

La campaña o la tradición impura*

Si *La muerte de Artemio Cruz* (México, 1962) es una novela «más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta» —como dijera García Lorca de la poesía de Neruda—, *La campaña* (Madrid, 1990) es una novela de la filosofía, de la inteligencia y de la escritura sabia de su autor, Carlos Fuentes. Y no estoy haciendo estimaciones de grado, sino que señalo talentos diferentes. Diferentes y complementarios, como diría el propio Fuentes. Diferente talento requieren las voces, los tiempos y los espacios diferentes.

Con ejemplar tenacidad en el ejercicio de su función de escritor, Carlos Fuentes se propuso no reiterar nunca la fórmula consagrada, no conformarse con modelos que le proporcionaron el éxito y la fama, quiso correr cada vez el riesgo de todo proceso creador: que cada inicio sea un nuevo e indeterminado comienzo, que ha de ganar, palabra a palabra, la meta final, o lo que es lo mismo, la puesta en pie de una voz en busca del lector, una voz que despide al autor, pues él ya está desposeído por ella¹ y nunca más podrá volver a decirla como nueva. Pero si cada obra tiene su idiolecto propio, también en ella reconocemos, en una lectura crítica, el idiolecto del autor, y el propio Fuentes concibe toda la variedad y extensión de su obra novelística dentro de un conjunto que él titula: *La edad del tiempo*.

En ese intento de ordenación cronológica y estructural, *La campaña* se inscribe en «El tiempo romántico», y como género expresivo de este tiempo le toca ser una

novela histórica romántica. Pero no una novela histórica romántica de su época, principios del XIX, sino una *novela histórica romántica de finales del XX*; es decir, si el tiempo cronológico del enunciado va desde 1810 a 1821, el tiempo de la enunciación 1989-1990, marca la distancia entre ambos, distancia que es adensamiento de saber y experiencia acumulados de épocas sucesivas, asumidos por el autor, de los que no podría deshacerse al escribir y de los que tampoco quiere deshacerse, pues reinterpretar el pasado es dar nuevo sentido al presente y nuevas perspectivas al futuro, y es «una forma de vigilar históricamente la continuidad cultural del continente».

Un ejemplo de esta transposición de épocas, de esa comunicación constante entre pasado, presente y futuro, que *La campaña* conjuga, podría ser la recomendación moral, casi legado testamentario, de un personaje, el padre Quintana, al protagonista Baltasar, su respuesta —le dice— para dentro de doscientos años: «Ayudar a recuperar el alma a los ladrones y ambiciosos», que vendrán después de ellos y serán los responsables del fracaso de la Nación, por haber abandonado el ideal en favor de la medra personal.

La anécdota, que se desarrolla a lo largo de doscientas cuarenta páginas y once años, es la peripecia de un joven que vive las luchas de independencia de la América Hispana. Baltasar Bustos, personaje heroico, extravagante, aventurero, desquiciado, infeliz, descomedido, a veces, pusilánime otras; es decir, una criatura plural y ambigua, un ser humano. Baltasar Bustos, desde las primeras páginas del relato, se da a sí mismo un destino: dos pasiones: el amor de la justicia, alimentado de lecturas rousseauianas, y el amor platónico por Ofelia Salamanca, nutrido de dos visiones de la marquesa desnuda, entre velos, a través de los cristales del balcón. El rito iniciático del personaje consiste en llevar a cabo un acto de justicia por propia mano: cambiar el niño blanco, recién nacido, hijo de los marqueses de Cabra, por un niño negro, hijo de una prostituta; que el niño blanco, nacido entre gasas, algodones y melindres, en la Audiencia del Virreinato del Río de la Plata, viva el destino del

* Carlos Fuentes, *La campaña*, Madrid, Mondadori, 1990.

¹ Vid Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 215.

hijo de una prostituta en los más bajos fondos de la ciudad. Apenas perpetrada la acción, y enamorado ya de la madre del niño, Ofelia Salamanca, se da cuenta de que ha privado a la madre de algo a lo que tenía derecho. Pero aún las circunstancias van a dar pábulo a mayor confusión, a una mayor contradicción: en la noche del secuestro, el palacio de la Audiencia es incendiado por las turbas insurgentes. Un niño recién nacido —el negro— perece en la cuna y su cadáver carbonizado es irreconocible. Ofelia Salamanca se viste de luto por su —supuesto— hijo muerto, y Baltasar Bustos piensa en la injusticia cometida contra la madre negra y su inocente hijo, que fue el que en verdad pereció en el incendio.

El orgullo y el remordimiento por «el cambio», que van a convivir en el recuerdo del personaje. El propósito de volver a ver a Ofelia, y su búsqueda infructuosa por los virreinos insurgentes. La defensa quijotesca de la causa de la justicia, llevando la revolución de independencia a quienes no están liberados todavía, son los elementos folletinescos de la novela, a los que subyace, o de los que emerge una reflexión profunda sobre la conciencia americana: las ideas ilustradas, la utopía bolivariana, la imaginación liberadora, la dura realidad, las improvisaciones, las pasiones, los intereses y las contradicciones, la ruptura y la asunción de la herencia hispánica y la heterodoxia católica. Porque esta reflexión se lleva a cabo en la obra, con una habilidad novelística extraordinaria, encarnada en los diálogos de los personajes, en el transcurrir de una anécdota accidentada, en los avatares de las escaramuzas históricas, al sesgo de la conspiración y de la arenga política, o en la conversación de tres jóvenes ilustrados independentistas, reunidos en el Café de Marcos, de Buenos Aires, o en los fragmentos de una correspondencia ininterrumpida entre los dos que se quedan en la tertulia y el que se une a los insurgentes para «vivir» su fe racionalista y revolucionaria.

Los principales interlocutores de nuestro héroe, en la superficie textual, los que entablan con él y con sus ideas bisoñas un diálogo a fondo —que es la dialéctica profunda de la obra—, los que contrastan teoría y experiencia, son hombres de religión *en situación anómala*: el rebelde eclesiástico, padre Ildefonso de las Muñecas, el sacerdote Arias, muerto como un valiente, el preceptor Julián Ríos y, sobre todo, el padre Anselmo Quintana, sin olvidar el breve encuentro con Simón Rodríguez. El

padre Anselmo Quintana, sacerdote mexicano, mestizo, es paradigmático de las figuras de la heterodoxia católica americana a que nos hemos referido anteriormente. No es un cura de «Religión y Fueros», como todavía los cristeros mexicanos que nos encontramos bien entrado el siglo XX, el padre Quintana es un cura de «Razón y Fe», que trata de conciliar su filosofía libertaria e independentista, su desobediencia a los superiores y las flaquezas de su propia carne con su más íntima creencia: la existencia de Dios.

Es el carisma de estos personajes, o es la impronta de la tradición, pero en esta reflexión sobre las opciones de América en la encrucijada de la libertad y la independencia, a la que asistimos en *La Campaña*, tiene un peso específico la cultura católica. Y sin ese ingrediente, sin ese pasado, está claro que no se concibe la realización de «nuestra propia modernidad»².

Este continente es muy grande. Pero... nos entendemos hablando el español. Y nos guste o no nos guste, llevamos tres siglos de cultura católica cristiana, marcada por los símbolos, los valores, las necesidades, los crímenes y los sueños de la cristiandad de América (p.224).

dice en el último capítulo el padre Quintana, cerrando así un contrapunto que en las primeras páginas abriera el diálogo de Baltasar y Varela, su amigo y narrador de la historia:

—Ya no hay poder soberano en España. En consecuencia, el poder revierte en el pueblo. Castelli es la encarnación criolla de Rousseau, dice con entusiasmo Baltasar.

—No (...) la idea es de Francisco Suárez, un teólogo jesuita. Busca detrás de cada novedad una antigüedad, aunque sea católica, española y nos duela, replica Varela (p. 17).

El discurso narrativo y su organización son consecuencia del dominio técnico y la capacidad estética de Fuentes. La historia es contada por un tercero, uno de los tres amigos que se reúnen en el Café de Marcos, de Buenos Aires, para conspirar: Baltasar Bustos, Xavier Dorrego y Manuel Varela. La autoría de Varela se reitera formalmente a lo largo del texto: «Yo, Varela», o: «Y yo, Manuel Varela», o: «El impresor Varela, es decir, yo», y

² Tesis coincidente con la expuesta por el ex-embajador de México, Enrique González Pedrero, en «La tertulia escurialense», el 5 de octubre de 1990, tesis que puede leerse en su artículo «Reflexiones barrocas», *Letra Internacional*, n.º 18, verano 1990, pp. 66-70.

queda explícita en la recapitulación final. Pero esta autoría o «tercería» se diluye en la propia narración, se hace *narratividad*. El origen del texto es la relación de los tres amigos, y, fundamentalmente, la correspondencia entre ellos: los que se quedan en Buenos Aires y el aventurero que recorre la geografía insurgente, desde la pampa al golfo de México. La información epistolar —de ida y de vuelta— se hace voz narrativa, tan propia y genuina, que desplaza y hace olvidar por momentos el origen de esa voz. Pero la maestría de Carlos Fuentes no nos permite olvidos —o no se deja llevar por la facilidad y el placer— y hay está haciendo erguirse al lector primero, o de primera mano —que es nuestro narrador—, en la escena misma de estar leyendo —él, Varela, o el otro receptor primero, Dorrego— o escuchando leer lo que tan sabiamente nos amaña:

—¿Y quién, de la Argentina a México, Varela —me sonrió Dorrego leyendo esta carta— no tiene encerrado en su pecho a un abogado tratando de escaparse y echar un discurso? (p.211).

—Nunca cesarán de asombrarme las contradicciones del carácter humano —suspiró Dorrego cuando le leí estas líneas. (p. 212).

Esa transposición de ideas del pasado al presente, o del presente al pasado, que interpretan los personajes en sus discursos, conversaciones o confesiones, arriesgando en cada momento credibilidad y anclaje histórico, está atravesada por multitud de guiños literarios al lector contemporáneo. Fuentes rescata lo que él llama «el gran humor, el juego, la tradición impura, lúdica e inclusiva de Cervantes», y así, en las descripciones urbanas porteñas recordamos a Borges: «Agotaron los zaguas, las esquinas, las casitas del bajo río» (p. 32), o lo festejamos, más secreto, en la página 28, en esa pesadilla de Baltasar, que se despierta preguntándose «por qué motivo empleaba en su sueño la palabra francesa *cauchemar*, en vez del castizo vocablo *pesadilla*»³. O los nombres, no casuales, del «preceptor» Julián Ríos, o del «capitán» Carlos Saura. Y la referencia reiterada a la primera crónica sobre Bolívar del escritor de Barranquilla (pp. 234-239). Y homenaje abierto, no guiño, a Webster y su *Duquesa de Malfi*. Por supuesto, muchas más transgresiones o contaminaciones textuales podrían hallarse en el nivel discursivo de la obra, que suponen un rasgo de estilo enriquecedor, innovador y tradicional a la vez —tradicional ya en la obra del propio Fuentes— y avallan toda una teoría literaria.

Baltasar Bustos, cuyo pecado original —de persona y de personaje— consiste en cambiar a un niño blanco por un niño negro, en la cuna, en la noche del 24 al 25 de mayo de 1810, como un acto simbólico de justicia, aprende también a matar. Mata a un hombre, a un indio que milita en las filas de los españoles, y lo mata a conciencia y simbólicamente, por ser indio, distinto, *el otro*. A pesar de ese acto de crueldad gratuita —descrito por el agonista en primera persona, cedida la palabra entrecuillada por el narrador, Varela—, nuestro héroe también es capaz de compasión por un realista herido en Maracaibo, a quien acompañará en la agonía, y es capaz, asimismo, de deferencia respetuosa hacia el cadáver de una prostituta anónima, para cuya tumba rescata el nombre de una duquesa de drama renacentista.

Al niño blanco lo recuperará y lo adoptará en el último capítulo, también allí encontrará a Ofelia, pero Ofelia es una ruina humana, una mujer destruida por su papel de heroína anónima de la Independencia y por su enfermedad incurable. Sin ella se quedará. Y se quejará, de regreso a sus amigos:

—Pero es que era mi razón de ser (p.238).

Tendrá que conformarse con la otra *razón*, la de las luces que encendieron sus lectura juveniles, y aceptar la tradición, le guste o no, y contrastar ambas con la experiencia de los once años de luchas independentistas, para ayudar a crear, en transacción constante, el espíritu de la modernidad americana.

Marta Portal

³ Borges, en entrevista realizada por Héctor Bianciotti, en París, 1977, decía, quejándose de la sonoridad del español: «Piense usted que en esta lengua *cauchemar* se dice *pesadilla*, es decir, *pequeña pesadez*» *Le Nouvel Observateur*, n.º 679 (14-20 de nov. 1977).