

El naranjo, o los círculos del tiempo

Julio Ortega

Si el tiempo está hecho de círculos quiere decir que no estamos ante el tiempo cronológico lineal sino ante la temporalidad mítica cíclica. Y si el naranjo es el emblema de la abundancia prometida en ese destiempo a la vez cósmico y tangible, quiere decir que éste es el árbol paradisiaco y que, por tanto, el tiempo concede sus frutos plenos al hombre que lo cultiva. En las cinco novelas breves de *El naranjo, o los círculos del tiempo* (Alfaguara, 1993) Carlos Fuentes reitera este emblema frutal como una alegoría cultural de la hibridez de los tiempos históricos, pero también como la sensorialidad plena del instante fugaz. Estas naranjas que pueden ser el sol como la tierra pueden también ser la memoria original como el seno materno. El árbol del tiempo, así, da los frutos de la tierra; reparte la carne del origen y convoca la nostalgia primigenia.

No en vano esta metáfora de la abundancia crece en cada uno de estos relatos. Porque éste es un libro arborescente, tanto porque sus árboles sí dejan ver el bosque de símbolos que presiden, como porque afirman sobre uno y otro espacio histórico, al que reescriben con libertad irrestricta, como si esos espacios fueran paisajes reversibles, donde el placer de reformular la historia suscita el asombro de revivirla. Éste es el libro más libre que ha escrito Carlos Fuentes, o al menos uno de sus ejercicios más placenteros de libertad creativa, porque no solamente reescribe la historia como si reformulara los orígenes para darle nuestra voz al pasado incumplido; sino que aquí el relato mismo es un ejercicio libérrimo, ilimitado y sin códigos restrictivos. Cada uno de estos relatos abre una y otra vez el doble fondo de la represen-

tación, revelando su carácter relativo y provisorio, su naturaleza especular, su materia cambiante. La historia es el palimpsesto que, borrado, descubre otro texto, que a su vez encubre uno más. Y así narrar es desnarrar, y escribir desescribirlo todo para que todo siga pudiendo ser de otro modo.

Sólo que esa condición incabada de la historia no es un mero incumplimiento ni una carencia que nos despoja de sentido, sino que, por el contrario, es el modo en que la historia se actualiza, desbordando nuestro presente, prologándolo, y haciéndonos dirimir en ella nuestra propia libertad interpretativa. Pocos libros ha escrito Fuentes donde la complicidad con el lector sea a tal punto de parejo asombro y humor, de comicidad festiva y de irreverencia lúdica. Estos relatos se leen, por lo mismo, gozosamente, con la alegría de la fábula de las mutaciones felices, donde a la vuelta de la página la realidad es otra, no menos amena y no menos lúcida, dibujada como un arabesco lujoso y grabada como una visión luminosa y simétrica.

Reescribiendo la historia de la conquista (que culmina con una invasión maya de España); devolviéndole la voz a los hijos de Cortés (abriendo la escena original del diálogo mexicano); reformulando el sitio de Numancia (donde todo se duplica, fantasmático); ironizando el devoramiento mexicano de Apolo (en Acapulco, por las siete enanas); y añadiéndole fragmentos al *Diario* de Colón (cuyo paraíso secreto es descubierto por los japoneses quinientos años después); estas cinco novelas breves, en efecto, instauran en el pasado las voces de la actualidad. Y en esta operación de desdoblamiento ficcional



Carlos Fuentes con James R. Fortson

y de doblaje de las voces históricas, Fuentes construye un diálogo de sombras, un escenario donde los muertos adquieren la palabra del relato para regresar al discurso de sus vidas. Si el decurso está cumplido en el tiempo histórico, no lo está el nuevo transcurso en el tiempo cíclico que anuncia el árbol del conocimiento fabuloso.

Esta libertad irrestricta que devuelve la palabra a los muertos para que rehagan su camino histórico y nos encuentren en la encrucijada del puro presente, instaura en la muerte el deseo de la presencia gracias al poder trasmutador, deseante, de la ficción. Esta nostalgia de la palabra alterna sugiere también las alteridades del deseo, esto es, la voz que perpetuase su instante, encarnada como la negación paradójica del tiempo. De allí la secreta agnía temporal de estos relatos, donde cada camino alternativo es una refutación puntual del tiempo, y una apuesta por la irrupción de su presencia celebrante. Ser del tiempo pero ser más que el tiempo, esa reflexión agonista suscita la paradoja de lo que Barthes, al hablar de un cuento de Poe, llamó el relato imposible: la voz que se enuncia en la muerte. Sin embargo, en estos relatos esa atribución no es un drama transgresivo sino una elocuencia festiva: aquí los muertos hablan como una licencia no de lo real sino del lenguaje. Y lo hacen no para revelarse a sí mismos en una identidad comunitaria y comprensiva, como los magníficos muertos lacónicos de Juan Rulfo; sino para revelarnos a nosotros, lectores, en el probabilismo alegre de lo que no pudo ser pero, en la letra, viene a ser. Lo que ocurre es que estos muertos ya han leído a Gabriel García Márquez.

Así, en “Las dos orillas” habla, desde la tumba, Jerónimo de Aguilar, el primer traductor de Cortés, para

quien “el tiempo urge y la historia ruge”; cuyo testimonio es una disputa con el lector acerca de su presencia en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, que ha leído y cita puntualmente. O sea que reconstruye su lugar en nuestra lectura como si viviera otra vez su proyecto de traición: denunciar a Cortés ante los indígenas, pasarse al bando de los vencidos y, con Gonzalo Guerrero, convertidos en indígenas nuevos, suscitar la rebelión de la palabra liberadora, de su poder restaurador. Por eso, la invasión de España, que encabezan, es una quema del Archivo hispánico, una toma por el náhuatl de El Escorial de *Terra Nostra*, es decir, de la palabra de la ley. Y en esta reconquista, o reversión de la conquista, la palabra maya preside el cuento de los orígenes que renombra y funda. “Un perpetuo reinicio de historias perpetuamente inacabadas”, este informe que prolonga al pasado en el presente incumplido, confirma que el traductor es el verdadero historiador y que su narración disputa el orden conocido con su fantástica versión alterna. Por lo mismo, la muerte lo libra de la historia y lo restaura en el proyecto cultural de las resistencias y las respuestas, como un simulacro quimérico de la letra.

Este diálogo de Fuentes con el proyecto cultural de la traición propuesto por Juan Goytisolo, a quien está dedicado el relato, sugiere también el acto sedicioso de pasarse a la otra margen, al lugar del otro. En el siguiente relato, “Los hijos del conquistador”, dedicado a José Emilio Pacheco, cuyos poemas dan lucidez a la orfandad, Fuentes dialoga, primero, con el famoso capítulo “Los hijos de la Malinche”, de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, un libro que ha reescrito y novelado ya en

La muerte de Artemio Cruz, y que ahora, como si hablara consigo mismo, reformula fuera ya de la traumática fatalidad materna, esta vez en el arbitrario dominio del poder paterno, tan arbitrario que ha dejado vacío el panteón mexicano levantado por Rulfo. Ser dos de los doce hijos de Cortés, esa definición mexicana de la orfandad filial, se plantea aquí como otro diálogo de sombras: hablan Martín 1, el hijo de la esposa española, y Martín 2, el hijo de la Malinche. Éste es, para mí, el relato más entrañable del libro, por la intensa fusión que logra de arrebato poético y crónica histórica. La historia de los Martínez es recobrada como un instante privilegiado de la memoria de México, y no sólo porque su polaridad de orígenes y destinos ilustra el espacio histórico sino porque la historia personal (el relato) se resuelve como historia nacional (el enigma de ese diálogo fraterno). Esa primera historia es conmovedora, y se cumple como el recuento de lo vivido desde el padre y la madre, en esa herencia disorde, donde el criollo celebra los placeres y el mestizo reclama saldar las cuentas. Todo lo saben desde la muerte, de modo que la lucidez les favorece. Y a la hora de la confesión, en el tiempo del habla recobrada que se les concede (“narrando hoy con toda la verdad y claridad de mi espíritu, pues otra ocasión no tendré de hacerlo”), el Martín mestizo reclama la rebelión del Martín criollo para que la historia personal se haga historial nacional. Distintos, se aproximan, y se funden en un coro de relaciones mutuas, donde el canto náhuatl se suma al canto castellano, sólo para separarse luego, cuando el Martín criollo vuelve a España. Dueños de su relato, perdidas sus vidas trágicas, son sólo este instante de la escritura, esta reverberación de la voz.

No menos histórico, y no menos fantástico, es “Las dos Numancias”, que reformula la leyenda de la resistencia ibérica a la invasión romana desde la perspectiva del sitiador, Cornelio Escipión. Pero esta vez no se trata de disputar la lección histórica sino de explorar su naturaleza especular. Dialogando aquí con Cervantes y Borges, Fuentes imagina que para vencer a Numancia el general romano construye otra Numancia que la rodea; ese simulacro es la historia: el espectáculo donde la primera ciudad se contempla sitiada por su propio destino trágico. El actor de la historia es ya una reescritura: él mismo es parte de ese espectáculo, y si la otra Numancia es una trampa, el otro Cornelio Escipión es al final su víctima. Así, la historia escrita es un espejismo, pero no hay otra fuera de su cambiante interpretación: la historia sólo puede ser inventada cada vez. “Sin la ficción, ni tú ni ustedes sabrán qué cosa ocurrió en Numancia”, nos dice la ficción. Por ello, otra vez los testigos hablan en el relato porque en la historia renunciaron al habla; como todos los vencidos, los numantinos callaron para siempre, ya que la historia, como sabemos muy bien, sólo la escriben los vencedores. Por ello, otra vez, sólo la palabra dispu-

tada responde por las fundaciones de la vida y la muerte sobre la tierra. La palabra actual es la libertad de la historia, nuestra fábula de habitar.

En “Apolo y las putas”, un relato de desenfado satírico y grotesco, Fuentes nos presenta a un Cortés de estos tiempos: un actor de Hollywood de vacaciones en Acapulco. Es un irlandés, otro híbrido cultural, que pasa del estereotipo turístico acapulqueño a la parodia mítica: en un bote llamado apropiadamente “Las dos Américas” guía mar adentro a siete muchachas cabareteras, sólo que de la pequeña muerte pasa a la grande, y adquiere, por vía orgiástica, la imparcialidad de la voz narrativa que otorga la omnisciencia de la primera persona antimimética, puramente gramatical. En efecto, narra desde su muerte, y descubre que, en el naufragio, las siete enanas han comido de su cuerpo. Lee la noticia de su fallecimiento en el *Newsweek* (“Desaparecido en Acapulco”), y entiende que “En la muerte, me volví mexicano”. Al final, como Cortés en el segundo relato, lleva una máscara funeraria que él ya no puede descifrar.

“Las dos Américas” se toma la mayor libertad del libro con un texto histórico: reescribe el *Diario* de Colón. Y lo hace con humor inventivo y suma de tiempos críticos. Después de todo, lo que conocemos como el *Diario* de navegación no es sino el texto intervenido por el padre Bartolomé de las Casas, que debió haber sido el primer escritor latinoamericano del *boom* dadas las libertades que se tomó al citar, glosar, resumir, y hacer hablar a Colón fragmentariamente en su “edición” miscelánea de los diarios de a bordo. No deja de ser revelador, por otro lado, que el acta fundacional del descubrimiento



Carlos Fuentes y Silvia Lemus



En París, 1968

de América sea esta cita de un texto perdido, y que esa palabra, reescrita, copiada y fragmentaria, dé cuenta del primer día del Nuevo Mundo como si fuese un día reflejado, desdoblado de otra temporalidad. Y no es casual, por lo mismo, que el *Diario* reaparezca glosado en *El otoño del patriarca* de García Márquez; y sea desmentido ahora por un “diario” dentro del “diario” en esta vuelta de tuerca de puro brillo carlosfuentino, es decir, por arte de birlibirloque. Hoy sabemos que como buen hacedor histórico, Colón escribió miles de páginas, cartas de reclamo y aclaración casi todas, y que esa fe en la revisión histórica le hizo redactar un resumen de su diario que, frente a las costas de Europa, de vuelta del primer viaje, y en plena tormenta, arrojó al mar dentro de una botella. En esa proliferación textual, Fuentes inscribe esta nueva versión, que declara a todas las anteriores como simulacra en verdad, Colón sí llegó al Paraíso, y para quedarse solo con él, pergeñó esos diarios falsos. Se trata de un paraíso no religioso sino literalmente materno, donde todas las madres prodigan su seno a este Colón que, como el filósofo chino favorito de Lezama Lima, era capaz de “mamar el cielo”. Pero no hay secreto que dure un quinto centenario, ni japonés que no lo descubra. Devuelto a la historia del presente, Colón y su isla encantada son urbanizados por el imperialismo turístico japonés. Vestido con ropas de Banana Republic, este Colón de nuestro tiempo ecologista perdido, vuelve a España en Iberia, sefardita lector de sí mismo, semilla él mismo del futuro naranjo de la fabulación.

Éste es, pues, un libro en diálogo con varios textos canónicos y con algunos escritores de estirpe innovativa. Pero en otra libertad de las afiliaciones textuales, Fuentes no practica aquí las mecánicas al uso en la narrativa histórica en boga; esto es, no reescribe simplemente lo escrito, no altera solamente lo formalizado, y no se li-

mita al ejercicio intertextual de la parodia. Más bien, al convertir el papel del narrador (testigo, actor y agente discursivo) en una hipérbole de la enunciación, promueve una cambiante actividad intradiscursiva, donde el relato (los hechos) son su discurso (el habla). El narrador ocurre como un acto de habla cuyo efecto (*speech-effect* dice Derrida) es, en primer lugar, la actualización del “cuerpo presente” (el sujeto habla desde la muerte) en tanto cuerpo hablante (cuerpo y habla equivalentes en el acto de lo narrado). Así, la historia episódica adquiere o t rosentido: se vacía de su propia explicación factual (la conquista es puesta en entredicho, los hijos de Cortés son huérfanos de la historia, Numancia caída vence, Colón pierde el paraíso por segunda vez), y acontece como pura narración ejemplar, como parábola del presente que la reinventa. Ya no se trata, tampoco, de la metaficción historicista, del carácter reflexivo de la historia textualizada por la novela, donde las equivalencias son una proporcionalidad, un mayor o menor rehacer de los hechos. Aquí se trata de una radical libertad: el narrador, desde el habla sumaria de su muerte física, se libera precisamente del tiempo histórico; y habla desde el presente como si lo hiciera desde la totalidad espectral de los tiempos. Esa libertad que el personaje le gana a la muerte, gracias al habla, restaura el aliento del cuerpo, su respiración marcada por la voz que celebra.

Y, sin embargo, este cuerpo del relato que nace de su propia muerte, no ignora dos grandes tensiones, que vienen de la obra de Fuentes, y que articulan el sentido dramático de estos relatos a pesar de su misma libertad en la representación y su juego gozoso con las permutaciones. Me refiero a la conciencia de lo temporal, que aquí aparece como una melancólica reflexión sobre la caducidad, y que al modo de una “figura de la alfombra” subyace a las tramas. Con sabiduría, pero a la vez con agudeza nostálgica, Fuentes logra que estos personajes liberados de la cronología, dueños de la historia, vivan el estremecimiento del tiempo prestado, de ese *modicum* de vida actual. Allí radica la derivación fantástica del relato, ya que dos temporalidades se cruzan, sin negarse, como si el tiempo mítico cediese el tiempo vital, la duración en que el habla recomienza y calla. Por eso también el valor del instante, cuya demanda de fruición es clásica, pero cuyo desengaño es barroco. Y si en “Apolo y las putas”, el narrador recubre de sarcasmo el descubrimiento de su mortalidad; en “Los hijos del conquistador” el hijo mestizo reconoce “la historia viva de la memoria y del deseo”, que ocurre “siempre ahoritita mismo, ni ayer ni mañana”. El primero es devorado en la muerte, el segundo en el terror de la historia. Uno pierde su cuerpo en manos de las diosas de Acapulco y gana una máscara que no entiende; el otro se refugia en el abrazo de su madre, la Malinche, y pierde el sentido de su propia historia. Con el habla, a ambos el tiempo les devuelve la

conciencia de su fugacidad recusada. De modo que la consolación por la fábula es de vía melancólica: se puede transformar la historia y hasta se puede volver de la muerte, pero no se puede dejar de morir. Y volver supone el precio de morir doblemente.

La otra articulación de estos relatos la da el tema, el dilema del doble. Viene también de la obra de Fuentes, y aunque no tiene la complejidad barroca de *Una familia lejana* ni la ambigüedad poética de *Aura*, sí tiene algo nuevo: la perturbadora posibilidad de que el otro sea no un mero espejo confirmatorio de semejanzas y desemejanzas, sino la parte de la subjetividad que nos incluye y nos excede. El doble es aquí, además, varias duplicaciones, sucesivos desdoblamientos, y hasta doblajes de la máscara y la voz. En “Las dos orillas” se trata de España y de América, pero también de Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero frente a Cortés, y del primer traductor ante la Malinche traductora; esta serie dual implica otra, que divide al narrador entre la historia y la moral, y a la narración fantástica entre la conquista y la contraconquista. El relato mismo se construye por la serie dual de las oposiciones desencadenadas como desdoblamientos, y un conjunto polar se resuelve en otro, revelando la discordia dividida de una gesta contestada desde dentro, desde la parte de la víctima, a cuya otra margen se ha pasado el traductor / traidor, en un canje cultural que invierte los términos para denunciarlos. Pero, al mismo tiempo, la división entre cuerpo y voz (ésta es una voz sin cuerpo, puramente escrita), sugiere que el cuerpo se extravía en la historia de la violencia colonial de todo orden, y que sólo la cultura del otro redimiría la individualidad perdida. Por eso, estos disidentes del proyecto imperial son los verdaderos fundadores, de la pala-

bra común y de los puentes posibles; y si la subjetividad española se funda en la violencia de la conquista (de acuerdo a Eduardo Subirats), la inversión de su historia equivaldría a una restauración de la voz cultural en el cuerpo simbólico.

En “Los hijos del conquistador” el doble es el otro y el mismo: Martín criollo y Martín mestizo se deben tanto a una orilla como a otra. La voz del primero (muerta la madre) se construye frente al padre, pero como su discontinuidad, como su negación; la voz del segundo (ausente el padre) se debe a la madre; esa identidad refleja, los hace polares, y aunque complementarios sus destinos sociales no los funde sino en el habla del diálogo sumario. Para el primero se trata de restituir el cuerpo del placer, para el segundo el cuerpo de la nación histórica, cuya fundación debería ser un acto reivindicativo. Y aunque la historia los separa, el habla los hace fraternos, recuperados ya no por el esplendor mundano ni por la venganza sino por el sentido trágico de la herencia colonial. Viven la identidad desgarrada de las culturas sin destino social; y si el primero renuncia a su misión histórica (reivindicar a Cortés liberando a los indios), el segundo agoniza entre dos culturas, marginal a ambas. La historia, otra vez, extravía a esos cuerpos de la fundación incumplida, apresados y desterrados por el poder para que sus voces no se sumen.

“Las dos Numancias” multiplica a los narradores para actualizar su lección de historia clásica: Escipión vence a los amurallados pero es vencido por su propio doble, la conciencia dividida de su estirpe militar y su culto de las letras, de su cuerpo atrapado por la historia y de su mente separada por la metafísica. El doble se torna aquí “peligroso”: “Dos dobles mirándose de frente uno al otro,



Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, París, 1976

se aniquilarían sin levantar un dedo”. Por eso, Escipión construye en torno a Numancia un espacio amurallado que es su doblaje vacío: ese espejo del encierro termina venciendo a los rebeldes. Pero, en el proceso, el héroe escindido se duplica: se sueña muerto, escrito, cantado, y despierta para morir sabiendo que sólo le quedan las palabras.

En “Apolo y las putas” el desdoblamiento es de otro orden: el actor irlandés (un gringo menos viejo) encuentra en México la otra muerte, la del mito y el ritual, degradado por el simulacro pero restituido por la fábula. Relato de momento moris, aquí el actor agoniza en la nostalgia del tiempo perdido pero sólo puede ya reconocerse en la muerte. Esa conciencia trágica de la temporalidad provee al relato de su tensión interna, y bajo el sarcasmo de las sustituciones el ritual se cumple entre una América y otra, ambas banalizadas por los mercados de turno y separadas por las reversiones de la muerte. La comedia mexicana de la muerte, de la que se declaraba hartó el Martín mestizo, se cumple aquí como la irónica pérdida del mayor bien cultural de Occidente: la individualidad y unidad del cuerpo, devorado en última instancia por las fuerzas ancestrales que le dan su identidad en el panteón mexicano. Aunque la fábula política de que México terminará devorando a los Estados Unidos, sazonados o no por Irlanda, es otra postulación del fin de Apolo (aquí con rasgos de rebajamiento bajtiniano); más decisiva es, en el relato, la pregunta sin respuesta por la brevedad de lo vivo.

Por último, “Las dos Américas” remite ya no a la antropofagia Norte / Sur sino al fundador de su mito caribeño, Cristóbal Colón, y a la ucronía pastoril: América aún no ha sido descubierta porque Colón, al entender que había llegado al Paraíso, decidió ocultar su descubrimiento, y sumarse a los nativos adámicos para fundirse en la tierra materna, cuyo seno nutrió había perseguido con fijación prefreudiana, es decir, inocente. Pero los japoneses terminan decubriendo la isla encantada, y de inmediato el *locus amoenus* es urbanizado. La parodia crítica reemplaza así a la fantasía arcádica, el mercado al edén, y los samuráis del progreso al filósofo autodidacto. Al final, Colón, sefardita de la escuela de Toledo, hijo de la traducción, regresa a España como quien regresa a la casa materna, salvada por la palabra y la semilla, por la voz circular del tiempo encarnado. Esa América imaginaria es el espacio donde se libera la América histórica, como el espejo donde se abre el deseo arcádico para disputar el destino político, esa pérdida del sentido. Como en el primer relato, en el último la vuelta a la otra orilla del idioma se cumple al final del ciclo como un ritual de la muerte; pero se abre también al desdoblarse, duplicándose, cerrando la circunferencia mítica de los tiempos sumados por dentro y duplicados por fuera. Son tiempos de reflexión gozosa y de acción refle-

xiva, forjados en la fábula como la forma renovada del fin del mundo conocido (histórico) y el recomienzo del mundo renombrado, vuelto a fundar. Al comienzo, como al final, la palabra cambiante traza los puentes, arma las articulaciones de la voz y el cuerpo, explora los horizontes representados como un teatro donde el sujeto reconoce su papel y su máscara.

El naranjo, o los círculos del tiempo se remonta, en más de un sentido, a la narrativa temprana del autor, con la que dialoga como su doble irónico. En ese sentido, su metadiscurso es un diálogo de luces y de sombras con las obsesiones, recurrencias y escenarios que exploró en distintos relatos, que aquí parecen recobrar la voz y adquirir una realización más plena y más libre en el cuerpo textual que los reintegra al gozo creador. De una íntima y gozosa manera, la obra de Fuentes se asoma aquí para recobrar la palabra, jugar a su refracción, y reconocer la región boscosa que la nutre con los frutos ganados por el tiempo mágico de la escritura. Por ejemplo, “Apolo y las putas” evoca el juego mundano de “A la víbora de la mar”, y “Las dos Numancias” nos hace recordar la pasión geométrica de “Gente de razón”. Pero no se trata de meros ecos sino de algo más interesante: estos relatos de Fuentes han sido escritos, se diría, no por el novelista borrando el palimpsesto de la historia para poner en abismo sus escenarios formales; sino por la misma obra, por las fuerzas imaginativas y críticas que la recorren sin resolverse, y que cuajan en figuras y en ideas, en máscaras y apetitos, en los debates que entablan el tiempo y el habla, la historia y el sueño, el cuerpo y la escritura. Por eso estos relatos son una novelización fragmentaria, de por sí incompleta, y van a dar por dentro a otra orilla, ya fuera de la obra, entre las articulaciones de lo dicho y la página en blanco de lo no dicho. Porque sobre la narrativa totalizante de la historia, estos fragmentos recortan su espacio discontinuo, hecho de blancos, elisiones y elipsis, que son como los puentes salvados por la palabra de la fábula, equivalente del sujeto y simulacro del sentido.

Así, este libro no cesa: va de sorpresa en sorpresa, ampliando su horizonte, entre muchos tiempos y distintos espacios, pero siempre afincando en lo específico a pesar de sus dilemas hipotéticos y simetrías especulativas. Las hipérboles de los hechos no ocultan el humor apelativo; y en el cruce de los géneros reflexivos y los paródicos el relato se aligera de la densidad literaria, adelgaza su referente histórico, y se arriesga en su arte combinatoria, metamorfoseado por su propia libertad fabuladora. Dialogando con sus propios orígenes, como si lo escribiera todo de nuevo, Carlos Fuentes recobra así el círculo interno de su tiempo narrado: aquel espacio imaginario donde todo recomienza como si el tiempo fuese aun la primera tinta de la primera página.