

Un sueño de la razón que no produce monstruos

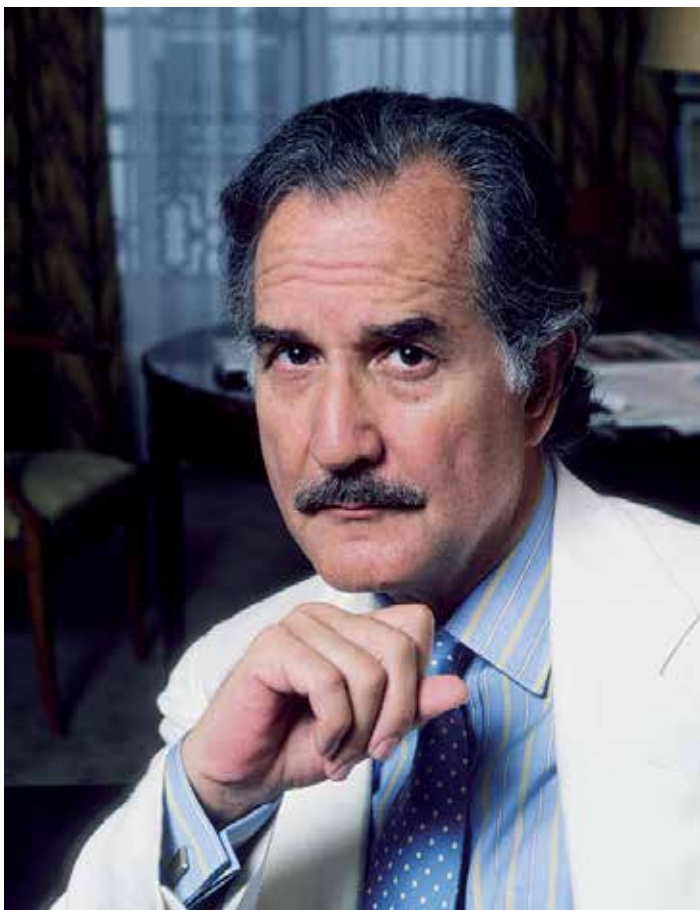
Cuarenta años de *Terra Nostra*

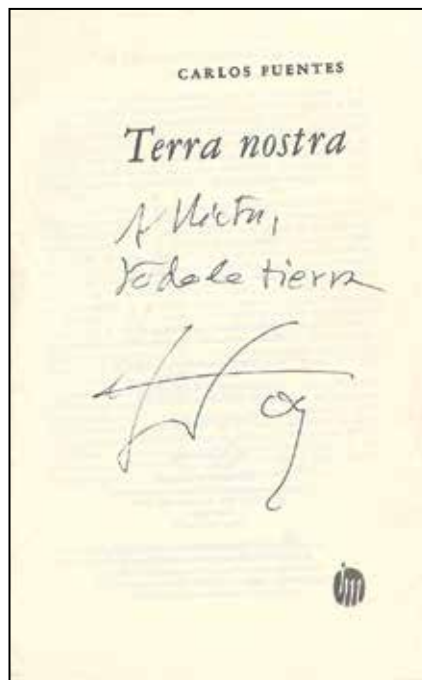
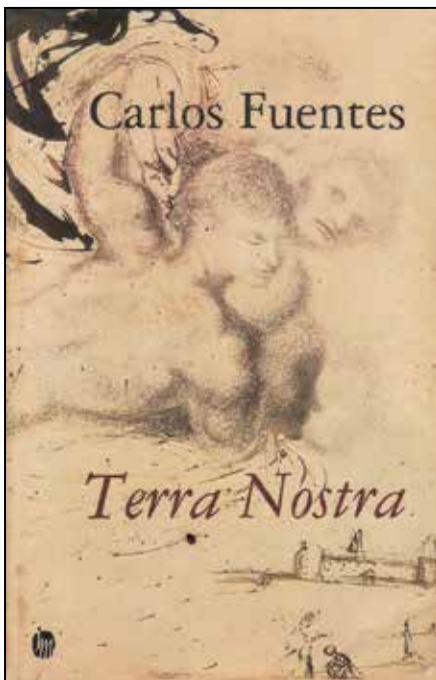
Héctor Antonio Sánchez

COMO SABEMOS, INSTANTES VARIOS DEL SIGLO que nos precede vaticinaron la muerte de la novela. Ya las vanguardias anunciaban la necesaria crisis de un género —el más joven entre los literarios— que alcanzara su madurez de la mano de la sociedad burguesa y sus valores, justamente puestos en entredicho en el amanecer de la centuria y en sus primeras décadas convulsas. El mediodía nos sorprendió ante un mundo repartido entre dos tierras enemigas: en él, el ascenso de la tecnología y los medios masivos de comunicación, el furor del entretenimiento y el consumo —pero, también, la indefensión de una tierra inflamable en la carrera nuclear— desplazaron a la novela como el sitio de privilegio en que el hombre occidental podía reconocerse.

¿No había lanzado Flaubert un dardo mortífero al relato de costumbres, llevado de la mano de Cervantes? ¿No habían agotado Proust y Joyce los recovecos de la mente, el uno en la excavación del tiempo pasado, el otro en la conquista del instante? En la posguerra, la pangea que fuera el territorio de la ficción quedaba repartida, y a veces trivializada, en los continentes del cine, la televisión, la radio, la sociología, la psicología o el Estado. Presenciamos, a las dos orillas del mundo, la verdadera muerte del género: los estertores de

Carlos Fuentes, en 1979, en París.
(Fotografía: Ulf Andersen/
Getty Images)





la conciencia burguesa, ya fragmentaria, en el *nouveau roman français*; la muralla inmovible e infecunda del realismo soviético.

A lo largo de su vida, Carlos Fuentes participó vivamente de esa discusión. Hacia 1969 resumía con lucidez el hallazgo de novelistas y lectores en la década: la novela es, antes que nada, una estructura verbal. Mito, lenguaje, estructura: “la necesidad mítica ha surgido en Occidente sobre las ruinas de la cultura que negó al mito”. En efecto, la narrativa debió alzarse sobre las cenizas de los ideales modernos y discurrir por el soterrado cauce de nuestra esfera atávica: ser otra vez, como lo fue por siglos la poesía, depositaria del fuego originario, recuerdo del comienzo, burla del tiempo y sus delirios.

No en vano convocaría Fuentes, en 1975, a un poeta al epígrafe de *Terra Nostra*: al W.B. Yeats que proclamaba “utterly transformed, a terrible beauty is born”; sospecho que esa novela, a menudo tenida por su *magnum opus*, fue su tentativa por resolver la encrucijada en que se hallaba el género en esa hora de su renacimiento. Adepto cosmopolita, irrenunciable *citoyen du monde*, Fuentes se aventuraba no en el afluyente de la literatura nacional, no en el mar de las letras hispánicas, sino en el océano de la novela moderna. ¿Podía, desde su excentricidad ibérica y mestiza, un mexicano abrir nuevos derroteros a la corriente de la narrativa universal?

No parecía una ambición delirante.

Fuentes nos había entregado ya, en 1958, la pieza decisiva que migraba la ficción posterior a la revolución del campo a la ciudad, en un arrobado afán por conquistar el altiplano central, la región más transparente del aire; una pieza saludada con entusiasmo por lectores y críticos en las dos orillas de nuestra América; cargada de eros, sí, como la quería Lezama Lima, pero a la vez tan ambiciosa que el autor se había “despachado su *comedia humana* en un volumen”, como le señalaría Julio Cortázar.

Unos años después, en 1962, *La muerte de Artemio Cruz* colocaba a Fuentes a la vanguardia de ese peculiar momento que fue el *boom*: no sólo refrendaba su papel como intérprete del ámbito urbano; buscaba ser una síntesis casi épica del llamado carácter nacional, que por la veta de la imaginación poética, la exploración de situaciones límite y una poderosa estructura, alteraba con arrojo el decurso de la novelística en lengua española.

Milan Kundera ha sostenido que cada nueva obra contiene la experiencia anterior de la historia de la novela: que las grandes piezas heredan y continúan la búsqueda de nuestro ser frente al mundo exterior. Esa búsqueda desembocaba, en la segunda mitad del siglo xx, no en la recuperación de la memoria personal, sino en el “enigma del tiempo colectivo”.

Terra Nostra ansió ser, sin duda, el gran volumen que recogiera la memoria del dominio hispánico, y aun

mediterráneo, y así occidental. Es, en verdad, una síntesis prodigiosa, como la llamó Juan Goytisolo: un crisol en que confluyen los símbolos, las edades, la literatura y las artes del Viejo Mundo con la mitología del Nuevo, reunidos por la política, el delirio de la imaginación poética y, al fin, por el apocalipsis y la erótica, en el otro mundo, en el París posterior al 68. Una novela tan vasta que intentar siquiera su síntesis sería tan abrumador como infructuoso: al cabo, el acto de Fuentes sustituye la causalidad progresista de la era moderna por el tiempo cíclico del mito, en que la muerte está embarazada: no ya el tiempo perdido de Proust; no el presente proteico de Joyce; la perenne confluencia de todos los instantes, la memoria de todos los hombres.

Todos podemos recordar el consabido chiste de Carlos Monsiváis: se necesita una beca para leer *Terra Nostra*. La broma no carece de interés. Siempre me ha llamado la atención el escaso afecto que merece la novela titánica de Fuentes frente a otros textos emblemáticos del *boom*, como *Cien años de soledad* o *Rayuela*, depositarios por igual de los afectos de críticos y lectores. Suele considerársela, sí, su mayor trabajo, pero permanece intocada en un pedestal como un enorme mausoleo. Juan Villoro ha sugerido el parentesco entre sus páginas y la obra de Francisco de Goya. Es un reclamo que hace Fuentes desde el prólogo; la descripción es, a mi gusto, inexacta.

En efecto, *Terra Nostra* es una suerte de laberinto en que los personajes, seres que nos escatiman su carne y sus huesos, parecen encarnar bajo distintos rostros procedentes de edades y dominios lejanos: la España de los Austrias, el México prehispánico, la Roma del César Tiberio. Para decirlo con Aby Warburg, es un relato fantasmático, habitado por espectros: las imágenes se disuelven en un parentesco orgiástico y, en momentos álgidos, forman un delirante despliegue de recursos, que convocan el horror, que anhelan la sombra.

Por desgracia, esta buena conducta de las imágenes no perduró en el espesor de las palabras, la materia de

que está tejida la literatura. En su afán por desplegar una inmensa galería de espejos, Fuentes condenó su prosa y a sus personajes a un intenso hieratismo. Imposible sufrirlos como a un Buendía o a un Oliveira; imposible padecer su mundo como el de *El obsceno pájaro de la noche*. Fuentes era tal vez demasiado inteligente, y aquí su inteligencia atenta contra su criatura: nunca se deja dominar por ella, nunca le permite — como Donoso — derramar la espesura que le es propia. Un tremendo experimento controlado, *Terra Nostra* representa, como el vuelo de Ícaro, una oportunidad tan alta como fallida: un sueño de la razón que no produce monstruos.

En 2009, en una charla memorable, tuve ocasión de preguntarle al autor si podría aventurar una situación actual de la novela. En Hispanoamérica, dijo, se ha agotado el tiempo de las grandes sumas: no ya los libros que explican a la colectividad, sino los que afirman nuestra individualidad. Pues diferentes somos física, social, emocional, sexualmente. Es claro que él mismo fue incapaz de ese tránsito: *Los años con Laura Díaz* es una auténtica calamidad. Pero algo de ello aparece ya como sospecha en los seres que pueblan sus exaltadas obras de juventud: nos asombren o nos dejen fríos, resulta difícil negar que esas páginas están plagadas de azufre.

No así *Terra Nostra*. Ciertamente, son apenas un puñado las novelas que en nuestro país y aun en nuestra lengua puedan reclamar una arquitectura tan compleja, tal voracidad intelectual, una discusión tan densa y, en fin, una perseverancia y una ambición de su autor tan dilatadas. No son méritos menores. Pero su apuesta mayor, la creación de un nuevo lenguaje, echó en falta desde el principio ese proceso inexplicable, casi alquímico, que arrebató al creador del espacio que le es propio y lo deja inerme ante su propia criatura: abandonarse él mismo al indiscifrible torrente mítico del arte, al incendio del origen, para traer con él de vuelta — como la flor de Coleridge — eso que todo libro indeleble aspira a ser: una herida en las costillas de la lengua. ■■■