

Representación de la realidad y concepto del tiempo en los ensayos de Carlos Fuentes, desde la fenomenología hermenéutica

Representation of reality and time concept in essays of Carlos Fuentes, from the hermeneutic phenomenology

Minwook Oh

Northwestern University

(Estados Unidos de Norte América)

minwookoh2013@u.northwestern.edu

Recibido: 28/04/2016

Revisado: 15/06/2016

Aprobado: 23/06/2016

RESUMEN

Carlos Fuentes en sus ensayos analiza la narrativa de los años sesenta y las características de las novelas por él seleccionadas. Mediante este proceso, el autor no solo intenta resolver la antinomia entre el componente estético y la circunstancia política, sino también entre “universalidad” y “localidad” de la literatura latinoamericana. El presente estudio analiza el concepto del tiempo en los ensayos de Fuentes, comparándolo con el tiempo de la fenomenología hermenéutica, a fin de indagar la función del tiempo que debería representar la realidad de la novela, según Carlos Fuentes. El corpus comprende los siguientes ensayos: *La nueva novela hispanoamericana* (1969), *Tiempo mexicano* (1971), *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (1990), *Geografía de la novela* (1993) y *La gran novela latinoamericana* (2011).

Palabras clave: Novela; tiempo; fenomenología; hermenéutica; ensayo; nuevo lenguaje.

ABSTRACT

In his essays, Carlos Fuentes analyzes the narrative of the 60s and the characteristics of the novels selected by him. Through this analytical process, his essays resolve not only the antinomy between the esthetic components and political circumstances of the novels but also between the “universality” and “locality” of Latin American literature. The present article analyzes the concept of time in the author's essays by comparing it with the time of hermeneutic

phenomenology in order to discuss Fuentes' analysis of the function of time as representation of the reality of novel. The corpus of the present article includes the following essays: *La nueva novela hispanoamericana* (1969), *Tiempo mexicano* (1971), *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (1990), *Geografía de la novela* (1993) and *La gran novela latinoamericana* (2011).

Keywords: Novel; time; phenomenology; hermeneutics; essay; new language.

1. Introducción

En *La nueva novela hispanoamericana* (1969), Carlos Fuentes explica el fenómeno literario de su generación, denominada por él mismo con el título de la propia obra frente al más extendido término de Boom. Después de este libro, el autor publicó numerosos ensayos sobre temas variados. Sin embargo, el propósito y la estructura de la propuesta de 1969 se mantienen en algunas obras posteriores, con el enfoque de la búsqueda de ejemplos para explicar la función de la novela, como en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (1990), *Geografía de la novela* (1993) y en *La gran novela latinoamericana* (2011). En estos libros, Fuentes analiza la narrativa de los años sesenta y las características de las novelas seleccionadas. Mediante este proceso, el autor no solo intenta resolver la antinomia entre el componente estético y la circunstancia política, sino también entre "universalidad" y "localidad" de la literatura latinoamericana, a fuerza del fruto literario que llevaron a su culminación los autores de *La nueva novela hispanoamericana*.

Para aclarar el argumento teórico que nos interesa estudiar de Carlos Fuentes, podríamos adelantar diciendo que el autor busca respuesta a dos cuestiones principales en sus ensayos: primera, "¿qué es la novela?", y segunda "¿qué tienen de particular las novelas hispanoamericanas?". La intención de estas preguntas no se enfoca hacia la definición de género, sino a la búsqueda de la función y de la identidad que puede conferir a la novela un valor propio, en

comparación con géneros más populares, como las películas o los medios de comunicación masivos. Por eso, Fuentes pregunta en *La nueva novela hispanoamericana*: “¿Ha muerto la novela?”. Esta interrogación señala que el estilo y la poética del ‘realismo’, que dominan el área literaria de Latinoamérica desde el siglo XIX, ya han caducado y, asimismo, que no fueron capaces de representar la realidad dinámica de la sociedad contemporánea. Veintiséis años después, Fuentes hace la misma pregunta en *Geografía de la novela*; pero, en aquel momento, indica que la novela debe existir aunque su popularidad esté siendo arrebatada por el periódico y la cinematografía, porque este género literario tiene una función insustituible que otros no poseen ni pueden imitar. Al fin, podría decirse que los ensayos sobre su poética son una trayectoria para encontrar respuestas a las dos cuestiones principales.

Para cumplir el objetivo mencionado, este trabajo parte del factor fundamental de la novela, del componente primordial y tema inagotable que, según Carlos Fuentes, es el tiempo: “*Esto tenía algo que ver con mi idea de que, ciertamente, no existe una novela que carezca de tiempo pero que se han dado tiempos sin novelas. [...] Resulta imposible escribir una novela sin el factor tiempo en el centro del trabajo*” (Williams, 1998, p. 198). Aunque el argumento sobre la importancia del tiempo es evidente, el concepto que Fuentes propone en su poética no es sencillo, porque aplica el término ‘tiempo’ a varias dimensiones y a distintas categorías. Fuentes muestra el itinerario inmenso del tiempo de la novela, especialmente de las novelas latinoamericanas, como una estrategia para solucionar los problemas que proceden de la cognición unilateral, como el eurocentrismo y el positivismo, desde la demolición de la cultura precolombina hasta el neoliberalismo contemporáneo. De ahí que sea esencial indagar el concepto del tiempo desplegado en sus ensayos, para entender este elemento de la poética de Fuentes. Por todo lo antes expuesto, el presente estudio parte del

análisis del concepto del tiempo en los ensayos del autor, comparando sus características con el tiempo de la fenomenología hermenéutica, a fin de indagar la función del tiempo que debe representar la realidad de la novela, según la poética de Carlos Fuentes. El corpus del presente estudio comprende los siguientes ensayos: *La nueva novela hispanoamericana* (1969), *Tiempo mexicano* (1971), *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (1990), *Geografía de la novela* (1993) y *La gran novela latinoamericana* (2011).

2. Transformación del espacio mediante el tiempo

La nueva novela hispanoamericana divide las novelas del continente en dos grupos, el de las novelas realistas del siglo XIX, y el de la nueva novela contemporánea que supera al anterior e inaugura un nuevo capítulo de la literatura hispanoamericana. El autor categoriza cada grupo y presenta la particularidad del segundo como la virtud mediante la cual se puede representar la realidad.

Esta clasificación se mantiene en los ensayos posteriores, aunque los miembros del grupo originario cambien un poco cada vez; Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar aparecen en todo el corpus, mientras que Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, José Lezama Lima, Juan Goytisolo no aparecen en algunas de ellas.¹ Los ensayos explican dos defectos principales de las obras del siglo XIX, la tendencia realista que no permite la variedad de

¹ Aunque Juan Goytisolo es un autor español, Fuentes lo incluye en *La nueva novela hispanoamericana* y en *La gran novela latinoamericana*. El autor justifica esta inclusión en su último ensayo: "La primera, recordarnos que no éramos ni castizos ni mucho menos castos, sino fraternales y reconocibles en nuestra impureza" (Fuentes, 2011, p. 409), y "la segunda cosa era devolvernos un lenguaje vivo, experimental por fuerza, incierto por virtud que en España se oponía a la suma de complacencias de la era fascista" (Fuentes, 2011, p. 409). Paradójicamente, esta justificación nos presenta el argumento fundamental de la poética de Fuentes. La primera cita indica la coexistencia y la pluralidad que caracteriza la identidad de Latinoamérica. La segunda menciona la función del lenguaje de la novela que participa y se aplica a la sociedad. Fuentes intenta usar el término de "La gran novela latinoamericana" no solo por el sentido de la geografía sino también desde un estilo de literatura universal.

interpretación y que, en su mayor parte, se inclina a favor de la estructura narrativa de tiempo lineal, y la visión que objetiviza Latinoamérica por medio del espacio geográfico (naturaleza). Fuentes (1969, p. 9) afirma que, desde el siglo XVI, las novelas latinoamericanas están “más cercanas a la geografía que a la literatura”, y que este fenómeno literario procede de la sucesión ciega de la tradición europea de los exploradores del siglo XVI y del Iluminismo del siglo XVIII. Además, indica que la situación política con la que se enfrentaron las naciones latinoamericanas en aquel momento convenció a los autores de que la dicotomía entre ‘civilización y barbarie’ y la erradicación de ‘la barbarie’ eran los caminos más rectos para la utopía inalcanzable del positivismo.² Para oponerse a esta tradición sociocultural y literaria, los autores contemporáneos intentan revolucionar el estilo y la función de la novela en sus obras.

El diagrama entre espacio y naturaleza de *La nueva novela hispanoamericana* aparece más elaborado en *Valiente mundo nuevo* y en *La gran novela latinoamericana*. Fuentes (1990, p. 17) indaga la circunstancia europea del período del Renacimiento y correlaciona el contexto histórico con la invención de América como “utopía”: “La Utopía americana es una utopía proyectada en el espacio, porque el espacio es el vehículo de la invención, el deseo y la necesidad europeos en el tránsito entre el Medioevo y el Renacimiento”. Al mismo tiempo, argumenta que esta invención de la utopía y la coacción del modelo imaginario por los europeos fabrica la tradición literaria de

² Doris Sommer (1990, p. 71) explica el motivo inicial del Boom: “These include a demotion or defusion, of authorial control and tireless formal experimentation, all, it seems, directed towards demolishing the straight line of traditional narrative. That line generally coincides with the ‘positivist’ mainstream of Latin American thought which combines a reverence for positive or ‘scientific’ data along with the assumption that the social sciences should take the physical sciences as their models. It was already a habit of thought by the mid-nineteenth century which had developed, as it did in Europe, from certain disappointments with revolutionary idealism”. Esta explicación tiene mucha semejanza con la que expone Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*. Además, Sommer indica que la tendencia de los intelectuales latinoamericanos del siglo XIX está en la misma línea con el positivismo europeo y que es posible entender que la reacción del Boom contra esta tradición literaria también abarque las áreas de política y cultura.

Latinoamérica: “El Nuevo Mundo sólo es naturaleza; es una *u-topía a-histórica*, idealmente deshabitada o, a la postre, deshabitada por el genocidio nativo y rehabitable mediante la inmigración europea. La civilización o la humanidad no están presentes en ella” (Fuentes, 1990, p. 58). En la anterior cita, Fuentes entiende que la tragedia de la cultura indígena fue causada por la visión “a-histórica” y, asimismo, que reducir “el Nuevo Mundo” a la “naturaleza” significa desposeer a los indígenas del tiempo en que están existiendo. La visión espacial y el tiempo lineal son factores fundamentales para sostener el positivismo y el eurocentrismo, el monopolio de un tiempo cuyo estilo es la linealidad que corresponde a la visión espacial; de esta forma, la estructura narrativa de tiempo lineal realiza la visión espacial en las novelas del siglo XIX y apoya el positivismo del eurocentrismo en la sociedad latinoamericana. Por eso, para Fuentes, la innovación en contra de la visión espacial y del tiempo lineal de la novela significa la revolución del paradigma de cognición de la humanidad para cambiar la sociedad en la que vivimos “aquí” y “ahora”.

En este contexto, Fuentes ofrece el tiempo mítico heredado de los indígenas precolombinos, particularmente en *Tiempo mexicano* (1971) publicado en el mismo periodo de *La nueva novela hispanoamericana*. Dos ensayos del libro, “Kierkegaard en la Zona Rosa” y “De Quetzalcóatl a Pepsicóatl” introducen el tiempo principal de México, el de la “simultaneidad” y, a la vez, describen este concepto como una solución para la racionalización europea:

Y es que el sentido del arte mexicano antiguo consiste, precisamente, en elaborar un tiempo y un espacio amplísimos en los que quepa tanto el círculo implacable de la manutención del cosmos, como la circularidad de un perpetuo retorno a los orígenes, como la circulación de todos los misterios que la racionalización no puede acotar. (Fuentes, 1971, p. 18)

Pero no sería posible concluir que la idea central de Fuentes se ubica en la introducción del tiempo olvidado de la cultura náhuatl y la evicción absoluta del tiempo lineal. Aunque el autor pone énfasis en el tiempo mítico en *Tiempo mexicano*, es necesario interpretar la perspectiva de Fuentes en atención al contexto del argumento entero y recordar que la estrategia para destacar las virtudes de la nueva novela hispanoamericana son la superación de las obras del siglo XIX y sus defectos: la dictadura del único tiempo, el único valor y el único régimen que no permite la coexistencia con los otros. Si Fuentes insistiera en que el tiempo mítico era la única forma recomendable, también caería en la trampa contra la cual que él mismo se pronunciaba. Así, cabría preguntarse por la forma del tiempo que el autor presenta en sus obras si rechaza la dictadura del tiempo lineal y, a la vez, no acepta el tiempo circular de manera absoluta. Entonces, ¿cuál es el tiempo de la realidad que los textos de Fuentes le proponen a sus lectores?

Cuando Fuentes explica la teoría de Giambatista Vico en *Valiente mundo nuevo*, el término “espacial” es una clave para su visión del tiempo: “Los corsi e ricorsi [cursos y recursos] ascienden en forma de espiral. No son, propiamente, parte de un tiempo circular como el imaginado por Borges, ni el eterno evocado por Carpentier, sino el presente constante de las ficciones de Cortázar” (Fuentes, 1990, p. 31). En esta parte, Fuentes declara aparentemente que su tiempo no es un círculo impecable, que es apropiado para el área del mito que interrumpe la relación con el mundo práctico, correlacionando la visión espacial y el tiempo lineal de literatura con la situación histórica y política. El autor no rechaza la contribución de la novela para la sociedad y siempre dedica una parte de sus ensayos a la historia. Con este contexto, podemos suponer que el tiempo “espiral” que el autor elige no es un arquetipo de tiempo y que, más bien, sería una reconciliación dinámica: el tiempo de Carlos Fuentes es “*la pluralidad de tiempos: divergentes, convergentes, paralelos*” (Hazaiová, 2001, p. 70). Fuentes admite

varios tipos de tiempo y certifica su coexistencia como característica inherente del tiempo en sus obras. Por eso, para que el argumento de Fuentes sea persuasivo, sería esencial mostrar cómo los varios tiempos coexisten en la realidad y cómo en las novelas se representa la armonía de los tiempos.

3. El nuevo lenguaje: variedad y esencia inamovible del tiempo

Desde el período de *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes aplica el concepto lingüístico al criterio literario y denomina como “el nuevo lenguaje” a las novelas contemporáneas de Latinoamérica. El autor explica este término como “la incesante conversación de la estructura en evento, y de éste en aquélla, en el discurso: en el fenómeno mismo del lenguaje” (Fuentes, 1969, p. 33), y agrega que esta idea lingüística deriva de Paul Ricoeur. Fuentes pone énfasis en el discurso de Ricoeur, por lo cual recurriremos al concepto de discurso explicitado por el filósofo y filólogo francés en su ensayo “*La función hermenéutica del distanciamiento*” (Ricoeur, 1986).

La lingüística de Paul Ricoeur tiene relación estrecha con la de Saussure y con la de Benveniste. Primero, Ricoeur selecciona el discurso como la entidad fundamental para el estudio lingüístico, en contraste con Saussure que distingue la lengua y el habla para señalar que la lengua solo tiene valor para la lingüística. Segundo, Ricoeur acepta la importancia del discurso argumentada por Benveniste, quien insiste en que la unidad básica de la lingüística sería la oración. La aceptación del lenguaje como acontecimiento posibilita el análisis lingüístico que considera el tiempo en que se realiza el lenguaje. Aunque Ricoeur acentúa el acontecimiento como la característica del lenguaje, eso no significa que abandone el sentido referencial del lenguaje. Para Ricoeur, el discurso consiste en el acontecimiento y el sentido por igual: “el discurso hace manifiesta la intencionalidad misma del lenguaje, la relación en él del noema y de la noesis”

(Ricoeur, 1986, p. 99). Con base en la teoría de Ricoeur, podemos deducir que Fuentes utiliza la relación entre el *noema* y la *noesis* no solo en el área lingüística, sino también en el concepto de tiempo.

Con el aporte de Ricoeur, Fuentes analiza novelas, como *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. Esta crítica se centra en el concepto de tiempo y lenguaje de estas obras, y el concepto aplicado puede categorizarse en dos grados de representación. Primero, el tiempo y el lenguaje son objetos de representación en nivel del orden del acontecimiento y de los componentes de la trama; segundo, son el eslabón entre la obra y la realidad en nivel de la función de la representación novelesca. En el primer punto, Fuentes reduce los componentes de las novelas al sistema impersonal (*sincronía*) y al habla personal (*diacronía*). Al mismo tiempo, el autor interpreta que la novela es una dimensión donde se cruzan los dos componentes de lenguaje y tiempo. Para ejemplificar la aplicación del “nuevo lenguaje”, Fuentes indica que la obra de Pacheco adquiere una distancia impersonal por los eventos documentales y, a la vez, la visión del narrador de la obra que ofrece el tiempo vivo de los eventos descritos. El autor entiende que la voz del narrador transforma la información documental en una posibilidad todavía no interpretada. En este nivel, es posible deducir que la estructura de tiempo y lenguaje es el contenido que la novela representa. En el segundo, Fuentes desarrolla este contenido como una solución para los problemas que sufre la sociedad contemporánea y declara que es el último objetivo que la literatura intenta conseguir: “*La fusión de moral y estética tiende a producir una literatura crítica, en el sentido más profundo de la palabra: crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos*” (Fuentes, 1969, p. 35).

Para Carlos Fuentes, la representación en la novela no significa copiar un evento histórico o personal, sino presentar la estructura de la realidad; el estado

dinámico entre la sincronía y la diacronía. Fuentes indica que lo que la obra entrega a sus lectores es el proceso de interpretación en el que un acontecimiento histórico puede ser una posibilidad indecisa que espera una interpretación por un lector futuro. Eso sería la “elaboración antidiogmática”, que los lectores pueden aplicar a los problemas sociopolíticos e históricos.

Para indagar sobre el concepto de “nuevo lenguaje”, es necesario compararlo con la lingüística del discurso aplicada al texto y con el concepto de “la apropiación”. Con relación al término lingüístico, el discurso, Ricoeur insiste en que la representación de la literatura es “la apropiación” del ser-en-el-mundo y la extensión del horizonte cognoscitivo. La teoría de Ricoeur sobre el texto sería la combinación de la lingüística del discurso y la fenomenología hermenéutica de Heidegger:

Esta dimensión referencial absolutamente original de la obra de ficción y de poesía plantea, en mi opinión, el problema hermenéutico fundamental. Si ya no podemos definir hermenéutica por la búsqueda de otro y de sus intenciones psicológicas que se disimulan detrás del texto, y si no queremos reducir la interpretación a la deconstrucción de las estructuras, ¿qué es lo que queda para interpretar? Mi respuesta será: interpretar es explicitar el tipo de ser-en-el-mundo desplegado ante el texto. (Ricoeur, 1986, p. 107)

Ricoeur declara que interpretar el sentido de literatura no es la resurrección de la intención del emisor por el autor del pasado o la búsqueda de intenciones psicológicas escondidas en el texto, sino “la apropiación” de la estructura del ser-en-el-mundo que el texto nos presenta en el tiempo de lectura. Cuando el concepto “discurso” aplica a la crítica del texto, Ricoeur indica que existe una limitación entre texto y lector porque ocurre la distancia inevitable de tiempo entre el autor y el lector. Esta limitación crea una posibilidad de interpretación para los

lectores por la incertidumbre del sentido referencial; el autor no puede entregar el sentido del texto con un método secundario, como el gesto o el tono en la conversación práctica y, al mismo tiempo, el lector tampoco puede preguntar lo que no entiende al autor. Esta incertidumbre libera a los lectores del sentido fijado por el autor y Ricoeur explica que esta característica del discurso en el texto produce “distanciamiento”, y con la distancia, los lectores pueden apropiarse de lo que entienden en el texto. Este proceso entre el texto y el lector es la “apropiación” y el término significa que un lector consigue el contenido de representación hasta el grado suficiente como para aplicarlo a la realidad. Fuentes sostiene con Ricoeur que la función de literatura no es la transmisión precisa de información ni la educación moral por un autor más intelectual que un público; por eso, es posible suponer que la “apropiación” de Ricoeur puede complementar el concepto de “nuevo lenguaje” explicitado por Fuentes.

El concepto de representación presentado en *La nueva novela hispanoamericana* también tiene similitud con la analogía de la poesía, como ha insistido Octavio Paz. Begoña Pulido explica la relación entre *La nueva novela hispanoamericana* y Claude Lévi Strauss o *El Nuevo Festín de Esopo*:

Hay en la nueva novela (y es una constante en los ensayos de esta época) un afán por universalizar la literatura latinoamericana, por encajarla dentro de procesos universales. Para dar soporte teórico a su idea, Carlos Fuentes se sirve del pensamiento de Lévi Strauss pasado por el tamiz de Octavio Paz en su libro *Claude Lévi Strauss o El Nuevo Festín de Esopo*. (Pulido, 2000, p. 53)³

³ Octavio Paz influyó en las ideas de *La nueva novela hispanoamericana*. Especialmente, *Claude Lévi Strauss o el nuevo festín de Esopo* que Paz publicó en 1967. En esta obra, Paz presenta que Lévi Strauss busca la estructura del pensamiento humano mediante el mito y la música. Paz indica que en el proceso del análisis falta el componente más importante, la poesía, e insiste en que el estructuralismo debiera invitarla al “festín de Esopo” porque también puede volver el tiempo del pasado al presente de los lectores, como el mito y la música. Además, esta experiencia de “simultaneidad” realiza por analogía el lenguaje de la época mitológica. Paz considera que el mito es la consecuencia de la totalidad del pensamiento humano y el concepto totalizante que desafía el eurocentrismo y el racionalismo.

Fuentes también está de acuerdo con la interpretación de Paz y de Lévi Strauss, pero la aplica a su poética con una postura crítica ya que el área de Fuentes es la novela: un género que no puede rechazar el sentido del referente ni la trama histórica.

Pero podría concluirse que la teoría de Fuentes sea solo un mosaico de varias teorías contemporáneas. Antes de recibir la influencia del estructuralismo interpretado por Paz y la lingüística de discurso propuesta por Ricoeur, la poética de Fuentes ya había sostenido la representación indirecta como la esencia del realismo simbólico:

Allí [Los días enmascarados] se encuentra, asimismo, mi principal preocupación literaria: la del realismo simbólico. Aspiro a expresarme mediante un realismo que sólo puede ser comprensible y totalizante a través de símbolos, entendidos en su aceptación más clara. (Carballo, 1986, p. 536)

En la cita anterior, Fuentes declara que su intención literaria de *Los días enmascarados* apuntaba al “realismo simbólico” y que su poética intentaba reconciliar el “realismo” y el leguaje “simbólico”. Podemos suponer que la poética de Fuentes se funda por esta vocación literaria que avanza con el apoyo de otras teorías con el transcurso del tiempo.

El esquema de la dicotomía poética (realista-simbólica) se aplica a todos los niveles: la política, la historia, la literatura y el tiempo. El concepto indica un estado en donde cada parte tiene relación trascendental y universal: “co-originario”. El término “co-originario” de Husserl indica la relación entre *noema* y *noesis* que son el concepto fundamental de su fenomenología. El *noema* indica el objeto de intencionalidad y la *noesis* significa la acción de imprimir una intencionalidad. Heidegger, discípulo de Husserl, hereda el concepto “co-originario” y lo aplica a la estructura del ser-en-el-mundo. Por eso, la relación entre el objeto de intención y la

acción de imprimir la intencionalidad es “co-originario”. La poética de Fuentes se funda sobre la aceptación del estado co-originario, que intenta superar las dicotomías entre “civilización y barbarie”; la universalidad y el localismo, el yo y el otro.

La poética de Fuentes se despliega en varios niveles a lo largo de sus ensayos y por eso, debemos interpretar la teoría novelística del autor con su visión fundamental y, después, indagar cada parte en profundidad. El concepto básico de Fuentes es el “nuevo lenguaje” y la poética posterior desarrolla dos grados del concepto más profundo; en consecuencia, lo que representa la novela para realizar la coexistencia de tiempo y entender la identidad de Latinoamérica es una visión co-originaria entre *noema* y *noesis*: la representación de la novela consiste así en el objeto de representación (*noema*) y en el círculo entre obra y lector (*noesis*), y la relación de estos dos componentes es co-originaria. Además, el *noema* de la representación novelística tiene otro par, *noema* y *noesis*: el tiempo y el lenguaje, cuyas estructuras también son co-originarias de sistema y discurso.

4. El tiempo en las obras de Carlos Fuentes.

4.1. intencionalidad longitudinal y retención

Los tiempos descritos por Carlos Fuentes en sus ensayos no solo se circunscriben al tiempo lineal o circular. El autor muestra la variedad extensa del tiempo e incluye algunos tipos de combinaciones, después de *La nueva novela hispanoamericana*. Entre estas descripciones, el autor aprecia la relación de pasado, presente y futuro y, además, presenta la coexistencia de la división más convencional del tiempo:

Mi tiempo constituye una recuperación constante del pasado en el presente y del futuro en el presente. Es un recordatorio constante de que el tiempo pasado es memoria y es memoria en el presente y de que lo que llamamos futuro es también deseo en el presente. (Williams, 1998, p. 200)

De la cita anterior podría deducirse también que el tiempo del autor está en el nivel de la cognición humana y que la novela puede representar esta característica epistemológica del tiempo. En *Valiente mundo nuevo*, Fuentes señala este tiempo fenomenológico de la novela y su forma deriva en el prototipo de “nuevo lenguaje”: el cruce del tiempo lineal y el tiempo mítico formados por la disposición de los acontecimientos. En el estudio de *Pedro Páramo*, el autor destaca el tiempo mítico de esta obra, exemplificando con la parte en donde doña Eduviges refiere los acontecimientos de Comala a Juan Preciado, ya que tiene una organización narrativa especial: las frases indénticas (“más te vale hijo”) se presentan en el comienzo y al final entre los hechos narrados:

Tenemos así dos órdenes primeros de la estructura literaria en *Pedro Páramo*: una realidad dada y el movimiento de esa realidad [...]. Pero esos segmentos sólo tienen realidad en el movimiento narrativo, en el roce con lo que les sigue o precede, en yuxtaposición del tiempo de cada segmento con los tiempos de los demás segmentos. [...] Cuando el tiempo de unas palabras -más te vale hijo, más te vale- retorna nueve páginas después de ser pronunciadas, entendemos que esas palabras no están separadas por el tiempo, sino que son instantáneas y sólo instantáneas; no ha ocurrido nada entre la página 27 y la página 36.
(Fuentes, 1990, p. 152)

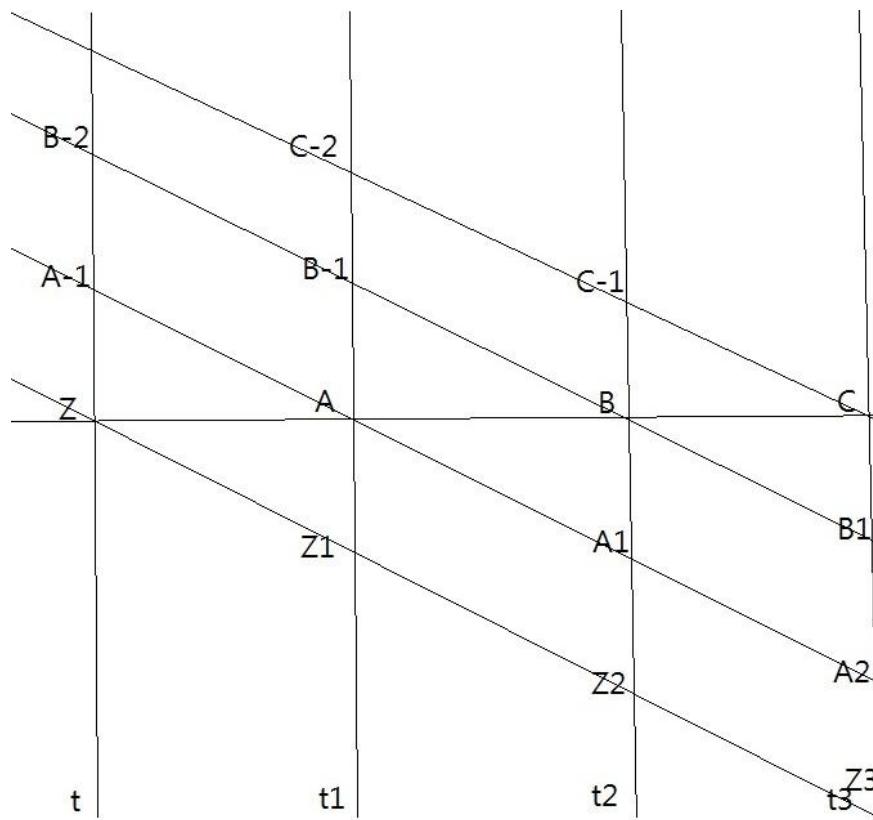
La organización discursiva de *Pedro Páramo* elabora una dimensión del tiempo mítico, transformando los acontecimientos sucesivos ofrecidos en eventos simultáneos en la mente del lector. Pero esta admiración por la técnica narrativa no significa que recomiende la monopolización del tiempo fragmentario para la novela. Fuentes analiza que los conocimientos dados (la muerte de Pedro Páramo y Miguel Páramo, la bendición para el cadáver de Miguel por el padre Rentería, la

visita del fantasma de Miguel a su amante Ana) ocurren en un instante por las palabras idénticas de Eduviges y con el favor de esta disposición, la novela conforma el tiempo simultáneo. Sin embargo, el autor agrega que “el movimiento de esa realidad” no solo indica la “yuxtaposición” sino que también incluye “el roce” de los eventos. Además, Fuentes (1990, p. 152) estima que en esta obra “la sucesión temporal, épica [...] es correspondida, al cabo, por una presencia simultánea, sucesiva”. De esta forma, el tiempo que Fuentes busca en esta novela está en una dimensión donde se amalgaman los varios tiempos, como la versión elaborada entre sincronía y diacronía en la estructura del “nuevo lenguaje”.⁴

Fuentes concluye que este estado dinámico entre la simultaneidad y el tiempo lineal es el carácter intrínseco de tiempo y lengua, en su último ensayo *La gran novela latinoamericana*: “La ironía de esta visión es doble. Por una parte, Borges debe enumerar lo que vio con simultaneidad, porque una visión puede ser simultánea, pero su transcripción ha de ser sucesiva, ya que el lenguaje lo es” (Fuentes, 2011, p. 18). Cuando habla del Aleph, Fuentes indica que la representación de “simultaneidad” no puede existir sin la narración sucesiva, porque la narrativa consiste en el lenguaje. Por esta parte que indica la cognición y la reconstrucción del tiempo de la novela, la poética de Fuentes coincide con la teoría de *Tiempo y narración* en donde Paul Ricoeur analiza el tiempo de la fenomenología hermenéutica y la complementación entre la historia y la ficción.

⁴ Hans Meyerhoff explica en *Time in literature* que las novelas cuya estructura es complicada no ponen énfasis en el desmontaje del tiempo sino en la integración del tiempo deshecho: “Thus it is commonly believed that that ‘stream-of-consciousness’ technique in modern fiction shows the total disintegration of the traditional concept of selfhood [...], and the prevalence of this technique in modern literature reflects the increasing fragmentization of the self in the modern world. But the technique is also a subtle and ingenious way of conveying a sense of continuity and unity of the self despite the increasing fragmentization of time and experience. [...] Actually, the term ‘free association’ is a misnomer when applied to literature; for the so-called free associations are always selected, controlled, and organized by the author in order to achieve the effect of continuity and structure” (Meyerhoff, 1955, pp. 38-39). Esta idea señala que la función de la literatura corresponde a una experiencia que consigue el lector. Meyerhoff argumenta que la desintegración del tiempo no tendría sentido si no existiera un proceso de integración por parte del lector. Además, con este proceso, la literatura podría contribuir a la formación de la identidad.

El concepto de Fuentes sobre el tiempo se puede reducir, en términos hermenéuticos, a la “intencionalidad longitudinal”, un concepto de la fenomenología husseriana que opone “a la intencionalidad trascendente que, en la percepción, hace hincapié en la unidad de objeto” (Ricoeur, 1985, p. 668). Husserl entiende que la conciencia del tiempo consiste en la “retención”, “ impresión originaria” y “protención”, según expone en su obra *Lecciones*, y Ricoeur atiende al concepto de “retención” y “rememoración” entre ellos para certificar el tiempo de la novela.⁵ El concepto de retención, que podría representar la relación con la teoría de Fuentes, se aprecia en el cuadro 1:



Cuadro 1. Diagrama sobre el concepto de retención de Husserl

⁵ Veáse el apartado “¿Tiempo intuitivo o tiempo invisible?” de *Tiempo y narración* (1985) para indagar más profundamente sobre la teoría de la fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur.

Este diagrama (Soh, 2001, p. 463) representa la estructura de la retención, que es la idea más atendida por Ricoeur de los conceptos de Husserl. Si t2 es el eje que percibe el horizonte del pasado en posición del presente B, B también mantiene otros horizontes del pasado, A1 y Z2 (una impresión de continuidad del otro instante presente, A, y de la otra retención, Z1). En otro ejemplo, si C, el momento siguiente a B, es el presente, B se transforma en B1, en posición del pasado. La retención incluye B1 y A2. Así, el presente consistiría en la acumulación de tiempos pasados y, al mismo tiempo, cada pasado también comprendería la propia acumulación. En la estructura de la retención, el “«ahora» no se contrae en un *instante puntual*, sino que implica *intencionalidad longitudinal*” (Ricoeur, 1985, p. 671). Mientras suceden los instantes presentes (A, B y C), se añaden las líneas verticales (B-A1 y C-A2) y los “descensos a profundidad” (A-A2 y B-B1). La retención consiste en ambas direcciones, vertical y horizontal; con esta estructura se superaría la binaria de lo mismo y el otro:

La retención es precisamente lo que mantiene juntos el presente puntual (*Jetzpunkt*) y la serie de las retenciones vinculadas a él. Respecto al presente puntual, “el objeto en su cómo” es siempre otro. La función de la retención es establecer la identidad del presente puntual y del objeto inmanente no puntual. La retención es un reto a la lógica de lo mismo y de “el otro”. (Ricoeur, 1985, p. 671)

El sentido principal de este concepto de la fenomenología es que esta intencionalidad longitudinal y la retención concilian la división entre yo y el otro del tiempo: pasado, presente y futuro. Pero esta convención no es el rechazo de los tres puntos del tiempo, sino la aceptación de “*la adherencia del pasado retenido al presente puntual en el seno de un presente que persiste al desaparecer*” (Ricoeur, 1985, p. 677). Por otra parte, está la rememoración, que es el concepto

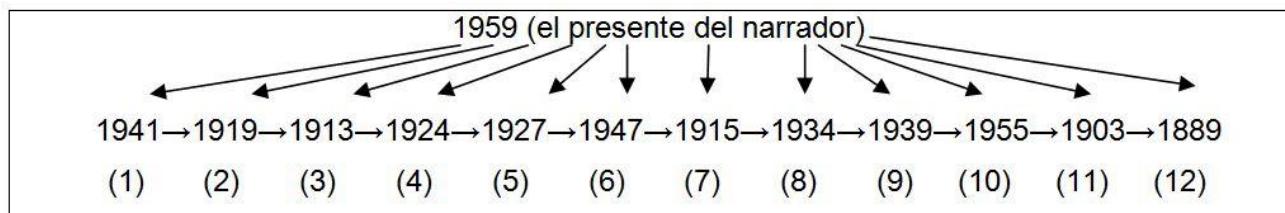
fenomenológico que indica el recuerdo secundario diferente del recuerdo primario por su falta del ahora puntual. Ricoeur entiende este concepto de la siguiente manera: “el ahora puntual tiene su correspondiente en un cuasi presente que, fuera de su estatuto de ‘como si’, presenta los mismos rasgos de retención y de protención, por lo tanto, la misma identidad entre el ahora puntual y su secuencia de retenciones” (Ricoeur, 1985, p. 678). Estos conceptos de la fenomenología husseriana pueden servir de apoyo para sostener el tiempo ideal de Fuentes (1990, p. 36): “el presente continuo” que contiene todos los pasados y todos los futuros. El autor define la función del tiempo en un capítulo de *En esto creo*, cuyo título es precisamente “Tiempo”:

La defensa del tiempo es por todo ello defensa de la cultura y de la manera de vivirla en la historia. Esa defensa tiene un sitio. Se llama el presente, aquí y ahora. Porque el pasado ocurre hoy, cuando recordamos. Y el futuro ocurre también hoy, cuando deseamos. (Fuentes, 2002, p. 277)

4.2. Representación del círculo de lectura

Fuentes escribe sus obras experimentando con el tiempo, como en *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962), *Cambio de piel* (1967), *Cumpleaños* (1969), *Instinto de Inez* (2001), *La voluntad y la fortuna* (2008), *Carolina Grau* (2011). Entre ellas, *La muerte de Artemio Cruz* es una de las más destacadas por la estructura del tiempo. La obra consta de trece secuencias y todas, menos la última, tiene tres partes cuyas conjugaciones del verbo son diversas. Los recuerdos anteriores a 1959 aparecen en pretérito y en tercera persona, mientras que la conciencia del momento, la agonía del protagonista, está narrada en presente y en primera persona. Entre ambas, aparece la segunda persona. La función del “TÚ” es la voz interior del personaje o la posibilidad no realizada del destino. Cada fragmento del pasado tiene una estructura no lineal,

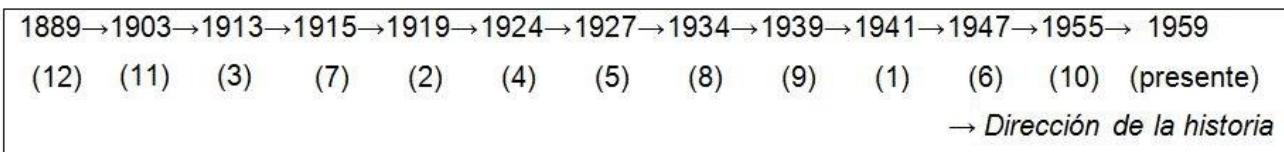
como se puede apreciar en el cuadro 2:



Cuadro 2: Orden de los fragmentos del pasado

(Adaptación del cuadro de González Bouxó, 2010, p. 58)

A partir del presente, en 1959, cuando Artemio Cruz comienza a narrar su pasado, los momentos de cada secuencia no aparecen en orden cronológico. Pero el autor incluye el año al principio de cada parte para que los lectores puedan reconstruir la vida del protagonista en orden histórico. En el acto de lectura, el tiempo disperso y el tiempo histórico coexisten a la vez. El protagonista recuerda cada parte del pasado con base en el eje del año 1959, como el objeto temporal. El recuerdo de Artemio Cruz se forma con la fórmula de rememoración y retención: el protagonista puede seleccionar momentos de su pasado y los acumula de forma dispersa (intencionalidad longitudinal), como se aprecia en el cuadro 3:



Cuadro 3: Rememoración y retención en *La muerte de Artemio Cruz*

El lector percibe cada secuencia con el orden de la narración como intencionalidad longitudinal de los acontecimientos dispersos y, al mismo tiempo, trata de reconstruir el orden histórico mediante el año indicado por el autor. Entre

ambos niveles temporales (del narrador y del lector), la novela crea una dimensión compleja donde se acumulan las retenciones y donde se representa el tiempo fenomenológico. De esta manera, después de leer el pasado descrito del año 1941, el lector mantiene esta memoria hasta la segunda secuencia; la comprensión del pasado de la segunda secuencia se forma con la intención del pasado de la primera. Por la intencionalidad longitudinal, la memoria que revive se desdibuja y se mezcla con el recuerdo posterior. Este proceso se acumula en cada secuencia hasta el fin de la obra, incluyendo la inserción del momento de la enunciación (las partes en primera persona). Los dos niveles del tiempo -del lector y del protagonista- se mezclan para, finalmente, representar la coexistencia de la pluralidad del tiempo.

Como Fuentes (1993, p. 27) afirma: "Abierta hacia el futuro. Obviamente, la novela siempre se ha dirigido al porvenir". El concepto de protención también debe incluirse en la estructura de retención que compone el tiempo de *La muerte de Artemio Cruz*. Debemos agregar que cada lector también pone en práctica su propia protención, que serían las presuposiciones para los acontecimientos todavía no descritos. Michel Collot define la función de la protención para extender el horizonte incógnito en *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon*, en donde aplica este concepto de la fenomenología sobre el tiempo a la función de la poesía moderna. Esta definición tiene similitud con la función de posibilidad por la cual la poética de Fuentes trata de sustituir el término de futuro:

Et si la parole poétique peut encore aujourd’hui être qualifiée de «prophétique», c'est en tant qu'elle parle en avant d'elle-même: ne sachant pas «ce qu'elle a à dire avant de le dire», elle s'invente elle-même au fur et à mesure qu'elle avance. [...] Cette marge d'indétermination qui fait que l'avenir est toujours à venir, déjoue nos pronostics, déborde nos projets, c'est le Possible. Impossible à prévoir, le possible est à inventer. (Collot, 1989, pp. 66-67)

Con la protención, el tiempo de la obra se enriquece y se multiplica. En consecuencia, lo que entrega *La muerte de Artemio Cruz* a los lectores es la experiencia de la estructura del tiempo fenomenológico: la intencionalidad longitudinal en retención, impresión originaria y protención. Con este proceso, el lector puede apropiarse del tiempo que es “una recuperación constante del pasado en el presente y del futuro en el presente”.

No podría omitirse otro eje del nuevo lenguaje: el proceso de representación. Si el tiempo que la novela crea fuera el contenido de la representación, como el noema de la fenomenología, el nuevo lenguaje indicaría también el círculo de interpretación de la novela: la *noesis*. En *Valiente mundo nuevo*, Fuentes (1990, p. 36) señala la relación del lector y el texto como:

Territorio ocupado por quien habla y por quien escucha, por quien escribe y por quien lee, la palabra es siempre algo compartido. Al nivel verbal, todos somos participantes, dependemos los unos de los otros y somos parte de una labor dinámica y perpetuamente inacabada, que consiste en crear al mundo creando la historia, la sociedad, la literatura.

De la anterior cita, sería posible suponer que el lector es el componente esencial de la poética de Fuentes. Pero ¿cómo se realiza esta “participación al nivel verbal” para “crear al mundo creando la historia, la sociedad, la literatura”? Para Fuentes, la novela no solo es un acto de creación sino la conversación entre el texto y el lector. Sin la existencia del lector, no pueden realizarse la apropiación del tiempo ni la representación de la realidad. La poética de Fuentes y la fenomenología hermenéutica de Ricoeur insisten en que la novela extiende el horizonte cognitivo del mundo que tienen los lectores; este mundo puede ser la historia, la sociedad o el lector mismo. Pero la poética de Fuentes no explica detalladamente el proceso en el que el lector se apropiá del contenido de la representación de la novela ni

cómo es que el lector lo aplica al mundo para atender y participar de los problemas que sufre la sociedad. Después de *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes solo presenta algunos fragmentos del tiempo y la función de la literatura en sus ensayos. La apropiación de la estructura de *La muerte de Artemio Cruz* sería una respuesta de este proceso de la participación.

La estructura narrativa de *La muerte de Artemio Cruz* es un ejemplo de representación del círculo hermenéutico. Para extender el tiempo representado de esta obra, sería necesario argumentar que los tres tiempos verbales significan que la identidad individual consiste en tres componentes de temporalidad hermenéutica, como indica Martin Heidegger: El ser-en-el-mundo consiste en la estructura del “Cuidado” y esta forma se aplica a la pluralización del tiempo, la “temporalidad”. El concepto temporalidad de Heidegger, según Ricoeur (1985, p. 733) es “en lo sucesivo, la unidad articulada del advenir, del haber-sido y del presentar, dados así para ser pensados juntos”. Heidegger no los denomina como presente, pasado ni futuro porque la temporalidad indica las características del tiempo, no el momento puntual del tiempo, como Ricoeur (1985, p. 731) señala: “La originaliad de Heidegger reside en buscar en el propio Cuidado el principio de la pluralización en futuro, pasado y presente”. Los tres componentes, por-venir, haber-sido y hacer-presente ponen énfasis en el movimiento como característica del tiempo. Por ejemplo, el uso de por-venir no solo contiene el movimiento de un ser que se adelanta a las posibilidades de futuro, sino que también subraya que estas posibilidades vienen al ser. Los niveles narrativos del tiempo de *La muerte de Artemio Cruz* no tienen un sentido cotidiano del tiempo, como la división entre el pasado, el presente y el futuro. Especialmente, las partes narradas por el “TÚ” realizan varias formas de futuro como esperanza, prologación y resurrección:

La vida de Artemio Cruz -pasado, tercera persona- se completa en la agonía de una muerte acaecida en el presente de la primera persona. Pero aún esta extensión es insuficiente. Una segunda persona sitúa al personaje en un porvenir que le otorga, a pesar de todo, una esperanza, una prologación, una resurrección. (González, 2010, p. 43)

De la cita anterior, es posible suponer que el uso del tiempo futuro en segunda persona indica un porvenir y una esperanza. Esta parte explica el sufrimiento físico con distancia y presenta una intención sobre el recuerdo y lo posible; lo cual está más cerca del sentido de por-venir.

Desde la temporalidad hermenéutica, esta obra representa el círculo de interpretación. Las partes en primera persona de la novela contienen acciones que se repiten: la caricia de Catalina, que Teresa lee los periódicos, el deseo de abrir la ventana, la llegada de los médicos, la referencia sobre Padilla, lo que Gloria ve de Artemio, la extremaunción del padre y el sufrimiento de la agonía. Aunque los acontecimientos de las partes en primera persona son simples relativamente, comparando con los recuerdos en tercera persona, para los lectores, son más complicados, porque dichos acontecimientos no están dispuestos con linealidad y tiene digresiones que no se relacionan con otros fragmentos. Esta organización de *La muerte de Artemio Cruz* no solo considera el efecto de las lecturas repetidas, sino también la apropiación del círculo de interpretación. Como Ricoeur que define el concepto de mimesis por tres grados y su circulación, la poética de Fuentes presupone el círculo hermenéutico de interpretación entre el lector y la obra.

En la primera secuencia, Artemio Cruz rechaza la caricia de su esposa: "Catalina me roza la mano con la suya. Qué inutil caricia" (Fuentes, 1962, p. 117). La información es sobre la relación entre Artemio Cruz y su esposa, pero los lectores

todavía no pueden saber la causa ni la gravedad de la situación. La conversación citada abajo entre Catalina y su hija, Teresa aparece en la primera secuencia en tercera persona: “-¿Vendrá al shower? -¿Quién? ¿Tu novio o tu padre? -Él, papá.- Cómo quieras que yo sepa-” (Fuentes, 1962, p. 128). La respuesta irónica presenta una clave para entender que no andan bien las relaciones entre Artemio y Catalina. El autor divide el pasado de la primera secuencia en dos espacios: el coche de Artemio y la tienda donde se encuentran su esposa y su hija. Los dos espacios aparecen uno frente al otro, lo cual pone enfasis en la distancia emocional de Artemio y la familia. Después de esta parte, el narrador describe la caricia de Catalina más detalladamente:

Yo siento esa mano que me acaricia y quisiera desprenderme de su tacto, pero carezco de fuerzas. Qué inútil caricia. Catalina. Qué inutil. ¿Qué vas a decirme? ¿Crees que has encontrado al fin las palabras que nunca te atreviste a pronunciar? (Fuentes, 1962, p. 138)

Aunque la acción descrita es igual que antes, Artemio declara que rechazo no es a la caricia misma sino al cariño que Catalina representa ante él en el momento de la agonía. El pasado de esta secuencia es del año 1919, cuando los dos personajes se encuentran por primera vez. En esta parte, Artemio llega con el padre de Catalina para avisarle de la muerte de su hermano, Gonzalo Bernal. El lector puede suponer que sus destinos se enlazan desde el primer encuentro y que el rencor de Catalina es factor crucial para entender la identidad de Artemio Cruz. Esta estructura de la narración representa el círculo de interpretación:

La noción de identidad narrativa muestra también su fecundidad en el hecho de que se aplica tanto a la comunidad como al individuo. Se puede hablar de la ipseidad de una comunidad, como acabamos de hacerlo de la de un sujeto individual: individuo y comunidad se constituyen en su identidad al recibir tales

relatos que se convierten, tanto para uno como para el otro, en su historia efectiva. (Ricoeur, 1985, p. 998)

Aquí, es posible señalar que este círculo hermenéutico se puede aplicar a todas las novelas. Si esta característica es general, ¿la poética de Fuentes y las obras de la nueva novela hispanoamericana tendrían un valor principal? La respuesta sería la diferencia de la organización entre la poética de Ricoeur y la de Fuentes. La poética de Ricoeur combina las teorías de la narración con la filosofía sobre el tiempo, para analizar las características de tiempo y narración. Ricoeur analiza tres ejemplos literarios (*En busca del tiempo perdido*, *Mrs. Dalloway* y *La montaña mágica*) y con estas obras explica la estructura del tiempo en la novela. Por eso, es esencial considerar la historia para que el tiempo de la fenomenología se combine con el tiempo de la ontología. Los ensayos de Fuentes presentan abundantes ejemplos que combinan el tiempo fenomenológico con la historia en la novela misma. La trama de las obras tiene relación con la historia contemporánea de México en la mayor parte. En la primera secuencia (el episodio del año 1941), el narrador refiere la llegada de "Sidi Barrani y el Alamein" y "las fotografías de Rommel y Montgomery" (Fuentes, 1962, p.125) para indicar la Segunda Guerra Mundial. Y la segunda secuencia (el episodio del año 1919) menciona a dos presidentes de México, "Juárez" y "Carranza" (Fuentes, 1962, p. 148) que influyen en la vida del protagonista; además, cada secuencia tiene un fondo histórico que se combina con la trama. Fuentes declara que la intención de *La muerte de Artemio Cruz* es entregar una dimensión en la que el tiempo personal y la historia se entrecruzan:

Me interesa mucho que mis novelas presenten cruzamientos en donde se encuentran destinos personales e históricos. Para mí, ése es el choque que cuenta: el individuo y la historia, y qué les sucede cuando se juntan. Para poder

brindar todas las facetas de este encuentro, debo comprender que Artemio Cruz tiene un pasado, un presente y un futuro. (Hernández, 1999, p. 153)

La organización de los tres sujetos representa la temporalidad hermenéutica y, al mismo tiempo, los lectores pueden apropiarse de esta estructura y del proceso de interpretación para ser-en-el-mundo. Además, los lectores aplican esta apropiación a los eventos y circunstancias históricas que describe la novela. Con este proceso, el autor reconcilia la petición estética y la participación social de la novela:

Mas, finalmente, no es una cuestión sujeta a valoraciones meramente políticas. Es parte de la dinámica de la cultura, así como el artista se atreve a imaginar el pasado y a recordar el futuro, dando una versión más plena de la realidad que la de las controversias políticas, las rutinarias estadísticas o la neutralidad factual. (Fuentes, 1990, p. 28)

El tiempo en espiral, el entorno del círculo se aumenta por la lectura y el acto de interpretación que puede aplicarse y extenderse, y que no solo se repite en una obra sino también en otras novelas cuya estructura represente la coexistencia del tiempo. De esta manera, las obras de la nueva novela hispanoamericana invitan a los lectores a considerar este círculo por la estructura narrativa y la disposición de los acontecimientos históricos, con el entendimiento profundo de la realidad a favor de la complejidad que la sociedad y la historia latinoamericanas han confrontado en los tiempos actuales.

5. Conclusión

Carlos Fuentes es un autor que ofrece sus ideas de forma fragmentaria y con argumentos contradictorios a primera vista, si no se considera el total de sus obras

críticas y teóricas. En sus ensayos, hay partes que reedita de obras anteriores y de artículos ya publicados. Por ello, su poética parece una reiteración y se podría evaluar como una evolución entre la exigencia estética y la participación social, y como un refugio imaginario llamado universalidad. Carlos Fuentes propone un “nuevo lenguaje” que lleva a la teoría de la fenomenología hermenéutica aplicada a la crítica literaria por Paul Ricoeur. Aunque Fuentes no vuelve a mencionar a Ricoeur en sus ensayos, después de *La nueva novela hispanoamericana*, ambos escritores comparten los conceptos de la lingüística del discurso y la función del tiempo para la novela. Las novelas latinoamericanas pueden ofrecer el ejemplo más apropiado para la teoría de Ricoeur que trata de incorporar la epistemología y la ontología del texto. No es sencillo apropiarse de ideas como “Imaginar el pasado, recordar el futuro” (Fuentes, 1994, p. 55), pero sería posible comprenderlas mediante las creaciones novelísticas porque, para Fuentes, la utopía abre el camino para una nueva representación de la realidad, accesible a todas las lecturas en todos los tiempos.

Bibliografía

- Carballo, E.** (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Eds. del Ermitaño.
- Collot, M.** (1989). *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon*. Paris: Universitaires de France.
- Fuentes, C.** (1962). *La muerte de Artemio Cruz*. Madrid: Cátedra, 1995.
- _____ (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1988.
- _____ (1971). *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- _____ (1990). *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____ (1994). *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar.

- _____. (1993). *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- _____. (2002). *En esto creo*. Barcelona: Alfaguara.
- _____. (2011). *La gran novela latinoamericana*, Madrid: Alfaguara.
- González Boixo, J. C.** (2010). Introducción. En *La muerte de Artemio Cruz* (pp. 9-98). Madrid: Cátedra.
- Haziová, L.** (2001). Carlos Fuentes: Tiempo, espacio y personajes del mundo de la novela y de la novela del mundo. *Casa del Tiempo*, julio-agosto, 67-80.
- Hernández, J.** (1999). Carlos Fuentes: *territorios del tiempo, antología de entrevistas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Meyerhoff, H.** (1955). *Time in Literature*. Berkeley: University of California, 1974.
- Paz, O.** (1974). *Los hijos de limo, del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Pulido, B.** (2000). Carlos Fuentes entre lo uno y lo diverso. *Revista Memoria* 132, 52-58.
- Ricoeur, P.** (1985). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Trans. Agustín Neira. México: Siglo XXI. 2006.
- _____. (1986). *Del texto a la acción*, Trans. Pablo Corona. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Soh, K. H.** (2001). *Philosophy of Time*. Seoul: Moonye Publishing.
- Sommer, D.** (1990). Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America. En Homi K. B. (Ed.), *Nation and Narration*. New York: Routledge.
- Williams, R. L.** (1998). *Los escritos de Carlos Fuentes*, México: Fondo de Cultura Económica.