

Petra Tournay-Theodotou
European University Cyprus

EL MITO DE APOLO Y OTROS MITEMAS: UNA LECTURA METAFICCIONAL DEL CUENTO *APOLO Y LAS PUTAS DE CARLOS FUENTES*

Introducción

El cuento *Apolo y las putas* –con su título algo escabroso– forma parte del volumen de cinco cuentos de Carlos Fuentes que se titula *El naranjo*, publicado en 1993.¹ Según el texto de la solapa «en este libro Carlos Fuentes juega con diversos mitos –el conquistador conquistado, la atemporalidad de la historia– y recorre obsesiones típicas de su literatura» (1993).

En una reseña del libro son alabados en un gesto universal todos los latinoamericanos por su «excelente ficción histórica» (Hopper, 1994: 979). Mejor que ficción histórica yo diría que Carlos Fuentes recurre a la técnica bien habitual de la metaficción historiográfica –concepto que ha puesto en circulación Linda Hutcheon en su estudio seminal *The Poetics of Postmodernism* (1988).² Así cuatro de los cuentos incluidos en este volumen están situados en el pasado y tratan de un tema histórico presentado desde la perspectiva subjetiva de personajes históricos marginados con intención de oponerse a la historiografía oficial.

Con tal preocupación, *El naranjo* se puede ver como parte del proyecto postmoderno/postcolonial de «re-inventar la historia» como así lo expresa el mismo Fuentes en su libro famoso *La nueva novela hispanoamericana* (1980: 95).

Solo el cuento del que nos vamos a ocupar ahora no parece que quepa perfectamente en esa categoría.

Aunque también aparecen variaciones de los temas predilectos del autor tal como el contraste entre el primer y el tercer mundo, la cuestión de identidad y representación, yo querría argumentar que el enfoque es otro.

Observaciones preliminares

En un primer lugar nuestro texto difiere de los demás cuentos porque está situado en el presente, es decir en los años 90 del siglo XX. Otra diferencia reside en la alusión directa ya en el título a un personaje, un dios, de la mitología clásica (europea) que de esa manera sirve como el generador del texto.

Lo que inmediatamente llama la atención es la incongruencia obvia de la yuxtaposición del Febo Apolo con las putas. Tal equiparación atestigua una actitud paródica evidente que por su posición destacada adquiere un valor programático para todo el cuento y sirve de advertencia al lector. Ojo: ironía, parodia, juego.

¹ Todas las indicaciones de páginas que siguen se refieren a la edición de 1993.

² Se trata de un procedimiento narrativo que da voz a personajes históricos reales o imaginados marginados a los que la historiografía oficial les ha negado la voz para ofrecer nuevas perspectivas de determinados acontecimientos históricos.

El título es un juego aparente con las expectativas del lector que junto a Apolo en su función del Musaguetes, el guía de las musas, espera que aparezcan las musas o la ninfa Dafne con referencia al episodio famoso que lo traza igual Ovidio en sus *Metamorfosis* (I, 452–567), episodio que además remite al tema poetológico del poeta/autor en persecución del laurel o sea de la gloria.

Pero, al evocar estas asociaciones Carlos Fuentes rompe con estas expectativas del lector y ofrece una versión de un dios Apolo rebajado y profanado. Es decir que ya en el título se revela la actitud lúdica y subversiva del autor que invita al lector a participar en su juego de un *ars combinatoria*. O dicho de otra manera en permutación de las palabras del propio Fuentes citadas más arriba: el enfoque en este relato no es él de «re-inventar la historia» sino más bien el de *re-combinar* o incluso *re-inventar la literatura*. Por lo visto desde el principio Fuentes revela su intención –como la ha expresado en otro lugar– de «atacar el conformismo del lector precisamente por una crítica dentro de la creación que destruye cualquier ilusión naturalista o realista que pudiera tener el lector» (Carlos Fuentes en Dwyer, 1978, 14), palabras que solamente se pueden entender como manifiesto metaficcional por excelencia.

Argumento del cuento

Antes de entrar en detalles demos un breve resumen del argumento del relato. Vince Valera (nombre simbólico), actor de películas de serie B norteamericano de procedencia irlandesa –o sea un ser *híbrido*– llega en avión como un dios moderno desde los cielos de Los Ángeles a Acapulco deseando «un drama» (171). La primera noche recorre varios bares hasta llegar a un congal llamado *El Cuento de Hadas*. Al final de la noche ha convencido a la dueña –a la que ha bautizado Blanca Nieves– y a siete de las niñas putas empleadas a acompañarle en un viaje en un barco alquilado con el nombre significativo de *Las dos Américas*. A continuación, Vince logra iniciar una verdadera orgía con «las siete enanas» (196) que tiene como resultado su «muerte por éxtasis» (207) y un día después su castración. Capaz de leer la mente de los vivos desde «la orilla de la muerte» (218, 220), Vince nos presenta las imágenes de diversos encuentros con la muerte pasando por las cabezas de las chicas. Al cabo de tres días el barco que había perdido todo gobierno es encontrado por un guardacostas y una de las chicas se lleva al muerto para enterrarlo en su pueblo.

En varios instantes retrospectivos Vince pasa revista al momento en el que ganó el Óscar que recibió como mejor actor en una película italiana de calidad, lo que supuso el término de su carrera y también el fracaso de su matrimonio con Cindy/Cinderella. Otro leitmotiv principal es el sueño recurrente de que alguien le pone una máscara sobre su rostro inmóvil.

Intertextualidad y discurso metaficcional

Solo al presentar el argumento del relato salta a la vista un marcado gusto por la combinación intertextual –en el sentido más amplio del término– de discursos fragmentarios de varios sistemas de referencia que subrayan la construcción surrealista y anti-mimética del texto. Entre los principales discursos figuran el discurso onírico, el discurso fantástico con la narración desde la perspectiva de la muerte, el discurso intermedial de cine, el discurso de cuento de hada y el discurso mitológico. No olvidemos tampoco que el relato está escrito en forma de diario autobiográfico, que es tal vez el género textual más pseudo-realista y mentiroso que hay. El mero hecho de que Fuentes recurra a este género constituye por tanto una crítica implícita adicional de toda pretensión a realismo.

Como resultado de estas observaciones es evidente que lo que determina el cuento es el discurso metaficcional en el que los diversos fragmentos sirven como generadores para la reflexión poetológica.

Me refiero aquí en especial al concepto de la metaficción tal y como fue propuesto en los trabajos realizados por escritoras como Linda Hutcheon, Patricia Waugh y Ana María Dotras. Según Patricia Waugh «Metaficción es un término atribuido a la escritura ficcional que de una manera auto-consciente y sistemática dirige la atención sobre su estado de obra de artificio» (1995: 40, mi traducción).

Es decir que una de las estrategias sobresalientes de obras metaficcionales es autodenunciar su propia ficcionalidad, técnica a la que Fuentes recurre en varios instantes del relato. Su actitud lúdica y paródica se revela ya al principio del viaje en barco en la pregunta del narrador: «¿Dos Américas, un Apolo y siete putas?» y la exclamación siguiente «¡Vaya cóctel!» (196), afirmación que se puede considerar como declaración poetológica en el sentido de una mezcla o sea una combinación de una gran variedad de materiales pre-existentes.

Justo después de su muerte el narrador ve «en el fondo del mar una gigantesca telaraña» (225). Aquí Carlos Fuentes contamina dos motivos poetológicos claves: la telaraña es cifra poetológica y mitológica a la vez que remite por un lado al mito de Aracne que fue transformada en araña por la diosa Atenea y que evoca por otro lado la noción del texto mismo como un tejido rizomático de significados, noción que ha sido tantas veces repetida en la teoría literaria contemporánea (como por ejemplo por Roland Barthes o Umberto Eco). El motivo de la vista hacia el fondo del mar, es decir debajo de la superficie, adquiere una valencia poetológica como invitación al lector de ‘sumergirse’ en un nivel más profundo del texto.

Al final del cuento Fuentes recurre a la bien establecida técnica postmoderna de ofrecer al lector otras versiones posibles del relato que acabamos de leer para poner de relieve el aspecto construido y, por tanto, artificial de todo (el) texto: «sueño destinos ajenos que pudieron ser míos» y sigue con varias propuestas empezando con «me imagino» y «me veo» (230).

El juego con los intertextos literarios y motivos poetológicos

Como ya ha sido señalado, una de las estrategias principales de una estética de la producción anti-mimética es el procedimiento intertextual.

Michael Rössner reconoce en Carlos Fuentes un empleo del «juego con los intertextos en una aplicación ofensiva de la imaginación» y le atestigua incluso una «intertextualidad barroca, francamente monstruosa» (1995: 283, mi traducción).

También en este cuento Carlos Fuentes recurre al juego con los intertextos para realzar el hecho de que la literatura se produce con literatura. Aparte de los materiales ya aducidos saltan a la vista citas marcadas de las poesías de Baudelaire (en forma de epígrafe), de Rilke y de Yeats. Del poema de Rilke solo aparece una perífrasis de algunas líneas del texto *Früher Apollo* (Apolo temprano) sin mencionar el título.³ Citas fragmentarias del poema *When you are old* de William Butler Yeats aparecen en inglés y en español en forma de hilo conductor en varios pasajes del relato que se superponen con los motivos poetológicos claves ya mencionados del sueño y de la máscara.

³ El poema trata de un Apolo todavía naciente, embrionario, tal vez reflexión sobre el tema del proceso creativo como desarrollo y nacimiento.

But one man loved the pilgrim in you,
And loved the sorrows of your *changing face* (171)

Sueña la suave mirada que un día tuvieron tus ojos,
sueña con sus profundas sombras (173)

Con la utilización de estos dos motivos, Fuentes recurre a una vasta tradición literaria. El sueño y la máscara son imágenes de significado poetológico por excelencia. El motivo del sueño como cifra poetológica remite a una concepción de la literatura tal como fue concebida por poetas como Mallarmé y Valéry para los que «la lírica [o sea la literatura] se justifica por la pura subjetividad (no la personal), cuya patria son el lenguaje y el sueño, no el mundo real» (Friedrich, 1985: 185, mi traducción). Recordemos en este contexto sobre todo la afirmación de Jorge Luis Borges de que «la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado» (1997: 81). Es decir, el sueño adquiere un valor metaficcional para designar toda tendencia a lo imaginado y artificial, a otra realidad más allá. En nuestro cuento esta concepción de la literatura está reforzada por la narración desde la perspectiva de la muerte.

En otro instante –al contaminar el tema de la memoria con el del sueño –se pregunta Vince «¿Cómo podía yo recordar una Irlanda que abandoné en la infancia pero que regresaba... a mis sueños?» para concluir con la pregunta: «¿Sabía todo esto...o lo recordaba y lo vivía sólo por haber leído a Yeats?» (223) realzando así una vez más la relación intrincada entre la literatura y el sueño.

Tampoco es sorprendente que el narrador Vince, es decir el Apolo moderno cuya profesión es representar sueños construidos de celuloide, declare una decidida preferencia por lo ficcional: «Prefiero dormir, sabiendo que regresara a mí el sueño insistente de los últimos meses» (172).

Si entre las técnicas narrativas propias del discurso onírico contamos «el gusto por lo lúdico, la caricatura y lo grotesco» (Felten, 1998: 191) sólo parece apropiado la combinación con el motivo de la máscara.

La máscara es un disfraz que simboliza disimulo e ilusión y que por tanto remite no solo al ámbito del teatro y del cine sino a todo arte evocando la famosa frase de Gracián: «Hacer parecer es el arte de las artes» en su *Agudeza y arte de ingenio*. Como verdadera imagen de la transformación la máscara tiene un valor poetológico evidente.

Recurso lúdico-paródico en la mitología clásica como de-mitologización

Es sobre todo el recurso al mito o sea la mitología clásica el discurso intertextual dominante. Por un lado se podría mantener que las referencias al mito le sirven a Carlos Fuentes para dar expresión a su preocupación por el universalismo de la literatura.⁴ Ya que según Ronald Christ la función del mito es que: «El mito es una narración paradigmática que tiene lugar *in ille tempore* cuyos caracteres y acciones son arquetípicos» (Christ, 1999: 28).

⁴ Merece la pena recordar que la estrategia de recurrir a la mitología clásica es uno de los hilos conductores en la obra de Fuentes. Así Steven Boldy ofrece una interpretación mitológica de los personajes femeninos en las novelas *Aura* y *Zona Sagrada* que para él vacilan entre el papel de Circe y el de Penélope (1987: 164). Para *Cambio de Piel* propone que la acción está emulando la tragedia de Jasón y Medea. Fuentes mismo alaba el “uso sutil de los grandes mitos universales” en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1980: 16).

Cabe recordar que el mero hecho de recurrir a la mitología corrobora una preocupación metaficcional –o para citar a Rüdiger Imhof: «Para los metaficcionalistas el mito es el objetivo más alto que un escritor de ficción puede alcanzar, el mito representa ficción total» (1986: 27).

Si recurrimos a las categorías establecidas por Hans Blumenberg existen varios procedimientos para incorporar un mito dentro de otro sistema textual. Siguiendo a Blumenberg, el método empleado por Carlos Fuentes se podría describir mejor como una ‘recepción y transformación’ que está a la vez ‘dispuesta al juego’ o sea al procedimiento lúdico (Blumenberg, 1996: 383).

En un nivel, por tanto, nuestro texto se presenta como una parodia de los mitos que contamina varios mitemas. Entre estos mitemas aparecen dispersados a lo largo del cuento fragmentos como «el laberinto del hotel» (175), «tu odisea espiritual» (201) o en forma de juego lingüístico con referencia a Blanca Nieves «es una argonauta o una putanauta, o una argoñuila» (200).

El mero hecho de que se trata de un viaje en barco que emprenden el narrador y las mujeres introduce otro tema mitológico, en concreto: la transición a «la orilla de la muerte» (218, 220) a través del río Styx (representación que ya es un cliché literario muy manoseado). En vista de «la mamada más grande de la historia del sexo» (203) que sigue, Carlos Fuentes profaniza y así subvierte el tradicional simbolismo solemne del barco como barco fúnebre y del viaje como una *navigatio vitae*.⁵

Recordemos también que la metáfora náutica es una metáfora de valor metaficcional clave. Desde la lírica antigua la composición de un texto suele compararse con un viaje por mar. El poeta se vuelve en navegante y su ingenio o su obra en barco (Curtius 1967, 138–140). En este sentido Dante emplea la metáfora náutica en la *Divina Commedia* al principio del *Purgatorio* y del *Paradiso*:

Per correr miglior acqua alza le vele
Omai la navicella del mio ingegno (*Purgatorio* 1, 1–2)

Entre la introducción al *Paradiso* y el cuento de Fuentes se puede incluso discernir una relación intertextual más inmediata en la alusión directa al dios Apolo y a las musas.

... e conducemi Apollo,
E nove Muse mi dimostran l’Orse (*Paradiso* 2, 8–9)

Con el empleo de la imagen del viaje por mar Carlos Fuentes recurre a un mitema polivalente que demuestra otra vez su libre manejo de la tradición literaria. Al recurrir a la estrategia de la transformación los mitos le sirven al escritor como material para su juego, los rebaja desde su altura estilística sublime al nivel de lo cotidiano e incluso de lo grotesco. Con este procedimiento Carlos Fuentes entabla un diálogo con textos preexistentes –más preciso– se coloca en la tradición de lo que propongo llamar la de-mitologización.

⁵ Un viaje por mar en plan erótico también evoca el famoso cuadro de Antoine Watteau «El embarco a Cythera», lugar mítico que también está asociado con el nacimiento de Venus. Así se trata de una alusión invertida con intención paródica. Merece recordar que un viaje en barco a la vez simboliza el trayecto del sol, es decir del Febo Apolo, por el firmamento.

Profanación de los mitos de Apolo, las musas y Afrodita

En cuanto a la representación profanada del Apolo, del mito central del cuento, me estoy refiriendo en concreto al famoso soneto de Quevedo *A Apolo siguiendo a Dafne* como posible hipotexto en el que el dios es también reducido en un pretendiente y la ninfa Dafne en puta:

«Bermejazo platero de las cumbres
a cuya luz se espulga la candela
la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres!» (Felten, 1990: 248)

En nuestro cuento la figura de Apolo es banalizada al identificar una estrella de películas serie B con el dios de las artes sublimes, un «miserable Apolo de celuloide» (201) que es una mera sustitución de Apolo «en la mitología moderna propuesta por el cine» (212). Sin embargo comparte el «Apolo de las películas serie B» (190) con el dios la perfección del cuerpo que es «liso como un Apolo, lustroso como un mármol negro» (184). Esta descripción evoca a estatuas antiguas y así confirma en un nivel metadiscursivo su estado de obra de arte o de artificio.⁶

El procedimiento de la de-mitologización se revela más evidentemente en la relación de Apolo Musaguetes/Vince con las putas/musas. Toda la escena de las chicas bailando en el burdel está compuesta como una inversión degradada de descripciones tradicionales de las musas dadas por ejemplo por Pausanias o Hesíodo (Teogonía 1–9) en las que siempre figura el detalle de las musas que se acercan al poeta, es decir al autor/ narrador bailando.

Ya al principio de la escena se encuentra un aviso al lector en el que el autor expone su *modo di operare* (Eco) cuando proclama al lugar como un «espacio subvertible» (189). Con clara intención blasfémica y subversiva la palabra está comparada a una «catedral gótica» (189) y las musas se han vuelto putas que bailan en un prostíbulo para clientes que les paguen.

A pesar de la orden repetida de que «Aquí se mira, se oye y hasta se huele, pero aquí no se toca» (190) culmina el episodio en un beso entre Vince y una de las chicas, en mimetismo burlador del beso de la musa para darle inspiración al poeta. A consecuencia, toda la escena se presenta como una *iniciación poética* in–o incluso per–vertida. Tal profanación de las musas evoca como posible hipotexto el famoso soneto de Baudelaire *La muse vénale*.

En la escena del prostíbulo Carlos Fuentes además contamina la representación de las musas putas con un mitema estándar tomado del mito de la diosa del amor. Cuando las chicas se están duchando «la espuma brota como Venus del mar» (193).

Parece pertinente recordar aquí la ambivalencia inherente en las presentaciones de la misma diosa del amor. Platón distingue entre la Afrodita Urania –el amor celeste– y la Afrodita Pandemos –el amor terrestre, venal– (Lurker, 1988: 41).

⁶ Aparte de la identificación con el protagonista, la figura de Apolo aparece también en su función del Febo Apolo o sea del sol como astro «Apolo y su carroza de luces se han hundido en el mar» (177), una imagen que sirve como símbolo de la muerte y en el contexto del relato como alusión a la muerte inminente de Vince. Hay una abundancia de referencias al sol en el relato que se concentran en descripciones de la puesta del sol justo antes de morir el protagonista como «el sol cae de plomo», «el sol se apaga» y luego «Acabo de morir, recién pasado el Sol –en letras mayúsculas– por su cenit» (203).

En esta contaminación de Afrodita y musa venal se puede además reconocer una réplica intertextual al bien conocido soneto *Vénus Anadyomčne* de Arthur Rimbaud que también aplica el procedimiento de la de-mitologización.

Al final de la orgía la identificación de las chicas putas con las musas incluso se hace explícita cuando se refiere a «una musa prostibularia» (203).

Se puede concluir entonces que con el procedimiento de una *recepción y transformación lúdica* de los materiales mitológicos, Carlos Fuentes se coloca en la tradición literaria de la de-mitologización demostrando su marcado gusto por lo lúdico al recombinar, parodiar y de esa manera subvertir los materiales pre-existentes.

La deconstrucción narrativa y discursiva

No faltan tampoco las reflexiones sobre el lenguaje mismo, elemento constitutivo del discurso metaficcional. Hay un párrafo entero que está construido como verdadero *mosaico de citas* (Kristeva) del famoso ensayo de Octavio Paz *El laberinto de la soledad*: «Alburearon de lo lindo, como es la costumbre en México y Los Ángeles, ciudades hermanas en las que el lenguaje sirve más para disfrazar que para revelar» (197).⁷ Además de tratarse de una réplica al texto clave de su compatriota, Carlos Fuentes una vez más revela su estética de la producción cuando sigue: «el juego del albur aleja, disfraza, esconde» (197) y por extensión ficcionaliza el concepto posmoderno del *mise en abyme* al sugerir como resultado de ese juego un sentido múltiple: «se trata de sacar de una palabra inocente otra palabra soez, hacer que todo tenga doble sentido y que éste, con suerte, se vuelva triple» (197).

En el volumen de ensayos *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes aparece una cita de Octavio Paz donde éste dice de las palabras: «Atrápalas, cógelas del rabo, chillen, putas» (1980: 72). Parece que en *Apolo y las putas* encontramos una réplica –en forma de una variación ficcionalizada– a esta identificación de las palabras con putas como la hace Paz. En el cuento, las prostitutas se sirven de un «lenguaje grosero» (198) «lleno de chistes burdos y fisiológicos» y «metáforas fálicas» (198). Paradójicamente su «arte de lenguaje» –que es un lenguaje pervertido– «parecía afirmarlas como seres de algún modo superior, dueñas de la lengua [...] castradoras del idioma ‘decente’ del señor» (198).

En este episodio no solo se puede reconocer otra afirmación de la identificación de las musas con putas y una prefiguración de la castración *real* de Vince a nivel de la narración. Más bien constituye una reflexión poetológica sobre la desintegración del lenguaje y por extensión del texto en un nivel metadiscursivo. Por tanto se desprende como aspecto constitutivo del procedimiento subversivo metaficcional de Carlos Fuentes la destrucción –o mejor la deconstrucción –sistemática y deliberada de cualquier sistema establecido. En efecto, el acto de la castración –una verdadera des-membración –se presenta como un acto deconstructivista en vista del concepto posmoderno de la fragmentación y de la totalidad quebrada. Me refiero aquí en especial al *imago du corps morcelé* de Lacan y el uso de la

⁷ Me refiero en particular a las líneas siguientes que se encuentran en el capítulo «Máscaras mexicanas»: «El juego de los *albures* – esto es, el combate verbal hecho de alusiones obscenas y de doble sentido, que tanto se practica en la ciudad de México –transparenta esta ambigua concepción. Cada uno de los interlocutores, a través de trampas verbales y de ingeniosas combinaciones lingüísticas, procura anonadar a su adversario; el vencido es el que no puede contestar, el que se traga las palabras de su enemigo. Y esas palabras están teñidas de alusiones sexualmente agresivas; el perdidoso es poseído, violado, por el otro» (Paz, 1991: 46).

metáfora de la castración (como acto deconstructivista) en los trabajos de Derrida. Si entendemos al *corps* en un doble sentido, es decir al cuerpo como el cuerpo de Vince/Apolo y al cuerpo como discurso, la deconstrucción ocurre tanto a nivel de la narración como a nivel del discurso. Tal lectura metaficcional es reminiscente de reconsideraciones teóricas contemporáneas sobre la índole de (toda) textualidad y remite a categorías posmodernas que interrogan la idea de un centro o más preciso la idea fallogocéntrica de la *verdad*.

¿Y qué figura se ofrece mejor para la literaturización de tal concepto que el mismo Apolo, dueño de las artes y dios principal de la mitología europea? A base de estas observaciones no ignoro la implícita alusión adicional al concepto postcolonial clave de la oposición entre centro y periferia. Pero me parece aún más pertinente recordar que con el tema de la castración se establece otra relación intertextual mitológica, en concreto, es otra referencia al nacimiento de Afrodita al que como bien se sabe antecedió la castración de Urano. Se puede concluir entonces que Carlos Fuentes se sirve del motivo/mitema de la castración como verdadero *nudo de significados* –en términos de Umberto Eco– para su intrincado juego intertextual y metaficcional.

El lector co-productivo

Para ese juego, sin embargo, parece que hace falta la participación de un compañero de juego o sea de un lector co-creativo.

Al final del cuento el cuerpo de Vince/Apolo ha pasado por varios estados de descomposición «perdiendo sus facciones» (226) hasta que incluso su «rostro desapareció» (230). Es sobre este rostro desaparecido que la chica María de la Gracia (fíjense en el simbolismo religioso de su nombre) le pone a Vince una «máscara de cartón» diciéndole «Esta es tu cara. Tu rostro para la muerte» (231).

Aparte de tratarse de otra ilustración del concepto deconstructivista, en un sentido poetológico la máscara –siendo de cartón o sea de papel– se convierte en (otro) texto. La imagen del rostro desaparecido a su vez evoca el concepto bien conocido de la muerte del autor/narrador tal como lo fue propagado por Roland Barthes. Al combinar estos dos conceptos poetológicos resulta una sustitución o mejor superposición de un texto con otro texto y para efectuar esta superposición hace falta un lector co-jugador. Consecuentemente, cierra el relato con una alocución directa al lector: «*Veán* ustedes: he cerrado los ojos para siempre» (231). Se despide el narrador/autor del lector y le invita o más bien le instruye a *ver* o sea leer y efectuar sus propias lecturas del texto presente.

Conclusión

Resumiendo, el cuento *Apolo y las putas* es un constructo intertextual lúdico en el que el autor recurre a materiales preexistentes como repertorio de motivos, mitemas, citas marcadas y no-marcadas, procedimientos y técnicas narrativas hasta conceptos de la teoría literaria contemporánea para realizar su proyecto de *re-combinación de la literatura*.

Finalmente, es un proyecto que en gran parte ha determinado la carrera literaria de Carlos Fuentes que ya en 1969 se declaró en favor de una literatura «de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones, de la apertura» (1980, 32).

BIBLIOGRAFÍA

- Blumenberg, H. (1979): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boldy, S. (1987): «Carlos Fuentes». En: John King (ed.): *Modern Latin American Fiction: A Survey*. London/Boston: Faber&Faber.
- Curtius, E. R. (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/München: Francke.
- Borges, J. L. (1997): «Nathaniel Hawthorne». En: Jorge Luis Borges: *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.
- Dwyer, J. P. (1978): *Escritura enmascarada: Unreliable narration in the early work of Carlos Fuentes*. London: PhD Yale University.
- Felten, H., Valcárcel A. (eds.) (1990): *Spanische Lyrik von der Renaissance bis zum späten 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam.
- Felten, H. (1998): «José María Merino: El viajero perdido». En: Hans Felten y Agustín Valcárcel (eds.): *La dulce mentira de la ficción. Vol. II. Ensayos sobre literatura española actual*. Bonn: Romanistischer Verlag.
- Friedrich, H. (1985): *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Fuentes, C. (1993): *El naranjo*. Madrid: Alfaguara.
- Fuentes, C. (1969): *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- Hopper, B. (1994): «The Orange Tree». *Booklist*, Vol. 90.
- Hutcheon, L. (1988): *The Poetics of Postmodernism*. New York/London: Routledge.
- Imhof, R. (1986): *Contemporary Metafiction. A Poetological Study in English since 1939*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Lurker, M. (1988): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Kröner.
- Paz, O. (1950): *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos.
- Rössner, M. (1995): «Mexiko 1919–1968: der Mythos der Revolution». En: Michael Rössner (ed.): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Reclam.
- Waugh, P. (1995): «What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it?». En: Mark Currie (ed.): *Metafiction*. London/New York: Routledge.

MIT O APOLONU IN DRUGI MITEMI: METAFIKCIJSKO BRANJE ZGODBE APOLON IN KURBE CARLOSA FUENTESA

Zgodba *Apolon in kurbe* tvori del knjige petih zgodb Carlosa Fuentesa *Pomarančevci*, objavljene leta 1993. Namen tega prispevka je dokazati, da je ta zgodba igriv medbesedilni konstrukt, pri katerem se Carlos Fuentes zateče k že obstoječemu gradivu, kot je izbor motivov, mitemov, označenih in neoznačenih citatov, narativnih postopkov in tehnik do pojmov sodobne literarne teorije in tako uresniči projekt ponovnega »sestavljanja« literature.