

EL TEATRO DE LA MEMORIA DE CARLOS FUENTES: LA UTOPIA POSIBLE EN *TERRA NOSTRA*

CARLOS FUENTES' THEATER OF MEMORY
THE POSSIBLE UTOPIA IN *TERRA NOSTRA*

SANTIAGO JUAN-NAVARRO
Florida International University
Estados Unidos
navarros@fiu.edu

Resumen: El Teatro de la Memoria de Valerio Camillo constituye una de las metáforas centrales de *Terra Nostra* (1975). El teatro es descrito en términos que nos ayudan a comprender tanto el uso que Fuentes hace de la historia como el proyecto de utopía textual que propone en su obra. Las imágenes del teatro de Camillo comprenden todas las posibilidades del pasado, no solo aquellas que se cumplieron, sino también aquellas otras que podrían haber sido. La finalidad de esta fantástica maquinaria utópica es la de mostrar una salida al fatalismo de la historia, una alternativa a la repetición de esa “permanente catástrofe” que, según Fuentes, ha sido la historia de Hispanoamérica. El presente artículo busca dar respuesta a una de las grandes interrogantes de la novela: ¿es la utopía totalizante de Fuentes realmente posible o se trata más bien de un espejismo narrativo?

Palabras clave: Carlos Fuentes, Terra Nostra, Teatro de la Memoria, historia, utopía, totalización.

Abstract: Valerio Camillo's Theater of Memory is one of the central metaphors in Carlos Fuentes' *Terra Nostra* (1975). The theater is described in terms that help us to understand both the use Fuentes' use of history and his textual utopia. The images projected in Camillo's theater encompass all the possibilities of the past, not only the ones that were fulfilled, but also those that could have been. The goal of this fantastic utopian machinery is to show a way out of the fatalism of history, an alternative to the “permanent catastrophe” that, according to Fuentes, has been the history of Spanish America. This article aims at giving response to one the novel's main interrogations: is Fuentes' totalizing utopia achievable or just an exercise in narrative trickery?

Keywords: Carlos Fuentes, Terra Nostra, Theater of Memory, history, utopia, totalization.

Recibido: 18/03/2022. Aceptado: 12/05/2022.

La densidad y alcance desmedido de *Terra Nostra* han sido un lugar común en la producción crítica sobre Carlos Fuentes. Así, su obra cumbre ha sido descrita como “proyecto totalizante y utópico” (Williams, 1996: 96), “novela monumental” (Márquez Rodríguez, 1988: 185), “inmenso monstruo enciclopédico” (Brashear, 1981: 102), el producto de “una ambición ilimitada” (Goytisolo, 1977: 237), “codicioso palimpsesto” (Price, 1999: 48), intento de “abarcar un conocimiento absoluto de la cultura hispánica” (González Echevarría, 1988: 89), proyecto de “novela total y eterna” (Kerr, 1980: 99), Mandala que contiene todas las posibles direcciones del espacio y del tiempo (Coddou, 1978: 9). *Terra Nostra* se enmarca, además, dentro de las tendencias totalizadoras de la novela del Boom, siendo probablemente su expresión más desmedida. Galardonada al año siguiente de *Cien años de soledad* con el Premio Rómulo Gallegos, la propuesta de Fuentes no puede desligarse de la genealogía de este fenómeno literario, editorial, cultural y social que surgió entre las décadas de 1960 y 1970, pero apuesta por retomar la tradición borgeana, para, desde ella, desmarcarse de los epígonos de Joyce o Faulkner. Años atrás, otro de sus más distinguidos representantes de su generación, Mario Vargas Llosa, en su introducción a *Tirant lo Blanc* había sugerido lo que podría considerarse como una teoría de la novela total en la que el novelista suplanta a Dios creando un universo ficticio autónomo capaz de competir con la realidad: “Martorell es el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios –Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoi, Joyce, Faulkner– que pretenden crear en sus novelas una ‘realidad total’, el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo” (1991: 11). La proliferación de ensayos sobre *Terra Nostra* durante el último tercio del siglo XX, ha venido languideciendo en las últimas dos décadas, centrándose ahora principalmente en estudios comparativos con otras tradiciones (Barrenechea 2016; Bessière 2019; Echavarría 2008; Moraru 2001; Reid 2014; Sturm-Trigonakis 2011), un impulso explicable en el contexto de la tendencia a la mundialización en la crítica literaria. Parecería que todo ya estuviera dicho sobre la obra más ambiciosa del novelista mexicano, especialmente en lo que se refiere a la inoperatividad de sus propuestas totalizantes dentro del marco de la fragmentación postmoderna. Sin embargo, la polémica en torno a los impulsos ambivalentes y paradójicos en *Terra Nostra* se abandonó antes de llegar a profundizarse en ella y encontrar respuestas a muchos de sus interrogran-

tes. Este trabajo viene a reabrir pues un debate descuidado por la crítica.

Las ambiciones totalizantes en *Terra Nostra* se manifiestan a través de metáforas especulares que recorren la novela de principio a fin. Si “El viejo mundo” explora el universo de la ortodoxia encarnado en el personaje del Señor y su palacio necrópolis, “El otro mundo” (tercera parte de *Terra Nostra*) se centra en aquellos grupos humanos y tradiciones que se oponen a dicho universo: la España tricultural, las tradiciones heterodoxas, la rebelión de las comunidades de Castilla y las utopías renacentistas. Si bien estas fuerzas ya aparecían en la primera parte, es en esta parte final donde llegan a alcanzar un papel dominante. “El otro mundo” gira en torno a la esfera de las posibilidades, posibilidades que, aunque recurrentemente malogradas en la tradición hispánica, reaparecen periódicamente en nuestra historia. Con la intención de buscar una salida a este interminable círculo de esperanza y destrucción, Fuentes concibe una maquinaria utópica, el Teatro de la Memoria de Valerio Camillo,¹ que funciona como metáfora central y sínecdoque de la novela. Mediante esta *mise en abyme* unificadora Fuentes ofrece una nueva reflexión sobre su propia creación verbal y sobre las ideas

¹ El personaje de Valerio Camillo está obviamente inspirado en Giulio “Delminio” Camillo (ca. 1480-1544), un humanista y filósofo italiano célebre por su tratado sobre la imitación en el arte y por su proyecto utópico de un Teatro de la memoria o Teatro della Sapienza, descrito en su obra póstuma *L’Idea del Teatro* (1550). Utilizando un sistema de asociaciones mnemotécnicas mediante imágenes, concibió su teatro fantástico como un repositorio de todo el conocimiento humano, convirtiéndose así en precursor de las enciclopedias modernas. Las teorías de Giulio Camillo fueron mencionadas por artistas y escritores como Achille Bocchi (1488-1562), Ludovico Ariosto (1474-1533) y Jean-Jacques Rousseau (1712-1788). Más recientemente, su obra ha sido interpretada en términos de una tradición de “Teatros de la memoria” en el famoso libro de Frances Yates, *The Art of Memory* (1966), tradición que ha inspirado, además, a artistas y escritores de disciplinas dispares, como el poeta y crítico Ted Hughes (*Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, 1992), la poetisa Carlota Caulfield (*The Book of Giulio Camillo*, 2003) y la novelista Hilary Mantel (*Wolf Hall*, 2009); los artistas visuales Jean Dubuffet (*Theatre De Memoire*, 1977) y Bill Viola (*Theatre of Memory*, 1985); y el compositor John Buller (*Proença/Theatre of Memory*, 2003). También en el exergo de *El péndulo de Foucault* (1988), de Umberto Eco, aparece una cita de *La idea de teatro*, y en el thriller de Roberto Vacca, *El laberinto de la memoria* (1988), el teatro de Camillo se sitúa en el centro de una trama de espionaje. Pablo De Santis, autor de espléndidas novelas fantásticas, escribió *El teatro de la memoria* (2000), una novela policíaca que gira en torno a una reconstrucción del Teatro camilliano, y en *El libro de Giulio Camillo: maqueta para un teatro de la memoria*, 2003), la escritora cubana Carlota Caulfield retoma, una vez más, las ideas del excéntrico pensador renacentista. La lista podría seguir a lo largo de varias páginas, pero estos ejemplos pueden dar una idea de la enorme influencia que Giulio Camillo ha tenido en las artes y el pensamiento modernos.

estéticas que la originan.² A través de la metáfora del teatro de Valerio Camillo, Fuentes sintetiza tanto su programa estético e historiográfico, como el proceso de producción y recepción de la novela que el lector tiene entre sus manos. Los diversos niveles de reflexión de esta poderosa metáfora especular resumen ideas presentadas antes de modo fragmentario, resuelven algunos de los enigmas y contradicciones que surgen en las primeras dos partes de *Terra Nostra*, y, sobre todo, confieren una unidad ejemplar a la novela.

Este episodio aparece recogido en el capítulo 103. En él se describe el encuentro de Ludovico, personaje asociado a los grupos heréticos y opositores de la novela, con Valerio Camillo sobre la base intertextual de la obra de Frances Yates, *The Art of Memory* (1966).³ Tras llegar a Venecia, Ludovico busca trabajo como traductor y es enviado al palacio del maestro Camillo, de quien se dice que atesora una inmensa biblioteca. En su nuevo trabajo Ludovico comienza traduciendo a diversas lenguas obras de clásicos como Cicerón, Platón, Filóstrato o Plinio. Todas ellas tienen un tema común: la memoria. Una vez que Ludovico es iniciado en los secretos del llamado “arte de la memoria”, Camillo le muestra un Teatro de su propia creación, en el que el espectador puede contemplar “todas las posibilidades del pasado” (566), la historia de todo aquello que pudo haber sido y no fue.

La estructura autorreflexiva del capítulo resulta de la tematización del acto de la comunicación literaria. Esta tematización se manifiesta en múltiples niveles, siendo los dos más importantes los de la producción y la recepción del texto. Detrás de las ideas de este episodio, se aprecia claramente el programa estético que Fuentes expresa en *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), de ahí que debamos considerar esta obra contemporánea de *Terra Nostra* como el otro gran intertexto de este episodio. Como en el ensayo, la novela discute en profundidad los actos de escribir y leer. Al

² Por *mise en abyme* entiendo el recurso mediante el cual un elemento dentro de la obra refleja la obra en su conjunto. En *Le récit spéculaire* Lucien Dällenbach ofrece un análisis sistemático de los diferentes tipos y niveles de reflexión que es útil para el análisis de la narrativa autoconsciente.

³ *The Art of Memory* es un libro escrito por la historiadora británica Frances A. Yates (1899-1981) en 1966. En él se describe la historia de los sistemas mnemotécnicos desde el período clásico de Simónides de Ceos en la Antigua Grecia hasta la era del Renacimiento de Giordano Bruno, terminando con Gottfried Leibniz y el surgimiento temprano del método científico en el siglo XVII. Según la *Enciclopedia de Filosofía de Stanford*, “su publicación fue un estímulo importante para el florecimiento de la investigación experimental sobre imágenes y memoria” (2018).

igual que en el ensayo, en la obra de ficción Fuentes llega a conclusiones problemáticas en el nivel de producción y más satisfactorias en el de la recepción. El análisis que presento a continuación intenta dar respuesta a una pregunta crucial para el cabal entendimiento de *Terra Nostra*: ¿es la utopía literaria de Fuentes realmente una quimera imposible o puede llegar a materializarse en la práctica?

El ámbito en el que se mueve Valerio Camillo refleja el escenario arquetípico de la lectura. Su residencia es descrita inicialmente como una “fortaleza de papel” cuyas ventanas están “tapiadas con pergaminos”, y donde se acumulan manuscritos y documentos en forma de “muros” y “pilares” (559). Al igual que puede apreciarse en la primera parte, en relación con El Escorial, Fuentes utiliza una metáfora arquitectónica para revelar su proyecto literario y para insistir una vez más en el carácter textual de la realidad. Este carácter queda confirmado por los dos personajes que pueblan este episodio: Valerio Camillo y Ludovico, ambos descritos como lectores experimentados. El primero es representado con los rasgos de un lector compulsivo. Su tartamudeo es el resultado de una dedicación total a la lectura, una obsesión que le ha llevado a olvidar los mecanismos del habla. De Ludovico se nos cuenta su experiencia como lector y traductor en Toledo. Esta misma tarea de lectura e interpretación ocupará su tiempo en la residencia de Camillo.

En su ensayo, Yates ofrece el modelo histórico e intertextual de estos dos personajes. Valerio Camillo está basado en la figura histórica del erudito renacentista Giulio Camillo, cuyas teorías sobre el arte de la memoria ocupan una parte central en la obra de Yates. Ludovico, por su parte, responde, al menos, a dos figuras mencionadas brevemente en *The Art of Memory*: Ludovico Dolce, quien tradujo tratados sobre el arte de la memoria y prologó las obras de Giulio Camillo y el erasmista Viglius Zuichemos, a través del cual nos ha llegado una de las escasas descripciones del Teatro de la Memoria. La implicación de estos dos personajes históricos es importante porque cada uno de ellos refleja facetas importantes en la producción y recepción de *Terra Nostra*.⁴

⁴ Una tercera figura histórica a la que podría aludir la novela es un traductor anónimo que, de acuerdo con la descripción de Viglius, trabajaba al servicio de Giulio Camillo (Yates, 2005: 154-155).

De Ludovico Dolce sabemos que su obra cumbre sobre el arte de la memoria es una traducción / adaptación (algo próximo a lo que hoy en día llamaríamos un plagio) del ensayo de Johannes Romberch *Congestorium artificiosa memoriae* (1533).⁵ Este énfasis en la traducción a nivel textual e intertextual nos remite constantemente al ámbito postmodernista de la escritura, entendida no como creación original, sino como reescritura de pretextos (Hutcheon, 1988: xii, 11; Moraru, 2001: xi). En cuanto a Viglius, Yates cita una de sus cartas a Erasmo en la que describe su encuentro con Giulio Camillo.⁶

Como señala Yates, este encuentro va más allá de lo anecdótico, pues representa el conflicto entre dos concepciones del Renacimiento: el humanismo racional de Erasmo y Viglius, por un lado, y el esoterismo de Camillo, por otro. En el capítulo de *Terra Nostra* que se discute aquí, Ludovico adopta en ocasiones una actitud escéptica semejante a la de Viglius, pero semejante también a la del lector de *Terra Nostra*. Al inscribir la duda y objeciones del lector potencial dentro del texto y a través de uno de sus personajes, Fuentes busca conferir a este importante pasaje una atmósfera dialógica. A la manera de los diálogos socráticos, la posición del lector es canalizada a través de las preguntas del discípulo, interrogantes a los que Camillo da puntual respuesta. La situación representada, el diálogo entre Valerio Camillo y Ludovico, que reproduce, a su vez, el encuentro histórico entre Giulio Camillo y Viglius, tiene una implicación especular aún mayor, puesto que reproduce, a nivel simbólico, el encuentro del lector virtual con *Terra Nostra*.⁷

⁵ Ludovico Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere et conservar la memoria* (Venecia, 1562). Véase Yates, 2005: 117.

⁶ Algunos detalles de la descripción del sabio veneciano que se presentan en *Terra Nostra* parecen tener origen en la relación que Viglius hace a Erasmo. Por ejemplo, Viglius alude al tartamudeo de Camillo y a las justificaciones de éste, quien dice haber perdido casi la facultad del habla por el uso continuo de la pluma (Yates, 2005: 154). Recordemos que en *Terra Nostra* el origen de tal tartamudeo se atribuye a la lectura febril del personaje. De esta manera, se presenta una vez más la permutación entre los actos de escribir y leer, que caracteriza el capítulo de Fuentes, creándose las bases para una interpretación del teatro de Camillo como escenario de la lectura.

⁷ Por lector virtual entiendo no el lector empírico sino el lector potencial que el propio texto crea para sí, lo que Wolfgang Iser llama el lector implícito, el cual encarna “la totalidad de las predisposiciones necesarias para que una obra surja su efecto (...) no está anclado en un sustrato empírico, sino que se funda en la estructura del texto mismo” (1987: 64).

Para entender debidamente las implicaciones de esta trama autorreflexiva se verá a continuación la descripción que Yates presenta del teatro original y que Fuentes reproduce en *Terra Nostra*. Yates define el Teatro de Giulio Camillo como una visión del mundo y, al mismo tiempo, como un sistema de mecanismos mnemotécnicos. En su obra póstuma *L'Idea del Teatro* (1550) Camillo había descrito el edificio de acuerdo con la tradición cabalística del Renacimiento y, en particular, con las ideas herméticas de Pico della Mirandola. Su teatro descansaba sobre siete columnas, que representaban las siete columnas de la Casa de la Sabiduría de Salomón y los siete sefirot del mundo supraceleste, los cuales contenían las ideas o conceptos de todas las cosas.⁸ Otros aspectos de la estructura del teatro que se rigen por el simbolismo cabalístico del número siete son: las siete graderías presididas por siete dioses de la antigüedad (Diana, Mercurio, Venus, Apolo, Marte, Júpiter y Saturno), las siete filas en que se dividía cada gradería y que se dedicaban a siete temas fundamentales de la humanidad (Prometeo, las sandalias de Mercurio, Pasifae y el toro, las Górgonas, la cueva y el banquete).

Si bien la cábala y otras doctrinas herméticas populares en el Renacimiento ofrecen el modelo simbólico sobre el que Giulio Camillo construye su teatro, el edificio mismo refleja e invierte a la vez la estructura del teatro clásico concebido por Vitrubio. Como el modelo de Vitrubio, el teatro de Camillo se divide en siete partes, pero donde Vitrubio emplaza al público, Camillo sitúa el escenario. En el modelo de Vitrubio hay un auditorio múltiple que contempla desde las gradas una representación única. Por el contrario, el teatro de Camillo emplaza a un espectador solitario en el lugar que habríamos asignado normalmente al escenario y lo enfrenta a un hemicírculo donde aparece representado todo el universo en microcosmos.

La función principal del teatro era la de ofrecer lo que Yates llama un “sistema de lugares de la memoria” (2005: 167). Al igual que ocurría con otras manifestaciones del llamado “arte de la memoria”, los oradores eran capaces de retener una gran cantidad de información. El papel mnemo-

⁸ De los tres mundos en que la cábala divide el universo (supraceleste, celeste e inferior), el Teatro de Camillo basa su sistema de memoria sobre los sefirot o emanaciones divinas, que se corresponderían en la jerarquía platónica con el mundo de las ideas (Yates 2005: 160).

técnico de estos teatros es claro, tal y como señala Yates: “en el mundo antiguo, carente de imprenta, sin papel en el que tomar notas o en el que mecanografiar conferencias, el adiestramiento de la memoria era de extraordinaria importancia. Y a las memorias de la antigüedad se las educaba por medio de un arte que reflejaba el arte y la arquitectura del mundo antiguo, y que posiblemente dependía de una intensa memorización visual que nosotros hemos perdido” (2005: 20). A pesar de la exhaustiva descripción e interpretación que ofrece Yates, no quedan claras, sin embargo, muchas de las conexiones entre el componente práctico (la tradición de sistemas de memoria que se remonta a Cicerón) y el aspecto esotérico del teatro (la tradición hermética que tiene su origen en Hermes Trismegistus). Como respuesta última se atribuye a su secreto una naturaleza mágica o mística. No es éste el lugar para desentrañar enigmas de este tipo. Baste señalar que la obra de Camillo contiene motivos de excepcional importancia para Fuentes: el ideal utópico de la representación y lectura simultáneas de la totalidad, la inversión de la relación público/escenario y sus implicaciones para una poética de la lectura, y el uso de un sistema esotérico para legitimar una visión utópica del mundo.

Aunque la descripción del edificio del Teatro en *Terra Nostra* se aproxima a la del original, el teatro de Fuentes cumple una función que no contempla el ensayo de Yates. Hemos visto cómo además de encerrar una densa significación simbólica, el teatro del que habla Yates cumplía un fin práctico: el cultivo de la memoria por parte de los oradores. En *Terra Nostra* la funcionalidad práctica del Teatro de Camillo se asocia a otro aspecto de la memoria, la que Fuentes califica como “la más absoluta de todas las memorias: la memoria de cuanto pudo ser y no fue” (566). El teatro de Fuentes proyecta imágenes de un pasado apócrifo. Así, Ludovico presencia una nueva versión de la historia en la que, por ejemplo, Calpurnia convence a César para que no asista al Senado durante los idus de marzo; en Belén, bajo el reinado de Augusto, nace una niña en un establo; Pilatos otorga el perdón a una profetisa y condena, en cambio, a Barrabás a morir en la cruz; Sócrates rehúsa tomar la cicuta; Noé se hunde en su arca; Lucifer regresa junto a Dios y es perdonado; Colón busca la ruta terrestre hacia Cipango y llega a la corte del Gran Kahn a lomos de un camello; Edipo vive satisfecho junto a su padre adoptivo; Pelayo obtiene la victoria en su disputa teológica con Agustín. La lista sigue, cubriendo episodios de la vida de Cicerón y Ca-

tilina, Alejandro, Homero, Elena de Troya, Job, Antígona, Polibio, Yocasta, Platón, Dante, Beatriz, Giotto, Demóstenes y Judas (566-7).

El teatro de Fuentes responde a un mecanismo que sólo aparece implícitamente en el teatro de Giulio Camillo y que Fuentes desarrolla mediante varias versiones del Aleph borgeano: la presentación de todas las posibilidades del pasado. Esta historia apócrifa cumple, en la visión del escritor, una función correctiva de cara al futuro: al conocer los pasados alternativos a esa “catástrofe permanente” que nos depara la historia, podremos evitar que dicha catástrofe se repita de nuevo. Como dice Valerio Camillo, “la historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico” (567). Fuentes confiesa haber tomado de Borges este concepto de una segunda oportunidad para los acontecimientos de la historia:

Lo que logra Borges es esto, una apertura extraordinaria para la más profunda necesidad de la América Latina, que es tener la oportunidad de una segunda historia, no quedarse con la historia que tenemos, que tanto detestamos, que tanto nos ha humillado. Entonces escribe una segunda historia, como todos estos personajes de Borges en “La segunda muerte”, en “Tadeo Isidoro Cruz”, que tienen siempre la segunda oportunidad, el segundo momento de sus días, aunque sólo se engañen y el segundo momento haya pasado y haya sido el primero, pero ellos siguen esperando el segundo momento (Sosnowski, 1980: 96).

De esta forma, Fuentes reescribe la biografía de Camillo sobre la base de Yates y con la ayuda de Borges en una bella y compleja cadena intertextual que rehúye de los juegos formalistas del modernismo internacional para acercarse, más bien, a la filosofía postmodernista de la historia.

Valerio Camillo repite esta misma idea en su diálogo con Ludovico. Camillo subraya la importancia de su invento, especialmente para un país como España que “destruye todo lo anterior a ella y se reproduce a sí misma” (568). De esta frase se desprende una idea de capital importancia en relación con el concepto de la metaficción historiográfica elaborado por Linda Hutcheon (1988). Desde el punto de vista de Fuentes, la mera autorreflexión conduce a la esterilidad y a la muerte si no va acompañada de la memoria histórica. La España del Señor encapsulada en El Escorial y exportada a la América hispánica emblematizaría este puro ensimismamiento que niega la realidad exterior y se repliega sobre sí misma. De ahí

que Camillo confiese a Ludovico que “no habrá en la historia, monseñor, naciones más necesitadas de una segunda oportunidad para ser lo que no fueron, que éstas que hablan y hablarán tu lengua” (568). Al discurso de Camillo sucede la proyección de imágenes que confirman su diagnóstico de la historia hispánica. Entre los graderíos del Teatro se proyectan ahora imágenes de expolio, hambre y desolación que resumen la historia de Hispanoamérica desde los imperios precolombinos hasta el presente de producción de *Terra Nostra*.

Pero la cualidad principal del Teatro no es que refleja las ideas del novelista en materia historiográfica, sino que refleja también los mecanismos mediante los cuales estas ideas se presentan y, en concreto, los recursos ficcionales que Fuentes utiliza en *Terra Nostra* para dramatizarlas. En su discurso Camillo aporta un detalle más que descubre un concepto clave para comprender el uso y abuso de la historia en la novela. Camillo plantea cómo la culminación de sus investigaciones es “combinar los elementos de mi teatro de tal manera que dos épocas diferentes coincidan plenamente: por ejemplo, que lo sucedido o dejado de suceder en tu patria española en 1492, 1521 o 1598, coincida con toda exactitud con lo que allí mismo ocurra en 1938, 1975 o 1999” (567).⁹

Este es el proyecto de *Terra Nostra*: la superposición de niveles temporales que permita contemplar todas las posibilidades del pasado para evitar que se vuelvan a cometer los mismos errores en el futuro. Las tres primeras fechas se explican en “El viejo mundo”; sobre las tres últimas valga decir que 1938 se corresponde en España con la Guerra Civil en el momento en que la derrota del ejército popular por las tropas fascistas parece inevitable. 1975 es el año de publicación de *Terra Nostra* y también (¿casualmente?) señala el fin del último de los vástagos del Señor en la Península Ibérica (aunque no en Latinoamérica): Francisco Franco. 1999, por último, marca el comienzo y el fin de *Terra Nostra*, el último de los dos mil años de historia occidental que Fuentes busca explicar en su novela. Lo que en *Terra Nostra* se presenta como una superposición del pasado inmediato y el futuro es, en realidad, una revisión del pasado remoto desde el punto de

⁹ Un baile de fechas similar se repite hacia el final mismo de la novela, cuando el narrador en segunda persona recuerda a Polo Febo “las fechas verídicas de esa cronología lineal, implacable, agotable: 1492, 1521, 1598...” (779).

vista del presente.¹⁰ Recordemos que el método de análisis historiográfico que utiliza Fuentes consiste en una reinención de la historia a través de los conflictos e inquietudes del momento en que escribe y en su proyección utópica sobre el futuro inmediato.

El afán totalizante en *Terra Nostra* es fuente de múltiples paradojas. Si consideramos el acto de escribir en su sentido tradicional, es decir, como una inscripción de signos sobre el papel que termina con el punto final que pone el autor, difícilmente podemos concebir la obra total que propone Fuentes. De hecho, el propio Borges, cuyo Aleph figura como un intertexto claro del Teatro de la Memoria, ha consagrado buena parte de su obra a destruir esta idea de la simultaneidad representable. En cuentos como “El Zahir”, “El Aleph” y “El camino de los senderos que se bifurcan”, Borges ironiza sobre esta obra total, planteándola como una utopía imposible, ya que jamás puede representarse una totalidad simultánea e infinita mediante el lenguaje, que es por naturaleza sucesivo (Thiem, 1988: 102). Para Borges, las obras totales eran libros que no podía escribir, pero sí podía imaginar o leer. Fuentes, sin embargo, plantea esta posibilidad, pero lo hace a través de un mecanismo mágico, basado en la proyección de imágenes que recuerda en muchos detalles el cinematógrafo moderno. En su ensayo sobre Cervantes también insiste en la creación de una obra que represente todas las cosas desde todos los puntos de vista posibles. Para ello, pone como ejemplo de esta poética de la escritura total la obra de Joyce, *Finnegans Wake*. Si tomamos sus palabras literalmente, lo que propone Fuentes, como mostrara Borges, es claramente imposible en el nivel de la escritura. Ni *Terra Nostra* ni *Finnegans Wake* representan por sí mismas la totalidad. Por supuesto, sí representan grados de apertura mayores que obras anteriores de Fuentes y Joyce y podrían multiplicar el número de interpretaciones, gracias a su mayor grado de indeterminación, pero en ningún caso podemos hablar de totalidad si consideramos el texto en sí mismo y como obra de un autor.

Algo muy diferente ocurre si emplazamos el texto en la cadena comu-

¹⁰ Por supuesto, Fuentes se preocupa por respetar el tiempo cronológico en que se produce la conversación entre Ludovico y Camillo (1532, si hacemos corresponder tal encuentro con el encuentro histórico de Viglius y Camillo, o en cualquiera de los casos, antes de la muerte del Señor en 1598).

nicativa de la que forma parte. Si consideramos el acto de leer como un componente más del acto de escribir ficciones e imaginamos una cadena infinita de lectores, entonces sí podríamos hablar de la totalidad que busca Fuentes y que, según él, buscaba también Joyce. Esta consideración es de importancia crítica si queremos entender de forma positiva el impulso totalizante en sus obras. Desde este punto de vista, el acto de comunicación literaria sería concebido no como un acto de imposición autorial, sino, por el contrario, como un acto de comunión con el lector.

El Teatro de la Memoria, en cuanto máquina de escribir ficciones, es una fantasía imposible. Ningún objeto físico puede contener la totalidad del universo. En cambio, deviene fantasía probable si lo concebimos como imagen analógica de los mecanismos cognoscitivos activados en el acto de la lectura. Si consideramos la totalidad de la comunidad lectora, un conjunto limitado de signos puede producir un número infinito de imágenes.

Esta idea está en consonancia con las investigaciones de Umberto Eco en torno a la obra abierta. Para Eco, el arte y la música contemporáneos tienden a activar la producción de significado a través de la ambigüedad y la apertura. A diferencia del arte tradicional, que carece de ambigüedad y dirige la respuesta del lector en una dirección particular, muchas formas del arte moderno son sistemáticamente indeterminadas y se resisten a toda forma de clausura. Sin embargo, la naturaleza abierta de la obra debe comprenderse no como una cualidad intrínseca dada, sino como una capacidad potencial que se adquiere sólo en el acto de leer. La apertura, desde el punto de vista del novelista y crítico italiano, se obtiene no en el nivel de la producción, sino en el de la recepción. Una obra es considerada “abierta” por la multiplicidad y movilidad de las lecturas que permite. Una interpretación semejante puede aplicarse al concepto de totalidad que ha suscitado tanta confusión en torno a la obra de Fuentes: “La impresión de apertura y totalidad no está en el estímulo objetivo, que está de por sí materialmente determinado, ni el sujeto, que de por sí está dispuesto a todas las aperturas y a ninguna, sino en la relación cognoscitiva en el curso de la cual se realizan aperturas provocadas y dirigidas por los estímulos organizados de acuerdo con una intención estética” (Eco 1979: 126).

Fuentes ha reconocido la influencia de Eco, y muchos de sus comentarios sobre Joyce en *Cervantes* provienen claramente de *Obra abierta*. De hecho, las tesis del crítico y novelista italiano nos ayudan a entender

algunas de las paradojas comentadas hasta este momento. Al desplazar el concepto de totalidad de la materialidad de la obra a la virtualidad de la experiencia lectora, tanto Eco como Fuentes dejan la puerta abierta a la materialización de las utopías totalizantes en la literatura. Esta materialización se inscribe en la novela a medida que ésta se aproxima a su final. El último capítulo (“La última ciudad”) celebra en clave alegórica el poder creativo de la lectura. La experiencia de Polo Febo entre los capítulos primero y último de *Terra Nostra* es, en realidad, una experiencia en la lectura. Cuando Celestina visita el apartamento de Polo en el Hotel du Pont Royal, se dirige a él como el Peregrino y se refiere a sus aventuras en la España imperial y en el Nuevo Mundo. Sin embargo, Polo insiste en que ha permanecido en ese mismo lugar durante los seis meses que pasaron entre sus dos encuentros (julio y diciembre de 1999). El apartamento en el que tiene lugar este encuentro contiene los documentos escritos por Fray Julián y el Cronista. La controversia entre Polo y Celestina parte de que el primero cree que ha vivido los acontecimientos de la novela a través de la lectura de esos documentos, mientras que Celestina insiste en que ambos han experimentado tales acontecimientos de primera mano y que los textos sólo registran una biografía de sus vidas reales. De esta forma, el lector de *Terra Nostra* es de nuevo emplazado en una estructura especular en la que es difícil, por no decir imposible, establecer una distinción clara entre el ser y su reflejo, el original y su representación. De este modo, Polo es el lector de una historia en la que aparece como un personaje de ficción con el nombre de El Peregrino; pero esta historia es, al mismo tiempo, una biografía histórica que describe momentos que él mismo ha vivido en la realidad. El diálogo entre ambos expresa esta doble posibilidad:

—No es cierto, yo he estado encerrado aquí, no me he movido, desde el verano no abro las ventanas, me estás contando lo que ya he leído en las crónicas y manuscritos y pliegos que tengo allí, en ese gabinete, tú has leído lo mismo que yo, la misma novela, yo no me he movido de aquí...
—¿Por qué no piensas lo contrario?, te dice después de besar tu mejilla, ¿por qué no piensas que los dos hemos vivido lo mismo, y que esos papeles escritos por fray Julián y el Cronista dan fe de nuestras vidas? (778)

Fuentes no favorece ninguna de las dos perspectivas, por la sencilla razón de que no ve una contradicción entre ellas. Polo Febo ha leído y vivido

simultáneamente los 142 capítulos centrales de la novela, ya que la experiencia de la lectura en *Terra Nostra* no es concebida como un escape de la realidad histórica y/o textual, sino como un sondeo en sus mecanismos de producción.

La caída de Polo en el Sena y su renacimiento final en París señalan el comienzo y el fin de una actividad entendida en términos cognoscitivos y vivenciales. De la experiencia de los dos mil años que ha vivido en el relativamente breve espacio de seis meses (el tiempo que podría llevar una lectura crítica de *Terra Nostra*) emerge con las claves necesarias para interpretar la realidad apocalíptica en la que vive. La experiencia de la lectura es una experiencia de transformación que tiene lugar tanto a nivel individual como colectivo. De la lectura surge un sujeto transformado, ya que como sugiere Iser, la lectura nos ofrece la posibilidad de formularnos a nosotros mismos y descubrir así lo que hasta ese momento parecía sustraerse a nuestra conciencia (1987: 245). La experiencia lectora sirve también como catalizador de otras posibilidades, incluida la posibilidad de efectuar cambios en la realidad histórica. Esta proyección virtual de la ficción en el mundo exterior, ya contemplada por Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, es presentada en *Terra Nostra* a través de múltiples transgresiones de sus marcos estructurales. Como los *hrönir* de la imaginaria región de Tlön, que acaban por invadir la realidad histórica, el apartamento de Febo es invadido por objetos pertenecientes a episodios representativos en *Terra Nostra*: las botellas verdes, las crónicas, las nauseabundas reliquias guardadas por el Señor, los espejos multiformes que reaparecen en las tres partes, una cesta llena de perlas, los tesoros del México precolombino, una colección de máscaras y mapas de las geografías históricas y fantásticas de *Terra Nostra*. Pero si en el relato de Borges la realidad moderna era invadida por un mundo ideal, la invasión de la que Fuentes habla es una invasión del pasado, con sus promesas, pero también con sus catástrofes (“hemos sido ocupados por el pasado” [775]), una invasión que es hecha posible en última instancia por la novela misma.¹¹

¹¹ El emplazamiento de estos sucesos finales en París no podría haber sido más apropiado para subrayar las ideas de Fuentes en torno al poder transformador de la ficción. La sugestiva combinación de utopía y apocalipsis que reina en el París de finales del milenio en *Terra Nostra* evoca inevitablemente la descripción que Fuentes hizo de las revueltas estudiantiles de mayo de 1968, de las que fue testigo y que consignó en su libro *París, la revo-*

En los instantes finales de la novela Polo recuerda un momento de gran intensidad especular que tuvo lugar en su apartamento, ahora transformado en nuevo Teatro de la Memoria. Se trata de un curioso juego en el que participan los personajes de algunas de las obras más conocidas de la narrativa hispanoamericana: Pierre Menard de Borges, Oliveira de Cortázar, Buendía de García Márquez, Cuba Venegas de Cabrera Infante, Humberto el Mudito de Donoso, Esteban y Sofía de Carpentier y Santiago Zavalita de Vargas Llosa.¹² El juego, llamado la Superjoda en homenaje a *Libro de Manuel* de Cortázar, consiste en “una partida de naipes competitiva en la que ganaba el que reuniera mayor cantidad de oprobios y derrotas y horrores. Crímenes, Tiranos, Imperialismos e Injusticias; tales eran los cuatro palos de esta baraja, en vez de tréboles, corazones, espadas y diamantes” (766).

La escena supone una violación de las fronteras intertextuales. Universos dispares e inconmensurables confluyen en torno a una mesa de juego creando un denso “nudo ontológico” (Laurelle, 2012: 101), un espacio de órdenes posibles que evoca lo que Foucault conceptualizó como “heterotopía”.¹³ La Superjoda funciona, además, como una nueva *mise en abyme* de la novela. A través de ella Fuentes presenta el proyecto dual de su obra, afín al de la metaficción historiográfica: por un lado, el elemento lúdico y autorreferencial de la ficción en el que los personajes son parte de

lución de mayo (1968). Como sugiere Enrique Krauze, en mayo del 68 Fuentes “saw reality impersonating fiction” (28-38). El mundo de la literatura estaba en las calles, cubriendo las paredes en forma de grafiti e inspirando las acciones de los líderes estudiantiles. Esos sucesos deben haber representado para el escritor una fugaz materialización de ese esperado reino del goce, la justicia y el poder de la imaginación que los movimientos heréticos y milenaristas habrían de proclamar pocos años después en *Terra Nostra*.

¹² Estos personajes pertenecen a las obras que Fuentes considera como fundacionales de la nueva narrativa hispanoamericana: “Pierre Menard, autor de *El Quijote*” (1939), *Rayuela* (1963), *Cien años de soledad* (1967), *Tres tristes tigres* (1965), *El obscuro pájaro de la noche* (1970), *El siglo de las luces* (1962) y *Conversación en la catedral* (1969). Véase, en este sentido, sus estudios sobre estos textos en *La nueva novela hispanoamericana* (1969) y *Valiente mundo nuevo* (1990).

¹³ En “Des espaces autres” (conferencia dictada en el Cercle des études architecturales el 14 de marzo de 1967), Foucault acuñó este término para describir ciertos espacios culturales, institucionales y discursivos que son “otros” por su carácter perturbador, intenso, incompatible, contradictorio o transformador. Las heterotopías son mundos dentro de otros mundos que reflejan y cuestionan la realidad. Pertenecen a un tipo específico de espacio, que tiene dentro de sí poderes, fuerzas, ideas, regularidades o discontinuidades que abren la posibilidad de crear nuevos espacios con sus propias lógicas (Perea Acevedo, 2017: 80-84).

su realidad intertextual y literaria; por otra, la tendencia de la novela a ir más allá del mero juego formalista de las vanguardias y el alto modernismo, para instalarse dentro del contexto historiográfico al que pertenece.

La invasión sobre la que escribe Fuentes es una intrusión fantástica, como en Borges, pero es, además, una invasión de memoria. En este sentido, Fuentes confiere un alto valor cognoscitivo a la ficción, ya que sugiere que es a través de la ficción y no de la historia cómo seremos capaces de entender los sucesos del pasado y, lo que es más importante, podremos conocer las alternativas utópicas que podrían materializarse en el futuro. La reflexión histórica es comunicada por medio de una narrativa profundamente autorreferencial que a menudo nos obliga a buscar en la historia literaria las respuestas a muchos sucesos de la historia política.

La comunicación literaria es presentada en última instancia como potencial efectivo aún no actualizado. *Terra Nostra* se nos revela, así, como mapa laberíntico en el que la orientación dependerá principalmente de nuestra competencia cultural y de nuestra predisposición a participar en la gratificante –aunque a veces frustrante– tarea de reconstruir el significado textual. Uno de los problemas teóricos que se originan en esta poética es la posibilidad de establecer los términos y límites de la participación del lector. Aunque la novela pretende ser incompleta y ambigua, en la tradición de la obra abierta de Eco, la resolución de la indeterminación y la actualización del significado potencial del texto exige una búsqueda incesante de referencias en los ensayos de Fuentes, donde el novelista expresa opiniones historiográficas y estéticas semejantes, sin la deformación y oscuridad que caracterizan a *Terra Nostra*. La novela es presentada como abierta, una impresión que resulta principalmente de su indeterminación. Sin embargo, el mensaje subyacente no es ambiguo o vago, sino particular y público: la llamada de Fuentes a participar en la transformación política y cultural de las sociedades hispánicas, una transformación en la que los intelectuales y, especialmente, los novelistas están llamados a desempeñar un papel crucial.

Conclusiones

El agobiante presentismo de la crítica literaria en nuestros días tiende a relegar a un segundo plano el análisis del repertorio literario, filosófico e

historiográfico de clásicos como *Terra Nostra*. En este contexto es necesario seguir profundizando en el estudio de sus múltiples referentes y complejas redes intertextuales. El presente ensayo se ha propuesto enseñar a leer esta obra paradigmática del Boom a partir de un juego intertextual poco atendido.

Como otras novelas históricas postmodernistas, *Terra Nostra* combina el comentario autorreferencial y la meditación historiográfica. Los discursos de la ficción y de la historia son contemplados en términos similares, aunque se tiende a subrayar el valor cognoscitivo superior del primero. Para Fuentes, el género de la novela ofrece un acceso privilegiado a la representación de la realidad latinoamericana, tanto por su condición formalmente híbrida, como por su mayor libertad creativa. Ante todo, la novela permite desvelar aquellos fenómenos silenciados en la historia oficial. A diferencia del discurso historiográfico, limitado por sus aspiraciones empíricas y su metodología objetivista, las novelas son sistemas flexibles que no solo representan lo ocurrido, sino que también se abren a todas las posibilidades del pasado. Al describir lo apócrifo y lo posible, la novela (como el Teatro de la Memoria de Valerio Camillo) se convierte así en espacio utópico de infinitas posibilidades, en lugar de encuentro polifónico y multicultural.

La poética de la obra abierta de Fuentes alcanza su punto culminante en *Terra Nostra*, su novela más ambiciosa. Tanto desde el punto de vista historiográfico como metaficticio, la obra dramatiza el enfrentamiento entre el poder monolítico del imperio y el poder herético de la imaginación. La historia del mundo hispánico es contemplada como el eterno combate entre las fuerzas del despotismo, aislacionismo, oscurantismo y dogmatismo y las de los defensores de la participación, la apertura, el progreso y la disidencia. La lógica del poder imperial aparece encarnada en el Señor, personaje modelado a imagen de una larga serie de gobernantes autoritarios que abarcaría desde la España de los Austria hasta los dictadores latinoamericanos del siglo XX. El poder de la imaginación, en cambio, es asumido por intelectuales, escritores y artistas que proponen una visión del mundo identificada con los cambios asociados con los orígenes de la modernidad.

Dos metáforas principales sirven a Fuentes para exponer esta visión de modelos culturales en conflicto: El Escorial sombrío y monolítico de Felipe II y el teatro dinámico y abierto de Valerio Camillo. A través de estas poderosas imágenes, la novela explora autoconscientemente dos tradiciones

antitéticas que han tenido un impacto en la historia y cultura hispánicas. El mausoleo del Señor y el teatro de Camillo funcionan como encarnaciones de los proyectos que Fuentes aspira a socavar y construir, respectivamente. La dialéctica entre estas dos metáforas establece el dilema dominante en la novela: aspira a la utopía imposible representada en el teatro, pero cae a menudo en el monumentalismo totalizante del mausoleo.

Para corroborar su visión histórica, el novelista mexicano hace un uso amalgamador de la documentación, aglutinando fuentes dispares –a veces, incluso antitéticas– dentro de su proyecto cultural. La problemática visión de la historia resultante no es un caso aislado, sino una extendida tendencia dentro de la ficción histórica postmodernista. El pastiche de crónicas, teorías historiográficas y versiones apócrifas y fantásticas del pasado tiene como función cuestionar la historia oficial y recuperar el valor de la hibridez y el sincretismo en las culturas de las Américas.

La expresión literaria más ajustada de este concepto de un pasado susceptible de infinitas reescrituras aparece inscrita en la metáfora del Teatro de la Memoria. El teatro de Valerio Camillo tematiza el mencionado impulso por reorganizar el pasado desde múltiples perspectivas con vistas a la materialización de proyectos utópicos. Frente a la amnesia generalizada de las sociedades contemporáneas en las que el pasado es a menudo borrado o idealizado, el Teatro (y por extensión *Terra Nostra*) ofrece la posibilidad del reencuentro con el origen; no un origen transcendental o metafísico, sino histórico y cultural. Recordemos que los teatros de la memoria que proliferaron bajo la influencia del pensamiento neoplatónico tenían una finalidad que iba más allá de las prácticas mnemotécnicas. A menudo adoptaron la forma de mecanismos fantásticos a través de los cuales buscaban albergar en la mente las imágenes no solo de todas las cosas, sino también de todas sus posibles representaciones. Este impulso es obviamente análogo al proyecto de reconstrucción del archivo llevado a cabo en la novela de Fuentes. Esta no aspira a borrar el pasado sino a reinventarlo dentro de un discurso alternativo que sirva de instrumento para la materialización de utopías culturales.

En el nivel de la teoría *Terra Nostra* incurre a menudo en la paradoja, cuando no en la contradicción (Anderson 2003, 76). Sin embargo, ejemplifica a la perfección el proyecto revisionista de la metafiction historiográfica

y sirve a Fuentes para comunicar una visión global de la historia hispánica. La novela es presentada como modelo de la gran empresa utópica que, de acuerdo con su autor, deben emprender los latinoamericanos: la creación de una síntesis final de una realidad profundamente heterogénea.

Bibliografía

- Anderson, Mark (2003). A Reappraisal of the “Total” Novel: Totality and Communicative Systems in Carlos Fuentes’s *Terra Nostra*. *Symposium* 57(2): 59-79.
- Barrenechea, A. (2016). *America Unbound: Encyclopedic Literature and Hemispheric Studies*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Bessière, Jean (2019). Transnationalism, Its Oxymora and Double Anthropology: From *The Sun Also Rises* to *En attendant le vote des bêtes sauvages* and *Baby No-Eyes*. En Vandebosch, D. & D’Haen, T. (eds), *Literary transnationalism(s)* (pp. 37-49). Leiden: Brill Academic Publishers. Top of Form Bottom of Form
- Brashear, Anne (1981). La novela totalizadora: Pynchon’s *Gravity’s Rainbow* and Fuentes’s *Terra Nostra*. *Kanina* 5(2), 99-106.
- Coddou, Marcelo (1978). *Terra Nostra*, o la crítica de los cielos: Entrevista a Carlos Fuentes. *The American Hispanist* 3(24), 8-10.
- Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor.
- Echavarría, Arturo (2008). El escritor americano. *Nexos* 30(370), 39.
- Eco, Umberto (1979). *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Ariel.
- Fuentes, Carlos (1968). *París, la revolución de mayo*. México DF: Era.
- _____. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México DF: Joaquín Mortiz.
- _____. (1975). *Terra Nostra*. México DF: Joaquín Mortiz.
- _____. (1976). *Cervantes o la crítica de la lectura*. México DF: Joaquín Mortiz.
- _____. (1990). *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori.

- González Echevarría, Roberto (1988). *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press.
- Goytisolo, Juan (1977). *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. J. A. Gimbernat. Madrid: Taurus.
- Kerr, Lucille (1980). The Paradox of Power and Mystery: Carlos Fuentes' *Terra Nostra*. *PMLA*, 95, 91-102.
- Krauze, Enrique (1988). The Guerrilla Dandy: The Literary and Political Illusions of Carlos Fuentes, everybody's favorite Mexican. *The New Republic*, 27 junio, 28-38.
- Laurelle, François (2012). *Struggle and Utopia at the End Times of Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1988). Aproximación preliminar a *Terra Nostra*: la ficción como reinterpretación de la historia. En Hernández de López, María (ed.), *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple* (pp. 183-192). Madrid: Pliegos.
- Moraru, Christian (2001). *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany: SUNY Press.
- Perea Acevedo, Adrián José (2017). Utopía/Heterotopía (Utopie/hétérotopie). En *Michel Foucault: Vocabulario de nociones espaciales* (pp. 80-84). Buenos Aires: CLACSO.
- Price, David W. (1999). *History Made, History Imagined: Contemporary Literature, Poiesis, and the Past*. Urbana: University of Illinois.
- Reid, Susan (2014). Decolonizing Time: The Mexican Temporalities of D. H. Lawrence, Aldous Huxley and Carlos Fuentes. *Journal of Postcolonial Writing* 50(6), 717-729.
- Sosnowski, Saul (1980). Entrevista a Carlos Fuentes. *Hispanamérica*, 9(27), 69-97.
- Sturm-Trigonakis, Elke (2011). How Don Quijote Travelled to the Americas: Metamorphosis of the Spanish National Hero in Texts by Rubén Darío, Carlos Fuentes and Kathy Acker. *Anuario de Literatura Comparada* 1, 239-256.

Thiem, Jon (1988). Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision. *Comparative Literature*, 40(2), 97-121.

Thomas, Nigel J.T. (2018). Mental Imagery. En Zalta, Edward N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/mental-imagery/>

Vargas Llosa, Mario (1991). *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral.

Williams, Raymond Leslie (1996). *The Writings of Carlos Fuentes*. Austin: University of Texas Press.

Yates, Frances (2005). *El arte de la memoria*. Trad. Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Siruela.