

Lilia Leticia García Peña

Universidad de Colima

La arqueopoética de Carlos Fuentes: papeles viejos, diarios, cofres y sótanos en los *Cuentos sobrenaturales*

The Archaeopoetics of Carlos Fuentes: Old Papers, Diaries, Chests and Basements in the *Supernatural Stories*

Recibido: 15.10.2018 / Aceptado: 7.12.2018

Resumen: Carlos Fuentes es, sin duda, una figura esencial en el panorama de la literatura mexicana contemporánea, su narrativa fluye en dos grandes cauces: la ficcionalización de la historia de corte realista y la literatura fantástica. En el presente trabajo me he propuesto analizar su volumen antológico de narrativa fantástica publicado en 2007 bajo el título de *Cuentos sobrenaturales*, desde la referencia persistente a tiempos, espacios y objetos antiguos, superpuestos en capas, que son desenterrados y reinterpretados a lo largo de su obra, una fascinación constante en su proceso creativo al que he llamado *arqueopoética*.

Palabras clave: Carlos Fuentes, literatura fantástica, arqueopoética, *Cuentos sobrenaturales*, narrativa mexicana.

Abstract: Carlos Fuentes is undoubtedly an essential figure in the panorama of contemporary Mexican literature, his narrative flows in two major streams: the fictionalization of realist-inspired history and fantastic literature. In this paper I intend to analyze his anthology of fantastic narrative published in 2007 under the title *Cuentos sobrenaturales / Supernatural Stories*, from the persistent reference to times, spaces and ancient objects, superimposed in layers, which are unearthed and reinterpreted throughout his work, a constant fascination in his creative process that I have called *archaeopoetics*.

Keywords: Carlos Fuentes, fantastic literature, archaeopoetics, *Supernatural Stories*, Mexican narrative

Carlos Fuentes es, sin duda, esencial en el panorama de la literatura mexicana contemporánea. Para José Emilio Pacheco, ya en su primera obra, *Los días enmascarados* (1954), “la prosa de Fuentes iniciaba su fluir indetenible y no era la prosa de un principiante, de un aspirante: era el estilo de un escritor que ponía en estos cuentos la piedra de fundación de una gran obra” (1995: 45).

Cuando el lector se acerca a la narrativa de Carlos Fuentes puede advertir una fascinación por lo antiguo, por lo viejo; no solo en tanto las referencias a datos y hechos históricos de México y el mundo, sino a elementos que evocan el pasado como cuaderos viejos reencontrados, papeles viejos olvidados que reaparecen, archivos, memorias, objetos desenterrados, sótanos y baúles que alojan recuerdos. Esta inclinación por lo arcaico nos lleva a notar una de las particularidades más apasionantes de Fuentes: mientras que en otros escritores mexicanos, tales como Juan Rulfo o Rosario Castellanos, destaca una especie de visión profética del futuro, su poética se sustenta en su potencia para leer, evocar y replantear el pasado. Carlos Fuentes es un escritor con memoria y un escritor de la memoria, por ello una constante en sus novelas y cuentos es la presencia de lo viejo, de lo arcaico, de lo enterrado que ha de ser puesto al descubierto. No me refiero entonces exclusivamente a lo histórico, aunque de algún modo se enlaza, sino a lo que he decidido llamar lo arqueopoético.

Recordemos que “la arqueología es, en parte, el descubrimiento de los tesoros del pasado [...] Pero es también la tarea esmerada de interpretación que nos permite entender qué significaron estas cosas en la historia de la humanidad” (Renfrew y Bahn 2007: 9). La arqueología estudia las sociedades humanas y su transformación a través del tiempo. Recurre a construcciones, utensilios y sitios, fotografías, cerámica, polen, fitolitos, microfósiles botánicos. Establece interdisciplinariedad con las ciencias de la tierra (geología, geofísica, geografía) y con las ciencias de la vida (paleozoología y paleobotánica). Atiende a las estructuras y a los artefactos, pero también, como señalan Manzanilla y Barba, a la relación entre ellos (2010: 184).

Como un arqueólogo interpreta el pasado del ser humano a través de fósiles, cerámica, características de las construcciones y del paisaje, Carlos Fuentes se adentra en lo oculto, en lo soterrado; excava, identifica, registra y conserva poéticamente la historia y la memoria. La pasión por lo antiguo y lo oculto en el tiempo lleva a Fuentes al territorio del palimpsesto —documento que al rasparse muestra otro escrito más antiguo—, no solo en aquel sentido que Genette (1989) le otorgó al término en el marco de las relaciones transtextuales, el de un texto oculto en otro texto, o intertextualidad, como diría Kristeva, sino en un sentido más estrictamente arqueológico. En su obra los palimpsestos expresan la interacción con el pasado, con la diversidad de los tiempos, con la pluridimensionalidad temporal.

De modo análogo al arqueólogo que se adentra y define estructuras sepultas con ayuda de fotografías, brújulas y niveles, y excava con herramientas de diversos tamaños y de distinto grado de precisión, Carlos Fuentes desentierra, lee artefactos y sedimentos, observa la sucesión de los estratos de la memoria, los explora y replantea las cronologías individuales y colectivas de los mundos representados en su obra.

Vale la pena señalar que, de algún modo, Carlos Fuentes desde la creación de su ficción narrativa y Michel Foucault en su estudio de la historia de las ideas coinciden en este espíritu arqueológico. La obra del pensador francés *Las palabras y las cosas* lleva como subtítulo “Una arqueología de las ciencias humanas”, donde expone el método de reflexión que consolida en una obra posterior: *La arqueología del saber* —una reflexión sobre las condiciones de posibilidad del saber desde las nociones de monumento, documento, archivo—. Carlos Monsiváis afirma que nadie puede dudar que es “propio de la literatura la recreación, la reinención y la metamorfosis del tiempo transcurrido” (2008: 344); la obra de Fuentes es un diálogo constante con el tiempo y sus estratos, una poetización de los actos y las pasiones humanas en el fluir de la eternidad, es un universo palimpséstico representado desde una arqueopoética que ofrece una visión holística de los tiempos y los espacios humanos.

Antes de proceder al análisis de la arqueopoética en los textos de Carlos Fuentes debemos subrayar que ciertamente su narrativa se organiza en dos grandes cauces que a veces corren de modo paralelo y a veces confluyen: lo fantástico y lo histórico. Encontramos, así, por una parte, las obras en las que predomina lo que Bruña (2006) llama “ficcionalización de la historia”, de corte realista o “natural”, con una decidida vocación social o política, tales como *Las buenas conciencias* o *La silla del águila*; y por otra, las novelas y cuentos que exploran los territorios sobrenaturales del sueño o el delirio. En las obras de temple francamente histórico o social encontramos:

una historia fabulada porque más que contar —siendo fiel en un sentido historiográfico—, más que recontar —subvirtiéndola historia oficial y ofreciendo una parodia de la misma—, lo que hace es problematizar la historia, indagar en las raíces de los acontecimientos presentes mediante la observación y discusión de las certezas del pasado. (Bruña 2006: 86)

Por razones de corte metodológico en estas páginas me enfocaré en analizar la arqueopoética en la literatura de tendencia fantástica de Fuentes. La literatura fantástica se caracteriza por ubicar al personaje en un mundo o una experiencia en los que es suspendida la relación causal lógica de los acontecimientos vividos provocando una sensación de incertidumbre que el sujeto no puede resolver. Lo fantástico, como con toda exactitud lo definió Todorov,

ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (1981: 19)

Si bien lo fantástico está presente en novelas y cuentos desde *Los días enmascarados* (1954) hasta *Vlad* (2010), me centraré aquí en el volumen de *Cuentos sobrenaturales* pu-

blicado en 2007 que reúne ocho cuentos y una novela corta que provienen de distintas épocas creativas del autor: “Chac Mool”, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, “Por boca de los dioses” y “Letanía de la orquídea” proceden de *Los días enmascarados* de 1954; “La muñeca reina” pertenece a *Cantar de ciegos* de 1964, mientras que “Pantera en jazz”, “El robot sacramentado” y “Un fantasma tropical” son textos inéditos; finalmente *Aura*, novela corta publicada en 1962. Desarrollaré el análisis en torno a seis núcleos temáticos: el cartapacio encontrado; los paisajes que transportan a otros tiempos; las máscaras y los disfraces; los objetos arcaicos en un nuevo contexto; sótanos, cofres y baúles y, por fin, el pasado como palimpsesto.

1. El cartapacio encontrado

Uno de los elementos recurrentes en la narrativa fantástica de Carlos Fuentes es el cuaderno o documento antiguo perdido u olvidado y reencontrado. En “Chac Mool” Filiberto, un burócrata ahogado en Acapulco, lleva un diario que el narrador, quien es un compañero de trabajo de la oficina de la que Filiberto había sido recientemente despedido y que lleva el cadáver de regreso a la Ciudad de México, encuentra entre sus cosas y lee durante el viaje de regreso detonando la narración cruzada de la historia. Así lo explica el narrador: “Abrí el cartapacio de Filiberto, recogido el día anterior, junto con sus otras pertenencias, en la pensión de los Müller. Doscientos pesos. Un periódico viejo; cachos de la lotería; el pasaje de ida — ¿sólo de ida? —, y el cuaderno barato, de hojas cuadrículadas y tapas de papel mármol” (Fuentes 2016: 15).

El cuento “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” también está narrado como los fragmentos de un diario que señalan la fecha del registro de la historia. El cuento incluye otros papeles viejos sobre los cuales se edifica el mundo relatado, cartas que son deslizadas por debajo de las puertas:

Esas pisadas lentas, siempre sobre hojas secas, creía escucharlas a cada instante; sabía que no eran ciertas, hasta que sentí el mínimo crujido junto a la puerta, y luego el frotar por la rendija. Encendí la luz: la esquina de un sobre asomaba sobre el terciopelo del piso. Detuve un minuto su contenido en la mano; *papel viejo*, suntuoso, palo-de-rosa. Escrita con una letra de araña, empinada y grande, la carta contenía una sola palabra: TLACTOCATZINE. (322, la cursiva es mía)

En “Muñeca reina” la narración se desencadena cuando el protagonista encuentra entre las páginas de un libro que no ha abierto en muchos años una tarjeta olvidada escrita con una caligrafía infantil: “Sólo sé que de entre las páginas manchadas cayó, revoloteando, una tarjeta blanca con la letra atroz de Amilamia: *Amilamia no olvida a su amiguito y me buscas aquí como te lo dibujé*” (602). Este evento provoca que el personaje adulto recuerde el parque donde iba a leer cuando tenía catorce años y su encuentro y amistad con una niña de siete años, a la que deja de ver repentinamente, y decida buscar esa parte de su pasado visitando la casa de Amilamia, la niña desaparecida de su vida:

Vine porque aquella tarjeta, tan curiosa, me hizo recordar su existencia. La encontré en un libro olvidado cuyas páginas habían reproducido un espectro de la caligrafía infantil. Estaba acomodando, después de mucho tiempo de no hacerlo, mis libros. Iba de sorpresa en sorpresa, pues algunos, colocados en las estanterías más altas, no fueron leídos durante mucho tiempo. Tanto, que el filo de las hojas se había granulado, de manera que sobre mis palmas abiertas cayó una mezcla de polvo de oro y escama grisácea. (592)

En *Aura* el desencadenante de la historia son también unos papeles viejos: “Se trata de los papeles de mi marido, el general Llorente. Deben ser ordenados antes de que muera. Deben ser publicados. Lo he decidido hace poco [...] Son sus memorias inconclusas. Deben ser completadas. Antes de que yo muera” (1068). Consuelo Llorente decide, así, recuperar de un baúl las memorias manuscritas de su fallecido marido para que sean completadas antes que ella muera, solicitando para ello a un historiador. De este modo, Felipe Montero llegará a la casa de Donceles para vivir la historia desdoblada con *Aura*: “Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos”. (1012)

2. Los paisajes que transportan a otros tiempos

Otro referente arqueopoético recurrente en los *Cuentos sobrenaturales* son los paisajes naturales o urbanos que tienen la cualidad de transportar a los personajes y a los lectores a otros tiempos.

En “Chac Mool” el personaje Filiberto se desplaza por la Ciudad de México y sus alrededores, trasladándose de ese modo no en el espacio sino en el tiempo: “Mis fines de semana los paso en *Tlaxcala*, o en *Teotihuacán* [...] Por cierto que busco una réplica razonable del Chac Mool desde hace tiempo, y hoy Pepe me informa de un lugar en *La Lagunilla* donde venden uno de piedra y parece que barato. Voy a ir el domingo” (49, la cursiva es mía).

“Tlactocatzine, del jardín de Flandes” transcurre en una vieja mansión del Puente de Alvarado construida en tiempos de la Intervención Francesa, que devuelve al lector al pasado decimonónico; mientras que el protagonista adulto de “Muñeca reina”, en su búsqueda de Amilamia, regresa al jardín que visitaba cuando tenía catorce años:

Y ahora, casi rechazando la imagen que es desacostumbrada sin ser fantástica y por ser real es más dolorosa, regreso a ese parque olvidado y, detenido ante la alameda de pinos y eucaliptos, me doy cuenta de la pequeñez del recinto boscoso, que mi recuerdo se ha empeñado en dibujar con una amplitud que pudiera dar cabida al oleaje de la imaginación. (637)

Los personajes de “Por boca de los dioses” se encuentran casualmente en el Centro de la Ciudad de México: “En la escalinata de *Bellas Artes*, me encontré a don Diego. Casi

nunca salgo de mi cuarto de hotel” (382, la cursiva es mía), y emprenden un viaje en el tiempo contemplando los cuadros:

Anda, anda, acompáñame primero a la sala colonial, sabes que es mi preferida, y después te daré el gusto de recorrer juntos la de arte moderno [...] En la sala colonial, don Diego discurre largamente a la cara de un anónimo del siglo XVIII. Una preciosa mujer, morena, con matiz de piloncillo, cejas inolvidables y vestida de encaje blanco. (382)

Felipe Montero inicia un viaje violento y decisivo cuando se aproxima a la casa de Aura en Donceles en respuesta al anuncio de trabajo de historiador que ha visto publicado en el periódico: “Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie” (1021).

En “Letanía de la Orquídea” el paisaje se funde con el personaje mismo que efectúa un viaje hacia sí mismo, hacia su propio tiempo primordial: “Orquídeas en la rabadilla. Sentía que el paisaje lo mamaba con dientes de alfiler, hundiendo las raíces del suelo en su piel, amasando su cerebro contra la roca hasta hacer de sus ojos un risco ciego” (553). Al crecerle una orquídea en la rabadilla el paisaje se hace uno con el personaje que se convierte metafóricamente en la tierra en la que la orquídea puede echar raíces y que al ser cortada por el protagonista causa su muerte:

Esa noche, bailó Muriel como nunca; la orquídea marcaba el son, sus savias corrían hasta los talones del danzarín, subían al plexo, lo arrastraban de rodillas, lo agitaban en un llanto seco y rabioso. De la raíz de la orquídea salían chillando ondas tensas como una letanía ¡Chimbombó! ¡Chimbombó! (565)

3. Las máscaras y los disfraces

Carlos Fuentes recurre a máscaras y disfraces para evocar la mutabilidad de las identidades a través del tiempo, para desenterrar deseos, para hacer regresar a los personajes a otros momentos; para develar realidades encubiertas bajo otras realidades. Son, desde la arqueopoética, artefactos que encubren y descubren otras dimensiones de los seres y los objetos. Los cuatro cuentos que proceden de *Los días enmascarados*: “Chac Mool”, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, “Por boca de los dioses” y “Letanía de la orquídea” quedan referidos a la significación precolombina que les imprime a todos ellos el título del volumen al que pertenecen originalmente. *Los días enmascarados* remiten a los *nemontemi* o cinco días que completaban el calendario azteca, que se consideraban aciagos y en los que se suspendía toda actividad: “Eran los últimos cinco días del calendario solar o *xihuitl*. No estaban dedicados a ningún dios, se les consideraba como sobrantes y nefastos” (González 2003: 126).

En “Chac Mool” específicamente se señala lo entrañable que puede ser un disfraz: “los disfraces tan queridos” (Fuentes 2016: 38). Al final del cuento, el Chac Mool transformado en “indio” aparece prácticamente con una máscara de polvos y maquillaje:

Antes de que pudiera introducir la llave en la cerradura, la puerta se abrió. Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata; su cara, polveada, quería cubrir las arrugas; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido. (149)

“Por boca de los dioses” problematiza las identidades de los dioses y evoca el pasado mesoamericano a través de sus máscaras distintivas, máscaras que, el narrador precisa, “suelen convertirse en facciones” (396):

sus monstruos de jade y embolias siguen gravitando como máscaras daltónicas que sin color se pierden en el polvo y el drenaje, que corretean subterráneas para asomar sus fauces de tarde en tarde, que cabalgan por el aire secando sus montes y moviendo los puñales de obsidiana. Se esconden en los ombligos, relampaguean en los encabezados rojos, se sumergen bajo el lodo cuando vienen las invasiones; dormitan siestas seculares; en el fondo de cada callejuela, se detienen vidas, en las canas, se columpian, en los cráteres, serpentean. (371)

En *Aura*, Felipe Montero se confronta con sus máscaras evocadas en el fluir de los tiempos:

La cabeza te da vueltas, inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de plantas húmedas y perfumadas: caes agotado sobre la cama, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado. Escondes la cara en la almohada, tratando de impedir que el aire te arranque las facciones que son tuyas, que quieres para ti. (1475)

4. Los objetos arcaicos en un nuevo contexto

Los *Cuentos sobrenaturales* abundan en objetos viejos cuya aparición devuelve a los personajes a otras dimensiones temporales. En “Chac Mool” Filiberto es coleccionista —motivo recurrente en la narrativa de Fuentes— “de estatuillas, ídolos, cacharros” y “formas de arte mexicano” (49). La escultura misma de Chac Mool se define arqueológicamente como la figura de una deidad de origen tolteca que se representa recostada con las rodillas y la cabeza en alto y con una vasija en el vientre que se utilizaba para colocar ofrendas. En el cuento Filiberto describe la reproducción que ha obtenido: “Es una pieza preciosa, de tamaño natural, y aunque el marchante asegura su originalidad, lo dudo. La piedra es corriente, pero ello no aminora la elegancia de la postura o lo macizo del bloque” (61). Más adelante el narrador evoca: “Su espíritu ha vivido en el cántaro y la tempestad, natural; otra cosa es su piedra, y haberla arrancado al escondite es artificial

y cruel. Creo que nunca lo perdonará el Chac Mool. Él sabe de la inminencia del hecho estético” (115).

En “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” el salón de la casa de Puente de Alvarado “tiene un piso oloroso y brillante, y las paredes, apenas manchadas por los rectángulos espectrales donde antes colgaban los cuadros, son de un azul tibio, *anclado en lo antiguo*, ajeno a lo puramente viejo” (265, la cursiva es mía) y en la bóveda resplandecen los retablos Zobeniga, el embarcadero de Juan y Pablo, Santa María de la Salud que “fueron pintados por los discípulos de Francesco Guardi” (265).

En “Por boca de los dioses” los objetos ceremoniales de Tlazol ocupan un lugar primordial en la narración:

Tlazol en traje de ceremonias, cargada de joyas gruesas y serpientes, avanzó a abrazarme: mi boca reía dislocada. Tlazol cerró la puerta con llave, sus labios se acercaron a los míos, y a mordiscos arrancó su carne. En la mano de la Diosa brillaba un puñal opaco; lenta, lenta, lo acercó a mi corazón. La carne de los labios yacía, gimiendo espantosamente, en el suelo. (511)

La casa de Aura está llena de antiguas veladoras, “milagros” y objetos inmemoriales: “en el viejo grabado iluminado por las veladoras, ensartan los tridentes en la piel de los condenados” (1173). No solo los papeles viejos del General son significativos, también configuran la narración las viejas fotografías que guardan las imágenes de los personajes en otros tiempos y espacios:

El retrato de ese caballero anciano, vestido de militar: la vieja fotografía con las letras en una esquina: Moulin, Photographe, 35 Boulevard Haussmann y la fecha 1894. Y la fotografía de Aura: de Aura con sus ojos verdes, su pelo negro recogido en bucles, reclinada sobre esa columna dórica, con el paisaje pintado al fondo: el paisaje de Lorelei en el Rin, el traje abotonado hasta el cuello, el pañuelo en una mano, el polisón: Aura y la fecha 1876, escrita con tinta blanca y detrás, sobre el cartón doblado del daguerrotipo, esa letra de araña: *Fait pour notre dixième anniversaire de mariage* y la firma, con la misma letra, Consuelo Llorente. (1474)

5. Sótanos, cofres y baúles

Todos los elementos que hemos repasado y la configuración misma de las narraciones de los *Cuentos sobrenaturales* se ubican prioritariamente en espacios cerrados y ocultos. Los objetos y los personajes mismos aparecen en atmósferas encerradas, enterradas, secretas de donde son traídos al presente del texto a través de la palabra. En “Chac Mool” la reproducción de la deidad tolteca es ubicada en el sótano en el que experimentará su humanización: “El traslado a la casa me costó más que la adquisición. Pero ya está aquí, por el momento en el sótano mientras reorganizo mi cuarto de trofeos a fin de darle cabida” (61); para finalmente, intercambiar su lugar con el cadáver de Filiberto que será enviado ahí por el propio Chac Mool transfigurado al final del cuento.

“Por boca de los dioses” lleva al lector al encuentro con las aterradoras representaciones de los dioses en un sótano, cuando las puertas del elevador del hotel se abren develando su presencia soterrada:

La boca insistía, y por fin ella misma puso mi dedo sobre el botón: descendimos, sin ruido, envueltos en viento musical, la puerta se abrió y un líquido parduzco entró en la jaula: este sótano, inundado, negro, olía a sudario, y pronto las luces y el ruido furioso le invadieron. Temblando, en un rincón de la jaula mecánica, grité espantado: por el largo subterráneo transitaban todos, con sus sonrisas petrificadas, en un sueño de momias sin sepultura: Tepoyollotl, enorme corazón de tierra, vomitando fuego, arrastrándose por los charcos con sus brazos de ventrículo de goma; Mayauel, borracha, la cara pintada y los dientes amarillos; Tezcatlipoca, un vidrio de humos congelados en la noche; Izpapalotl seguida de una corte de mariposas apuñaladas; el doble en una galería de azogue, sombra de todas las sombras, Xolotl; sus plumas ennegrecidas de carbón y de un serpear sin tiempo entre los hacinamientos, Quetzalcóatl. Por las paredes, enredado en sus babas, subía el caracol, Tecciztecatl. Con hálito de nieve, un camaleón blanco devoraba el lodo, y la cabeza de los muertos brillaba al fondo, prisionera del flujo de los desperdicios, chirriando el canto de las guacamayas. Sobre el trono de tierra, silente y grávida, convirtiéndose en polvo negro, la Vieja Princesa de este sótano, Ilamatecuhtli, su faz raída por un velo de dagas. Los cuerpos devorados se sabían confundidos en el sedimento pulposo del lago. (499)

En “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” el joven protagonista y la misteriosa anciana fantasmal quedan atrapados en la antigua mansión decimonónica: “Sin vacilar, clavé la vista en el jardín —allí estaba. Recogiendo las flores, formando un ramillete entre sus manos pequeñas y amarillas... Era una viejecita... tendría ochenta años, cuando menos, ¿pero cómo se atrevía a entrar, o por dónde entraba?” (300).

“Por boca de los dioses” inicia la narración describiendo la atmósfera asfixiante en la que está sumido el protagonista:

(Bingbingbing goteaba la cara de la ventana llorando los remordimientos ajenos, mientras yo intentaba perseguir las manecillas que empezaban —cerca, las doce— a estrangularme. Alta la ventana, bajo el techo, las paredes gemían por tocarse en una cúpula de cemento; sí, se iban acercando, angostando, ésta corta, aquella delgada, la tercera barrigona, la otra con una vagina de vidrio, único laberinto al mapa andrajoso de la Gran Ciudad. No quería mirar a través del cristal; de eso huía, *encerrado aquí, siempre*. (360, la cursiva es mía)

En “La muñeca reina” la escalofriante representación de Amilamia que han hecho los padres como un falso cadáver en una muñeca de porcelana, pasta y algodón aparece encerrada en un quimérico féretro:

dentro del féretro plateado y entre las sábanas de seda negra y junto al acolchado de raso blanco, ese rostro inmóvil y sereno, enmarcado por una cofia de encaje,

dibujado con tintes de color de rosa: cejas que el más leve pincel trazó, párpados cerrados, pestañas reales, gruesas, que arrojan una sombra tenue sobre las mejillas tan saludables como en los días del parque. Labios serios, rojos, casi en el puchero de Amilamia cuando fingía un enojo para que yo me acercara a jugar. Manos unidas sobre el pecho. Una camándula, idéntica a la de la madre, estrangulando ese cuello de pasta. Mortaja blanca y pequeña del cuerpo impúber, limpio, dócil. (809)

En “Un fantasma tropical” también es esencial en la narración la presencia del objeto oculto, encerrado. El personaje protagonista busca el supuesto tesoro de joyas de una anciana en una casa abandonada. Lo que encuentra es el mejor lugar para esconder un secreto del pasado: “Allí se demuestra que el mejor lugar para esconder algo es el lugar más obvio, el más visible, que de tan visible se vuelve invisible. ¿Qué era lo más obvio en una biblioteca? Los libros. ¿Y entre los libros? El diccionario, el libro sin personalidad propia” (980).

El protagonista de “Pantera en jazz” tendrá que descubrir que una pavorosa y feroz pantera que ha escapado del zoológico se ha escondido en el baño de su departamento:

Aquí sintió el padpad de unas patas acojinadas en la puerta del baño y empezó a discurrir en torno a la posibilidad: algo o alguien está en mi baño. ¿Cómo puede algo o alguien introducirse en mi baño? Este lugar era tan seguro, pagaba un poco más de lo normal por él, y estaba situado en el barrio más selecto: por lo menos eso era lo que él pensaba y lo que el anuncio —el anuncio— decía (184).

La presencia simbólica de los baúles y cofres que encierran secretos y enigmas en fotografías y papeles viejos es esencial en *Aura*: “Caminas, esta vez con asco, hacia ese arcón alrededor del cual pululan las ratas, asoman sus ojillos brillantes entre las tablas podridas del piso, corretean hacia los hoyos abiertos en el muro escarapelado. Abres el arcón y retiras la segunda colección de papeles” (1277). Los baúles de la casa de Aura están cerrados, inescrutables e impenetrables, solo llaves inmemoriales los abrirán: “cuando tu mano acerca la llave de cobre a la chapa pesada, enmohecida, que rechina cuando introduces la llave, apartas el candado, levantas la tapa y escuchas el ruido de los goznes enmohecidos” (1440).

6. El pasado como palimpsesto

En arqueología, un palimpsesto se refiere a un “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente” (RAE). Su origen etimológico: frotar o raspar, “podría haber servido para designar tan sólo la acción de ‘lavar’, ‘borrar’ o ‘limpiar’ esa escritura preexistente de manera más o menos escrupulosa y completa” (Escobar 2006: 13) para escribir nuevamente sobre él. Para Genette, el palimpsesto específicamente textual será un texto oculto bajo otro texto.

En “Chac Mool” no solo encontramos un cuaderno que será detonador de la historia narrada sino que este documento parece contener más de un manuscrito:

Hasta aquí, la escritura de Filiberto era la vieja, la que tantas veces vi en memoranda y formas, ancha y ovalada. La entrada del 25 de agosto, parecía escrita por otra persona. A veces como niño, separando trabajosamente cada letra; otras, nerviosa, hasta diluirse en lo ininteligible. Hay tres días vacíos, y el relato continúa. (Fuentes 2016: 92)

“Pantera en jazz” esconde entre las líneas que narran la historia de la aterradora pantera prófuga otra historia hilvanada por los títulos de antiguas canciones de jazz: “When Joshua fit the battle of Jericho”; “Bingo bango bongo I don’t want to leave the Congo”; “For sentimental reasons”; “Lookie, Lookie, Lookie Here comes Cookie”; “My heart belongs to daddy” y “And the walls come tumblin’ down”.

En los *Cuentos sobrenaturales* la estrategia narrativa de los palimpsestos textuales “va desenrollando un manuscrito hijo y nieto de otros manuscritos luminosos como antecedentes” (Glantz 2006). En “Por boca de los dioses” el efecto es el mismo aunque el palimpsesto no sea verbal, sino visual a través de los cuadros —desde la pintura colonial hasta la obra plástica de Tamayo— que observan los personajes en Bellas Artes: “Caminamos por la galería trapezoide, observando los cuadros ahorrados en las paredes de balsa. Luz, submarina y celeste, penetraba como cubos de hielo por la ventana norte, masticando detalles para puntualizar lo esencial” (Fuentes 2016: 382).

Las historias narradas de los cuentos esconden otras historias, evocan otros tiempos, otros espacios como palimpsestos más amplios y profundos. En “Chac Mool” se narra que Filiberto se ahoga durante sus vacaciones de Semana Santa que solía pasar en Acapulco, su muerte en Viernes Santo adquiere cualidades palimpsésticas, una narración se esconde debajo de otra narración, todo el pasado sincrético mesoamericano y cristiano novohispano es evocado a través de esa referencia:

El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos de caridad, amor y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. Y todo en México es eso: hay que matar a los hombres para poder creer en ellos. (49)

Las estructuras narrativas de Carlos Fuentes configuradas como palimpsesto permiten que como en “Chac Mool” “todos sus siglos de vida se acumulen en un instante” (149). La superposición de niveles y capas temporales se advierte también en “Por boca de los dioses”, de Bellas Artes a un sótano en donde dioses prehispánicos lanzan un grito de contemporaneidad: “el tiempo hecho presencia en las figuras de los dioses prehispánicos, son el Otro al que se enfrenta el actor en varios niveles” (García 1981: 56).

En “El robot sacramentado” las identificaciones numéricas de serie de los robots sublevados esconden referentes y claves del pasado: el número del robot francés refiere a 0496, fecha en la que el rey Clodoveo se convierte al catolicismo, y a 1789, fecha de la Revolución Francesa; el alemán a 1517, año en que Lutero difunde sus 95 declaraciones, y a 1871, año de la unificación de Alemania; el robot inglés a 1066, cuando Guillermo

I conquista Inglaterra; el número del Robot líder de la rebelión a 1492, año del descubrimiento de América, y a 1992, el Quinto centenario del descubrimiento de América.

La confusión y simultaneidad de voces, de manuscritos, de evocaciones en los *Cuentos sobrenaturales* lleva a la inconfundible visión de planos temporales y espaciales que coexisten. En *Aura* está claramente representada esta confusión y simultaneidad:

Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas. Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado —47— encima de la nueva advertencia pintada con tiza: ahora 924. Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia. Las sinfonolas no perturban, las luces de mercurio no iluminan, las baratijas expuestas no adornan ese segundo rostro de los edificios. Unidad del tezontle, los nichos con sus santos truncos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca. Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas: esa ventana de la cual se retira alguien en cuanto tú la miras, miras la portada de vides caprichosas, bajas la mirada al zaguán despintado y descubres 815, antes 69. (Fuentes 2016: 1019)

Felipe Montero se enfrenta repetidamente con la confusión temporal: “Las fechas se te confundirán, porque ya la señora está hablando, con ese murmullo agudo, leve, ese chirreo de pájaro” (1230) y percibirá “las fechas de un siglo en agonía” (1451).

Hacia una conclusión

El análisis de la presencia de una arqueopoética en los *Cuentos sobrenaturales* de Carlos Fuentes permite acercarse a las cualidades esenciales de su narrativa que problematiza la esencia y naturaleza de los parámetros temporales humanos, cuestiona también los límites de las realidades múltiples y simultáneas que los seres podemos experimentar. En “Chac Mool” las fronteras de la realidad son radicalmente cuestionadas:

Hasta hace tres días, mi realidad lo era al grado de haberse borrado hoy: era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio. Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder, o la muerte que llegará, recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad que sabíamos que estaba allí, mostrenca, y que debe sacudirnos para hacerse viva y presente. (92)

En *Aura* el tiempo cronológico queda desplazado por una dimensión mucho más poderosa:

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las lar-

gas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo. (1475)

Los *Cuentos sobrenaturales* nos llevan al fluir de “otros litorales”, de “otras inminencias”, nos llevan “imaginar el pasado, recordar el futuro” (Fuentes 1994a: 55), a afirmar con Fuentes que “[n]o hay pasado vivo sin nueva creación. Y no hay creación sin un pasado que la informe y ocasione” (Fuentes 2012: 8). Sobre todo podemos concluir con el extraordinario escritor mexicano: “Prefiero la preciosa definición de Platón: Cuando la eternidad se mueve la llamamos tiempo. Es esta eternidad, enamorada de las obras del presente, como diría William Blake, la que quisiera perseguir en lo menudo y en lo grande, en lo fugitivo y en lo permanente de la vida mexicana” (Fuentes 1994a: 9).

Bibliografía

- BRUÑA, María José. “La ficcionalización de la historia en la obra de Carlos Fuentes”. *Literatura Mexicana* 17 (2006): 83-93.
<<http://www.redalyc.org/pdf/3582/358241847005.pdf>> [12/10/2018]
- CASTRO, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Prometeo-Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- ESCOBAR, Ángel, ed. *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2006. Versión digital.
- FUENTES, Carlos. *Cuentos sobrenaturales*. México: Alfaguara / Penguin Random House, 2016 [1ª edición digital].
- . *Personas*. México: Alfaguara, 2012.
- . *Los cinco soles de México. Memoria de un milenio*. México: Seix-Barral, 2000a.
- . *El espejo enterrado*. México: Taurus. 2000b.
- . *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar, 1994a.
- . *El mal del tiempo*. vol. 1, México: Alfaguara, 1994b.
- GARCÍA, Georgina. *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*. México: El Colegio de México, 1981.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GLANTZ, Margo. “Los fantasmas en la obra de Carlos Fuentes”. 2006. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-fantasmas-en-la-obra-de-carlos-fuentes--0/html/38475250-f955-45e0-9f32-cbab2d15f923_2.html> [05/10/2018]

- GONZÁLEZ, Yolotl. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México: Larousse, 2003.
- MANZANILLA, Linda y BARBA, Luis. *La arqueología. Una visión científica del pasado del hombre*. México: FCE-SEP, 2010 [1ª edición digital].
- MONSIVÁIS, Carlos. "...Mi plegaria desarticulada se vuelve albur, relajo". *Escribir, por ejemplo (de los inventores de la tradición)*. México: FCE-SEP, 2008. 329-348.
- PACHECO, José Emilio. "Vieja modernidad, nuevos fantasmas. Nota sobre *Los días enmascarados*". *Carlos Fuentes. Relectura de su obra. Los días enmascarados y Cantar de ciegos*. Comp. Georgina García Gutiérrez. México: Universidad de Guanajuato / INBA / El Colegio Nacional, 1995. 41-47.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. <<http://dle.rae.es/?id=RYgSASM>> [03/12/2018]
- RENFREW, Colin y BAHN, Paul. *Arqueología. Teorías, métodos y práctica*. Madrid: Akal, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora, 1981.