

**casa**

**DE LAS AMERICAS**

**NUMERO 130**



ANGEL RAMA  
*Agua quemada*  
 de Fuentes:  
 el retorno a casa\*

Los cuatro excelentes cuentos que integran *Agua quemada*, el último de los cuales, "El hijo de Andrés Aparicio", perfila una obra maestra, señalan el retorno a casa de Carlos Fuentes. No simplemente a México, que en sus previos y desconectados libros de los setenta fue el nombre sin cesar invocado, la reiterada "x en la frente" que el escritor procuraba despejar, una y otra vez con furia, con rencor, con amor, sino el retorno a los dones narrativos que diseñan su mejor retrato y, a la vez, su secreta insatisfacción. Es debido a esta que toda predicción sobre su futura evolución resulta insegura. Carlos Fuentes escribe en el movimiento, responde a la incitación del instante que le permite otear lo que entiende es la perspectiva del futuro. Su interior consejero se llama, por lo mismo, cambio, búsqueda, desasosiego, modernidad.

Curioso ejemplo de escritor rebelde y fiel al tiempo, a su propia herencia. No simplemente la social o intelectual, sino esa más íntima que representan las virtudes específicas con que es signado un artista, las que en definitiva fijan el punto focal de una cosmovisión y la coherencia de un universo artístico. Por eso parece, aún más que Octavio Paz, el escritor representativo del México actual: en él se registra el cambio sustancial que se produce en una cultura y anuncia un nuevo tiempo, en el cual, aunque haya plurales caminos, todos estarán signados por algo que Fuentes dice, al pasar, en su cuento "Las mañanitas", de *Agua quemada*: la conciencia culposa. El desasosiego que la acompaña deriva de que esa conciencia asume una culpa de la que es, estrictamente, inocente. Como el héroe trágico, la inocencia no aplaca el sentimiento de culpa ni lo elude; como Edipo, significa reconocer que no se es hijo de sus obras, únicamente, sino hijo de sus padres, que se pertenece a un linaje, a un destino, a lo que llamamos una historia. Esta, al actualizarse en nuestro contorno, en nosotros mismos, acarrea el ambiguo sentimiento de orgullo y de vergüenza.

Las obras de los narradores de la generación inmediatamente anterior (Rulfo, Revueltas,

\* Carlos Fuentes: *Agua quemada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Arreola) descansaron sobre la confianza en la propia inocencia. A partir de ella era posible narrar, se podía censurar y repudiar la realidad inhóspita e insatisfactoria. El ejercicio crítico los preservaba de contaminación. Como Balzac decía de los pobretones estudiantes de la pensión Vauquer, sus burlas del miserable comedor diario los liberaban de su participación en el ambiente a que los forzaban su clase y recursos. Fuentes ha ejercido aún más ampliamente esa crítica, pero ello no lo liberó. Su lucidez, su amplia y ecuménica visión panorámica, su posición dentro de la estructura social, le llevó a renunciar al resguardo de esa ilusión de inocencia que vio como debilidad o coartada, aunque tal renuncia lo condenara a mayores desgarramientos y ambigüedades. El ejercicio crítico no debía dejar fuera a quien lo manejaba, por lo cual este debía reconocer su pertenencia a la sociedad juzgada, por duro que ello fuera en un medio intelectual faccioso y terrorista, y por lo tanto asumir la herencia repudiada.

Tal actitud quizás defina el fin del "ilusionismo criollo" que recorrió la historia, colonial e independiente, de México, y aún fructifica en el discurso institucional. No aparece una negación dialéctica, sino una crítica interna destinada a reformarlo. Los desplazamientos entre una y otra posición, dependerán, como siempre, de tres factores: el grado de aceptación del pasado, el grado de viabilidad realista del cambio posible, el tiempo de que se dispone. En la conformación de esa actitud, tanto en la vertiente crítica como en la nota de escéptico reformismo, pienso que ha influido la peculiar situación de Fuentes, que ha agudizado una conflictualidad vivida por Tablada, Reyes, Paz y otros antes que él: el simultáneo manejo de dos coordenadas culturales, una nacional y otra universal, registrando la distancia que las separa y se considera necesario zanjar, de donde viene la urgencia de modernización, a veces abrazada indiscriminadamente porque la hora es universal, y el cuasi terror de la pérdida de una identidad que aseguran los siglos transcurridos en el área, aunque vengan acompañados de un misterio de iniquidad. (Desconfío bastante de las explicaciones por el doble origen indio e hispano que son de uso, porque ya disponemos

de suficiente tiempo como para ver sus distintas versiones sustitutivas, lo que nos permite apreciar su historicismo y la medida en que responden a situaciones circunstanciales de la sociedad.)

La dotación narrativa de Fuentes, tal como demostraron cabalmente sus libros iniciales, *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*, es de naturaleza sociológica, lo que también explica su excelencia como ensayista político y crítico de la cultura, que hacen de él una figura clave del género en el continente. Esta inclinación sociológica acarrió sus dos operaciones mayores, la *descriptiva* de los *stratta* buscando definir en el personaje o en la aventura individual las condiciones generales, y la *articulatoria* de los diversos niveles procurando encontrar la elusiva convergencia o la simple yuxtaposición que revelaran la organización y el funcionamiento de la sociedad. En *Agua quemada* se rencuentran, afinados aunque también forzados, esos mecanismos ya conocidos en las novelas citadas: los cuatro barrios de la ciudad de México develan cuatro estratos sociales que entre sí se articulan por la estructura de poder y en cada uno de los cuales se vincula el pasado con el presente mediante imperiosas transferencias.

Nadie ha conocido y vivido mejor que Fuentes las sabidas limitaciones de la tendencia sociológica que en América parecía prolongar el polvoriento regionalismo y en el mundo retrotraía al modelo Balzac. Cuando en los sesenta decreta su "cambio de piel" literaria (desde *Zona sagrada* hasta *Terra nostra*), es contra esas limitaciones que se rebela, respondiendo a la tendencia estructuralista entonces en boga aplicada al funcionamiento de un sistema sincrónico que absorbía dentro de sí los tiempos, instaurando un consumo máximo de erotismo y de esteticismo como animadores del presente eterno. El modo en que podía incorporarse a este diagrama la historia, aplánandola en la sincronía, resultó ser, por la intermediación de una interpretación de Ricoeur, la resurgencia del mito. Dadas las tendencias rectoras de la producción de Fuentes, esto no podía sino generar una contradicción, porque lo propio del mito realmente vivo es su

transparencia ante la conciencia, su incapacidad para ser visualizado por ella, más allá de las formas rituales que sirven justamente a los ritos, su disolución cuando se vuelve conciencia reflexiva. Hay aquí una diferencia muy nítida entre la atmósfera mítica que ha sido señalada (abusivamente) en la obra de Juan Rulfo, aprovechando la que Marthe Robert definía para Kafka como "polivalencia simbólica", y la envolvente y escudriñadora escritura de Fuentes. Este mismo lo ha reconocido en un reportaje, percibiendo en Rulfo esa acción supremamente concentrada, lacónica e ígnea, en oposición a su manera de recubrir, hurgar, describir y construir progresivamente una significación. La semilla enigmática y fructificante de la acción del primero, es sustituida en el segundo, a la manera de otro gran novelista, Alejo Carpentier, por el discurso que reconstruye las superficies y las ensambla mediante un prodigioso impulso descriptivo. Y que por eso no hace sino añorar aquella semilla.

Más que nuevos mitos, lo que Fuentes propuso en sus obras del período fue una *hermenéutica de los mitos*, tanto los antiguos como los modernos, procurando enlazarlos en una interpretación abarcadora. La adopción de una hermenéutica implica: un discurso intelectual; una distancia entre este y el objeto de que trata; *de facto*, la reintroducción de la historia disimuladamente, bajo especies alegóricas; sobre todo, la traslación de esencias a la racionalidad analítica. El mito es una acción, Barthes ha dicho que simplemente un cuento, capaz de absorber el imaginario de toda una colectividad o el sector dinámico de ella en beneficio de un sistema interpretativo del mundo que sirva de eficaz instrumento de acción. Cuando Fuentes abandona ahora la hermenéutica de los mitos sobre la incógnita mexicana que le ha llevado a rastrear orígenes y ligámenes con Europa, especialmente con la Francia que alentó la aventura de Maximiliano, y retorna a la visión sociológica de su ciudad, no sé si no ha recuperado más fielmente una visión mítica. Porque, tomando como guía los ensayos de Lévi Strauss sobre las relaciones de la cura shamánica y la terapia sicoanalítica, es posible preguntarse si no llegará un día en que nuestros esquemas so-

ciológicos dejen de ser operativos y transparentes y también ellos se revelen como el mito con el cual hemos tratado de fundar una comovisión confiable que nos permitiera actuar creativamente, mito cuyos levitas serían los profesores universitarios y los intelectuales seguidos por las jóvenes generaciones protestatarias.

Sobre todo, porque *Agua quemada* reproduce a la distancia la impetuosa y espontánea fórmula inicial. Aunque su escritura es más libre, la soltura con que transita por una realidad re-conocible más diestra, sus recursos expresivos más sobrios y lacónicos, es la misma la mecánica intelectual que procura construir un diagrama interpretativo de la sociedad mexicana, tal como puede verse en el microcosmos (si la palabra cabe) de Ciudad de México. De los cuatro cuentos, donde resuenan ecos de *Cantar de ciegos*, el más logrado literariamente es "El hijo de Andrés Aparicio", que se hace cargo, como es habitual en Fuentes, de una larga tradición donde hay cosas tan dispares como *Alturas de Macchu Picchu*, *Los de abajo*, *La infancia de un joven jefe*, etc., puestas al servicio de la demostración teórica a que debe concurrir el volumen, ya que el afán cognoscitivo que mueve a esta literatura nunca cesa.

*Agua quemada* procede a la descripción de cuatro estratos sociales de Ciudad de México, aparentemente incomunicados entre sí, mediante cuatro dípticos donde se comunican o enfrentan pasado y presente: el general Vergara de la revolución y su nieto; la criada de los señores y el adolescente de clase media; el rentista afrancesado y decadente y los hampones que han cubierto la colonia; el rebelde Andrés Aparicio y su hijo al servicio de las bandas facistas. La segunda operación, articuladora, es sumamente débil: procura reconstruir la estructura de poder que esos cuatro estratos figuran y a la vez otra estructura de poder, que es aquella por la cual el engranaje de los cuentos se transforma en una novela. La desintegración de la sociedad es la imposibilidad de una novela compacta, remplazada por una yuxtaposición imperiosa de los estratos y por lo mismo una simple yuxtaposición de relatos que, certeramente, el autor prefirió

definir como "cuarteto narrativo". Esta interior desintegración de la sociedad (de la novela) es un positivo que pone en evidencia el negativo (la negación) desde la cual está operando la conciencia crítica, cuando visualiza horizontalmente la distribución de los sectores sociales según los barrios de la ciudad en que se aposentan.

La otra desintegración es vertical y tan o más compleja que la primera, porque introduce la cordenada tiempo: es la historia, la continuidad dentro de cada sector o su interrupción (la vía muerta a la que conduce el rentista situado entre la Zona Rosa y la Colonia Roma), pero más frecuentemente, la religación de líneas tendenciales que pasan de mayores a menores (del padre al hijo o al nieto, en la línea masculina) irrumpiendo abruptamente en tiempos distintos, en situaciones cambiadas, con visible mueca extemporánea. Si en la visión horizontal es una ciudad rota, una sociedad rota, en la vertical es un hombre roto, una historia rota.

De ahí la remisión a la utopía que concluye el volumen en el cuento "El hijo de Andrés Aparicio". La divinidad no está detrás de nosotros, sino delante, es nuestra obra, hubiera dicho Teilhard de Chardin. El principio es la esperanza, hubiera musitado Hermann Broch, implica obligadamente el futuro, la utopía. Que el hombre libre y pleno está en el futuro, no dice sin embargo mucho nuevo. Más importante es mostrar dónde surge y cuál es su partera: para la visión de Fuentes en ese cuento, es la violencia histórica, reconocida en su ancho espectro de confusión y en su sangrienta ambigüedad. Tanto puede engendrar el halcón facista como el vengador revolucionario, y quien la desencadena pone en libertad esas opciones. Sobre esa oscilación se construye lentamente la conciencia, por obra no de una sino de dos lanzaderas que se cordinan: la de las experiencias personales en el seno de la propia clase, y las que han sido legadas por la conciencia que conformó a los padres respondiendo a sus propias experiencias. Son los típicos "roles" de la literatura (de la sociedad) mexicana que delatan el imperio de la estructura familiar tradicional. En su funcionamiento, el escritor detecta una acumulación pro-

gresiva, una instancia de integración histórica, un cauce de liberación y, por ello, la vía para llegar al hombre completo.

No obstante, las virtudes del relato de Fuentes no están en su preciso teorema, aunque aquí haya logrado ajustarlo con mayor laconismo a la línea de la acción, al diagrama de la composición, con lo cual ha obviado la tendencia discursiva que como segundo nivel se adhería invasoramente a sus anteriores relatos. Esas virtudes pueden encontrarse en la contención con que han sido contruidos personajes y ambientes mediante interior y persuasiva fluencia; en la lengua viva que absorbe y homologa materiales espurios y referencias cultas con sostenida tensión; en la escritura que enhebra nerviosamente la narración, el diálogo, la veloz descripción, el recuento o la reflexión, construyendo un continuo impetuoso que dota de unidad al conjunto por debajo de las rupturas que dibuja. Más aún, esas virtudes radican en un distanciamiento del omnímodo "yo" narrativo que en la América Latina sigue testimoniando la efusión de la subjetividad, muchas veces complaciente, en beneficio de mediciones más objetivas, capaces de liberar al lector de su dependencia del autor y de permitir la autonomía de un enjuiciamiento propio. Algunos rasgos de "El hijo de Andrés Aparicio" lo patentizan: la organización de los materiales a modo de informe subrepticio, la impasibilidad con que se diseñan perspectivas diversas y aun opuestas, la tesonera desidealización de las situaciones que acarrea también la de sus actores, la exposición austera de las fuerzas en pugna cuyo enjuiciamiento depende de sus acciones. Es por lo tanto una concepción adulta y libre que concede menos poder a la contaminación subjetiva, a ese sabido despotismo del autor que en muchos narradores del continente contradice las pregonadas aspiraciones a la modernidad y nos retrotrae al viejo caciquismo en el mismo texto en que dice combatirlo, aunque de los otros y nunca de sí mismo.

Como en sus primeros libros, Fuentes se enfrenta directamente al *hic et nunc* de la vida mexicana, con lo cual acepta a los lectores como testigos y copartícipes de la visión. Es el mayor riesgo del escritor, quien pasa a ocu-

par el centro de su propia sociedad. Más importante que el pasado es este desnudo presente, parece decir, siempre que en sus operaciones seamos capaces de registrar la marca oscura y firme que deja un pasado que no cesa de pesar sobre la vida de los hombres (como una pesadilla, decía Marx) y cuyo determinismo, por el cual más de una vez se dejó tentar Fuentes, no cancela la potencialidad latente del albedrío y autoriza una conciencia libre. Pues aún más importante que este presente es el futuro hacia el cual arduosamente corre el libro. En 1925, Pedro Henríquez Ureña partió del ejemplo mexicano para desarrollar su tesis sobre "la utopía de América", en la cual "el hombre llegará a ser

plenamente humano, dejando atrás los estorbos de la absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea". El maestro de la crítica hispanoamericana se preguntaba cómo conciliar el hombre universal buscado y los nacionalismos, afirmando: "El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será decantado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra, y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y esa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio". El libro de Fuentes corrobora esta visión.

---