

## ***La campaña de Carlos Fuentes: una parábola de la utopía***

GRAZIELLA POGOLOTTI  
*Universidad de La Habana*

**Resumen.** Este ensayo afirma que en la obra analizada Fuentes no trata de retomar una historia ya muchas veces contada ni, mucho menos, de hacerlo con el uso de instrumentos ya bien probados. Se prueba cómo, por el contrario, la campaña propuesta se ocupa de la proyección de la utopía en el vasto territorio de una América Latina que todavía es paisaje.

Desde *Los pasos perdidos* —nombre abierto a tantas resonancias—, la narrativa latinoamericana proyecta los mitos de un universo que no ha cesado de redescubrirse y que, desde su diferencia, se vincula a un mundo más ancho. Esa aventura opera también en el plano del lenguaje. La novela rompe las fronteras de la poesía, quiebra la rigidez de sus estructuras hasta llegar al límite de la disolución; la mirada del narrador se oculta, se fragmenta, se multiplica. Es un género literario que explora y redescubre críticamente sus posibilidades. En acción paralela, el novelista indaga, reflexiona, se apropia de un discurso ensayístico en el que ningún tema parece resultarle ajeno.

Carlos Fuentes ha sido un protagonista en medio de una generación inmersa en el debate de la modernidad. A buena distancia de los sentimientos de culpabilidad subyacentes en la evocación de las grandes guerras y del universo concentracionario, la aventura del reconocimiento y la transformación se coloca en un contexto matizado por la diferencia, por la ineludible complejidad de su particularidad. Desde paisajes e historias distintos, uno y otro se contemplan, opacos, impenetrables y dejan en esa interrogante

una permanente zona de misterio. Esa alteridad esencial tiene origen cultural. Se encuentra en el modo de concebir la vida, el amor y la muerte. Por eso, en *Gringo viejo*, la Revolución mexicana, los personajes que la recorren, ya no se enjuician desde una perspectiva ética. En el salón de espejos de la hacienda devastada, las imágenes se suceden, se contraponen, irreductibles.

Con la aventura de la historia y de la cultura siempre redescubiertas, se ha transitado también por la experimentación en la narrativa. La novela se convierte en el espacio privilegiado para la multiplicidad de las voces, para el entrecruzamiento de las miradas, para la ruptura de tiempo y espacio, en que presente, pasado y futuro se encabalgan. Es también un espacio abierto, donde el lector puede caer en la trampa tendida o asumir su propia perspectiva. En el terreno conceptual y en la praxis de la escritura, Carlos Fuentes ha hecho de la novela objeto de indagación, ha tendido la cuerda hasta llegar casi a quebrarla. Abarcar el conjunto de su obra demandaría un estudio de otro aliento. En *La campaña*, sin embargo, la parábola de la utopía y la aventura de la novela convergen.

Aparentemente el relato se desliza por un cauce tradicional en tiempo y lugar bien definidos: Buenos Aires, 1810. Tres personajes, lectores apasionados de los enciclopedistas del siglo XVIII, mantienen el debate en vísperas de la acción ya latente. Así empieza la aventura, que transcurre llena de peripecias, de manera lineal, y concluye en el epílogo, donde todas las interrogantes parecen haberse despejado. Pero, más que ante un espejo, estamos ante un espejismo. Ahora apacible, después de tantos acontecimientos, la apariencia del mundo ha sido modificada. Las interrogantes iniciales perduran: se han vuelto más complejas. En el epílogo se anuncia, aún no definida, otra acción latente.

El lector incauto descubre, al cabo, que en *La campaña*, aparejada a una reflexión sobre la historia, la utopía y la contemporaneidad, se produce una reconsideración del discurso narrativo. Después de una intensa lectura, la novela también se coloca ante un espejo y se interroga. Asume y descarta su propia historia a través de la crítica implícita en una sutil parodia.

La precisión de las fechas, la ubicación estricta en el contexto de las guerras de Independencia, el intercambio entre personajes ficticios y personajes reales evocan la novela histórica. Sin embargo, aquí se produce un significativo desplazamiento de la perspectiva. La novela histórica pretendió, en sus orígenes, reconstruir el pasado y no pudo escapar en este empeño a la acción corrosiva del presente. Más tarde, hizo de su personaje un protagonista, autor en la hazaña transformadora o criatura modelada por el acontecimiento. En todo caso, es un debate entre el individuo y la historia. Los personajes de Carlos Fuentes coleccionan relojes, todos ellos de formas diferentes. Están en un tiempo a la vez preciso y diverso que remite al calendario. Baltasar Bustos acompaña desde la Argentina hasta México las guerras independentistas de América. Los acontecimientos son apenas peripecias. Su peregrinaje responde a otra búsqueda, la de una Ofelia Salamanca, siempre entrevista, siempre evocada a través de una multiplicidad de imágenes. El tiempo exacto de los relojes y los calendarios esconde el tiempo sin tiempo del mito. De ese modo, la novela histórica ha sido privada de su propia esencia.

El espacio concedido a la peripecia hace pensar en el relato de aventura, como texto literario y como versión cinematográfica. Soldado y conspirador, Baltasar Bustos aparece y reaparece en los lugares donde se combate y donde se tejen las intrigas de la política. En circunstancias tan disímiles no es héroe ni protagonista. No conduce la acción. Las imágenes del combate pasan por la cámara y por el característico corte de edición del cine. Baltasar Bustos se coloca a un costado del acontecimiento, se mueve casi siempre entre aquellos que asumen papeles secundarios. No importan sus hechos. Interesa, sobre todo, su mirada. Es el corresponsal de su amigo, el impresor Manuel Varela.

La aventura, si existe, es literaria. Carlos Fuentes ha dicho de don Quijote (cito de memoria) que es el primer personaje que se sabe escrito. Los hechos de Baltasar Bustos se conocen —el lector lo sabe— a través de la correspondencia que sostiene con su amigo Manuel Varela. Estamos, pues, ante un texto escrito sobre otro texto. Baltasar Bustos está consciente, además, de la leyenda que la tradición popular configura acerca de sus amores con Ofelia.

lia Salamanca. La leyenda crece, adquiere su propia autonomía, precede y anuncia la llegada del personaje Bustos. Literatura escrita y literatura oral se complementan y contraponen, como la alta cultura recibida de Voltaire, Rousseau y Diderot y la cultura popular que se propaga a lo largo del continente. Como caballero andante, Baltasar Bustos atraviesa muchas pruebas. Su búsqueda no tiene la conquista como recompensa. Persigue, entre tantas imágenes posibles, el rostro verdadero de Ofelia, y ésta, apenas encontrada, se desmorona. Así, todo desenlace entraña un nuevo principio. La hermosa y carnal Ofelia, engendrada por el deseo, es una mujer enferma y envejecida, gastada por las campañas y las vicisitudes. En cierto modo, Dulcinea se ha convertido en Aldonza. Pero la gran señora de las cortes coloniales, inmersa en una atmósfera que recuerda a Ricardo Palma, ha sido la tejedora oculta de la aventura independentista.

Relato que se extiende linealmente a lo largo de diez años de una existencia, *La campaña* tiene puntos de contacto con la novela de aprendizaje. Desde la juventud hasta la edad madura, el personaje pasa por la experiencia de la vida después de haber conocido la de los libros.

La amistad, el amor, la familia, los acontecimientos de la historia tienen su lugar asignado en la composición del texto. Todos los ingredientes de la novela de aprendizaje clásica están dispuestos sobre un entramado de vida y poesía. Y, a pesar de todo ello, aquí también la perspectiva sufre un desplazamiento. En el modelo establecido, el desarrollo lineal contiene implícita la noción de una progresiva transformación del hombre, de un individuo que crece en el enfrentamiento a las pruebas sucesivas que el destino le impone. Se trata de una criatura permeable que, al término de un largo proceso, se reconoce en su verdad. Para Baltasar Bustos, en cambio, toda conclusión es provisional. O, quizás, la única conclusión posible se encuentre en la quiebra de las seguridades iniciales, sin renunciar por ello a las obsesiones que siempre lo impulsaron. Por esa razón, su descenso a los infiernos no resulta una experiencia de transformación humana. Interviene en el plano literario con un sentido paródico. Conducido de la mano por Simón Rodríguez, encuentra en la ciudad soterrada una fuente de

luz y energía, advierte signos familiares, pero el significado último permanece indescifrable. Allí, tras el laberinto, fuera del tiempo, reside el mito. Maestro, precursor, Simón Rodríguez lo conduce, pero no lo instruye. Si acaso, lo invita a plantearse nuevas interrogantes. Carlos Fuentes transgrede las normas de la novela de aprendizaje, porque sus presupuestos son otros y su concepción del personaje difiere; ya no es la encarnación ficticia de un hombre, el traslado novelesco de una zona de la realidad. Estamos ante un personaje literario, que empieza a vivir cuando la historia comienza a contarse y que irrumpe, armado de cuerpo entero en medio del debate entre Voltaire y Rousseau, entre libertad e igualdad.

Constantemente evocados, Voltaire, Rousseau y Diderot, maestros intelectuales de los tres amigos que abren y cierran el libro, nos remiten al Siglo de las Luces. El lector no puede, entonces, dejar de recordar una novela fundamental que, en su momento, asumió y modificó los códigos de la novela de aprendizaje. También en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier se contraponen y complementan tres miradas. Una, la del músico, abre y cierra el relato. Es un testigo distante, y su función habrá de ser, al cabo, la de recoger los documentos. De igual modo permanece alejado del acontecimiento el impresor Manuel Varela. Pero su oficio no es de música, sino de letra, y su función mediadora convierte a Baltasar Bustos en un personaje literario.

*La campaña* y *El siglo de las luces* coinciden en reivindicar el epílogo. Ambos libros transforman la función que este capítulo final había tenido en la narrativa decimonónica. Nada más concluyente que aquellas páginas en las que el lector satisfacía su curiosidad por conocer el destino último de Raskolnikov o de Natasha Rostova. En Carpentier y en Fuentes, el epílogo ha dejado de ser una puerta que se cierra, un telón que cae, para convertirse en una ventana que se abre.

Tampoco hay lugar en *La campaña* para la vieja novela de ideas. A pesar de la ostensible filiación de los personajes, ninguno de ellos resulta la mera encarnación de un concepto. El origen social de cada uno, hijo de terrateniente de la Pampa, de impresor o de comerciante, modula los puntos de vista que se expresan en

las páginas iniciales y en las del cierre, acentúan el rejuego con la narrativa tradicional; poco peso habrán de tener en la aventura de un Baltasar Bustos, tan huidizo en sus constantes cambios de vestuario y de tarjeta de presentación.

Las contradicciones entre terratenientes y comerciantes, entre hombres del campo y de la ciudad, hubieran animado una novela social centrada en la historia de la Argentina. Fuentes lo apunta al pasar, para escamotearlo de inmediato.

En el día de su fundación, las contradicciones futuras que habrán de desgarrar la República Argentina pasan a un segundo plano. No se trata de retomar una historia ya muchas veces contada, ni, mucho menos, de hacerlo con el uso de instrumentos ya bien probados. La campaña que aquí se propone es otra. Se trata de la proyección de la utopía en el vasto territorio de una América Latina que todavía es paisaje. Es un largo peregrinaje, impulsado por la persecución de una imagen y por la irrenunciable búsqueda de un sentido de la vida.

Hacer de los personajes simples construcciones elaboradas sobre conceptos preestablecidos, equivale a partir de certidumbres que, al cabo, van a ser reafirmadas y conduce a renunciar a la indagación presente en el propio discurso narrativo.

Tras la apariencia del juego, de la ironía, las ideas subyacen en la composición de la novela, organizada como un tríptico con prólogo y despedida, colocados ambos en la geografía bien definida de Buenos Aires. En el prólogo y en el epílogo, la voz que narra guarda una proximidad casi testimonial con los hechos. Y el personaje Bustos realiza con el cambio en cuna rica de un niño blanco por un niño negro, su único gesto revolucionario consciente y, sin embargo, frustrado. A lo largo del recorrido de la novela, sometido a los azares y a los acontecimientos, resulta un observador contemplado por otro, aquel que narra, ordena y jerarquiza. La voz única que, en su inmediatez, domina el relato en la apertura y en el cierre, es sustituida por la multiplicidad de voces, diferentes, contradictorias, que refieren a retazos la historia de Bustos y de Ofelia Salamanca.

Colocado bajo ese doble lente, el acontecimiento de dimensión imaginaria suplanta la aspiración a una tridimensionalidad realis-

ta. Bustos adquiere la ligereza de una silueta recortada, como el dibujo sintético y emblemático de las cartas de una baraja. Sin comprometerse de lleno, entra y sale de la acción. También el lector puede tomar su distancia. La variedad del paisaje, el tumulto de la aventura y de los incidentes ocultan el trasfondo apacible de un tiempo de espera, en que los relojes, sin embargo, avanzan con rapidez.

En la rápida sucesión de los episodios, la tragedia parece haberse conjurado. Pero llegará el momento de la anagnórisis. El tiempo real ha transcurrido, como también ha estado presente el acontecer real de la historia. En el reencuentro con Bustos, la imagen de Ofelia Salamanca se convierte en polvo, vencida por las circunstancias y por la dura brega. La derrota momentánea no significa renuncia. Como en las más antiguas alegorías, de la encarnación viviente de la utopía y del impresor —la voz que narra, el que escribe, no lo olvidemos— ha nacido un hijo, el niño blanco desaparecido diez años antes, portador de una esperanza, de un mañana y de una incógnita. El lector comprueba entonces que, en el suave decursar de un relato sin tropiezos, ha estado bordeando el abismo, colocado en vísperas del tan mentado epílogo. Abismo y epílogo traen a la memoria otra novela entre tantas que se interrogan acerca del tiempo y el sentido de la vida. En *La educación sentimental* de Gustave Flaubert, Frédéric Moreau regresa, al cabo de una larga aventura, sintetizada en breves frases, secas, formuladas apenas en el tiempo cerrado del pasado definido. La razón de sus impulsos juveniles, de su paso por el amor y la historia, queda reducida a un triste mechón de cabellos grises. Versión trágica, la de Flaubert, suprime toda posible búsqueda de un sentido de la vida, salvo quizás la que se reivindica por vía de la escritura. De ahí la violencia del corte, la angustia insondable del abismo. Con Fuentes, andamos junto al precipicio. Con él, la angustia ha sido conjurada. De alguna manera, en la compleja relación del hombre con la historia, en términos de acto de prefiguración imaginaria, persiste una razón de ser.

Junto al tiempo encantado de la aventura de Baltasar Bustos, ha transcurrido el tiempo de la historia. Cuando llegamos al epílogo en el final de la novela, el mundo es otro. La guerra ha con-

cluido, la Independencia se ha consumado, los amigos andan dispersos. Las ilusiones de ayer parecen postergadas. Los días de la reflexión suceden a los de la acción. También Fabricio del Dongo había visto de soslayo la batalla de Waterloo, antes de encontrar en la soledad de su celda la vocación del amor. En *La campaña* —el propio título de la obra así lo indica— sabemos que se trata tan sólo de un alto en el camino, de una pausa necesaria.

En el tiempo recobrado de la historia, de los calendarios y de los relojes, el impresor Manuel Varela toma la palabra con desenfado. Se revela por completo como el narrador que ha estado dominado por el relato y, a la vez, subraya que no hemos estado pasando por el recuento de hechos del pasado. Que esa aventura es —no podría ser de otra manera— la de nuestros días, que esa campaña ha sido también la nuestra, la de otro escritor que, desde Barranquilla, ha enviado un manuscrito con la biografía de Bolívar, un general en su laberinto. El abismo se abre otra vez en las aguas aparentemente tranquilas. El fuego nos ha tocado de muy cerca. Carnal e imaginaria, Ofelia Salamanca también es nuestra.

En la brusca irrupción de Manuel Varela hay, asimismo, un gesto de complicidad hacia el lector. En los últimos cuarenta años, ese personaje indispensable se ha transformado en número y calidad. Se ha constituido un mercado del libro latinoamericano al que acceden, a pesar de las fronteras impuestas por los altos precios, capas crecientes de lectores. Los textos de nuestros días se estudian en las universidades. Se rompe la balcanización de las literaturas nacionales. Ha quedado atrás el viejo localismo, tan combatido por Carpentier. La lengua común se enriquece con particularismos regionales y, con ello, en lugar de fragmentarse, tiende a enriquecerse para todos. El debate estético, la controversia política han franqueado los límites de la geografía. La presencia de los escritores en la polémica pública, como militantes o como hombres sin partido, también ha contribuido a acrecentar el número de sus lectores. Si en otra época las grandes revistas del continente circulaban entre pocos iniciados, hoy los autores consagrados encuentran seguidores ávidos en todas partes. Los premios continentales, desde el de Casa de las Américas, el Rómulo Gallegos y el Juan Rulfo, más allá, el Cervantes, influyen en la difu-



sión de una obra latinoamericana, convertida ya en herencia común. Y probablemente sea en esta dimensión imaginaria donde el proyecto de integración haya podido avanzar en mayor medida.

Para ese nuevo lector puede escribirse un libro como *La campaña*. El *Quijote* tuvo en cuenta a los lectores que la novela de caballerías había forjado. Los códigos estallaron entonces desde el interior de un sistema bien consolidado. Y así ocurrió —ruptura aún más radical— con la picaresca. La parodia es un lujo del conocimiento. Implica la existencia de un destinatario familiarizado con los distintos modos de contar, el cual, perdida la ingenuidad original, se encuentra en condiciones de entrar y salir con toda libertad del juego propuesto por el narrador. Fuentes repasa rápidamente la historia de toda la novela moderna, toma en cuenta las distintas experiencias renovadoras propuestas por el experimentalismo y las trasciende. Con ello, reafirma su confianza en un género al que con tanta frecuencia se le ha anunciado la muerte.

A la modificación de los códigos corresponde, en este caso, un cambio de punto de vista acerca de la función de la novela. Hubo una etapa en que se pretendió desde ella asumir la voz de aquellos que guardaban silencio. La literatura latinoamericana transitó por un necesario período de autoconocimiento. El continente aprendía a nombrar sus cosas, a establecer sus propios meridianos en relación con el resto del mundo, a descubrir en la historia las huellas de la propia diferencia. Esos requerimientos no han desaparecido del todo. Pero la diferencia de este mundo de acá se sustenta en un modo de encarar las cosas, en una mirada, en el espacio que se concede a la reflexión, de un pensamiento que forma parte del propio entramado narrativo. Ya eso venía sucediendo desde tiempo atrás. Pero la novela hoy —así ocurre con el Carlos Fuentes de nuestros días— expresa la voz de un escritor que, como canoa de papel —por usar la hermosa metáfora del teatrista Eugenio Barba—, en su aparente fragilidad, se introduce por los recodos y despierta resonancias, inquietudes y nuevas reflexiones.

El análisis crítico de la novela se manifiesta en la atmósfera peculiar del fin de siglo que estamos viviendo. Intensa, renovadora, la centuria que llega a su término conoció el gigantesco desa-

fío de la vanguardia. La ruptura de la perspectiva ilusionista verificada por la plástica, el impacto de la teoría de la relatividad, la revalorización de las diferencias culturales, con su inicial desafío al eurocentrismo, implicaron cambios en los conceptos y en la sensibilidad tan profundos como los que se habían producido en el Renacimiento. La América Latina irrumpe en este contexto desde una modernidad inconclusa, muchas veces deformante. De ello son síntoma evidente, emblemático, entre otros, con su dramático correlato de deformaciones estructurales, el crecimiento desmesurado de nuestras grandes ciudades. Así lo mostró Fuentes en su *Cristóbal Nonato*, saga que, en su propio exceso, llama la atención sobre la Ciudad de México, la cual en el breve transcurso de nuestras vidas, ha dejado de ser la región más transparente.

El desarrollo de la novela como género literario se engarza con el crecimiento paralelo de la ciudad. Con el andar del tiempo, su destinatario es cada vez más ciudadano. Y en la propia América Latina, desde el xix, *El matadero* de Echeverría, *Amalia* de José Mármol y *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, por citar sólo unos pocos ejemplos al azar, reivindican, con simpatía y agresividad, el ambiente urbano.

El siglo que concluye ha sido el de los grandes cataclismos y las grandes revoluciones. Y la utopía había encontrado nombre en la era moderna. En sus inicios, siempre estuvo en otra parte, como sueño inalcanzable, como aspiración permanente, como imagen crítica contrapuesta a una inmediatez insatisfactoria. Bajó a la tierra en el siglo xviii, cuando las ideas tomaron cuerpo, en favor de todos —de hombres y de los ciudadanos—, y se tornó ecuménica. Inconclusa en muchos aspectos, frustrada en algunos, sometida a retrocesos después del impulso inicial, modificó sustancialmente el mundo, allí donde había surgido y, con signo diverso, repercutió hasta en las zonas periféricas.

Para la América Latina, se expresó en términos de lucha por la independencia y de reclamo emancipador para los esclavos. La servidumbre no desapareció del todo, como tampoco llegó a ser completa la independencia.

Carlos Fuentes recorre en *La campaña* esa parábola de la utopía. Bustos la ha perseguido siempre, enmascarada tras los rostros

disímiles de la gran señora hecha a la frivolidad cortesana y de la cortesana errante por las tierras de América, con su nombre en los cantares del pueblo y en el chismorreo de los prostíbulos. La encuentra, al fin, en la anagnórisis, aparentemente vencida, destrozada la hermosura del cuerpo, moribunda. Pero su muerte anuncia un nuevo nacimiento, abre la posibilidad de un nuevo ciclo. Encarnará, nuevamente, en otro rostro. Si el escritor se ha situado siempre en medio del conflicto entre la realidad y el deseo, aquí entra en juego, de manera más sutil, la oposición entre verdad y apariencia. Las aguas tranquilas bordean el precipicio, el epílogo no es una puerta que se cierra, sino una ventana que se abre.

Junto a la integración de la América Latina, el debate entre justicia y libertad se inscribe en ese proyecto utópico. No se trata de vías paralelas, condenadas a no encontrarse jamás. La justicia alcanzada permite un grado creciente de auténtica libertad, y no habrá plena justicia sin la asunción consciente de la libertad. Los nombres de Voltaire y Rousseau son también emblemas de un combate que se libra en otro terreno, el de la acción.

Carlos Fuentes ha escrito toda su obra corriendo los riesgos de quien no teme contaminarse con su tiempo. Hoy, cuando la tierra tiembla y un nuevo orden pretende instaurarse, amenazante, en manos de los más poderosos, advierte los peligros, reivindica el espacio de la América Latina y nos señala que nada ha terminado, que toda campaña constituye, por su propia definición, una etapa inscrita en un proceso mucho más largo.