

Carlos Fuentes en dos aeropuertos

Cito:

“Nos hicimos amigos. Hablaba inglés y francés a la perfección. Había leído todas las novelas – incluso a Henry James, cuyo nombre todavía no había sonado en las soledades de América del Sur--, y visto todos los cuadros, todas las películas en todas las capitales del mundo. No tenía la enojosa arrogancia de pretender ser un sencillo hijo del pueblo, como más o menos se usaba entre los intelectuales chilenos de esos años, sino que asumía con desenfado su papel de individuo y de intelectual, uniendo lo político con lo social y lo estético, y siendo, además, un refinado y un elegante que no temía parecerlo. Recuerdo que en el Congreso de Intelectuales de Concepción, cuando se subió a la tarima para hablar, las dos hijitas de Ester Matte-Alessandri, que no tendrían más de siete y ocho años y estaban sentadas justo delante de mí, no dejaban de comentar en voz bastante alta –que me impidió oír la primera parte de la ponencia de Fuentes– lo apuesto que les parecía. Vestía con riqueza y era fácil darse cuenta que le importaba su ropa: hay que acordarse de que estoy hablando de un época pre-Carnaby Street, pre-mod, cuando los hombres y para qué decir los intelectuales hispanoamericanos, no podían, no debían darle importancia a algo tan frívolo y burgués como la elegancia o la imaginación o la audacia en el atuendo...” (José Donoso: *Historia personal del boom, Sudamericana / Planeta, Buenos Aires, 1984, p. 44-45.*)

Esto no es lo único que José Donoso dice de Carlos Fuentes en *Historia personal del boom*. Pero sí son las primeras frases que le dedica, al recordar el primer encuentro en Chile en 1962. Donoso lo recuerda como una seducción fulminante. Antes de conocerlo se había rendido ante *La región más transparente*. Ahora descubre en la persona de Fuentes aquello que el escritor latinoamericano no puede o no se atreve a ser. Infalible cuando escribe, cuando habla, cuando escucha, cuando se viste y hasta cuando es un bon vivant.

Esta admiración duradera y sublime se impregnará sin embargo de una creciente inquietud no siempre expuesta de un modo directo: Fuentes tiene el don de rodearse y crear un mundo a su medida, lo que en términos literarios lleva a que su figura coincida con la de “el escritor modélico” de los años 70. El Marcelo Chiriboga de *El jardín de al lado* (obra escrita, por otra parte, en una temporada en que Donoso alquila un anexo de la casa de Fuentes) vendría a ser el autor exitoso que marca un rumbo latinoamericano sin embargo inalcanzable para todos los demás colegas debido a sus mismas dotes personales polifacéticas.

No voy a referirme a detractores o a entusiastas de Fuentes. Sólo trataré de describir algunas presencias tuyas, a veces textuales, como signos de la misma inestabilidad a veces espectral de su figura: grave pero blanda, sólida y sin embargo quebradiza.

Hace algunas semanas comenté a dos amigos mexicanos que hablaría sobre Carlos Fuentes. Uno me dijo que me expondría a una de las cosas que todo escritor mexicano trata de evitar, en general sin éxito, durante buena parte de su vida literaria; y el otro recordó que cada escritor mexicano debe hablar sobre Fuentes por lo menos una vez, bajo riesgo de que le quiten el pasaporte.

O sea, en cierto modo, antes de escribir estos párrafos, y sin ser mexicano, ya Fuentes se me presentaba como una categoría aproximadamente política, en la que literatura, en tanto

discurso vinculado fuertemente con los contenidos, y la idea de nacionalidad, en tanto esfera casi excluyente de la identidad, se complementan. Forzando las advertencias de mis amigos, y conjugándolas, el escritor mexicano sería alguien que convive resignadamente con el destino forzoso de hablar sobre Fuentes, a riesgo de dejar de serlo si no lo hace (no escritor, sino mexicano).

¿Pero puede pensarse en un escritor mexicano no mexicano? O formulado de otro modo: ¿qué podría significar para un escritor mexicano ser no-mexicano? Creo que la respuesta no está en la realidad efectiva, sino en esa parte de la realidad consistente en la literatura de Carlos Fuentes, que desde un comienzo se dedicó a diseñar su propio objeto y a predicarlo de determinado modo: me refiero a la mexicanidad. Son pocos los escritores modernos, tanto mexicanos como no mexicanos, que se propusieron crear o encontrar las claves del país al que les ha tocado pertenecer. Es una empresa de la que tampoco es habitual salir indemne.

En la base de la literatura según Fuentes hay una creencia que no siempre se verifica como cierta (a veces tampoco como razonable), pero que garantiza sus condiciones de verdad: es la idea de la novela como reveladora y sobre todo reproductora de la historia. La historia no como relato jerárquico de acontecimientos y procesos del pasado, sino como subtexto del presente: la tarea del escritor es descifrar las claves de la historia colectiva y así, con la ayuda de desarrollos y personajes, restituir el carácter orgánico de esa presencia histórica; revelar a la comunidad que el pasado irresuelto está más presente de lo que cualquiera supone, y que permanece como problema que necesita revelarse como literatura en tanto arrastra unos saldos muy negativos, casi imposibles de redimir.

A diferencia de otros autores, cuya presencia pública resultó un efecto demorado y a veces sinuoso de los éxitos de sus libros, desde un principio Fuentes hizo de las relaciones heterogéneas y la presencia efectiva en distintos escenarios, un componente fundamental de su imagen de escritor. Acaso haya sido de los primeros autores latinoamericanos a quien se le pudiera asignar una afiliación por entonces exótica para sus pares: ser miembro de esas agregaciones internacionales, amorfas y exquisitas llamadas jet-set. Un grupo de amistades a la medida que iría expandiéndose y cuyo perfil sólo él, Fuentes, resultaba capaz de configurar.

Elena Poniatowska historiza en 1985 someramente sus relaciones (y al hacerlo asigna especial relevancia a esta faceta de Fuentes): "Si en su juventud sus amigos fueron Pepe Pérez Peluquero Peina con Peines Pirámide, Peina Personas Pudientes, ahora éstos son Norman Mailer, William Styron, Arthur Miller, Alberto Moravia, Geraldine Chaplin, Shirley McLaine y María Casares, a quien le dedica *El tuerto es rey*. Ya para 1972, la lista es apabullante: Joseph Losey, John Kenneth Galbraith, Arthur Schlessinger, Vassili Vasilikos, Kurt Vonnegut. El fenómeno Fuentes con tres cabezas, cuatro patas y una cola gigantesca devora el universo en el cual ya no cabe" (Elena Poniatowska: *¡Ay vida, no me mereces!*, Joaquín Mortiz, México DF, 1985, p.20). Una lista que se ampliaría con los años en varias direcciones, incluyendo a Jimmy Carter, Bill Clinton y varios presidentes de otros países.

La proyección pública hizo de Fuentes una muy gravitante figura de la cultura y las ideas políticas. Poniatowska describe los fundamentos de esa suerte de "máquina Fuentes", que puesta a trabajar sin descanso desde la juventud resultó en esa presencia abarcadora, con un promedio de dos libros por año y el lanzamiento de sus obras completas, por editorial Aguilar, a la precoz edad de 46 años. Concentración y exceso son las palabras de Poniatowska: un

exceso de todo. Son dos los Fuentes, dice; siempre hay uno de repuesto para tomar la posta, es ávido e incansable. Abraza lo alto y lo bajo, busca aprender de todo.

Mucho más tarde, cuando haya muerto, en una especie de actualización por momentos intimista de su semblanza del 85, Poniatowska deslizará aspectos sorprendentes de esa máquina en funcionamiento, sorprendentes por su conmovedora inmediatez. Dirá, por ejemplo, que Fuentes comía despacio, siempre; y que no toleraba la más pequeña fibra de nervios en su carne: una vez, cenando con él, llegó a contarle 10 bolitas de nervios depositadas cuidadosamente en el borde del plato. Dirá también de él que era el más torrencial de los escritores, pero que golpeaba la máquina con un solo dedo. El exceso se representaba, entonces, como una basculación entre los contrastes: un atildamiento extremadamente refinado unido a una natural e inmediata curiosidad por lo bajo.

Esa curiosidad por lo distinto a lo propio se satisfacía con herramientas sencillas; la más eficaz era la libreta de notas. En los años 50 Fuentes anotaba siempre, mientras escuchaba al taxista, bromeaba con las prostitutas o se sumergía en los mercados. La libreta probablemente llegara a ser el instrumento que después le abriría la posibilidad de fijar esa dimensión del México que no conocía de modo natural, a través del cual se abría paso unido de ese estandarte de papel.

Uno está tentado a ver esa libreta que Fuentes blandía durante sus excursiones por el bajo mundo como sucedáneo del cuaderno de "Chac Mool", donde el oscuro burócrata de un DF al que ya no pertenece, desgrana su trágico derrumbe y convivencia con la deidad cada vez menos dormida que ha comprado en un tianguis. Fuentes tiene el mérito de adaptar el relato gótico de fantasmas al paisaje cultural mexicano. La amenaza no proviene de lo innominado ni de lo urbano, tampoco de pliegues ocultos de la personalidad ni de la herencia, sino que en México viene de un fondo literalmente dormido, instalado en una suerte de "modo pausa" histórico, a la espera de las condiciones adecuadas de reaparición.

El relato es elocuente al plantear esos paralelismos, pero basa su capacidad persuasiva en la inocencia de Filiberto, el anfitrión de la deidad, a la que sucumbe sin ser capaz de conocer la lección cultural que su misma historia, que por otra parte documenta, ofrece. Una enseñanza que tampoco advierte el transcriptor del cuaderno, quien desarrolla la historia. El lector no precisa que le digan lo que realmente ocurre detrás de la historia de Filiberto con su Chac Mool; el lector es, digamos, más inteligente o está más enterado que los personajes. En esa brecha entre conciencia de los personajes y comprensión del lector, opera el autor. Como autor, Fuentes siempre supo más que sus personajes. Antes que histórica, la sabiduría de Fuentes se presenta como suprahistórica: su literatura atraviesa eras y conjuga similitudes: es capaz de entender a La Malinche porque sabe lo que viene después. Las continuidades están dadas por la manifestación tumultuosa y en general rencorosa de lo popular. Lo popular sería lo que permanece y lucha a lo largo del tiempo por no corromperse.

Cito de nuevo a Poniatowska:

"No sé por qué, cada vez que intento escribir sobre Fuentes, me sale un tono de Fonda Santa Anita en el cual caigo como en lo más hondo de una cazuela de barro. Allí hiervo caldosa hasta que se me sube la mala leche y se derrama liberadora; alargo el brazo para asirme a los rabanitos rojos con sus hojas recién lavadas, las enchiladas tiesas como flautas en los recipientes ovalados y blancos de los platillos que han pedido los demás comensales. Otra vez

la burra al trigo; otra vez giro en pura Fonda Santa Anita con su cantar de mariachis y su rasgar de guitarras. Quiero sintonizar otra estación, captar otras siglas, hago girar la aguja, onda larga, onda corta, no, no es mi misma frecuencia modulada. Debería hablar sobre la importancia y la función que tiene la historia y el mito dentro de la obra de Fuentes, su concepto de mexicanidad, el idealismo que cultiva en sus obras, su nacionalismo y su eclecticismo creador, su "espacio narrativo" como dicen los críticos, la indudable y definitiva influencia que ha ejercido sobre toda una generación de escritores mexicanos, sus novelas, reflejo de muchos de los problemas de nuestro país, pero me quedo en la orilla, con los brazos colgando, pobre de mí, pobre de mí, ay corazón, pobre de mí, cuánto sufre mi pecho que late tan sólo por ti" (p.22).

Poniatowska dice que sucumbe a un tono de caldero y de fonda cuando se propone escribir sobre las novelas de Fuentes. Creo que con esta metáfora alude a un evidente contratiempo cuando se trata de pensar su obra: la dificultad de apartarse del sistema de presupuestos – entre telúricos e idiosincráticos-- sobre los que la misma obra se apoya, porque esos presupuestos no sólo han justificado sus elecciones temáticas sino que se organizaron como su clave de interpretación. Y esto se relaciona con otro aspecto acaso menos evidente del párrafo de Poniatowska, aunque clave para la identificación del problema, como si uno dijera "lo propio" de Fuentes: estamos frente a una obra sinfónica. La Fonda Santa Anita se muestra como una sinfonía. Fuentes se propone contar todo, y la única manera de contar todo, como sabemos, es presentando lo que se cuenta como sistema, como un conjunto de voces concertadas gracias a la presencia del autor. Cada elemento en los textos es absolutamente solidario con los demás en un sentido totalizador. Lo sustancial se apoya en lo insustancial; lo insustancial en lo escondido, pero vigente; lo vigente, pero disimulado, en la derrota; la derrota se instala en el pasado; el pasado pervive en el presente; etc. La literatura vendría a ser esa sinfonía de voces, de melodías y de olores que recorre la cronología histórica.

La búsqueda de totalidad y su forzosa consecuencia, o sea, la búsqueda de síntesis, marcan la obra de Fuentes y la someten, quizás injustamente, a una economía de tópicos; porque la lectura "recta" de sus novelas vendría a revelar aquello que es base y condición de la obra. Creo que la noción de totalidad impregna de tal modo la narrativa de Fuentes que es solidaria también con su figura. Así como su obra resulta inevitablemente variada en sus interrogantes y alusiones, con el tiempo este autor fue adquiriendo un perfil cada vez más compacto y, a su modo, sintético, estelar e impenetrable al mismo tiempo. Fuentes devino en una institución y en un formato de la literatura latinoamericana, con sus propias reglas de circulación y de convalidación. Sus caminos académicos, sus recorridos editoriales y sus trayectorias políticas. Parte importante de la obra de muchos escritores pasa por la creación de su propia figura; Fuentes ha sido uno de los casos más emblemáticos de convergencia entre figura pública y figura literaria.

Por eso me gustaría mencionar dos casos en que esa figura público-literaria es objeto de representación. Lo propongo como una aproximación, a lo mejor errada, o incompleta, a la pregunta sobre cómo la literatura, digamos de ficción, habla sobre Fuentes. No es frecuente encontrar a Fuentes como personaje de ficción. Voy a referirme a dos autores, Enrique Serna y César Aira. Pero antes de comentar sus relatos me gustaría mencionar el testimonio de un encuentro privado del que participaron Fuentes y otros autores consagrados. Es febrero de 1995. Toni Morrison (reciente premio Nobel) está de visita en México y quiere conocer a Gabriel García Márquez. De inmediato se organiza una cena en la casa de Fuentes. El testimonio es del arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma, presente en la velada.

“Después vino lo más interesante: la conversación derivó hacia la literatura. Fue un momento de enorme emotividad, pues los tres grandes estaban sentados juntos y la charla fluía de manera interminable entre los recovecos de las palabras, palabras que en boca de ellos se transformaban en lenguaje que lindaba con el tiempo, con todos los tiempos... En algún momento David me dijo que si sería prudente intervenir en la plática. Le contesté: “No, David. Estamos en un instante que no se volverá a repetir. Somos privilegiados por estar escuchando en primera fila las voces de quienes tienen el don de la palabra. Dejemos que el tiempo transcurra...”. Y así sucedió. Permanecemos callados, absortos ante lo inimaginable, creando y recreando aquel encuentro en que tres grandes de la literatura de nuestro continente se mostraban ante nosotros por medio de una charla informal que se convertía, sin quererlo, en un instante único de nuestra existencia...”

Me gusta esta escena donde la autoridad literaria, sin demasiada preocupación por la existencia de los demás, rige las miradas y silencios de todos los presentes. Es una solemnidad ritual que muchos podrían presentir bastante alejada del significado de la literatura, pero muestra los efectos sacralizantes del prestigio y del éxito. Y si me permiten tomo esta escena como norma: es la reacción que el aura de escritores como Fuentes provoca. Es, digamos, la lengua no escrita y sin palabras, hecha de gestos, sobreentendidos y protocolos, que se establece entre la gente y los escritores consagrados. Pero Fuentes no fue un consagrado más. Él quiso conjugarlo todo, incluso su propio país, y por lo tanto su presencia resultó visible en diferentes ámbitos a la vez.

Cuando faltan dos años para el recogido silencio de Matos Moctezuma frente a la conversación de Fuentes y dos premios Nobel, Enrique Serna publica "Borges y el ultraísmo". El cuento pertenece a ese subgénero narrativo que refleja situaciones de la vida académica universitaria, en especial norteamericana, tan proclive a barajar críticas, homenajes y provocaciones. Los relatos de vida académica en general se traman alrededor del bien máspreciado en esos ámbitos, el prestigio simbólico. Está Florencio Durán, que vendría a ser Carlos Fuentes; y está el narrador, un dedicado profesor de Vilanova University, en la que Durán comienza un muy bien remunerado semestre como profesor invitado. Ya en el primer encuentro social, Durán desecha el tema de investigación del joven profesor con un comentario despectivo frente a sus pares; más tarde también arruina la confianza de sus alumnos predicando en contra de la teoría literaria y a favor de una literatura vitalista. Acorralado, el profesor dirige su venganza hacia el único flanco que Durán descuida como figura intelectual: su esposa. En el cuento se suceden episodios académicos y mundanos; todos tienen importancia para subrayar la profusa actividad de Durán frente la placidez anómica de la población permanente de la Universidad. Duran irradia una presencia tan efectiva que se hace tangible hasta cuando falta. Cito este párrafo:

"La cena fue más grata de lo que había esperado gracias a un cambio de última hora: Florencio nos honró con su ausencia. El día antes viajó a Nueva York, invitado por su amigo Francois Mitterrand, que visitaba la ONU en su gira por Estados Unidos y tenía programado un encuentro con intelectuales del Tercer Mundo. La desertión de Florencio liberó a los invitados de un peso invisible. Bebimos a gusto y charlamos con desenvoltura, libres del respeto paralizante que nos hubiera impuesto su compañía. No estuvo en la mesa, pero tampoco nos abandonó por completo. Su gloria cenó con nosotros y en el ambiente parecía flotar un aire de grandeza como la que se respira en casa de una celebridad convertida en museo. Los altos dignatarios de la cultura mundial con los que departía en ese momento nos acompañaron también, empequeñeciendo al grupo. Fue significativo que no se hablara de política ni de literatura,

como si nos diera pena manosear temas que en el encuentro de Nueva York se tratarían con más autoridad y clarividencia: ellos eran los patrones y nosotros los criados que hacíamos chorcha en la cocina."

Esta ausencia física de Durán permitirá el ardid para la conquista de su esposa. Pero me interesa reflejar acá el evidente parecido entre verdad y ficción. La verdad orientada a recordar los efectos paralizantes de la presencia física del Escritor en la tertulia, y la ficción describiendo el omnipresente vacío de su ausencia. Como si ambos comentarios debieran subrayar que los atributos de mando no se delegan; y que no son tan intangibles como para pensar que escapan a la percepción de cada uno. Creo que las dos escenas hablan de un Carlos Fuentes en funcionamiento, y del impacto de su conducta en la conducta de los demás. Una presencia que infunde respeto y muchas veces silencio, y que se excluye deliberadamente de las probables resonancias derivadas de su discurso.

Termino este paseo por los perfiles de Fuentes mencionando el relato de César Aira, *El Congreso de literatura*. El libro es de 1997. O sea, dos años después de la cena en Vilanova University y cuatro de la visita de Toni Morrison. En ocasiones se ha visto esta novela como una refutación vanguardista del boom y de la figuración pública asumida por sus escritores más visibles. Una interpretación que a mi entender generaliza demasiado, porque al fin y al cabo no hay indicios para pensar que Aira busque aludir a otros autores, o a una generación entera o a una época. De hecho, la novela no intenta diluir el protagonismo de Fuentes más allá de cómo este es leído dentro de la historia. Fuentes es una rígida presencia mediada por sus propios símbolos y con todos los atributos, tanto visibles como inmateriales, que supieron distinguirlo como entidad literaria de amplias proyecciones. Uno de esos atributos es especialmente importante para la historia de la novela: se trata de la corbata de seda azul que viste Fuentes.

Por su parte Aira el personaje, inventor chiflado que ha dado con el secreto de la clonación humana, descubrimiento que quiere aprovechar para dominar el mundo, asiste al simposio de literatura en Venezuela para clonar a Fuentes. Lo ha elegido después de convencerse que debía buscar a un genio, y entre ellos al mejor. Piensa que sólo los genios pueden garantizar el éxito de sus planes de dominación, sobre todo lo más destacados del campo del arte y la literatura.

En la novela, las breves y silentes apariciones de Fuentes lo muestran en su faceta eminencial. Apartado del resto de los escritores participantes (en este sentido se parece a Aira, que decide acompañar todo el tiempo a las estudiantes que colaboran con la logística del evento, y por esto tampoco tiene contacto con el resto de los pares), Fuentes escucha cada cosa con gran atención pero sin iniciar jamás algún intercambio; parece el jefe hierático de su propia comitiva, integrada presencialmente sólo por él y su esposa. Y como tal, como autoridad suprema, únicamente se expresará a través de sus atributos. Uno de los más notorios es la corbata de seda que la avispa entrenada para extraer una muestra de piel confundirá con la propia materia de Fuentes.

A partir de este infortunado error se clonarán gusanos de seda gigantes, destructivos por su mismo exagerado tamaño, que empiezan a poblar las laderas de los andes venezolanos alrededor de la ciudad de Mérida. La catástrofe se evita gracias a la intervención de Aira, que asume a tiempo su responsabilidad en la tragedia y combate los gusanos con un estrafalario aparato de tipo duchampiano, que había servido para la representación de su obra teatral.

Ese aparato es una máquina que no sirve más que como objeto incongruente de una obra teatral abstrusa. La inutilidad, como atributo del arte en general y de la vanguardia en particular, vendría a ser lo único capaz de hacer frente a las amenazas de proliferación destructiva de la literatura institucionalizada. Mientras Aira salva la ciudad de Mérida de los peligros, Fuentes logra evacuar el aeropuerto gracias al avión que, como personalidad distinguida, lo está esperando.

Treinta y cinco años antes, otro Fuentes y el mismo, llegaba a otro aeropuerto, el de Santiago, y causaba en Donoso la impresión que mencioné al comienzo de esta lectura.