

AL OTRO LADO DEL ESPEJO.
TRADUCCIONES SIMÉTRICAS EN
CUERPOS Y OFRENDAS DE CARLOS FUENTES

MERCÉDESZ KUTASY

UNIVERSIDAD EÖTVÖS LORÁND

“[M]E PARECE QUE EL TRADUCIR DE UNA LENGUA EN OTRA, COMO NO SEA de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que, aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz”, dice don Quijote¹⁸⁸ y con esto sugiere que la virtud de la buena traducción es la claridad; el que traduce, copia, pero a la hora de copiar se sirve de “hilos” que a su vez lo delatan e imposibilitan que pueda existir una “copia fiel”. Durante el proceso de la traducción se conservan las líneas generales, la composición, las proporciones, los colores, pero se pierde el detalle, a la vez que la obra misma se convierte en más esquemática y menos particular. Será por esta misma razón que el caballero sigue sus reflexiones diciendo que este tipo de traducción “ni arguye ingenio ni elocución”, para absolver posteriormente al traductor con una argumentación de escaso consuelo: “porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre”.¹⁸⁹

En este estudio prefiero entonces observar otro tipo de traducción que quizás hubiese gustado más al caballero de la triste figura, ya que se trata de una técnica que su misma historia (sus transcripciones y variantes incluidas) contiene. Como ya he mencionado, no se trata del reverso del tapiz, no es una copia de calidad necesariamente deteriorada del

188 Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, tomo 2, capítulo LXII, consultada el 2 de abril de 2019 en https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap62/cap62_04.htm.

189 *Ibid.*

original, más bien es su pareja simétrica, como quien se contempla en el espejo: la imagen es igualmente familiar, pero el que se mira, no deja de tener una leve sensación de que las partes no corresponden del todo. Me toco la mejilla izquierda y el otro se toca la derecha. Es el caso de “Versos comunicantes” de Guillermo Cabrera Infante:

Justa, Job.

Just a job.

Ay, allá hay mango!

Ay, all a hay-man, go!

Eleven quince piés!

Eleven quince pies.

Sin once alas

Sin once, alas!

No sale

No sale¹⁹⁰

En este caso el énfasis recae en la analogía formal, el cubano se sirve de que la literatura tiene una apariencia escrita en la hoja del papel y es precisamente la secuencia de las letras que se copia. El resultado es un poema donde cada verso aparece dos veces, sin embargo entre cada pareja se vislumbra el espejo de la lengua, el que lo lee es consciente de que tendrá que entender la misma serie de letras de dos maneras diferentes y las diferencias se percibirán sobre todo a nivel fónico.¹⁹¹ Como el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha antes y después del enfrentamiento con el vizcaíno: la espada en el aire, el tiempo se detiene mientras el lector pasa una página y se entera de la historia del encuen-

190 Guillermo Cabrera Infante, “Versos comunicantes”, en *Exorcismos de esti(l)lo*, Madrid, Suma de Letras, 2002, p. 286.

191 En “Advertencia” de *Tres tristes tigres* Cabrera Infante da a entender que “algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería una mala idea leerlas en voz alta.” Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 9.

tro del manuscrito y la subsiguiente traducción de éste. Apenas una página, pero basta para relativizar la figura hasta ese momento incuestionable del caballero, para ubicarlo claramente en el terreno de la ficción y conseguir que su pareja simétrica, al otro lado de la hoja del libro, sea de naturaleza no menos insegura. Parece entonces que la duplicación mediante un espejo –ya sea éste la simetría entre dos líneas o la simetría de figuras, tipos, imágenes– coloca el texto literario en el contexto de la traducción entendida como metatexto, (auto)reflexión sobre la naturaleza de la obra en cuestión.

Y he aquí otro espejo, el de Pierre Menard. Dos versiones literalmente iguales, que sin embargo no podrían distar más, aunque, a diferencia del poema de Cabrera Infante, aquí la transformación no traspasa las fronteras de la misma lengua. El espejo no se ubica en el espacio, entre las (casi) idénticas manifestaciones escritas en dos lenguas, sino en el tiempo, entre dos momentos diferentes y bien distantes. “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico”,¹⁹² dice el narrador y como aquel que contempla un *readymade* por primera vez, me entra cierta duda si debo darle crédito (¿podré creer que el urinario es realmente una fuente?) o es que el narrador me está tomando el pelo.

Parece que el mero hecho de saber que lo que leo es una traducción causa el deterioro de la claridad, es un llamado a escrutiñar “los hilos”, buscar el palimpsesto oculto; de hecho varios teóricos de la traducción sugieren que la traducción, definitivamente considerada como metatexto, tiene leyes propias y debe ser tratada como un género aparte. Narciso contemplándose la cara en el espejo del agua, Adán y el Cangrejo en “Cancrine” de Cabrera Infante, los ojos del escritor y del lector que se encuentran en la página del libro. Siempre con un eje de

192 Jorge Luis Borges, “Pierre Menard autor del Quijote”, en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2006, p. 55.

simetría en el medio, otro soporte, otra sustancia; lo que se conserva es una imagen, la forma.

Octavio Paz en su prólogo a *Cuerpos y ofrendas* de Carlos Fuentes llama la atención en la presencia de una máscara que sirve para cubrir una ausencia. En el primer volumen de cuentos publicado por Fuentes (*Los días enmascarados*) el tema central es un vacío propio del pasado de México: los días nemontemi entre el fin de un año y el comienzo del siguiente son revelados y al mismo tiempo encubiertos a través de las palabras del volumen. El vacío en este contexto funcionaría como eje de simetría: muestra en su superficie imágenes del pasado y su pareja, la recreación literaria, la máscara. Los textos se pueblan de dobles, así como el cuerpo se desdobra en cuerpo-objeto-de-erotismo, cuerpo imaginado, fantasma, cuerpo muerto.

Los cuerpos son jeroglíficos sensibles. Cada cuerpo es una metáfora erótica y el significado de todas estas metáforas es siempre el mismo: la muerte. Por el amor Fuentes se asoma a la muerte; por la muerte, el territorio que antes llamábamos sagrado o poético y que en nuestros días carece de nombre. El mundo moderno no ha inventado palabras para designar a la otra vertiente de la realidad. No es extraña la obsesión de Fuentes por el rostro arrugado y desdentado de una vieja tiránica, loca y enamorada. Es el antiguo vampiro, la bruja, la serpiente blanca de los cuentos chinos: la señora de las pasiones sombrías, la desterrada.¹⁹³

En “Aura”, la bella imagen fugaz de la joven se traduce en la presencia física de la anciana que a su vez repite —y tal vez crea— los movimientos de ésta. Es el caso de la escena de la comida:

193 Octavio Paz, “La máscara y la transparencia”, en *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza, p. 11.

Recuerdas a Aura minutos antes, inanimada, embrutecida por el terror: incapaz de hablar enfrente de la tirana, moviendo los labios en silencio, como si en silencio te implorara su libertad, prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo, como si solo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven.¹⁹⁴

O de la de degollar el macho cabrío, donde los movimientos mecánicos de Aura se explican “al otro lado”: Felipe le da la espalda a Aura, abre la puerta, y ve una especie de visión iluminada por las luces del cuarto de la señora Consuelo donde la vieja, como si fuera la pareja simétrica de Aura, repite los movimientos de despellejar la bestia.¹⁹⁵

Otro espejo, otra simetría se vislumbra a través de la narración en segunda persona: es la figura de Felipe Montero que se refleja en la del lector; gracias a esta hipnótica narración yo soy quien abre la puerta y entra en la vieja casa de la calle de Donceles, yo soy el que reescribe las memorias del coronel, en una relación idéntica a la de Consuelo y Aura. Es más: como si de una plaga se tratara, las simetrías e imitaciones se contagian de personaje en personaje; Aura refleja los movimientos de la vieja, Felipe Montero a su vez decide quedarse en la casa atrapado por esta red de simetrías:

La joven inclinará la cabeza y la anciana, al mismo tiempo que ella, remedará el gesto.

—Es el señor Montero. Va a vivir con nosotras.

[...]

—Sí. Voy a vivir con ustedes.¹⁹⁶

El texto entonces es ejemplo de una estructura que fusiona el método de la traducción a lo Pierre Menard con el de Guillermo Cabrera Infante.

194 Carlos Fuentes, “Aura”, en *Cuerpos y ofrendas*, *op. cit.*, p. 126.

195 *Ibid.*, p. 130.

196 *Ibid.*, p. 115.

La narración empieza con un intertexto, con el anuncio, que Felipe Montero lee y relee: “Se solicita historiador joven. [...] Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial”.¹⁹⁷ Las duplicaciones/traducciones aparecen ya en la primera página de la narración: tras leer el anuncio, Felipe traduce el texto insertando sus propias características en la descripción general; el anuncio se publica dos veces, Felipe se imagina igualmente dos veces ocupando el puesto (de traductor/reescritor). Las expectativas presentes hasta ese momento tan sólo en la imaginación, ahora se elevan a otro nivel (¿más real o más ficticio?) al traspasar la puerta de la calle Donceles donde lo imaginado en la cafetería tendrá lugar en un espacio laberíntico donde los pasillos, escaleras y puertas evocan un mundo parecido a los dibujos de Escher, a las cárceles de Piranesi. Y la misma casa: la que en el momento de la narración es el número 815, *antes* era el 69, un antes frente al después, y el pasado se representa a través de un número capicúa, ícono por excelencia de la traducción/reflexión. El trabajo ofrecido a Felipe Montero es una tarea análoga a lo Pierre Menard: tiene que convertirse en el otro, tiene que reescribir una historia del pasado remoto. La transcripción/traducción/reescritura se lleva a cabo con una considerable distancia temporal y como Pierre Menard, Felipe Montero también cumple su tarea con éxito, hasta tal punto que terminará reconociendo sus facciones en la fotografía antigua que representaría a su “versión original”. Y con esto llega a la traducción a lo Cabrera Infante, basada en la simetría espacial: la fotografía-eje-de-simetría desdobra las mismas facciones en dos (pares) de caras, la pareja Felipe Montero-Coronel y la de Aura-Consuelo. Y el espejismo se abre una vez más hacia el lector: a través de la hoja del libro el lector hipnotizado por la segunda persona narrativa repite cada movimiento, cada miedo y cada duda de Felipe.

En *La muerte de Artemio Cruz* la estructura de los capítulos y el desdoblamiento de la narración en tres narradores de perspectivas dife-

197 *Ibid.*, p. 109.

rentes traduce la única agonía del protagonista “en una agonía simultáneamente instantánea”.¹⁹⁸ A un lado del espejo está el Artemio Cruz moribundo, al otro lado las narraciones caleidoscópicas, contadas por narradores cíclicamente distintos, testigos de su muerte. En el medio está el texto de la novela en su manifestación física, el libro, el espejo. “El concepto del texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio”, dice Borges en “Las versiones homéricas” y los textos anteriormente citados apuntan a que efectivamente, hasta el “original” contiene su propia copia, las narraciones se constituyen de borradores, copias, dobles y máscaras que repiten la misma forma, intentan cubrir el vacío del que Octavio Paz habla.

Ana María Morales en su artículo titulado “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico” analiza, entre otros, “Chac Mool” de Carlos Fuentes. El estudio observa los cambios de una imagen que forma parte de la identidad nacional de México en un elemento de la literatura fantástica, ese paso de frontera que transforma la tradición en alteración. En todos los ejemplos que Morales menciona (“Huitzilopochtli” de Rubén Darío, “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco, “Axolotl” de Julio Cortázar, “La escritura de Dios” de Borges, etc.) aparece un referente del pasado, una especie de palimpsesto que se da por conocido y frente al que se articulará la narración como actualidad alterada que nos llevaría a lo fantástico. A mí sin embargo me interesa observar esta vez la manera en la cual se traduce la imagen antigua en narración, a través de un texto intercalado: una estructura muy parecida a la que encontramos en la escena ya mencionada de *Don Quijote*. Allí vimos que entre el principio y el final de la lucha con el vizcaíno ocurre algo inesperado, mientras el narrador va en busca del manuscrito perdido y lo manda traducir, el lector reflexiona acerca de la autenticidad y credibilidad de cualquier texto literario. El don Quijote que terminará la lucha en las páginas siguientes ya poco tiene que ver con aquel que lo

198 Octavio Paz, “La máscara y la transparencia”, *op. cit.*, p. 14.

empezó, porque gracias a la mención de la traducción entre las páginas de la narración se infiltró la duda hermeneútica. En “Chac Mool”, de manera análoga, a través del manuscrito de Filiberto presenciamos la transformación. En los dos extremos sólo aparecen dos imágenes: una estatua de piedra maciza de tamaño natural en el sótano (que se conoce por el diario de Filiberto, es decir, es más bien una falta, una transparencia) y “un indio amarillo, en bata de casa (...) repulsivo”, arrugado y mal maquillado al final del cuento (la máscara) que manda llevar el cuerpo sin vida de Filiberto al mismo sótano. La coincidencia de las dos figuras no sería nada evidente, nadie reconocería al Chac Mool a base de la descripción final si no fuera por los fragmentos de diario intercalados que explican la transformación; pero también, por la cantidad de otras tantas transparencias, otros cuerpos ausentes. Las dos primeras líneas del cuento perfilan tres sombras, la de Filiberto despedido de su trabajo, la de Filiberto muerto (“murió ahogado en Acapulco”) y el cuerpo de Cristo sacrificado (“Sucedió en Semana Santa”), imagen a la que se retornará el mismo Filiberto para explicar las analogías entre las antiguas religiones de México y el cristianismo:

mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adorar a un Dios muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?¹⁹⁹

A través de esta correspondencia que Filiberto observa entre las dos religiones se vislumbra también su futuro destino; aunque narrada de una forma más fragmentada, la exposición del tema se parece al cuento de Borges, “El evangelio según Marcos”, pero también a “La gallina degollada” de Horacio Quiroga. Los subtextos y los énfasis de éstos acentúan el paralelismo y por extrapolación el lector entiende que lo

¹⁹⁹ Carlos Fuentes, “Chac Mool”, en *Cuerpos y ofrendas*, *op. cit.*, p. 19.

que lee es una segunda versión, traducción de una historia previa. Borges dice sobre los clásicos que es imposible leerlos por primera vez: después de conocer los fragmentos del diario, la imagen del indio también se nos presenta como un viejo conocido, a pesar de que sus descripciones anteriores se alteraban constantemente.

Lo mismo ocurre en “La muñeca reina”, cuento publicado también en *Cuerpos y ofrendas*: de estructura simétrica, la repetición/reescritura empieza provocada por un manuscrito, igual de accidental, igual de torpe que el diario de Filiberto. En este caso es una tarjeta escrita por una niña, Amilamia, que tras caer de un libro olvidado pone en funcionamiento el proceso de recordar (transformar la sombra en máscara, como diría Octavio Paz): “Amilamia no olvida a su amiguito y me buscas aquí como te lo dibujó”.²⁰⁰

En el momento que el narrador, Carlos decide buscar a la niña, las parejas simétricas se multiplican y el joven compara constantemente la imagen mental, del recuerdo, con la que tiene presente delante de sus ojos:

Y ahora [...] 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. [...] [U]n pequeño jardín rodeado de rejas mohosas, plantado de escasos árboles viejos y descuidados, adornado apenas con una banca de cemento que imita la madera y que me obliga a pensar que mi hermosa banca de hierro forjado, pintada de verde, nunca existió o era parte de mi ordenado delirio retrospectivo? Y la colina... ¿Cómo pude creer que era eso, el promontorio que Amilamia bajaba y subía durante sus diarios paseos, la ladera empinada por donde rodábamos juntos? Apenas una elevación de zacate pardo sin más relieve que el que mi memoria se empeñaba en darle”.²⁰¹

200 Carlos Fuentes, “La muñeca reina”, *ibid.*, p. 56.

201 *Ibid.*, p. 59.

En cuanto a la figura de Amilamia, ésta se presenta con una técnica muy parecida a lo anteriormente visto en “Chac Mool”, sólo en un sentido opuesto. Mientras en “Chac Mool” el diario de Filiberto empieza con una descripción objetiva de la escultura de piedra y tan sólo paulatinamente va revistiéndolo de las señas de la vida, en el caso de “La muñeca reina” la niña se nos presenta primero activa, viva, para dar lugar a imágenes estáticas que, según el narrador, sumarían a “Amilamia entera”.²⁰² La larga descripción que sigue sin embargo logra lo contrario: priva a la niña de cualquier indicio de vida, muy parecido a lo que el Chac Mool hace de Filiberto: “como si pudiera arrancar algún líquido de mi carne.”²⁰³ Amilamia por igual, se transforma de niña en imagen (“Debo recordarla detenida para siempre, como en un álbum”²⁰⁴), para convertirse más tarde en otra imagen, aun más muerta: la del catafalco. En la primera descripción de Amilamia niña es importante subrayar la ausencia de los verbos que se sustituyen por gerundios y participios otorgando a su vez un carácter estático (carente de tiempo) al fragmento.

El punto de partida de Carlos es, entonces, un elemento visual, aunque latente: su álbum de fotos que tiene en la mente sobre una niña de hace muchos años. Estas imágenes durante algún tiempo hasta logran imponerse sobre la realidad; cuando siguiendo el mapa dibujado por la niña encuentra la casa, en la azotea distingue un delantal tendido que atribuye a Amilamia (o a una hija idéntica a la que era su amiga), a pesar de que es consciente de que la mujer en la que ella se ha convertido seguramente no llevaría idéntica prenda. Lo mismo observamos con las huellas visuales en el interior de la casa: la revista de caricaturas, el melocotón mordido por dientes diminutos, las marcas de las dos llantas, como de bicicleta en el suelo... todo indica que la que ha sido sombra, tiene que aparecer en cualquier momento, que está allí. El punto de

202 *Ibid.*, p. 56.

203 Carlos Fuentes, “Chac Mool”, en *Cuerpos y ofrendas*, *op. cit.*, p. 27.

204 Carlos Fuentes, “La muñeca reina”, *ibid.*, p. 57.

simetría esta vez se encuentra en la escalera que le guiaría a Carlos al piso de arriba. Durante la subida las imágenes estáticas de su memoria se reviven, las descripciones se repiten y se rectifican, pero esta vez con verbos en lugar de los participios y gerundios, acompañados igualmente por una percepción no menos múltiple, sinestésica:

Cierro los ojos. Amilamia también es mi recuerdo. Sólo podría compararla a las cosas que ella *tocaba, traía y descubría* en el parque. Sí. Ahora la veo, bajando por la loma. No, no es cierto que sea apenas una elevación de zacate. Era una colina de hierba y Amilamia *había trazado* un sendero con sus idas y venidas y *me saludaba* desde lo alto antes de bajar, acompañada por la música, sí, la música de mis ojos, las pinturas de mi olfato, los sabores de mi oído, los olores de mi tacto... mi alucinación... ¿me escuchan?... *bajaba* saludando, vestida de blanco, con un delantal de cuadros azules... el que ustedes tienen tendido en la azotea...”²⁰⁵

A medida que la evocación sigue, los verbos se van multiplicando a la vez que las repeticiones retóricas y gramaticales (de las preguntas de los viejos, “¿cómo era, cómo era?”; los imperfectos de las respuestas, “tenía los ojos grises”, “el aire la hacía llorar cuando corría” o los reiterados puntos suspensivos) indican el ritmo de la subida por la escalera. Una vez arriba, se abre otra puerta, pareja de aquella que hemos observado en “Aura”: en ambos casos la superficie plana da paso a otro nivel de la abstracción. En “Aura” la primera puerta (de la entrada de la antigua casa de la calle Donceles) duplicaba las esperanzas de Felipe Montero, todas aquellas imágenes evocadas a la hora de leer el anuncio; al traspasar otra puerta Felipe veía los movimientos de Aura en una escena iluminada, protagonizada por la vieja. Cuando se abre la puerta de arriba en “La muñeca reina”, serán las imágenes sinestésicas del

205 *Ibid.*, p. 69, la cursiva es mía.

recuerdo que se reflejarán en una versión igual de sinestésica, a su vez tangible, de la instalación:

Los goznes rechinan. El olor lo mata todo [...]. Abro lentamente los ojos [...], dulzura de jaramago, náusea del ásaro, tumba de nardo, templo de la gardenia: la pequeña recámara sin ventanas, iluminada por las uñas incandescentes de los pesados cirios chisporroteantes, introduce su rastro de cera y flores húmedas hasta el centro del plexo y sólo de allí [...] es posible revivir para contemplar [...] el cúmulo de juguetes usados, los aros de colores y los globos arrugados sin aire, viejas ciruelas transparentes; los caballos de madera con las crines destrozadas, los patines del diablo, las muñecas despelucadas y ciegas, los osos vaciados de serrín, los patos de hule perforado, los perros devorados por la polilla, las cuerdas de saltar roídas, los jarrones de vidrio repletos de dulces secos, los zapatillos gastados, el triciclo —¿tres ruedas?; no, dos; y no de bicicleta; dos ruedas paralelas, abajo—, los zapatitos de cuero y estambre; y al frente, al alcance de mi mano, el pequeño féretro levantado sobre cajones azules decorados con flores de papel, esta vez flores de la vida, claveles y girasoles, amapolas y tulipanes, pero como aquéllas, las de la muerte, parte de un asativo que cocía todos los elementos de este invernadero funeral en el que reposa, 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.²⁰⁶

La descripción presenta todas las características del barroco: la larguísima enumeración de objetos acumulados, el espacio oscuro, el recurso a la sinestesia que pone en funcionamiento todos los sentidos, la simul-

206 *Ibid.*, pp. 69-70.

taneidad del pasado y presente, la falta de fronteras entre realidad e ilusión... La niña tiene una camándula verdadera, idéntica a la de su madre, sus pestañas son verdaderas, así como parece de verdad el féretro y sus sábanas o la cofia que lleva, y sin embargo la última frase (ya no citada) de la descripción apunta a la imagen de la niña como “falso cadáver”.²⁰⁷ La instalación entonces multiplica los espejismos: la descripción de la imagen de la Amilamia muerta por una parte es simétrica a la descripción mental anterior, de la niña viva, recordada en los tiempos del parque; por otra parte en la misma descripción aparecen pares antagónicas, la bicicleta de tres ruedas en la recámara *versus* las huellas recordadas de las dos ruedas abajo, el olor a las flores verdaderas *vs.* las flores de papel sobre los cajones azules, los textiles sin duda auténticos y la muñeca de “porcelana, pasta y algodón”. A su vez, como lo vimos en las primeras líneas de “Chac Mool”, ambos textos contienen sus transparencias, sus prefiguraciones visuales. En “Chac Mool” la iconografía precolombina aparece de manera indudable, pero también está el corpus del Cristo crucificado y ofrendado; en “La muñeca reina” sin embargo el texto se remonta a la época colonial para evocar las imágenes de las monjas coronadas, propias de la imaginería de México. Y he aquí otro espejismo: la imagen de la monja coronada funciona como máscara, sustituto de otra sombra, de aquella niña que se ordena monja y desde el momento de su ingreso en el convento morirá para el mundo.

Este tipo de imágenes indudablemente se conoce como parte de la iconografía mexicana aunque hemos de buscar sus orígenes en las representaciones europeas del matrimonio místico. Orígenes, padre de la Iglesia oriental, era el primero en identificar a Cristo con el Eros platónico que sirvió de fundamento a los teólogos cristianos a la hora de interpretar el voto perpetuo de las monjas como unión mística con Jesús.²⁰⁸ En México existen varios tipos del cuadro en cuestión: el más

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 71.

²⁰⁸ Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas: Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, México/ Madrid, Plaza y Valdés, 2008, p. 98.

frecuente representa a la joven profesas con sus atributos, la cartela que contiene los datos de su voto así como su edad y condición, una figura del Niño Jesús en la mano, un ramillete de flores en la otra, y una corona floral en la cabeza. Cuando una monja muere, se le vuelve a retratar en su ataúd para conmemorar una vida devota, cuadro que se colocaba en general en el monasterio para perpetuar la presencia de la difunta. Las excavaciones realizadas en los monasterios de la época virreinal a su vez descubrieron en las tumbas de las monjas fallecidas armazones de metal destinadas a fijar los exuberantes adornos florales, además de restos de material vegetal en los ataúdes que pertenecían a los adornos florales.²⁰⁹ La doctora Alma Montero Alarcón destaca que una de las actividades principales de las novicias y monjas era la fabricación de flores artificiales, y las coronas que aparecen en las pinturas eran decoradas tanto con éstas como con flores verdaderas.²¹⁰ Las flores, aparte de su contenido simbólico (p. ej. la azucena blanca que simboliza la pureza y la virginidad o la rosa roja del martirio) tienen una importancia desde el punto de vista de su olor también: según los hagiógrafos del Nuevo Mundo cuando una santa muere, su muerte se acompaña de un buen olor (el olor de santidad). James M. Córdova menciona el caso de Fray Diego de Lemus: éste en 1683 registra que cuando Sor María de Jesús Tomellín murió, su cuerpo muerto emitía un aroma dulce.²¹¹ En las representaciones de las monjas coronadas profesas aparecen, junto a las flores, unas estatuillas de cera o velas decoradas con diversos motivos de la iconografía cristiana (p. ej. pelícano, escudos de la orden, sirena, flores, etc.) que aparte de su función decorativa aportan informaciones y fijan características sobre la monja que está presenciando su voto,²¹² hecho que explicaría la descripción exuberante de objetos y pertenencias de la niña en la recámara. La enumeración de globos, patines, muñecas, la

209 *Ibid.*, pp. 28-29.

210 *Ibid.*, pp. 188-191.

211 Véase el capítulo 3 de James M. Córdova, *The Art of Professing in Bourbon Mexico: Crowned-Nun Portraits and Reform in the Convent*, Texas, University of Texas Press, 2014.

212 *Ibid.*, pp. 215-218.

bicicleta, la larga serie de juguetes evocaría entonces hasta en el más mínimo detalle los retratos de las monjas coronadas, a la vez el diálogo fragmentado de los padres de Amilamia con Carlos, destinado a recrear la personalidad de la niña alude a las cartelas de las imágenes de monjas coronadas difuntas en las que se leen episodios de su vida ejemplar.

Y el retrato de una monja coronada es doble traducción de la ausencia: por una parte es una imagen-sustituto de la hija que de la casa de su familia se muda al convento, así muere para el mundo; y por otra parte el género ilustra el peculiar fenómeno social que definía la situación de cualquier mujer en la época colonial. En los siglos XVI-XVIII las mujeres en América Latina por naturaleza eran encarnaciones de la falta: los conquistadores eran todos varones que no traían al Nuevo Mundo ni a su esposa ni a su familia; los protagonistas de la conquista espiritual, los monjes y curas también eran hombres. Aunque muy pronto, desde las primeras décadas de la conquista se construyeron conventos para mujeres, las monjas que vivían allí sólo se dedicaban a la contemplación, al apoyo de los huérfanos y viudas o a la enseñanza, tareas que se desarrollaban sin excepción en el interior del recinto monástico; eso es, en los dos primeros siglos de la época colonial se mantenían prácticamente invisibles.²¹³ El retrato de la monja coronada entonces es huella visual de la ausencia de una joven en concreto, de la que el cuadro se hizo, pero al mismo tiempo es también testimonio de aquella práctica que delega al convento a todas aquellas mujeres que por una u otra razón no se hayan casado. El retrato de la monja se convierte entonces en sustituto de la realidad: y es precisamente el papel que desempeña la instalación barroca, colocada en la recámara de Amilamia en “La muñeca reina”. Amilamia, como las monjas coronadas en su tiempo, murió al mundo y ya nunca más le es lícito aparecer fuera de los muros de la clausura de su casa. Las últimas frases del cuento dan testimonio

213 Ángel Martínez Cuesta, *Las monjas en la América colonial 1530-1824*, consultada el 25 de febrero de 2019 en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/50/TH_50_123_594_0.pdf, p. 574. Véase también en Montero Alarcón, *op. cit.*, pp. 37-77.

de esta situación: cuando Amilamia abre la puerta a Carlos, desde la casa se escucha el grito de su padre que trata a su hija como si ésta de verdad se hubiera muerto: “¿Dónde estás? ¿No sabes que no debes contestar las llamadas? ¡Regresa! ¡Engendro del demonio! ¿Quieres que te azote otra vez?”²¹⁴

Octavio Paz se alude a la narrativa de Carlos Fuentes en el contexto de la traducción cuando dice: “El mundo no se presenta como realidad que hay que nombrar sino como una palabra que debemos descifrar. [...] Los individuos, las clases sociales, las épocas históricas, las ciudades, los desiertos, son lenguajes: todas las lenguas que es la lengua hispanoamericana y otros idiomas más”.²¹⁵ Añadiría que los lenguajes visuales del pasado y del presente también forman parte de este sistema verbal complejo donde los estratos visual y verbal se complementan de una forma espectacularmente ingeniosa. En “Chac Mool” se anticipa la tragedia, la narración empieza con la muerte de Filiberto y con la alusión a otra muerte, la de Cristo sacrificado. A través de este íncipit se vislumbra una analogía, aunque todavía latente, entre las dos muertes —probablemente ambos sacrificios— sospecha que se verifica a medida que la narración avanza. A nivel visual el narrador pone en juego dos imágenes: la estatua del Chac Mool que presenta de manera irónica acentuando que el vendedor le pintó la barriga con salsa de tomate para convencer a los turistas de su originalidad, y por otra parte la imagen tan sólo evocada del cuerpo de Cristo. A nivel verbal se nos presenta una estructura fragmentada: los monólogos del narrador (amigo de Filiberto) nada más verbalizan la duda, la incompreensión. Los fragmentos textuales, apuntes del diario de Filiberto, no ofrecen la posibilidad de interactuar y tematizan sobre todo el asombro del coleccionista al ver (¿creer? ¿imaginar?) que la estatua va recobrando vida. A su vez las imágenes en cada momento verifican la sospecha irracional del lector sobre

214 Carlos Fuentes, “La muñeca reina”, *op. cit.*, p. 72.

215 Octavio Paz, “La máscara y la transparencia”, *op. cit.*, p. 9.

esta transformación que el cuerpo de Filiberto y el del Chac Mool van sufriendo a lo largo de la narración. Mientras Filiberto de coleccionista, dueño omnipotente va transformándose en un ser minúsculo y termina adoptando la forma por excelencia de la ofrenda (una especie de Cristo transculturado y ridículo), el Chac Mool de estatua se transforma en ser humano y de ser humano en caricatura. Las dos parejas (Filiberto-Cristo y Chac Mool-Filiberto) construyen una red de perfecta simetría que apoyaría la interpretación fantástica si no fuera por la ironía que el narrador utiliza constantemente a lo largo de su texto. La barriga del ídolo untada de salsa de tomate, el coleccionista ignorante que huye precisamente a una playa para escaparse del que ya sabe que es dios de las aguas, el indio amarillo mal maquillado en bata de casa logra precisamente lo contrario, cuestiona siempre la explicación demasiado fácil. El Chac Mool original tolteca se convierte entonces en transparencia para que su imagen sea sustituida primero por una escultura turística en el México moderno, más tarde por la del dios omnipotente y luego por una caricatura del mestizaje. La imagen de Cristo a su vez se transparenta para convertirse inmediatamente en el hombre sacrificado por su ignorancia, de colonizador en colonizado.

En “La muñeca reina” no aparece la ironía, el narrador se sirve más bien de los recursos de lo poético y del *kitsch*; el sustrato visual a su vez complementa lo que a nivel de las palabras se calla. El texto escrito, la carta de Amilamia, como hemos mencionado, tan sólo cataliza los acontecimientos y marca una línea divisoria entre el antes (recordado) de los tiempos en el parque y un después de la visita en la casa de la chica. La narración no es menos fragmentaria que lo observado en “Chac Mool”, de hecho el texto del cuento se constituye como si fuera un *collage* de monólogos interiores, fragmentos de recuerdos que se componen como un álbum de fotos. La escena cuando los padres llevan a Carlos a la recámara de arriba para mostrarle el catafalco de la niña es el auge de la narración. La descripción barroca aterriza, la frase infinita anteriormente citada pone en funcionamiento todos los recursos de

impresionar, al igual que lo presenciamos en los interiores eclesiásticos barrocos o en la misma ceremonia del voto de la monja que da origen al tipo iconográfico de las monjas coronadas. La ceremonia es toda una representación teatral dirigida a causar efecto catártico, cuyos elementos se reconocen en la narración del cuento de Fuentes: la llegada al recinto del templo en compañía de los padres (aunque en Fuentes lo protagoniza Carlos y no la joven), la enumeración de la indumentaria de la futura monja/Amilamia, la transformación de viva en muerta (al mundo), la lista de preguntas y respuestas obligatorias, los olores (a incienso, vela y flores), la música (que en el cuento se realiza a nivel de lo retórico), todo está presente, aunque algo desfigurado, en “La muñeca reina”. La acumulación verbal arrastra al lector a la vez que lo sinestésico lo involucra en la escena: la recámara no tiene ventanas, los viejos están por detrás de Carlos, no hay manera posible de escaparse, la realidad ajena se convierte en la única realidad posible al protagonista.

A nivel estrictamente narrativo “La muñeca reina” se construye como un cuento clásico: la tensión acumulada se desencadena nada más en el último momento; sin embargo el estrato visual funciona como intertexto, una especie de versión original que anticipa los acontecimientos callados; así el final es como la definición del texto clásico por Borges: no sorprende porque nada más verifica lo que vinimos sospechando desde la misma descripción de la instalación barroca. El féretro es ilusión, máscara que encubre una realidad mucho más terrible. De igual manera en “Chac Mool”: la imagen final del indio transculturado y el ataúd con el cadáver de Filiberto evoca otras tantas versiones originales. Lo que en la narración ha sido literatura fantástica, paso de fronteras y fábula descontextualizada, a nivel visual aporta elocuentes analogías de otros tantos ataúdes y otros tantos sacrificios.

Hemos visto, Octavio Paz define el mundo de Carlos Fuentes como un universo hecho de palabras y Borges demuestra que las mismas palabras pronunciadas en contextos y épocas diferentes crean diferentes mundos. Nos gustaría creer que la imagen fuese de naturaleza más esta-

ble que la palabra, sin embargo los ejemplos anteriormente observados ilustran que revivir imágenes del pasado es como pintar máscaras para cubrir vacíos inefables. Las versiones definitivas, exactamente, corresponden al terreno de la teología o al cansancio, mientras en este universo hecho de espejos el lector llegaría a formar parte de la confabulación. Volviendo a las palabras de Borges, nosotros mismos “somos (...) el río de Heráclito”.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, JORGE LUIS, “Pierre Menard autor del Quijote”, en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 43-58.
- BORGES, JORGE LUIS, “Las versiones homéricas”, en *La Prensa*, 8 de mayo de 1932, consultada el 2 de marzo de 2019 en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-versiones-homericas/>.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO, “Versos comunicantes”, en *Exorcismos de esti(l)o*, Madrid, Suma de Letras, 2002.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, consultada el 3 de marzo de 2019 en https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap62/cap62_04.htm.
- FUENTES, CARLOS, “Aura”, en *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 109-143.
- FUENTES, CARLOS, “Chac Mool”, en *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 17-28.
- FUENTES, CARLOS, “La muñeca reina”, en *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 55-72.
- MARTÍNEZ CUESTA, ÁNGEL, *Las monjas en la América colonial 1530-1824*, consultada el 2 de abril de 2019 en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/50/TH_50_123_594_0.pdf.

MORALES, ANA MARÍA, “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico”, *Hipertexto* 7, Invierno 2008, pp. 68-76, consultada el 3 de marzo de 2019 en https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-07/ana-m-morales.pdf.

MONTERO ALARCÓN, ALMA, *Monjas coronadas: Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, México/ Madrid, Plaza y Valdés, 2008.

PAZ, OCTAVIO, “La máscara y la transparencia”, en *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 7-16.