

ENRIQUE KRAUZE  
LA COMEDIA MEXICANA  
DE CARLOS FUENTES

"He speaks all his words distinctly, half as loud again as the other. Anybody can see he is an actor."

Henry Fielding.

**M**I DESENCUENTRO DE LECTOR con Carlos Fuentes ocurrió en 1971. Aunque en los años sesenta había admirado sus cuentos y novelas, luego de los asesinatos masivos de Tlatelolco y el Jueves de Corpus la fe estatista de *Tiempo mexicano* comenzó a desconcertarme. No entendía el mal uso que hacía Fuentes de la historia, sus trampas verbales, la prisa e imprecisión de sus juicios ni la facilidad y autocomplacencia de sus indignaciones. No entendía su modo de abordar la realidad ni justificaba, en suma, su actitud intelectual.

Mi generación intentaba un nuevo examen de la realidad mexicana. Porque la historia había conducido a la muerte, la verdad histórica se volvió para nosotros cuestión de vida o muerte. Por aquellos días Fuentes escribió una frase significativa: "La literatura dice lo que la historia encubre, olvida o mutila". La relectura de su obra empezaba a convencernos, en su caso, de lo contrario. En un poema de Paz o un cuento de Rulfo la obra partía de la vida mexicana, participaba de ella. Algo similar ocurría con los artistas capaces de captar una realidad radicalmente ajena: los letrados de las cantinas de Lowry, las oscuras mujeres bajando por los empedrados en *Viva Zapata*, la crueldad festiva e inocente de *Los olvidados* o el día de mercado en *Mornings in Mexico* de Lawrence. Los mexicanos hacían encarnar a la realidad, los extranjeros la descubrían; Fuentes, por algún motivo que desconocíamos, bordeaba esa realidad deteniéndose a escucharla en un plano externo. En sus textos México era un libreto, no un enigma ni un problema y casi nunca una experiencia. El tiempo mostró que aquel elemento de irrealidad no era sólo histórico sino literario. "Estoy convencido —afirmaría Fuentes muchos años después— que el París de Balzac o el Londres de Dickens nunca existieron... Ellos inventaron el lenguaje, lo inventaron todo. Luego la realidad tuvo que acoplarse al molde de algunas imaginaciones". Aunque Dickens se revolvería en la tumba recordando ciertas escenas infantiles reflejadas en sus novelas, en un sentido la afirmación es cierta. No obstante, a estas alturas, cabe ya preguntar: ¿En qué caso la realidad mexicana se ha acoplado a la imaginación de Fuentes? No-

vela tras novela ha querido ofrecer un espejo lúcido de la vida mexicana, un espejo de nuestras posibilidades, pero la imagen no se perfila: se escapa.

Y sin embargo, en todos estos años el escritor ha brillado por méritos propios. Nadie puede negar su talento y su pasión por la literatura. En una generación malograda casi toda por el infortunio, la mezquindad, la ambición política o la pereza, el apego profesional de Fuentes sigue siendo ejemplar. Ha escrito obras importantes en varios géneros. Su aventura lingüística ha sido valerosa y, en más de un sentido, revolucionaria. Fuentes irrita, pero la irritación que produce es parte de la sal y la salsa que mantienen la vivacidad de la literatura en México.

Con todo, temo que en mi caso el desencuentro de lector se haya ahondado. Mi incomodidad con respecto a Fuentes ya no es sólo intelectual o literaria sino moral. De un tiempo a esta parte, comparto la convicción de que usa el tema de México distorsionándolo frente al público norteamericano con credenciales que no ha querido o sabido ganar. Alguna vez escuché la opinión de un congresista: "Fuentes is a great man. He knows so much about his country". Aquel hombre no había leído sus libros pero, como a muchos otros, lo convenía la omnipresencia de Fuentes en los medios de comunicación. No podía saber, como nosotros sabemos, que Fuentes no sabe.

En estas circunstancias, no puede ser más oportuna la reciente aparición de *Myself with others*\*. En sus páginas autobiográficas está la clave de la actitud intelectual de Fuentes que nos intrigaba desde 1971. El alma de Fuentes es una zona de ambigüedad, una casa con dos puertas. Es un exiliado voluntario de México en los Estados Unidos y fue un exiliado involuntario en los Estados Unidos en México. Hay en su origen un vacío de historia personal e identidad que compensaron siempre el cine y la literatura. Su mundo real fue su mundo ficticio: un desfile cinematográfico de autores y obras. El problema de este asombro permanente ha sido la indiscriminación. Borges se refería a sí mismo como "un argentino extraviado en la metafísica", pero había un orden en su extravío. Sin un con-

\* Farrar, Straus, Giroux; 1988.

tacto real con el mundo exterior a su butaca, Fuentes se extravió en la historia de la literatura condenándose a reproducir histriónicamente sus textos y personajes, sus procedimientos y teorías. La clave de Fuentes no está en México sino en Hollywood. Estados Unidos ha dado actores para el cine, el radio, la televisión, la política. Faltaba un actor de la literatura. Carlos Fuentes subió a escena.

#### EL PAÍS IMAGINADO

"Esta no es frontera sino que es cicatriz". La frase de uno de los personajes de *Gringo viejo* es excesiva como descripción de la vecindad entre México y Estados Unidos por exacta como epígrafe biográfico de Carlos Fuentes. Fue un gringo niño de origen mexicano, nacido en el lugar donde la historia y la geografía han dejado, en verdad, una cicatriz: Panamá. Al margen de la Depresión y el New Deal, su apacible infancia transcurrió en la "ficción territorial" de la vida diplomática, en un departamento de siete recámaras "soberbiamente amueblado" con vista al Meridian Hill Park de Washington D.C. *Myself with others* recuerda largos veranos en los que, como en la canción de Gershwin, "the livin' seemed easy"; viejos y buenos tiempos cuando Fuentes aprendió a preferir "la sémola al guacamole", el trabajo a la pereza—"no siestas for me"—y soñó por primera vez, antes que Andy Warhol, en el *American dream*: "Todos serán famosos al menos por cinco minutos".

En las vacaciones visitaba México. "Era deprimente confrontar el progreso de un país donde todo funcionaba, todo era nuevo, todo era limpio, con la ineficacia, el retraso y la suciedad de mi propio país". Contrastado con el norteamericano, el pasado mexicano le parecía sólo una serie de "derrotas aplastantes" empezando por el TTT: "Tremendo trauma tejanó". Desde entonces Fuentes se acostumbró a ver a México, no en términos propios sino refractado en la perspectiva norteamericana. Ningún mexicano se desvela por el TTT ni afirmaría, como Fuentes, que "el mundo norteamericano nos ciega con su energía:

no podemos vernos sino verlos a ustedes". México ha sido siempre, por el contrario, un país obsesionado consigo mismo. Pero Fuentes es un mexicano peculiar que descubrió la existencia de su país a los diez años de edad, con la expropiación petrolera decretada por el Presidente Cárdenas en 1938. Fue el momento en que los mexicanos empezaron a verse a la cara, dirá otro personaje en *La cabeza de la hidra* (1978). Cámbiese a los mexicanos por Carlos Fuentes y se estará más cerca de la verdad. De pronto entrevió que aquel "país inexistente" era su identidad pero que esa identidad se le escapaba.

Su historia recuerda un poco a la de Vasconcelos en Eagle Pass, con una diferencia: Vasconcelos no tuvo conflicto de identidad. No sólo lo nutría el idioma materno sino la práctica de una cultura mexicana y la nostalgia familiar por la vida de su país. Vivía un exilio. A la edad en que Vasconcelos hojeaba la *Geografía* y los Atlas de García Cubas o el *México a través de los siglos*, Fuentes incurría en la veneración acumulativa de los grandes nombres que poblaban su vida y sus escritos. "How I started to write"—capítulo autobiográfico de *Myself with others*—es un buen ejemplo de esa prosa onomástica, como de marquesinas, tan peculiar de Fuentes. Allí menciona el elenco fundador: Gene Kelly, Dick Tracy, Clark Kent, Carole Lombard, Franklin D. Roosevelt y un largo e indiscriminado etcétera. No vivía un exilio sino un desarraigo que al revertirse abruptamente, en plena adolescencia, dejaría una cicatriz de ambigüedad: "México se convirtió en un hecho de violentos acercamientos y separaciones frente al cual la afectividad no era menos fuerte que el rechazo".

Las páginas autobiográficas reflejan claramente que los únicos vínculos tempranos de Fuentes con el "país paterno"—ambos de carácter reactivo—fueron un nacionalismo labrado menos por el orgullo de la tradición mexicana que por el resentimiento frente al mundo norteamericano, y un empeño que abarcó toda la niñez por conservar el idioma español. No es arriesgado ver en ellos, respectivamente, el origen de las actitudes políticas y literarias de Fuentes. Cuando a los 16 años de edad—luego de una estadía en Chile y Argentina—Fuentes se acercó por fin "al lodo y el oro" de México, el lenguaje se había vuelto ya "el centro de su persona y la posibilidad de ligar su destino y el de su país en un solo destino". México el "país imaginario e imaginado", no era una nación tangible, histórica. Era sólo una víctima de los Estados Unidos y una lengua por conquistar.

*Myself with others* detiene la historia en 1950. Para reconstruirla es necesario acudir a testimonios de amigos y a otros escritos incidentales de Fuentes. Alguien recuerda que se volvió un ser mimético, todo lenguas y todo oídos, un "fajador" con las palabras. Necesitaba hacerlo, porque en México las armas del lenguaje coloquial son tan o más filosas que las otras. En aquellos años había renunciado ya, estratégicamente, a la idea de escribir en inglés—"Después de todo, la lengua inglesa no necesitaba otro escritor"—pero su uso del castellano denotaba una especie de sordera ante ciertos matices, expresiones y temas.

#### EXAMEN Y CRÍTICA DE CARLOS FUENTES

Nos hemos ocupado en varias ocasiones de Carlos Fuentes, colaborador nuestro desde el principio y una de las figuras más importantes de la cultura hispanoamericana. Es claro que, más allá de los premios muy merecidos que ha obtenido en los últimos tiempos, la obra y la persona de Fuentes han provocado siempre opiniones encontradas en el ámbito de nuestra lengua y especialmente en México. Por una coincidencia que es una prueba además del interés que suscita su obra, se reúnen en este número de *Vuelta* el ensayo de Enrique Krauze, apasionada interpretación de una obra y una figura pública, y las notas de Adolfo Castañón y Julio Ortega sobre su más reciente novela, *Cristóbal Nonato*.

Pasaba de la reticencia al exceso: carajos inopinados, chingadas fuera de lugar: machismo lingüístico. Mientras domaba al idioma, su actitud mimética alcanzaba extremos de teatralidad: arrodillado alguna vez en un cruce de la ciudad representó el papel de pordiosero. Para sorpresa de los amigos que lo acompañaban, los transeúntes se apiadaban de él y le daban limosna. Solía también actuar informalmente obras literarias: un papel favorito era representar el retrato en *El retrato de Dorian Grey*.

Más allá del lenguaje, vagamente, estaba la realidad. Hacia 1950, la ciudad de México adoptaba la fisonomía de las capitales modernas. Fuentes, que venía de ellas, no vio la necesidad de adentrarse en el campo, el ámbito mexicano más profundo. En cambio su exploración de la ciudad fue incesante y orgiástica. Como un turista fascinado, vivió la ciudad del ocio y los espectáculos, la ciudad nocturna. Omitió los sitios y las horas de trabajo, caminó calles, lugares históricos y —lo ha referido muchas veces— lápiz en mano se adentró "in the brash, sentimental, lowdown world... de los burdeles olorosos a desinfectante, los cabaretechos decorados con paredes plateadas, las fichadoras, padrotes, magos, encuertrices enanas y cantantes envaselinados". Junto a esta trasposición surreal, tropical de Broadway, el México de los cincuenta se definía —la palabra es de Fuentes— por su *Star System*: Diego Rivera y sus andamios, María Félix y sus pestañas, Tongolele y su mechón blanco, Pérez Prado y su cara de fole. "Eramos devoradores de estas imágenes de nuestra ciudad... Yo vivía para escribir la ciudad y escribía para vivir la ciudad".

Para ser escritor en los cincuenta, "uno tenía que estar" con Alfonso Reyes y Octavio Paz. De niño, Fuentes había retozado literalmente en las literarias rodillas de Reyes y a fines de los cuarenta llegó a vivir con él en Cuernavaca, pero fuera de éstas y otras anécdotas curiosas e intrascendentes, la marca de Reyes no queda clara. La de Octavio Paz, en cambio, sería decisiva. El primer encuentro entre ambos ocurrió en el invierno de 1950 en París. Aquel joven poseía —escribe Paz— "una avidez de conocer y tocar todo, una avidez que se manifiesta en descargas que, por su intensidad y frecuencia, no es exagerado llamar eléctricas". Es significativo que Paz hable de avidez, no de curiosidad. Fuentes quería apropiarse con urgencia de las últimas claves intelectuales sobre México, necesitaba un librito total del "país imaginario" y creyó verlo en *El laberinto de la soledad*. Su lectura no fue un descubrimiento sino una revelación definitiva, que Fuentes complementó frecuentando a los jóvenes filósofos de 'lo mexicano', sobre todo a Jorge Portilla. En la frase final de *El laberinto de la soledad*, "Somos contemporáneos de todos los hombres", Fuentes leyó un llamado leal a la emulación de Paz, una invitación que sólo podría cumplirse en un proyecto literario de proporciones balzacianas. Hacia 1955, para fijar los esfuerzos de una generación que se atrevía a tender puentes literarios con el mundo, nació la *Revista Mexicana de Literatura* que por un tiempo Fuentes dirigió junto con Emmanuel Carballo. En aquel momento, su situación biográfica parecía

darle todas las ventajas: frente a los escritores locales, un cosmopolitismo natural; frente a los cosmopolitas puros, la avidez de apropiarse del "país imaginario, imaginado".

En 1958 apareció su primera novela: *La región más transparente*. Vale la pena detenerse en ella porque presagia todo el carácter de su obra posterior. Siguiendo de cerca los métodos visuales de la trilogía USA. ("Dos Pasos fue mi biblia literaria") Fuentes daba un paso importante en la narrativa mexicana: aclimataba el género de novela urbana abierto dos años antes, con pobreza de recursos literarios, por *Casi el paraíso* de Luis Spota. Su principal inspiración fue Balzac: "Soy muy balzaciano... En *La Comedia humana* (o, si se quiere, en *La Comedia mexicana*) caben muchos pisos". La imagen es exacta: Fuentes concibió a la sociedad mexicana como un escenario vertical, social e histórico. En el sótano, los dioses aztecas, enmascarados, latentes, encarnando en seres sin rostro que cumplen sus designios. En el cuerpo visible, las clases sociales: la burguesía "cresohedónica", la nostálgica aristocracia, la clase media arribista y, a ras de suelo, el pueblo.

El itinerario intelectual que había elegido para conocer al país se tradujo en una extraña confusión de géneros. Los personajes no tenían vida propia: actuaban las tesis filosóficas de moda. Un poeta filósofo inspirado parcialmente en Paz, aparecía a lo largo de la novela y al final moría de una forma que recuerda el capítulo relativo a la muerte en el *El laberinto de la soledad*; el banquero en quiebra no acudía a consultar a un abogado sino a discutir sobre la esencia del mexicano con el propio alter— ego de Paz. A falta de una invención que la rigiera internamente, la novela parecía más bien un cuadro de "tomas" paródicas de la vida nocturna en la ciudad de México. Característicamente, la parodia más lograda no fue la de la clase burguesa —que Fuentes despreciaba sin conocer— sino la "alta sociedad" a la que sin pertenecer, pertenecía: sus fiestas, snobismo, dandismo, desarraigo. Faltaba ese conocimiento práctico de la vida social que tenía Balzac, para quien una quiebra, el trabajo de una imprenta o la caída de la bolsa eran realidades concretas, no síntomas de vida burguesa. Faltaba el personaje central de *La Comedia Humana*: la moneda de veinte francos (o, si se quiere, de veinte pesos). Y faltaba algo todavía más importante: "Allí donde duele el zapato está el toque de Balzac", recuerda Harry Levin. En *La región más transparente*, el pueblo no padece ni trabaja: reflexiona filosóficamente sobre la pobreza en medio de una parranda interminable y trágica. Es un pueblo simbólico y nocturno: es el "Pachuco" de *El laberinto de la soledad* protagonizando *La fenomenología del relajo*. Fuentes había confundido Broadway con Manhattan y Manhattan con Nueva York.

A quien verdaderamente recuerda la primera novela de Fuentes no es a Balzac sino a un gran actor de la pintura, Diego Rivera: textos y murales inmensos que proceden por acumulación y yuxtaposición esquemática más que por un enlace imaginativo. Ambos son penosamente rígidos para sugerir la interioridad

peíquica de sus temas y personajes, y los manipulan con tesis o cargas didácticas que producen monotonía; ambos recurren a la mediación alegórica. Textos que son murales, murales que son textos. Lo mejor de Rivera está en la floración de sus formas y colores. Lo mejor de Fuentes quedó en el aliento verbal, excesivo pero viviente, de su prosa. Más que el "Camera eye" de Dos Passos, Fuentes aguzó su "Recorder ear" para captar y recrear los lenguajes sociales. La opinión de Lezama Lima es significativa: "He encontrado a su novela fuerte y deseosa, trepidando en sus símbolos... abundante". El reconocimiento del gran poeta cubano al erotismo verbal de Fuentes definía la sustancia de aquella novela y apuntaba a las futuras: en *La Región más transparente* la ciudad, por primera vez, se oye. A la doble máscara verbal de la retórica y la discreción, Fuentes opuso un nuevo lenguaje: el de "la pasión, la convicción y el riesgo". La irrupción de aquella "enorme, gozosa, dolorosa, delirante materia verbal" (Paz) fue un acto de auténtica libertad por la palabra.

Por desgracia, el mérito no disolvía la paradoja: había algo químico en el intento de escribir la novela social de una realidad no vivida. El lenguaje seguía siendo el centro del ser personal de Fuentes y México, un "país imaginario, imaginado". La aplicada acumulación de lecturas sobre la ontología del mexicano desconectadas de toda experiencia no festiva, había sido insuficiente para corregir la refracción inicial de Fuentes. Aunque lo escuchó con una atención dilatada y amorosa, nunca conoció el país que sería el tema central de su obra. Su oído, poderoso pero irreflexivo, sólo podía devolver a la página una expansión lírica ligada al habla del instante y por lo tanto frágil, perecedera. Creyó resolver su sordera de origen con una maravillosa sordera al revés: la historia, la sociedad, la vida de la ciudad asimilada al barullo delirante de sus voces. Los personajes de Balzac sobreviven aún en la memoria literaria y popular europea. Pocos retienen en México a los de Fuentes.

#### HABANA CRUZ

Como la gran mayoría de los intelectuales mexicanos de todas las tendencias —Vasconcelos y Paz, Lombardo y Cosío Villegas—, Carlos Fuentes festejó la victoria de la Revolución Cubana y la interpretó como un acto de afirmación hispanoamericano: un triunfo de Martí no de Lenin. En su contexto particular, la Revolución adquiría una significación adicional: parecía resolver, ya no en el lenguaje sino en la historia, su latente conflicto de identidad, desvanecer su cicatriz. La venganza del TTT. México seguía siendo el país imaginario, pero de pronto no había ya que compararlo con el dudoso paraíso de los "risueños robots" ni con el cruel espejo de las "aplastantes derrotas". En un artículo de marzo de 1969 Fuentes sostuvo que Cuba abría las puertas del futuro al poner en entredicho toda la filosofía fundadora de los Estados Unidos: Locke, Adam Smith, el protestantismo, el sistema de libre empresa... "armas harto endebles para atacar los problemas del Siglo XX". La vindicación naciona-

lista parecía asegurar por sí sola el desenlace feliz de todo el proceso.

"Hay que ser Malraux", había confiado años atrás a un amigo. Cuba le ofreció la oportunidad de interpretar a un Malraux joven aunque ligeramente distinto: el Malraux de una revolución en el poder. Viajó a la Habana, escribió entusiastas reportajes y con sus más cercanos amigos fundó la revista *El Espectador*, que en su vida breve seguiría de cerca el pulso de Cuba e interpretaría los problemas de México a la luz de esa nueva experiencia. En México, el efecto natural de la Revolución Cubana fue colocar a su derecha a su vieja homóloga, haciéndola aparecer como una pseudorrevolución. Lo paradójico del caso es que, en aquel momento, el balance económico y social de la pseudorrevolución no era del todo malo bajo casi cualquier punto de comparación, interno o externo, contemporáneo o histórico que se eligiera. El problema de fondo, desde entonces, era la creciente insensibilidad de la clase gobernante que bloqueaba la modernización política y económica del país. Muy pocos intelectuales tuvieron la sabiduría de ponderar con equilibrio esa situación. Los jóvenes —influidos por el marxismo académico puesto de moda por Sartre— la tuvieron aún menos. La democracia no estaba en su horizonte. Después de Cuba, su único horizonte era la Revolución. Desde *El Espectador*, Fuentes se preguntaba: "¿Estamos todavía a tiempo de salvar a esa Revolución Mexicana que en 1940 entró en un sopor lamentable?". Para enderezar el rumbo le parecía necesario abandonar la "anarquía empobrecedora de la libre empresa" y pugnar por un "Estado fuerte que asumiese la dirección total, la planificación racional y popular del desarrollo económico".

El Sartre de Fuentes fue C. Wright Mills. Hacia 1960 Mills visitó la Universidad de México e impartió un curso sobre marxismo y liberalismo. Enviaba la influencia potencial del intelectual latinoamericano, al que tenía por único factor de transformación en los países subdesarrollados. Para Mills, la competencia mundial no era un problema de poder sino de horizonte: ganaría el mejor modelo de desarrollo industrial. Frente a gobiernos reaccionarios y autocráticos Mills no veía más salida que el leninismo. *El Espectador* publicó las ideas de Mills en un decálogo y Fuentes —que las absorbió como un credo— dedicó a Mills su segunda novela: *La muerte de Artemio Cruz*. El colofón consignó las fechas y lugares de su redacción: La Habana, mayo de 1960 y México, diciembre de 1961. Era un epitafio —provisional, como se vería después— a la Revolución Mexicana, escrito desde la vitalidad y esperanza de la Cubana.

En *La muerte de Artemio Cruz* Fuentes intentó exhibir al revolucionario mexicano prototípico, entrado de mentira, corrupción y asesinato. Acosado por los fantasmas de sus víctimas —los idealistas, los colaboradores, los amigos—, corroído por el recuerdo de amores genuinos y trunco, el General Cruz —Citizen Kane mexicano— muere una muerte vengativa y lenta. *Mientras* nuestro personaje faulkneriano agoniza, afuera, en las bardas y los discursos vacíos del PRI, la Revolución agoniza con él. La novela tuvo un éxito

instantáneo y unánime. Hay en ella un despliegue real de cabronería mexicana, encarnada en los recuerdos y monólogos interiores de un viejo revolucionario. Leída a 25 años de distancia, hay sobre todo el coraje verbal de un narrador implacable que desde el optimismo ideológico de los tempranos sesenta reprobaba las impurezas de un revolucionario que no merece ese nombre. La carga de indignación operaba vivamente en el lenguaje, pero volvía improbable al personaje Cruz. Su maldad era demasiado perfecta: había incurrido en los siete pecados capitales y violado los diez mandamientos.

En la Novela de la Revolución —Azuela, Martín Luis Guzmán, Vasconcelos, Muñoz—, los personajes atraviesan un vendaval contradictorio e incierto. Su reacción frente a los hechos es ambigua. Las páginas de esos libros huelen a pólvora: la muerte es real, hecha de terror, odio, deudas rencorosas, sangre, hedor. Casi medio siglo después, *La muerte de Artemio Cruz* suprimía la ambigüedad. Cruz no protagonizaba internamente a la revolución: era un convidado a sus escenas estelares. La revolución armada, histórica, perdía sus contornos reales por haberse corrompido. Frente a ella se alzaba su propia imagen idealizada, la Revolución con mayúscula. Cruz fue su rehén emblemático. Las páginas ya no oían a pólvora sino a tinta. La novela operó como un proceso penal de las generaciones intelectuales ascendentes desde una revolución que consideraban luminosa contra otra que consideraban traicionada. Aunque el desprestigio de ambas la ha envejecido, *La muerte de Artemio Cruz* no agoniza. Su imagen del tiempo revolucionario padece la refracción de la ideología —es, en el fondo, una novela de tesis—, pero sobrevive en la complejidad y acierto de su andamiaje técnico y su acercamiento a la selva verbal del poder.

La afirmación nacionalista de Cuba frente a Estados Unidos atrapó de manera definitiva la conciencia política de Fuentes. El mundo norteamericano continuaba "cegado con su energía" impidiéndole ver los fenómenos latinoamericanos en su variedad y complejidad internas. La prueba es clara: cuando la URSS hizo su aparición plena en la órbita cubana, Fuentes no se regocijó pero tampoco salió en defensa del nacionalismo cubano usurpado. Su ideología se mantendría fija en una franja delimitada por el libreto de dos revoluciones: la mexicana (cardenista) y la cubana —cuyo único pecado, a su juicio, sería la intolerancia intelectual.

Siempre dentro de esa franja, en los tiempos que siguieron a la aparición de su novela, Fuentes escribió varias crónicas y reportajes políticos, más notables por su brío panfletario que por su espíritu de objetividad. Uno de ellos partió de un viaje con Lázaro Cárdenas por Michoacán. El general llevaba treinta años de empeñarse en el desarrollo de la región. En 1938 había creado un conjunto de ejidos colectivos. El proyecto había fracasado desde el principio. Los ejidos habían dejado de colaborar entre sí. Con los años se suscitó el arrendamiento de parcelas, el reparto individual, la inversión extranjera. Los bancos y las corporaciones del Estado usaban a los campesinos como capital

político. Fuentes no ocultó esta realidad. Sencillamente, *via otra*, la inversa, la del idílico libreto:

Aquí se ha dado mentís a los detractores del ejido. Aquí no ha asomado el criterio individualista y rapaz. Aquí no hay disputas, choques y explotación. Los ejidatarios colaboran entre sí, distribuyen sus cosechas y reciben su ganancia con el espíritu más viejo, pero, cuando se ha perdido y olvidado, el más nuevo: la fraternidad

A principios de 1962, cubrió la corresponsalía de la revista mexicana *Política* y del semanario *The Nation* en la reunión de la OEA en Punta del Este, Uruguay, donde se sostuvo la incompatibilidad del régimen cubano con la democracia y se votó su expulsión de ese organismo. Dos meses después de Punta del Este, siguiendo a Mills, sacaba las conclusiones naturales:

la verdadera democracia representativa es la del socialismo porque únicamente el socialismo puede en un país subdesarrollado, realizar las transformaciones de estructura capaces de crear las condiciones reales de una democracia. Al determinar la incompatibilidad del único gobierno latinoamericano que sí es compatible con la democracia concreta, los Estados americanos, paradójicamente, han declarado su propia incompatibilidad con el futuro y con la historia.

En los tiempos de la *Revista Mexicana de Literatura* su héroe intelectual había sido Camus —"matizar y comprender, nunca dogmatizar ni confundir". Siete años después, muerto Camus reinaba Sartre. Ser un intelectual comprometido no implicaba un compromiso con la verdad sino con la verdad del poder revolucionario. En términos políticos la revista había favorecido una tercera opción: "ni Eisenhower ni Krushchev: nuevas formas de vida y comunidad humana". Pero Cuba había sido su camino a Damasco. Los matices incoloros de la tercera opción democrática que tantos compañeros de Castro buscaban desesperadamente todavía en 1962, podían esperar.

#### LAS VISIONES DEL GUERRILLERO DANDY

Muchos otros intelectuales mexicanos y latinoamericanos habían seguido la misma ruta ideológica, pero muy pocos tenían su simpatía, su brillo y su cobertura de géneros. Junto al *corpus* obligado de los grandes profetas de la izquierda, toda biblioteca de joven radical que se respetara guardaba un espacio para *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*. Funcionaban como espejos de la mentalidad universitaria, plena de buena conciencia histórica y moral. La imagen que devolvían eran tan seductora como sus procedimientos narrativos y su prosa. Atrás de los espejos apuntaba ya el personaje. La Revolución tanto tiempo esperada no se decidía a advenir: quedaba el consuelo de verbalizarla. La tradición de los multimillonarios de izquierda era antigua en México, pero la nueva hipocresía era menos elitista: no necesitaba millones sino un estilo de vida burgués y una ideología antiburguesa: aromas de Bond Street, imágenes

de Sierra Maestra. Fuentes entendió desde el principio las posibilidades del Guerrillero—Dandy y adoptó el personaje con plena seriedad aunque no sin desentoladura en un país donde los verdaderos escritores de izquierda —José Revueltas, el mayor ejemplo— sufrían persecución y cárcel. La consigna de Fuentes era “cargar las palabras de dinamita, hablar al pueblo”. El pueblo, por desgracia, no se enteraba:

Al tener una firme vocación literaria —declaraba Fuentes—, se encuentra uno muy pronto frente al muro de la sociedad burguesa que mina y aísla al artista. La burguesía para su propio confort, para su permanencia, presupone que el arte y la literatura son inocuos, que nada tiene que ver con la vida práctica... Por tal motivo no puede haber escritores de derecha, escritores cómplices del status quo que niega toda validez a su obra. Se produce entonces la pugna entre el escritor y la burguesía.

Ante el éxito intolerable —¿cuántos burgueses habían comprado sus libros para aislarlo y minarlo?— optó por la vida en Europa. Nunca volvería a residir de modo permanente en México.

Tiempo antes de salir, casado ya con la hermosa actriz Rita Macedo, Fuentes publicaba una pequeña obra maestra sobre el tema de la tenacidad del amor a través del tiempo: *Aura*. El aura de *Aura* palideció un poco por su deuda directa con los *Aspern Papers*. En *Myself with others* Fuentes busca diluir esta influencia de Henry James, proponiendo una variedad de inspiraciones para *Aura*. El fondo es justificar su versión instrumental de la literatura como un texto común en que no hay autores, sólo actores: “¿Hay algún libro sin padre, un libro huérfano en este mundo, un libro que no sea descendiente de otros libros? ¿Una sola hoja que no sea una rama del gran árbol genealógico de la imaginación literaria universal?” En todo caso, aquella derivación fue creativa, tanto como las que sobre temas cinematográficos —un poco Buñuel, un poco Trouffaut— encontró el curioso lector en la fina colección de cuentos: *Cantar de ciegos* (1964). Es curioso, creyéndose incapaz de frecuentarlo pero obedido, en realidad, por su “ambición de totalidad”, Fuentes desdeñaría el género del cuento al que pertenecen sus textos más ceñidos y mejores. Muchos cuentos de auténtica tensión amorosa y onírica se han diluido en sus novelas mientras que, simétricamente, una sola novela recorre sus cuentos más trasgresivos y misteriosos: *Tlactocatzine, del jardín de Flandes; Aura, Muñeca Reina*.

Europa lo curó de toda humildad. El itinerario de su nueva inmersión está en el tomo I de sus *Obras completas* editadas en España en 1973. “El novelista va por el mundo buscando señas de identidad para sus personajes”, escribe Fernando Benítez, que atestigüó la lectura completa de *La Comedia Humana* por parte de Fuentes en el trayecto. “Coleccionábamos ciudades, ruidos, olores, gentes, catedrales, teatros”. (También museos, cafés, campos de provincia, campos de concentración, islas en el Mediterráneo). La edición contiene varias fotos. “Carlos, vestido a la moda, parece formar parte de aquel ambiente de exuberantes dio-

sas de yeso, candelabros de cristal y viejos criados de frac”. Los datos autobiográficos confeccionados por Fuentes certifican también la colección de decenas y quizá cientos de amigos. Ninguno de nombre desconocido y casi todos los posibles conocidos del arte, la literatura, la política internacional pero sobre todo del cine. En las *Obras completas* hay fotos con Joseph Losey, Jean Seberg, Pasolini, F. Durrenmatt, Arthur Miller, Candice Bergen y Luis Buñuel. Sus obras teatrales serían pesadamente discursivas y antiteatrales, pero se estrenarían en Europa, con artistas y directores famosos. Sus dedicatorias serían enigmáticas en todo menos en el destinatario: “A Shirley MacLaine, recuerdo de la lluvia en Sheridan Square”.

De 1965 a 1966, “entre el Palazzo Gaetani de Piamonte d’Alife y la Rue de Cherche Midi”, escribe *Zona sagrada*, la novela del vínculo entre la estrella mayor del cine mexicano —María Félix— y su desdichado edipo que (mitad Gregorio Samsa mitad José K...), acaba convertido en perro. A pesar de varios pasajes discursivos memorables, esta vez la crítica mexicana no fue tan entusiasta. El reparo se centraba ya en el artificio de sus personajes, su reducción a entes verbales o verbalizadores, la limitación de sus registros vitales. Pero para entonces Fuentes se había librado ya de esa “vieja categoría humanística”, “ese fetiche sentimental de la burguesía”. En el estructuralismo de Foucault, Sollers, Barthes y el grupo *Tel Quel* había encontrado su Cuba literaria. Aschenbach, Bovary, Nostromo, Pedro Páramo, Dedalus... “subjetivismo psicologizante”. Los personajes debían ser “transformadores del lenguaje, resistencias al lenguaje que lo traspasa y ahueca”. La novela debía ser su propio objeto, una estructura de lenguaje válida en sí misma, un encuentro con el lenguaje y una crítica del lenguaje.

Se pensaría que la novela busca una forma específica de conocimiento y es un género en que importa la composición. Fuentes diría que sus novelas son como “crecimientos cancerosos” precedidos por un conocimiento total e instantáneo, una representación del célebre cuento de Borges:

Hay un momento mágico en que la mente es un Aleph, un Aleph borgiano. Todo lo que quieres decir está allí. Es como una constelación en que todos los elementos coexisten: son palabras, nombres, verbos, adjetivos. Y son imágenes y son sonidos —y son todos los sentidos— formando una maravillosa, mágica totalidad.

Fuentes no habla —nunca habla— del contenido de sus palabras. Desde entonces declararía, entrevista tras entrevista, que la exploración literaria es una exploración de y dentro del lenguaje. Fuentes busca el libreto en un autor o una ideología, y a partir de allí, sin mayor curiosidad intelectual, invoca los poderes de la lengua que suelen concentrarse alrededor de un ingenioso catálogo de nombres y marcas. En el Aleph de *Cambio de piel* (1967) cruzan inconexas playas y corridas de toros, crematorios y sacrificios aztecas, The Resienstadt y Cholula, los nazis y los judíos, los gringos y los mexicanos “who just want to get even”; todo es lo mismo, un espejo de “identidades pulverizadas”



(Benítez), moviéndose en el *ars combinatoria* de todos los nombres del siglo XX y de algunos otros siglos. Treinta, cuarenta nombres por página (Hals, Klee, Cheek to cheek, Capri, Dietrich, Lorré, Garbo, Cuauhtémoc, Milán, Singapur en la p. 150). Abundante logotipia de calles, revistas, ciudades, títulos de libros, letras de canciones, temas de Lowry y Cortázar y sobre todo películas: "No Grecia, no México, el mundo se llama Paramount Pictures Presents". Nunca ha habido un novelista más poseído por los nombres propios.

Veinte años más tarde, en varias páginas de *Myself with others* el lector comprueba que la propensión de Fuentes a hacer catálogos es tan marcada como el carácter teatral y derivativo que sus ensayos comparten con sus novelas. La actuación puede ser simplemente mimética de un autor de moda (Kundera redescubre a Diderot, Fuentes redescubre a Diderot redescubierto por Kundera), de una teoría de moda (la extraña lectura vanguardista del *Quijote*), o puede intentar el despropósito de volver ficción las ficciones de Borges. Cuando la actuación desaparece y Fuentes ve a los *others* desde un *Myself* independiente, el resultado puede ser un retrato fiel y conmovedor, como en "Buñuel and the Cinema of freedom". Pero casi nunca ocurre. En nombre del derecho experimental Fuentes escribe novelas sin centro; vastos, confusos, disformes y abrumadores *happenings* literarios, volátiles parodias de otras novelas propias o ajenas, o de sí mismas. "Fuentes nunca ha escrito nada que no (se) haya escrito antes", comentaban sus amigos, pero como buen actor Fuentes no se hubiese ofendido con la frase. Más aún: la hubiese tomado por un elogio. Desde los sesenta pensaba ya que su condición particular era general, que toda novela mexicana estaba condenada a actuar paródicamente otras novelas: "Pedro Páramo es una parodia de *Cumbres borrascosas*, si la ves bien". Y si, en fin, el lector se preguntaba sobre los motivos profundos del experimento o su posible conexión con la búsqueda de alguna verdad, encontraba la respuesta en un no-personaje de *Cambio de piel*:

La verdad nos amenaza por los cuatro costados. No es la mentira el peligro: es la verdad... Si la dejáramos, la verdad aniquilaría a la vida. Porque la verdad es lo mismo que el origen y el origen es la nada y la nada es la muerte y la muerte es el crimen... (El) excremento: eso es la verdad.

Párrafo típico de Fuentes, que si algo implica es la extraña ecuación *mentira = imaginación literaria*. ¿Qué diría Russell de la ecuación complementaria: *verdad = origen = nada = muerte = crimen = excremento*? Que no significa nada, pero suena rudo, suena *tough*. Que no convence pero apabulla, apantalla. ¿Qué diría Fuentes?

Todo lo que digo no es verdad pero revela por el solo hecho de decirlo mi ser ¿O.K.?

En 68 Fuentes avanzó un paso más: vio a la realidad *representando literalmente* a la ficción. Con oportuni-

dad novelesca, *la Revolución* —el show de shows—, volvió a París. Fuentes ve palabras de Breton, Marx, Rimbaud, en los muros, recuerda la película *Alejandro Nevsky* de Eisenstein, escucha a los jóvenes hablar del Moncada europeo, oye a Sartre equiparar a obreros y estudiantes y elogiar "el admirable" pragmatismo de Castro. A partir de esas imágenes, Fuentes actúa el Aleph en un ensayo. Escribe: *París: La Revolución de mayo*.

Desde Brooklyn, Whitman había visto "al gaucho que cruza la llanura, al incomparable jinete de caballos con el lazo en la mano, la persecución de la hacienda brava sobre las pampas..." En los dos o tres centímetros del Aleph, Borges "vio el populoso mar, vio el alba y la tarde, vio las muchedumbres de América...". En París, Fuentes vio el fin de la Affluent Society, vio una marea de cambio que llegaría a Moscú y Washington, vio que la voluntad general se expresa con adoquines no con boletas, vio huelgas en la Anaconda Copper, barricadas en Arequipa, líderes corruptos en México, vio "la muerte de Dios y su privilegiada Criatura occidental: el hombre blanco, burgués, cristiano". Un año después, al volver a México, colgó una gran foto de Zapata en su estudio, se dejó crecer aún más el bigote y parafraseó a Cohn Bendit: "Todos somos zapatistas". Entonces tuvo nuevas visiones: vio que América Latina había vivido cuatro siglos de "lenguaje secuestrado, desconocido", vio que nuestras obras debían ser de desorden, es decir, de un orden contrario al actual y vio que el intelectual latinoamericano sólo ve la perspectiva de la Revolución: "escribir sobre América Latina, ser testigo de América Latina en la acción o en el lenguaje, significará cada vez más un hecho revolucionario". Vio el boom como un hecho metapolítico: la novela en el poder, y el poder en la novela.

A la confusión moral del guerrillero—dandy correspondía la confusión literaria de los géneros. Muchos años más tarde, revelaría en una entrevista que su deseo ha sido siempre ser poeta: "Ricardo II daba su reino a cambio de un caballo. Yo daría todos mis libros por una línea de Eliot, Yeats o Pound". Lo natural es que en el espejeo de sus identidades, Fuentes no se haya visto como lo que verdaderamente es: un poeta lírico extraviado en la novela y el ensayo, un poeta brioso, abundante —como había visto Lezama— aunque un tanto sordo a la belleza del idioma. Un macho, un cabrón, un Artemio Cruz que trata a las palabras como putas. En la necesidad de impregnar cuanto dice de su sentimentalidad y su retórica de poeta lírico ha estado siempre su corazón de escritor y su problema como novelista. Por las palabras Fuentes es, para bien y para mal, un verdadero escritor, un gran talento sin obra definitiva. La misma, antigua obsesión por el lenguaje que lo ha llevado a intentar experimentos riesgosos y lograr páginas de admirable vitalidad, lo ata a un tiempo y una retórica que pasarán muy rápidamente. Fuentes ha corrido en sentido inverso al desarrollo de la novela que, como regla de oro practicada por Flaubert, los rusos, Musil, Broch, Kafka, Nabokov, Faulkner, busca la desaparición del autor detrás del texto.

## UN CRIMEN HISTÓRICO

Hay que ser piadosos con las alucinaciones del 68. Lo decisivo es lo que ocurrió después. En México, al menos, la revolución de verdad, la de las armas, pareció a algunos jóvenes el único camino posible luego de la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco. Mientras Fuentes cargaba sus palabras de dinamita, los guerrilleros en la Sierra de Guerrero pasaban de las palabras a la dinamita. ¿Se uniría a ellos? ¿Ejercería una oposición crítica al régimen autoritario y antidemocrático? No, no había necesidad. Artemio Cruz había muerto. La Revolución Mexicana resucitaba. Representando el papel de "un nuevo Cárdenas", Luis Echeverría llevaría a la práctica el programa de la generación de Carlos Fuentes, la suya propia.

La estrategia de seducción rompió la unanimidad de la élite intelectual. Algunos interpretaban el significado profundo del 68 como una afirmación de la sociedad civil frente al sistema político mexicano. Había que continuarla consolidando espacios para la crítica independiente. La mayoría de los intelectuales —Fuentes entre ellos— optaba, en cambio, por subordinar su visión y su influencia al poder presidencial. Los primeros buscaban abrir para México la siempre postpuesta alternativa democrática, que la sociedad escogiese libremente qué clase de país quería. Los segundos, herederos de una antigua estatolatría novohispana, creían saber, de antemano, el país que la sociedad quería.

En los primeros meses del régimen de Echeverría (1970-1976) Fuentes publicó *Tiempo mexicano*, colección de sus mejores ensayos y reportajes de la década anterior acompañada de una interpretación sobre el pasado inmediato y el régimen —para él promisorio— de su amigo el presidente. El libro reiteraba una vieja idea de Octavio Paz: la Revolución no como un hecho histórico sino mítico: "México sólo ha roto sus máscaras con la Revolución... en (ella) el rostro de México es el espejo de México". En el diagnóstico de *Tiempo mexicano*, México era casi un país ocupado: "Somos una nación dependiente, semicolonial. Nuestro margen de maniobra no es mayor que el de Polonia". Los datos básicos de nuestra postración le parecían clarísimos. (Conviene recordar que la deuda externa era de 3 mil millones de dólares, la inflación 2% etc.) De nada servía el "desarrollo por el desarrollo mismo". La salida estaba —como había escrito hacia 1962— en abandonar "la beata inmovilidad de centro" y pugnar por una intervención enérgica del Estado en la vida económica. Consideraba natural que las empresas que creara el Estado fueran lo suficientemente numerosas, amplias y productivas como para relegar a la iniciativa privada a funciones ancillares: "estancillos y abarrotos". Fuentes recordó el decálogo de Mills: los intelectuales y los universitarios debían ser los agentes del cambio. En vez de irse al monte con un fusil o, peor aún, "al pequeño negocio del padre", los jóvenes debían subirse al tren de la Revolución hecha gobierno, ser la vanguardia de la que hablaba Lenin. "El socialismo mexicano —vio Fuentes en 1973, instalado nuevamente en París—

será el resultado de un proceso de contradicción... de enfrentamiento entre el Estado nacional y la iniciativa privada, entre la nación y el imperialismo, entre los trabajadores y los capitalistas. Marx previó todo esto".

Punto por punto, Echeverría instrumentó el programa político de la generación intelectual de Fuentes, resumido en *Tiempo mexicano*. Desde el principio acrecentó el poder y el tamaño del Estado a través de la incorporación a las nóminas de decenas de miles de universitarios. Cartera en mano, corregía las desigualdades con cargo a la deuda externa que al cabo de su gestión era de 26 mil millones de dólares. La "vanguardia" burocrática creció en casi dos millones de personas. El "nuevo Cárdenas" terminó su período convertido en uno de los hombres más ricos de México, un Artemio Cruz tercermundista. Y por primera vez en medio siglo, el país que Echeverría había "levantado" de la postración, conocía los efectos de la inflación: la pérdida combinada de los salarios reales, la salud financiera y el crecimiento. El resultado práctico del programa populista contra el "desarrollismo" y la dependencia había obstruido el desarrollo y ahondado la auténtica dependencia: la de la deuda.

En lo político, el balance del gobierno sería aún más desfavorable. El Jueves de Corpus de 1971 había ocurrido un nuevo capítulo de Tlatelolco que el Presidente se comprometió a aclarar. Nunca volvió a tocar el tema. La opinión pública supo entonces que Echeverría, antiguo ministro de Gobernación de Díaz Ordaz, no era ajeno a la represión de 71 como no lo había sido a la del 68. Otra vez Carlos Fuentes no vio lo que todos vieron, vio lo que nadie vio:

Todas las fuerza de la reacción mexicana se confabularon para tenderle una trampa a Echeverría, estigmatizar al nuevo régimen, desacreditar la difícil y calificada opción democrática con que el nuevo mandatario intentó superar la honda crisis del 68.

Fuentes no fue el único intelectual que creyó en Echeverría y tomó parte en su "parodia revolucionaria", pero su apoyo llegó a extremos —de connivencia, de retórica— innecesarios y un tanto grotescos. Poco tiempo después de Corpus sostuvo que los intelectuales que no apoyaban a Echeverría contra los "verdaderos" culpables —las invisibles fuerzas de la derecha— cometían un "crimen histórico". En una carta pública, Gabriel Zaid le reclamó: "al usar tu prestigio internacional para reforzar al Ejecutivo, en vez de reforzar la independencia frente al Ejecutivo... independientemente y por tu cuenta, has hecho más difícil la independencia". Pero para Fuentes la independencia era un valor burgués que le recordaba "el modelo de democracia parlamentaria, pluralista, británica: No veo sin humor esta perspectiva anglosajona". La verdadera independencia la ejercía el Presidente frente al Imperialismo y sus lacayos del sector privado causantes de todos nuestros males... hasta de la corrupción del sector público. Por eso Fuentes elogió en 1973 la forma en que Echeverría "dinamizaba" el aparato burocrático, combatía aun-



que fuese "sólo verbalmente" a la iniciativa privada y manejaba de modo "cada vez más honesto" los fondos públicos: "Luis Echeverría se ha despojado de todo individualismo de poder... Es un patriota".

En enero de 1975 Echeverría lo nombró embajador en Francia. En julio de 1976 el presidente orquestó el golpe de estado contra la dirección de *Excelsior*, el principal periódico del país. Todo el mundo supo los detalles. Todo el mundo, menos Carlos Fuentes que lo defendió en público: "¿Puede concebirse que un hombre de la sagacidad política de Echeverría sea el autor de su propio descrédito?". Sí, podía concebirse perfectamente. Bastaba una pausa a la abstracta idolatría del Estado, una ventana a los hechos concretos. Pero esa no era la intención intelectual de Fuentes. La "Nota del autor" al principio de *Tiempo mexicano* era muy clara:

No he pretendido escribir un texto frío, objetivo, estadístico o totalizante sobre nuestro país; he preferido dar libre curso a mis obsesiones, pasiones de mexicano, sin desdén ni la arbitrariedad ni la autobiografía. Búscase aquí menos el rigor que la vivencia y más la convicción que la imposible e indeseable objetividad.

El resplandor del poder no el excremento de la verdad es lo que estaba en juego.

#### ROLLS JOYCE

Una palabra lo rondaba en esos años, la palabra "totalidad". En *Cambio de piel*, uno de sus personajes vive poseído por una frustrada ambición de absoluto: "fijar para siempre el pasado, devorar enseguida al presente y cargarse con todas las inminencias del futuro". La fragmentación de la realidad le parece vulgar e indigna pero finalmente lo vence. "Moi j'aurai porté toute une société dans ma tête?". Años después, en plena Joyceización, el ego real cumple el sueño del ego experimental: Fuentes escribe *Terra nostra*.

Obsesionado por los mecanismos del poder en América Latina, se había propuesto captar en una sola mirada el tiempo colectivo de la fundación iberoamericana. En un ensayo de 1973 (*Cervantes o la Crítica de la lectura*) explicaba con detalle la dimensión histórica de su proyecto. Había querido recobrar a la España de la Contrarreforma: monolítica, mutilada, vertical, dogmática, severa. Su representación perfecta era El Escorial, la tumba viviente de Felipe II. Frente a esa fortaleza, y corroyéndola por dentro, estaba la otra España: la de la sensualidad árabe, la laboriosidad judía, las utopías renacentistas, las que soñaban los comuneros rebeldes de 1520 en Castilla: democrática, plural, tolerante, respetuosa de la existencia individual y las autonomías locales, fiscalizadora del rey; en una palabra, la España de Erasmo: "si el individuo ha de afirmarse debe hacerlo con una conciencia irónica del yo o naufragará contra los escollos del solipsismo y la hybris".

La idea no podía ser más ambiciosa: una novela que correspondiera a la teología filmica de Buñuel y a la imaginaria del pintor Alberto Gironella. Su tema es

el fantasma, el sueño, el deseo de la libertad en el claustro tapiado de la Contrarreforma. Fuentes tomó de Gironella el asunto inicial de la novela —el pudriero de la corte de los Austrias—, pero fascinado por el poder absoluto nunca salió de él. La primera ausencia en la novela es la libertad política. La España que inventaría la palabra "liberal" aparece en algunas transcripciones demasiado breves y esquemáticas en relación a la promesa inicial de la novela. Abrumado por las escenas de la Corte, el lector entra en un espacio lingüístico cerrado e insensible a los movimientos democráticos. Nunca sabemos en verdad lo que ocurre afuera del Escorial.

Puertas adentro, los espejeantes personajes no viven los tormentos de la carne: los verbalizan con una violencia perturbadora. Fuentes podía jugar con ellos porque son intemporales pero los tormentos decisivos de su historia, los de la fe, se le escapaban: la novela los registra *ad nauseam*, no los recrea. La razón es clara: Fuentes ha llamado a Buñuel "picador aragonés" y Paz ha dicho que Gironella es un "torero de la pintura". Ambas metáforas aluden a la feroz participación litúrgica de estos dos artistas en el mundo que recobran y parodian. El caso de Fuentes es distinto. No es un torero de la literatura sino un torero de salón, de salón literario. En *Terra nostra* evitó tirarse al ruedo con los desgarramientos teológicos de sus personajes. Narró la corrida desde un palco intelectual. O menos: narró una narración de la corrida en 800 páginas acumuladas —expresamente— para imponernos su yo mayestático. Joyce exigía al lector de *Finnegans Wake* que empleara en su lectura el tiempo que había empleado su escritura. En *Terra Nostra*, Fuentes lo sobreactuó:

Nunca pienso en el lector. Para nada. *Terra nostra* no esta hecha para lectores... Cuando la escribí estaba absolutamente seguro de que nadie la iba a leer e incluso la hice con ese propósito... Me di el lujo de escribir un libro sin lectores.

Desde 1971 y quizá antes, la filiación joyceana de Fuentes ha estado en el centro de su literatura. No exagera cuando afirma haber sido "joyceano antes de leer a Joyce". Por convicción y destino Fuentes pertenece a la familia de los escritores exiliados que padecen, encarnan y recrean el éxodo de las lenguas. Siguiendo a Joyce, intensifica novela tras novela sus experimentos con el lenguaje. En *Terra nostra* abundan las interpolaciones, pastiches y paráfrasis que Edmund Wilson, al criticar el *Ulises*, encontró desmesuradas, impropias y "artísticamente indefendibles". A nadie ha actuado Fuentes con mayor devoción que a Joyce, pero los paralelos entre ambos no llegan demasiado lejos.

La diferencia fundamental entre la obra de Joyce y la de Fuentes está en los personajes. Joyce no anula ni disuelve a los personajes; por el contrario, busca y logra su más completa recreación vital. Bloom, Molly, Dedalus no son "identidades pulverizadas" ni —como sostiene Fuentes— "moldes pasajeros del agua verbal que apenas dicha, derramada, se convierte en

palabras escritas..." Son exploraciones totales de la existencia humana. En las novelas de Fuentes no hay exploración existencial, hay un ejercicio intraliterario y a veces sólo intraverbal más afín al estructuralismo francés que a la aventura joyceana. Esta falta de anclaje existencial es la diferencia decisiva entre el modelo y su actor, pero no la única. Joyce trabajaba con una extrema lentitud y ecuanimidad. Sus colisiones semánticas son producto de una cuidadosa y compleja reflexión. En contraste, Fuentes es un Joyce sobre ruedas. Sus novelas avanzan como un "crecimiento canceroso" que el autor no sólo no controla sino propicia. Fuentes procede por inspiración no por reflexión. A falta de temas e historias propias, — Fuentes no ha visto su desarraigo como tema— el agua verbal de su persona y su personaje se desborda continuamente en sus textos. "Naufragando en los escollos del solipsismo y la hybris", no sigue a Joyce sino a Joyce.

Después de publicar *Terra nostra* y renunciar a la embajada en París, Fuentes se quitó el maquillaje de Norman Cohn, Cervantes, Frances Yates, Américo Castro, James Joyce etc... Bajó del escenario, apagó las luces y salió de incógnito a caminar la ciudad de México. Un verso de Octavio Paz sobre el rompimiento mítico de la ciudad azteca le vino a la memoria: agua quemada. Y un pasaje de Alfonso Reyes:

¿Es esta la región más transparente del aire? ¿Qué había hecho, entonces, de mi alto valle metafísico?

En *Agua quemada* Fuentes no representa a nadie más que a sí mismo. No la escribe su personaje sino su persona. Su gran oficio de escritor puesto al servicio de una exploración auténtica sobre el trágico deterioro de la ciudad que amó. En estos cuatro cuentos perfectos Fuentes no es el procesador literario que toma de todas partes menos de su corazón. De pronto, en un paréntesis, Fuentes no teme hacer "subjetivismo psicologizante" y crea personajes que se atreven a la ternura, al amor filial, a la piedad, al odio más animal, sobrevivientes dignos de aquel alto Valle metafísico. Hay una pobre vieja rodeada de perros que recuerda los antiguos palacios en ruinas y hay un niño inválido que la escucha. Un aristócrata criollo se aferra al mundo decorativo de su casa localizada en un pudridero real, hecho de violencia, droga, un nido de ratas que no lo vence: lo devora. Hay un viejo general más verosímil literariamente que Artemio Cruz, sus entrañas se rompen, sus recuerdos encarnan desde dentro y producen mentadas, borracheras y violencias genuinas. Y en "El hijo de Andrés Aparicio", hay la carrera vital de un lumpen que se vuelve guarurura. Aquí la ciudad no es irreal ni puramente auditiva. Es una ciudad que duele, visceral. Aquí la extraordinaria recreación del lenguaje no es el fin sino el medio. No hay catálogos de nombres, ni didactismo social, ni reflexiones sobre el ser, ni muralismo literario, ni lirismo sentimental. Hay cuatro fragmentos que tocan zonas profundas del alma mexicana de Carlos Fuentes.

#### EL DÉCIMO COMANDANTE

El efímero paréntesis se cerró en los años ochenta, La crisis centroamericana y el ascenso de Reagan al poder abrían el segundo capítulo de un drama histórico iniciado en 1969. Era natural que Fuentes, residendo ya en el país de su infancia, se interesase apasionadamente en el conflicto, pero la semejanza de sus actitudes y argumentos actuales con los de 1962 son desconcertantes. En la izquierda liberal en México es ya un lugar común criticar a Cuba y deslizar leves dudas sobre el proceso interno de Nicaragua (por experiencia propia la izquierda en México ha aprendido a no menospreciar a la democracia "formal"). Fuentes, en cambio, repite la misma, vieja tonada. Sus opiniones políticas casi no cambian y cuando cambian lo hacen sin explicación. Ha dicho que Cuba es una "colonia", que el marxismo es una "facilidad intelectual", pero sólo reclama a Castro un "poquito más (sic) de glasnost' y perestroyka". Su apoyo a los sandinistas ha sido completo, pero no ha faltado en él una buena dosis de confusión intelectual: demasiados personajes, demasiados libretos...

En su discurso inaugural en la Universidad de Harvard (1983) y en varios artículos y conferencias, Fuentes se ha referido a "la constante batalla contra el pasado" que libra Latinoamérica, un pasado de teocracia, centralismo, paternalismo: la fortaleza de la Contrarreforma nos aprisiona aún con sus dogmas y jerarquías, su confusión entre derechos públicos y privados, "su fe en las ideas y no en los hechos". Lo contradictorio es que enseguida Fuentes se enamora precisamente de los sistemas políticos cerrados, que son sucedáneos de la Contrarreforma:

Para nosotros, la realidad política arraiga en el pensamiento de Santo Tomás de Aquino y San Agustín, aunque tome las máscaras de Marx y de Engels... lo que perdura es la visión católica de la unidad y del orden... América Latina es sólo auténticamente ella misma cuando retorna a este molde antiguo como hizo cuando la Revolución Mexicana y la adopción de la Constitución de 1917. El sandinismo recuerda mucho este episodio.

Fuentes ve clara la prisión mental de estos países pero en realidad no la lamenta ni se ve a sí mismo dentro de ella. Su lectura del conflicto centroamericano parte de ese Escorial ideológico que a veces parece criticar pero cuya ambición de totalidad —unidad y orden— le fascina. Ha llegado al extremo de afirmar que estos regímenes autoritarios encarnan el modo latinoamericano de asimilar ese pasado conflictivo y superarlo. Leerlo en serio es, a veces, toda una aventura de la dialéctica. Tómese, por ejemplo, su defensa de la revolución sandinista. A veces adquiere una cierta distancia: "Secretamente la revolución se ve a sí misma como un hecho sagrado: es por eso que no tolera compartir el poder". Pero al mismo tiempo, ¿inadvertidamente?, se incorpora a esa fe: "En el amanecer de la Revolución se revela la historia total de una comunidad". Por eso en su discurso de aceptación del Premio Rubén Darío se refiere a la Revolución

como el hecho primigenio de la historia nicaragüense: "el trabajo inicial, el primer techo, la primera escuela, la primera cosecha..." Los Sandinistas representando el papel de Dios en la película *Génesis*.

La imaginación política de Fuentes parece petrificada en tópicos de 1962 que ni el último orador del PRI repetiría ya sin sonrojarse: "Todos en México existimos y trabajamos gracias a la Revolución". Eterno es, la Revolución de Fuentes no es sólo sagrada sino universal e inevitable. Tratándose de la Revolución, Fuentes (el historicista férreo) recuerda a los norteamericanos que "también su república nació del cañón de una pistola". En cambio, si el tema es la democracia Fuentes, (el relativista tolerante) invoca los "contextos culturales": cada país debe alcanzar su propia versión. A diferencia de la democracia, la Revolución no conoce fronteras ni culturas: es la misma siempre: 1648, 1776, 1789... México, Gdansk, Managua... Cuando llega exige paciencia. Es un fuego maravilloso que sólo el tiempo extingue y ningún Kronstadt desmiente. La violencia —Marx dixit— es la partera de la historia. El parto es la Revolución. Los muertos en Fuentes son abstractos, menos imaginados pero más imaginarios que el remoto país de su padre "when the livin' seamed easy" en los tórridos veranos del Meridian Hill Park. Pero no sólo los muertos son ficticios: también los vivos. Estos países cuya historia, para Fuentes, es sólo una sucesión de "derrotas aplastantes" no pueden tener voz propia: la Madre Revolución sabe mejor. Por eso habló de San José como "el Beirut de Centroamérica" y el Plan Arias lo tomó de sorpresa. La legitimidad democrática de Arias no le dice mayor cosa: la democracia no revela la historia *total* de una comunidad, sólo la voluntad fragmentaria de sus ciudadanos.

Hay algo aún más antiguo y petrificado en la imaginación moral de Fuentes: su cicatriz de identidad. El sentimiento de amor—odio ante los Estados Unidos le cierra cualquier comprensión intrínseca de los fenómenos latinoamericanos. ("No podemos vernos sino verlos a ustedes"). Ante la pregunta obligada sobre la necesidad de la democracia en Centroamérica, Fuentes tiene siempre la respuesta a la mano: "¿Por qué los Estados Unidos se preocupan por la democracia en Nicaragua y no en Chile?". Como pregunta, la respuesta es válida. Como respuesta no. Difiere el arribo de un orden democrático al momento en que los Estados Unidos dejen de ser hipócritas, es decir, hasta las Calendas griegas. Hay en Fuentes una dependencia de la dependencia.

En un punto coincidimos todos: las relaciones de Estados Unidos con el Caribe, Centroamérica y México están marcadas por un agravio histórico labrado tenazmente por Norteamérica mucho antes de que un remoto encabezado cubano predijera: "el odio hacia el norteamericano será la religión de los cubanos". Es un agravio hecho de incompreensión, desatención, ceguera, explotación, torpeza, desdén. Su falla mayor fue no reconocer y apoyar con inteligencia a los regímenes liberales de este siglo y confiar en sus "sons of a bitch". Las bravatas de Reagan, sus menciones a los "freedom fighters" o al "back yard",

avivan el agravio. Pero siendo todo esto cierto, ¿cuál es la responsabilidad del intelectual latinoamericano? Una vez más, Camus: "Matizar y comprender, no dogmatizar ni confundir". Señalar interminablemente, si se quiere, la responsabilidad histórica de los norteamericanos, pero advertir también el aporte de los propios revolucionarios a la desventura. La lucha de los miskitos no tiene que ver con el filibustero Walker. En el escenario opuesto de Reagan, Fuentes cree que los sandinistas son los auténticos "freedom fighters" luchando, en nombre de la historia, la revolución y el destino contra el único enemigo: el imperialismo. En Nicaragua, donde comenzó a ser conocido como "El décimo comandante", volvió a tener las acostumbradas visiones idílicas del 62, 68, 76 y exclamó: "Va a haber patadas y coletazos de parte del dinosaurio —Estados Unidos— pero la relación va a ser distinta". Un nacionalismo primario, resentido y retórico, excluyente de otros valores, resume la ideología política de Carlos Fuentes. Ahora actúa a Dorian Grey en el *El retrato de Dorian Grey*.

Después de la visita de Fuentes a Nicaragua a principios de 1988, Pablo Antonio Cuadra, director de *La Prensa*, escribió:

He sido amigo de Carlos Fuentes y admiro su obra literaria. Nunca creí, sin embargo, que retomara la vieja retórica hispanoamericana, que tanto daño y confusión ha producido, para polarizar conceptos y reducir el gravísimo problema nicaragüense a una lucha entre David y Goliat, en la cual, por supuesto, hay que estar con David. ¿Y qué queda del brutal Goliat ruso? Mientras Fuentes decía ese discurso, en los países vecinos, donde están dispersos más de 500 mil nicaragüenses, aparecían páginas de periódicos exponiendo el drama de nuestro pueblo ante los oyentes y participantes de Esquipulas II. Esta es la contraparte sangrienta y triste que el superficial discurso de Fuentes no quiso ver. Es una gran lástima y una gran responsabilidad, porque el peso de hombres como él debía servir para equilibrar la balanza. Debería haber visto que nuestra pobre América ya esta agobiada por esos grandes conceptos que cuestan sangre y miseria... para nada. Hombres como él pudieran influir para volver sensatos, para hacer reflexionar, para devolverles objetividad y realismo a los fanáticos. Muchos de los Comandantes no son Castros sino imitadores rescatables si tantos inteligentes no les hicieran el juego.

Pero, ¿quién rescata a Fuentes de su mejor personaje: Fuentes? Nadie. Escuchémoslo.

#### CÓMO ESCRIBÍ GRINGO VIEJO

*Te sentarás frente a la máquina como todos los días, a las 8 A.M. en punto. Eres el único calvinista mexicano. Todos los demás se asolean en la playa esperando a que los cocos caigan. Todos. Te repetirás como siempre que México es un hecho que pasa en tu imaginación antes que en tu vida, yeah, yep, this is my thing, my special thing. Escribes We're nobody's backyard en forma de novela. Pervertirás los hechos, los nega-*

rás, los harás chocar con tu imaginación, como hiciste en tus dos primeras novelas. Sabes que Ambrose Bierce tuvo una vida casi tan alucinante como su literatura pero a ti no te importará penetrar en la mente de aquel viejo sádico porque no estás haciendo subjetivismo psicologizante sino otra cosa. Sin embargo debes inventar algo además de los datos elementales que conoces. Entonces buscarás el pasaje de *Memorias de Pancho Villa* donde Martín Luis Guzmán narra la doble muerte del ranchero inglés Benton. Ahí está: matarás dos veces a Bierce, ¡qué gran hallazgo! fantástico, fuentástico, ¿quién conoce en Estados Unidos a Martín Luis Guzmán? Nadie. Donde dice Benton pones Bierce. Ya está.

Recordarás tu dictum: *la literatura dice lo que la historia encubre, olvida o mutila* y te dirás: ¡qué cierto! Tu encubrirás, olvidarás y mutilarás la historia por su propio bien. Transportarás la revolución zapatista de los campesinos de Morelos en el sur indígena de México a la frontera norte, a Chihuahua, donde sólo había rancheros, donde no hubo problema de tierras ni agravios coloniales, ni conflictos entre las haciendas y las comunidades, ni calzón de manta, ni mezcal, ni guaraches, allí mero pondrás esa realidad, por tus pistolas, cómo que no. Y tomarás del libro de Womack sobre Zapata la escena aquella de Zapata recibiendo del consejo de ancianos de Anenecuilco, los viejos papeles que el rey español había dado a su comunidad. Luego recordarás que tu tema no es la tierra colonial sino la que nos robaron los yanquis, y te embargará el TTT, y harás que algún personaje se acuerde y le diga al viejo "Ah nuestro rencor y nuestra memoria van juntos" y tu Gringo viejo dirá "los mexicanos nos odian, somos los gringos, sus enemigos eternos". Sabes que Villa fue el gran aliado de

los gringos antes de que Wilson reconociera a su enemigo Carranza, pero en tu novela Villa echará pestes en contra de ellos. Trastocarás, siempre trastocarás, ese es tu onceavo mandamiento. Your thing, your special thing.

Tu Zapata se parecerá al verdadero Zapata, se llamará Tomás Arroyo y será un *arroyo fluido y parejo de sexo, eso es lo que su nombre significa, Brook, creek, stream*, como el steady stream de tu máquina que corre a la velocidad de 100 páginas al mes. *Puedes escribir en el avión, en el camión, en el cuarto del hotel o donde sea. Hay un momento maravilloso donde ya no te importa lo que salga o a donde va a ir a dar, tu eres el tamiz de las palabras y las palabras son la realidad y las palabras son el mundo.* Pero aquí en esta novela hay que cuidar el mensaje. Aquí si te importan los crédulos lectores yanquis que para purgar sus culpas la comprarán a pasto y harán colas para verla en el cine. Como eres un *caballero andante de la antioriginalidad*, harás lo de siempre: tomarás a Arroyo del *gran árbol genealógico de la imaginación literaria universal*, digamos de *La Serpiente emplumada*, de D.H. Lawrence. Tu Cripriano será también *opaco y enigmático, será una máscara asiática, un hijo de la desgracia, un bastardo del hacendado, una silenciosa fuerza de la naturaleza*, todos los símbolos telúricos en un analfabeta que, sin embargo, pensará como tu piensas y *desdeñará el otro mundo, el mundo de los yanquis que no disfrutaban la buena cocina o las revoluciones violentas o las mujeres sujetas o las iglesias hermosas y rompen todas las tradiciones como si sólo en el futuro y en la novedad hubiera cosas buenas.* ¡Ah que mi general Arroyo tan filósofo, tan paciano, tan fuentista!

Inventarás a la pareja, pero ¿para qué la inventas? Mejor recuerdas que eres un acting book of literary



quotations y la conviertes en una nueva Kate. La harás maestra metodista, temerosa de Dios, le darás sentido de la propiedad, del orden, la culpa o el deber o te ahorrarás la demostración y simplemente dirás que tiene todo eso. Y la darás un tour de mexicanidad, un paseito por nuestro laberinto, ya sabes, el viejo rollo, el gasto inútil de la fiesta, el Cristo en su jaula de vidrio, el culto de la muerte, la iglesia policromada, el milagro de la resurrección y al final, claro, como Cipriano a Kate, le darás lo mero bueno, la revelación, la transfiguración a través del sexo oscuro e insaciable de tu general Stream. Allí chingarás a la gringuita, cómo no. Allí la gringuita aprenderá a respetarnos y entenderá que no somos el back yard de nadie sino una tierra donde la única voluntad cierta es la terca determinación de no ser nunca sino el mismo viejo, miserable y caótico país que somos.

Habrás escrito seis horas. Te levantarás donde haya quedado la máquina, como prescribía Hemingway. Por ejemplo aquí: "Esta no es frontera sino que es cicatriz". No cabe duda: un capataz invisible llamado Deber Puritano te sigue los pasos. Sloth is sin, lo sabes, y te condolerás de los escritores que no son profesionales como tú que olvidas el libro en el momento de publicarlo, que no tienes afecto especial por ninguno. No hay en ti ese matrimonio total de la vida y la obra que hay en la novela de Rulfo. Qué calvario el de los escritores que trabajan muy lentamente buscando le mot juste, ése adjetivo, aquél verbo. Tu no, tu prefieres el privilegio de la catarata, dejar que todo fluya a través tuyo y sobre ti con plena confianza, como Niagara Falls, abandonararte a la abundancia de palabras porque eres un hombre de la cultura barroca, eres como una estatua de Bernini, eres abundante.

¡Debes lamentar no ser humilde, no tener el complejo

de Juan Diego y estar con la cabeza gacha para que la virgencita se nos aparezca con rosas en diciembre? No y mil veces no. No tienes complejos, siempre viviste a cierto nivel, con determinadas relaciones y amistades y en una serie de capitales. Alguna vez viviste en México. Ahora no y no te aflige: Como Gogol veía a Rusia, así ves tu a México. En México te sientes desprotegido, extremadamente desprotegido, ¿Agua quemada?: agua corrupta, agua contaminada, it stinks, man; cuando vas tienes la sensación dantesca de pisar no sólo una civilización muerta sino seca, de que te vas a morir de sed. ¡Apocalipsis now! Ahora, que si te preguntan si eres optimista sobre el futuro de tu país, entonces, sí descansarás tu mentón sobre tu mano sí y endurecerás el ceño sí y en la tensa concentración de tus ojos entrecerrados sí, dirás sí quiero Sf.

El único elemento paródico en el texto anterior es el cambio de la primera persona por la segunda. Fuera de las confesiones sobre sus métodos de manipulación literaria e histórica, todas las frases en cursiva están tomadas textualmente de entrevistas con Fuentes, en especial la que apareció en la *Harvard Review* (otoño 1986). Hubo un momento en que los entrevistadores sintieron, como en el epígrafe de Fielding, que estaban frente a un actor. Conversar con usted —le dijeron— puede ser una experiencia "hipnótica":

es casi como si el contenido se esfumara en parte y fuera el ritmo, la forma en que usted habla, lo que importa.

Fuentes se rió, fingió —o fingió fingir— que lo comparaban con el mago Mandrake, se cobijó tras algunos nombres célebres pero esfumó la respuesta: no tenía ninguna.

