

Aída Nadi Gambeta Chuk

Facultad de Filosofía y Letras,

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

El constructo del historiador en las novelas de Carlos Fuentes

La narrativa de Carlos Fuentes, desde *Los días enmascarados* (1954), *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Aura* (1964) a *Todas las familias felices* (2006) está atravesada por una perspectiva filohistoriográfica que exhibe enigmas historiográficos y a los cuales el autor ofrece soluciones fantásticas. Este ensayo reflexiona sobre esta dimensión literario–historiográfica y sobre el dilatado *constructo* del historiador, principalmente en las obras citadas y también en *Gringo Viejo* (1985), *La campaña* (1990), *El naranjo o los círculos del tiempo* (1992), *La frontera de cristal* (1995) y *Los años con Laura Díaz* (1999), hasta sus últimas novelas: *La voluntad y la fortuna* (2008) y *Adán en Edén* (2009).

147 { texturas 12

Palabras clave

{ Fuentes, neonovela, historiografía }

The Narrative of Carlos Fuentes, from Los días enmascarados(1954), La región más transparente(1958), La muerte de Artemio Cruz (1962) and Aura (1964) to Todas las familias felices (2006) is crossed by a philohistoriographic perspective exhibiting historiographical puzzles and to which the author offers fantastic solutions. This essay reflects on the literary–historiographical dimension and the expanded construct of the historian,

especially in the works cited and in *Gringo Viejo* (1985), *La Campaña* (1990), *El Naranja* o *Los círculos del tiempo*(1992), *La frontera de Cristal* (1995) and *Los años con Laura Díaz* (1999), to his later novels: *La voluntad y la fortuna* (2008) and *Adán en Edén*(2009).

Key words

{ *Fuentes*, *new-novel*, *historiography* }

Introducción

En todo discurso historiográfico, además de consignar eventos, narrarlos y explicarlos, el historiador expresa su conciencia de historicidad, o sea, el modo en que conceptualiza sus relaciones con el pasado; los lectores interpretarán el trabajo de investigación y de escritura de la Historia, sin soslayar el hecho de que el historiador es un ser histórico y de que la obra historiográfica, ineludiblemente histórica, forma parte de un complejo conjunto de representaciones culturales. Carlos Fuentes, en toda su narrativa, ha ido reconstruyendo la Historia de México, bajo los conceptos de historicidad y regímenes históricos, de Historia y de Memoria. La Revolución Mexicana ha sido literaturizada en *La región más transparente* (1958) y en *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Círculos narrativos centrífugos y centrípetos, rectas tangentes y secantes dan cuenta, narratológicamente, del pasado mexicano, con variados sujetos históricos de diversas épocas, desde la perspectiva de múltiples historiadores que hablan desde diferentes lugares de enunciación, todos ficcionalizados con la misma pasión filohistoriográfica: la pretensión de verdad. Ixca Cienfuegos es el primer personaje testimonial, con rasgos de cronista *sui generis*, ya que inicia y cierra la novela con su reflexión sobre la historia de México en el tramo final de la Revolución mexicana, con una voz propia que conjunta otras voces convocadas y se vuelve profética, frente a la modernidad histórica entonces recién adquirida: «En México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta» (Fuentes, 1968:9).

En *La muerte de Artemio Cruz*, la perspectiva histórica, no centrada en un historiador representado, se resuelve, con el —por ese tiempo— novedoso manejo de tiempos verbales recursivos y entrecruzados y transposición de planos, en la vituperación de la traición a la Revolución por uno de sus agentes, a través de la biografía del antihéroe, apelando a una recepción atenta, comprometida y crítica. Ya en *Los días enmascarados* (1954), la perspectiva histórica es más densa y compleja, sin llegar todavía a la intensificación de *Aura*. En el relato «Chac Mool», la Historia con la Etnografía y la Antropología confluyen en la estatua rediviva del Chac, metamorfoseado dios y hombre, vengador del irreverente coleccionista de falso arte y de los herederos poco respetuosos de un pasado prehispánico insepulto. Los dos pasados, el individual del protagonista, hombre de la modernidad mexicana, como el social prehispánico del Chac permanecen misteriosamente secretos. Si lo siniestro freudiano emerge de la casa misteriosa castigando el desarraigo propio de los mestizos, «Tlactatzine en el jardín de Flandes» recupera, a través del «das ding», la figura histórica de Carlota de Hausburgo, anciana demente y bruja, eterna intrusa palaciega en la ciudad de México y en la Historiografía de México, bajo una mirada historiográfica testimonial muy fragmentaria, asomada al pasado imperial mexicano. *Aura* y el historiador micheletiano *Aura* (1964) es una narración emblemática que ha resistido incólume lecturas formalistas, sicoanalíticas y sociológicas desde su publicación hasta la actualidad. Soporta muy bien una lectura fantástica porque lo siniestro freudiano surge coherentemente en la casa misteriosa de Donceles, en el primer cuadro de la ciudad de México, habitado por el doble Aura, la joven, versus Consuelo, la vieja, adonde

llega el joven historiador Felipe Montero, en los años 60 del siglo XX, atraído por un anuncio en el periódico para trabajar en concluir las memorias del fallecido Gral. Llorente, esposo de Consuelo, las que sintomáticamente nunca podrá acabar, envuelto en la seducción amorosa y el horror historiográfico. El historiador atrapado en la Historia que no puede historiografiar es el «doble» del protagonista en la trama, en un doble espejo mutuo. El protagonista, que vive en el mundo fantasmal de las mujeres dobles es idéntico al historiador que, detentando un poder, investiga y narra sobre el pasado (el muerto). Pero este protagonista historiador, a partir de las memorias que un apócrifo pero verosímil militar escribiera entre 1862 y 1867, intenta sin éxito, concluir las, rellenando los huecos con su imaginación histórica. En *Aura* se equiparan historiador y novelista porque ambos narran y argumentan, tratando de ser convincentes para la recepción. No solamente la referencia de Fuentes, en el epígrafe a la bruja de Michelet, lleva a mostrar la doble faz angélico-brujeril de Aura–Consuelo de la Historia para el historiador, sino que el personaje del historiador Montero está construido micheletianamente, sin olvidar que, para Michelet, la Historiografía puede leerse como una novela. Para Michelet, el historiador, custodio de los muertos, debe ser como Edipo y como Prometeo, o sea, debe oír a los muertos y volverlos a la vida. Montero, el historiador ficcional que custodia los muertos, es seducido y atrapado por los muertos Llorente y Aura–Consuelo. He aquí una parodia del historiador propuesta por Carlos Fuentes, pero sin duda, una apasionada celebración de Michelet, el novelizador de la Historia, porque tanto el historiador como el novelista se identifican con los personajes muertos y los vivifican. La voz narrativa del historiador, la de Felipe Montero, es hegemónica: un «yo» narrador se dirige a un «tú» narratario, con el uso de un tiempo futuro anticipatorio de la acción, donde la primera persona siempre es jerárquicamente superior a la segunda, que no tanto anuncia el futuro, sino que tiene la fuerza ilocutoria de hacer realizar la acción mediante la sola enunciación que participa tanto del mandato como de la predicción. La voz narrativa de Montero, autoritario como historiador, apenas permite la intervención de las otras voces: las del Gral. Llorente y las de Aura–Consuelo. En el diálogo interior desdoblado del «yo–tú» del protagonista Montero, el lector (que puede instaurarse cómodamente en el «tú») no tiene acceso ni a las memorias del Gral. Llorente ni a las del historiador Montero, si es que Montero escribe algo. La praxis del historiador está diseñada, proyectada, pero no llevada a cabo. Montero tiene en sus manos, dice, las inconclusas memorias de Llorente, ese «manuscrito hallado», más las fotografías, más el supuesto testimonio de Consuelo, documentado o construido por la imaginación del historiador y debe interpretar los e historiarlos. Al término de la narración fuentiana, el historiador Montero no ha logrado concluir su trabajo: seducido y horrorizado por los muertos, es incapaz de narrar. Su única posibilidad diegética es la que practica el novelista: escribir micheletianamente, de allí que el lector pueda leer *Aura* como una novela, centrada en la biografía del joven historiador Felipe Montero —a imagen de Fuentes, joven entonces—, y ambos víctimas del compartido horror de ser historiadores y también como el entrecruzamiento entre novela e Historiografía, en una

afortunada metaforización de la Historia, donde *Aura* marca el rumbo decidido de la narrativa fuentiana: la solución fantástica a los enigmas historiográficos. *La campaña* y el historiador oculto.

*La campaña*¹ (1991), desde el título, manifiesta un afán historiográfico totalizador que abarca casi todo el continente americano, por primera vez en su narrativa, excepto *El espejo enterrado* (1992): Buenos Aires, México, Santiago de Chile, Lima, entre 1810 y 1821, todo un abanico geopolítico que recoge informaciones políticas, sociales, geográficas, étnicas y lingüísticas y un homenaje crítico adelantado a los recientes bicentenarios de la Independencia de México, Argentina, Chile y Colombia. El discurso historiográfico que sustenta la novela renuncia a una configuración narrativa del tiempo y prefiere la exaltación de los hechos, protagonizados por hombres que se dividen en dos grupos: los ideólogos, fascinados con las nuevas ideas europeas, principalmente las iluministas francesas, que nutrirían sus sueños independentistas de comienzos del siglo XIX y los ejecutores, más cercanos a las novelas de aventuras que a los relatos épicos, algunos de los cuales vivieron fervorosamente su patriotismo independentista. Hay hechos y nombres extraídos de los archivos, así como personajes ficcionales, tales como el padre Quintana, no consignado en la historiografía oficial y cuyo apellido remite a Santa Anna, fraile libertino, alternando, en la realidad representada, con personajes históricos como San Martín y Bolívar, por lo tanto, los operadores realistas —nombres de personas y de lugares verificables— actúan como catalizadores sobre la recepción, otorgando idéntica verosimilitud histórica a todos los demás nombres propios por una contaminación contigua e intención paródica, pero lo que no se percibe es el énfasis sobre los hechos independentistas. Lo que parece interesar más es la historia de las ideas iluministas que crecen en las mentes apasionadas de los patriotas. El papel de la Historia en la novela parte de la aventura del héroe arquetípico, Baltasar Bustos, cuyo camino de pruebas en pos de la madurez política modélica hispanoamericana se abre y se cierra en el Río de la Plata, acompañado por variedad de librepensadores y, por supuesto, por el personaje colectivo del pueblo.² Baltasar Bustos, tocado por el sesgo fantástico caro a Fuentes, es víctima de «su gemelo atroz», además de otras duplicaciones. El sujeto fuentiano, con afán totalizador, capaz de grandes síntesis, el que crea atmósferas convincentes, es, sobre todo, un efecto textual que está presente en toda la novela como la pintura de un inmenso y pormenorizado fresco, que se oculta intermitentemente. Pero si hay que señalar un enunciador que recuerda y atestigua, sin duda es Varela, porque son sus memorias, consignadas como un *manuscrito hallado*, en donde puede leerse la crónica que va del 24 de mayo de 1810, o sea, un día antes de la Revolución de Mayo, con los temas canónicos de las revoluciones independentistas, en Buenos Aires, hasta el regreso de Baltasar, en 1821, época que la Historia oficial argentina reconoce como la de las acciones políticas de Moreno y Rivadavia, o sea, hay aquí un invitación a los lectores para realizar operaciones apofánticas o de confrontación entre el discurso historiográfico oficial y las demás versiones alternativas. *La campaña* propone al sujeto, tanto de creencias como de credibilidad que es el lector, que en el pacto de

lectura instaurado con el autor de la novela, está más dispuesto a creer que a dudar, atendiendo al recuerdo de su conocimiento bibliográfico, a lo que permanece como «huella anémica» y también a su propia enciclopedia, generalmente doxística, pero dispuesto a ser atrapado por la ilusión novelesca fuentiana. No es azaroso haber elegido el género memorias como sustento diegético de *La campaña*. Las memorias de Varela, de alguna manera, se relacionan con la ideología de Bustos y de Dorrego, en una necesaria trilogía que combina la luz de la Razón con el fuego de la Pasión, alambicadas por la mirada crítica de Varela. Escritas canónicamente en primera persona gramatical singular, presentadas en un verosímil casi historiográfico, atribuyen la responsabilidad de lo comunicado al impresor y al novelista que es Varela, o sea, al memorialista más confiable aún en su parcialidad y autolimitación que el mismo historiador, además de que no son memorias auténticas sino las memorias de un personaje ficcional, mostrando una tendencia fuentiana ficcionalmente narratofílica, es decir, desconfiada de la Historia oficial.

Por otra parte, estas memorias se soportan y muchas veces dialogan y contradicen el discurso historiográfico oficial, en datos, nombres y atmósferas, mezclando lo «real» referencial con lo imaginativo ficcional, al punto de que, para la recepción, se difuminan las fronteras de lo ficcional y de lo no ficcional, haciendo olvidar muchas veces, al lector, que lee una novela, lo cual, en algún momento, le hace también sospechar de la misma ficcionalidad del discurso historiográfico y del llenado de huecos según los historiadores, aún en la Historia oficial.

La campaña se plantea el problema de la conciencia histórica decimonónica, que buscaba una base adecuada en donde apoyar su optimismo histórico y su fe en el progreso, temiendo no hallarla, frente a la tradición iluminista heredada de la Ilustración, por su ironía esencial y su radical escepticismo. La reflexión histórica de la Ilustración del siglo XVIII se caracterizó por su crítica de la sociedad real a la luz del ideal moral y valorativo, que simulaba sustentar esa crítica en un análisis causal de los procesos históricos. Para Hayden White, la reflexión histórica del siglo XVIII intentó aplicar estrategias metonímicas de reducción a los datos históricos, de manera que se justificara la creencia en la posibilidad humana. Este conflicto está presente en *La campaña*, novela lúdica, paródica e intertextual que se construye como el deseado segundo texto fuentiano, por su carácter novelístico que exalta el periplo histórico de Bustos, pero en ningún momento abandona el discurso historiográfico en su doble práctica de narración y de argumentación. Aunque se perciben los textos historiográficos americanos nacionales, hay algo así como un distanciamiento de conjunto, una perspectiva que elige revisar con cierta frialdad y desengaño las luchas independentistas y sus efectos económico-políticos inmediatos y mediatos.³ Sin embargo, Fuentes profundiza desde una perspectiva americanista intensa y predictiva, el divorcio entre la América colonial y la Península. En *La campaña* se manifiesta que las consignas independentistas de desespañolización y de descolonización suponían un europeísmo no americanista que llevaría a los países americanos a una inserción en el mercado internacional (sobre todo, británico) que ofrecía beneficios a las economías

locales pero que siguió sometiendo a estos países a un nuevo coloniaje, sino ideológico, sí económico. Generalmente, las revoluciones independentistas movilizaron en Hispanoamérica el feudalismo hacia un capitalismo dependiente. Aplacado el fervor bélico, el conservadurismo económico de la «aristocracia» terrateniente se impondría para controlar cada uno de los nuevos Estados hispanoamericanos, orientándose siempre hacia la explotación agrícola–ganadera o minera y hacia la sobreexplotación de las clases campesina y minera. Cada una de las crecientes «burguesías feudales», como se las ha llamado acertadamente, conservaban las viejas formas de explotación precapitalistas, feudales, por lo tanto, aunque tuvieran aspectos reformistas, siempre fueron contrarrevolucionarias, aun cuando se autonobraban revolucionarias. Fuentes, al describir las propuestas independentistas, ve en los ideólogos revolucionarios las pasiones más exaltadas y bien intencionadas en pos de la libertad política y económica de sus respectivos pueblos, pero alejadas de las realidades históricas y, sobre todo, disociadas de los intereses económicos de las «burguesías feudales», que siempre retardaron o neutralizaron el trabajo de los ideólogos progresistas, como lo demuestra la postergación socioeconómica de los campesinos, el largo caudillaje, el poder de la Iglesia Católica aunado a las oligarquías y, en muchos países, a la casta militar, para consolidar un sistema latifundista, bien avanzado el siglo XIX. Al exhibir la reflexión iluminista de los jóvenes patriotas hispanoamericanos, ideólogos del liberalismo, Fuentes revela su lucha sin victoria contra un colonialismo enquistado en las sociedades hispanoamericanas que no pudo extirparse, aunque alertó ideológicamente, inscribiéndose en un hálito libertario que, de diversa manera, vivieron cada uno de los países hispanoamericanos en los siglos XIX y XX y que ahora, en pleno siglo XXI, bajo la égida de la neoglobalización, revela el fracaso del hipercapitalismo: migraciones de desposeídos y excluidos en el nuevo mapa internacional, elevados costos sociales y consecuente pérdida de confianza en la economía poscapitalista mundial que han desembocado en las propuestas de un belicismo feroz y mortífero que acecha a todos.

En conclusión, *La campaña* ofrece una perspectiva multiforme y continental de las Guerras de la Independencia (1810–1821): las evalúa exógenamente con una omnisciencia que aparece y desaparece, contrapunteándose con la voz de Varela, en sus memorias completas, y que constituye un texto que ilustra y a veces contradice el architexto de las Historiografías oficiales americana y peninsular y que funciona retóricamente como un «manuscrito hallado», o un documento cuya fiabilidad debe probarse, como lugar de la *praxis* del historiador que nunca aparece como personaje representado, sino como la perspectiva omnisciente y omnipresente impersonalizada, propia del discurso historiográfico tradicional decimonónico. La confianza en las memorias ficcionales de Varela las eleva a rango de contrapunto con las historiografías legitimadas.

La ficcionalización de la Historia es una constante en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX y lo que ha transcurrido del siglo XXI, que reclama la hegemonía de la discursivización de la verdad histórica a partir del desarrollo de alguna de las posibilidades de la imaginación histórica; *La campaña* es emblemática,

en cuanto, a través de la imaginación histórica de Carlos Fuentes, queda conjeturada una (otra) versión historiográfica convincentemente posible. Además, si en *La Región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*, se apreciaba una mirada centrífuga y en *Gringo Viejo*, *Constancia* y otras novelas para vírgenes, *La frontera de cristal* y *El Naranjo o los círculos del tiempo* se revela una tendencia centrípeta, con una intención geopolítica dirigida a EE. UU., en *La campaña*, Fuentes manifiesta un intento continental de abarcar toda la Historiografía de América Latina. Después del giro hacia Europa —*Terra Nostra* (1975) e *Instinto de Inez* (2001)— *La Silla del Águila* (2003) y hasta sus últimas novelas publicadas, *La voluntad y la fortuna* (2008) y *Adán en Edén* (2009) evidencian una mirada centralizada, como al principio, en México y en la ciudad de México.

I. Reconstrucción histórico-literaria del siglo XX:

Los años con Laura Díaz (1999)

En *La frontera de cristal* (1995), mosaico de complicadas identidades étnicas heterogéneas en permanente proceso de cambio y donde se evitan los reduccionismos de toda índole, Fuentes centra su reflexión histórica desde una similar *vis* paródica intertextualizada con la literatura mexicana, y aun autointertextualizada en el ámbito de la hispanidad norteamericana, iniciada en *Gringo viejo* (1984), alrededor de la migración mexicana en EE. UU. y ya literaturizada en el relato que abre *Constancia* y otras novelas para vírgenes (1989). En *Gringo Viejo* y en *Constancia*, el lugar del supuesto saber prefería el saber hegemónico. En cambio, en *La frontera de Cristal*, se traslada al saber del excluido. En *Gringo Viejo* la historia de la Revolución Mexicana ya no está en boca de protagonistas o testigos o herederos testimoniales, sino que se enuncia desde el *topos* americano de un personaje ficcional mezclado con el retrato de Ambrose Bierce; en «Constancia», es también un anciano culto y bondadoso, el Dr. Hull, el que protege en el sótano de su casa de Savannah, a los refugiados salvadoreños. En estas dos novelas, la crítica, aunque filosa, sigue centrada en la heterología: el migrante hispanoamericano es «el otro», rodeado pavorosamente de «lo otro». En cambio, en *La frontera de Cristal*, constituida por nueve relatos independientes pero solidariamente relacionados por el tema de la identidad mexicana, el «otro» ya no es el mexicano o el chicano. El lugar elegido del supuesto saber es el de la minoría étnica mexicana que habita la frontera norte.

Fuentes ficcionaliza biculturalmente dos tipos de personajes: los que se autoidealizan y autoexcluyen del *american way of life* y los que justifican la exclusión de que son objeto, tratando de mimetizarse con la cultura de adopción y recusa, literariamente, tanto a los que niegan su origen mexicano como a los autoexcluidos. Personajes y hechos convalidan el enigma histórico subyacente: ¿usurpación o restitución?

En todas las novelas de Carlos Fuentes, pero más intensamente en *Los años con Laura Díaz* se pone en evidencia que la realidad factual es, para el historiador, el lugar del análisis y de la comprensión y para el novelista es, ante todo, el lugar de la

representación, donde exhibe la complicada red sociohistórica y política, a partir de su especificidad ficcional y donde la práctica del novelista llena los grandes huecos y aún los intersticios historiográficos con visiones alternativas del mundo, complejas y cuestionadoras en un sentido muy amplio y profundo, no como un binarismo reduccionista que niegue las afirmaciones de la Historia oficial para sustituirlas por otras versiones historiográficas opuestas, porque siempre deja instalado, para el lector, el diálogo nunca estable entre discursos historiográfico oficial y discursos revisionistas y discurso novelístico. *Los años con Laura Díaz* posee un *incipit* acertadamente significativo, que empieza con una afirmación inquietante: «Conocía la Historia. Ignoraba la verdad» (Fuentes, 1999:11). Los murales de Rivera y el de Siqueiros enmarcan la crónica novelesca; *analogon* de pintar es escribir, así como percibir los murales y la novela que los reseña en un panóptico visual que contiene los acontecimientos del siglo XX, porque se trata también de una geonovela que espacializa al tiempo sincrónicamente en el espacio de la vida cotidiana actual. En una suerte de espejo retórico, la novela revela la casi cancelación de las fronteras que separan el discurso historiográfico del discurso novelístico, en un territorio compartido tanto en cuanto a la estructura narrativa como a la ficcionalización.

Los narradores de Fuentes, focalizados principalmente en los ojos de Laura, a quien puede encontrarse un parecido físico y de profesión con Tina Modotti, y en los de su nieto, no «leen» para descubrir un saber oculto, sino un sentido que rebase la mera acción de traducir, del mural a la Historia y viceversa, una verdad enunciada que relacione acontecer y enunciado pictórico, sino el reconocimiento de un «yo» observador que participa de un «nosotros» sociocultural, aquí mediatizado por el discurso ficcional, en un entrecruzamiento de discursos artísticos que potencia la captación estética: el lector, ubicado en el *continuun* de lo visible —su mundo «real» y la visibilidad de los mundos imaginarios, propio y del arte— porta una nostalgia (Greimas, 1990:86–90) reminiscente de su percepción de los murales de Rivera y de Siqueiros y, frente a la oferta del narrador–observador, se instala en una tensión en el campo desiderativo o de espera (Greimas, 1990:86–90) que la lectura de la novela actualizará en la estesis. El mural de Rivera, *Industria de Detroit*, es, en la novela, el objeto de contemplación del nieto de Laura Díaz, en 1999, en un hacer perceptivo que gira en torno al objeto mereológico, buscando optimizar la perspectiva elegida, pero que no puede evitar el hiato o imperfección greimasiana, que reitera el hacer perceptivo de su bisabuela, cuando ella miraba a Rivera, pintando el mural, en los años 30. Sin embargo, el libro también envuelve al mural porque el nieto descubre, de golpe, que los rasgos de Laura están en el rostro de la mujer vestida de obrera. Entonces, Rivera la habría tenido de modelo, en un acto ficcional que la Historiografía no puede desautorizar y que el lector puede, por su parte, confrontar, si mira el paratexto, en la reproducción de la cubierta de la novela que trae *El Arsenal* (1928) de Diego Rivera y comprobar que cualquier recorrido perceptual es siempre incompleto y metonímico.

El mundo representado de *Los años con Laura Díaz* mezcla biografías y seudobiografías y aún autobiografía, memorias y seudomemorias ante las cuales el lector puede practicar operaciones apofánticas con lo que permanece en su «huella anémica». Hay escamoteos y/o distorsiones, propios de la polifonía de voces orales y escritas que cuentan historias alternativas, atravesadas por el rumor doxístico, siguiendo muy de cerca el rumbo de la Historiografía, contrariada no pocas veces por aseveraciones que son fuertes desafíos al estatuto de la verdad legitimada. En esta neonovela histórica deambulan dos tipos de personajes: los ficcionales, que habitan *topoi* históricos, como la propia Laura y los integrantes de su numerosa familia y los personajes hiperficcionales como su hijo Danton, descendiente literario de *La muerte de Artemio Cruz*, amén de los personajes históricos que habitan el *topos* ficcional: presidentes como Obregón, Calles, Cárdenas, Ávila Camacho; sindicalistas como Morones y la monja carmelita Gloria Soriano; los poetas Salvador Díaz Mirón y Carlos Pellicer; los pintores Rivera, Kahlo, Orozco y Siqueiros y el grupo de los republicanos españoles que vivió su exilio en México. Laura da testimonio de una ciudad como la de México, que cambia andando el siglo XX, en su desarrollo edilicio, cambios de costumbres y las modas de las nuevas palabras, así como también en las catástrofes naturales —el terremoto de 1957— y catástrofes políticas —la represión armada contra los estudiantes, en Tlatelolco, en 1968—; ella muere antes que el siglo, que todavía depararía otro terremoto, en 1985 y un magnicidio, no consignados en la novela. Abundan «ficcionalizaciones» de la Historia, tal como las piensa Ricoeur (1996:914): el legendario e hiperbólico relato del chinaco asaltante de caminos que cercenara los dedos de Cósima, la abuela de Laura, recién casada, o el de la monja Gloria Soriano, que se refugia en casa de Laura y es delatada por su marido como una de las culpables del asesinato de Álvaro Obregón. Son menos frecuentes las «historizaciones» de la ficción. Mientras Laura vive con Diego y Frida, ficcionaliza sus vidas y ellos historizan la suya ficcional: le otorgan verosimilitud en mutua plasmación ficcional e histórica, ejemplificando el concepto de Ricoeur, porque como él afirmara: «la ficción es *quasi* histórica, así como la historia es *quasi* ficción» (Ricoeur, 1996:914). Y como en otras novelas fuentianas, el relato resbala por cauces fantásticos: la desaparición de las tres tías veracruzanas anuncia la muerte de Laura, en el Catemaco del origen, abrazada a la ceiba primigenia, en una alucinación que sirve de elipsis al cáncer padecido y a la muerte misma. La percepción de la Historia aquí ofrecida es la de los murales en los que Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros plasmaran sus concepciones éticas y estéticas del mundo, amén de su propia visión de la Historia, conformando una metáfora doble, porque la novela se significa en los murales como objeto de percepción, al mismo tiempo que los murales son decibles en la novela. En la recepción, el hacer perceptivo se resuelve en una espera sustentada por la nostalgia, en el campo del deseo del sujeto ante la inminencia de producirse la estesis y, consecuentemente, una nueva nostalgia.

2. La visión histórica presentista y predictiva en *La Silla del Águila* y en *La voluntad y la fortuna* y en *Adán en Edén*

A partir del nuevo paradigma en los estudios culturales, la memoria,⁴ entendida como una denodada búsqueda de compensaciones imaginarias que predicen referencialidades evidentes y como la manera de textualizar, en el nivel ficcional, expone recuerdos e interpretaciones de las experiencias vividas; así, han proliferado multitud de textos memorialísticos —testimonios, memorias, novelas testimoniales, autobiografías, autoficciones— que se caracterizan por ofrecer lecturas relacionales, es decir, del texto con el contexto específico de cada texto y con contextos generales de referencia que, a su vez, vehiculizan la necesidad de legitimación social del discurso, donde los sujetos autoriales son participantes, y/o testigos y/o denunciadores de determinadas situaciones biográficas, políticas y sociales. Desde *La frontera de cristal* y *Los años con Laura Díaz* se advierte este rumbo en la novelística de Carlos Fuentes y ya en las últimas novelas un decidido «presentismo», entendiendo por «presentismo», el ascenso de la categoría hegemónica del presente en los actuales estudios sobre la Historia y la historicidad.⁵ El sesgo fantástico—paródico y la solución fantástica a los enigmas históricos, iniciado en «Chac Mool» y en *Aura*, campea en *Inquieta compañía* (2004): cinco relatos independientes y una novela corta, *Vlad*, que los sintetiza simbólica e ideológicamente en la cumbre del horror y donde todos, salvo el primero, transcurren en el siglo XX, en lugares enclaustrados de la ciudad de México, como conviene a la tradición teratológica gótica, próximos a las casas misteriosas de Poe y de James y a las atmósferas ocluidas del erotismo perverso al modo del Marqués de Sade. El legendario vampiro stockereano, que habita la megalópolis de la ciudad de México, carece de historicidad y es un objeto imaginario envuelto en la moda *retro* de la posmodernidad que evita lo histórico porque el vampiro es eterno y no humano. Entonces, «Vlad» podría leerse como una demoledora y pesimista antiutopía sobre el destino sociopolítico de México y también de América Latina, dentro de la tradición fuentiana de resolver enigmas historiográficos con soluciones fantásticas. O, quizás, como una autoparodia del oficio del novelista, inevitablemente vampírico, tal como se aprecia en su última obra, *Carolina Grau* (2010).⁶ A diferencia de *Aura*, *La región más transparente* y *La Campaña*, donde hay discursos historiográficos explícitos que sustentan las acciones de los personajes, en *La silla del Águila* (2003), fantasía especulativa fechada en 2024, novela de un futuro próximo que se confunde con el presente vivido por los lectores, menos utópica que *Cristóbal Nonato* (1987), practica un ejercicio crítico que atisba posibles futuras catástrofes, desde un presente poco alentador, aunque hay, sí, múltiples miradas al pasado mexicano, en una cauda de fulgurantes imágenes que iluminan el presente y el futuro. Para 2024, con un presidente honesto pero abúlico, Lorenzo Terán, acompañado por más de un personaje siniestro y por excepcionales personajes que resisten el maligno poder, el país se devalúa día con día. Frente a los imperialismos, la hiperglobalización y el consumo indiscriminado, han retrocedido los nacionalismos, sustituidos por el concepto de *región* y México sigue siendo un estado neocolonial autoritario, divorciado de la sociedad civil y dependiente

de capitales extranjeros. En este panorama desesperanzado, *La silla del Águila* reconoce el modelo meliorativo alcanzado por los artistas en la literatura y en las artes plásticas, porque son los poetas, los pintores y los arquitectos mexicanos y de otras latitudes hispanoamericanas la única vía de salvación avistada ahora y con anterioridad.

Carlos Fuentes, ubicado en el pasado, en el futuro del pasado y en el futuro del presente, combina, sin suturas visibles en la novela, los hechos pasados historiados y los futuros hechos historiables, en un juego conjetural. El oficio de historiador se metamorfosea, abductivamente, en la ficción, en el de un profeta que habla de una manera privilegiada que resulta apropiada tanto para el pasado como para el presente y para el futuro. La búsqueda interpretativa de las actuales identidades mexicanas continúa en sus últimos libros.

Todas las familias felices (2006) fluctúa architextualmente, entre un conjunto de dieciseis relatos independientes, enhebrados por el hilo conductor de la estructura tribal y familiar, a la manera de *La frontera de cristal*, una novela *summa*, desgajada balzacianamente, de manera coral; en este panóptico histórico-político y social se describen vidas narradas —privadas y públicas— bajo el signo de las pérdidas identitarias y de la violencia social y política, que no ha hecho sino incrementarse en estos primeros años del siglo XXI, dentro y fuera del territorio nacional —en un México actual simultáneamente plural e inestable: el México anclado en su propio territorio político y el de las fronteras, la del norte y la del sureste— visto ahora «desde abajo», desde el núcleo originario de las familias mexicanas: cerradas y abiertas, monoparentales, biparentales, reticulares y aun las desintegradas, en su estricto sentido antropológico clánico; no se biografían personajes históricos, sino personajes cotidianos, aunque atisbados desde el espesor histórico.

La misma perspectiva «presentista» y la historia vista «desde abajo» se manifiestan en *La voluntad y la fortuna*, texto de índole memorialístico que busca una reconstrucción imaginaria de un individuo y una colectividad mexicanos del presente, pero sustentada por una referencialidad histórica fácilmente reconocible para la recepción. Los sucesos del presente y del pasado inmediato de carácter social son explicados, dentro del texto, desde la perspectiva subjetiva del protagonista narrador como una confesión convincente, así que los lectores otorgarán, en última instancia, la verosimilitud, ubicándolo contextualmente, en el extratexto. Fuentes, al enlazar lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, borra hábilmente las fronteras entre una memoria individual y una memoria colectiva, por ser indisociablemente compartidas, fenómeno que también tiende a borrar, para el lector, las fronteras entre el discurso ficcional de la novela y su propia testimonialidad del mundo vivido en el presente. Novela muy extensa, habitada excesivamente por personajes no siempre significativos y tetracapitulada, está precedida por un capítulo-*preludio*, «La cabeza cortada» y concluida con un capítulo-*epílogo*, «Subida al cielo». Apócrificamente autobiográfica, narrada desde la primera persona gramatical de un «yo» representado, emite la confesión individual y la denuncia propia y colectiva, desde la cabeza cortada de Josué Nadal, «la cabeza número mil en lo que va del año en México» (Fuentes, 2008:12), con el expreso

señalamiento de una de las formas de matar de los narcotraficantes, acrecentando así el coro de voces de ultratumba ya iniciado en *El Naranjo o los círculos del tiempo*.⁷ En *La muerte de Artemio Cruz*, hablaba el moribundo, sobre todo, consigo mismo y con los personajes convivientes; en *La voluntad y la fortuna*, el muerto y descabezado, con tono apelativo, habla a los vivos, a quienes deben escuchar, donde pueden ubicarse cómodamente los lectores concretos. La cabeza cortada que habla desde el mar conjunta imágenes del expresionismo alemán con densidades fantásticas a las que Fuentes ha acudido desde «Chac Mool», como la posible solución fantástica a enigmas históricos. Es ésta, a la vez, una novela autofágica y conclusiva; autofágica, por la recuperación de muchos personajes de otras narraciones fuentesianas y aún de temas de denuncia sociopolítica del presente histórico mexicano y conclusiva, porque la voz autoral enuncia, con otros matices semánticos, la aseveración fundante de *La región más transparente*: «en México no hay tragedia, sino folletín, telenovela» (Fuentes, 2008:138). La novela finaliza con la cabeza parlante que extraña al cuerpo acéfalo, «perdida como un coco a orillas del Océano Pacífico en la costa mexicana de Guerrero» (Fuentes, 2008:541). Quizá las palabras predictivas del narrador protagonista Josué puedan compartir su autoría con la del mismo Fuentes (2008:320):

«Desear el pasado.

Recordar el futuro. Tal es, se lo aseguro a ustedes, la paradoja de la muerte.

Sólo hay que morirse para saberlo».

159 { gambetta chuk

Adán en Edén (Alfaguara, 2009) continúa con los dos mismos temas históricos preferentes: el narcotráfico y la corrupción de la clase política en México. En medio de la debilitada democracia y de la desigualdad social y el conflicto entre poderosos y mafiosos, dos Adanes son protagonistas —Adán Gorozpe, el arribista poderoso y Adán Góngora, ministro a cargo de la seguridad nacional—, ambos campeones de la corrupción, mientras un fantasmal y angelical Dios/niño de la calle empieza a predicar con una única voz esperanzadora en la ciudad de México, la más poblada del mundo.

En conclusión, el *constructo* del historiador, en las novelas de Carlos Fuentes, migra de la Historiografía, la historicidad y del historiador micheletiano y decimonónico o de la primera mitad del siglo XX, de las primeras novelas, a partir de *Aura*, a la Memoria y al «presentismo» generado en los últimos veinte años del siglo XX, y lo que ha transcurrido del siglo XXI, representado por el *constructo* del memorialista predictor que se manifiesta como un testigo que denuncia el presente insatisfactorio de México, en lo social y en lo político, en escenarios privados y públicos, como un iluminado abductor del futuro próximo, con algo de advertencia profética, en sus últimas novelas, *La voluntad y la fortuna* y *Adán en Edén*.

Bibliografía

- Burke, Peter** (2004). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Certau de, Michel** (1993). *La escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana. Traducción de Jorge López Moctezuma.
- Danto, Arthur C.** (1989). *Historia y narración. Ensayos de Filosofía analítica de la Historia*. Barcelona: Paidós. Introducción de Fina Birulés. Traducción de Eduardo Bustos.
- Fontanille, Jacques** (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: FCE.
- Freud, Sigmund (2001 [1919]). «Lo siniestro.» En *El Hombre de la arena*. Barcelona: E.T.A Hoffman, Biblioteca Nueva.
- Greimas, A.J.** (1973). *Semántica estructural*. Gredos: Madrid.
- Halbwachs, Maurice** (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Hartog, François** (2007). *Regímenes de historicidad*. México: Universidad Iberoamericana. Traducción de Norma Durán y Pablo Avilés.
- Higashi, Alejandro** (2002). «La campaña, las ideas, la historia viva.» En *(Re) escribir la historia de la novela de fin de siglo*. México: UAM.
- Nora, Pierre** (1984). *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, V VII.
- Ricoeur, Paul (1985). *Tiempo y narración*, T. III. México: Siglo XXI.
- (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- White, Hayden (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en el siglo XIX*. México: FCE.
- (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Buenos Aires: Paidós.

Obras del autor

- Fuentes, Carlos** (1954). *Los días enmascarados*. México: Era.
- (1967). *La muerte de Artemio Cruz*. México: FCE.
- (1968). *La región más transparente*. México: FCE.
- (1974). *Aura*. México: Joaquín Mortiz.
- (1985). *Gringo viejo*. México: FCE.
- (1990). *Geografía de la novela*. México: FCE.
- (1991). *La campaña*. Buenos Aires: FCE.
- (1993). *El naranjo o los círculos del tiempo*. México: Alfaguara.
- (1995). *La frontera de cristal*. México: Alfaguara.
- (1999). *Los años con Laura Díaz*. México: Alfaguara.
- (2003). *La silla del Águila*. México: Alfaguara.
- (2004). *Inquieta compañía*. México: Alfaguara.
- (2006). *Todas las familias felices*. México: Alfaguara.
- (2008). *La voluntad y la fortuna*. México: Alfaguara.
- (2009). *Adán en Edén*. México: Alfaguara.
- (2010). *Carolina Grau*. México: Alfaguara.

Notas

¹ Etimológicamente *campaña* viene de *campaneá*, de *campus*, *campo*. De las nueve acepciones que ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española* (1992) destaco la novena: «Tiempo de cada año en que estaban los ejércitos fuera de los cuarteles, en operaciones de guerra» porque la novela recoge un mundo bélico pero de una epicidad restringida».

² Entre los muchos personajes ficcionales individuales, amén del colectivo del pueblo, hay que destacar tres personajes amasados con diversos espesores históricos rioplatenses, en un juego onomasiológico que acrecienta la incertidumbre: Baltasar Bustos, apasionado de la campaña bélica, hijo de Juan José Bustos, representante americano del ideario de Juan Jacobo Rousseau, cuya progenie podría remitir a Juan Bautista Bustos, caudillo cordobés y quizá su nombre provenga de Baltasar Hidalgo de Cisneros, último virrey del Río de la Plata; Xavier Dorrego, coleccionista de relojes que sigue a la Razón desengañada de Voltaire (siendo su apellido el mismo que portara Manuel Dorrego (1777–1828) y tal vez el nombre lo haya tomado Carlos Fuentes de Xavier Elío, nombrado virrey en 1811, que tuvo poco tiempo de actuación, desde Montevideo) y Juan Varela, poeta, periodista e impresor, quizá heredero del apellido de otros Varelas argentinos: Florencio Varela (1807–1848) y Juan Cruz Varela (1794–1839), quien encuentra en Diderot su guía espiritual. Si en Bustos se proclama la Pasión y en Dorrego, la Razón, ambas muy extremadas, Varela reúne el juicio luminoso y la observación atenta que tiende a la objetividad. La figura del memorialista recae en Varela, que conjunta la doble imagen intelectual de Diderot, como director de la *Enciclopedia*, pero que también fuera novelista, autor de *El sobrino de Rameau*. Hay varias novelas más que construyen architextos: *Jacques, el fatalista*, de Diderot, *Cándido* de Voltaire, *La nueva Eloísa* (junto con el *Emilio*) de Rousseau, a las que hay que añadir *Las cartas persas* de Montesquieu, otro revolucionario que inflamaba los corazones patriotas. Por otras muchas razones históricas Fuentes ha construido un mundo predominantemente masculino, pero también ha creado personajes ficcionales femeninos: las dulces chilenas Ofelia y Gabriela, objetos de amorosa admiración de Baltasar, duplicación a la que se opone sabina, representante del mundo bárbaro.

³ Coincido con Alejandro Higashi (2002) en cuanto a que la mirada de Fuentes es aquí, sobre todo, la mirada exógena de los historiadores anglos: John Lynch, autor de *Spanish American Revolutions* (1808–1826) [traducida por J. Alfaya y B. McShane como *Las revoluciones hispanoamericanas* (1808–1826) Ariel, Barcelona, 1976] y E. Radford Burns (Latin American. A Concise interpretative history; Prentice May, New Jersey, 1990). Según Higashi, Fuentes habría calcado el recorrido de Bustos sobre el ofrecido por Lynch: Buenos Aires, Chile, Alto Perú y México, además del carácter antidemocrático de las luchas independentistas; de Burns, Higashi *dixit*, la doble existencia de un mundo legal y de un mundo real, contrapuestos, creo yo, en más de un sentido.

⁴ Felman, Laub y Ankersmit proponen que la Memoria reemplace en su labor indagatoria a la Historia y lleve a cabo el viejo proyecto de Tolstoi de recoger todas las memorias de los que tuvieron que ver con un acontecimiento histórico. En cambio, Pierre Nora y K. Pomian están a favor de los trabajos de la Historia porque piensan que los historiadores tienen mayor objetividad que los memorialistas. Paul Ricoeur propone una conciliación de orden feno-

menológico: que no exista subordinación de la Historia a la memoria ni viceversa, sino una dialéctica. La Historia debe partir de los testimonios de la memoria y descansar en las palabras testimoniales de los testigos, aunque sean subjetivos, los cuales debe analizar y verificar.

⁵ Francois Hartog, al respecto, dice: «En mi calidad de historiador que se empeña en permanecer atento a su tiempo, he observado, al igual que muchos otros, el veloz ascenso de la categoría del presente que ha llevado a imponer la evidencia de un presente omnipresente. Eso es lo que yo llamo aquí presentismo» (Hartog, 2007:28).

⁶ El vampiro stockereano, proveniente tanto de la enciclopedia de Carlos Fuentes como de la de sus lectores, es paradigmático porque Vlad surge de la enunciación deícticamente, como el vampiro modélico. Sin embargo, Fuentes lo metamorfosea, haciendo de su reescritura del mito del vampiro una parodia lúdica, de homenaje al *Drácula* de Stocker pero, sobre todo, al ciclo de Ann Rice, quien ha otorgado una voz apologetica a sus vampiros en *The Vampire Lestat* (1985), *The interview of the vampir* (1988) y *The queen of the damned* (1988), sin olvidar la más tradicional cauda vampiraria: *La novia de Corinto* (1797) de Goethe, *El Vampiro* (1819) de John Polidori, *Vampirismo* (1821) de E.T.A. Hoffman, *El Viy* (1835) de Nicolai Gogol y *La muerta enamorada* (1836) de Théophile Gautier y por supuesto, las monstruosas criaturas de Mary Shelley, de Sheridan Le Fanu y de Howard Phillips Lovecraft, clásicos a los que hay que agregar las más recientes producciones inglesas que parecen interesar a Fuentes: *Fantasmas* (1979) de Peter Straub, que a su vez, es reescritura de *El misterio de Salem's Lot* de Stephen King y *Nightbreed* (1990) de Clive Barker... Atraído por la novela gótica, Fuentes ha incorporado en su «Vlad», materiales y motivos populares, junto con elementos visuales del cine expresionista alemán, dando por resultado estereotipos ajenos a México: en un marco desplazado hacia el pasado legendario del vampiro, a la manera de los *films* de Murnau y de Lang, Vlad ha elegido aquí, para vivir de abundante sangre, la populosa megalópolis de la ciudad de México, despojada de su especificidad histórica, hasta no se dice cómo ha llegado, aunque la enciclopedia vampiraria hace suponer que volando, haciendo honor a la etimología serbia o macedonia: *vanpir*, *vanpiri*, *vampir* con sus derivaciones *vampyri* o *vapiers*. Esto favorece una lectura alegórica, donde el espesor fantástico-vampírico de Vlad, ese monstruo inmortal y ubicuo a quien los lectores reconocen como un «déja vu», el regreso de lo reprimido, puede darse en los Cárpatos, en el siglo XV, aunque para México, carece de historicidad: es un objeto imaginario que evita lo histórico por ser inmortal. *Carolina Grau* (Alfaguara, 2010), su último libro de cuentos fantásticos, reflexiona sobre el encarcelamiento humano y los sueños de hiperpoderes e inmortalidad vampírica. Es una noveleta *sui generis* constituida por ocho cuentos independientes, unidos por la presencia fantasmal de una mujer múltiple, Carolina Grau —amante del abate Faría, madre de un niño de oro que es su padre mismo, sueño amoroso de Giacomo Leopardi, bióloga que se enamora de una salamandra, sueño del arquitecto que rehace el castillo de If...—. Los cuentos, inspirados principalmente por el tema de la libertad, revelan una reescritura libre y aún transformadora, como parodia lúdica, de *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, ya que Dantés permanece encarcelado, mientras Faría se salva y se inmortaliza.

⁷ «Las dos orillas» y «Las dos Numancias» en *El Naranja o los círculos del tiempo* (1993) comparten, entre ellos y con los demás relatos del libro, una nueva escritura de la Historia

y el dualismo antropológico y filosófico. Estos dos relatos son dos *palimpsestos* que se miran entre sí como dos espejos, al graficar dos experiencias imperialistas escindidas por el espacio y por el tiempo: la hispánica, en América, y la romana, en Hispania, poéticamente ligadas por las muy viajeras semillas del naranjo. En «Las dos orillas», Jerónimo de Aguilar, sujeto de la enunciación itera, desde su «yo» testimonial, una versión oral o contra-crónica, prestigiada por la explícita situación *post mortem* del discurso, único elemento fantástico que destaca al sujeto persuasor de un *topos* de ultratumba, sitial tradicionalmente habitado por la verdad y aún por la clarividencia: la voz del «lengua» Jerónimo de Aguilar, primer traductor de Hernán Cortés, a quien se describe con la lengua partida simbólicamente, aunque, congruente con cierta visión realista, ése era un efecto patológico de las bubas que padeció y que le llevaron a la muerte, se vehicula por una oralidad que polemiza con la palabra escrita por Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia Verdadera de la Conquista de La Nueva España* y por eso invoca a posibles auditores o lectores, siguiendo las convenciones usuales de la crónica. Retrata a Cortés, a Gonzalo Guerrero, a la Malinche y a Moctezuma, entre los bordes de una herida que nunca cicatriza, en medio de una dualidad irrenunciable. Como primer traductor del Nuevo Mundo, Jerónimo de Aguilar revela la consecuencia ineludible de la traducción: la traición. Con aforística acritud, Fuentes trata de disuadir al lector de su creencia en el discurso oficial de la Historiografía.