

profanos y grafiteros

Carlos Fuentes en París, Francia, en 2002. (Fotografía: Raphael Gaillaude / Gamma-Rapho por Getty Images)

*Nowhere: Carlos Fuentes,
exégeta de Luis Buñuel*

Moisés Elías Fuentes

HACIA 1972, CARLOS FUENTES PREPARÓ *Cuerpos y ofrendas*, antología de sus cuentos prologada por Octavio Paz.¹ La antología marcó un punto de inflexión en la trayectoria literaria del novelista mexicano, iniciada con *Los días enmascarados* en 1954. La obra de Fuentes y la de sus compañeros en el *Boom* hispanoamericano de la narrativa se hallaba en el cenit, y el autor lo anunció en *La nueva novela hispanoamericana*,² conciso libro de ensayos en el que señaló, con agudeza crítica y notable agilidad prosística, los logros y los alcances de aquella generación, integrada, para él, por Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y el español Juan Goytisolo.

Cuerpos y ofrendas reunió cuentos de *Los días enmascarados* y de *Cantar de ciegos*, pero también incluyó dos cuentos inéditos: “Último amor” y “*Nowhere*”. Según apunta Omegar Martínez, “el primero de éstos es la historia lineal, contada desde el íntimo y único punto de vista de un hombre maduro, adinerado, que pasa un fin de semana en la playa con una mujer, Lilia, a la que no volverá a ver”.³

El segundo cuento, que no es lineal sino armado por una suerte de viñetas que se entrecruzan en el desarrollo de la trama, se ubica en la Edad Media, relata las rebeliones íntimas de un grupo heterogéneo de personas, al tiempo que retrata los contrastes sociales y culturales que sacudían las existencias de los hombres y las mujeres del Medievo. Pero además, el cuento

está dedicado a Luis Buñuel, el entonces septuagenario cineasta hispanomexicano, amigo entrañable de Fuentes. Y esa dedicatoria perfila, con claridad meridiana, el decurso del cuento y las múltiples interpretaciones que sugiere.

Amigo de Buñuel, Fuentes también fue uno de sus más puntuales revisores, con mirada atenta por igual a su feroz lectura del poder, no exenta de socarronería, que a las ambigüedades morales en que se enredaban (y muchas veces se acomodaban) los personajes de su filmografía, hombres y mujeres que no sólo vivían una historia o una anécdota, sino que se afirmaban o se negaban mediante la vivencia, declarándose mundanos ante el exterior y confesándose pacatos en la recámara; excitados y afligidos ante el pecado, lo mismo que ante el castigo; entregados a la farsa al punto de no distinguir su rostro de la máscara.

Y es ese mundo ambiguo, realista y farsante a un tiempo, el que Fuentes procuró enunciar en “*Nowhere*”, uno de los relatos menos conocidos (que no inferior) de su labor cuentística. Ubicado en la Edad Media, en el relato sin embargo no se precisa un periodo particular, recurso del que se vale el narrador mexicano para extender un Medievo intemporal, fascinante por sus alusiones a la literatura y la filosofía; terrible por el ejercicio de la violencia como forma de afirmación del poder:

Llegó al atardecer, encabezando a veinte hombres armados; galoparon a lo largo de los campos ahogados en la bruma; decapitaron los trigales a latigazos. Portaban antorchas en alto; al llegar a la choza en medio del llano, las arrojaron sobre el techo de paja y esperaron a que Pedro y sus dos hijos saliesen como animales de la guarida.

Dividida en veintidós viñetas, “*Nowhere*” se adentra en un mundo en el que lo ideal ha cedido su lugar a lo

¹ Carlos Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, prólogo de Octavio Paz, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

² Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1969.

³ Carlos Fuentes, *Cuentos completos*, prólogo, compilación y notas de Omegar Martínez, Colección Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 2013. Las citas al cuento “*Nowhere*” y al texto de Martínez proceden de esta edición.

existente; en el que los sueños, con su naturaleza evasiva, no hacen sino reafirmar el imperio de la realidad; imperio que niega incluso la posibilidad de la ficción, porque devora también a la imaginación para garantizar su sobrevivencia. De ahí la aplicación constante de una crueldad sorda e impersonal:

El Señor, de un golpe, derribó a su hijo, se quitó las bolsas y las calzas y fornicó con la novia, apresurada, orgullosa, fría, pesadamente, mientras Felipe miraba y los oídos le zumbaban. El padre partió y le dijo a Felipe que regresara solo al castillo.

Felipe le dijo su nombre a la muchacha sollozante y ella le dijo el suyo, Celestina.

Esta Celestina de “*Nowhere*” se emparenta sutilmente con *La Celestina* de Fernando de Rojas, y con la Celestine (interpretada por Jeanne Moreau) de *Diario de una camarera*, filme dirigido por Buñuel en 1964. De la alcahueta concebida por De Rojas recibe el conocimiento de la brujería, que con sus secretos planta cara al inamovible universo implantado por la iglesia católica romana y los señores feudales. De la camarera buñueliana hereda la habilidad de observar y comprender lo que ocurre a su alrededor sin mostrar sus pensamientos. El retrato que esboza Fuentes de la Celestine de Buñuel, muy bien define a la de “*Nowhere*”:

Celestine lo observa todo y no la engaña nada. El desfile de disfraces sexuales, decoraciones morales y distorsiones sociales pasa ante su mirada fría e irónica. Sólo al terminar la película, cuando todos los sucesos aislados se reúnen como una realidad política —el ascenso del fascismo— comprendemos que Buñuel ha apuntalado el horror político en el terror personal.⁴

Celestina, la campesina violada al amparo del *jus prima noctis*, deviene Celestina, la joven que, por intermedio de la brujería, quiere liberarse de los derechos y las tradiciones que la reducen a objeto de otros, propiedad, carne despojada de su soberanía, misma que Celestina sólo ha de recuperar cuando se quema las manos y percibe otra vez el dolor físico y la soledad de la tristeza. Celestina (la que pertenece a lo celeste), como sus

homónimas, se aparta de su nominación celestial en la medida que retorna a su naturaleza efímera, humana, y tal retorno, aunque la llena de contradicciones y dudas, también la vivifica.

Paradójico, el único mundo que puede habitar Celestina al recuperar su voluntad es el lugar que no existe, el *nowhere* anglosajón, el no hay tal lugar español, la utopía soñada por Tomás Moro, no en el Medievo sino en el Renacimiento. Es el lugar que señores y vasallos, imperios y colonias, han imaginado y aun acariciado, arrobados por el ensueño. Es el mundo que imaginan y acarician los peregrinos de *La vía láctea*, película realizada por Buñuel en 1969.

Pierre y Jean, los peregrinos de *La vía láctea*, tienen en su camino a Santiago de Compostela experiencias que los vinculan con los peregrinos de los *Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, en tanto que tales experiencias son como pequeños relatos que construyen una historia mayor. Así también los fugitivos de “*Nowhere*” tienen experiencias que se convierten en un gran relato que los unifica.

Fuentes tuvo presente *La vía láctea* al estructurar el relato, pero también tuvo presente *Simón del desierto*, filme que Buñuel no pudo concretar debido a los apremios económicos que fatigaron al productor. En efecto, el Simón de “*Nowhere*” deja la impresión de un Simón del desierto despojado de su columna de meditación y aislamiento, que ha sido arrojado al mundo para que busque la comunicación con Dios entre las desgracias y las injusticias en que vive, se reproduce y muere el ser humano del común:

Cuando debe escuchar la confesión de los enfermos, siempre les da la espalda, pues el aliento de un apestado puede cubrir un cántaro de agua con una nata gris. Los afligidos se quejan y vomitan; sus úlceras negras estallan como cráteres de tinta. Simón administra los sacramentos finales humedeciendo las hostias en vinagre y luego ofreciéndolas en la punta de una larguísima vara.

En oposición al asceta que se refugia en una columna para eludir las tentaciones con que lo atormenta el Diablo, el monje camina rodeado por el sufrimiento y la muerte. En esa ciudad condenada a la peste y la ignorancia, Simón no encuentra la redención de las almas, que parecen pudrirse en vida al igual que los

⁴ Tal esbozo aparece en “Luis Buñuel”, ensayo incluido en *Personas*, volumen que Fuentes dedicó a retratar a varias de sus amistades.

cuerpos; y así como la justicia divina no otorga consuelo a los agonizantes, la justicia humana tampoco consuela, sino que traiciona y se burla de quienes han creído en ella:

Hay un silencio final y breve. Simón les anuncia que ahora son libres. Muchos han muerto, es cierto; pero los sobrevivientes ganaron algo más que sus vidas; ganaron la libertad. Beben el último trago de la bota de vino cuando se acercan a ellos el Alcaide y los alabarderos. El Alcaide simplemente ordena a su compañía que tome a los prisioneros y los vuelva a encarcelar. Ha terminado el tiempo de la gracia.

Los retratos sociales en “*Nowhere*” están cargados de una brutalidad seca, falta de emociones, que se ejerce como un hecho natural, lo que explica la actitud distante respecto del dolor y la muerte. Distancia, claro está, aparente, porque la fetidez de la epidemia, los desesperos del fanatismo y el salvajismo de la autoridad son los que dominan, por encima de cualquier consideración moral o sentimental, que no por nada las imágenes descritas por Fuentes rememoran, más de una vez, las feroces imágenes de la desolación y el abandono que predominan en *Las Hurdes. Tierra sin pan*, documental de culto que Buñuel filmó en 1933 sobre esa (por aquellos años) desconocida zona de España, y que le valió al parejo la animadversión de conservadores y republicanos.

Hacia la década de 1930, la tragedia de *Las Hurdes* derivaba de un atraso sociocultural absoluto, por lo que Buñuel afirmó que, en pleno siglo xx, la región se encontraba encallada en el Medioevo. El atraso explicaba la perduración de costumbres bestiales, de la homosexualidad reprimida, de taras fisiológicas y psicológicas. Pero las imágenes del documental traslucían también otra cuestión: el atraso le arrebató a la región el deseo de soñar, requisito indispensable para el deseo de reinvencción.

Felipe, el hijo del Señor, de modo discreto pero ineludible, se apropia de los sueños y las utopías de los fugitivos. Se los apropia y los echa abajo delante de sus cuatro compañeros y, una vez hecho esto, impone su propia utopía, que no se basa en el amor sino en la traición, el asesinato y el sometimiento:

Al despedirse Simón y Pedro, el puente levadizo, poco a poco, comenzó a levantarse; los dos viejos se detuvieron de nuevo al escuchar el pesado rumor de las cadenas y el crepitar de las plantas de madera, pero no pudieron ver quién levantaba el puente. Suspiraron y siguieron sus caminos respectivos. Si hubiesen esperado unos instantes más, hubiesen escuchado los violentos golpes del otro lado del puente levantado, convertido en portón impregnable: hubiesen escuchado los desesperados gritos de auxilio, el llanto desgarrador de los prisioneros.

La utopía de Felipe degenera en totalitarismo y, como tal, no puede siquiera tolerar la existencia de los otros ni de sus pensamientos o sueños. No hay tal lugar porque el único lugar admisible está en el castillo y el poder que representa. Felipe arrebató anhelos e ideas, certidumbres y esperanzas, en un acto de alevosía por demás impío, que él considera fundamental para su propia educación de futuro señor.

Sobre todo, la acción de Felipe resulta aún más irremediable en tanto que observa trazas burocráticas. En correspondencia con la tiranía fascista instaurada por el general Francisco Franco en España hacia 1939, la tiranía de Felipe burocratiza la brutalidad y el asesinato, con lo que ambos acontecen como actos distantes y anónimos. Y es el carácter impersonal el que doblé las rebeliones solitarias del monje Simón y del campesino Pedro. Pero también es el que impulsa la rebelión de Alonso y Celestina, que huyen de la férula señorial, en desafío al fracaso, tal como lo desafía el padre Nazario, empeñado en una misión de amor que ofende la conciencia de una sociedad discriminatoria en *Nazarín*, o como desafía su represión moral la hermosa novicia en *Viridiana*. Es el desafío que animó la creatividad de Buñuel, de *Un perro andaluz* en adelante. El desafío que dictó a Fuentes la exégesis del viejo director, del único modo factible para él, es decir, desde la creación literaria:

—Fracasaremos, Alonso, tal como lo dijo el joven señor. Lo he soñado.

—Sí; fracasaremos una vez, y otra, y otra más. Pero cada fracaso será nuestra victoria. Ven, date prisa, antes de que despierten los sabuesos.

—No te entiendo. Pero te seguiré. Sí, vamos... Hagamos lo que debemos hacer.

Ven, mi amor. 