

---

# Cifra Nueva

## REVISTA DE CULTURA

---

Trujillo/Julio-Diciembre/1998

Número 8

---



Universidad de Los Andes / Núcleo Universitario "Rafael Rangel"  
Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico

## Maison Carlos Fuentes et Compagnie

Lilvia Soto

Universidad de Pensilvania Estados Unidos

*On ne cherchera pas le texte original, parce qu'il n'en existe pas. Marcel Mauss*

*Manuel d'ethnographie*

*"Le Bagré est un et pourtant la manière de le conter varie."  
(Le récit le dit de lui-même chez les LoDagaa [Nord du Ghana]).*

*On n'a jamais fait de si bons romans qu'avec les ésoterismes . . .  
Jean Marquès-Rivière*

*Histoire des doctrines ésotériques*

En 1845, Jean-Baptiste Jacquot, alias Eugène de Mirecourt, lleno de despecho porque Alejandro Dumas había rechazado su oferta de trabajar para él, y con obvio deseo de venganza, publicó en París **Fabrique de Romans, Maison Alexandre Dumas et Compagnie**, un panfleto en el que acusó al prolífico escritor decimonónico de dirigir un equipo de colaboradores anónimos: Adolphe de Leuven, Anicet Bourgeois, Gaillardet, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Paul Meurice y, sobre todo, Auguste Maquet, los "verdaderos autores" de sus dramas y novelas. En su intento de difamación, lo acusó de explotar a sus esclavos, "negros que trabajan bajo el fuele de un mulato."<sup>1</sup> Mirecourt olvidó mencionar a uno de los más prolíficos e importantes colaboradores de Alejandro Dumas: Carlos Fuentes. Olvidó también, o tal vez ignoraba, la historia de colaboración anónima que ha existido en

---

1 Eugène de Mirecourt, **Fabrique de Romans, Maison Alexandre Dumas et Compagnie**. Paris: chez tous les marchands de nouveautés, 1845. 7-55. Citado en André Maurois, **Les Trois Dumas**. Paris: Librairie Hachette, 1957. 202-208. Cita en 205.

el arte desde sus orígenes, por producción colectiva en el arte sacro pre-renacentista, por considerar al yo como una ilusión en el arte oriental, por ejemplo, el renga japonés del siglo XVII y, lo que Mirecourt no podía prever, por el desprestigio del concepto tradicional de autoría, en el surrealismo muy en particular, y en general en todas las artes desde principios de nuestro siglo<sup>2</sup>. Carlos Fuentes, en cambio, escritor tradicional, dueño de un profundo sentido histórico y consciente de que escribe con toda la cultura occidental en la médula, está orgulloso de su filiación artístico-filosófica y de los antepasados y contemporáneos que ha escogido como colaboradores no anónimos de su Maison Carlos Fuentes et Cie<sup>3</sup>. Entre los escritores, menciona, en la novela misma, a Lamartine, Supervielle, Balzac, Dostoievsky, Proust, Cervantes, Lautréamont, José María de Heredia, Jules Laforgue, Paul

2 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Tr. del alemán de Michael Shaw. *Theory and History of Literature*, Vol. 4. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 47-54.

3 T.S. Eliot ya dijo en 1932: “[la tradición] no puede heredarse y si se desea, debe obtenerse a través de un gran esfuerzo. Entraña, en primer lugar, el sentido histórico, que podemos considerar casi indispensable para cualquiera que piense seguir siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico implica una percepción, no sólo de lo transcurrido del pasado sino también de su presencia; el sentido histórico compele al hombre a escribir no sólo con su propia generación en los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ella toda la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es un sentido de lo eterno tanto como de lo temporal y de lo eterno y lo temporal juntos, es lo que hace a un escritor tradicional.” (“Tradition and the Individual Talent.” *Selected Essays*; 1932. New York: Harcourt Brace and Co., 1950. 3-11. Cita, 4. La traducción al español es mía). En la misma línea de pensamiento, Fuentes ha dicho, “La tradición no se hereda: se crea, se inventa a partir de los museos incendiados. Tradición es renovación. Se trata de que los muertos sirvan a los vivos, y no al revés.” (“Carlos Fuentes: Salto mortal hacia mañana; Entrevista con José-Miguel Ullán.” *Homenaje a Carlos Fuentes: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomani. New York: Las Américas Publishing Company, Inc., 1971. 327-43. Cita, 333). Ya en 1973 había dicho: “Ni los templos griegos ni las pirámides mayas ni las catedrales góticas están firmadas por nadie. ¿Qué ganó y qué perdió el arte cuando sucumbió al pecado original del individualismo? De todos modos, me parece muy interesante concebir el desarrollo de una literatura como una empresa común. El escritor no es más que el conducto de algo que le pre-existe, ¿verdad? Nos pre-existe un lenguaje, una vida social, cultural, sexual, etc. Los escritores tienen la fortuna de que las palabras aniden en sus lenguas —o en sus Olivettis— por un instante. Pero las palabras no son nuestras, no las inventamos, vienen de antes, ¿verdad? Y luego las retransmitimos, las devolvemos transformadas. (James R. Fortson, *Perspectivas mexicanas desde París: Un diálogo con Carlos Fuentes*. Suplemento de: *él; la revista joven*, México: Corporación editorial, S.A., 1973. 14-15). Más recientemente, y ampliando la base de la tradición, dijo: “creo profundamente que somos parte de una tradición, que los libros son libros de otros libros, son hijos de otros libros y que todo lo que se ha dicho se puede remontar a Homero, a un anónimo poeta chino, a un escriba japonés olvidado... Los grandes libros son libros escritos por todos, y sobre todo por una gran tradición.” (“Estos fueron los palacios; entrevista con Sylvia Fuentes.” *Espejo de escritores*. 1a. ed. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1985. 79-104. Cita, 96).

Lafargue y, muy especialmente, a Alejandro Dumas, cuyo manuscrito apócrifo constituye la base de *Una familia lejana*<sup>4</sup>.

El conde de Branly, el personaje principal y uno de los narradores de la historia de los Heredia, nos sugiere cervantinamente que la novela firmada por Fuentes “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” (pág. 205)<sup>5</sup>. *Una familia lejana* es, entonces, el apócrifo manuscrito inédito de Alejandro Dumas, encontrado por el conde de Branly y narrado, con alteraciones y desde distintos puntos de vista a Carlos Fuentes, quien a su vez nos lo cuenta a nosotros. Constituye un capítulo, episodio o versión del libro abierto, de la narración eterna, contigua y siempre inconclusa, carta hidrográfica dibujada por todos, escritores y lectores. *Una familia* empieza y termina *in medias res* y sería fútil tratar de trazar la fábula a sus orígenes ya que siendo una historia familiar, o, como diría Borges, una obra platónica, hereditaria<sup>6</sup>, las ramas del árbol genealógico se extienden hacia el pasado y hacia el futuro y proliferan en distintas direcciones, indefinidamente, pues cada lector se convierte en el avatar del que Fuentes llama “polígrafo errabundo y multilingüe,” autor de todos los libros<sup>7</sup>, y así, cada uno de nosotros funciona como narrador-protagonista al cumplir con el deber hereditario de transmitir la historia de la estirpe y a la vez añadirle un eslabón con el episodio que nos corresponde protagonizar y relatar. Esta historia se suma a “La Narración” pues, como en el concepto de los

4 Sigo la 3a. ed. México: Ediciones Era, 1980.

5 Ver también 92, 146, 202.

6 “Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores.” (“El jardín de senderos que se bifurcan.” *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1956. 106).

7 “Pero si estoy convencido de que se trata del mismo autor, del mismo escritor de todos los libros, un polígrafo errabundo y multilingüe llamado, según los caprichos del tiempo, Homero, Virgilio, Dante, Cervantes, Cide Hamete Benengeli, Shakespeare, Sterne, Goethe, Poe, Balzac, Lewis Carroll, Proust, Kafka, Borges, Pierre Menard, Joyce. . . Es el autor del mismo libro abierto que, como la autobiografía de Ginés de Pasamonte aún no termina.” (*Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1976. 96. Para otros comentarios acerca de la picaresca, 30-31). Me parece interesante que Fuentes tome el episodio de Ginés de Pasamonte como punto de partida para su meditación acerca del carácter siempre inconcluso de “La Narración.” La estructura abierta de la autobiografía de Maese Pedro nos sugiere la pauta para la apertura que Fuentes reclama para “La Narración” escrita por el polígrafo errabundo que en el episodio de *Una familia* se llama Carlos Dumas o Alejandro Fuentes y que narra la historia de los Heredia en francés, la traduce al español y propone que nosotros, como avatares suyos, la continuemos

pueblos Imerima de Madagascar, nada es descartado y la historia tiene dos vertientes: la herencia de las orejas y la memoria de la boca y así el tiempo, la historia y "La Narración" se acrecientan continuamente y mantienen una existencia simultánea.<sup>8</sup>

La mayor parte de la novela la constituye un diálogo entre dos amigos en el Automobile Club de Francia un día de principios de noviembre de 1979. Este diálogo sirve de marco a la narración que el conde de Branly le hace a su amigo Carlos Fuentes de sus experiencias de los últimos meses. En su relato confluyen otras voces, especialmente las de los otros dos narradores principales: Hugo Heredia, el famoso arqueólogo mexicano y Víctor Heredia, el propietario del Clos des Renards. Lo que Branly le cuenta a Fuentes es una historia espeluznante de desapariciones, fantasmas, crímenes y enigmas.

El verano anterior, Branly había conocido a Hugo Heredia y a su hijo Víctor en un sitio arqueológico en Xochicalco. Branly los había invitado a quedarse en su hotel de la Avenue Saxe en septiembre cuando Hugo tenía que asistir a un congreso de la Unesco en París. Ahí, Branly se ve involucrado en el juego de homonimia que padre e hijo han estado jugando durante varios meses. Cada vez que llegan a una nueva ciudad, buscan sus nombres en la guía telefónica y el que pierde debe conceder al ganador un deseo. En París, Víctor gana y su premio es ir a conocer a su homónimo. Al día siguiente, el martes por la mañana, Branly lo lleva a Enghien-

en inglés, italiano, portugués, griego, alemán, polaco, chino, ruso, húngaro, sueco, japonés, swahili. Pero la estructura de mosaico a la que Ginés de Pasamonte podrá seguir añadiendo episodios mientras viva, en *Una familia* se convierte en carta hidrográfica a cuyo diseño cada lector debe colaborar con su propio río. Sin embargo, si la picaresca es una narración inconclusa por carecer de final, sí tiene un comienzo *ab ovum*, pues, siendo una historia personal, puede comenzar con el nacimiento del pícaro, mientras que *Una familia*, como episodio de la historia del linaje humano, sólo puede empezar y terminar *in medias res* (155, 157).

<sup>8</sup> (*Una familia*, 16, 159). Esta noción de la acreción permanente del tiempo y de la historia en el contexto de la pluralidad de tiempos necesaria para que las civilizaciones policulturales puedan sobrevivir aparece más tarde en su ensayo "Writing in Time" (*Democracy*, January 1982: 61-74. El ejemplo particular de los pueblos Imerima, 61). Distintos grupos pueden transmitir la tradición "de la boca a la oreja," ya sea por desconocer la escritura o, en el caso del esoterismo de todos los tiempos, por mantener la doctrina secreta que sólo puede ser revelada a los adeptos en una asamblea exclusiva, aislada del exterior y de las multitudes y a menudo *de bouche à oreille* (Jean Marquès-Rivière, *Histoire des Doctrines Esotériques*. 1940. Paris: Payot, 1971. 7). En *Una familia* esta transmisión oral aparece en la estructura dialogada que a) en la lectura esotérica que hago de la obra, constituye un elemento esencial del ritual iniciático y b) como convención literaria, nos pide que suspendamos la certidumbre de tener en la mano un libro, un objeto, producto de la escritura solitaria de Fuentes autor y de la labor artesanal de la imprenta y nos exhorta a que

les-Bains, en los suburbios de París, a conocer al dueño del Clos des Renards. A través de una extraña serie de accidentes, se ven obligados a permanecer con los Heredia franceses durante varios días. Mientras Branly guarda cama para que sus lesiones superficiales cicatricen, llega a conocer la historia de Víctor Heredia el francés y de su familia caribeña. A través del tapiz tejido con esta historia, con los cantos y juegos del niño mexicano y de su compañero André, el hijo de Heredia el francés, así como con sus propios sueños, recuerdos, imaginación y deseos, empieza a formarse una imagen de sus fantasmas, pero no tendrá una idea clara de su significado hasta que encuentre un depositario para su narración. En octubre, Branly viaja a México a encontrar a Hugo Heredia para preguntarle cuál fue su papel en los extraños acontecimientos del Clos des Renards. En Xochicalco, la víspera del Día de los Muertos, Hugo le cuenta la historia de la muerte de Lucie, su mujer, y de su otro hijo, Antonio, su miedo de olvidar el pasado, su deseo de recobrar la memoria, el pacto que había hecho con Víctor Heredia que le permitiría recobrar a sus muertos y a Heredia recobrar, o, más bien, formar a su nonato, a su ángel.

Los juegos y misterios de este *whodunit* son de un ludismo muy serio, de dimensiones trascendentales. Como en las buenas novelas policiales, muchos de los indicios están ahí con el propósito de despistar, de distraer, de engañar. Lo que Branly cuenta es una historia llena de anacronismos, contradicciones, cabos sin

participemos de un juego que es el reverso del que Branly le propone a Fuentes personaje al pedirle que escuche su voz "narrar la de [Hugo] Heredia" y añade que "se trata de una figura creada por la imaginación narrativa." Fuentes contesta que nunca ha leído o escuchado una ficción sin acceder a ese pacto pero se pregunta si es posible "un acuerdo así entre dos amigos presentes, como lo era entre un lector y un autor fatalmente distantes?" (156-57). Entonces, los dos amigos presentes sostienen un diálogo lleno de "coquetería referencial" (75) y regido por todas las convenciones del mundo literario y el lector de esta obra, literaria por excelencia, debe participar de un juego de simulación de oralidad. Según Marcel Detienne (*L'invention de la mythologie*. Paris: Editions Gallimard, 1981. Ver esp. el capítulo "Par la bouche et par l'oreille," 50-86), las narraciones de una civilización "de la boca a la oreja" en su fluidez, libre de la fijeza de la escritura, son transformadas por una memoria que combina la variación con la repetición. La historia de los Heredia (Víctor, Hugo, Branly y Carlos) se hace en esta repetición y se estructura a través de las variantes de "El Relato," de los ríos y arroyos que desembocan en la cuenca de "La Narración." Yo propongo que si aceptamos la convención de oralidad y dejamos a un lado la civilización del libro para entrar en la de "la boca y la oreja," no podremos convertirnos (enfrentados a la ausencia de toda grafía) en avatares del polígrafo errabundo y multilingüe, pero sí (por analogía) de un polífono igualmente errabundo y multilingüe. Pero aún dentro de la civilización del libro, si como lectores, "víctimas" del "regalo del diablo" (190), herederos de la historia de los Heredia o iniciados del esoterismo debemos continuar "El Relato" y añadirle nuevos episodios, tendremos que hacerlo como polífonos. Si no todos podemos participar en la pan-escritura de la historia de nuestra familia que Fuentes parece proponer, sí podemos y debemos ser parte de su pan-autoría.

atar, verdades opuestas y, como le dice a Fuentes, la solución de un enigma es otro enigma. Pero el trayecto de las trampas es inútil, “tan inútil,” dice Branly, “como las pesquisas de la policía en *La carta robada de Poe*; el objeto buscado estaba siempre a la vista de todos” (pág. 59)<sup>9</sup>.

“La carta robada” que Branly, como el prefecto de la policía de París, busca en recónditos y falsos rincones resulta ser su autoconocimiento. En una progresión gradual se da cuenta de que:

1. Los verdaderos rumores de la naturaleza que observa desde la recámara del Clos des Renards nacen dentro de él mismo: el paisaje es interno (74).
2. Los sentimientos que atribuyó a su anfitrión al llamarlo grosero, resentido, humillante, eran sólo la proyección de sus sentimientos hacia el francés y por fin se ve obligado a confesar: “el hombre burdo era yo” (78).
3. Para proyectar anticipadamente la solución parcial de los enigmas se obliga a soñar con los escritores nacidos en América que fueron a vivir en Francia: Heredia, Lautréamont y Supervielle. El poema de éste, “El cuarto contiguo”, se convierte en el *leit-motiv* de su narración y le permite unir las partes dispersas de sus sueños y conducirlo a “la verdad” (123).
4. Esta verdad se le revela en el último sueño que tiene en el Clos des Renards, correlato onírico del poema de Supervielle, en el que recuerda a una mujer a la

9 “La carta robada” (1845) es la tercera de las cuatro historias de detectives que Edgar Allan Poe escribió y la última de la trilogía que protagoniza C. Auguste Dupin. Poe sitúa las actividades de su héroe en un París verosímil, quizás, sugieren Frederic Dannay y Manfred B. Lee, por considerar que existía una “afinidad estrecha entre Francia y la aplicación del razonamiento inductivo a la detección del crimen.” (Ellery Queen, *Queen’s Quorum; a History of the Detective-Crime Short Story as Revealed by the 106 Most Important Books Published in this Field Since 1845*, Boston: Little, Brown, and Company, 1951. 68). A. E. Murch piensa que el surgimiento del folletín y el de los asuntos detectivescos en las novelas de Eugène Sue, Honoré de Balzac y Alejandro Dumas le deben mucho a la trilogía de Poe. Murch menciona especialmente la influencia de “Los crímenes de la calle Morgue” en el razonamiento detectivesco de D’Artagnan en *Le Vicomte de Bragelonne* (1848-1850). Esta es la novela que los dos niños mencionan en la terraza y que Branly recuerda haber leído en el jardín de su madre. *El hombre de la máscara de fierro* es un correlato de *Una familia* no sólo por su razonamiento detectivesco sino también por los motivos de los gemelos y de la usurpación (*The Development of the Detective Novel*, London: Peter Owen Limited, 1958). Aunque la primera historia de un asesinato (Caín y Abel) se remonta a la Biblia, relata un crimen sin misterio y aunque, en la opinión de Dannay y Lee, el primer detective de la historia

que amó en el pasado y al niño del Parc Monceau de su niñez a quien negó el reconocimiento y la amistad. El niño escoge a la mujer como madre y ella lo arrulla. En la reunión de estos dos seres Branly experimenta la catarsis y la reconciliación (124-27);

5. Al regresar a su casa el proceso de autoconocimiento continúa: se da cuenta de que la sucesión de sus sueños sólo disfrazaba la ignorancia de sus propios deseos (77); toma conciencia de que el olvido es la única muerte y la presencia del pasado en el presente, la única vida (156) y de que en el Clos des Renards no conoció a los Heredia sino a sí mismo (133).

La serie de hipótesis acerca de los sentimientos e intenciones de Víctor Heredia, su anfitrión en el Clos des Renards, que Branly se ve obligado a descartar al profundizar en su autoconocimiento, nos revela que el envoltorio detectivesco encubre la historia de un viaje iniciático<sup>10</sup>. La posterior narración de estas experiencias, además de ser una meditación sobre la esencia del acto de narrar, constituye la etapa del viaje en la que Branly, mediante el diálogo, puede por fin comprender su significado y a la vez abrir el cauce de un nuevo río al iniciar a su amigo Fuentes, el nuevo adepto, el heredero digno de continuar la historia y la búsqueda y de transmitírnoslas. El *thriller* es metafísico y metaliterario. Mi propósito es estudiar el viaje, la meta-literariedad del relato y la polifonía bajtiniana que por

fue Daniel, el de los Relatos griegos, “Susana y Daniel” y “Bel o el fraude descubierto,” casi todos los estudiosos del género están de acuerdo en que el primer detective moderno es Auguste Dupin. La literatura detectivesca sólo puede nacer, dice Roger Caillois, de las nuevas condiciones de vida de principios del siglo XIX. Según Caillois, cuando Fouché instauró la policía política en Francia, substituyó la rapidez y la fuerza con el misterio y el engaño: “El agente secreto reemplaza la persecución con la investigación, la rapidez con la inteligencia, la violencia con la disimulación.” Aunque su asunto es la novela y no el cuento, es extraño que Caillois no mencione a Poe ni a su personaje Dupin. Piensa que las *Memorias* de François Eugène Vidocq, aunque apócrifas, fueron la inspiración para las novelas policiales de Balzac, Sue, Ponsón du Terrail y Emile Gaboriau. Sin embargo, los cuentos de Poe son de 1841, 1842 y 1845 y el *Monsieur Lecoq* de Gaboriau, cuyo protagonista titular fue inspirado por el ex-presidiario-jefe de detectives de París y supuesto autor de las *Memorias*, no apareció hasta veinte años más tarde (*Le Roman Policier ou Comment l’intelligence se retire du monde pour se consacrer a ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci*. Deuxième édition. Buenos Aires: Editions des Lettres Françaises, Sur, 1941. Cita, 14).

10 Hablo de envoltorio detectivesco porque Branly, muy apropiadamente, por el trasfondo decimonónico de la novela y por su propia inclinación analítica, menciona al fundador de los relatos de detectives. Pero el contenido iniciático y el hecho de que los personajes principales son hombres que no pueden escapar a las

primera vez aparece en la obra de Fuentes en forma consciente y programática, tanto en sus dimensiones estructurantes como ontológicas y epistemológicas<sup>11</sup>.

La experiencia de Branly con los Heredia de ambos lados del Atlántico es un peregrinaje. Su viaje sigue, en términos generales, la estructura del monomito de la aventura del héroe que Joseph Campbell, aplicando los postulados del psicoanálisis jungiano al estudio de las mitologías, ha sistematizado en tres etapas clásicas: 1) la partida o separación del mundo; 2) la iniciación o el ingreso a alguna fuente de poder y 3) el regreso<sup>12</sup>. Pero al contrario de los ritos iniciáticos de la juventud que, según Campbell, enseñan al individuo "a morir para el pasado y renacer para el futuro" (21), el de Branly es un rito de pasaje de la vejez, una preparación para la muerte. Constituye por lo tanto una toma de conciencia, una catarsis y un intento de recuperar el pasado. Hugo Heredia dice: "Tuviste un pasado y no lo recuerdas. Trata de identificarlo en el poco tiempo que te queda o perderás tu futuro" (187). Branly, como todos los actores de esta historia, debe identificar su pasado antes de morir para no perder su futuro. Su búsqueda del tiempo perdido se realiza a través del recuerdo, el sueño, la fantasía, la "imaginación activa" y, más tarde, mediante el diálogo, la reminiscencia y el relato. Su anamnesis no termina en el recuerdo de su infancia, ni en el de su nacimiento, ni siquiera en el de su vida de nonato. Su memoria no sólo está teñida de imaginación, sino que, además, Branly empieza a recordar o a imaginar pasados que no le pertenecen. No sólo

crisis existenciales de su siglo, nos indican que Una familia participa más de las características del *thriller* que de las historias de detectives. El relato policial presenta un problema para resolver pero el *thriller* presenta una aventura espiritual. Su protagonista es un héroe en el sentido clásico que, como Edipo, descubre que él es simultáneamente el cazador y su presa, el detective y el criminal; su escenario es la eterna lucha del alma entre el mal y el bien y su verdadera meta es la transfiguración. El *thriller* representa una literatura de crisis. Es, en la terminología de Karl Jaspers, una literatura de situaciones-límite (la muerte, el destino, la culpabilidad y las opciones que llevan al hombre a las fronteras en las que debe tomar decisiones vitales) en las que el hombre debe cuestionarlo todo, incluso la esencia misma de la existencia. (Ralph Harper, *The World of the Thriller*. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1969).

11 Este ensayo constituye el primer capítulo de "Una familia lejana: la novela-espejo," el libro que escribo en este momento y a través del cual se desarrollarán estos tres temas.

12 Campbell ha estudiado la estructura de la aventura mitológica del héroe comparando los motivos de cuentos populares, de mitos, de leyendas, de religiones y ha concluido que las semejanzas estructurales de todos ellos se deben a que el núcleo del monomito es "la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno." (*El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Tr. de Luisa Josefina Hernández. 1a. ed. en español, 1959. México: Fondo de Cultura Económica, 1a. reimpresión, 1972. 35. 1a. ed. en inglés, 1949).

recuerda o imagina todo su pasado personal, sino que además recupera pasados ajenos, recuerdos familiares, históricos, míticos y arquetípicos. Su memoria es ancestral y su imaginación, la de la especie<sup>13</sup>.

El viaje de Branly es polisémico pero todos sus posibles significados apuntan hacia el mismo fin. Las distintas vías armonizan, se complementan y se enriquecen mutuamente para coincidir en el centro único. Seguiré tres de las posibles lecturas: el proceso alquímico, la teosofía islámica y, principalmente, el análisis jungiano del inconsciente. Las tres lecturas se encuentran estrechamente entrelazadas. La alquimia y la teosofía del Islam pertenecen a las corrientes subterráneas del esoterismo medieval y renacentista. La alquimia es precursora de la psicología y

13 Aunque Sigmund Freud originalmente le otorgó a la memoria el papel preeminente en el psicoanálisis, después de darse cuenta de la posibilidad de que todos los recuerdos de la infancia sean "recuerdos matizados" ("Screen Memories." *Standard Edition III*: 301-22. Citado en Edward S. Casey, *Imagining: A Phenomenological Study*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1976. 208) decidió añadir los sueños, los ensueños, las fantasías y la imaginación al método de la libre asociación. Es claro que el denominador común de todos estos actos mentales es su presentación en forma de imágenes visuales y acústicas. Cuando los sueños se convirtieron en el tema principal de su investigación, descubrió el papel fundamental de la imaginación para formarlos. La importancia de la imaginación para el psicoanálisis aumentó aún más con Jung, quien reconoció su estatuto de acto mental autónomo y su capacidad como "madre de todas las posibilidades" (*Collected Works* 6: 52). Jung incluso diseñó el método de la "imaginación activa" (*Collected Works* 6:428 and *Collected Works* 14:496. Citados en *Imagining*, 213), cuyo producto en cierta forma substituyó a los sueños como materia prima para el análisis y cuya meta última es alcanzar las imágenes primordiales del inconsciente colectivo. Es obvio que el "tiempo perdido" que Branly trata de recuperar a través de su anamnesis es, en parte, tiempo inconsciente, desconocido, ajeno y que la imaginación es por lo menos tan importante como la memoria para su rescate y reconstrucción. Es más, él mismo parece concederle más crédito a la imaginación: "pensaba si un viejo no se miente irremediamente al imaginar a la juventud" (65); "La imaginación de un viejo sobre su infancia y sobre su vejez, ¿Podía ser falsa o cierta?" (66); "era la interrogación acerca de la falsedad o certeza con las que un viejo puede imaginar su propia juventud" (73); y estar consciente de la fragilidad de la memoria: "obtuvo la fugaz memoria de sus propias charadas" (73); "Pero entonces regresaba a su memoria la sensación de la mujer ausente amada en un jardín donde nacer y morir eran actos simultáneos" (78). Su anfitrión en el Clos des Renards también le cuestiona su capacidad para recordar: "¿Qué sabe usted, con todos sus años, lo que es la verdadera memoria? Cumpla cien y verá cómo sigue sin recordar el noventa por ciento de sus recuerdos. Lo que sucedió en el pozo más profundo del pasado. ¿Qué le parece, conde? Yo se lo diré: la memoria es como un témpano flotante; sólo muestra lo que quiere" (113). Branly quisiera también proteger la ontología imaginativo-onírica de sus sueños y negar su posible realidad empírico-mnésica: "quería saber si su sueño era verdad, si esa vigilancia onírica de los pasados días permitía algo tan destructivo y banal como una comprobación: tu sueño es verdad, tu sueño es cierto porque es tu sueño, tu sueño no es un sueño si realmente sucedió, tu sueño es mentira" (78).

una de las más importantes fuentes de las ideas simbólicas<sup>14</sup>. La teosofía del Irán chiíta incorpora elementos de la tradición alquímica y Jung ha dicho que el material simbólico alquímico expresa el proceso de individuación o reintegración de la totalidad del ser humano<sup>15</sup>. Pero si la teosofía chiíta y el proceso alquímico son dos manifestaciones del esoterismo universal, me parece que la siguiente definición que Jean Marquès-Rivière hace del esoterismo nos permite incluir el psicoanálisis arquetípico dentro de esta tradición:

La palabra “esoterismo” proviene del griego (eisôtheô) “hago entrar” y su origen etimológico posibilita la comprensión perfecta del significado. Hacer entrar es abrir una puerta, ofrecer a los hombres del exterior la entrada al interior; simbólicamente es revelar una verdad escondida, un sentido oculto. En efecto, todos estos sentidos se encuentran en esta palabra que significa exactamente una doctrina secreta, una iniciación, una explicación del mundo revelada dentro de una asamblea selecta, aislada del exterior y del vulgo y frecuentemente de boca a oreja (7).

Según Jung, el único proceso iniciático que se practica hoy en día en el Occidente es el análisis del inconsciente. Aunque subraya el empirismo de su ciencia y nos asegura que el punto de vista de su metodología es exclusivamente fenomenológico, sin ninguna implicación metafísica<sup>16</sup>, su psicoanálisis es análogo a los ritos iniciáticos del esoterismo en varios aspectos: se practica, “de boca a oreja,” en una asamblea selecta, aislada del exterior y del vulgo; abre la puerta del autoconocimiento; ofrece la entrada al inconsciente y posibilita la toma de conciencia y la intuición de verdades ocultas. Se diferencia de otras iniciaciones en que la “individuación” es un proceso natural en el que el inconsciente produce sus propios símbolos espontáneamente y en que Jung niega que posea el carácter metafísico de las verdades reveladas del esoterismo<sup>17</sup>. Jolande Jacobi ha descubierto otra diferencia

14 *Mysterium Coniunctionis; an Inquiry Into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*. Tr. R. F. C. Hull. 2nd. ed. Bollingen Series XX. 1970. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977. First Princeton / Bollingen Paperback printing. Vol. 14 of *The Collected Works*.

15 *Psychology and Alchemy*. Tr. R. F. C. Hull. 2nd. ed., completely revised. 1968. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980. First Princeton / Bollingen Paperback Printing. Vol. 12 of *The Collected Works*.

16 “The Autonomy of the Unconscious Mind.” *Psychology and Religion*. New Haven and London: Yale University Press, 1938. 1-39.

17 “The History and Psychology of a Natural Symbol.” *Psychology and Religion*. New Haven and London: Yale University Press, 1938. 78-114.

importante y es que en el proceso de individuación “el trabajo de la psique prepara el camino para un orden espiritual-ético-religioso que es la *consecuencia* y no el contenido de la preparación y que debe ser escogido consciente y libremente por el individuo.<sup>18</sup>”

Es también interesante observar que una de las sectas esotéricas de principios de nuestra era fue la de los terapeutas. La doctrina de esta fraternidad judeo-alejandrina relacionada con la de los esenas se basaba en curar el alma tanto como el cuerpo. Se dedicaban al ascetismo y a la filosofía y sus sueños les revelaban las más altas enseñanzas sagradas<sup>19</sup>.

18 “Parallels to the Individuation Process.” *The Psychology of C. G. Jung with a Foreword by Dr. Jung*. New Haven and London: Yale University Press, 1943. 141-146. Cita, 142.

19 Marquès-Rivière, cap. III, “Les Esséniens Et Les Thérapeutes.” 91-114. En *Terra Nostra* (México: Joaquín Mortiz, S.A., 1975), Ludovico y los tres niños viven durante diez años en una aldea del desierto, cerca del Mar Muerto, con la comunidad de Los ciudadanos del cielo (547-52). Filón el Judío llama a los terapeutas ciudadanos del cielo (Marquès-Rivière, 109) y en su tratado *De la vida contemplativa* describe su doctrina así: “La doctrina de estos filósofos se manifiesta ante todo en su nombre: se les llama con razón *thérapeutes* y *thérapeutrides*,\* ya sea porque profesan una medicina superior a la que se practica en los pueblos, que no cura sino el cuerpo, mientras que la suya libera las almas de esas ‘enfermedades graves’ y rebeldes con las que nos afligen las voluptuosidades, los deseos, los cuidados, el temor, la avaricia, la irreflexión, la injusticia y las otras pasiones que constituyen la innumerable multitud de los vicios; ya sea porque han aprendido a través del estudio de la naturaleza y de las santas leyes a servir al Ser, que es mejor que el bien, más puro que la unidad, preexistente a la mónada... “\*”De la palabra——, que significa curar y servir simultáneamente.” (Citado en Marquès-Rivière, 100. La traducción del francés es mía).