espíritu de una época. Existen fantasmagorías humanas que en la novela son incesantes, no solo son fantasía, visión inexistente o de terror, los personajes protagónicos las reproducen como si estuvieran en un espejo del tiempo. “La fantasmagoría es el cor(r)elato intencional de la vivencia” (Benjamin, 2005, p. 803). Los fantasmas se unen a la memoria, aparecen tanto exterior como interiormente, en la realidad, en el sueño, en el recuerdo e imaginario de objetos y seres que aparecen y desaparecen.

También es necesario reconocer el aura que caracteriza a las obras de arte auténtico, es lo que no se puede copiar y cumple una función ritual, cultural. El aura es “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 1989, p. 5). Esa relación dialéctica la convierte en singular.

El aura decae cuando las imágenes son producidas mecánicamente; es la cercana lejanía del espíritu, en las obras artísticas el aura se reproduce cada vez que el espectador las lee, porque de alguna forma revive su vida, su tiempo, su energía. Empero, las obras traen fantasmas que reviven la imaginación y los recuerdos. En *Terra nostra* se identifica el aura de las obras de arte, especialmente de las pinturas, estas sobre todo encierran un componente material y del alma, que el personaje Ludovico reconoce así: “Sí; en Toledo aprendí que toda materia y todo espíritu proyectan el aura de lo que fueron y de lo que serán [...]” (Fuentes, 2016, p. 592).

La imagen en *Terra nostra* habla de las ruinas que ha producido el hombre, también de los grandes acontecimientos, monumentos y objetos que ha creado. Ciertamente, la imagen predominante es la de la guerra, incluso la de la barbarie, ya que la muerte se instaura como una práctica extendida en la colonia, se mata para y por todo.

En la reflexión sobre la memoria y la imagen que sirve para ilustrar y comprender la complejidad humana, Fuentes a través del personaje Ludovico nos revela diferentes visiones a través de la lectura de Plinio, Ciro, Séneca, Mitrídates, Metrodoro, Cármides el griego, Temístocles, Simónides, entre otros. Todos concuerdan en considerar la memoria como virtud y algunos, asombrosamente, la mostraban, Ciro, por ejemplo, “sabía los nombres de todos los soldados de su ejército” (Fuentes, 2016, p. 588); Cármides “sabía

de memoria el contenido de todos los libros de su biblioteca, la más vasta de la época" (p. 588).

La novela del autor mexicano también concuerda en considerar la memoria como un arte, recuerda al poeta que salva su vida al escribir un ditirambo al escultor y arquitecto del siglo IV a. C., Escopas; milagrosamente en medio de un banquete es llamado y sale, y sucede que el recinto se derrumba. Todo indica que el poeta tenía una misión, ayudar posteriormente a la reconstrucción de la memoria de las víctimas. Con esta historia, se infiere el gran poder de la memoria, que incluso las fuerzas invisibles intervienen para preservarla y la convierten en un don de pocos elegidos.

Terra nostra es un gran museo de la memoria del tiempo, del Viejo Continente, del Nuevo Mundo y del mundo que vendrá. La memoria sirve para crear mayor conciencia, el lector puede deducir que la humanidad ha tenido mala memoria, porque no ha aprendido de sus errores. También puede reflexionar sobre las bases fundacionales de la cultura, donde el predominio de la tragedia se repite constantemente. La novela presenta que, contrario a la memoria, algunos han decidido olvidar, ¿por qué? "En cambio, Temístocles rehusaba practicar el arte de la memoria, dicen que prefería la ciencia del olvido a la del recuerdo" (Fuentes, 2016, p. 580). Pero esta actitud de olvido puede pasar factura, la consecuencia es la incesante repetición de la lógica de la guerra.

Para el personaje Valerio Camillo, igual que para Simónides, la memoria es una forma de conocimiento

y un arte. “La memoria pidió auxilio a los lugares, a las imágenes, a la taxonomía” (Fuentes, 2016, p. 590). El hombre desea recordar todos los tiempos, no solo el pasado. ¿Es posible predecir lo que vendrá?

La novela alimenta la reflexión, los fantasmas no descansan, desean comunicar lo que está oculto. El tiempo aparece como un libro de eterna escritura, en sus entresijos deja vislumbrar algunas enseñanzas; se cosecha lo que se siembra, Felipe II sembró muerte y rindió culto a la muerte, es un personaje gótico que en su vejez aparece lleno de achaques, sombrío, impotente, desencantado. Su final es la metáfora del mal que se aniquila desde sí mismo, el rey muere podrido en el pudridero, su cuerpo se llena de pus y hediondez. Su memoria se conserva en su palacio real, lugar que inventó para el reposo eterno de sus ancestros monárquicos, pero para el lector el muere sin compasión, sin amor, sin redención; muere atormentado por los fantasmas de aquellos que fueron sus víctimas.

En la novela, el problema del tiempo se interroga sobre lo aprendido, quizá como lo hicieron las enseñanzas de la Cábala, el Zohar y los Sefirot judíos, todo lo que ha ocurrido tiene una razón espiritual. Remite a la simbología de la cábala, las alusiones al Sefirot, a la emanación divina, a los nombres de Dios como Adonai (Fuentes, 2016, p. 112). Quizá hay que ir más allá del tiempo y lograr la conjunción de todos los tiempos y lugares, ir a “la memoria simultánea de todas las horas y todos los lugares” (p. 590). Esta

es una nueva visión, ¿será suficiente? Para Scholem, cábala “quiere decir tradición, la recepción de la tradición” (2001, p. 13). ¿Qué caracteriza a la tradición occidental que hereda América Latina?

Los fantasmas hablan

Los fantasmas en *Terra nostra* hablan, al rey Felipe II lo acompañan hasta la hora de su muerte, operan como una forma de conciencia del pasado. Hablan los muertos, algunos personajes como Guzmán creen que yendo al Nuevo Mundo podrán olvidar sus culpas producidas en el Viejo Mundo, y aunque realiza frente al sacerdote su confesión, en su caso, seguirá sembrando muerte violenta también en México. Las palabras de fray Julián confirman esta verdad, él levanta la confidencialidad de la confesión para contarle al cronista su verdad, para que desde la escritura se deje constancia de los acontecimientos vividos. “Escuche la confesión de Guzmán; y si cree que huyendo al Nuevo Mundo deja atrás la memoria de sus culpas, gran frustración le espera” (Fuentes, 2016, p. 684).

Al parecer, expresa Fuentes en la obra, “la verdadera historia es circular y eterna” (p. 685). El hombre sigue repitiendo como en un círculo vicioso la historia del temor y la muerte. ¿Qué pasaría si se invirtiera este círculo? ¿Si en vez de reproducir la muerte, se reproduce lo que genera amor, alegría, placer? *Terra nostra* deja claro el mensaje en la parte final, el lector percibe la victoria del amor carnal y trascendente; “por ti será bendita la tierra, te dará espigas y frutos, con la sonrisa

en el rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado, ya que polvo eres, y al polvo volverás, sin pecado, con placer” (p. 811).

Celestina, por su parte, desde el contexto francés continúa la crónica:

Ludovico y Simón murieron a las doce menos cinco. Eran los últimos. El estudiante mató al monje. Luego se mató a sí mismo. Quiero que entiendas esto: nosotros no fuimos los verdugos. Nos salvamos de ellos porque nunca los miramos. Creyeron que éramos fantasmas: ellos nos miraban, nosotros a ellos no. Sobrevivimos para llegar hasta a ti. Tienes razón: los verdugos nunca supieron de ti. Yo te protegí. (p. 809)

Pero, una y otra vez, el amor surgirá, las máscaras caerán, y, más allá de las fronteras, después de la muerte, la vida retornará otra vez a la tierra.

Las imágenes de los manuscritos o las historias de Tiberio

Fuentes, a través de los manuscritos hallados en las tres botellas misteriosas que aparecen en la novela, va revelando acontecimientos que marcaron la historia de Occidente, como el reinado de Tiberio César (46 a. C.-37 d. C.), emperador romano en los tiempos de Jesucristo; bajo su legislatura se ejecuta y mata al líder de la Iglesia. Con esta historia, *Terra nostra* nos recuerda que la memoria del dolor es muy antigua. ¿Existe un origen de la guerra, un origen de la violencia?

O, más bien, ¿existe una incesante repetición de la hostilidad? Prácticamente desde comienzos de nuestra era, el dolor se convirtió en protagonista, es el gran maestro y todo parece indicar que sin él no es posible la salvación: “del sacrificio humano nacieron los antiguos dioses y su misterio divino” (Fuentes, 2016, p. 238). ¿Es posible invertir esta historia?, ¿solo a través del dolor podrá el hombre crear conciencia? Si es así, no lo ha logrado.

Los imaginarios del bien y del mal fueron consolidando creencias como la del temor a Dios, y la de la utilización de la muerte para fortalecer la fe y prolongar el poder monárquico que se cree dueño de todo. Esta situación se ilustra a través de estas palabras que dirige Felipe II a Guzmán:

Todo es mío. La tierra es mía; la tierra está cercada, limitada por mi posesión. Cuanto aquí se produce es mío, las cosechas, el ganado, todo es traído a mi palacio, entregado por los vasallos y los siervos a mis puertas, como lo fue a las puertas de mis padres y de mis abuelos. (Fuentes, 2016, p. 345)

Es una época feudal que Felipe II desea prolongar, aunque sus excesos económicos, justificados por la construcción del Palacio Real, le llevarán luego a aceptar un préstamo y a permitir el viaje al Nuevo Mundo de Guzmán; la promesa de encontrar nuevas riquezas salvará las arcas del reino. Para seguir manteniendo los beneficios del poder, *Terra nostra* también da testimonio de otros excesos e injusticias, como la usurpación

de los bienes de los judíos, a quienes, además de robar, el rey español ordenó expulsar y matar. De los cambios económicos de finales del siglo xv da cuenta Guzmán, quien se encarga de actualizar a su rey, quien no parece enterarse de lo que pasa en su mundo real. El monarca aparece como un ser ensimismado (figura 13), a quien su servidor de confianza le dice: “hay nuevos poderes levantados no sobre la sangre, sino sobre el comercio de la sal, el cuero, el vino, el trigo, la carne...” (p. 346); le hace caer en cuenta que la nueva divinidad se llama “dinero” y con él aparecen para quedarse la figura del prestamista y el usurero.

Figura 13. Retrato de Felipe II. Sofonisba Aguißola (s. vi). *Retrato de Felipe II*. Museo del Prado, Madrid



Fuente: Wikipedia.

Ante todas las circunstancias que en la España medieval se consideraban adversas, guerras, hambrunas, desobediencia, enfermedad, la solución era matar. Esta es la imagen que atraviesa toda la novela, la muerte se convierte en manifestación de poder, en control a través del temor y, en últimas, en espectáculo; es la estética del horror la que define la historia humana:

Los he conocido que al final de una fiesta mandar quemar vivos treinta caballos, por el puro gusto del dispendioso espectáculo que así se les hace crecer, crecen ellos, por sobre el común de los mortales. Lo peor es que han asesinado a veces, a los prestamistas que acuden a auxiliarles. (p. 348)

Guzmán, al no poseer la herencia del poder, defiende “la dignidad del riesgo” (p. 350). Se trata de una manifestación del poder de la fuerza física y brutal, más allá de los linajes.

La imagen del horror: masacres y repetición del exterminio

*¿Dónde has visto tú o leído jamás
que caballero andante
haya sido puesto ante la justicia,
por más homicidios que
hubiese cometido?*

MIGUEL DE CERVANTES,
Don Quijote de la Mancha

Para contextualizar el epígrafe, Don Quijote le explica a su compañero Sancho Panza que algunos hombres, como los caballeros, gozaban de un trato especial, pues la llamada Santa Hermandad no los sometía a juicio; es decir, estaban exentos de cumplir las legislaciones, pues contaban con privilegios excepcionales. ¿Esto ha cambiado?

En la novela de Fuentes, la imagen del horror y del terror comienza y finaliza en la novela en París, recordando un hecho histórico, la Revolución francesa

(figura 14); se reviven los conflictos y las desigualdades sociales, los ideales románticos de emancipación que trajeron como consecuencia el cambio del poder monárquico a la proclamación de la república.

Figura 14. Basílica del Sagrado Corazón



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., París, abril, 1998.

En *Terra nostra* se llama a una nueva revolución, la que seguramente se dará en el Nuevo Mundo; el lector ve la llegada de la llamada burguesía, la expansión del poder económico y la deshumanización. Y en esta transformación de la sociedad se intenta crear una razón, unas leyes que defiendan la igualdad, una auténtica libertad. Pero ¿cuál fue su influjo?, ¿qué ocurrió? La imagen en la novela desvela el juego de los excesos del poder, las injusticias, las máscaras de la razón que produce muerte, las luchas sociales de los pueblos oprimidos,

su aniquilación, su recuerdo y resurgimiento. Imagen denuncia, testimonio, vía para la identificación de poderes que controlan el mundo, lenguaje de personajes como el monje Simón hasta Ludovico y Fray Julián; seres que se repiten en diversos contextos y tiempos porque la aspiración a lo verdaderamente humano y justo es una de las banderas literarias y políticas, porque el deseo de acabar con la visión feudal y la servidumbre no es de unos pocos, porque es necesario hablar y luchar por los que no pueden o no están. “El monje cantó las primeras palabras y la multitud saltó en gritos y sollozos” (Fuentes, 2016, p. 55).

Sin embargo, la novela centra la atención en acontecimientos que han causado gran impacto tanto al Viejo Mundo como al Nuevo Mundo. Lo triste es descubrir una constante: la guerra.

¿Qué imágenes predominan en el imaginario de la humanidad? ¿Cómo las imágenes de la guerra han afectado el pensamiento y el sentir humano? ¿Por qué la humanidad no ha sido capaz de imaginarse desde un lenguaje distinto al de la guerra y la violencia? ¿Qué imágenes coloniales siguen vigentes?

Masacre de Flandes, poder feudal y barbarie

Fuentes trae a la memoria del lector una de las masacres que causó gran conmoción en la Europa del siglo XVI, la sucedida en Amberes (Flandes), liderada por Felipe II, uno de los protagonistas de *Terra nostra*. La primera parte de la obra está ambientada en tiempos medievales y narra el proceso paulatino de

transición hacia el Renacimiento; por ese entonces, la religión estaba estrechamente vinculada con el poder y su influencia en el pensamiento de la sociedad era muy grande. La imagen en este sentido tiene mucho que ver con todo el contexto creado por la religión católica y la lucha por el poder se extiende a gran parte de los territorios europeos; el poder está estrechamente vinculado con la creencia y la fe, con la moral y el dogmatismo. Fuentes nos recuerda la herencia de la Inquisición, que trae como pretexto el pecado para justificar la muerte y la aspiración a una vida eterna. El teocentrismo que subyace en Occidente viene cargado de terror y cruzadas de muerte. Qué ha pasado, desde Toledo hasta Orleans se narra la escena y los hechos de un desastre que marcaron al mundo de la época. Pero ¿esto ha cambiado?

Han quemado las tierras, las cosechas, los establos. Asaltan y destruyen los monasterios, las iglesias y los palacios. Son terribles: asesinan a todos los que no se unen a su cruzada; siembran el hambre a su paso. Y son magníficos: todos los miserables, los vagabundos, los aventureros y los enamorados se unen a ellos. Han prometido que los pecados no serán castigados y que la pobreza borrarán todas las culpas. (Fuentes, 2016, p. 63)

Las crónicas dan constancia de aquellos años convulsos donde se hunden galeones y se descubren tesoros. Los personajes de Fuentes dan testimonio del deseo de liberación y aventura, gracias al viaje a tierras extrañas

aparecerá el Nuevo Continente y con la esperanza de encontrar algo diferente al horror y la esclavitud. El autor mexicano indaga en la visión predominante de aquel mundo occidental, va a la raíz, a la causa de lo que luego se desarrollará en América Latina. “Si ha partido el viajero besaré tierras extrañas que jamás esperaba encontrar, allende un océano interminable, tormentoso, que al cabo debía precipitarse en la catarata universal” (p. 71). La vastedad del Nuevo Mundo anunciaba lugares de naturaleza inmensa, salvaje, onírica, mágica; hacía pensar en la realización del sueño de una ambiciosa racionalidad moderna, no obstante, la lección que nos deja Fuentes es aprender a reconocer la América mestiza y profunda, y entre todos construir su porvenir como una esperanza irrenunciable.

Gracias a esta concepción de viaje, externo e interno, el lector emprende su propia aventura, toma distancia, se permite ir y venir en los tiempos, valorar los sueños, las osadías de los personajes, meterse en la piel de las historias y deseos. La novela recuerda cómo en Europa las guerras religiosas aparentemente justificaban los viajes con misión evangelizadora, en ellos utilizaron el signo de la cruz como “un instrumento de tortura y muerte” (p. 725). En la Edad Media, los herejes eran combatidos, perseguidos y vencidos, especialmente en todo el reino de España; como consecuencia, se producen constantes migraciones, emigraciones, víctimas, pobreza, desplazados. En la novela de Fuentes aparecen los *insabattatos*, en el siglo XVI se denominaban así a los que pertenecían a la secta laica y comunista

de la geografía de León, liderada por Pedro Valdés que, según cuenta la obra, se unió a los herejes cátaros y a los rebeldes provenzales. A los valdenses y cátaros se les llamaba adamitas (figura 15), sus luchas hacen parte de las guerras cristianas; los cátaros procedían de Tierra Santa y se relacionan desde los siglos X, XII y XIII, con los movimientos religiosos provenientes del sur de Francia, se caracterizaban por profesar la fe en Dios y combatir la corrupción, pero no cumplían la doctrina católica, y aunque fueron perseguidos su diáspora se extendió por toda Europa y llegó a España.

Figura 15. Adamistas



Fuente: Wikipedia.

El poder religioso y político impulsó la persecución a todo lo que se consideraba desviación y herejía, así

proliferaron las luchas entre creyentes y herejes, y el poder decretó la condena, así lo hizo Pedro II de Aragón (1178-1213), quien creó un decreto, una política oficial contra los herejes. Mientras tanto, algo similar ocurría en otros lugares como Alemania, los “*reiters*” comenzaron a usar las pistolas inventadas en la itálica villa de Pistoia. Es decir, en Occidente bajo el pretexto de la fe se fue sofisticando la cultura de las armas para el ataque y la defensa; de allí que, por aquellas épocas, era usual encontrar batallas y cadáveres de hombres y bestias: “montaban y mataban los alemanes, cavaban y volaban los españoles” (Fuentes, 2016, p. 86).

La guerra se volvió una costumbre, la gente se mostraba indiferente, muchos en Europa hicieron de ella una profesión y un negocio, las cruzadas eran un buen pretexto para combatir y lograr acrecentar el poder económico, “pues nadie combate por gusto o sacrificio, sino porque la guerra es su profesión, y no les importa contra quién pelean, si hay un botín y sueldo” (pp. 86-87). Se infiere que la fe fue un pretexto, el fin de fondo es económico.

En el Viejo Mundo se plasma la absurda ambición que conduce a justificar las masacres. La muerte predomina y es tan arrolladora que aparece en las calles y se convierte en pestilente. “La pestilencia de los cuerpos arrojados en la calle entró al encuentro de la hediondez excrementicia que salía de la catedral” (p. 87).

La pregunta de fondo es ¿si estas batallas religiosas propias del medioevo se dieron para la salvación de las almas o para concentrar el poder en unos pocos?

En nombre de Jesús, se instauró el imaginario del bien y del mal, del infierno y el cielo, del purgatorio y la tierra ganada, así se justificó la guerra y las guerras futuras. Fuentes cuestiona el pecado, el dolor y el olvido. ¿Qué tal si se invierte el relato de Adán? ¿Qué pasaría si el primer mandamiento consistiera en pecar? La novela cuestiona la base de la creencia occidental que se fundamenta en el nihilismo, en la negación del placer y la vida, y en la oficialización de la guerra. “Adán, el primer mandamiento de tu religión es pecarás hoy con tu carne para mañana purificar tu alma y vencer a tu muerte” (p. 89). ¿Por qué esta moral ha reinado tanto tiempo y sigue vigente? Fuentes sintetiza la guerra que forma parte del legado occidental cuando una figura herética le dice al Señor (Felipe):

Más lejana es nuestra estirpe de predicadores que la tuya de príncipes; de Bizancio salimos, por la Tracia y la Bulgaria erramos y por ignorados caminos llegamos hasta España, Aquitania y Tolosa; tu antepasado Pedro el católico mandó a quemar nuestras casas y nuestros evangelios en lengua vulgar, y tomó para sí los castillos de los ricos que a nuestra cruzada de la pobreza se unieron; tu antepasado Don Jaime el Conquistador entrégonos a la tortura y al suplicio de la inquisición catalana y aragonesa; y de nuestra asolada tierra provenzal solo pudo cantar el trovador, ¡quien os viera y quién os ve! (p. 89)

Felipe II es, tanto en la ficción como en la vida real, un fanático religioso que, para lograr obtener el

reconocimiento de su padre, el Señor —quien es en la historia real Carlos I de España y Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico—, ordena la matanza hacia el pueblo inocente considerado no católico (figuras 16 y 17). “Cuando la matanza terminó, los soldados del señor regresaron a sus barracas, donde habían estado escondidos durante el largo festín del breve Apocalipsis y volvieron a envainar sus sangrientas espadas” (p. 164).

Figura 16. Retrato de Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico de autoría de Tiziano



Fuente: Wikipedia. Tiziano (1518) *Retrato de Carlos V sentado*. Pinacoteca antigua de Múnich.

Figura 17. Estatua de Carlos V en México



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., septiembre, 2019.

Guzmán, uno de los personajes de la novela que poco a poco va ascendiendo en influencia y poder, quien por el momento se desempeña como secretario y hombre de confianza de Felipe II, revela al lector su crítica por lo que hizo y dejó de hacer su jefe:

Dejaste inermes a tus nobles vasallos; te ocupaste demasiado de perseguir herejes y fabricar sepulcros; nosotros debimos vender nuestras tierras, contraer deudas, cerrar nuestros talleres que no podían competir con los mercados de las ciudades, y vender la libertad de nuestros siervos. (p. 178)

En la novela salen a la luz varios acontecimientos de desigualdad e injusticia. Guzmán, en su particular

monólogo interior, dice indignado: “Nosotros pagamos tus cruzadas y tus criptas” (p. 178). También recuerda la falta de salario que terminó convirtiéndolos en pícaros y esta es la real causa de la revuelta de Amberes:

Yo Guzmán convertido por necesidad en pícaro, delator y por ello consentido de Señores incapaces de saber lo que sucede en sus dominios si un príncipe entre bandidos no lo hace por ellos y, al hacerlo, alcanza sus favores. (p. 178)

La atmósfera de la novela desvela la antipatía de Guzmán hacia el rey Felipe II y, sin embargo, por el momento depende de él para subsistir: “Yo Guzmán capaz como tú de un crimen, pero no en nombre de la providencia dinástica, sino en nombre de la historia política” (p. 178). Aquí el lector percibe el problema de la injusticia económica que configura en este personaje una visión ideológica diferente.

Huellas historiográficas de la España colonial

La peste que azotó a Europa

También se encuentra en la novela las secuelas de la peste que azotó a Europa, donde en el intento de encontrar su causa se culpabiliza a los animales, quienes son estigmatizados y maltratados, aquí vemos otro signo de brutalidad e ignorancia: “Los cadáveres yacen en las calles y las puertas están marcadas con cruces velozmente pintadas” (Fuentes, 2016, p. 147). A pesar de que la novela de Fuentes comparte este suceso,

de fondo cuestiona las otras formas de peste, las producidas por los humanos, como la guerra, la injusticia, el egoísmo, la alteración hacia la naturaleza. También interroga si las pestes no surgen como una forma de control demográfico, ¿para qué? En la última parte de la obra se refiere a la repetición de las epidemias, ahora sus palabras toman una especie de tinte profético por la pandemia del Covid-19 surgida a comienzo de 2020. Y en aquellos tiempos difíciles, semejante a lo que ocurre hoy, los poderes económicos y políticos seguían predominando y aumentando la injusticia social. ¿Se podrá terminar con las pandemias? En *Terra nostra*, por ejemplo, el alcalde ofrece libertad a los presos si ayudan a recoger de las calles a los muertos surgidos por la peste, luego no les cumple la palabra y los vuelve a arrestar (p. 148). Es decir, el poder político está asociado con la mentira y está lejos de generar credibilidad. ¿Esto ha cambiado?

Con este panorama es usual que las personas deseen huir de los lugares de origen, para salvaguardar su salud y también para vivir en mejores condiciones. Este es el caso de Pedro, el épico personaje de Fuentes, quien no duda en lanzarse a la aventura del Nuevo Mundo, donde quizá le sea posible encontrar la paz y la libertad; en el Viejo Mundo fue víctima de diversas formas de violencia e injusticia, su exilio exterior es su carta de esperanza:

—Todo lo que tú nunca tuviste, yo lo tuve y lo perdí. Tierras y cosechas incendiadas, robadas éstas; descendencia,

pues mis hijos fueron asesinados, honor pues mis mujeres fueron mancilladas por el derecho señorial y también por la libertad o su ilusión, pues supe cómo podía engañarse a las muchedumbres y conducir las, en nombre de la libertad, a la esclavitud y a la muerte. (p. 386)

Su exilio representa a la vez una postura existencial y política, es una forma de inconformidad frente a la violencia que padeció, todo esto le impulsa a aventurarse a explorar el Nuevo Mundo y asumir sus desconocidos peligros y riesgos.

Y es tanta la necesidad de cambio que los personajes de *Terra nostra* son conscientes de la importancia del soñar con algo nuevo; Pedro sueña con su libertad en el Nuevo Mundo; el monje Simón sueña con un mundo lleno de salud, Ludovico sueña que cada hombre sea Dios (p. 155). Estos sueños revelan el desconcierto con el mundo que vivían. Pedro no pierde la esperanza, la utopía de la tierra nueva le da alas. “Tiene que haber otra tierra mejor, una tierra libre y feliz, imagen verdadera de Dios, pues tengo por reflejo infernal lo que hemos dejados atrás” (p. 387). Por su parte, Fuentes sugiere al lector que hallar e inventar la nueva tierra es tarea de todos.

Contrariamente, para el rey Felipe II la utopía está allí en su país, en donde goza de todos los privilegios, allí está su vida y no en el futuro (p. 161), ni en otro lugar; sus palabras justificaban su poco interés en el Nuevo Mundo, porque en el Viejo él era dueño de todo el poder deseable.

Pedro después de peripecias increíbles en alta mar, donde el tiempo y la naturaleza intempestiva le llevan a afrontar distintas batallas, finalmente, consigue llegar a la “tierra prometida”; sin embargo, tristemente su felicidad es pasajera. Logró ser libre un tiempo, disfrutar de su libertad, ser dueño de su trabajo. “Ahora ningún Señor podrá arrebatarme el fruto de mi trabajo, incendiar mi hogar, violar a mis mujeres o matar a mis hijos. Ahora soy libre. Gané” (p. 406).

Pero la sensación de felicidad llega a su fin, pronto llegan los habitantes del mundo nuevo y se produce el choque de visiones. Aquí el lector encuentra que Pedro no es capaz de tratar a los nativos con hospitalidad, su silencio frente a ellos incluso resulta hostil; él reproduce en la nueva tierra el esquema del miedo que padeció en España, se comporta como un colono que desea defender lo que ha conquistado en forma individual, una casa, un pedazo de tierra y su libertad. Inflexible frente a los aborígenes, no los recibe con cordialidad, teme ser nuevamente esclavizado y se rehúsa a un posible intercambio cultural; como víctima que fue, prefiere perder la vida a tener nuevos amos. Su lucha tiene que ver con su particular dignidad y esfuerzo, también con un manejo negativo de la carencia, sus ideas se pueden simplificar con estas palabras: “¡Nada! ¡Me costó veinte años ganarle al Señor! ¡Nunca!” (p. 411). Y en esta batalla, Pedro perdió. “Y todas las lanzas volaron con un solo movimiento hacia un blanco único: el corazón de Pedro” (p. 411). ¿Podría haber cambiado su destino? Paradójicamente,

Pedro reprodujo la actitud dogmática que caracterizaba al poder y no se dio la oportunidad de reconocer a los indígenas, dio por sentado que se repetiría la historia de la crueldad que vivió en su país de origen. Esta falta de hospitalidad terminó con su vida, mientras tanto, el lector observa las ideas dominantes presentes en la cultura occidental que, en el caso de Pedro, se reproducen en el Nuevo Mundo; ideas de confrontación, enemistad y ataque. Entonces, llegar a ser libre implica asumir una profunda indagación en los imaginarios que se tienen sobre felicidad y en cómo estos influyen en la forma de relacionarnos con los otros.

Herencia real: la deformidad

¿Qué conocemos de la realeza de los siglos xv, xvi, xvii? ¿Cómo se presenta en la novela de Fuentes? La novela inicia en París y reflexiona sobre la importancia del soñar, soñar es lo que se repite en la cultura, es ese lugar común en donde habitan distintos símbolos, acciones, olores y años; es la oportunidad para inventar algo nuevo. Aparece Polo Febo, quien ayuda a alumbrar algo extraordinario y “milagroso”, se trata de Madame Zaharia, de noventa años, ella acaba de parir un hijo con seis dedos y una cruz en la espalda, símbolos que marcarán para siempre la historia por venir y su incesante repetición. La carta que recibe Febo trae un mensaje que parece dictado por el destino: “Muchos nacerán, pero solo uno tendrá seis dedos en cada pie y una cruz de carne en la espalda. A ese debes bautizarlo

con este nombre: Iohannes Agrippa. Ha sido esperado largos siglos y suya es la continuidad de los reinos originarios” (Fuentes, 2016, p. 48).

Además de los anteriores rasgos distintivos, que cobran importancia por la relevancia del personaje Iohannes (Juan), que en la novela anuncia grandes cambios culturales, la existencia, caracterización y fascinación por lo deforme está en otros personajes, está en la imagen de la enana Barbarica, quien en la obra aparece como la camarera de la Dama Loca y posteriormente es casada con su hijo príncipe, Carlos I de España; es decir, “la deforme” está predestinada para gobernar. Fuentes recuerda con ella a Mari Bárbola, quien al parecer sirvió en la corte del rey Felipe IV (1605-1655); este personaje alcanzó fama gracias a que es representada en la pintura *Las meninas* (1656) de Velásquez. En *Terra nostra* la enana aparece como imagen histórica, grotesca, excesiva y poco agradable; el pueblo la rechaza por su diferencia física, pero esta representa un signo de confianza y no competencia de género para la reina (figura 18): “la Barbarica, mi fiel compañera la única mujer que puede acompañarme; usted no la puede ver porque es muy pequeñita y como tiene un feo defecto, insiste en viajar dentro del baúl de mimbre” (Fuentes, 2016, p. 102).

A nivel simbólico la obra asocia a la enana con lo grotesco y de mal gusto. Por su parte, los hijos del rey Felipe el Hermoso, que en la vida real corresponde a Carlos I, tienen signos distinguibles, producto de la fusión sanguínea entre familiares, todos tienen seis

dedos en cada pie, la cruz a la espalda (p. 171), mandíbula prognata; esta genética alterada es retratada por fray Julián el pintor miniaturista, iconógrafo del palacio. “El sexdigitismo es un privilegio de los destinados a renovar la sangre de las estirpes” (p. 182).

Figura 18. *Las Meninas* (1656)



Nota: Velázquez pinta a la familia de Felipe IV, aparecen: Margarita Teresa de Austria, Felipe IV de España, Maribarbola, Mariana de Austria. En *Terra nostra*, Barbarica alude Maria Bárbola.

Fuente: Wikipedia. Velázquez, D. (1656). *Las Meninas*. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Por otro lado, el pintor considera el problema de la esterilidad del rey Felipe II, a “las taras acumuladas por la casta del Señor” (p. 182). Estos defectos físicos se repiten en la descendencia monárquica que no quería mezclarse con seres que no fueran de la familia real, principalmente para mantener la sucesión de poderes económicos y políticos. Por esta razón, el pintor alienta

a la esposa del rey para quedar en cinta por fuera de su matrimonio y tener así garantizado su poder, él se compromete a colaborar con ella y le ofrece manipular la imagen externa del posible nuevo ser, fruto de la infidelidad, reproduciendo, por ejemplo, a través de las monedas reales, una imagen falsificada que contenga los rasgos distintivos de la realeza: “Pues por hermoso que sea vuestro vástago, yo me encargaré de marcar en su rostro la estígmata de esta casa: el prognatismo” (p. 183).

La imagen y el poder

La imagen siempre ha estado vinculada con el poder económico, político y social. En *Terra nostra*, Felipe el Hermoso es embalsamado y su hijo, Felipe II no escatima esfuerzos para inmortalizar la imagen de la realeza, de allí que consagra gran parte de su vida y su riqueza a la construcción de un gran cementerio para sus ancestros reales y para él mismo. En la siguiente cita se sintetiza esta visión: “ese cuerpo pertenecerá a nuestra dinastía; moriremos nosotros, mas no nuestra imagen sobre la tierra” (Fuentes, 2016, p. 109). Cuidar la imagen pública se volvió un imperativo, ella ayuda a manifestar el poder, la riqueza, los valores, aunque en verdad estos no existan; el poder de la época utiliza la imagen como una especie de *marketing* para generar memoria de su grandeza, así esta no sea cierta; la imagen oculta la verdad y gracias a su manipulación puede llegar a ensalzar a los villanos; así, la imagen prontamente se convirtió en una forma de alienación, en un

arma poderosa para perpetuar el poder y, en algunos casos, para dar por ciertas a las mentiras.

La imagen dentro de esta concepción perpetúa públicamente una ideología; su reproducción, por lo tanto, en el caso de *Terra nostra*, repite la visión de poder monárquico, establece distinciones, jerarquías económicas, de sangre y culturales. Además, instauration un canon de belleza que se impone a la sociedad, especialmente a las mujeres.

En la novela de Fuentes, fray Julián es el pintor del Palacio Real, él más que nadie es consciente del poder que tienen las imágenes. Dentro de su oficio artístico está el retratar a la realeza, para ello dibuja sobre medallones y monedas al rey; como artista se concede la libertad de añadir detalles como los seis dedos de cada pie del presunto naufrago o el prognatismo facial. A veces para beneficio de sus amos, manipula la imagen para engañar y beneficiar al poder; es decir, los pintores, por conveniencias de diversos tipos como la económica, nobiliaria o sentimental, presentan unas imágenes mejoradas para que así sean recordadas dentro del imaginario social popular. El poder de las imágenes es tan relevante que marca no solo los paradigmas de la moda estética, sino que, además, define las ideas predominantes, así estas no sean reales.

El padre pintor también desempeña otro papel de importancia, consigue ser el consejero de la esposa de Felipe II, la señora Isabel, de quien también será su amante. Entre sus conversaciones la hace caer en cuenta en la necesidad de renovar la sangre y el

poder que tiene como mujer, para garantizar así la sucesión dinástica; ya que no puede tener descendencia con su marido legal, porque el matrimonio no llega a consumarse, sugiere que se deje embarazarse de alguno de sus jóvenes amantes. De esta forma, su hijo tendría los derechos que le da el poder real.

La sucesión del poder monárquico preocupa a los personajes, Dama Loca, ante la infertilidad de su hijo rey, ve en la enana Barbarica, mujer del llamado príncipe Bobo, la posibilidad de prolongar el poder y asegurar la renovación. En este caso, no importa si la imagen corresponde o no al canon de belleza que ellos mismos como realeza han instaurado, es decir, se da paso a la imagen de lo grotesco y lo feo, a fin de conservar los privilegios monárquicos, “monstruito, cachito de hembra, fetico, tú en el lecho del príncipe, tu renovando la sangre de España” (p. 310). Pero, nada más temía el pueblo que ser gobernado por seres poco agradecidos; el canon de belleza que se había instaurado producía rechazo a la diferencia, una de sus consecuencias es el rechazo a las personas de baja estatura, quienes son excluidas y miradas peyorativamente.

La imagen, como se observa, puede cambiar la visión de las personas, los gobernantes de todos los tiempos sabían de su importancia para convencer de sus propósitos al pueblo. Una imagen puede ser más eficaz que mil discursos, no solo por su poder de síntesis, sino porque puede expresar mensajes claros, creativos, contundentes. La imagen sirve como publicidad de los gobernantes para resaltar sus virtudes o para engañar sobre ellas,

por eso es altamente subjetiva y no siempre comunica la verdad. Del mismo modo, la imagen se ha utilizado para establecer diferencias y distancias de clase social, económica, e incluso étnica. Esto lo sabe el iconógrafo real, de allí que diga que el populacho “nunca podrá comparar la imagen grabada con la real” (p. 183). Esta realidad aplica para la historia y la memoria de los hechos, lo que se transmite oficialmente es lo que los gobernantes desean. Fray Julián le dice a Dama Loca: “Y la historia sólo conocerá la efigie que yo, siguiendo vuestra voluntad deje” (p. 183). Fuentes cuestiona la verdad, ¿qué tanto se ha encubierto?, la visión de los gobernantes está plagada de intereses de toda índole. ¿Por qué el poder es algo que se hereda? ¿Por qué esto aún no ha cambiado? *Terra nostra* demuestra cómo la imagen está al servicio del poder y ayuda a instaurar un imaginario que se manipula, una especie de anestesia social, una estética cuyo origen está basada en la mentira; entonces se puede inferir que en el contexto de la novela las leyes que regían la sensación no eran auténticas. ¿Y ahora lo son?

La representación de la imagen se convirtió en un problema que no permitía márgenes de crítica, sino la imposición de la visión del poder feudal y lo que él permitía mostrar para perpetuarse, poder que encierra un pasado cruel y asesino. De allí que un tema recurrente en la obra sean los fantasmas, estos parece que no van a descansar hasta que no se conozca la verdad: “Óyeme, solo se puede tener el poder cuando detrás se tiene una legión de fantasmas asesinos, crueles, incestuosos,

locos, mortalmente dañados por el mal francés y aptos a desangrarse con un rasguño" (p. 242). En este caso, el poder es el fin que justifica el crimen y todo lo no ético y moralmente prohibido. Felipe II le confiesa a la novicia Inés "mate, pero el crimen es justificado por el poder; impuse mi autoridad, pero la devoción perdona las culpas del poder" (p. 291).

Las anteriores palabras de Felipe II ilustran la reproducción del poder monárquico y lo que hay detrás de él, una violencia atroz que justifica la dialéctica del amo y del esclavo. La imagen se convierte en un acontecimiento político, en una justicia porvenir, ¿cuándo? No existe verdad en la pintura ni en las imágenes, existen límites, marcos y discursos, diría Derrida (1978), que dominan el arte. ¿Cómo deconstruir esas imágenes del tiempo de Felipe II? Es preciso redibujar, releer las diferencias, lo marginal, visibilizar lo que se ha ocultado, los tantos y tantos fantasmas de seres que requieren una reparación simbólica, una restitución de la verdad. A estas alturas, la teoría de los espectros propuesta por el filósofo no resulta nada descabellada; existen realidades fantasmagóricas, realidades del no ser que la novela de Fuentes recrea constantemente. En este sentido, aparece otra cuestión, la muerte, ¿qué imágenes mueren? ¿Cuáles se mantienen?

Las imágenes pueden ser espectros, huellas de huellas, aparición y desaparición, ellas conducen al otro y, más que señalar la lógica binaria de vivo o muerto, expresan lo que no desaparece. Semejante al fantasma del comunismo en *Espectros de Marx* (1995), en *Terra*

nostra se tendría que hablar de los espectros de Felipe II y en general de la monarquía, espectros que comunican el espíritu colonialista; los fantasmas que se le aparecen al monarca operan como un llamado de conciencia, representan una especie de deuda y un requerimiento de duelo por aquellos que han muerto injustamente. Pero la monarquía no ha muerto y sus imágenes regresan, viven, siguen sosteniendo la herencia cultural del poder. ¿Qué ha pasado con los asesinados que ha provocado la monarquía para sostenerse en el poder? ¿Cuántas voces fueron aniquiladas y calladas para siempre sin cumplir su destino?

La relación predominante de la imagen y la ideología es la dominación, producida a través de la representación de un poder que aparece como paradigma; la espiritualidad de la imagen presenta el ideal de la época; en la novela las imágenes reencarnan, reviven para significar la falsedad oficial y la necesidad revolucionaria de la verdad. Las imágenes cuentan lo que los poderes negaron, borraron u ocultaron, cuentan la verdad de aquellos que no pudieron ser escuchados; en la obra de Fuentes, la imagen se convierte en testimonio vivo e intemporal, y va más allá del deseo de tener poder, su deseo es expresar la verdad, algo que no era propio de la monarquía de esos tiempos, pero sí un gran llamado de las víctimas, que constituyen una gran parte de los hombres. Este es uno de los grandes mensajes de la novela. Al igual que el asombro por la creciente inhumanidad, habría que indagar por qué prevalece el deseo de dominar de unos hacia otros.

Guzmán en la novela tiene sed de poder, su visión de él es colonial y persiste, pero hay diferencias con la visión del poder monárquico; este personaje considera que es más meritorio el poder que se construye que el que se hereda de sangre. Guzmán cumple su sueño de tener mucho poder en el Nuevo Mundo; al final la imagen colonialista se reproduce por doquier, lo que cambia es la procedencia, el contexto. La imagen es política, adueñarse de ella y de su lenguaje simbólico garantiza el poder que, en últimas, constituye la gran base del deseo patriarcal que trasciende linajes, geografías, tiempos.

Volviendo a fray Julián, él retrata a toda la realeza, al rey Felipe II, a la reina Isabel, incluso a Barbarica la enana. Los reyes se retratan en las monedas, pero el pintor no solo se remite a lo que se ve que es lo dado, sino a lo deseado; como bien lo sabe y señala, “la pintura es cosa mental” (Fuentes, 2016, p. 264). La imagen, entonces, consolida un modelo de pensamiento que revela jerarquías, la moral del bien y del mal; además, sirve para promover subjetividades que reproduzcan el poder. La realeza tiene razón cuando afirma en la novela “nosotros hemos inventado la imagen del mundo” (p. 264). Una imagen como estrategia de credibilidad, de grandeza e impacto en la sociedad, no importa si ella es falsa o si lo que transmite no es verdad, ella es importante para dominar y fue creada para quedarse. Pero también genera giros de pensamiento y cambios, por eso el papel del arte auténtico es una elevada fuente de conocimiento.

Es pertinente recordar que en la época de Felipe II solo se podían retratar los nobles, los monarcas, los que tenían dinero y se permitían el lujo de aparecer en primer plano. El retrato era un sello de distinción, privilegio de ciertas estirpes. Tuvo que pasar mucho tiempo para que en el retrato aparecieran seres comunes, esta fue la osadía de pintores como Rembrandt, que permitieron visibilizar a aquellos que no tenían cómo ser los protagonistas de los cuadros.

Era tanta la manipulación de la verdad a través de la imagen que los cronistas tenían el deseo y la misión de hacerlo, ellos eran la voz callada del pueblo. Aparece Cervantes como el personaje cronista que cree en la realidad poética que escribe, es el maestro que se entrecruza en las distintas hazañas de personajes como Ludovico, para expresar que la literatura aparece como huella infinita en otros textos y en la vida. Don Quijote y sus molinos de viento traen a la memoria las hazañas ficticias y reales de los hombres que Fuentes, a manera de homenaje, teje en su novela porque aún estamos ávidos de justicia (figura 19).

Fuentes hila en la obra su particular teoría estética, en ella la escritura es aquella capaz de fusionar lo real con lo mágico, mientras tanto, a veces resultaba difícil diferenciar lo que se imaginaba y lo que se veía y vivía. Los molinos de viento son reales y son imaginarios. “Mirad así el misterio de cuanto queda escrito o pintado, que mientras más imaginario es, por más verdadero se le tiene” (p. 268).

Figura 19. Molinos de viento, Campo de Criptana



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez, 1998.

El poder de imaginar es impresionante y conduce a los personajes de *Terra nostra* a afrontar riesgos, odiseas de todo tipo, la más grande es el viaje al Nuevo Mundo, en donde tristemente se reproducirán las violencias y vicios de Occidente. El viaje se daba por motivos religiosos como las cruzadas de la fe y por motivos económicos. Una escena impactante que en la novela habla de la expectativa del viaje, se da cuando emprenden la construcción de las carabelas, aparentemente financiadas por el rey, pero realmente construidas con el dinero de los expropiados judíos. Posteriormente el acontecimiento que partirá en dos la historia universal se da con la llegada al Nuevo Mundo, en el asombroso espacio exótico se impondrá la imagen del poder colonial y patriarcal de España.

La imagen y la ideología también se percibe en los monumentos y las ciudades. En la Edad Media española

la arquitectura es monumental y sacra, se utiliza para perpetuar la gloria de los señores feudales y la fe. Los reyes creían que lo eran por mandato divino. Duby (2016) resalta en su estudio sobre la arquitectura medieval cómo eran configurados los monasterios, las catedrales y los palacios; la arquitectura servía para consolidar una mentalidad, en ella se transmitían pasajes de la vida de Jesús; la presencia del románico y del gótico revelaban la evolución del mundo rural al urbano.

Las imágenes que acompañan los espacios de poder son igualmente emblemáticas con temas épicos y cristianos; del mismo modo, los objetos transmiten riqueza, distinción, ideología. En la novela este tipo de poder lo encarna Felipe II, quien dedica su vida a la construcción del monasterio de El Escorial y a coleccionar reliquias sagradas y obras pictóricas selectas. De esta manera, Fuentes va mostrando lo que vendrá después, el Renacimiento y el cambio de ideas, se pasa de una visión teocéntrica a una antropocéntrica. En la nueva época, predomina la imagen del hombre y la burguesía. Así mismo, *Terra nostra* revela la grandeza de otras culturas oprimidas y perseguidas, como la judía y la árabe, las dos aportarán grandes imágenes a la cultura universal y, además, grandes obras de arte. Para reconocer la inmensa riqueza de España es necesario valorar las huellas de estas culturas y su expansión también hacia América Latina y el mundo.

El poder de la imagen se transmitía a través de todo, sin embargo, fueron los libros, los que se encargaron

de su difusión, ellos transmitían el imaginario del bien y del mal. En el Palacio de Felipe II existía “un delirio de lujo, honor y apariencia” (Fuentes, 2016, p. 348). El refinamiento se asocia al poder económico y cultural, paradójicamente también se identifica con las guerras y la muerte violenta.

En la arquitectura del Nuevo Mundo, las pirámides transmiten otra visión de poder, más misteriosa y mística, en las nuevas geografías predominan imágenes de una naturaleza exuberante, asombrosa, salvaje; allí, más que en los hombres, el poder está en las deidades cósmicas como los astros del sol o la luna. Esta imagen encandiló la mente de los viajeros de Occidente, sacó a flote ambiciones, ideales de poder, de alguna forma los trastornó tanta riqueza y belleza, al igual que encontrar culturas pensantes diferentes que, lejos de intentar comprenderlas, se intentó borrarlas. Pero quedan muchas huellas por descubrir en el camino, el lector de *Terra nostra* irá descifrando mensajes, encontrando otras visiones; la novela abre la posibilidad de profundizar en aquellas huellas que, a pesar del exterminio, aún permanecen y tienen mucho para contar.

La España del siglo XVI

Para contextualizar el ambiente que presenta la novela de Fuentes, es pertinente recordar algunos hechos históricos, especialmente de los personajes que protagonizan la novela como Felipe II y Juana la Loca:

La oscuridad, muchachos, la barbarie, sí, los ejércitos del saqueo; la sangre, el crimen y la ignorancia. Salimos con gran esfuerzo de ese infierno; más de una vez desfallecimos; más de una vez la espada del godo, el incendio del mongol y la caballada del huno derrumbaron nuestras construcciones como si fuesen de arena. (Fuentes, 2016, pp. 165-166)

En la España del siglo xvi, la ideología predominante es la teocéntrica, que se escuda en la patrística y en pensadores como Santo Tomás de Aquino; sin embargo, Fuentes deja ver al lector la práctica de un fanatismo religioso. El saqueo de Amberes, también nombrado como la “furia española”, tuvo como principal causa la económica; Felipe II debía por casi dos años los sueldos de los soldados que hacían parte del ejército de Flandes, quienes para subsistir no tenían más remedio que robar. Como consecuencia de estas acciones, se producen desórdenes de todo tipo, la gente de los Países Bajos se ve obligada a armarse para expulsar a los españoles, se rebelaron contra sus tropas e intentaron apoderarse del castillo de Amberes defendido por Sancho Dávila.

Durante la guerra de los ochenta años, Flandes en la Edad Media era un gran territorio de la zona de Europa Occidental, integrado por Amberes (actual Bélgica), Países Bajos y Luxemburgo, hasta noviembre del siglo xvi habían permanecido leales a España, pero los acontecimientos cambiaron a raíz de la batalla y el saqueo propiciado por el monarca tirano (figura 20).

Figura 20. Saqueo de Amberes por tropas de Sancho Dávila. "*Spaanse Furie*" (1576 y 1590), Creator: Anonymus, Frans Hogenberg



Fuente: Wikipedia, imagen de dominio público. Anónimo (S/A) (1576, 4 de noviembre). *Saqueo de Amberes*.

En este conflicto los españoles tenían menos hombres, pero estaban en un lugar privilegiado, se unieron para vencer a los rebeldes “herejes” y bajo este pretexto saquearon a la ciudad, utilizaron como ícono inspirador no la imagen del rey, sino banderas con la imagen de la virgen María.

Como observamos, desde esta época se utilizan imágenes religiosas consideradas sagradas para las batallas que, en este caso, son de carácter económico, pero se disfrazaban con la lucha por la fe y la defensa del catolicismo. Desafortunadamente, este tipo de acciones aún se siguen practicando en pleno siglo XXI; recordemos, por ejemplo, como los sicarios en Medellín,

Colombia, en la época del narcotraficante Pablo Escobar, se encomendaban a la virgen para que les fuera bien en el “trabajo” de matar. Algo similar ocurre con las acciones de los narcotraficantes de México, que se encomiendan a la Virgen para que sus crímenes salgan bien. Esta falsa moral que viene desde la España del siglo XVI es la que aún subsiste en varios territorios de América Latina. Este ícono sagrado femenino desde esa época ha perdurado hasta hoy y siempre se asocia al bien en todos los sentidos, se considera una imagen popular protectora, una especie de sol que ilumina; cuenta la leyenda que un 12 de diciembre de 1531, la virgen de Guadalupe se manifestó al indígena mexicano Juan Diego, en el monte de Tepeyac, ordenándole sea extendida su veneración (figura 21).

Figura 21. Manto popular con la virgen de Guadalupe y un creyente, México, 2019



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q.

La barbarie de Amberes, al sur de los Países Bajos, produjo gran espanto, después de matar y vencer las tropas españolas procedieron al saqueo de la ciudad de Flandes y sus provincias; la batalla y el apoderamiento violento ocurrieron del 4 al 7 de noviembre de 1576. Según los datos de los historiadores (Parker, 2010), el 8 de noviembre de ese año se firmó un acuerdo de pacificación, que firmó Don Juan de Austria; finalmente, las tropas españolas se retiraron de Amberes el 26 de marzo de 1577 (figura 22).

Figura 22. Hogenberg, F. (s. xvi). Incendio del Ayuntamiento de Amberes (Antwerpen) en 1576 durante el saqueo de las tropas españolas. Ubicación: Rijksmuseum Amsterdam



Fuente: Wikipedia, dominio público.

Varios pintores de la época contaron lo ocurrido, pero no firmaron sus obras, se entiende que no lo hacían por censura, por temor y para poder salvar sus vidas. Felipe II invadió y robó la ciudad de Amberes, tiempo atrás sus antepasados habían producido otras guerras y acciones bélicas que tenían como pretexto la religión. Se saquea, incendia y asesina a la población desarmada; los cuerpos de las víctimas son apaleados, apuñalados, decapitados, carbonizados... Frente a este acontecimiento que está ilustrado en la novela de Fuentes, Guzmán como personaje piensa lo siguiente del monarca:

Imbécil, no mereces tu poder; nunca sabrás que tu pecado no fue matar a los inocentes, sino perder la oportunidad de incluir a tu padre, a tu madre y a tu novia en la matanza y así levantar tu autoridad absoluta sobre la libertad absoluta del crimen: un advenimiento al poder sin la promesa dinástica y sin el patetismo de ser quien eres por herencia; un poder sin deudas. (Fuentes, 2016, p. 176)

Felipe II ofreció la masacre a su padre, de esta forma quería ganar su reconocimiento, al final no importaban las muertes de los inocentes, sino comprobar que él también era capaz de dominar con la violencia. Se trata de un asunto de poder que Guzmán, como su secretario personal, critica y vaticina que se arrepentirá de haber salvado la vida de algunos de ellos:

Envejeciste fatalmente en el instante en que le ofreciste tu crimen a tu padre cuando mataste a los súbditos de tu

padre; ¿querías testigos?, ¿por eso cometiste el error de perdonar al estudiante y a la bruja?; te arrepentirás, telo digo yo, Guzmán, te arrepentirás, porque hasta un bandolero de las serranías sabe que nunca se debe perdonar a un enemigo, aunque sea inocente [...]. (p. 176)

¿Cuál es la relación de Flandes con la monarquía hispánica?

Para responder a esta pregunta se toma como referencia el texto Pons (2017), quien nos cuenta brevemente, paso a paso, las causas principales de la masacre de Amberes.

Un siglo atrás del tiempo de Felipe II, María de Borgoña fue soberana de los Países Bajos (1477), e impedía la expansión de los franceses hacia los principados alemanes. Ella se casó con Maximiliano de Habsburgo, archiduque de Austria y enemigo de París, quien fue elegido emperador romano-germánico (1486). Pronto y sospechosamente muere María, el viudo pasa a ejercer el control territorial que rodea a Francia por el norte y el nordeste; pero le hacía falta ejercer el control en el sur, para lograrlo tenía que conseguir alianzas.

Existían los principados, Flandes era un condado independiente y formaba parte de Borgoña; el Principado de Catalunya formaba parte de la Corona de Aragón. Por aquella época, para preservar el poder los matrimonios se hacían por conveniencia. Maximiliano se une con los Trastámaras (Fernando de Aragón e Isabel de Castilla), y conjuntamente acordaron un par de casamientos; unir a Juan Trastámara con la princesa

Margarita de Ausburgo y al heredero de Maximiliano, Felipe el Hermoso (nacido en Gante, Bélgica), casarlo con la infanta Juana la Loca (figura 23).

Figura 23. *Retrato de Juana la Loca*. Anónimo (S/A)
(s. XVI)



Fuente: Wikipedia.

Carlos de Habsburgo, nacido y educado en Flandes, se fue a vivir a la península ibérica a sus 17 años, su meta era gobernar las tierras heredadas; en su reinado (1516-1556) fue llamado Carlos I de España y Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico. Gracias a estas acciones estratégicas, se impedía que el poder lo tomarán los gobernantes de los Países Bajos. Carlos ordena a su hijo y heredero, Felipe II, ejercer la violencia territorial a través de la Inquisición y los tribunales de

tumultos. En este caso, Felipe tenía un carácter diferente al de su padre, pero necesitaba ser reconocido por él y demostrarle que podía mandar y ejercer poder, por este motivo, es impulsado a producir la horrenda masacre contra Flandes.

Felipe nació y estudió en Castilla, su imagen de poder venía de su padre y, según Pons (2017), se asocia al autoritarismo, la represión, la violencia, la venganza y el fanatismo religioso. “Una mística explosiva convertida en cultura política y social. Antiprotestante furibundo, convirtió el catolicismo militante en la piedra angular de su política unitarista” (Pons, 2017, *El nacional*, comunicado de prensa, párr. 7).

En los países bajos se profesaba el calvinismo, que por entonces tiene como representante a Jean Cauvi, y se caracterizaba por no reconocer el poder y la jerarquía católica, especialmente del pontificado; esta postura beneficiaba el desarrollo comercial, por lo tanto, era necesario reprimir la libertad de culto. De esta manera, surge la batalla entre católicos y calvinistas, las desavenencias, por su puesto, trascendían la cuestión de la fe religiosa, lo que estaba en disputa era el dominio de las 17 provincias que conformaban los países bajos y también el territorio hispánico.

Felipe II lideró la guerra bajo el pretexto de la unidad religiosa y política; practicando un irracional fanatismo, envió tropas para atropellar a estos lugares, aunque en el fondo, como ya se ha dicho, la causa de estas acciones era de carácter económico. La corrupción era evidente y, según Pons (2017), se llegó al

extremo de interrumpir el pago a los soldados, entonces la confusión se agranda y se instaura la guerra.

Flandes hasta ese momento no era un territorio de conflicto, desde el Rey Carlos I se tenían buenas relaciones con la monarquía hispánica. Desafortunadamente, gracias al accionar de Felipe II, se convirtió en un territorio de invasión, miseria y muerte. Para hacer sostenible la guerra en estas geografías, los líderes de esta, como el conocido Duque de Alba (Francisco Álvarez de Toledo y Pimentel), se inventaron impuestos; el pueblo de Flandes reaccionó indignado, y la respuesta que recibieron fue aumentar la represión. Allí, Felipe II instauró lo que históricamente se conoce como el Tribunal de Tumultos, que reveladoramente, como señala Pons (2017), es conocido como el Tribunal de la Sangre.

Durante nueve años el reino de Hispania somete a los Países Bajos a través del infame impuesto, hasta que ocurre la masacre de Amberes (1576). Ese suceso deja entrever gran parte de la mentalidad colonial y el brutal accionar de los gobernantes; desde esta base cultural de oportunismo y barbarie se entiende, y no es de extrañar, toda la violencia que también sembraron en los territorios de América Latina.

Así, la historia de Occidente que está presente en la obra de Fuentes trae a la memoria estos acontecimientos trágicos y abre la reflexión sobre la mentalidad hispánica que heredamos. Según Pons (2017), el gobierno monárquico hispano procesó a 8957 personas porque se consideraba que atentaban contra la unidad religiosa.

1083 personas se ejecutaron públicamente, quienes lograron salvarse no tuvieron otro camino que el exilio. “El exilio es un homenaje maravilloso a nuestros orígenes” (Fuentes, 2016, p. 100). Como consecuencia de estos sucesos, se implantó la Inquisición, que en realidad era una forma de legitimar el crimen y los delitos de lesa humanidad; la imagen del horror se instauró para generar temor y control.

El terror fue un arma eficaz para acallar y dominar, la violencia se justificó con base en una moral del bien y del mal, donde los buenos eran los católicos. Pero, en el fondo, no existía una convicción y práctica de fe cristiana, existía un fanatismo y el interés excesivamente material por encima de lo humano; el fin justificó los medios. La Inquisición fue un arma eficaz para mantener en el poder a una élite de soberanos que legitimaron la criminalidad.

La muerte se apodera de los pueblos de Flandes, se destruye, quema, saquea y mata indiscriminadamente a todo el que y lo que se considera hereje, es decir, lo que no sea católico; mientras tanto, los llamados creyentes permanecieron indiferentes; tristemente esta doble moral aún perdura en la actualidad. El hecho trágico de Amberes a cargo de las tropas de Felipe II dejó miles de víctimas inocentes y muchas heridas en los sobrevivientes. Flandes padeció esta cruel acción hispánica, el conflicto se acrecentó y la indignación del pueblo influyó al resto de Europa; es decir, tuvo consecuencias políticas, por ejemplo, se destituyó del poder al duque de Alba.

Nueve años después de este acontecimiento bélico, nuevamente los “invasores” hispánicos regresaron, ahora la meta era reprimir a los independentistas del régimen; nuevamente las hazañas pasadas se repiten y el 17 de agosto de 1585 se produce otra matanza. Según Pons, “la historiografía estima que el asedio de Amberes constó la vida de 7000 personas civiles y la destrucción del puerto y del puente sobre el río. La saca autorizada por Farnese era la compensación a tres años de salarios impagados” (Pons, 2017, *El Nacional*, comunicado de prensa, párrafo 12). La recuperación de los Países Bajos no fue fácil, después de las masacres y la destrucción, tardarían, según Pons, tres siglos para recuperarse. Esta situación permite al lector de *Terra nostra* dimensionar la gravedad de lo ocurrido; pero la historia se repite, y en el fondo bajo la misma mentalidad bárbara se conquistó y colonizó América Latina.

Sobre esta historia negativa, Fuentes, desde el siglo xx, nos llama la atención y nos hace reflexionar, porque desde esta base de injusticia y horror se funda a Latinoamérica. El debate está vigente y en este siglo xxi, quizá si se desea cambiar la violencia, sea necesario comprender sus raíces y comenzar —como lo diría William Ospina (2013), hablando del caso concreto de Colombia— a transformar nuestros relatos de guerra y exclusión por verdaderas formas que expresen el sentir de los pueblos. Esta tarea es todo un reto y hace parte del pensarnos a nosotros mismos como sociedad, cultura y humanidad, pensarnos desde acontecimientos distintos a la masacre y a las diversas

formas de violencia. Sin embargo, la historia se repite y, como diría Foucault (1985), esto hace parte de la historia de lo mismo; se trata del mismo lenguaje de poder y dominación que aniquiló a Amberes y posteriormente a los pueblos ancestrales de América del Sur.

Desde estas estructuras culturales de la violencia se entiende por qué se acrecientan las guerras, los odios, la negación de la diferencia, los prejuicios, los machismos, la dominación bárbara y los fanatismos religiosos de los cuales da cuenta la obra de Fuentes: “y hólgame mezclar a judíos y árabes, que entre sí se detestan, pues es la ley que judío roba a árabe y árabe mata a judío” (Fuentes, 2016, p. 102). “Quemen. Allanén. Que no quede una sola piedra del antiguo tiempo. Que no quede una sola plaga del pasado. Que el nuevo tiempo nos encuentre desnudos sobre una tierra yerma. Amén” (p. 162). El Señor le dice a Guzmán: “[...] pero la ley no varía, asegura la permanencia y la legitimidad de los actos del poder. ¿Y en qué se funda esa legitimidad?” (p. 223). Guzmán responde que esa ley es reflejo de la inmutable ley divina, esa es su legitimación.

La masacre de Amberes, tal como se percibe en la novela *Terra nostra*, le pesará a Felipe II por el resto de sus días, aunque siempre se amparará en la fe para justificar este acto de barbarie, de allí que diga que lucharon contra “las salvajes naciones que no creen en Dios” (p. 229). Estamos frente a una problemática civilizatoria que concibe la existencia de seres salvajes frente a seres cultos, pero ¿qué es ser salvaje? ¿Qué imaginario se crea

de él? El llamado salvaje va mutando sus formas de ser nombrado, su reconocimiento y existencia son altamente subjetivos, van a depender del lente que se utilice para mirar.

Gracias a lo que Fuentes hace ver a sus lectores, se puede afirmar que en las masacres, además del factor económico, influyó el ego, y, en la misma medida, una visión fanática y una acción totalitaria; pero se produce un enmascaramiento y la causa que parecía principal era la defensa de la fe. El ego se asocia al poder y a la necesidad de reconocimiento. Las muertes que se generaron no importaban, la vanidad humana es tan elevada que se puede decir que se mata por matar, por cumplirle a un padre, por demostrar fuerza, en este caso excesiva. La masacre de Amberes hace que a nivel histórico Felipe aparezca como un ser inhumano y bárbaro; sin embargo, tanto en la vida real como en la novela, su retrato tiene otras imágenes que posteriormente abordaremos. En varias partes de la novela el lector encuentra que parece que él no fue consciente del mal que produjo, porque tenía suficientes problemas como el de intentar encontrar su propia razón existencial. Felipe II considera que para fortalecer la fe no hay más que dos caminos, ser perseguidor o ser perseguido. “Y al perseguirles y matarles he fortalecido, quizás sin saberlo, esa fe” (p. 239). De esta manera, justifica su acción y las prácticas de la Inquisición.

Es necesario preguntarnos sobre esta herencia hispánica, por un lado, está el problema del poder que

para mantenerse mata y aprueba leyes condenables; y, por otro lado, está la ideología que se ampara en una falsa moral. Otro personaje de *Terra nostra*, Celestina, recuerda otra masacre producida en el reino de España y el mal que transmitió al aún príncipe Felipe (figura 24). “Mientras toda esa gente moría en las salas del alcázar, yo mataba, amándole al joven príncipe. Le pase el mal corrupto que a mí me pasó, al violarme su padre. Su padre me pudrió a mí; yo pudrí al hijo” (p. 306).

Figura 24. El Alcázar de Todelo, España



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., 1998.

“—Ludovico y Celestina huyeron aquella noche del castillo ensangrentado. Cada uno siguió su camino, como antes habían seguido los suyos, el monje Simón y Pedro el labriego” (p. 307).

Felipe reflexiona y justifica la masacre, al mismo tiempo que se cuestiona sobre el deber y el poder: “—No

bastó un crimen? ¿No cumplí mis deberes para con el poder fundándolo, una sola vez, sobre la muerte de los inocentes?” (p. 344). Más adelante le dice a Guzmán: “—Hay la dignidad hereditaria, Guzmán, que ni se compra ni se vende” (p. 350). Felipe defiende la herencia biológica, la estructura feudal y la jerarquía cultural humana. Guzmán defiende otro punto de vista que se asocia más con la pasión y la ambición, el Señor, recuerda la cruzada de los niños por la fe, aquí encontramos otra manifestación de la violencia de la época y la ausencia de derechos. Fuentes recuerda así la infamia de una cruzada que se realizó en el siglo XIII en Jerusalén, el objetivo era la reconquista de la Tierra Santa; los niños fueron utilizados, engañados y embarcados a Oriente, la novela muestra la problemática de la trata infantil, al parecer los menores fueron vendidos como esclavos:

[...] que salieron a batallar por Cristo en tierra infiel y en vez cayeron en manos de Hugo el Fierro y Guillermo el Cerdo, armadores de Marsella, que ofrecieron a los niños transporte gratuito a Tierra Santa, y en realidad los llevaron a bárbaras costas africanas donde vendieron a los inocentes como esclavos a los árabes. (p. 351)

Este acontecimiento es criticado por Felipe, quien nuevamente justifica frente a Guzmán la matanza que produjo en Flandes, demostrando su postura fanática: “¿Me dirás que yo también he matado, Guzmán? Sí, pero en nombre del poder y de la fe, o en nombre del poder de la fe, pero nunca por dinero” (p. 351).

De esta manera, nuevamente considera que es legítimo el asesinato sustentado en dichos fines. Sin embargo, es pertinente señalar que se da visto bueno a la masacre y al saqueo de Amberes, principalmente para que los soldados puedan cobrarse los tantos años que llevaban sin salario, por eso para subsistir habían tenido que convertirse en ladrones.

Felipe es antijudío y anti-“moro”; a las personas de esta procedencia las considera herejes, por eso sus muertes no lo afectan. Frente a Guzmán establece diferencias morales de sus actos, y desde su visión, la matanza de inocentes, al parecer la considera menos grave que lo ocurrido con los niños. En él también se percibe cierto desprecio por lo material; sin embargo, en su gobierno gastó una fortuna para la construcción del palacio y otros caprichos reales. Sus excesos económicos son alertados por Guzmán, quien le dice que está en quiebra y, por lo tanto, para salvarse debe aceptar el préstamo de dinero de un amigo suyo. Felipe le responde:

Guzmán date cuenta: yo maté a los inocentes para asegurar la permanencia de mi mundo. No me digas que lo amenazan la usura, el dinero, la deuda y un par de muchachos desconocidos; no me arrebatas, Guzmán, la razón de mi vida; no destruyas la piedra fundadora de mi existencia; todo, aquí, dentro del cerco de piedra de mi palacio; aquí, mis dudas; aquí, mis crímenes; aquí, mis amores; aquí mis enfermedades; aquí, mi fe; aquí, mi madre y su príncipe imbécil y su enana; aquí, mi esposa intocada [...]. (p. 352)

Imagen, sueño, reflejo

*Sabía que su inmediata
obligación era el sueño.*

JORGE LUIS BORGES,
"Ruinas circulares"

En *Terra nostra*, la imagen está unida a los sueños, que constituyen la vía que cruza toda la ficción y sirven para cuestionar la realidad y para proyectar un cambio. Igual que en Borges, Fuentes se pregunta si quizás todo es sueño, tal vez, lo que hace falta es profundizar en él, y desde allí tejer la memoria e inventar la imagen que se quiere llegar a ser.

La novela inicia y finaliza con el sueño. Polo Febo sueña la libertad, desde el contexto francés reproduce imágenes que pasan a convertirse en lugar común de los hombres; el sueño le permite adelantarse al tiempo, romper la lógica lineal e intentar descifrar los mensajes que subyacen en el fondo. Existen otros tiempos, instantes porvenir, otros que se repiten sin cesar y que son como la serpiente o la espiral, así lo presiente

cuando se encuentra con la carta de otra época, las palabras revelan que Iohannes Agrippa será el continuador de los reinos originarios. ¿Quién y cómo se contará su historia? ¿A qué origen se refiere? ¿Existe un origen de los pueblos y la cultura?, ¿qué características puede tener?

Fuentes hace continuas alusiones a la importancia del cronista, es decir, no basta la imagen visual convencional, es preciso ir a aquella que se inmortaliza en la escritura, esta tarea requiere de todos los sentidos, propone ir más allá de la forma y las usuales representaciones. La novela alude a grandes contadores de historias como Caesarios von Heisterbach y al mismo y sin igual Miguel de Cervantes, porque “el manuscrito no morirá aunque en ese mismo instante muriese su autor” (Fuentes, 2016, p. 279). La escritura sin duda se asocia con el sueño de inmortalidad de los hombres, deseo de trascendencia, diría Blanchot (2002).

Entre las imágenes predominantes de la literatura que atraviesan la obra de Fuentes, están sin duda las de *Don Quijote* de Cervantes y las de *La metamorfosis* de Kafka; hay muchas alusiones que hacen de esta novela del autor mexicano una especie de espejo de la gran tradición literaria de Hispanoamérica y universal. La escritura se demuestra como palimpsesto de otras escrituras, como espejo que atrae mil imágenes, todos para mirar más y abrir conciencia, para imaginar como el cronista “a un caballero enloquecido por la verdad de la lectura, empeñado en trasladarse a una mentirosa realidad y así, salvarla y salvarse” (Fuentes, 2016, p. 281).

La ficción toca todos los lugares, la realidad y los sueños. En *Terra nostra*, los personajes tienen una vida y unos deseos, unas metas por cumplir. Igual sucede con las transformaciones, todo parece indicar el cambio; existe la metamorfosis grotesca de la carne y el poder; la de milenios en Europa, la de las horas en el Nuevo Mundo. La pregunta de fondo es ¿qué es lo humano? Fuentes parece decir que no podemos comprender al hombre sin los otros, es decir, en todos de alguna forma habita el otro. Pero ¿se trata de una esquizofrenia? ¿Qué hilo conductor nos une? ¿Son quizás los sueños la materia inexplorada que nos lleva a un real encuentro con los demás? En la novela se usurpan identidades, el príncipe Bobo usurpa por minutos la identidad y el sepulcro de Felipe el Hermoso; así mismo, Juan aparece replicado en todos los mundos, igual sucede con Celestina. Sin embargo, no se trata de un problema del doble, sino de una especie de misterio matemático, incluso de una particular mística, porque quizás nadie muera y la clave esté en descifrar sus huellas en distintos planos; los sueños, en esta medida, pueden ser gran fuente de sabiduría.

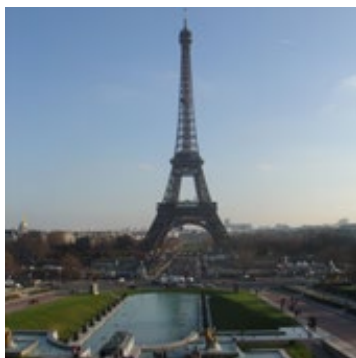
¿Cuántas revoluciones ha creado el hombre? ¿Qué antecede a las grandes transformaciones culturales? El sueño es sin duda uno de los grandes impulsores de movimientos, ha producido grandes cambios; en *Terra nostra* se encuentran todo tipo de sueños, el sueño de la libertad obliga a repensar el concepto de identidad y nación, gran tema de estudio de literatura comparada; el sueño de los hombres trae al presente

la importante función literaria, la de la memoria. El lector encuentra distintas revoluciones, la de las naciones medievales y el imaginario dinástico de las monarquías como la de Felipe II, con radicales visiones de moralidad y grandeza jerárquica; también aparecen las gestas revolucionarias, la de los comuneros que claman justicia, revoluciones dadas en otros tiempos y escenarios como el de la Revolución francesa o el concilio de Toledo, celebrado en los años 397, 589 y 702, en donde se debaten asuntos doctrinales, las elecciones de los monarcas, los abusos del poder, el cumplimiento de las promesas políticas hechas. Fuentes incluye el día emblemático del 14 de julio, juega con la fecha y los contextos sociohistóricos, el lector se encuentra con el estallido de la Revolución francesa dado en 1789, pero también en ese día se produce el reencontro de los protagonistas de la novela en España, después de 20 años de odiseas. Este número señala un cambio, en París alude a la histórica de la sublevación del pueblo que se apodera de las armas y se toma la plaza de la Bastilla, la protesta tiene como inspiración el liberarse de la opresión monárquica, así se gesta la revolución que proclamará la nueva República a través de la constitución (figura 25).

Pero el sueño de la libertad está en todos los lados (figura 26); en la ficción, la aparición de este día no es una mera coincidencia, un 14 de julio de 1520 llegó a suelo mexicano Hernán Cortés, pero en esta oportunidad el pueblo azteca es derrotado. *Terra nostra* conjuga varios tiempos, desde el futuro trae a la memoria dichos

acontecimientos para señalar la necesidad de reconectar con los sueños, para sugerir que la liberación de América Latina es una tarea pendiente, pero igual que un espejo la fecha en este caso promete que la libertad vendrá.

Figura 25. Torre Eiffel, París



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., diciembre, 2008.

En el lado europeo, posterior al Descubrimiento de América, se comienza a sospechar de los sueños; pintores como Francisco de Goya (1746-1828) afirmaron que “el sueño de la razón produce monstruos” (figura 27). El tema social de sus obras convierte a la imagen de sus pinturas en un arma crítica del poder eclesiástico, monárquico, de la estupidez, la Inquisición y la barbarie. La duda por la razón está en su estilo expresionista y en varios pintores que le antecedieron.

En *Terra nostra*, pintores como fray Julián saben que pintar es otra forma de escribir y de contar, en su caso su creatividad es transgresora cuando se atreve a desvestir la imagen sagrada de Jesús. El arte, parece decir Fuentes, en su particular propuesta estética, es la posibilidad de volvernos a soñar y generar auténticas revoluciones.

Figura 26. *La libertad guiando al pueblo*. Pintura de Eugène Delacroix. Esta obra expresa las revueltas populares contra Carlos X de Francia, ocurridas en julio de 1930



Fuente: Wikipedia.

En la misma medida, el autor mexicano indaga en su novela cómo en la Europa medieval se deforma la visión de la razón, cuál es la causa del auge de lo monstruoso y lo grotesco en dicho contexto; estos interrogantes producen diversas lecturas; la irracionalidad en la

cultura se trasluce con la ausencia de la moral o la apertura de los caminos de la violencia inhumana. La llegada de la estética gótica revela escenas del horror y del terror que, tristemente son el *leitmotiv* no solo de la obra sino de la vida real. No se puede ser racional y seguir repitiendo el exterminio de los seres; la existencia de la Inquisición, las cruzadas, las masacres, la conquista, el colonialismo, todos estos acontecimientos oscuros confirman la imagen de la destrucción y la ruina. Pero ¿por qué no aprendemos?

Figura 27. *Saturno devorando a su hijo*.
Pintura de Francisco de Goya, siglo XIX.
Museo del Prado, Madrid



Fuente: Wikipedia.

Soñar en *Terra nostra* es abrir márgenes de libertad, de posibilidad de inventar imágenes distintas a las predominantes, ¿qué pasaría si no se soñara? Todos los personajes sueñan en cumplir sus deseos, un sueño que se vuelve realidad es el de viajar; es admirable cómo el viaje se apodera del imaginario popular medieval, viajar suponía un cambio de destino, una aventura para encontrar la felicidad que muchas veces la tierra propia negaba. Pedro sueña con no tener a los que lo dominan; Celestina sueña con amar sin límites; Ludovico sueña con aprender; Guzmán sueña con gobernar y tener más poder; el monje Simón sueña con la paz y salud, la paz libre de enfermedad o muerte; Jerónimo sueña con un mundo más justo; Felipe II sueña con inmortalizar la herencia monárquica de sus ancestros.... Todos sueñan, incluso los animales. Sin el sueño sería difícil continuar, él es de alguna forma la esperanza, la utopía que todos quieren encontrar. ¿Es posible encontrar la unión entre el proyecto humano y el divino? Los viajeros encontraron que las tesis de la *Utopía* (1516), de Tomás Moro, eran posibles y ahora se materializan, se llaman México, América. Y es desde esta invención cuando se empieza a dar un giro en la mentalidad, ahora es la potencia de la exuberante naturaleza la que les hace soñar con un paraíso en la tierra.

El sueño es el motor de la novela, es tan esencial que gran parte de la trama sobre la historia de los tres hermanos bastardos e idénticos depende del acto de soñar. El sueño logra comunicar lo que vendrá.

A través de los sueños Felipe II se entera de la existencia de sus medio hermanos. “soñó que él era tres hombres diferentes, los tres un solo hombre aunque dueño de tres rostros distintos propios de tres distintos tiempos” (Fuentes, 2016, p. 174). El sueño es una valiosa vía para indagar sobre la existencia, para desvelar los secretos y predecir el futuro.

El principio creador está en la simbología cultural y sagrada, está, por ejemplo, contenido en la trinidad. “Somos tres, seremos siempre tres. La vida. La muerte. Y la memoria que las reúne en una flor de tres pétalos” (p. 511).

Entonces el sueño no es un simple reflejo del otro, en Fuentes es una forma de conocimiento esencial, primigenio, vital, es una vía de conexión de lo terrenal y lo irreal, de lo tangible e intangible, una especie de portal para transgredir el orden. El soñador emprende la más singular aventura que lo transporta al inframundo, a lo aún no naciente, es una especie de camino que elimina las fronteras entre lo real y lo fantástico. Los sueños traducen los misterios imposibles de descifrar a través de la razón, y en ellos las imágenes proliferan, cambian como por arte de magia. Así, Peregrino cambia de escena en cuestión de segundos, nada es igual en su encuentro con el Nuevo Mundo, desde allí la visión de la vida, la muerte, el tiempo y el espacio son distintas; el asombro y la belleza acercan su sueño a la utopía. Para otros personajes como Felipe II, la utopía no necesariamente está en lo nuevo, quizás esté en el aquí y el ahora.

No hay origen del sueño, que es como un espejo, él es escritura, viene de todos los tiempos, tiene la función de no olvido y aunque muchas imágenes se distorsionan, y de eso dan cuenta los espejos rotos o envejecidos, algo queda y es difícil de borrar; en *El espejo enterrado* (2008), Fuentes recorre la memoria oculta durante siglos de la cultura iberoamericana, trae mil hazañas y símbolos, como el viaje de Colón o el espejo como regalo, objeto misterioso que devuelve los tiempos, los rostros, las ideas. Las imágenes siempre reaparecen como huellas del pasado, presente y futuro, en *Terra nostra* aparece la pasión de Cristo, su muerte y su resurrección, aparecen imágenes venidas de otros tiempos, imágenes de ultratumba, imágenes soñadas. La escritura es el espejo y el sueño que siempre llega y se replica, viaja a través de botellas que navegan en el mar y revelan secretos e historias desconocidas, manuscritos que no desean ser un pedazo de espejo sino una pieza para la reconstrucción de verdad.

En la novela aparece la figura del doble, el espejo siempre refleja por lo menos dos imágenes, la real y la virtual, y las multiplica; hay otros efectos de espejo que viven los seres idénticos, como los tres Juanes, la constante reproducción de sus imágenes anuncia el cambio:

Y el propio Juan miró a su doble hincado ante el señor y luego miró intensamente al espejo que mantenía, recostado en una mano y se dijo sí, me estoy convirtiendo en piedra y mi espejo sólo refleja mi muerte: somos dos,

dos cadáveres, ese es el poder y el misterio de los espejos. (Fuentes, 2016, p. 376)

El espejo en Fuentes también trae el problema de los mundos paralelos y la identidad; los hermanos de Felipe II viven y sueñan a la vez, hay momentos en que el lector no sabe de qué Juan se trata, siempre se tiene que recordar la profecía, que vaticina la temporalidad concedida a sus vidas. Todos miran y se miran, viajan al interior de sus mundos, ¿quién sabe qué sueña el otro? Juan de Agripa es encerrado en la sala de los espejos, condenado a ser idéntico a la mujer que lo ama, aunque él la ama para amarse a sí mismo. En esta crítica narcisista, los dos son uno; el espejo devuelve imágenes de lo que soy y lo que no quiero ser. “Con ella, como ella, soy ella, ella es yo...” (p. 316). Don Juan aparece en el espejo de sus amantes, “el, Don Juan; él usurpador de todos los espejos de todas las mujeres del mundo” (p. 319).

Por su parte, Toribio, el astrónomo y horoscopista, tiene un espejo ustorio, se trata de un objeto cóncavo de gran tamaño para observar el cielo, sirve para concentrar los rayos solares y puede usarse para crear combustión y también como arma de defensa en la guerra. Este personaje sabe que el universo es infinito, considera que la mortalidad humana hace parte de plan divino de la creación; con el autor mexicano lanza varios mensajes que hacían parte de la sabiduría, “como es arriba es abajo”, es decir, cada partícula tiene su razón de ser y está unida al cosmos.

Ludovico, el personaje letrado de *Terra nostra*, viaja por Europa, en una de sus aventuras le fue encomendada la tarea de traducir grandes enseñanzas cabalísticas; en uno de sus sueños se da cuenta de que él es varias personas, de que lo que uno pide en los sueños se materializa: “Me enamoro en un sueño. Luego encuentro al ser amado en la vigilia” (p. 565). Descubre que el sueño es una actividad vital esencial que en este caso lo conecta a sus seres amados, sus hijos adoptivos. El tiempo es tal vez una ilusión que revela lo espectral; estamos inmersos en sueños que viajan, algunos retornan, otros se desdibujan. Ludovico había soñado con un mundo sin Dios, donde cada uno fuera artífice de su vida; sin embargo, su cercanía con el misterio es tan grande que reflexiona para descubrir las conexiones del destino. Tres botellas regaló el mago, a los tres hijos idénticos, botellas que no se debían abrir para no perder la suerte, pero ocurrió que las abrieron, las botellas contenían el destino, el azar y la suerte; el precio para no morir era soñar y despertar en forma de relevos: “—Cada uno será soñado treinta y tres días y medio por los otros dos” (p. 599). Cada uno será soñado 67 días, “pero el soñado vivirá por su parte un tiempo equivalente” (p. 600). La novela advierte que el precio de un destino incompleto es alto; es necesario vivir soñando para no morir, esta es la ley que deben cumplir los tres personajes amados.

En *Terra nostra* el sueño es el acontecimiento que se da en forma circular y ascendente, todos los esfuerzos oníricos parecen una locura surrealista. Fuentes

nos habla de la importancia de conectar con nuestros sueños, precisamente para no morir; de esta manera, hace un particular llamado a este tipo de hermandad, todos deberíamos unir esfuerzos para que se cumpla el sueño del otro. Este es el sueño del autor, que desea sea el sueño de todos los latinoamericanos, porque si no somos capaces de soñarnos de otro modo, quizás solo nos una la muerte y no la vida. Este mensaje implica un cambio de mirada, exige deponer egoísmos, si solo se cumple el sueño de uno los demás mueren. Esta es la utopía que propone la novela, soñar conjuntamente para no repetir el horror, del cual han dado cuenta célebres artistas, como Picasso, que alude al bombardeo del pueblo de Guernica ocurrido el 26 de abril de 1937, en el contexto de la Guerra Civil Española (figura 28). El arte siempre ha mostrado con fuerza su indignación para denunciar la infamia, siempre ha llamado la atención para reorientar los sueños para alcanzar más humanidad.

Figura 28. *Guernica*. Obra de Pablo Picasso.
Museo Reina Sofía, Madrid



Fuente: Google imágenes.

El sueño de los comuneros y la masacre del Alcázar

En *Terra nostra* aparecen los *isabattatos*, también conocidos como los “pobres de Lyon” o valdenses, considerados herejes, uno de sus líderes es Pedro Valdés, quien se caracteriza por realizar votos de pobreza; a sus seguidores les llaman despectivamente “los adamitas”:

Llevaban los zapatos cortados por arriba en signo de pobreza, y eran ricos que siguiendo las prédicas del herejarca habían renunciado a sus bienes, y eran llamados pobres de León que de limosnas vivían y negaban todo linaje de propiedad, y no había entre ellos ni mío ni tuyo [...] (Fuentes, 2016, p. 83)

La cita alude a las prácticas de los creyentes, y así como lo hiciera Eco en *El nombre de la Rosa* (1993), por un lado, están los defensores de la fe y la pobreza, y, por otro lado, los defensores del dogmatismo religioso y los derechos para unos pocos. “Estábamos hablando de los dulcinos, no de los fraticelli. De los que podrá decirse cualquier cosa (sin saber tampoco de quienes habla, porque los hay de muchas clases), salvo que sean sanguinarios” (p. 142). En la novela, la monarquía se expresa a través del dogmatismo, que era una característica de la Edad Media.

Los *isabattatos* se unieron con los llamados “herejes” cátaros (figura 29), (de Cantabria, norte de España), y con los rebeldes provenzales, por varias razones, una de ellas era el abuso económico de la monarquía;

todos deseaban librarse de pago de diezmos. En la España monárquica existen varios ejemplos de los abusos económicos de la monarquía, Pedro de Aragón (1178-1213) inventó un decreto para detener las desviaciones de la fe y perseguir a los “herejes”. De esta manera, fue extendiéndose el dominio inquisidor y el inconformismo, esta característica del mundo de la colonia fue la que se trajo a América Latina.

Figura 29. Pintura sobre los Cátaros y los tribunales de la Inquisición



Fuente: Wikipedia.

La Iglesia había creado tribunales para detectar a aquellos que no pensaban igual y condenarlos. La novela brinda algunos sucesos que se relacionan con este tipo de acciones de control y exterminio, existía, por ejemplo, el capitán de la “bandera de la sangre”

(Fuentes, 2016, p. 86), que se ofrecía a la reina de los altares devastados, María, quien era y es uno de los grandes íconos de la fe. Las guerras religiosas se convirtieron en una fuente de trabajo y de creación de rentas, eran una forma de legitimar la injusticia:

[...] cruzada o no libran estas guerras muchos soldados comprados por el Señor, pues nadie combate por gusto o sacrificio, sino porque la guerra es su profesión, y no les importaba contra quien pelean, si hay un botín y sueldo; el señor podía arrastrar a esta cruzada a los campesinos de sus dominios [...]. (pp. 86-87)

La imagen del horror se fue normalizando y revela cómo lo grotesco irrumpe en la vida social, se inventaron el pecado, el miedo y el castigo para mantener sometido al pueblo. “La pestilencia de los cuerpos arrojados en la calle entró al encuentro de la hediondez excrementicia que salía de la catedral” (p. 87).

Como ya se ha mencionado, las luchas religiosas involucraban a toda la gente, en la novela Felipe II recuerda la historia de las cruzadas de los niños:

que salieron a batallar por Cristo en tierra infiel y en vez cayeron en manos de Hugo el Fierro y Guillermo El cerdo, armadores de Marsella, que ofrecieron a los niños transporte gratuito a tierra santa y en realidad los llevaron a bárbaras costas africanas donde vendieron a los inocentes como esclavos a los árabes. (p. 351)

En este tipo de acciones en nombre de la fe eran utilizadas por todos los seres (imagen 30), las mujeres y los niños no eran la excepción. En la cita anterior se percibe cómo Felipe atribuye el mal a los árabes.

Figura 30. Cruz cátara, también conocida como cruz de Occitania



Fuente: Wikipedia.

Así, surgieron varios movimientos que utilizaban la fe para conseguir sus fines, así se justifica, desde el tiempo de la España medieval, la muerte, el dolor y el olvido. *Terra nostra* da una gran lección, si el ser humano no toma conciencia de su pasado, lo seguirá repitiendo, como en un espejo del tiempo, el relato será el mismo. Esta forma de instaurar el dolor constituye la base del pensamiento trágico que se ha extendido por todo Occidente, la moral cristiana lo traduce como algo inevitable para el ascenso espiritual. Sin embargo, ¿será posible salir de este círculo vicioso? Si, como afirma la religión cristiana, todos estamos condenados a morir porque Adán fue el primer pecador, ¿no es posible cambiar

de visión?, ¿por qué no transformar la mirada? Frente a esta realidad, Fuentes propone una inversión de la moral, una mirada nietzscheana, definitivamente vitalista que atraviesa la novela y cobra especial relevancia al final de esta:

Adán, el primer mandamiento de tu religión es: pecarás hoy en tu carne para mañana purificar tu alma y vencer tu muerte. Tu cuerpo no resucitará. Pero si lo has agotado en él tu alma no tendrá memoria del tiempo vivido en la tierra. Y si no has fornicado, tu infierno será reencarnar en forma de animal, una y otra vez, hasta agotar con instinto de bestia lo que no supiste vencer con tu inteligencia de hombre. (p. 89)

El dogmatismo de la fe trajo como consecuencia el ocultamiento y la aniquilación de la diferencia. Recordemos que en la España del rey Carlos I no se tolera al judío, ni al árabe; la sucesión monárquica se da por la herencia; pero, la sangre de la monarquía no se mezcla, se desea el poder solo para uno pocos “elegidos”. Lo diferente es expulsado de su territorio y es visto con prejuicios racistas que los asocian con el mal, son ladrones, pecadores, feos, desagradables. “Pues la ley que judío roba a árabe y árabe mata a judío, ya aquí andan todos revueltos y humillados [...]” (p. 102). Guzmán, el “inquisidor de Teruel”, es quien le hace firmar al rey la autorización para expulsar de forma violenta a los judíos y para exigirles tributos extraordinarios a los ciudadanos (p. 542).

A pesar de haber pasado tantos siglos, las guerras religiosas no han desaparecido; en el siglo xx y en este nuevo siglo xxi se observan acciones radicalistas, existe el llamado fundamentalismo islámico y el desacuerdo entre israelitas y palestinos parece que nunca va a terminar. De esta manera, las imágenes de la muerte siguen siendo las protagonistas de la historia humana y, tal como lo pensara Benjamin (1982), la existencia de la violencia tiene que ver con el derecho y la justicia; es un medio no un fin, que sirve para perpetuar el poder: “Si la justicia es el criterio de los fines, la legalidad es el criterio de los medios” (p. 3). Qué más ilícito que matar; sin embargo, la historia tanto de Occidente como de Oriente ha hecho de la violencia y de la guerra un discurso predominante. Para Benjamin, la violencia es un medio de poder que legitima el derecho y, por ende, la desigualdad. Pero no solo existe la legitimización de la muerte a nivel político, sino también en las creencias religiosas, e incluso en los mitos fundacionales de la cultura. En este sueño de Occidente, más cercano a una pesadilla sin fin, el pasado se convierte en presente y en futuro. En *Terra nostra*, se cuentan acontecimientos traumáticos, la labor del cronista es importante para contar lo que se oculta, para conservar la memoria; su papel, tal como dice Benjamin (2013), “hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia” (p. 19). Esta tesis del pensador

alemán cuestiona el error de desconocer el pasado de la historia humana.

Que el Señor mande a matar al hermano de hambre, de sed, de frío, parece ser el *leiv motiv* de las sociedades; la guerra se ha convertido en espectáculo, su estética no desaparece, es la imagen que revela la instrumentalización y alienación del hombre. *Terra nostra* nos demuestra los excesos del pensamiento feudal, del poder que se cree dueño hasta de los muertos. “Siendo el Señor dueño de haciendas, vidas, honras y muertes, pues hasta el cadáver del siervo le pertenece” (Fuentes, 2016, p. 118). Como si el mal de la guerra fuera poco, la novela también da cuenta de otras constantes: la pandemia (peste), el hambre (por injusticia) y el exterminio (por el dogmatismo religioso y la ambición económica).

De la playa a la muerte de inocentes

En la playa del Cabo de los Desastres, mientras Pedro prepara su embarcación para el exilio, le acompañan Ludovico, Celestina, el monje Simón y un joven muchacho. Allí llega sin revelar su identidad, el príncipe Felipe II, quien logra disfrutar de los favores sexuales de Ludovico y Celestina. Sin pensarlo, se entera del movimiento rebelde que se está gestando en contra de las leyes de su padre, con esta ventaja decide tenderles una trampa; hace que el pueblo le siga, incluyendo árabes, judíos, niños, campesinos, mujeres, a todos los lleva al Alcázar, después de ofrecerles comida y bebida, justo cuando todos estaban ebrios,

ordena que los maten. Felipe II actúa cobardemente y con engaños, salva a sus dos amantes, solicita a su padre rey que se les perdone la vida, pero la batalla continúa: “Cuando la matanza terminó, los soldados del Señor regresaron, a sus barrancas donde habían estado escondidos durante el largo festín del breve Apocalipsis, y volvieron a envainar sus sangrientas espadas” (Fuentes, 2016, p. 164).

Felipe cree que con esta acción se convierte en digno heredero de la corona, él desea ser reconocido y valorado por su monarca, “conducidos a la matanza del castillo a fin de que él, Felipe demostrase al Señor que el joven era digno de heredar el poder del viejo” (p. 174). En la novela, Felipe II aparece como un ser indiferente frente a las muertes de inocentes que produjo, es una especie de psicópata social que solo hasta al final de novela, gracias a las voces y apariciones de los muertos que lo persiguen, vislumbra un poco de conciencia y se produce, aunque tarde, un giro en su comportamiento. El poder se puede sintetizar así: “el Señor manda, el siervo obedece” y en esta dialéctica de amo y esclavo su imaginario ve su más feroz reproducción en Guzmán, el personaje inquisidor que encarna al mal y al que le está destinado partir al Nuevo Mundo, lugar donde ejercerá su sanguinario dominio.

Guzmán es otro sociópata, cuenta con la confianza del príncipe que pronto se convierte en rey, sin embargo, en el fondo lo detesta, e incluso le desea la muerte. Su crueldad es extrema y legendaria, presenta claramente

su gozo con el dolor, es un sádico, se complace ejerciendo la crueldad. Así se refiere al Señor mientras él duerme por los brebajes que él le suministraba y que finalmente lo dejaron impotente:

Permitiste que se debilitara nuestro poder, basado en la tierra, frente a los poderes del comercio basado en el dinero. Te empeñas en costosas y lejanas campañas contra la herejía, olvidando el consejo del viejo Inquisidor al celosos agustino: los rebeldes se agigantan con la atención y se extinguen con la indiferencia. Malgastas tu haber construyendo un mausoleo inútil, inaccesible, austero: el populacho identifica el poder con el lujo, no con la muerte. (p. 177)

Estas palabras reflejan su visión ambiciosa, Guzmán no procede de la realeza, pero hará todo lo posible para tener un título nobiliario y ejercer poder sin control, esto lo consigue en el Nuevo Mundo; a nivel histórico, simboliza al conquistador de México, Hernán Cortés.

Desde la lógica dual de la guerra, se reproduce el poder atroz en Occidente y el Nuevo Mundo, donde bajo la moral del bien y del mal se persigue y se mata. Guzmán puede interpretarse como un resentido social, la novela cuenta que su origen es humilde y popular, y en un tiempo, como tantos otros, tuvo que convertirse en delincuente para salvar su vida. “Si mi voluntad no flaquea y la fortuna me favorece, árbitro seré entre ambos; y algún día, pierde cuidado, gobernaré en tu nombre como gobernaron los mayordomos de los reyes

holgazanes de la Francia" (p. 179). En este sentido, en la novela, Guzmán pertenece a los dos bandos, al del pueblo y al de la monarquía, pero su ambición no lo hace dudar y termina tomando partido por quienes ostentan el poder, esto implica traicionar a su gente; "con paciencia marcaré mi tiempo" (p. 179), con estas palabras se demuestra su ambición, que lo llevara a actuar sin moral y sin escrúpulos.

Estos intereses y actitudes siempre han estado en la cultura Occidental. En *Terra nostra*, Martín, Cantilín, Jerónimo y Nuño representan al pueblo, a los oprimidos y pobres de la España medieval, también representan la inocencia. Por su parte, Guzmán les hace creer que apoya su causa y les tiende una emboscada: "que les digan a Jerónimo, Martín y Nuño 'que no temen, que yo estoy con ellos, que las puertas del palacio estarán abiertas cuando ellos se decidan a atacar [...]'" (p. 354). La mentira y la traición se instaura igual que la corrupción, la palabra pierde su valor, se falsifica, ahora sirve para engañar. Reina el oscurantismo y en la sucesión de sangre, el lector encuentra la deformidad y la muerte, y un imaginario de poder que define criterios estéticos, que el pueblo rechaza: "Miren lo que les espera si ahora no se rebelan: generación tras generación de monarcas idiotas, sangrantes y afectos al morbo gálico que, cual vampiros, extraerán sus escasas fuerzas de vuestra sangre eternamente robusta pero eternamente servil" (p. 367).

Felipe justifica las muertes que produce, porque él es quien tiene derecho sobre la vida de los demás,

él tiene el poder heredado; da a entender que las muertes que producen los otros sí son horrendas, pero no lo son las que produce la monarquía. “¿Me dirás que yo también he matado, Guzmán? Sí, pero en nombre del poder y de la fe, o en nombre del poder de la fe, pero nunca por dinero” (p. 351). Pero la novela demuestra que no siempre esto ha sido así, la fe se convirtió en pretexto para adquirir bienes materiales. La época del reinado de Felipe II es una de las más crueles de la historia de España y de América, porque Guzmán y sus hombres impusieron las ideas colonialistas en este territorio.

Por lo tanto, no es posible entender el predominio de las imágenes del horror sin revisar la historia, en la fundación de la cultura Occidental están instauradas la muerte y la violencia que luego se convirtieron en la herencia que se dejó en el mundo nuevo.

Frente a la masacre del Alcázar, Felipe II siempre justificó esta deplorable acción:

Guzmán, date cuenta: yo maté a los inocentes para asegurar la permanencia de mi mundo. No me digas que lo amenazaban la usura, del dinero, la deuda y un par de muchachos desconocidos; no me arrebates, Guzmán, la razón de mi vida. (p. 352)

La imagen de la matanza es recurrente en la novela, además del propio rey Felipe II, este trágico acontecimiento marca la vida de Ludovico y Celestina, quienes salvaron de la masacre a un niño y en Toledo lo criaron como si fuera hijo propio. Tiempo después

se descubriría que el niño era uno de los hermanos bastardos del rey. “En medio de la tragedia vio una cuna y tomó al niño que allí había, ‘pensó que salvaba de la terrible matanza a un inocente’” (p. 549). “Entonces Celestina escuchó un rumor en el patio. Vieron que varios hombres se ocupaban allí de amontonar en carretas los restos calcinados de los cadáveres” (p. 550). La masacre se repite, Fuentes trae a la memoria sucesos trágicos ocurridos en el mismo espacio del Alcázar de Toledo en el contexto del siglo xx bajo la dictadura franquista (figura 31).

Figura 31. El dictador Francisco Franco en Toledo, España



Fuente: periódico ABC, Google imágenes.

La masacre del Alcázar aparentemente se realiza para terminar con los rebeldes y “herejes”, en la vida real hace parte de la memoria del dolor de España y en la ficción hace parte de la memoria que afecta a sus principales

involucrados. Ludovico dice al respecto: “Si yo quisiera descargarme de la memoria de algo atrozmente triste, mi pacto con el diablo sería éste: —Quítame mi memoria y te regalo mi alma” (p. 566).

Empero, la memoria no se puede olvidar ni perder, por más que se desee borrarla siempre regresa, por eso en *Terra nostra* los fantasmas hablan, y similar a lo que sucede en *Pedro Páramo*, de Rulfo, Fuentes los hace portadores de mensajes importantes. El fantasma de Don Juan le dice a Ludovico: “Cada hombre que nace reencarna a cada hombre que muere” (p. 567). De allí se deduce una nueva teoría del tiempo, ningún acontecimiento muere, ninguna vida es en vano. Habría que integrar una posible arqueología de las almas, tanto vivas como muertas. En este sentido, si se aplica una mirada espiritual, se puede afirmar que existe la ley de causa y efecto, que hace parte de las creencias cabalísticas: “Dice la Cábala: nada desaparece por completo, todo se transforma, lo que creemos muerto sólo ha cambiado de lugar” (p. 566). ¿El ser humano es inmortal? Por ahora, nadie lo puede comprobar; lo cierto es que la memoria debería servir para no repetir los errores, para aprender. Además, la imagen de la muerte clama para ser redimida, principalmente si los que han muerto han sido seres inocentes.

Los sabios y el teatro de la memoria

*El teatro debe darnos todo cuanto pueda
encontrarse en el amor,
en el crimen, en la guerra o en la locura si
quiere recobrar su necesidad.*

ARTAUD, *El teatro de la crueldad*.

En la novela, Ludovico aparece como el estudiante de lenguas y literatura, que luego trabajará como traductor de un sabio italiano, Valerio Camillo. A él le serán revelados no solo conocimientos y ciencia, sino, además, varios secretos y misterios. Él elige aprender y viajar, y es consciente del error que representa la guerra. Uno de sus sueños es que el hombre se convierta en su propio Dios, su pensamiento vitalista, desde la ficción y, en otro tiempo, está acorde a las ideas del pensador alemán que abre el siglo xx: Nietzsche.

En *Terra nostra* Ludovico intenta influir positivamente en el rey Felipe II, de jóvenes fueron amantes,

los une una amistad, pero no por ello dejan de cuestionar su gobierno, especialmente en lo concerniente a las acciones bélicas que no solo aluden a los asesinatos del Alcázar, sino a las posteriores masacres como la de Flandes, el incendio de la Medina, la autorización de colonizar al mundo nuevo, la brutal y sanguinaria Inquisición.

Ludovico es el pensador de la obra de Fuentes, escribe y lee: “—Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad” (Fuentes, 2016, p. 566). La tesis que sostiene es que, para aprender, el hombre debe vivir muchas vidas. ¿Cuántas más vidas faltarán para no seguir repitiendo la guerra? Vive intensamente y es dueño de muchas experiencias, lo que le permite darse cuenta de que algunos problemas no pertenecen exclusivamente a una geografía o tiempo; ¿existe una sabiduría universal? Realmente no existen fronteras, en la novela afirma: “Y todos, sin excepción, regresamos tarde a nuestro presente: el tiempo no se detuvo a esperarnos mientras viajamos al pasado o al futuro; siempre llegamos tarde; un minuto o un siglo, igual da” (p. 566). ¿Es posible viajar en el tiempo? La cláusula diabólica, dice Ludovico, sería olvidarlo todo o nada.

Sin embargo, a diferencia de lo que le ocurre al personaje de Borges, “Funes el memorioso”, quien sufre de insomnio y recordaba los más mínimos detalles: “Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso” (Borges, 2005, p. 490); Ludovico representa al

investigador, al estudioso, al traductor, es la metáfora del sueño y la búsqueda de la conciencia.

Ludovico es llamado a indagar sobre la memoria, se le revelan secretos, se convierte en sabio, a él el recuerdo y no el olvido le harán atar cabos y descifrar el enigma del tiempo y el poder del destino a través de los tres hermanos que adoptará como hijos. El número 3 aparece en la novela como el principio sagrado, y así está presente en la cultura universal; en el cristianismo Dios se presenta a través de tres personas distintas y a la vez uno solo; el 3 es el que activa la creación, el cambio.

A pesar de esto, Fuentes le sugiere al lector no perder la mirada crítica, a pesar del tiempo transcurrido la estética de la guerra protagoniza la historia de los hombres. Esto lo sabe Ludovico, por eso estudia la complejidad humana y el destino le revela como fuente la tradición cabalística. En este sentido, desde la colonia se cumple lo que vaticinó Walter Benjamín, refiriéndose a la llamada modernidad y su reproductibilidad:

Todos los esfuerzos de un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra. La guerra, y solo ella, hace posible dar una meta a movimientos de masas de gran escala, conservando a la vez las condiciones heredadas de la propiedad. (Benjamin, 1989, p. 19)

La estética de la guerra se ha instaurado en la humanidad desde su fundación mítica hasta el auge de la colonia y las nuevas formas de colonialismo surgidas en el siglo xx y el xxi; el imperialismo utiliza para

someter las nuevas tecnologías, y así como lo afirmará el pensador alemán, aparecen aeroplanos, bombardeos, gases... distintas armas de destrucción masiva, de las cuales da cuenta *Terra nostra*.

La vida es como un teatro que se puede transformar, el teatro propuesto por el sabio judío Valerio Camillo es un teatro movable capaz de contar la historia de modo inverso, es el teatro de las oportunidades (figura 32). Camillo recuerda a Simónides, el historiador que ayuda a visibilizar a las víctimas que murieron cuando en la antigüedad un edificio se derrumbó; gracias a él se logró reconstruir la memoria de la tragedia:

la memoria era un *factum*, mas no un *ars*. Simónides propuso algo más: todo lo que los hombres han sido, cuanto han dicho y cuanto han hecho, es memorizable, en orden y ubicación perfectos; de ahora en adelante, nada tiene que ser olvidado. (Fuentes, 2016, p. 590)

Es decir, explica Valerio en la novela, que antes de Simónides la memoria se quedaba en un plano descriptivo o enumerativo, con él, la memoria se convierte en arte y en una forma singular de no olvido, una forma de recordar y honrar la vida, de recordar lo dicho y hecho.

En el teatro creado por Camillo, los papeles se invierten, propone una iconografía invertida, desde la visión mística de la cábala comprende la importancia de la evolución espiritual y las enseñanzas de cada etapa de la vida. Comprender, por ejemplo, el poder sagrado del número tres, “tres cuerpos y un ojo; un cuerpo y tres

almas" (Fuentes, 2016, p. 592). Bajo esta concepción ocultista, la memoria es una sola, existe un mensaje espiritual, lo divino se une con todos los seres y tiempos, con "todas las cosas que contienen el cielo y la tierra" (p. 592). Bajo esta mirada, nada está separado ni ocurre por azar, cada acción afecta la vida humana tanto en su forma física como del alma. *Terra nostra* fusiona en su trama hechos reales y ficcionales, pero también el asombro del misterio, de allí que incluya la creencia en las profecías. ¿Quizá todo ya existía?

Figura 32. Teatro Romano en Mérida, Badajoz, España



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., 2008.

En el teatro de la memoria el sabio italiano le explica a Ludovico, a quien ha contratado como traductor, cómo funciona su teatro. "Estas columnas representan a los siete *sefirot* del mundo supracelstial, que son siete

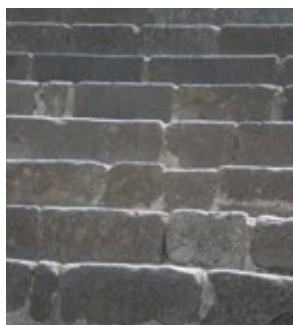
medidas de la trama de los mundos celestial e inferior y que contiene todas las ideas posibles de los tres mundos" (p. 59).

De esta manera, Fuentes conduce al lector a una profunda reflexión existencial. ¿El destino ya está escrito? Su personaje Camillo sugiere que el mundo puede interpretarse de otra forma, quizá de forma fantástica, y es posible leer los acontecimientos con base en la numerología sagrada de los cabalistas. Pero, el saber numérico es antiquísimo, y hace parte de casi todas las culturas; los mayas poseían un calendario avanzado, igual sucede con los persas, los árabes... El paso terrenal puede representar un espacio de pruebas para ascender; esta idea está en la novela simbolizada en los escalones, 33 escalones tiene el palacio de Felipe II, 33 escalones tiene la pirámide mexicana (figura 33). Si a esta concepción se une la teoría de la reencarnación, se puede inferir que la mala memoria ha hecho alejar al hombre de su verdadero camino, el místico. En Occidente, y en concreto desde la España de la colonia, se dejaron de lado las enseñanzas de culturas relevantes como la del judaísmo. ¿Cuál habría sido el destino de América Latina si hubiera comprendido dichos aportes?

Con Camillo, Fuentes conduce al lector a la reflexión sobre lo divino y el destino, lo que queda claro es que cada vida es sagrada. Quizá ya es hora de abandonar el egoísmo, de despojar el yo, contemplar lo ocurrido, orar. El teatro de la memoria también se relaciona con el árbol de la vida judío, en ellos el hombre se prepara para alcanzar un mayor nivel de conciencia. La felicidad

no está en lo que perciben los sentidos, lo que vemos tal como lo pensaba Platón es una ilusión, en este orden, las imágenes de la memoria son simulacros de la realidad. El dolor y el sufrimiento hacen parte del camino para aprender qué ha elegido la humanidad; Fuentes interroga, ¿habrá otros caminos? ¿Dónde está el arrepentimiento de los colonos y los monarcas? ¿Es necesario perdonar?

Figura 33. Escalones de la pirámide de Teotihuacán.



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., agosto, 2019.

El teatro de la memoria sugiere a Ludovico y a los lectores de *Terra nostra* un examen del alma, el reto es abrir las puertas del corazón. Estos preceptos de la ley judía son proféticos, el ser humano está atravesando puertas de visión, afrontando pruebas como la guerra, intentando subir escalones, hasta cumplir “los deberes del corazón” (Epstein, 2005, p. 30). Se trata de preparar

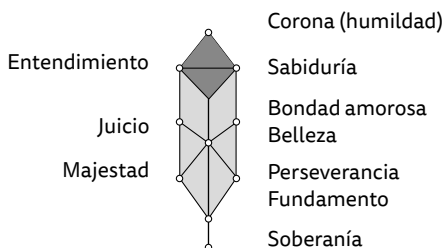
el encuentro con Dios hasta llegar a la santidad. Este camino es el del amor que se distancia del temor, es una vía visionaria. En este sentido, el árbol cósmico visibiliza las cualidades divinas (figura 34).

Camillo sugiere frente al teatro del horror que es necesario aprender a corregir; el hombre debe aprender a no dañar a sus semejantes ni a la naturaleza, aprender, por ejemplo, a descubrir la simplicidad de la vida y a practicar, como lo hizo Ari, la humildad y la caridad. "Ari" en hebreo significa *León*, con este nombre se conocía a Rabi Isaac Luria (Jerusalén, 1534-Safed, 1572). Entonces un mensaje que transmite el sabio en la novela es que es necesario realizar una especie de purificación, de limpieza de tanto mal sembrado. En el teatro que se le revela a Ludovico están integrados todos los mundos y tiempos, en él se puede experimentar y viajar en el tiempo; este teatro tiene la función de transformar la visión. Paradójicamente, después de ver tanto Ludovico decide no ver ya con los ojos, así se convierte en un particular vidente; su encuentro con el mundo místico le otorga más saber, desde él, intenta desentrañar la trama de lo que ha vivido, la de sus hijos, la del rey.

Ludovico intenta cambiar la visión de Felipe II, pero él transita un camino diferente, se trata del camino del poder que genera muerte. No obstante, el mensaje de la novela es esperanzador, está en manos del hombre cambiar el curso de la historia. La imaginación es sin duda una gran arma y, tal como lo dicen los preceptos judíos, "cuando todas las demás facultades externas descansan, la imaginación continúa funcionando"

(Epstein, 2005, p. 166). De allí que en *Terra nostra* el sueño sea la materia prima para recorrer y anticipar mundos.

Figura 34. Esquema de árbol de la vida



Fuente: adaptado de Epstein (2005, p. 78).

En la inversión de la historia que propone Camillo, es posible contar lo que no puedo ser; por ejemplo, qué hubiera pasado si el hijo de Dios hubiera sido una mujer, ¿qué hubiera cambiado? El reto es transformar el pasado, algo complejo de comprender y más aún de realizar:

Las imágenes de mi teatro integran todas las posibilidades del pasado, pero también representan todas las posibilidades del futuro, pues sabiendo lo que no fue, sabremos lo que clama por ser: cuanto no ha sido, lo has visto, es un hecho latente, que espera su momento para ser, su segunda oportunidad, la ocasión de vivir otra vida. (Fuentes, 2016, p. 594)

Esto significa brindar otra oportunidad al tiempo y a los hechos no cumplidos. Valerio Camillo tiene razón: “La historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue” (p. 594). Las fechas del teatro de la memoria brindan la estructura histórica de la novela, a estas fechas también alude el escritor mexicano en su obra *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), allí se detiene especialmente en la herencia española y las emociones como la pasión o los conflictos que se encuentran en las obras literarias como *La Celestina* y *Don Quijote*, obras que expresan no solo el pasado sino el porvenir de Iberoamérica.

El teatro de la memoria de Camillo está conformado por esferas giratorias que van integrando las formas de la materia, las formas del espíritu y los signos del universo. Es un teatro que critica a la España colonial de Felipe II, a su racismo y nacionalismo:

España impone otra imposibilidad: la de sí misma, mira como cierra sus puertas, expulsa al judío, persigue al moro, se esconde en su mausoleo y desde allí gobierna con los nombres de la muerte: pureza de la fe, limpieza de la sangre, horror del cuerpo, prohibición del pensamiento de lo incomprensible. (Fuentes, 2016, p. 595)

Con este personaje, Fuentes se pregunta: ¿por qué no ha habido una reparación de tanto magnicidio? (figura 35). La segunda oportunidad es crear una reparación histórica frente a tantas vidas olvidadas. El sabio

Camillo sabe que no habrá paz si no hay reparación, sabe también que el mestizaje es una riqueza que aún no se ha comprendido. La España de Felipe II imaginó una sangre real excluyente y cerrada que atrajo no solo distintas taras biológicas, sino estrechez de miras y muerte de personas inocentes.

Figura 35. *Matanza de los inocentes*. Pintura barroca de Pedro Pablo Rubens (1611-1612) Colección de la Galería de Arte de Ontario, Toronto, Canadá



Fuente: Wikipedia.

Terra nostra alude a fechas concretas para no olvidar algunos acontecimientos: 1492, descubrimiento de América; 1520, surge el incendio de Medina del Campo, las tropas de Carlos I destruyen este lugar; 1521, como

consecuencia de lo sucedido en Medina y la desigualdad social, surge un movimiento comunero español que es derrotado y vilmente aniquilado en el Alcázar; 1521, conquista de México, y en ella ocurre el 13 de agosto de 1521 la masacre de Tlatelolco liderada por Hernán Cortés; 1598, muere el rey Felipe II; 1938, con la pérdida de la Guerra Civil Española, llega al poder la dictadura de Francisco Franco en España; 1975, muere el dictador español y se publica *Terra nostra*; 1999, se prepara el cambio de milenio. Los nuevos viajeros de allá (figura 36) y de acá aún viven guerras, atentados, amenazas, censura..., parece que no hemos conseguido el verdadero cambio, pero la esperanza y los sueños no desaparecen.

Figura 36. Pasillo peatonal del aeropuerto de Barajas, Madrid, España



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., julio, 2016.

1492: la imagen del Nuevo Mundo

*La compuesta de flores maravilla,
divina protectora americana,
que a ser se pasa rosa mexicana
apareciendo rosa de Castilla*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sonetos

En *Terra nostra*, el Nuevo Mundo se expresa desde el descubrimiento de la naturaleza exótica, el joven peregrino descubre una playa llena de perlas, tortugas gigantes, infinidad de pájaros de diversos tamaños y colores, lagos, volcanes, venados, montañas, piedras, mariposas, arañas, cactus. La concepción del tiempo es distinta en comparación a Occidente, allí todo parece ser un misterioso sueño. También los alimentos y el valor de los objetos son diferentes, el maíz es la base del nuevo pan, las frutas son abundantes y exquisitas, aparece el coco, la papaya. Entre los objetos ritualísticos están el algodón, las plumas, los tambores, el oro, las flautas, los cascabeles; la vida sagrada se asocia con los astros como el sol y la luna.

El lenguaje de los nativos se asemeja al de las aves. En este lado del mundo, la vida se presenta generosa y la muerte está siempre presente como una forma de sacrificio, de ofrenda; simbólicamente en esta tierra la sangre humana sirve para quitar el frío de la tierra:

y dijo que con ese número estaba bien, que se calmarían las furias del día del lagarto, cuando todas las cosas del mundo sangran mientras no se sacia la sed de la diosa de la tierra, que en ese día sufre amargo frío hasta que se la riega con sangre de humanos. (Fuentes, 2016, p. 433)

En el Viejo Mundo, el joven peregrino logra dar testimonio de lo que ha encontrado, su memoria recuerda acontecimientos que lo marcaron para siempre, por ejemplo, cuenta que fue acogido por el pueblo que mató a Pedro, un pueblo que se caracteriza por la humildad y la austeridad, aunque, misteriosamente, un día todos aparecen muertos. ¿Por qué? “Habían muerto todos los habitantes de este pueblo. Y sus victimarios lo habían destruido todo, hasta las almadías. Los destructores de ese pueblo díjeme, quisieron impedir hasta la fuga de los fantasmas... y la mía también” (p. 437). A este personaje le revelan que el pueblo se sacrificó por él. Pero el sacrificio de los indígenas es diferente al de Occidente, la muerte hace parte del regalo que se brinda a la tierra, es a la vez una forma de donación, de agradecimiento y de petición.

Peregrino cuenta sus historias a Felipe II, después de veinte años de su primer encuentro en la playa. En el

mundo indígena encuentra que existen guerreros, sabios, jerarquías que poseían gran poder, sus dioses eran numerosos. El joven viajero escucha que esta parte del Nuevo Mundo se llama México, paulatinamente va aprendiendo la nueva lengua, comprende, por ejemplo, que “ese nombre significaba a la vez varias cosas: ombligo, y muerte y luna; y ombligo díjeme, es vida y muerte, y luna doble cara, creciente y menguante, de la vida y de la muerte” (p. 463).

La ceremonia de la muerte se realizaba en las pirámides, el joven del Viejo Mundo no entiende el ritual, no comprende la nueva visión del sacrificio humano (figura 37). Tiene que vivir una serie de pruebas para saber quién es él en realidad, se le ofrecen bienes materiales y la muerte como posibilidad heroica. Una mujer que se puede interpretar como una cacica, jefe de comunidad, con belleza y poder, le predice su destino, en esta tierra tendrá veinte días o un año; él se deja seducir, sucumbe al placer carnal de estar con ella, y luego, padece su ausencia, la busca, desea volver a encontrarla y disfrutar nuevamente de su cuerpo. Pero los tiempos en estas geografías son distintos, al igual que los valores (figura 38). La cacica aparece y desaparece, es joven, adulta, anciana, se transfigura, no puede ser leída como en Occidente.

“Cómo iba a saber, entonces, que el placer anunciado era vivir un año como príncipe para morir un día como esclavo y así, honrar al dios de la sombra” (Fuentes, 2016, p. 470). La visión de la muerte en México es diferente, el joven encuentra que la muerte es una

constante, todo gira alrededor de ella, se infiere que también se puede gozar de la muerte. “Tal es, entre todos, el destino más honroso y más regalado que ofrece nuestra tierra, pues el joven escogido gozará más que nadie, primero de la vida y luego de la muerte” (p. 467). Las ceremonias mortuorias exigen preparación de los muertos para el viaje final; la vida entera es una preparación para este viaje. Peregrino observa cómo son tratados los cuerpos muertos:

Un anciano tomaba un cuerpo yacente e inmóvil, le encogía las piernas, le vestía con los papeles y le ataba, y allá otro anciano derramaba agua sobre la cabeza de otro cuerpo inmóvil, y cerca y lejos de mí vi que esta ceremonia se repetía, y que estos cuerpos sin vida eran amortajados con mantas y papeles [...]. (p. 472)

Figura 37. Pirámide de Tehotihuacán 1, México



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., septiembre 2019.

Figura 38. Pirámide de Tehotihuacán 2, México



Fuente: Pixabay.

Como se observa, los “naturales” practicaban la momificación, su visión indica que la vida es de carácter pasajero y sugiere una nueva vida. Los rituales funerarios guardan un gran valor y significado relacionado con creencias en el más allá. En uno de los cánticos que recitaban los indígenas, el joven traduce lo que dicen: “No es verdad que vivimos, no es verdad que vinimos a durar sobre la tierra...” (p. 473).

El joven peregrino vive un sinfín de grandes y pequeñas aventuras, la diferencia con Occidente es tan grande que resulta inexplicable. Pronto es confundido con una posible deidad, se le otorgan poderes especiales, pero su visión es limitada y, desafortunadamente, reproduce en el nuevo territorio el esquema de poder del tiempo colonial:

Yo ordenaba el degüello de los danzantes en las fiestas de las pirámides, yo violaba a las mujeres, y herraba como

ganado a los hombres y negaba la paternidad de los hijos de putas que iba dejando en mi camino [...]. (p. 503)

Instaura una mirada distinta, opresora, excluyente; su herencia cultural reprodujo el modelo de poder y esclavitud europeos.

De esta manera, *Terra nostra* va presentando las huellas del imaginario del poder venido de Occidente, que no fue capaz de comprender y valorar la diferencia; un imaginario colectivo que casi enloquece con tanta riqueza material, pero que fue incapaz de reconocer su dimensión humana y espiritual. Estos hechos ocurrieron en el siglo XVI, sin embargo, marcaron para siempre la historia tanto de Europa como de América. Así, tristemente la visión de mundo de los pueblos originarios no fue comprendida y pronto fue asaltada y aniquilada; el joven confundido con una deidad reproduce la crueldad que ha heredado del esquema de poder y muerte de Occidente:

Yo fundía en barras de orgías las joyas, los muros y los pisos del nuevo mundo; les contagiaba de viruela y el cólera a los pobladores de estas comarcas, yo, yo, era yo quien pasaba a cuchillo a los habitantes del pueblo de la selva, esta vez no se inmolaban así mismos y en honor a mí, el dios que regresa, la promesa del bien: esta vez yo mismo los mataba. (p. 504)

El oro y la muerte ahora van juntos, la hostilidad hacia el Nuevo Mundo permanece como huella, cicatriz

imborrable, herida aún no cerrada. ¿Qué se ha hecho para reparar este horror? Esta es la pregunta que formula Fuentes al lector. La muerte violenta por tener riqueza y poder se repite:

No, sólo has matado, una vez más, a tu hermano enemigo. El que lucha contigo. El que lucha dentro de ti. Ese gemelo oscuro renacerá en ti, y seguirás combatiéndole. Y renacerá aquí. Volveremos a sufrir bajo su yugo. Volveremos a esperar que regrese a matarlo de nuevo. (p. 509)

En la novela se demuestra como poder procedente de Occidente tiene un origen violento, en la cita se alude a los tres hermanos, descendientes bastardos, producto de la violación realizada por el padre de Felipe II, que en la vida real es Carlos I de España, y en la ficción Felipe el Hermoso, quien es en la realidad su abuelo.

En el Nuevo Mundo también interactúan los fantasmas para comunicar su inconformismo y deseo de cambiar de dimensión. “Volvieron a volar calaveras aullantes, estremecidas y maldicientes que ahora traían en las bocas brazos y piernas arrancadas a los muertos, soltándolos para gritar: ¿Dónde están las puertas?” (p. 475). En este lugar terrorífico, que se asocia con el infierno, igual como acontece en el espacio imaginario de Comala de Juan Rulfo, Fuentes hace que, en todos los mundos, en el Viejo y en el Nuevo, hablen los muertos. No se trata solo de un efecto gótico, sino de una crítica al mundo, porque existen muchos seres a los que se les interrumpió la vida con violencia, seres

de los que no se sabe su verdad. Si los muertos pasados hablaran, ¿qué tanto tendrían que contar? (figura 39).

Figura 39. *Dos muertos con tortuga azul*, obra en técnica mixta de Francisco Toledo, México, 1989



Fuente: www.franciscotoledo.net

Más espejos, visiones y engaños

El Nuevo Mundo representó para los viajeros la nueva vida, pero esto no fue nada fácil, navegar en ultramar requería de mucha planeación y valentía; aunque los obstáculos existían, no importaban, porque los sueños muchas veces son más fuertes que el propio destino. Fuentes señala cómo las revueltas políticas se dan cuando se pisotean o se desmoronan los sueños; en los siglos xv y xvi las desavenencias de los hombres no tratan solo sobre asuntos de fe, sino de problemas

económicos y de la gran injusticia social. Viajar era una oportunidad para reconstruir un mundo diferente, era una esperanza de renovación buscada frente a las adversidades del tiempo; después de la Inquisición se quería cambiar el relato del horror, después de todo, transformar la visión predominante de la conquista y el sistema patriarcal aún no se ha logrado, es una tarea titánica que exige deconstruir los cimientos más profundos de las herencias culturales venidas en su mayoría de Occidente.

Las visiones del Nuevo Mundo son exóticas, se describen geograñas, animales y plantas salvajes, indomables, inexploradas, que parecen anunciar el edén; aparecen seres humanos misteriosos, algunos fueron atraídos por la novedad y el brillo de los espejos provenientes del Viejo Mundo. El lector encuentra allí un mundo lleno de abundancia, perlas y tortugas gigantes, maíz y panes hechos con sus granos, cestas, algodón, plumas, mucho oro y hombres de color canela semidesnudos. La visión de estos hallazgos conmociona, emociona y asombra; pero el viajero y los demás conquistadores vienen con visiones perjudiciales y rígidos cánones de belleza y poder.

De la obra de Fuentes se desprende este interrogante, ¿quiénes son los salvajes? En el Nuevo Mundo se infiere que “todo era de todos” (Fuentes, 2016, p. 414). La arquitectura estaba unida a lo sagrado, las piedras tenían corazón, sentían; los cementerios tenían víboras de piedra para cuidar el viaje del muerto. Peregrino se encuentra con otra lógica de la imagen y de la vida,

es un universo de ensueño donde la “tierra es una divinidad y no puede ser poseída por nadie” (p. 420). Sin embargo, no se trata de poseer ni de penetrar ni de conquistar; esta lección en ese momento no la comprendieron y aún hoy en día cuesta trabajo salirse de las estructuras del poder colonial. El tiempo en el México de la novela revela que el destino de los hombres es guiado por la madre tierra, toda forma de vida se rige por ciclos solares y lunares. El cielo es el espejo que anuncia los cambios terrenales y espirituales.

La escritura, como sabemos, registra todo lo creado y soñado, los grandes y pequeños acontecimientos, el pasado, el futuro e incluso el no tiempo es quizá el más grande y revolucionario descubrimiento. Pero la escritura como parte del lenguaje es inmensa, Fuentes en *Terra nostra* nos revela que, al final, todo en la tierra habla y cuenta muchas cosas.

En la novela, el símbolo del espejo es potente, el lector encuentra en él la multiplicación de la imagen, imagen réplica, simulacro, copia, misterio. El espejo deja ver las huellas de distintas escrituras humanas e incluso irreales. La novela actúa como un inmenso espejo que muestra al lector escenas que históricamente se repiten como los abusos hacia las mujeres, o las guerras de poder, o el cuestionamiento sobre el origen o el fin de todo. El Señor reflexiona existencialmente al mirarse en el espejo, este le trae el reflejo de su físico y de su estado del alma, pero no se reduce a la soledad o al yo, su planteamiento es más profundo, invita a la autoconciencia; el rey le dice a Guzmán:

Al mirar el espejo solo conocerás, como yo, la soledad más promiscua, pues muriendo yo estaba sólo porque no veía a Dios, pero no estaba solo, me entiendes, sino rodeado de la materia, devuelto a ella, absorbido por ella como una esponja gigantesca. (p. 225)

¿Quién creó los espejos? Ellos están en la naturaleza, contienen el problema de la creación. ¿Todo se repite? ¿Todo se refleja? En el Nuevo Mundo el espejo hace parte del regalo que ofrece el conquistador al indígena. Su carga simbólica está estrechamente vinculada con el doble y la videncia. El espejo hace ver y soñar, revela y a la vez puede distorsionar, es un objeto mágico. Es más que un utensilio que se usa para alimentar la vanidad humana. El espejo multiplica al mundo, lo extiende más allá de lo visible y lo verosímil. Guarda imágenes del pasado y del futuro.

Terra nostra es un espejo de la memoria humana. En otro de sus textos, *El espejo enterrado* (2008), Fuentes desanda la cultura y su relación con el espejo que es también tierra, sol, piedra, tiempo, en él habitan los secretos de América Latina, los cuerpos sacrificados, sus costumbres. La historia se cuenta a través de pedazos de espejos que desafían su reconstrucción; el espejo roto es la metáfora de la identidad y el reflejo de una realidad que desea reimaginarse. El espejo trae a la memoria lo sucedido en la violenta conquista de América, las visiones de los navegantes como Colón; para algunos pueblos ancestrales, los espejos estaban en las tumbas para guiar a los muertos más allá de la

muerte. Esta pieza de canje genera gran estupefacción por las imágenes nuevas y los íconos que la cultura ha construido y venerado. Íconos que varían en las distintas geografías de la novela, de la imagen del rey o la virgen en el Viejo Mundo, a las imágenes del sol o la serpiente en el Nuevo Mundo.

El espejo en el Nuevo Mundo se ofrece como objeto de intercambio, dádiva que atrae al indígena. Ver-se, reconocerse produce estupefacción, el impacto es tan fuerte que en la novela el anciano indígena muere al verse, previamente le revela al viajero europeo que existen varios hombres en uno, el de la vida, la muerte y la memoria; él simboliza la memoria, cuando muere en la novela, Fuentes afirma críticamente la pérdida de identidad de estos pueblos. El olvido de lo propio hará que se busquen las imágenes auténticas, las sagradas; en América Latina la imagen que predomina es la de la naturaleza, aparecen mariposas, máscaras de tigre y águilas, piel de venado, serpientes, flechas, imágenes impredecibles. Viajero en este sentido “nada podía prever o imaginar” (p. 432) (figura 40).

El espejo también trae la imagen de la deidad que se fue y regresa, Quetzalcóatl, él aparece transfigurado en el joven o peregrino, todo indicaba que “la profecía del dios rubio y barbado iba a convertirse en realidad” (Fuentes, 2008, p. 68). El extranjero reconoce que tiene un doble exacto, él es su espejo, pero no se parecía, “pues ese mi doble lo era todo, salvo en el color. Azules mis ojos; negros los suyos” (Fuentes, 2016, p. 452).

Figura 40. Máscaras mexicanas populares, México



Fuente: fotografía Myriam Jiménez Q., septiembre 2019.

El principio dual es recurrente en la novela; viajero es a la vez memoria y olvido, él se reconoce como un sabio anciano, en este mundo nuevo se transfigura en espejo humeante.

Peregrino corre el riesgo de perder la memoria, como extranjero está llamado a refundar la historia, pero cuestiona su actuar, en esta tierra llegó a quitar no a dar. “Soy la desdicha; nada les he dado; todo les he quitado” (p. 436). Su espejo refleja este desequilibrio.

Por otra parte, en la cultura mexicana aparece junto al espejo y el sueño, el laberinto. La travesía de Peregrino es épica, recorre y supera pruebas y más pruebas para salvar su vida, este es quizás el precio por profanar lugares sin ser llamado. Para salvarse igual que el personaje de Ruinas circulares de Borges, se dedica a soñar, pero, en su caso, sigue los rastros de la araña.

Una de las pruebas que desafía la prolongación de su vida es la del enamoramiento, que parece un espejismo, porque, así como sucede con otros personajes de Fuentes como Aura (1994), la indígena también aparece y desaparece, es el fruto del deseo que se encontró y se perdió, por eso se busca con persistencia; es la promesa, la esperanza que sugiere al lector la inevitable mezcla de culturas. Aura se confunde con Consuelo, es a la vez la vida y la muerte, la juventud y la vejez; dependiendo del instante, se trata de una historia de amor o una historia macabra. La relación de viajero con la amada indígena vive momentos de cercanía y lejanía, de ilusión y de espanto; ella aparece con una corona de mariposas vivas (figura 41), esta imagen surreal permite intuir las singulares experiencias del extranjero. Como entre sueños, la mujer aparecía y desaparecía, se brindaba y desaparecía, era incapturable, “hacíase una con la selva como minutos antes había sido una con mi cuerpo” (p. 440).

El viajero cumple una profecía, la mujer le había vaticinado “veinte son los días de tu destino en esta tierra. Cinco son los días estériles para salvarlos de tu muerte” (p. 440). Fuentes crea ambientes surreales, la pregunta que yace en el fondo es “¿quién soy?” (p. 442). ¿Todo es sueño? Todo parece real e irreal, no existen las certezas. Lo más importante es soñar, “sueña ahora que vas a morir para que esta noche no sea la última, la eterna, la infinita noche de nuestro temor...” (p. 448).

Figura 41. Frida Kalho y monarcas



Fuente: Google imágenes.

Cuando el sol renacía de repente estallaba la alegría, el sonido de las flautas y los cascabeles, se formaba una atmósfera de fiesta. Aparece el templo y los sacrificios, la vida se convierte en un juego sagrado y ceremonial. Se trataba de no interrumpir el orden sagrado; se trataba de no pasar por esta tierra como un simple fantasma, se trataba de aprender la ley de la ofrenda y el sacrificio. Se trataba de reconocer que la vida es como un préstamo y la muerte es lo inevitable, así se celebran la vida y la muerte como un constante ciclo (figura 42).

En la pirámide mexicana, el viajero descubre 33 escalones que le sirven para ascender, Fuentes hace que otro personaje en el Viejo Mundo también construya el mismo número de escalones en el Palacio Real. La aventura se torna en una especie de ascensión, ahora

se trata de inventar una nueva imagen, de dar vida a las imágenes vistas, de contar lo que los muertos no pudieron contar, “y al caer mis lágrimas sobre los huesos, estos se incendiaron” (Fuentes, 2016, p. 480). El extranjero se convierte en el sueño de la comunidad, se transforma en el esperado Quetzalcóatl (figura 43), la deidad náhuatl, que significa “serpiente emplumada”, a quien se le atribuye el descubrimiento del maíz, de este fruto crea al hombre; además, es el dios del viento, de los remolinos, es el sol que renace como estrella. Soñar, entonces, en *Terra nostra* es emprender muchas aventuras, es viajar en el tiempo externo e interno, es compartir lo que vive Peregrino, quien de repente despierta gracias a los labios tatuados de una mujer vestida de paje, otra vez está en el Viejo Mundo, ¿cuál será su misión?

Figura 42. Día de los Muertos



Fuente: Darvin Santos - Pixabay.

Figura 43. Representación de Quetzalcóatl 2



Fuente: Wiki mitología/Fandom.

Siglos XVI y XX, masacre de Tlatelolco

En la novela aparece la historia de México en la época de la conquista, las masacres fueron el lenguaje predominante de parte de los colonos españoles. Fuentes recuerda especialmente la masacre ocurrida en 1521 en Tlatelolco:

—El llanto se extiende.

—Las lágrimas gotean allí en Tlatelolco... (Fuentes, 2016, p. 512)

Siglos después, en este mismo lugar se repite el horror en la plaza de las tres culturas en 1968, solo que en esta oportunidad la masacre es dirigida contra los estudiantes (figura 44). Elena Poniatowska (1989)

recuerda este triste acontecimiento del siglo *xx*: “Los tiros salían de muchas direcciones y las ráfagas de las ametralladoras zumbaban en todas partes y, como afirman varios periodistas, no fue difícil que los soldados, además de los francotiradores, se mataran o hirieran entre sí” (p. 2).

Regresando a la novela, es importante distinguir que Guzmán encarna a quien en la vida real fue Hernán Cortés; actúa en el Nuevo Mundo en nombre de su rey Felipe *ii*, quien le dio licencia para conquistar, es decir, para matar. Frente a estas historias del horror, el arrepentimiento de Felipe *ii* llega tarde, solo en la vejez *ad portas* de morir, pide perdón y termina pudriéndose en su pudridero, gran metáfora del mal aniquilado por sí mismo.

En 1521 la masacre de Tlatelolco trae como consecuencia la conquista de México y la llegada del pensamiento colonial y la Inquisición:

El terror cunde desde Toledo hasta Orleans. Han quemado las tierras, las cosechas, los establos. Asaltan y destruyen monasterios, las iglesias y los palacios. Son terribles: asesinan a todos los que no se unen a su cruzada; siembran el hambre a su paso. Y son magníficos: todos los miserables, los vagabundos, los aventureros y los enamorados se unen a ellos. Han prometido que los pecados no serán castigados y que la pobreza borraré todas las culpas. (Fuentes, 2016, p. 63)

Desde este contexto cruel, Fuentes nuevamente alude a la historia y a la literatura, trae al presente la lucha de los “miserables” de la Revolución francesa que fueron inmortalizados en la obra de Víctor Hugo; en *Terra nostra* los miserables están en varios lugares, el lector los va a encontrar en la península española y también en Latinoamérica. Como ya se ha hecho alusión, la pobreza impulsó a muchos a emprender viajes intercontinentales. Cada uno con su historia, Simón es el personaje que tuvo que exiliarse para salvar su vida, porque el dogmatismo político hizo de la fe una bandera de poder que se manipulaba acorde a los intereses de los gobernantes; él se imagina un mundo diferente, un mundo sin culpa, un mundo sin el nihilismo que niega el placer y aniquila la existencia.

Figura 44. Masacre de Tlatelolco,
2 de octubre de 1968



Fuente: Bbc.com

La novela recuerda que el pueblo es soberano, es el que produce los grandes cambios sociales; sin embargo, el poder se las ha ingeniado para acallararlo y exterminarlo, así actúa el rey Felipe II. Bajo su reinado, las ideas inquisidoras se extendieron tanto en el Viejo como en el Nuevo Continente. Guzmán es el inquisidor cruel, personifica al sanguinario conquistador a quien se le atribuye la conquista de México en 1521. Aparentemente, el objetivo del Nuevo Mundo era cumplir una misión evangelizadora, pero el fin verdadero era conseguir recursos económicos para sacar del estancamiento comercial a la Corona española. Fray Julián es una excepción, es un ser que tiene mayor conciencia, él produce un cambio de mirada, su fe cristiana lo vuelve más humano, en la obra de Fuentes es el único español que reconoce como humanos a los habitantes del Nuevo Mundo: “Afirmé que son hombres con almas y no simples bestias de carga, vele por la continuidad de la belleza y el gusto de mil pequeños oficios y encauce sus ánimos para la gloria de Dios a la construcción de nuevos templos, templos del nuevo mundo, nunca vistos [...]” (p. 689). Julián afirma que Guzmán en el Nuevo Mundo, buscó “la instauración del guzmanismo” (p. 689), los sinónimos de esta palabra son guerra, crueldad, violencia, ambición.

Oralidad como signo de resistencia

En el Nuevo Mundo, la novela de Fuentes también desea recuperar la memoria oral, las voces de los indígenas que en la época de la colonia no tenían la posibilidad

de ser escuchados en Occidente. Las grandes transmisoras del saber oral son las mujeres, en ellas destacan como símbolo los labios; aparecen tanto en el Nuevo Mundo como en el Viejo, “labios tatuados”. “Celestina ha creído saberlo todo y contarle todo, porque sus labios heredaron la memoria y creen transmitirla” (Fuentes, 2016, p. 684).

En *Terra nostra* la escritura no se reduce a lo alfabético, como ser vivo está presente en diversas manifestaciones culturales, porque al final se trata de contar, de hablar, de dialogar; en el Nuevo Mundo, por ejemplo, se escucha a la naturaleza, a los habitantes que se comunican a través de rituales llenos de color y de música. La palabra no está condenada a ser limitada, circula a través de una oralidad que es a la vez una forma de resistencia; y en esa comarca oral habría mucho por explorar y aprender, es la comarca de los llamados pueblos ancestrales:

Es cierto que muchas de estas culturas orales desarrollaron, desde siglos antes del primer contacto con la cultura europea, diversos sistemas de notación o escritura no fonética, como los glifos o estelas de los monumentos mesoamericanos [...] Estas manifestaciones visuales sin embargo, a menudo asociadas al ámbito de lo sagrado y restringidas en consecuencia a un grupo particular de iniciados, se diferencian nítidamente de la escritura alfabética a causa de la precisión semántica incomparablemente mayor de esta última. (Pacheco, 2016, pp. 43-44)

Aun así, dice Pacheco, las formas de escritura precolombina no fueron concebidas propiamente como un texto para leer. Existen muchos prejuicios arraigados como el tildar de analfabeta a alguien que no maneje la escritura alfabética. En este sentido, la oralidad es una expresión que critica la penetración cultural que impone modelos comunicativos alejados de sus tradiciones.

La oralidad de los excluidos de la historia y de los pueblos ancestrales expresa también una crítica al colonialismo de la lengua. Fuentes sugiere cambiar la mirada centralizada de la escritura para reconocer otros órdenes comunicativos, porque, tal como lo señala Derrida (2008), la lengua no se reduce a lo fonocéntrico ni a la escritura fonética. Como ser vivo, la lengua circula en forma oral como signo de identidad de los pueblos originarios.

Contar y crear imágenes para no perder la memoria

*Tengo miedo entonces de mí,
que sé pintar el horror,
yo, bicho de cavernas resonantes que soy,
y me ahogo porque soy palabra
y también su eco.*

CLARICE LISPECTOR, *Agua Viva*

Como se ha podido constatar, el papel del cronista en *Terra nostra* es relevante, gracias a él es posible conocer la memoria de los pueblos. Fray Julián expresa: “Aquí has escuchado todo: cuanto sucedió antes de tu llegada y después de ella, desde el primer crimen de Felipe hasta el último” (Fuentes, 2016, p. 686). Fuentes propone una particular teoría de la escritura para no olvidar, el cronista además de contar, investiga, es como un detective de los hechos, Julián no calla lo que sabe. Su papel es desvelar, expresar incluso lo que permanecía secreto como el incesto de la esposa de Felipe, la reina Isabel,

quien se convierte en amante de su hijo, producto de la violación de su tío y suegro. La vida de este joven llamado Juan estaba oculta, transgrede toda norma moral y social, ante esto, fray Julián siente el deber de decir la verdad, aunque no todos piensan como él. “Y menos, mucho menos, pudo decirle toda la verdad la Señora al náufrago llamado Juan, cuando le trajo a su recámara y allí, le amó con tan intensa furia” (p. 685).

La novela sugiere que existen muchos secretos que aún están ocultos, incluso en las bases de la memoria de Occidente análogamente conviven la violencia, el incesto, la violación, la mentira, el ansia de poder. ¿Qué importancia tienen el desvelarlos? Quizás conocer la verdadera historia humana sirva para lograr su no repetición; producir un cambio parece ser el deseo del fraile pintor:

Te digo, iluso de mí, que te cuento la historia para que la escribas y así, quizás la historia no se repita. Más la historia se repite: he aquí la comedia y el crimen de la historia. Nada aprenden los hombres. (p. 686)

Terra nostra confirma que los problemas humanos se mantienen, “cambian los tiempos, cambian los escenarios, cambian los nombres: las pasiones son las mismas” (p. 686). Sin embargo, fray Julián sabe que la historia no concluye, sabe que es posible transformar el horror.

Fin de milenio: 1999

Muchos años después de tantas peripecias, aparece en la novela finalizando el siglo xx Celestina, es la misma de la colonia y a la vez otra; este es el misterio del tiempo. En esta ocasión, se prepara para el cambio de milenio, a pesar de los años transcurridos, la historia se repite. Fuentes recuerda la tesis que hace referencia a la vida humana: “Dijo Ludovico que una vida no basta: se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad” (Fuentes, 2016, p. 686).

De esta manera, se justifica la dialéctica de la metamorfosis y la repetición del horror, en el siglo xx aparecieron otros personajes similares a Guzmán, otros Felipes... En fondo de *Terra nostra* existe un mensaje implícito, la importancia de la cultivación espiritual y la certeza de que existe una dialéctica del tiempo, de lo que se mantiene y de lo que cambia; quizás todo sea producto de un sueño que muchas veces parece pesadilla.

La imagen del pueblo se opone a la imagen del poder; la imagen del poder se opone al pueblo. Soñar es importante para crear, por lo menos en él se puede encontrar la libertad. Para la memoria humana, es relevante el sueño y todo el arte, porque a través de las imágenes que cuenta la literatura o la pintura el ser humano puede encontrar lo que la historia oficial ha ocultado, porque solo ha difundido y perpetuado una imagen falsificada, la historia del poder. “El mundo se disuelve cuando alguien deja de soñar, de recordar, de escribir” (p. 687).

Fuentes propone una visión estética singular, en ella la memoria y el sueño van unidas, “¿cuál será el futuro

delpasado?” (p. 687). “Temo a la memoria sucesiva porque significa duplicar el dolor del tiempo. Vivirlo todo, amigo. Recordarlo todo. Mas una cosa es vivir recordando todo, y otra recordar viviéndolo todo” (p. 687). Pero para que la memoria no sea un ejercicio de tortura, la novela sugiere exorcizar el dolor desde la creación, desde la reparación de lo sucedido, desde la concesión de una segunda oportunidad sobre la tierra. Y tal como lo proclamó Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, Fuentes retoma el sabio mensaje, las segundas oportunidades no las debemos desaprovechar. Entonces, está en nuestras manos detener la repetición del horror, cambiar el relato de la guerra; esto implica deconstruir la historia humana y comenzar a incluir a todas las voces y seres excluidos.

El barroco una forma de arte-memoria

El barroco hace parte del periodo histórico y artístico del Renacimiento, se caracteriza por un estilo que afecta todas las manifestaciones culturales, influye en el desarrollo de las formas plásticas, arquitectónicas, literarias, musicales y alcanza una dimensión simbólica que en la obra *Terra nostra* se reinventa y es visible gracias al pintor fray Julián, quien lleva su arte de España a México. Para este personaje de Fuentes, el arte representa una dimensión espiritual en cuanto a su inmensa capacidad de crear, es decir, de ser una especie de dios, y es también una forma de libertad y de crítica. En la América Latina que nos revela de la obra, la estética colonial se une con lo gótico y la explosión de nuevas formas

que hablan de un cambio cultural, producto del asombro frente al Nuevo Mundo, del choque de visiones, de la diferencia que viene para quedarse y que cuesta tanto aceptar y aún más comprender.

Para Carpentier, lo barroco es “lo real maravilloso” (1981, pp. 113-114). Desde México, Paz (1994) propone sustituir el término por el de *manierismo* para significar precisamente lo inestable, lo irreal, aquello que se aleja del canon clásico de armonía y equilibrio. Recordemos que esta tendencia estética proviene de Italia y antecede al barroco, en la pintura, por ejemplo, se caracteriza por poner figuras en posturas no convencionales, amaneradas, incómodas. En *Terra nostra*, se percibe esta tendencia manierista, por un lado, se reconoce la fama de la pintura italiana, el rey Felipe II valora el cuadro que aparentemente viene del pueblo italiano de Orvieto; por otro lado, se brindan descripciones de la imagen de Jesús sin aureola, es decir, no se representa bajo el canon clásico sino anticlásico, no está en la cruz, no aparece como un ser sufriente, en el cuadro es un personaje más del pueblo, una figura impostada, manierista. La pintura es realizada por fray Julián, quien en la tercera parte de la novela se descubre frente al rey como su autor; su innovación defiende la libertad creativa, el gusto particular y subjetivo. Este fraile es un personaje avanzado para su época, al final decide llevarse el cuadro del Palacio Real, el lector infiere que lo lleva al Nuevo Mundo.

A nivel literario la visión manierista ayuda a comprender la mezcla de lo real con lo irreal, esta fusión

la vive el lector de *Terra nostra*, pues gran parte de las historias se narran desde los efectos del sueño, por ejemplo, los medio hermanos del Felipe II se sueñan, cada uno comparte a través de una compleja narración sus sensaciones y visiones. Esa confusión de lo real con lo irreal es propia de la novela de Fuentes, obra barroca en la medida que presenta al lector una cantidad de contrastes, de detalles que tejen lo trágico y el humor, lo extravagante, las pasiones internas y sus contradicciones, las luces y las sombras, de los personajes y los hechos. Igualmente, crea universos que conducen al lector a percibir la riqueza de los detalles, a tener conciencia del principio dual, a experimentar el horror de lo feo y lo execrable de la forma exagerada, y a sentir instantes románticos, críticos y poéticos imborrables.

En *Terra nostra*, por lo tanto, se reconocen y conviven el manierismo y el barroco, para brindar su crítica al pensamiento colonial y sus excesos. El lector es testigo de la transformación constante de los personajes, todos sufren metamorfosis; un ejemplo de barroquismo literario está en el personaje de la novicia Inés, que es amante de Don Juan y aparece transfigurada en el Nuevo Mundo como la poeta sor Juana Inés. Fuentes nos presenta a través de ella la proyección del barroco en Latinoamérica, en su poesía predomina el paisaje, la burla de los estilos, la demostración del placer, la inteligencia, la inclusión de la problemática de género.

En esta medida, para Fuentes, igual que para Carpentier, la pulsión creadora del barroco expresa

un pensamiento de resistencia, de contraconquista por la rebelión que lo define, con la particularidad del cambio constante, porque América Latina es el escenario donde se produce el mestizaje que transforma para siempre la historia cultural del mundo. El barroco está en los cronistas que hablan sobre el Nuevo Mundo, en la novedad y la grandeza del paisaje que caracteriza al Nuevo Continente, en la riqueza y exotismo de la fauna, de los alimentos, de los objetos, de las costumbres (figura 45); el hombre del Viejo Mundo, venía de un mundo rancio y decadente, ahora su aventura le abre universos infinitos.

Figura 45. Fragmentos de arquitectura Barroca, Guanajuato, México



Fotografía: Myriam Jiménez, Guanajuato, septiembre 2019.

En la novela de Fuentes lo grotesco es otro rasgo del barroquismo, constituye una burla a lo rígido, al Viejo Mundo, cansado, corrupto, asesino, aberrante; es un lenguaje que utiliza para criticar y parodiar algunos estilos europeos. Las pirámides mexicanas, sus rituales funerarios, sus fiestas llenas de tambores y sonidos de viento, sus voces chirriantes, las piedras, el sol y la luna..., todo, revela otro orden del tiempo y de la vida. En el Nuevo Mundo España renace, se libera, se expande, encuentra alivio económico y aunque hace que se reproduzcan sus vicios, no sería justo desconocer que también prolonga su lengua y con ella el pensamiento y su tradición creadora; así, las culturas de ambos lados, a pesar de las injustas muertes, también se vieron enriquecidas en muchos sentidos.

Para Lezama Lima (1969), es necesario realizar una aproximación crítica a la tradición, para profundizar en la expresión del Nuevo Mundo, hay que poner en práctica una relectura, que trascienda el método mítico-crítico pesimista que propuso Eliot y el método narrativo ficcional de Curtius. No se trata, entonces, de reproducir viejas tendencias y terrores. Lezama propone trascender la visión historiográfica para reconocer la diversidad de las culturas y las eras, no solo las tradicionales sino las eras imaginarias; esto exige integrar lo creativo donde la "imago se propuso como historia" (p. 218). La "imago" se entiende como la imagen que participa en la historia, una especie de navío en búsqueda de identidad desde lo artístico. La cultura puede ser concebida como todo un

tejido para ser leído, como un texto donde lo poético se convierte en signo identitario (figura 46). En este sentido, el barroco de América Latina es diferente al europeo, se trata de reimaginar un navío como el de Pedro, personaje de *Terra nostra*, para viajar y quedar maravillados de lo nuevo. El desafío es contar como nuevos cronistas lo singular del Nuevo Mundo, su visión no dogmatizada, su particular ontología, que en Fuentes valida el pensamiento de Lezama, porque al final la gran aventura real es cambiar la imagen a América Latina, y con ella reescribir su memoria, resignificarla como un sistema poético del mundo.

Figura 46. Tejido en telar artesanal, México



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., septiembre 2019.

Terra nostra resignifica el barroco literario y cultural que en Latinoamérica cuenta con grandes plumas, como la de Carpentier, Guimarães Rosa, Lezama Lima, Oswaldo de Andrade, entre otros autores. El barroquismo de esta obra realiza su singular propuesta

estética en la medida que el escritor propone a través de sus personajes una excepcional teoría literaria, una visión estética que revela la predilección por ciertas obras artísticas; novela museo, novela revolución. En este barroquismo cabe gran parte la tradición occidental más emblemática, desde Cervantes hasta los autores del *boom* latinoamericano, como Julio Cortázar, García Márquez, Mario Vargas Llosa. Pienso que Fuentes es claro en sus mensajes artísticos, la verdadera conquista es la que realiza el arte, sobre todo aquel que es capaz de trascender la visión canónica, aquel capaz de flexibilizar la mirada e integrar todas las diferencias. Un arte mestizo que mira en América Latina su gran oportunidad, porque en este territorio se producen los grandes acontecimientos, porque hay que seguir desentrañando las huellas que subyacen debajo de tantas ruinas, porque los cruces de culturas no paran, tampoco los de la sangre ni las ideas y los sueños. Esta es una de las más relevantes aportaciones de la obra de Fuentes, desde la infinitud que es América, se dialoga con todo el mundo; entonces es necesario imaginarnos de otra forma, hacer de la vasta naturaleza latinoamericana también un espacio de amplitud de pensamiento para la reconstrucción de una identidad más reconciliada y libre.

La policromía del Nuevo Mundo asombra, seduce, inquieta. La función del arte aparece en *Terra nostra* de forma trascendente y elevada, incluso en la vida real el rey Felipe II fue un gran amante del arte, poseía una pinacoteca impresionante, gran parte de ese legado

está actualmente el Museo del Prado de Madrid. En la novela se percibe la importancia de dos cuadros: el que se cree que procede del pueblo italiano Orvieto y el cuadro del El Bosco, *El jardín de las delicias*; pero, no son solo pinturas, sino mundos infinitos que producen grandes giros culturales y de pensamiento.

El Escorial, palacio para muertos

La novela narra cómo se trasladan los restos de los muertos monárquicos al palacio. Tras la muerte de Felipe el Hermoso, este fue embalsamado; “ese cuerpo pertenecerá a nuestra dinastía; moriremos nosotros, mas no nuestra imagen sobre la tierra” (Fuentes, 2016, p. 109). Es propio de la realeza que el poder se exprese en lo monumental. Quienes ejercen el poder económico y político son conscientes del poder de la imagen; los retratistas de la corte mejoraban los rasgos físicos y psicológicos de los señores que ostentaban el poder; la imagen de poder se emplea en las monedas que utiliza todo el pueblo, de esta manera se produce una iconografía de reconocimiento, aceptación y popularidad de la monarquía. Pero a Felipe, en la imagen que se difunde socialmente, le quitan el defecto físico..., el labio y la mandíbula con prognatismo desaparecen, el *fotoshop* de la época estaba en manos de los pintores.

El Escorial es el espacio de lujo para los muertos, una extravagancia monárquica que demuestra la diferencia de clases, la desigualdad y la injusticia. El rey ordena realizar un palacio para sus muertos y se gasta en ello una fortuna, mientras tanto, otros luchan por

subsistir. La novela resalta que hasta en la muerte se establecen distinciones; el poder desea ser dueño de todo, de la vida, de la muerte e incluso de la eternidad. Pero la realidad del pueblo es distinta, “siendo el señor dueño de haciendas, vidas, honras y muertes, pues hasta el cadáver del siervo le pertenece” (Fuentes, 2016, p. 118).

El palacio es un monumento épico para perpetuar la gloria del poder, hace parte de una visión de lo grande y espectacular. “Urgente edificación ordenada por el Señor don Felipe al regresar de su victoria contra los herejes de Flandes” (p. 120). Se buscaba la eternidad, el no olvido de quienes ostentaron el poder de esa época; el palacio es símbolo de dominación, riqueza y majestuosidad. Se desea controlar también el más allá. “Construía para el futuro, sí, pero también para la salvación, y la salvación no tiene tiempo; no es sólo una idea —murmuró—: es el otro lugar” (p. 121).

Sobre los monumentos la novela interroga, “¿puede haber un monumento verdadero que no convierta la prudencia política en gloria de la religión, toda vez que nadie tomó consejo en esta vida, que perdiese la eterna?” (p. 122). Al respecto, dice Guzmán: “El Señor ha congregado a los reinos dispersos; aplastado a las rebeliones heréticas de su juventud; detenido al moro y perseguido al hebreo; construido esta fortaleza que reúne los símbolos de la fe y el dominio” (p. 141).

Los monumentos, al igual que la escritura, ayudan a consolidar la memoria (figuras 47 y 48); de esta importancia da fe cuando el Señor le dicta a Guzmán:

“Nada existe realmente sino lo consignado en el papel, las piedras mismas de este palacio humo son mientras no se escriba su historia” (p. 141). En *Terra nostra* el contexto hispano se presenta feudal, bajo una dialéctica de amo y señor, y esclavo y vasallo. “El señor afirmó: —No hay más ley que la mía” (p. 142). Todo le pertenecía, las tierras, las cosechas, los siervos, los lugares, los monumentos....

Figura 47. Fachada del monasterio de El Escorial.
Bautista de Toledo, J. (s. XVI, arquitecto).
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
El Escorial, Madrid



Fuente: Wikipedia.

El palacio de los Austrias, además de El Escorial, hace parte del reinado de Felipe II, fue bajo su reinado que mandó a construir otros palacios más como el de El Pardo o Valsain y el Real Alcázar de Madrid. El Palacio de El Escorial fue su lugar predilecto y allí reunió una importante colección de pinturas del siglo XVI;

en ella se encuentran obras que tratan distintos temas, profanos, religiosos, históricos, mitológicos, retratos. Las obras de la colección de arte profano del mencionado rey sobrevivieron al tiempo gracias al Museo del Prado y su trabajo de curaduría y conservación.

Figura 48. Panorámica general de El monasterio de El Escorial. Bautista de Toledo, J. (s. XVI, Arquitecto). *Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. El Escorial, Madrid



Fuente: Wikipedia.

Sobre reliquias y pudrideros

El rey Felipe II también fue un gran coleccionista de reliquias, en El Escorial se han contabilizado en total 7432 (Barreira, 2020, 5 de agosto), entre las cuales se encuentran varios objetos considerados sagrados como los despojos de los santos. “Aquí no habrá más tesoro que las reliquias de Nuestro Señor” (Fuentes, 2016, p. 130).

Las reliquias tanto en la novela como en la vida real del rey constituyen uno de los tesoros más preciados de España (figura 49). Acumuló en sus palacios diversos objetos de santos, al parecer, se creía que estos objetos —restos físicos como cabezas, huesos, pelos, brazos, dientes, etc.— tenían el poder de proteger, servían, además, para aliviar los males del cuerpo y del alma.

Cuando Felipe II enferma saca sus reliquias, incluso duerme con ellas, creando en la novela una atmósfera gótica. Se dice que el rey acumuló tantas reliquias que estas parecían retardar su muerte, así por lo menos lo percibe el lector en su larga y escatológica agonía, ocurrida en tiempo real en septiembre de 1598. La veneración por las reliquias en la novela se presenta de una manera excéntrica, gótica y fanática. “El Señor pasó días enteros besando un brazo de Santa Bárbara y otro de San Sixto, Papa, la costilla de San Albano, la mitad del hueso del anca de San Lorenzo, el hueso del muslo del apóstol San Pablo [...]” (p. 733).

Cada noche iba variando las reliquias que lo acompañaban en su cama, costumbre que lograba crear una atmósfera de espanto entre los criados. Así mismo, diversas reliquias lo acompañaron en varias cenas, Felipe II sentó en su mesa a cuerpos difuntos de santos y mártires; todo parecía indicar que se estaba volviendo loco. Pero sucede un hecho llamativo, humorístico y de impacto, en su colección de objetos alguien hurta el cofre lleno oro, regalo procedente del Viejo Mundo y a cambio pone excrementos.

Figura 49. Relicarios del Monasterio de El Escorial, decorados atribuidos a Federico Zúcaro.

Zúcaro, F. (s. XVI) *Relicarios*. Monasterio de El Escorial. El Escorial, Madrid



Fuente: Google Imágenes.

El final del rey es dramático y parece interminable, lo atormentan los fantasmas, muchos son de los seres inocentes que mandó a matar; a esto se une su propia y escatológica putrefacción, a pesar de estas circunstancias, alcanza a ordenar treinta mil misas después de su muerte, alcanza a leer dos de los manuscritos de las misteriosas botellas, “su destino incumplido” (p. 785). En su ascenso hacia la muerte, el cuadro de El Bosco, *El jardín de las delicias*, le habla de reinos milenarios, alcanza a meterse en su propio ataúd y en él mira lo que le queda de vida; aparece la imagen de un anciano rey amortajado, el fantasma se llama Miguel y lo invita a subir los peldaños de la escalera. Felipe II se transforma, se aferra a la cruz y dice: “Miguel de la Vida,

perdona mi crimen, honra tu nombre, Miguel de la Vida, no vuelvas a quitarme la mía..." (p. 788). El fantasma le ayuda en su agonía a ver el mundo transfigurado, a ver la "tierra de las vísperas, Hispania, Terra Nostra" (p. 788).

En el final de su vida al rey se le aparecen varios fantasmas y voces multiplicadas; para defenderse, a pesar de su enorme vulnerabilidad, él se refugia en los símbolos sagrados de la cruz y sus reliquias. Felipe II viaja en el tiempo y de repente se ve en el Valle de los Caídos, las imágenes le traen la memoria de lo que vendrá, aparece la Revolución francesa, los tiranos latinoamericanos, aparecen los nuevos mártires de la injusticia y la violencia. Aparecen espejos e ideogramas aztecas, se trata de no perder la memoria, se trata de conocer las reliquias innombrables de tantos seres anónimos que fueron, son y serán héroes, porque al final cada vida es sagrada.

El rey también se dejaba engañar como un niño, al parecer no todas las reliquias que coleccionó eran verdaderas, aunque hay algunas que tienen el certificado de autenticidad. Sobresalen las reliquias de santos como Santiago, San José, San Juan; algunas destacan más que otras, sobre todo las relacionadas con la virgen. "[...] los que regresan de Roma con lienzos de la Verónica sobre los rostros; los que regresan de Compostela con conchas marinas cocidas a los sombreros; y los que regresan de Cartonbery con una gota de la sangre del turbulento cura, Thomas à Becket, en un pequeño frasco" (pp. 161-162).

Otro aspecto de interés lo constituye el llamado Pudridero Real (figura 50). Como su nombre lo indica, es un lugar donde reposan los restos de la familia de Felipe II; se trata de una sala con mausoleos reales. En la novela se cuenta que son 33 los cadáveres que traslada hasta allí Felipe II, para quien la sangre real debía preservarse.

Figura 50. Pudridero real, Palacio de El Escorial, Madrid. Bautista Crescenzi, J. y J. Gómez de Mora. (s. XVI). *Cripta Real*. Real Monasterio de El Escorial. El Escorial, Madrid



Fuente: Wikipedia.

La particular arquitectura de El Palacio de El Escorial permitía distinguir la importancia de los ancestros reales y la simbología de sus creencias. En *Terra nostra*, Felipe aparece como un rey devoto, su cuarto queda cerca de la capilla, desde su cama puede escuchar los santos oficios sin involucrarse con la gente. El lugar se convierte en su refugio y fortaleza, también es el

monumento que le da estabilidad, todo lo tiene allí, toda la comodidad y riqueza, esto justifica por qué no desea aventurarse al Nuevo Mundo, sencillamente no tenía necesidad, tampoco visión futurista o flexible; solo le importaba la realeza, sus ideas y su poder. La arquitectura majestuosa hace que existan ecos que muchas veces algunos personajes los utilizaban a propósito para hacerse pasar por fantasmas, y generar temor, aunque en la novela sí existen los fantasmas, especialmente el de los muertos injustamente.

Del cuadro de “Orvieto” a El Bosco, o la representación surreal del bien y del mal

En gran parte de la novela, es el cuadro que se cree proviene del pequeño pueblo italiano Orvieto, cuna y tradición de pintores, que da mucho de qué hablar. A través de esta pintura, Fuentes presenta cómo la imagen obliga al cambio de mirada; sin embargo, los que contemplan esta obra, que estuvo mucho tiempo en el Palacio de Felipe II, no son conscientes de lo que revela. Se trata de un cambio de canon artístico e ideológico, en él, la imagen de Jesús se transforma y aparece sin aureola, además se incluyen osadamente varios cuerpos desnudos.... Esta creación artística inquieta, transgrede la convención, expresa misterios, pero, por la creencia de su procedencia se la acepta e incluso se la admira.

Dicha creación pictórica presenta varios símbolos interesantes, no aparece firmada, pero su autor está

tentado a hacerlo. Frente a ella, los espectadores parecen ciegos, no alcanzan a vislumbrar su contenido y rebeldía; Cristo sin luz, revela el claroscuro propio de la escuela renacentista, es decir, se trata de una forma expresiva adelantada para el contexto medieval español.

Durante mucho tiempo, Felipe II creyó que el cuadro procedía de Italia, ese país era un referente cultural importante y reconocido; pero al final de la novela se revela su verdad, el autor es fray Julián, quien osadamente decide quitarlo del Palacio Real. El monje pintor es un personaje de avanzada, desea experimentar, crear; la pintura constituye para él una oportunidad para pensar y proponer una mirada crítica; no se trata solo de manejar técnicas y obras, sino de una forma comunicativa para expresar ideas. Al final el fraile decide viajar al Nuevo Mundo, y allí la novela da a entender que se dedica a crear nuevas formas que, alimentarán lo que mundialmente se conocerá como barroco (figura 51).

Existe en la vida real una importante colección pictórica atribuida a Felipe II. Al Palacio de los Borbones se accede por una monumental escalera construida en tiempos de Carlos IV (1788-1808) por Juan de Villanueva, allí está parte de la gran colección de obras de arte del rey. La pinacoteca posee una variada y selecta colección de pinturas de los siglos XV y XVI, así encontramos, tanto en la vida real como en la ficción, cuadros de pintores reconocidos, como El Bosco y Tiziano. Aunque también había obras de otros artistas, como Durero, Coxcie, Bassano, Lucas Jordán, Tintoretto, Valdés Leal, Velásquez, Rubens y El Greco (figura 52).

Figura 51. Puerta barroca, Museo de Historia, calle Fuencarral, Madrid, España



Fuente: Google imágenes.

Figura 52. *Expulsión de los mercaderes del templo*, o *Purificación del templo*, El Greco, 1600, Nationally Gallery, Londres



Fuente: Wikipedia.

Existen temas frecuentes en la iconografía religiosa, como la expulsión de los mercaderes, que aparece en la novela de Fuentes para resaltar la imagen de Jesús y la lección de no comercializar con lo sagrado. Esta pintura es interesante porque revela el estilo manierista, propio de finales del Renacimiento y se caracteriza por distanciarse del paradigma clásico regido por las proporciones, la simetría, la armonía y el equilibrio; en esta forma creativa destaca la subjetividad creadora, no se está limitado a lo verosímil, sino que la imaginación expresa mayor libertad, generando más ambigüedad interpretativa. En el caso de El Greco (figura 53), Felipe II tuvo algunos cuadros de este célebre pintor que pasó gran parte de su vida en Toledo, España, en donde actualmente existe un museo que lleva su nombre; igualmente, se pueden apreciar sus pinturas manieristas en el Museo del Prado de Madrid.

Por otra parte, el rey Felipe II también fue un gran coleccionista de objetos y pinturas religiosas, en su palacio los cuadros hablan, se transformaban según la mirada, en general contribuyen a cuestionar la memoria y la creencia. Una pintura dice al lector con cierta irreverencia: “Si soy Dios no puedo sufrir; si sufro no soy Dios; básteme el vinagre y las espinas” (Fuentes, 2016, p. 236). De esta manera, las obras de arte aparecen en *Terra nostra* como seres vivos, pensantes, son testigos y, en el caso del ejemplo brindado, critica la asociación divina con el sufrir.

El Bosco en la novela encarna la representación surreal del bien y del mal (figura 54). En sus obras

artísticas aparecen escenas irreales en donde cobran protagonismo los fantasmas, seres mágicos y acontecimientos de la época de Felipe II, sin duda, uno de los más excepcionales para el lector se produce justo cuando el rey mantiene en una de sus manos la cabeza “trofeo” de la matanza de Flandes y está en un instante de tensión le habla; con horror el rey la arroja al frente del nuevo cuadro que reemplaza la conocida pintura que se creía que procedía de Orvieta. Entonces sucede algo maravilloso e inverosímil, surge la sangre que parece brotar del retablo y en letra gótica llamativa e impactante revela el nombre del pintor: Jerónimo El Bosco.

Figura 53. *El martirio de San Mauricio* de El Greco, realizada entre 1580 y 1582 durante su primer período toledano. Se conserva en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid



Fuente: Wikipedia.

Figura 54. El Bosco, *El Jardín de las delicias* (1503), Museo del Prado, Madrid



Fuente: Wikipedia.

El cuadro de El Bosco en la *Terra nostra* reemplaza al de “Orvieto”, en él Felipe II termina encontrando en cada escena a su madre, a Inés, a él mismo, a gran parte de la realeza y del mundo que lo acompaña. De forma brillante, Fuentes hace que se confunda la realidad de la pintura con la realidad de lo que sucede en el Palacio; las escenas del tríptico *El jardín de las delicias* cuestionan lo que es el bien y el mal, parecen tener una intencionalidad moralizante, los placeres, por ejemplo, se asocian al pecado. El rey mira el cuadro mientras sostiene, con una de sus manos, la cabeza trofeo que le enviaron como símbolo de la victoria de Flandes, de ella chorrea la sangre para significar que existen heridas aún no cerradas. Transcurre una escena asombrosa y surreal, cuando menos se lo espera, la cabeza habla, encarna el fantasma que recuerda no uno, sino todos los muertos generados por el monarca español en el

lugar de origen del pintor, en este caso, los llamados Países Bajos:

Se detuvo frente al espacio dejado por la fuga del cuadro de Orvieto. Detuvo de los largos mechones grises la cabeza y la levantó en alto, mostrándola al altar. Los ojos entrecerrados de la cabeza parpadearon. El Señor estuvo a punto de gritar, arrojarla al suelo de granito y regresar al refugio de la alcoba. (Fuentes, 2016, p. 657)

Pero esta visión fantasmal y acción de espanto, propia de la estética gótica, no intimida a Felipe II, quien valientemente no huye, sino que se detiene a contemplar con sus ojos el tríptico del pintor que lo encandila y que en la vida real se ganó toda su admiración. El Bosco procedía del ducado de Brabante y fue reconocido por su excepcional inventiva y dominio de las técnicas del dibujo y la pintura, se lo ubica dentro de la escuela flamenca; su lenguaje audaz y, si se quiere, además de colorido, cómico y satírico, capturó la atención de sus contemporáneos. Hoy en día es un artista de culto que abrió caminos para el desarrollo de una pintura crítica y novedosa, su iconografía presente en *El jardín de las delicias* incluye el imaginario popular, al igual que la pintura sobre tabla reconocida como retablo. La fascinación que produjo en siglo XVI sigue intacta en pleno siglo XXI:

Mas al temblar la mano del Señor y parpadear los ojos de la cabeza, el espacio vacío comenzó a llenarse de formas

y colores y el Señor se sintió paralizado por la maravilla: como hacia el triángulo de luz de Julián huyeron las líneas, volúmenes, figuras y perspectivas del cuadro de Orvieto, de los ojos de la cabeza cortada fluían ahora nuevas figuras, siluetas y colores hacia el espacio del altar y allí combatían por organizarse, encontrar su sitio, desplegarse en concierto, integrar al fin un tríptico de tres volantes. (p. 657)

Los personajes de *El Jardín de las delicias* hablan del cuerpo, la libertad, la moral y los placeres. Al parecer a nivel histórico, Felipe II adquirió el cuadro en 1593 y lo llevó a su monasterio, aunque la fecha de creación no es del todo clara, dado que el pintor flamenco no solía fechar sus obras. En esta pintura se cuentan muchas cosas que parecen simbolizar el infierno, el purgatorio y el paraíso; la pintura está plagada de escenas surreales, en ellas hasta los pájaros parecen soñar. Después de la Guerra Civil Española el cuadro es adquirido por el Museo del Prado y hasta ahora hace parte de su colección.

El Bosco fue un pintor religioso, devoto de la Virgen; además, su cuadro representa especialmente el tercer día de la creación. En el retablo aparece la inscripción en latín *Ipse dixit et facta sunt*, que se puede traducir como “Él mismo ordenó y todo fue creado”. Como se observa en el retablo, a la izquierda aparecen Dios, Adán y Eva; en el centro está simbolizado el paraíso y predominan mujeres desnudas; a la derecha está el árbol de la vida y la simbología moral del bien y del mal. El autor mezcla figuras animales y humanas,

reales y fantásticas; al mismo tiempo, escenifica y dialogan la expulsión del paraíso y los excesos del mundo a través de la lujuria. Los pecados son representados a través de la banalidad de lo terrenal, que es el mensaje trascendente que encierra su trilogía.

Sin duda, El Bosco se adelantó a su tiempo, subvirtió los cánones estéticos de la época, jugó con las formas y los temas bíblicos, se reveló contra la limitada razón convencional. Aflora en su tríptico el sueño y el inconsciente, lo visual desborda la imaginación, crea seres y objetos que producen una realidad imaginaria que no deja indiferente a nadie. Expresa una verdadera revolución del color, de la forma; un tratamiento nuevo de la imagen que se convierte en provocación.

En la vida real, Felipe El Hermoso le encargó un cuadro sobre el juicio final, Felipe II fue otro de sus admiradores y coleccionistas de su obra. Al parecer, durante la guerra de Flandes las tropas españolas confiscaron la obra de *El jardín de las delicias*, que luego el rey la adquirió en Toledo.

Según los estudiosos de la monarquía, el rey Felipe también gustaba de las “Diablerías” de El Bosco, el artista lograba seducir, expresaba libremente el mundo mundano, los vicios, las pasiones, la crítica a la religión, a las reglas. En sus cuadros aparecen seres surreales, espacios oníricos, atmósferas de una naturaleza opulenta, incluso seres demoniacos. Se puede decir, como lo sostiene Galeano (2016), que retrata el mal de la carne y el pecado, ironiza la sociedad de su época y critica la falsa moral. En la colección

de Felipe II, estaba el cuadro *Mesa de los pecados capitales* (figura 55).

Figura 55. El Bosco, *Mesa de los pecados capitales*, (siglo XVI). Museo del Prado



Fuente: Museodelprado.es

Algunos de los grandes pecados en el siglo XVI eran la soberbia, la gula, la lujuria, la avaricia, la ira, la envidia y la pereza. Sobre esta pintura existen varias leyendas, se especula que no fue pintada por El Bosco, sino por uno de sus discípulos y que por esta razón está sin firmar. Para los expertos del Museo del Prado, esta obra es de autoría del autor neerlandés, con quien inicia la gran época de la pintura del arte flamenco.

En el contexto sociocultural de la época de estas pinturas, Italia vivía un esplendor artístico impresionante, la opulencia económica permitió un gran desarrollo del arte y la innovación dio surgimiento al Renacimiento y el humanismo. Es la época del

Cinquecento, considerado para los críticos del arte como el segundo ciclo del Renacimiento, antecedido por el Quattrocento, es un momento glorioso para la cultura en donde se percibe un progreso estético; la Iglesia, y en especial los papas, se convirtieron en los grandes mecenas de los artistas, quienes no solo tomaban para sus creaciones temas sagrados, sino también temas que aludían a la naturaleza. De similar forma, el esplendor creativo se manifestó en el lugar de Brujas y así se constata en la pintura flamenca, que logró liberarse de las fronteras de la perspectiva y la geometría; en Amberes precisamente floreció una gran escuela de pintores que concedieron protagonismo a la naturaleza y el color, aunque conservaban rasgos del estilo gótico o el retrato. Toda esta influencia está en *Terra nostra*, obra magna, total, joya barroca, gótica, museo humano, novela moderna y posmoderna, y a la vez pieza narrativa monumental que bebe críticamente en la tradición y abre caminos para pensar a América Latina de otro modo.

Porque la literatura ayuda a entender a los pueblos, permite construir memoria e imaginación, como expresión artística se convierte en un lugar trascendente que revela la verdadera historia de los hombres; dialoga con todo y con todos, señala el camino para producir un auténtico despertar de la conciencia. El camino es el de la creación, que tiene mucho aún por contar y reparar, un camino distinto al de las armas o al de la aniquilación absoluta (figura 56). De allí que Fuentes acuda a los grandes creadores para elevar su palabra y expresar

que la verdadera revolución está en la ficción, en los universos poéticos donde habitan todos los seres. *Terra nostra* es eso, un museo de la memoria, obra homenaje a la belleza humana que circula a través de imágenes imborrables.

Figura 56. Palacio de Bellas Artes, México



Fuente: fotografía de Myriam Jiménez Q., septiembre, 2019.

A manera de conclusiones

(Re)imaginar-ser: memoria, palabra, sueño, cambio

*El pasado está escrito en la memoria y
el futuro está presente en el deseo.*

CARLOS FUENTES

*Si este fuera un mundo perfecto no
escribiríamos novelas
ni haríamos películas. Lo viviríamos a
través del amor de los demás.*

CARLOS FUENTES

Obras como *Terra nostra* no tienen conclusión posible, dan tanto al lector que es inevitable no sentirse absurdo porque no hay “fin”, sino enormes campos de pensamiento y creación abiertos. Esta obra llegó como un regalo y un recuerdo de algunos de sus personajes, incluso de la propia presencia de Fuentes, a quien privilegiadamente conocí, en esos cruces del destino, en Casa de

Las Américas (Madrid, 1998). Me había impactado el minimalismo de la novela *Aura* y la monumentalidad de la novela que aquí me fue permitida vivir y compartir de este modo. De *Terra nostra*, sabía que es un gran referente de nuestra literatura latinoamericana, pero me cuestionaba su excesiva amplitud, quizás porque la visión del modelo “monumental” procede del mundo patriarcal, quizá porque como feminista me siento, me sentía, más cercana a lo antimonumental, tal como recientemente lo ha sugerido críticamente nuestra artista colombiana Doris Salcedo. A pesar de esto, fui gratamente sorprendida y aunque los prejuicios muchas veces guían el actuar, en este caso, descubrí una vez más que la literatura trasciende la forma y las ideologías, gracias a esta obra de Fuentes y de todos sus lectores, me fue permitido indagar un poco más en un gran problema filosófico, la imagen, y con ella dar testimonio de lo humano.

Consideré pertinente comenzar preguntando por la imagen que es en sí memoria, y así fue como en esta propuesta interpretativa intenté contextualizar su inmensidad partiendo de la reflexión sobre el lenguaje y la mimesis, hasta proponer otras rutas que permitieron delimitar este estudio. Acontecimiento, huella, aura, *différance* son ideas que aportaron para esta cartografía lectora que, como sucede con las grandes obras, me permitió hacer una silenciosa introspección, un viaje interior, y en él, a la admiración por el autor se unió el amor, y el compromiso de compartir algunos hallazgos.

Estos pedazos de instantes desean provocar en los lectores como lo sugerirían Blanchot y Rancière, una auténtica comunidad de lo sensible. Confiando que esta vivencia sirva para nuevos estudios y para constatar, una vez más, cómo el pensamiento literario nos devuelve desde la ficción, la invención de lo humano aún inalcanzado. Desde esta experiencia lectora, brindo las gracias a mucha gente que, al ser tantos, aparecen como los innombrables. Consciente de la pluralidad del sujeto, resalto a los pensadores, literatos, artistas, familiares, amigos, lectores, compañeros de camino. Agradezco donde estén, a Platón, Cervantes, Shakespeare, Nietzsche, Borges, Benjamin, Foucault, Deleuze, a Derrida, siempre a María Zambrano, a Hannah Arendt, a Clarice Lispector..., a Fuentes, claro, porque siento que nunca dejaron de acompañarme para seguir dando alas a estos “pasos” del alma.

Sí, están unidas, no son duales

En *Terra nostra* la imagen y la memoria están estrechamente unidas, representan el mundo feudal de la Edad Media española y el Nuevo Mundo y sus posteriores consecuencias. La reflexión frente a estos temas puede resultar altamente subjetiva, más aún cuando la imagen se ha utilizado como *marketing* para perpetuar el poder de reyes y gobernantes. En este sentido, tal como lo pensara Platón, la imagen externa ha contribuido a crear falsificación; Fuentes revela que tenemos una falsa memoria, pues la de los pueblos ancestrales, la de los mestizos y las culturas híbridas, se ha

ocultado, se ha minusvalorado, incluso se ha intentado manipularla y borrarla. Sin embargo, la novela invita a reconstruir la memoria a través de sus huellas, porque ninguna vida se extermina para siempre, porque cada destino interrumpido o no cumplido reaparecerá para enseñarnos. Así sucede con tantas víctimas olvidadas que cobran vida en *Terra nostra*, territorio sin exclusión de la ficción y la reparación simbólica, allí habitan todos.

Novela palimpsesto, suma de la vida humana y sus conflictos, del dolor del exterminio en la conquista, de la violencia cruel hacia la diferencia; suma de mujeres olvidadas, violadas y oprimidas, locas y hechiceras; suma de los que murieron en las hogueras, de los expulsados y robados, de los judíos, árabes, africanos, indígenas y emigrantes; suma de sueños de magos y monarcas; suma de los deformes y olvidados del mundo; suma de los pobres de todos los tiempos; suma de los poderes putrefactos, de lo indecible y lo decible, de los que no pudieron cumplir su destino y de aquellos que lo dañaron para siempre, suma de los que inscribieron las páginas de la infamia, el horror y la barbarie.

A pesar de todo, la obra de Fuentes es también naturaleza viva, tierra que nos llama, fecundo universo de sabidurías populares y letradas, sentir de artistas, visionarios, soñadores y viajeros; impronta de la belleza y la gran tradición literaria, sin la cual no se alimentaría suficientemente el territorio fértil de la ficción.

Terra nostra juega, te seduce con imágenes de grandes acontecimientos históricos y estéticos, expresa el gran legado cultural universal e hispanoamericano. Aparecen intermitentemente personajes y autores del siglo de oro español como *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, para recordarle al lector la importancia del soñar, y es este discurrir onírico y fantástico el que atraviesa toda la narración. Del mismo modo, aparece transfigurada la Celestina, famoso personaje atribuido a Fernando de Rojas, quien en la novela, a pesar de ser víctima del abuso sexual y el machismo, decide defender el amor; el mundo está lleno de Celestinas. Igualmente, la figura de Don Quijote de la Mancha aparece como personaje, quien eleva el oficio del cronista a la reflexión sobre la justicia; su interactuar con el sabio Ludovico y sus hijos adoptivos aparece furtivamente para iluminar siempre el camino.

La violencia que subyace desde la raíz del tiempo, si es que existe, resalta el papel del cronista y su compromiso con la verdad y la ficción, es él quien gracias a la escritura logra contar la olvidada voz de los pueblos, muchas veces censurada o dejada como mensaje secreto que naufraga en botellas que se arrojan al mar. De allí que en la novela de Fuentes el ejemplo más emblemático lo encarne el mismo Jesucristo, su pasión y muerte, al igual que Cervantes y su célebre personaje, él es la presencia del sabio, no solo a nivel literario sino cultural, con él, tal como lo pensó Foucault, comienzan a romperse las jerarquías del lenguaje y la soberanía.

El poder de las imágenes en *Terra nostra* cuestiona la representación convencional, la imagen ya no es entendida solo como mimesis, en el sentido clásico, no es copia de la realidad, ella misma se convierte en una forma de pensamiento para expresar lo irrepresentable, el Nuevo Mundo y con él, otras imágenes y sentires que asombraron a los conquistadores, aunque no las supieron comprender. La imagen es una forma de escritura que se quiebra y transforma para aniquilar las fronteras, y quedar para siempre en la memoria de quien las percibe y la vive.

La imagen en Fuentes abre la reflexión sobre el origen, ¿qué origen? Existe como lo afirma Rancière una achi-imagen, una semejanza original que no es necesariamente una copia, existe una imagen raíz, causa. ¿Qué semejanzas existen en las imágenes del Viejo y del Nuevo Mundo? Se encuentran pirámides, frutos, astros similares. Sin embargo, la imagen no obedece solo a lo visible; en los sueños, en las palabras, en la naturaleza, habla, siente, explica, reimagina, se corporaliza, se disemina.

Sueños y deconstrucción de imágenes múltiples y barrocas

Las imágenes no se reducen a mostrar lo visible, revelan también lo invisible. *Terra nostra* es más que la España colonial de Carlos V y Felipe II, es un cúmulo de acontecimientos reales e imaginarios, como la revolución comunera española, la lucha de poderes monárquicos, las cruzadas de la fe, el descubrimiento de América,

la construcción del monasterio de El Escorial, la pintura de *El Jardín de las delicias*, de El Bosco, que anuncia el cambio de paradigma de la mirada, el poder de la revolución creadora; sin duda, las obras de arte dan cuenta del mundo y de otros mundos.

En la novela, el imaginario del autor mexicano es inmenso, son perceptibles muchos homenajes a sus amigos y maestros literarios latinoamericanos, aparecen alusiones privilegiadas a Borges, García Márquez, Cortázar, Juan Rulfo, este último marca el ritmo de la ficción, aportando una atmósfera de misterio tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, porque en las dos vastas geografías los fantasmas hablan, crean ambientes misteriosos y fantasmagóricos que recuerdan las visiones del personaje de Shakespeare, Hamlet.

El sueño borgiano es otra de las claves para interpretar la multiplicidad de culturas y visiones; constituye un llamado a la utopía humana que va más allá de todo tipo de fronteras. El sueño que nos une simboliza la libertad, interior y exterior, porque para Fuentes esta es la materia prima para crear y proyectar la verdadera la revolución, la del arte. Es importante para él, igual que para Borges, aprender a soñar a un hombre nuevo, un hombre cuya alma merezca estar en el universo.

La obra de Fuentes, vista desde los aportes de Bajtín, es una gran obra polifónica, es el espacio del carnaval que celebra la estética culta y popular, son las creencias, los miedos exorcizados, el auge del color, la libertad de la forma; todos estos componentes transgreden

satíricamente el poder y, a la vez, la norma del discurso y la ley narrativa. De allí que sea constante la intertextualidad con todo tipo de textos; aparecen otras influencias evidentes como *La metamorfosis* de Kafka, la transformación en *Terra nostra* es algo relevante, ayuda a comprender la compleja historia del mundo; cada ser evoluciona y en esta tarea la literatura aporta, como dice Fuentes, más de una vida. La lectura de las imágenes siempre varía, porque, como la vida, ellas no son estáticas; de aquí nace una de las tesis de la obra, lo único constante es el cambio, todos en la obra cambian. Ludovico se revela como joven y estudioso, después como anciano y ciego; Felipe II quiere mantener intacto su poder y su gloria, pero los años no pasan en vano, a su esterilidad corporal se une un fanatismo religioso patológico y un deterioro de su salud, al final de su vida su cuerpo se pudre.

Fuentes, igual que lo hace Rulfo en *Pedro Páramo*, utiliza la metáfora de la desintegración, en *Terra nostra* aparece la podredumbre para vaticinar el fin del horror, cuando algo se acaba se descompone, eso es lo que le pasa al rey; en la obra de Rulfo, el tirano de piedra se desmorona.

Incluso en los espacios del Nuevo Mundo, la transformación es asombrosa y surreal, de una escena el viajero del otro mundo pasa a otra, de la fiesta a la muerte, de la pirámide al cementerio, de la juventud de la mujer indígena deseada a aquella convertida en anciana. Este tipo de cambios de imagen se encuentra en otras obras de Fuentes como *Aura*, personaje que se transfigura,

es Aura-Consuelo, imagen y memoria de la juventud de América Latina, de la vejez de Europa, de la incapturable libertad del vivir.

La imagen de la memoria es tratada por Fuentes de forma crítica, fragmentaria, teatral, surreal. El lector tiene el desafío de descifrar si se narra una escena real, onírica, histórica o maravillosa. Las estructuras se deconstruyen, porque la escritura está en todas partes, la imagen escribe y, como la vida, no es lineal sino intempestiva. La imagen en *Terra nostra* propone un quiebre de la estética de la violencia que está en la base de la cultura occidental y llega a Latinoamérica. Fuentes sugiere urgentemente deconstruirla, hacer hablar al excluido, a la mujer, al sabio, al loco, recupera, así, imágenes perdidas y autónomas, creaciones liberadas del yugo de la dominación.

La imagen artística como fuente tiene la posibilidad de la videncia; su intuición es predictiva y en la novela lanza un gran mensaje, no es posible encontrar la paz si como humanidad no esclarecemos la verdad, la del pasado remoto, la del mundo colonial y poscolonial; no es posible la paz si no se realiza el reconocimiento y la reparación real y simbólica de las víctimas.

La imagen tiene la capacidad de contar, se escribe de muchas formas, revela la complejidad de las creaciones culturales y la evolución del canon artístico hasta su eclosión. Demuestra la relatividad del concepto de belleza; cada cultura crea su visión estética de la vida. En *Terra nostra* la imagen genera cambio; en la simbólica de la mirada, los seres expresan pensamientos,

emociones, sensaciones, percepciones no verbales, así reescriben su historia. Fuentes sugiere que la identidad se puede reconstruir a través de las imágenes que no reproduzcan, como diría Foucault, la historia de lo mismo, sino historias nuevas y no contadas.

En la novela, frente al injusto mundo instaurado por la monarquía, el poder de Felipe II y Guzmán son las obras de arte las que se rebelan y sublevan para contar lo diferente, para cambiar las formas, para decir lo que se ha intentado ocultar o callar. Así, el lector encuentra que el cuadro que se cree que proviene de Orvieto, pintado por fray Julián, transgrede las reglas de la imagen y la fe, en él aparece Jesús sin aureola, acompañado de cuerpos semidesnudos. En este caso, la pintura se adelanta al tiempo y anuncia un giro estético y epistemológico, anuncia el Renacimiento. Así mismo, en la novela aparece de manera espectacular el cuadro *El jardín de las delicias* de Jheronimus Bosch, quien sintetiza surrealísticamente el infierno, el purgatorio y el cielo; su tríptico es tan potente, su aura es tan inapagable que asombra incluso a los muertos. Cuando el rey Felipe II lo ve, lleva en su mano la cabeza de una de las víctimas de la masacre de Flandes que, desde el más allá, conmocionada, se atreve a hablar frente al cuadro. No, no se trata solo de generar un gran espanto al rey, no es solo un recurso artístico, es la conmoción simbólica de la conciencia; cuando aparece el nombre del pintor con letras sangrantes y góticas, el efecto para el lector es cinematográfico, es una prueba no solo del contenido barroco de *Terra*

nostra, es a la vez testimonio de las ideas predominantes de la época, sumado al gran conocimiento, gusto por la pintura y el séptimo arte del autor.

En la novela, las imágenes auráticas nos transportan a las pinturas, a los grandes maestros que abrieron el pensamiento moderno; los cuadros hablan, guardan secretos, atraen emociones. Cada personaje que percibe las obras de arte padece sus efectos, estas crean una particular atmósfera de espiritualidad y esperanza; las imágenes viajan en el tiempo, como diría Benjamín, son dialécticas, después de ser vistas se convierten, desde la distancia, en una cercanía excepcional que siempre regresa.

Terra nostra es un gran museo del arte, destaca la presencia del barroco desde la elegancia de algunos personajes y escenarios como los del Palacio Real, hasta el detalle excesivo de algunas obras como las de El Bosco o la exótica e indomable naturaleza del Nuevo Mundo. Cuando aparece la obra del pintor neerlandés, el personaje de Felipe II busca una lección espiritual, encuentra allí las pasiones humanas; en esta pintura está la ideología de su tiempo y la del porvenir, el rey ve a su familia y se ve así mismo en escenas de excesos sin moral, lo que le provoca escándalo, asombro y seducción; el lector ve la escena; Fuentes parece ver al lector.

El dualismo aparece como principio, pero no como un modelo absoluto, noche y día y también el mediodía; existen los claros oscuros, los contrastes, estalla el color, la simulación del movimiento, el tratamiento del cuerpo

vestido y semidesnudo. La novela permite al lector ser testigo de la evolución de la imagen predominantemente teocéntrica, a la imagen renacentista. Empero, obras como las de El Bosco exceden el canon estético establecido, en este caso, tanto en su pintura como en la novela se fusionan rasgos surrealistas. Gracias al genial pintor se percibe un gran giro de la imagen performántico, la imagen deja de representar para actuar. Esta pintura narra la *différance*, aparecen personajes y escenarios fantásticos, surreales, transgresores; el poder de la imaginación logra conmocionar al espectador lector, a los personajes, al autor.

El barroco está también en los personajes, Felipe II simboliza su parte oscura, es un ser pesimista y gótico; Don Quijote, por su parte, encarna los grandes temas barrocos, como el amor, el realismo, el naturalismo y la posibilidad de la sátira y la burla. Ahora bien, como ya se ha expresado, en la novela se percibe la transición al cambio de modelo estético, así, deja entrever aspectos del Renacimiento a través de la pintura del llamado cuadro de "Orvieto" y el Barroco a través de Cervantes.

Otra presencia del barroco en *Terra nostra* está en el teatro y la teatralización del horror, en el mundo interior de personajes como Ludovico o Juana la Loca, el primero representa el cuestionamiento de lo absoluto y la madre de Felipe II, lo sombrío. En el rey, su madre y su esposa, los lectores pueden observar el estilo gótico que antecede al barroco; el primero aparece como un personaje oscuro y muy religioso; las mujeres de la realeza se presentan como seres superficiales, dependientes, aparentemente

más preocupadas por el placer físico, ellas son un gran tema para seguir investigando.

Por otro lado, Fuentes celebra en el Nuevo Mundo al barroquismo, a través de su personaje sor Juana Inés. En América Latina, el arte barroco se mezcla con el arte indígena, genera un estilo mestizo que configura una ideología de la diversidad y el nacimiento del estilo colonial híbrido. A nivel literario, se resalta lo espectacular, el uso excesivo de las figuras y la relación con lo mítico, que en *Terra nostra* está presente en todos los mundos (figura 57).

Figura 57. Las imágenes hablan



Fuente: composición y diseño de Erica Nathalia Mera Romo.

No, no se olvidan, son el teatro espejo de la memoria

La imagen de los espacios en *Terra nostra* está cargada de ideología, el Palacio Real simboliza el poder y la muerte;

en él acontecen masacres y excesos de todo tipo. Existe una simultaneidad de imágenes que recuerdan que la historia es plural. Y es gracias a los aportes del arte, la cultura y la economía islámica y judía que España se enriquece y esto se repite en la llegada al Nuevo Mundo, nace entonces lo iberoamericano, cuya lengua, a pesar de su impronta colonial, ahora se convierte en un privilegiado lugar común, lleno de infinitos matices.

Fuentes demuestra en *Terra nostra* que la identidad y la autenticidad están en el arte, desde las obras literarias, pictóricas, teatrales, arquitectónicas, desde la creación verbal es posible encontrar lo humano, la comunidad de los pueblos, el mestizaje y el caos. La novela desea ir más allá de la mirada nacionalista, trata de reinventar al sujeto, especialmente al latinoamericano, llamarlo desde el ser más literario porque en las letras poéticas subyacen pensamientos libertarios; la obra de Fuentes sugiere un romanticismo crítico y social, es un todo que indaga en la complejidad humana, en los sueños de una identidad intercultural amplia y flexible. Promueve la conciencia del yo y su libertad, para lograrlo, sugiere unir realismo, fantasía y naturalismo. Este es el reto que se propone al lector, la literatura como forma de pensamiento es, además, como lo diría Deleuze, en *Crítica y clínica* (1996), una forma de salud, un arte capaz de llamar con todas sus fuerzas al pueblo que falta.

La imagen en *Terra nostra* es el espejo que replica hasta el infinito la conciencia y la autoconciencia de distintos tiempos y sentires. Expresa la repetición,

lo inhumano, el narcisismo, el misterio, la búsqueda de la memoria que muchas veces se difumina. El espejo advierte la necesidad de cuidar la imagen, para que sea más visceral y teatral. La imagen desea dignificarse, es capaz de transmitir no solo el horror sino la diferencia y la belleza, el absurdo y lo real, la tradición de Occidente y la del Nuevo Continente; ellas no solo cuentan historias vividas, cuentan los sueños, los ya cumplidos y los que vendrán. Las imágenes son acontecimientos que configuran toda la vida, humana, real y ficcional.

América Latina aparece en la novela como la imagen utópica, imagen aún por descubrir y por pensar. Pensar desde sus imágenes olvidadas y desconocidas es todo un reto. En el nuevo territorio llegan muchas imágenes provenientes no solo de Occidente, aparecen imágenes árabes, orientales, indígenas, autóctonas. El poder de la imagen es incesante, articula formas de memoria y relatos, escrituras para reinventar lo humano.

Cada imagen de cada ser vivo se debe respetar, cada ser es único, irrepetible, por lo tanto, hace falta construir una ética de la imagen y la memoria. Gracias a la novela de Fuentes, el lector se da cuenta de la necesidad de recuperar las imágenes; estas se pueden encontrar en las tradiciones populares que transmiten el imaginario y la sabiduría de los pueblos.

La literatura es el espacio de la memoria y la imagen, espacio de hospitalidad de todas las imágenes y escrituras del mundo. En *Terra nostra* es la posibilidad de superar la hostilidad de la guerra, propia de la mentalidad colonial y el sistema patriarcal, a favor de la

vida. Las imágenes que transmite la obra de Fuentes presentan a personajes seducidos por ellas, por sus poéticas, de su influjo no se escapó ni el rey Felipe II, quien todo lo quería controlar, pero él paradójicamente no solo amó las imágenes, las coleccionó, ellas estaban en su palacio a través de objetos, pinturas y reliquias religiosas. Pero las imágenes desean a un lector creador y crítico, pues son, ante todo, la extensión de la conciencia del mundo.

La memoria de las imágenes proyecta la importancia cultural del mestizaje como una forma de reconocimiento de la unión de varios pueblos, forma de una nueva riqueza para transformar el predominio feudal y establecer relaciones más horizontales, donde no existan dominados. La memoria son los otros sin los cuales nada tendría sentido.

El teatro de la memoria en la novela expresa la necesidad de un cambio de mirada, todos somos actores y partícipes de la historia, pero existe una historia oficial falseada, mientras tanto, hay otras historias no contadas. El personaje Valerio Camillo produjo un teatro para invertir la historia, ¿qué pasaría si cambiamos el relato de la guerra y la conquista?

La memoria está en las imágenes que se transmiten a través de palabras, sueños, pinturas, recuerdos; incluso en las poéticas anónimas, en distintas conmociones del alma. Aunque los poderes monárquicos y gubernamentales hayan querido controlarlas, o borrar la memoria de los otros, no hay olvido sino huellas de imágenes que están esperando una oportunidad para

contar sus historias. Esto exige una labor de archivo casi interminable que asumió con valentía y asombro el escritor mexicano creador de *Terra nostra*.

En una reflexión entre Derrida y Heidegger, el pensador argelino francés sugiere que el arte no pretende ser verdad, y precisamente por ello dice verdad; en ese sentido, las funciones de la ficción son inmensas, no se trata solo de la forma o la innovación narrativa y temática, la novela articula lo histórico, lo imaginario y lo aún no revelado. De este modo, Fuentes alimenta el misterio de la creación y lo expresa a través de una estética con alcances místicos, tanto a nivel occidental como precolombino; por un lado, están las claves cabalísticas que la barbarie de la Inquisición no comprendió y, por otro lado, está la singular visión del mundo y de la vida de los aborígenes. Los mensajes son fascinantes y traen al lector otros interrogantes sobre el destino y su relación con el tiempo, la naturaleza y la matemática sagrada. ¿El destino ya está escrito? ¿Cuántas vidas debemos vivir para aprender? ¿Existe un lugar de no tiempo? En medio de estas preguntas existenciales, *Terra nostra* revela la vida en el Nuevo Mundo y la decadencia en el Viejo Mundo.

Fuentes integra el componente ocultista, indaga en sabios, místicos y artistas, descubre la importancia de lo simple, encuentra la constante del cambio, sugiere que no estamos desconectados de los astros y que todo tiene una razón de ser. La vida es una evolución, un aprendizaje, todo se transfigura permanentemente, así lo cuentan las imágenes de Peregrino, el osado

aventurero que vive su propia odisea, es el viajero del Nuevo Mundo y en la exótica abundancia se transforma en Quetzalcóatl y encuentra en las nuevas geografías el sentido de la vida.

La novela expresa tanto, tanto movimiento, encontramos el principio dual, el juego del doble y los universos paralelos; realidad y sueño eliminan sus fronteras. También aparece el mensaje encriptado que trae el misterio cabalístico de los números, los tres hermanos bastardos traen la renovación; el número tres se asocia a la creación y al cambio. Las fechas guardan mensajes que no percibimos, en ese juego de números, el autor mexicano trae al presente fechas concretas para que el lector no las pase inadvertidas, algunas aluden a la llegada de Felipe II al poder, a la masacre de Flandes, a la masacre del Alcázar, otras aluden a las historias de los viajes, al llamado descubrimiento de América, a la Revolución Francesa, a la Guerra Civil Española, a la caída del dictador español, al cambio de milenio...

Por su parte, el mundo de los objetos expresa muchas cosas que se deben observar con más detenimiento, con ellos, tal como lo diría Benjamin, identificamos huellas, leemos el pasado y comprendemos lo que vendrá. La novela de Fuentes ayuda a traducir la memoria de los tiempos, de allí que un objeto relevante sea el espejo y su poder multiplicador no se trata de un fetichismo superfluo, o un instrumento narcisista, sino de explorar lo humano desde sus invenciones y cuestionar la repetición del mal.

Existen gramáticas imaginarias que involucran todos los sentidos y discursos hablados y escritos; la imagen-memoria es un material irreductible. Para descolonizar la mirada, es necesario desentrañar los mensajes culturales, incluso los de las geometrías sagradas que, en *Terra nostra* aparecen, como ya se ha mencionado, desde el misterio cabalístico y el eterno retorno, sin espacio-tiempo surge la experiencia del Nuevo Mundo, que llega como una entropía, como una experiencia del sentipensar latinoamericano y el anuncio del sueño que vendrá.

Así podríamos seguir dando cuenta de otros legados que nos regala la novela. En su pensamiento literario, Fuentes propone al lector diversos debates filosóficos, también la imagen y la memoria revelan la tradición existencial y poética de los pueblos. Pero el existencialismo del sur guarda una particular historia que lo distancia de Europa, y es desde su excepcional diferencia y soledad que aparece su valor cultural, allí está la fuente para la reconfiguración de la identidad.

Este estudio encontró que el gran reto es cambiar de mentalidad, cambiar la simbólica de la mirada exige deconstruir el sistema de producción de imágenes y memorias, para producir nuevas formas de contar sin soberanía ni dominados. Exige ir más allá de las figuras retóricas, la potencia de la imagen la convierte en transgresión y en trascendencia, en corporalidad y saber capaz de revelar la espiritualidad del hombre en el mundo. Es necesario enseñar a pensar la imagen como un singular componente de la

memoria humana, que requiere ser descolonizada y desjerarquizada; es necesario cuestionar cómo se ha ido transformando y constatar cómo a partir del siglo xx padece una constante instrumentalización. En el siglo xxi, un tiempo de imperialismos de la imagen, su predominancia cuestiona también su lugar en la cultura, su autoridad, sus mutaciones y participación digital, real, ficcional, onírica. Pero, más allá de los órdenes económicos, sociales, tecnológicos e ideológicos, desea resistir, liberarse del poder opresor, de las mistificaciones, de las ideologías dominantes. Como forma de pensar y actuar, la imagen es multiplicidad, memoria irreductible, tierra nuestra, conectividad de afectos e ideas, expresión de lo posible y lo imposible, escritura por venir...

Referencias

- Aristóteles (1974). *Poética*. Traducción de Valentín García Yedra. Gredos.
- Barreira, D. (2020, 5 de agosto). Las 7432 reliquias que Felipe II reunió en El Escorial: solo le faltó el sepulcro de Santiago. *El Español*. bit.ly/3rSwsJo
- Benjamín, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Taurus.
- Benjamín, W. (1993). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción de Pablo Oyarzun Robles. Arcis.
- Benjamín, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Traducción de Luis Fernando Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Akal.
- Benjamín, W. (1982). *Para una crítica de la violencia* (1977). Selecciona y traduce M. A. Sandoval. 3.a ed. La Nave de los Locos.
- Benjamín, W. (2013). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción y edición de Bolívar Echeverría. UNAM. Disponible en: bit.ly/3EIMlFB
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Editora Nacional.
- Borges, J. L. (2005). *Ficciones en Obras Completas I*. RBA-Instituto Cervantes.

- Carpentier, A. (1981). "Lo barroco es lo real maravilloso".
En *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo*
(pp. 113-114). Siglo XXI editores.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Traducción
José Luis Pardo. Pre-textos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1977). *Diálogos*. (Ed. Cast. 1980).
Pretextos.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Traducido por Thomas
Kauf. Anagrama.
- Derrida, J. (2008). *La gramatología*. Traducción de Óscar
del Barco y Conrado Ceretti. Siglo XXI Editores.
- Derrida, J. (1968). *La farmacia de Platón*. Tel Quel Nos.
32 y 33. bit.ly/3ycc86D
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Traducción de María
Cecilia González y Dardo Scavino. Paidós.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx: el estado de la deuda,
el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducción
de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Trotta.
- Derrida, J. (1977). *Cierta posibilidad imposible de decir el
acontecimiento*. (ed. Cast. 2016). Derrida en castellano.
bit.ly/3ENSodS
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Traducción
de Patricio Peñalver. Anthropos.
- Duby, G. (2016). *La época de las catedrales. Arte y sociedad,
980-1420*. Ediciones Cátedra.
- Eco, U. (1993). *El nombre de la rosa*. Traducción Ricardo
Pochtar. RBA Editores. El Bosco. bit.ly/3rQbpNO
- Epstein, P. (2005), *Kábala. El camino místico judío*.
Traducción de Miguel Iribarren. Arkano Books.

- Greiner-Mai, H. (Ed.) (2006). *Diccionario Akal de literatura general y comparada*. Traducción de Roberto Mansberg Amorós. Ediciones Akal.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso* (pp. 51-66). Crítica.
- Epstein, P. (2005). *Kábala. El camino místico judío*. Traducción de Miguel Iribarren. Arkano Books.
- Foucault, M. (1985). *Las palabras y las cosas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Planeta Agostini.
- Fuentes, C. (2016). *Terra nostra*. Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, C. (2008). *El espejo enterrado*. Fondo de cultura Económica.
- Fuentes, C. (1994). *Aura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fuentes, C. (1976). *Cervantes o la crítica de la lectura*. Joaquín Mortiz.
- Galeano, L. (2016). El gusto de Felipe II por las 'diablerías' de El Bosco. bit.ly/3yfsdbN
- Jauss, H. R. (1981). Estética de la recepción y comunicación literaria. *Revista Punto de Vista*, 4(12). Julio-octubre. Talleres gráficos Litodar. bit.ly/3rPHmzk
- Kant, I. (2017). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Alianza.
- Kozlarek, O. (2009). "Walter Benjamin y América Latina: experiencias, descubrimientos y redescubrimientos". En W. Benjamin. La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente. *Revista Anthropos Huellas del Conocimiento*, 225. Anthropos.
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Traducción María Antoranz. Editorial Fundamentos.

- Lezama Lima, J. (1969). *La expresión americana*. Alianza Editorial. Museo del Prado virtual. Colección real. <https://www.museodelprado.es>
- Ospina, W. (2013). *Pa que se acabe la vaina*. Editorial Planeta Colombia.
- Pacheco, C. (2016). *La comarca oral revisitada*. Universidad Nacional de Colombia.
- Pardo, J. L. (2007). *Esto no es música*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Parker, G. (2010). *El ejército de Flandes y el Camino Español, 1567-1659*. Alianza Editorial.
- Paz, O. (1994). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Gras, M. L. (2016). Imagología: la evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales. *Enfoques*, XXVIII(1), 9-38.
- Platón (1988). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Traducciones G. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledo Iñigo. Gredos.
- Poniatowska, E. (1989). *Así fue la matanza de Tlatelolco en 1968*, nota periodística. *La noche de Tlatelolco* (1971). Era.
- Pons, M. (2017). Cuando la monarquía hispánica trinchó Flandes. *El nacional*. bit.ly/3EFG7GM
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Traducción de M. Gajdowski. Prometeo Libros.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducción de Mónica Padró. Prometeo Libros.
- Scholem, G. (2001). “... todo es cábala”. Traducción de Miguel García-Baró. Madrid: Minima Trotta.

Sobre la autora

Myriam Jiménez Quenguan

Doctora en Filosofía. Tesis *cum laude* por Universidad Complutense de Madrid. Magíster en Literatura Hispanoamericana por el Instituto Caro y Cuervo. Profesora e investigadora de Lengua y Literatura Española por la Agencia Española de Cooperación Internacional. Licenciada en Filosofía y Letras, monografía laureada y grado de honor por la Universidad de Nariño. Docente investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras e integrante del grupo de investigación Fray Antón de Montesinos de la Universidad Santo Tomás.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0807-6037>

Correo electrónico: myriam.jimenez@usantotomas.edu.co; myriamjqsigloxxi@gmail.com; egraespejo@gmail.com

Índice temático

A

- Amberes, 67, 75, 93, 94, 96, 97,
98, 101, 102, 103, 104, 105,
108, 197.
- América Latina, 15, 18, 20, 23,
24, 26, 28, 29, 41, 69, 91, 95,
101, 103, 113, 123, 140, 157,
158, 172, 175, 177, 178, 197, 207,
211, 213.
- Ancestral/es, 26, 46, 104, 158,
167, 168, 201.
- Antigüedad, 37, 138.
- Árabe/s, 91, 104, 107, 124, 125,
126, 128, 140, 202, 213.
- Arquitectura, 90, 91, 92, 155, 175,
186, 187.
- Aurático, 43.
- Azteca, pueblo, 26, 112, 185.

B

- Barroco, 21, 172, 173, 174, 175, 177,
188, 208, 209, 210, 211.

C

- Cien años de soledad*, 172.
- Colonia, 15, 17, 21, 24, 51, 52, 53,
57, 67, 75, 87, 88, 90, 101, 115,
123, 132, 137, 140, 144, 151, 156,
164, 166, 168, 171, 172, 174, 204,
207, 211, 212, 213.
- Comuneros, 21, 112, 122.
- Conquista, 46, 48, 51, 53, 72, 78,
107, 115, 130, 146, 155, 156, 157,
163, 164, 166, 174, 178, 202,
204, 214.
- Corona española, 129, 166.

D

- Descubrimiento de América, 49,
113, 145, 204, 216.
- Différance*, 19, 38, 45, 200, 210.
- Dogmatismo, 68, 122, 126,
128, 165.
- Don Quijote*, 49, 65, 89, 110, 144,
203, 210.

E

- Edad Media, 34, 53, 69, 90, 93,
122, 201.
- El banquete*, 31, 33.
- El jardín de las delicias*, 21, 179,
184, 192, 193, 194, 195, 205,
208.
- Escritura, 19, 20, 23, 28, 30, 31,
33, 38, 42, 45, 59, 60, 89, 110,
118, 156, 167, 168, 169, 180,
203, 204, 207, 213, 218.
- España, 15, 18, 21, 25, 29, 50, 64,
69, 70, 72, 73, 75, 78, 80, 81,
84, 90, 91, 92, 93, 95, 99, 106,
112, 122, 123, 125, 126, 131, 132,
133, 139, 140, 144, 145, 146,
149, 153, 172, 176, 183, 189, 190,
204, 212.
- Espejo, 21, 46, 48, 56, 110, 113,
118, 119, 125, 154, 155, 156, 157,
158, 159, 185, 211, 212, 213, 216.
- Espiritualidad, 87, 209, 217.
- Europa, 67, 69, 70, 71, 75, 93, 102,
111, 114, 120, 152, 207, 217.

F

- Fe religiosa, 100.

G

- Guerra Civil Española, 121, 146,
194, 216.
- Guerras religiosas, 69, 124, 127.

H

- Herencia, 16, 29, 64, 68, 79, 87,
97, 105, 107, 116, 126, 132, 144,
152, 155.
- Herencia cultural, 87, 152.
- Hispanoamérica, 110.
- Huellas, 21, 28, 30, 39, 41, 43, 45,
55, 56, 75, 86, 91, 92, 111, 118,
152, 156, 178, 202, 214, 216.
- Humanismo, 196.

I

- Imaginación, 16, 36, 55, 57, 142,
190, 195, 197, 210.
- Imaginario, 17, 19, 24, 29, 30, 47,
62, 79, 89, 204.
- Imperio romano, 73, 99.
- Indígena, 79, 95, 148, 149, 151,
157, 158, 160, 166, 202, 206,
211, 213.
- Inquisición, 68, 72, 99, 102, 105,
113, 115, 123, 136, 155, 164, 215.

J

- Judaísmo, 140.
- Judío, 59, 62, 90, 104, 108, 126,
128, 138, 140, 142, 144, 202.

L

- La Celestina*, 144, 203.
- La metamorfosis*, 110, 111, 171,
206,

Las meninas, 80, 81.

Las palabras y las cosas, 49.

Lenguaje, 19, 20, 28, 29, 38, 40,
45, 67, 88, 104, 148, 156, 163,
176, 193, 200, 203.

Libertad, 45, 66, 74, 76, 77, 78,
83, 97, 100, 109, 111, 112, 113,
114, 116, 171, 172, 173, 190, 194,
205, 207.

M

Manipulación, 82, 89.

Masacre, 21, 52, 65, 67, 71, 97, 98,
100, 101, 103, 104, 105, 106,
107, 115, 122, 132, 133, 136, 146,
163, 164, 165, 208, 212, 216.

Memoria, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21,
24, 25, 30, 33, 36, 37, 38, 41, 42,
43, 45, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 61, 67, 82, 85, 89, 101, 109,
112, 117, 118, 126, 127, 133, 134,
135, 137, 138, 139, 140, 141, 144,
148, 157, 158, 159, 166, 167, 169,
170, 171, 172, 177, 180, 185, 190,
197, 198, 199, 200, 201, 202,
204, 206, 207, 211, 213, 214,
216, 217, 218.

Mestizaje, 145, 175, 212, 214.

México, 21, 26, 60, 116, 130, 146,
149, 156, 163, 164, 166, 172, 173.

Monarquía, 21, 86, 87, 98, 101,
112, 122, 123, 126, 131, 132, 179,
195, 208.

Monumento/s, 19, 57, 90, 167,
180, 181, 187.

Moral, 52, 68, 72, 86, 88, 95, 102,
105, 108, 112, 115, 125, 126, 130,
131, 170, 192, 194, 195, 209.

N

Nativo/s, 78, 148.

Novela, 15, 18, 19, 21, 42, 49, 50,
51, 52, 53, 56, 58, 59, 61, 64, 65,
66, 67, 69, 72, 74, 75, 79, 80,
83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91,
92, 97, 104, 105, 107, 109, 110,
111, 112, 114, 116, 118, 120, 121,
122, 123, 124, 126, 128, 129, 130,
131, 132, 135, 136, 137, 138, 140,
142, 144, 153, 156, 158, 159, 163,
164, 166, 170, 171, 172, 173, 174,
176, 178, 179, 180, 183, 186, 187,
188, 190, 197, 199, 200, 202,
203, 205, 207, 208, 209, 210,
212, 213, 214, 215, 216, 217.

Nuevo Mundo, 15, 17, 21, 24, 27,
47, 52, 58, 60, 62, 66, 67, 69,
76, 77, 79, 88, 89, 90, 92, 111,
117, 129, 130, 147, 149, 152, 153,
154, 155, 157, 158, 164, 166, 167,
173, 174, 175, 176, 177, 178, 187,

188, 201, 204, 205, 206, 209,
211, 215, 216.

O

Occidente, 23, 37, 61, 68, 71, 90,
92, 101, 125, 127, 130, 140, 147,
148, 149, 151, 152, 153, 155, 167,
170, 213.

Oriente, 107, 127.

P

Palestino/s, 127.

Paraíso, 116, 194, 195.

Pedro Páramo, 116, 194, 195.

Persa/s, 140.

Personaje/s, 18, 27, 32, 41, 47, 50,
52, 56, 57, 58, 59, 60, 67, 68, 69,
74, 75, 76, 77, 80, 84, 88, 89,
92, 97, 105, 111, 116, 117, 119,
120, 129, 136, 140, 144, 148,
160, 161, 165, 171, 172, 173, 174,
177, 178, 187, 188, 194, 199, 203,
205, 206, 209, 210, 211, 214.

Pintura/s, 19, 36, 44, 57, 80, 86,
88, 113, 114, 115, 123, 145, 171,
173, 179, 181, 187, 188, 190, 191,
192, 193, 194, 196, 197, 205,
208, 209, 210, 214.

Poder, 29, 32, 35, 37, 47, 49, 52,
58, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 70,
71, 74, 76, 77, 79, 81, 82, 83,
84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91,

92, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 102,
104, 105, 106, 107, 111, 112, 113,
116, 119, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 137, 138, 142, 146, 149,
151, 152, 153, 155, 156, 165, 166,
170, 171, 179, 180, 183, 187, 201,
202, 204, 205, 206, 208, 210,
211, 213, 214, 216, 218.

Económico, 47, 62, 63, 66, 71, 76,
81, 82, 90, 92, 94, 100, 105,
108, 122, 123, 155, 166, 176,
179, 218.

Monárquico, 59, 62, 66, 83, 84,
86, 88, 101, 113, 179, 204, 214.

Social, 17, 25, 29, 32, 34, 47, 55,
66, 67, 76, 82, 83, 85, 100, 113,
124, 129, 130, 146, 155, 166,
170, 179, 212, 218.

R

Raíz, raíces, 29, 46, 48, 69, 93,
203, 204.

Realeza, 79, 82, 83, 84, 88, 130,
179, 187, 192, 210.

Renacimiento, 53, 68, 91, 172,
190, 196, 197, 208, 210.

Revolución francesa, 65, 112,
165, 185, 216.

S

Sucesión, 81, 83, 84, 126, 131.

Sufrimiento, 141.

V

Verdad, 141.

Víctimas, 58, 59, 69, 76, 78, 87,
97, 102, 138, 148, 202, 203,
207, 208.

Viejo Mundo, 17, 19, 24, 60, 67,
71, 76, 148, 149, 155, 158, 161,
162, 175, 176, 183, 215.

COLEC-
CIÓN
440

SERIE
EDUCACIÓN

ESTA OBRA SE TERMINÓ DE EDITAR
EN SEPTIEMBRE DE 2022, EN LA
UNIVERSIDAD SANTO
TOMÁS DE COLOMBIA

EDICIONES
USTA



La relación entre imagen y memoria, con base en la novela *Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes, abre distintas posibilidades de reflexión y debate que contribuyen a pensar América Latina desde nuevas lecturas. Por un lado, la obra permite desentrañar historias ocultas, cuestionar la verdad de las imágenes y cómo ellas consolidan la memoria de los pueblos; es decir, su producción tiene que ver con la historia real, en concreto, con la España colonial y el Nuevo Mundo. Por otro lado, también genera diálogos y cuestionamientos críticos, a partir de la ficción y la subjetividad artística.

En este estudio, se presentan algunas aproximaciones de lectura y análisis desde distintas teorías estéticas y teorías literarias, entendiendo que la imagen ha sido objeto de estudio desde pensadores de la Grecia Clásica como Platón, hasta filósofos contemporáneos como Derrida y Rancière.

