

la superabundancia, que culmina con el gigantismo.

En efecto, la novela se desborda en las reiteraciones de la sexualidad. No hay contención narrativa; lejos de la selección: el inventario, el recuento totalizador. De esta reiteración nace la verdadera parodia del lenguaje de la sexualidad. Conforme las experiencias sexuales se repiten se va estableciendo un lenguaje, un código de valores entendidos que se pone en práctica en las experiencias sucesivas, hasta que cada una de ellas se convierte en referente de la que habrá de sucederle y en parodia de la anterior:

Quien ha enamorado a más de una mujer se ve condenado a repetirse; la primera vez como drama la segunda como farsa.

Así, el referente deja de ser la carne para ser verbo y éste es, quizá, el rasgo de mayor pertinencia del arte barroco: su punto de partida es la cultura, no la naturaleza. Tal es su artificio.

UNA FAMILIA ALEGÓRICA

Carlos Fuentes, *Una familia lejana*, México, 1980, ERA, 214pp.

POR GUSTAVO GARCÍA

Una familia lejana o la mecánica de los signos. Sería descubrir el hilo negro afirmar que una de las preocupaciones básicas en toda la obra de Carlos Fuentes ha sido explotar el valor polisémico de las palabras, la multitud de significados, la estratificación infinita de intenciones y las distintas historias simultáneas que se cuentan en el mismo diálogo. Si él y Octavio Paz hicieron de la idea de "la máscara y el rostro" un lugar común eficaz, fue porque le encontraron aplicaciones inmediatas en sus textos. *Una familia lejana* es, como las otras novelas de Fuentes, un trabajo de erección de verdades a medias, visiones fugaces (una silueta asomada instantáneamente a la ventana es tanto una mujer amada décadas atrás como una visión anticipada de sí mismo), palabras, frases y situaciones fragmentadas o contradictorias, alusivas más que definitivas (dice el personaje central: y "Puedo apreciar que todo lo que me dice tiende a distraer mi atención de otra cosa que, sospecho, usted quiere ocultar", p. 116): la estancia del viejo Branly en la mansión de Heredia el francés, Clos des Renards, es una convalecencia, un cautiverio no declarado y un proceso de aprendizaje y recodificación de la realidad y la vida cotidiana (desde buscar su comida hasta entender el carácter ambiguo de su anfitrión y de los niños cuyas voces oye desde su lecho); el joven mexicano Victor Heredia es el heredero del

LIBROS



despotismo señorial español (fustigando a criados mexicanos e hispanos con igual autoridad), la reencarnación anacrónica del viejo Victor Heredia francés y la fracción mágica americana que, en Francia, se une en cópula a su equivalente europeo, en un Citroën chocado e invadido por la vegetación del Jardín de Clos des Renards, y el Heredia francés es el esclavo liberado, el burgués altanero y vulgar en oposición al aristocratismo ilustrado decadente de un Branly instalado de por vida en la Belle Époque.

Una familia lejana o la traición del símbolo. Todo esa pirotecnia envolvente de signos abiertos, de historias contadas a partir de sus contradicciones, desmentidas conforme avanzan, no es nueva ni exclusiva (aún en la narrativa mexicana, aunque *Aura* sea su caso más evidente; es un proyecto que animó a la literatura local de los 60's y de él surgieron, cuando menos, *Farabeuf* y *La obediencia nocturna*, pero con nadie gozó de mejor salud que con Fuentes, capaz de elevar personajes y situaciones al grado de símbolos generales, vitales y convincentes, "...símbolo activo, el que no precede a la letra, sino que, de cierta manera, es a la vez motor y fluido, causa y compañera de la creación", como él mismo apuntó en un ensayo.¹ Pero para que funcione un símbolo, debe ser irrepetible o constantemente alimentado, modificado, actualizado, confrontado con la realidad que quiere reflejar y subvertir, so pena de degenerar en clisé, en la antípoda del símbolo, según Fuentes, la alegoría ("Si la alegoría ilustra, el símbolo, desconocido de sí mismo, busca. Alegoría: verdades conocidas. Símbolo: verdades por conocer", op. cit.) Lo cierto es que la obra de Fuentes en los 70's negó justo aquello a lo que buscaba referirse (de *Todos los gatos son pardos* a *La cabeza de la hidra*): hizo de México, su historia, sus personajes y su cotidianidad un escaparate de museo, una fábula llena de metáforas y alegorías, símbolos petrificados, no funcionales (el cielo ha dado a México un Huichilobos en cada hijo, un tlatoani en cada funcionario, una

Coatlicue en cada anciana, un filósofo enciclopedista en cada héroe), insertos en un país épico, estrictamente literario que se quiere hacer pasar por el verdadero (o tener una relación cercana con éste, con el rostro oculto tras la máscara). Entonces, la eficacia de sus últimos trabajos, sobre todo *La cabeza de la hidra*, dependía de su plena habilidad técnica, su asimilación de los códigos de los géneros que adoptaba. Se puede alegar —con mucho margen de error— que Fuentes, como el Winterbourne de *Daisy Miller*, ha vivido lejos de casa demasiado tiempo; pero resulta que cada vez se nota más seguro escribiendo y viendo a México como un europeo (no dejan de haber resonancias henryjamesianas en todo esto) y no debe extrañar, pues, que en una novela contada por un francés, como es *Una familia lejana*, los capítulos sobre México sean los peor resueltos, los más previsibles, justificaciones forzadas para redondear la historia en Francia (el niño Victor Heredia encontrando en Xochicalco la mitad del amuleto que completará en el Citroën; las reflexiones sobre la perpetuidad del pasado en el presente hispanoamericano).

Una familia lejana o el retorno a la matriz es la nostalgia de la metrópoli. La referencia a Henry James es obligada; del más europeo de los escritores americanos asoman, en la novela de Fuentes, esa ternura crepuscular por los viejos cuyo pasado es una zona sagrada de recuerdos, glorias militares o culturales que les dignifican su ancianidad (Branly como extensión de la agónica amada del poeta Aspern) y el goce por las claves misteriosas y evanescentes de la novela gótica (*Otra vuelta de tuerca*), de la que no sólo compendia sus elementos básicos (cotéjese su descripción de Clos des Renards con la hecha por Poe sobre la mansión de Rodrigo Usher) sino que recupera su ambiente decadente (esa "conciencia desesperada", "descubrimiento de una nueva dimensión de lo real" que menciona Pio Baldelli sobre Visconti) para asumir la voluntad del artista latinoamericano finisecular de suponer a Francia su patria intelectual, como lo fue para Isidore Ducasse, Ruelas, Laforge, José María Heredia y, años después, Carpenter ("—Oh, exclamé, Buenos Aires, Montevideo, son mis ciudades perdidas; han muerto y nunca regresaré a ellas. La patria final de un latinoamericano es Francia; París nunca será una ciudad perdida", p. 28).—Es la unión de todos los contrarios, desde los aparentemente iguales (la "agitación sin desorden" del racionalismo europeo contra el "desorden petrificado" americano) o absolutamente inconciliable (Branly es una mente cartesiana, de lógica pascaliana, enfrentada al sadismo cerebral-instintivo de los Heredia), armonizados por la permanencia del pasado, por la eterna repetición del mismo momento ("¿Quién ha escrito la novela de los Heredia?... La novela ya fue escrita. Es una novela de fantasmas inédita, que yace en un cofre enterrado bajo la urna de un jardín o entre los ladrillos sueltos del cubo de un montacargas. Su autor, sobra decirlo, es Alejandro Dumas", p. 205). Fuentes hace de París el punto de encuentro de ren-

cores y tragedias ancestrales, que se remontan a la invasión francesa a México, añoranzas de la mujer amada y los fastos del triunfalismo arquitectónico del hierro y el acero de principios de siglo, la búsqueda de raíces culturales de latinoamericanos que han huido de un continente demasiado violento (espiritual o materialmente) para entregarse a un nuevo tipo de excesos.

Una familia lejana hace conciente una serie de impulsos culturales que durante años permaneció más o menos oculta (o en estado latente) en los libros de Fuentes. Cada novela suya es un gusto particular por saciar sus ganas de ser otro, por la vía del homenaje, de la solución del reto, del dilema que plantea el propio Branly: "...el arte de narrar es un desesperado intento por restablecer la analogía sin sacrificar la diferenciación" (p. 191). Que todo ese placer por la escritura sólo conduzca a divertimentos estilísticos de signos reiterados no deja de ser desalentador.

¹ "Herman Melville: la novela como símbolo", en *Casa con dos puertas*, México, 1970, Joaquín Mortiz.

ASTRONOMÍA PREHISPÁNICA

POR EDUARDO ENRIQUEZ

Aveny, Anthony, Michel D. Coe, et. al., *Astronomía en la América Antigua*, Trad. de Luis F. Rodríguez, México, Siglo XXI, 1980, 325 pp., maps., illus.

Con el propósito de contrarrestar la desenfrenada especulación en los intentos de explicación de ciertos fenómenos culturales (religiosos, cosmológicos, mitológicos) de las culturas antiguas americanas, un grupo de astrónomos, físicos, arqueólogos y antropólogos han realizado una serie de estudios que pretenden esclarecer, desde una perspectiva científica, lo relacionado a la práctica astronómica en las civilizaciones autóctonas americanas.

La compilación de esta serie de estudios da forma a la reciente publicación *Astronomía en la América Antigua*, editada bajo el sello de la casa editorial Siglo XXI.

Estos estudios de la astronomía y cosmología de los pueblos antiguos americanos no sólo esclarecen importantes problemas de carácter urbanístico-arquitectónico (orientación de ciudades y edificios) sino que, lo más importante, establecen las primeras bases que demuestran la forma en la que los indios americanos desarrollaron una auténtica astronomía científica.

Si bien es cierto que ya la antigua bibliografía sobre las culturas americanas precolombinas había señalado la importancia de la astronomía en estas últimas, la forma en la que ésta se manejaba era, las más de las veces, muy especulativa e hipotética. Con el fin de, precisamente, brindar una explicación fundamentada científicamente, los autores de los ensayos reunidos en el

LIBROS



libro se han empeñado en realizar investigaciones de carácter interdisciplinario, de tal suerte que llegan a proponer lo que llaman una "arqueoastronomía" o "astroarqueología", cuyo objeto de conocimiento sea el estudio de las concepciones cosmológicas de las antiguas civilizaciones.

El libro reúne 15 artículos agrupados por el área geográfica objeto de su estudio. A Mesoamérica se dedican tres, interesados específicamente en el estudio de los signos astronómicos; al área maya, seis estudios en torno a su arquitectura; al suroeste americano y las grandes llanuras, cinco, y por último una contribución en torno al área sudamericana.

"Con la publicación de este volumen, —los autores— esperan comenzar a sintetizar algunos de los elementos comunes relacionados al desarrollo de la ciencia entre las civilizaciones precolombinas del Nuevo Mundo", señalando las diferencias y semejanzas en la práctica astronómica en-



tre las distintas zonas geográficas de América.

Una primer característica común compartida por las civilizaciones autóctonas es el sistema astronómico basado en el estudio del horizonte, "lo que permite formular un período en el calendario con notable precisión" y a su vez marca importantes diferencias con respecto a otras prácticas astronómicas (ejem. la china, basada en una orientación polar o la babilónica, que se basa en el estudio de los eclipses). La exactitud de los cálculos de las posiciones de Venus que se encuentran en el Códice de Dresden, queda aclarada al establecer una relación entre la arquitectura (el edificio del Caracol en Chichén Itzá específicamente) y las alineaciones horizontales de Venus en distintos períodos del año. Estudios astronómicos en el mismo sentido de los códices de Baldey y Selden arrojan relaciones semejantes.

Entre los artículos reunidos en el volumen se encuentran además: investigaciones que ponen su atención en el análisis de las fuentes primarias (Sahagún, Calvo, Molina, Durán, etc.) en las que se trata el asunto del saber astronómico de los indígenas, análisis de las relaciones geométricas y astronómicas, y sobre la importancia de la luz y las sombras en los edificios prehispánicos.

Los objetos constantes en las distintas prácticas astronómicas de las culturas precolombianas son: el sol, sobre el que se determinan sus horas de salida y puesta, tanto en los equinoccios como en los solsticios, su tránsito por el cenit quedando todos estos datos registrados con el propósito de establecer fechas fijas, períodos calendáricos de importancia cívica, religiosa y sobre todo agrícola, la luna de la que se registran sus distintas fases en lugar de posiciones en el horizonte, y los planetas y estrellas más brillantes relacionando siempre sus posiciones con respecto a las de los demás astros.

Estos artículos que conforman la *Astronomía en la América Antigua* responden a un malestar manifestado por Sir Eric Thompson cuando decía que "la astronomía maya era demasiado importante como para dejársela a los astrónomos", criticando a aquellos malabarismos teóricos que proponían combinaciones entre los números de las inscripciones, sin hacer caso del contexto en el que estaban inscritos.

De ahí que los autores pretenden estar, a través de un conocimiento de la cultura e historia de los pueblos antiguos americanos, en condiciones de comprender los alcances y especificidad de sus conocimientos astronómicos. Sin embargo, en su intento, se detecta un desequilibrio entre las investigaciones propiamente astronómicas, realizadas con esa tónica exhaustiva propia de la tradición norteamericana, y las que consideran las circunstancias socio-culturales que hicieron posible que estas civilizaciones llegaran a un grado tan refinado en el conocimiento de los asuntos astronómicos. De cualquier manera este texto viene a llenar un hueco importante en el conocimiento de todos aquellos interesados en el estudio de las culturas prehispánicas.