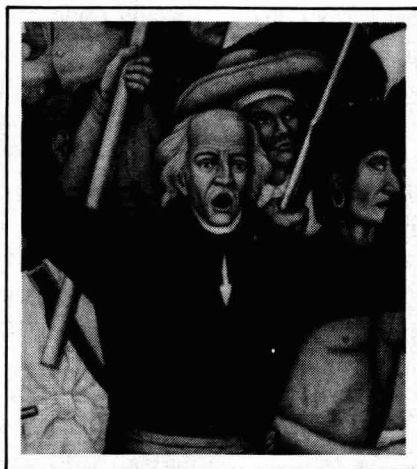


Seymour Menton

LA CAMPAÑA

crónica de una guerra denunciada



La complejidad de *La campaña* desmiente la sencillez de su título. Dentro de sus escasas 240 páginas de lectura aparentemente fácil caben holgadamente seis códigos, para emplear el término ya anacrónico de Roland Barthes, correspondientes a:

1. la novela neocriollista
2. la novela arquetípica
3. la novela intertextual
4. la novela histórica popular
5. la novela dialógica, carnalesca, bajtiniana y postmoderna
6. en fin, la nueva novela histórica que se inicia en 1949 con *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier pero cuyo auge no empieza hasta 1979 con *El arpa y la sombra* del mismo Carpentier.

El hecho de que haya seleccionado sólo seis códigos para analizar *La campaña* se debe a la escasez del tiempo y al propósito de llamar la atención al producto matemático de dos por tres. Por extraño que parezca, la novela se estructura con base en un ritmo tanto binario como trinario para reflejar una ideología de marcada flexibilidad y pluralismo. O sea que Fuentes aboga por el fin del maniqueísmo, de los encuentros violentos entre españoles y patriotas, entre liberales y conservadores y entre guerrilleros revolucionarios y partidarios del gobierno.

Paralelamente, en *Valiente mundo nuevo*, su colección de conferencias dadas en Harvard y publicada casi simultáneamente a *La campaña*, Fuentes aboga por "la tradición erasmista, a fin de que el proyecto modernizante no se convierta en un nuevo absoluto, totalitarismo de izquierda o de derecha, beatería del Estado o de la empresa, modelo servil de una u otra 'gran potencia', sino surtidor relativista, atento a la presencia de múltiples culturas en un nuevo mundo multipolar" (p. 272).

Entrando ya en el análisis de la novela, el título se refiere a las dos campañas del joven protagonista argentino Baltasar Bustos: la campaña de 1810 a 1821 por la independencia de toda Hispanoamérica y la campaña para alcanzar el amor de su Dulcinea, la bella Ofelia, esposa chilena del presidente de la Audiencia rioplatense. El ritmo binario se refuerza, para citar sólo un ejemplo, mediante el doble fusilamiento en Veracruz de la Virgen de Guadalupe, partidaria de los insurgentes, fusilamiento efectuado por el capitán realista Carlos Saura (cineasta español actual) del Quinto Regimiento de Granaderos de la Virgen de Covadonga (p. 197), de modo que la Guerra de Independencia se reduce, por lo menos en México, a una lucha entre las dos vírgenes.

Por otra parte, Baltasar pertenece a un trío de amigos argentinos dedicados a los tres principios de la Revolución Francesa: libertad, igualdad y fraternidad pero que se distinguen entre sí por su mayor adhesión al apasionado romántico Rousseau, al cínico racionalista Voltaire y al flexible Diderot. La agrupación tritaria se refuerza en México con los tres cu-

* Universidad de California, Irvine.

ras insurgentes: Miguel Hidalgo en Guanajuato, José María Morelos en Michoacán y Anselmo Quintana en Veracruz, (desde luego, apócrifo): mujeriego, gallero y jugador a quien sus consejeros, abogados macondinos que ni en la campaña se quitaban "la chistera negra y el levitón fúnebre" (p. 211)¹, le sugieren que se adelante a Iturbide proclamándose "Alteza Serenísima" (p. 210), alusión obvia a Santa Anna.² Ese ritmo binario/trinario se enfatiza a través de la novela con series de dos y de tres sustantivos, adjetivos y verbos paralelos. Además, la mayoría de los nueve capítulos están subdivididos en 6, 3 o 2 secciones numeradas... para facilitar la lectura.

1. La novela neocriollista

Igual que muchas novelas criollistas, *La campaña* evoca una gran variedad de detalles geográficos, históricos, étnicos y lingüísticos.³ Dividida en nueve capítulos titulados, la novela recorre gran parte de Hispanoamérica desde Buenos Aires hasta Orizaba con escalas en la pampa, el Alto Perú, Lima, Santiago de Chile, Mendoza, Maracaibo y Mérida (la de Venezuela). Tal vez parodiando las novelas criollistas⁴, Fuentes evoca nombres pintorescos de toda América desde Jujuy, Suipacha, Cochabamba y el Sipe-Sipe hasta San Cristóbal Ecatepec, Xoxotitlán, el río Chachalacas y el pico de Citlaltépetl. La fascinación por esa gran variedad de nombres⁵ se refuerza

¹ Las citas provienen de la primera edición española: Madrid: Mondadori, fines de 1990. La edición alemana salió una semana antes: Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1990. La primera edición americana salió en los últimos días de 1990 en Buenos Aires: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.

² En *Valiente mundo nuevo*, Fuentes revela su fascinación con la figura de Santa Anna: "¿Cómo puede un novelista inventar personajes ficticios superiores a los personajes de nuestra historia? ...¿Quién puede inventar un personaje más pintoresco que Antonio López de Santa Anna, el dictador mexicano que ocupó la presidencia de la república once veces entre 1833 y 1855, llegando a darse golpes de Estado a sí mismo: el tenorio, gallero y jugador..." (p. 194).

³ Véase mi estudio: "In Search of a Nation: the Twentieth-Century Spanish American Novel". *Hispania*, 38, 4 (Dec. 1955), pp. 432-442.

⁴ En 1969 Carlos Fuentes, con ánimo eufórico pregonó en *La nueva novela hispanoamericana* la superioridad de las novelas de Carpentier, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa e implícitamente de sí mismo sobre las novelas "geográficas", no sólo de los criollistas sino de todos los novelistas hispanoamericanos anteriores. En 1990, un Carlos Fuentes arrepentido de su desprecio excesivo de la novela criollista revaloriza *Canaima* de Rómulo Gallegos en su libro de ensayos *Valiente mundo nuevo*, publicado el mismo año que *La campaña*. En el texto, digo, "tal vez parodiando", porque me parece que la parodia está fundida con la nostalgia de un autor sesentón que nació en Panamá y que pasó unos años de la adolescencia tanto en Chile como en la Argentina y que ha viajado por todo el continente.

⁵ La indicación de que Fuentes puede no estar burlándose de los criollistas se encuentra en su ensayo sobre Gallegos en *Valiente mundo nuevo*: "Para Gallegos, el primer paso para salir del anonimato es bautizar a la naturaleza misma, nombrarla. El autor está cumpliendo aquí una función primaria que prolonga la de los descubridores y anuncia la de los narradores conscientes del poder creador de los nombres. Con la misma urgencia, con el mismo poder de un Colón, un Vesputio o un Oviedo, he aquí a Gallegos bautizado: 'Amanadoma, Yavita, Pimichin, el Casiquiare, el Atabapo, el Guainía'" (pp. 111-112). En *La campaña*, el preceptor Julián Ríos le había enseñado a Baltasar la importancia de los nombres: "Por algo la fascinación con el nombre propio da origen al primer tratado de crítica literaria, que es el *Cratilo* de Platón" (p. 188).

con una variedad moderada de vocablos regionales: los pagos, los pingos y los pibes argentinos; los damascos chilenos; las lechosas venezolanas y los tejocotes mexicanos.

En cuanto a la historia, Fuentes utiliza una aproximación más compleja. Por una parte, como cronista, sigue casi año por año los sucesos políticos de la Argentina desde mayo de 1810 hasta 1821, o sea desde Mariano Moreno hasta Bernardino Rivadavia simbolizados por el motivo recurrente de los relojes: "suenan los relojes de las plazas en estas jornadas de mayo y los tres amigos confesamos que nuestra máxima atracción son los relojes, admirarlos, coleccionarlos y sentirnos por ello dueños del tiempo" (p. 13)⁶. En contraste con el tiempo lineal, preciso y newtoniano⁷ de los sucesos porteños, la novela se proyecta de una manera menos precisa tanto hacia el pasado como hacia el futuro:⁸ la conquista de México por Cortés; las dos fundaciones de Buenos Aires; las reformas de Carlos III, y los pronósticos sobre la anarquía de la época post-independentista hasta la actualidad.

Como buena novela criollista, *La campaña* también capta el panorama étnico de Hispanoamérica: los blancos y los negros de Buenos Aires, los indios del Alto Perú, los negros de Maracaibo y una variedad de mestizos, pero no sólo se nombran sino que la lucha por la igualdad racial es uno de los temas constantes de las guerras de independencia: "los militares criollos prometían proteger los intereses de las clases altas e impedir que las razas malditas, indios, negros, zambos, mulatos, cambujos, cuarterones y tentenelaires, se apoderasen del gobierno" (p. 196). En cambio, el cura veracruzano Anselmo Quintana está orgulloso de la ley que dictó en el Congreso de Córdoba "que dice que de ahora en adelante ya no habrá ni negros ni indios ni españoles, sino puros mexicanos" (p. 208).

Además del panorama geográfico, histórico y étnico tan típico de la novela criollista, Fuentes problematiza el tema más frecuente de las novelas criollistas: el de civilización y barbarie. El encuentro entre el ciudadano ilustrado Baltasar Bustos y su padre estanciero evoca recuerdos de *Los caranchos de la Florida* de Benito Lynch. Sólo que en la novela de Fuentes el estanciero, a pesar de vivir entre sus gauchos, no es ningún representante de la barbarie: "Si el hijo debía ser implacable

⁶ Aunque el más aficionado de los tres a los relojes es Dorrego el volteriano, Rousseau, el ídolo de Baltasar, era hijo de un relojero suizo.

⁷ Fuentes comenta la variedad de tiempos que aparecen en *Paradiso* de José Lezama Lima en *Valiente mundo nuevo* (p. 238). En su novela corta *Aura*, el reloj de Felipe Montero ya no le sirve dentro de la casa fantástica/infernal: "No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir" (p. 57).

⁸ En su ensayo sobre *Los pasos perdidos* de Carpentier en *Valiente mundo nuevo*, Fuentes nota que "Fray Pedro habla del 'poder de andarse por el tiempo, al derecho y al revés'. Este no es un espejismo: es simplemente la realidad de otra cultura, de una cultura distinta... La otra cultura es el otro tiempo. Y como hay muchas culturas, habrá muchos tiempos. Como posibilidades ciertamente -pero sólo a condición de reconocerlos en su origen, de no deformarlos *ad usum ideologicum* para servir al tiempo progresivo del Occidente, sino para enriquecer al tiempo occidental con una variedad que es la de las civilizaciones en la hora-previstas por Carpentier, por Vico, por Lévi-Strauss, por Marcel Mauss, por Nietzsche..." (pp. 127-128).

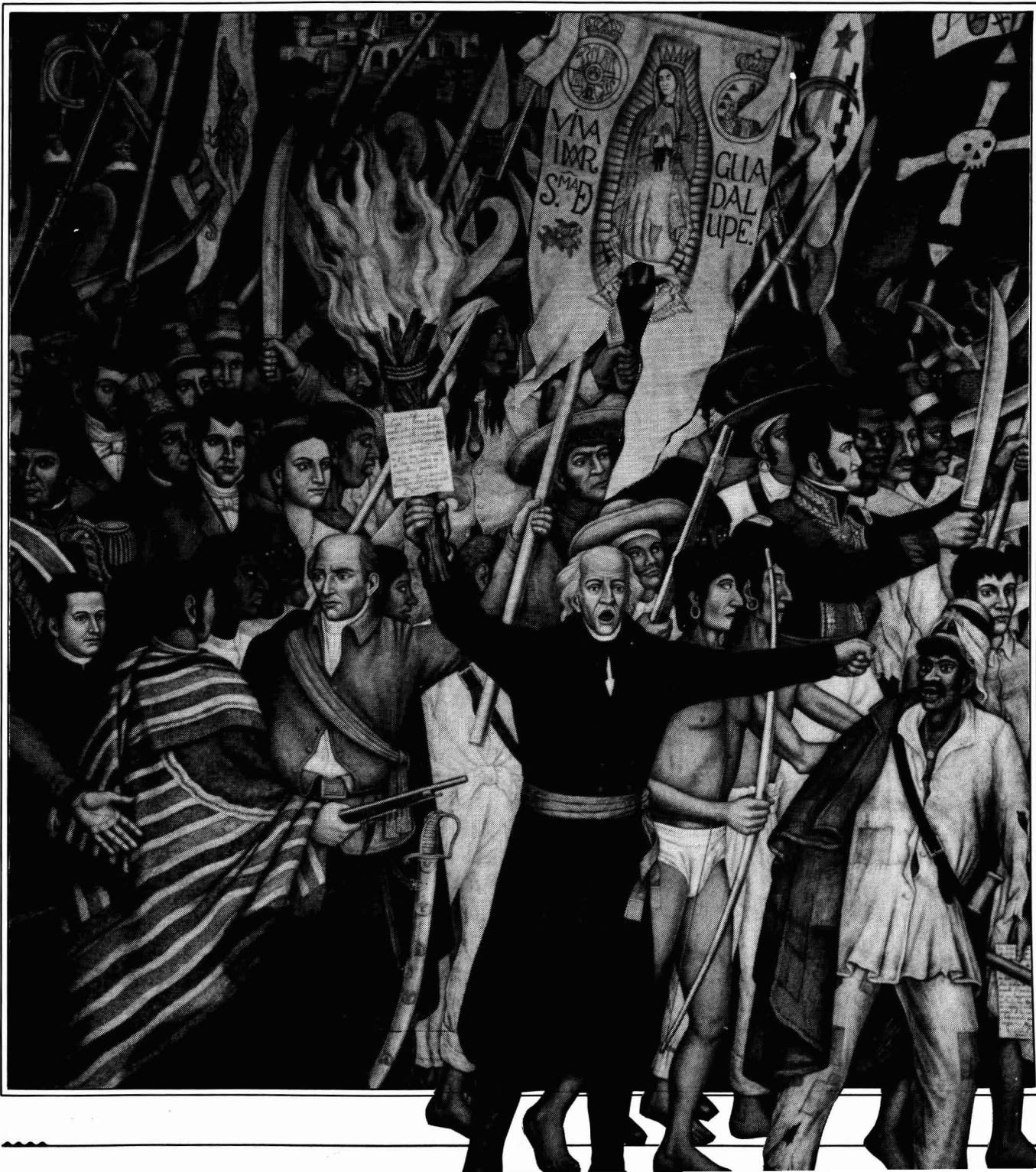
en la ciudad, el padre, acaso⁹ debía ser flexible en el campo” (p. 44). No sólo se dedica a la ganadería sino que también ha absorbido algunas ideas del siglo XVIII para iniciar hace años “una pequeña industria de textiles y metales” (p. 46).

Con un simbolismo digno de Rómulo Gallegos, el padre le dice a Baltasar que si lo encuentra muerto “con una vela en la mano” (p. 37), esto querrá decir que murió aceptando las ideas revolucionarias de Baltasar. En cambio, si lo encuentra “con las manos cruzadas sobre el pecho y enredadas en un escapulario” (p. 37), indicará que murió aferrado a sus propias ideas revolucionarias: “una confederación de España y sus colonias, soberanas pero unidas” (p. 61). De acuerdo con la

⁹ Con este “acaso” se atestigua la presencia intertextual de Borges.

ideología dialógica de la novela –es imposible mantener infranqueables las fronteras entre los seis códigos–, Baltasar, después de pelear entre los montoneros, encuentra el cadáver de su padre “con las manos dobladas, los dedos enrollados en un escapulario y una vela, erguida como un falo negro” (p. 110).

Siendo ésta la primera novela de Fuentes que presenta una visión continental, surge la pregunta “¿por qué?”. Una posible explicación es que esta visión coincide con la oposición actual de Fuentes al plan de los presidentes Carlos Salinas y George Bush de establecer un tratado de libre comercio entre México, Estados Unidos y el Canadá. En un artículo publicado en el *New Perspectives Quarterly* del invierno de 1991, Fuentes aboga por un federalismo iberoamericano basado en una conti-



nidad cultural de quinientos años (p. 16) y por la conveniencia de que el mercado común empiece con México y se extienda sólo hacia el sur, hasta Chile y la Argentina (p. 17) ... excluyendo a los Estados Unidos. Es decir que mientras escribía *La campaña*, Fuentes estaba re-creando el ideal bolivariano de la unidad hispanoamericana. En la misma época, con el título de "The Buried Mirror", escribía los guiones y narraba una serie de cinco películas documentales para la televisión que entretejen la cultura precolombina, la española y la latinoamericana.¹⁰

2. La novela arquetípica¹¹

Otra manera de analizar *La campaña* es a través del viaje del héroe arquetípico. Aunque Baltasar y su padre discrepan ideológicamente, sus relaciones personales no son conflictivas. Sin embargo, para que Baltasar pueda lograr la madurez, tiene que independizarse tanto de su padre como de sus dos amigos porteños —un doble cruce del umbral. Vagando solo por el continente, Baltasar se encuentra con un exagerado número de sabios consejeros desde su preceptor, el ex jesuita Julián Ríos, hasta el cura mexicano Anselmo Quintana, que lo ayudan a cumplir ciertos ritos como la iniciación sexual y la prueba de valentía física y también a aclarar sus ideas políticas y filosóficas. El famoso Simón Rodríguez, ex-maestro de Bolívar, le sirve de guía en el descenso arquetípico al infierno. Al desembocar en una caverna oscura donde se les revela "una ciudad entera... toda ella hecha de luz" (p. 89) que es tanto "la visión de El Dorado, la ciudad de oro del universo indio..." (p. 90) como la visión del futuro. En esa luz, que se entronca temáticamente con el Siglo de las Luces, Baltasar comienza a dudar de su amor por Ofelia y de su fe en Rousseau y en la razón: "la unidad con la naturaleza no es necesariamente la receta de la felicidad; no regreses al origen, no busques una imposible armonía, valoriza todas las diferencias que encuentres... No creas que al principio fuimos felices. Tampoco se te ocurra que al final lo seremos" (p. 90).

Después de experimentar la violencia en la guerra de guerrillas de los montoneros, el porteño ilustrado comienza a cuestionar su pasión revolucionaria: "¿nos hemos equivocado, tenía razón mi padre, pudimos ahorrarnos esta sangre mediante el compromiso, la paciencia, la tenacidad?" (p. 107), pregunta que implica el cuestionamiento o la denuncia de las guerras de independencia.

El último de los seis consejeros arquetípicos es el ya mentado cura apócrifo Anselmo Quintana. Dentro de un ambiente epifánico,¹² el padre Anselmo se confiesa un jueves con Baltasar, a quien identifica con Jesús porque "en Maracaibo se hizo

cargo de la mujer caída y del enemigo herido" (p. 215), lo que hace recordar al lector que uno de los tres reyes magos, el negro, también se llamaba Baltasar. El padre Anselmo afirma su fe en Dios, rechaza el racionalismo absoluto de Descartes y recomienda fuertemente a Baltasar la complejidad y la fidelidad a la herencia cultural, con cierta resonancia de *La raza cósmica* de Vasconcelos:

a ningún gobernante, a ningún Estado secular, a ninguna filosofía, a ningún poder militar o económico, no les des tu fe sin tu enredo, tu complicación, tus excepciones, tu maldita imaginación deformante de todas las verdades... Lo que te estoy pidiendo es que no sacrifiquemos nada, hijo, ni la magia de los indios, ni la teología de los cristianos, ni la razón de los europeos nuestros contemporáneos, mejor vamos recobrando todito lo que somos para seguir siendo y ser finalmente algo mejor (p. 223-224).

Con estos consejos Baltasar puede poner fin al viaje del héroe, volver a su punto de partida y comenzar a actuar porque, como les dice a los dos amigos porteños "todavía hay un buen trecho entre lo que ya viví y lo que me falta por vivir. Se los [sic] advierto. No lo voy a vivir en paz. Ni yo, ni la Argentina, ni la América entera..." (p. 239). O sea que a pesar de su madurez, Baltasar no ha perdido su entusiasmo y cuando lo pierda, igual que Marcos Vargas en *Canaima*, el ciclo arquetípico volverá a empezar con su hijo adoptivo, quien no deja de jugar "a la gallina ciega, solo, con los ojos vendados" (p. 240), motivo recurrente que acaso simbolice la historia de la América Latina.

3. La novela intertextual¹³

Desde que García Márquez sorprendió a los lectores de *Cien años de soledad* con la introducción en su novela de personajes novelescos de Carpentier, Fuentes y Cortázar, la intertextualidad ha cobrado mayor vigencia tanto en la praxis novelística como en los escritos teóricos de Gerard Genette y Julia Kristeva. En cuanto a *La campaña*, no se le puede negar su parentesco con *El general en su laberinto* (1989). En el último capítulo el narrador porteño Varela afirma que tenía entre sus manos "una vida del libertador Simón Bolívar, cuyo manuscrito, manchado de lluvia y atado con cintas tricolores, me envió como pudo, desde Barranquilla, un autor que se firmaba Aureliano García" (p. 234). De cierta manera, *La campaña* podría considerarse una réplica a la última novela de García Márquez. Frente a "la melancólica previsión de un Bolívar enfermo y dregotado como su sueño de unidad ameri-

¹⁰ Véase *Encounters*, otoño de 1990. Se trata de una revista trimestral publicada por The Spain '92 Foundation y el Latin American Institute de la Universidad de Nuevo México.

¹¹ Los conocimientos de Fuentes respecto a los arquetipos junguianos se revelan en su conferencia "Juan Rulfo: el tiempo del mito" en *Valiente mundo nuevo*.

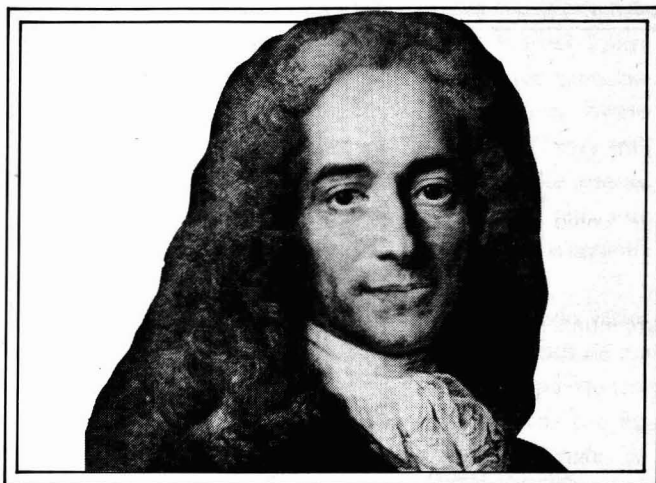
¹² Utilizo la palabra "epifánico" estimulado por el propio Fuentes quien habla de las epifanías (a pesar de ser de índole algo distinta) en la obra de Proust, en *Valiente mundo nuevo*: "Doy a epifanía, para hablar de Lezama y *Paradiso*, el mismo valor que James Joyce en *Stephen Hero*: 'Por epifanía, entendía una súbita

manifestación espiritual surgida en medio de los discursos y los gestos más ordinarios, así como en el centro de las situaciones intelectuales más memorables. Pensaba que al hombre de letras le correspondía notar esas epifanías con cuidado extremo, puesto que ellas representan los instantes más delicados y los más fugitivos" (p. 218).

¹³ A través de las páginas de *Valiente mundo nuevo* Fuentes revela un conocimiento asombroso de una gran variedad de novelistas hispanoamericanos hasta de los más recientes.

cana y libertad civil en nuestras naciones" (p. 234), *La campaña* es mucho más panorámica y privilegia a José de San Martín como modelo de libertador. Enérgico, pragmático, buen estratega y hombre de una gran probidad, San Martín organiza el Ejército de los Andes y sólo después de lograr la independencia va a proclamar "los ideales de la Ilustración" (p. 159) para no espantar a los criollos. Insiste en que "no bastan las teorías o los individuos para lograr la justicia. Se necesita crear instituciones permanentes" (p. 159). Advierte también el peligro del militarismo: "si triunfamos, en realidad habremos sido derrotados si le entregamos el poder al brazo fuerte, al militar afortunado" (p. 160).

Además de los vínculos con García Márquez, se podría analizar casi toda la novela con el código de la intertextualidad



Voltaire

desde la literatura española medieval hasta la nueva novela histórica. Combinando *El libro de buen amor* y *La Celestina*, Fuentes con sonrisa apenas disimulada describe el encuentro amoroso de Baltasar, no con su amada platónica Ofelia, sino con otra chilena igualmente bella, Gabriela Coo: "Una tarde se encontraron, el Hermano Menor y la Dueña Chica, sin necesidad de darse una cita, sencillamente. Él saltó la barda en el momento en que ella abría el zaguán que separaba las dos propiedades" (p. 153).

Conocida la admiración que siente Fuentes por Cervantes, no es de extrañar la presencia de éste en una novela que aboga por la continuidad de la herencia cultural de Hispanoamérica. Lo más notable a este respecto es la fusión intertextual que se establece con *Don Quijote* y una novela reciente del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989). Tal como don Quijote y Sancho descubren en la segunda parte de la novela que ya están impresas sus aventuras de la primera parte, Baltasar descubre al viajar hacia el Caribe que su búsqueda de Ofelia por todo el continente se está pregonando en una canción que tiene la variedad musical de la novela de Luis Rafael Sánchez: cumbia en Buenaventura, tamborito en Panamá, merengue, zamba, valsecito peruano, cueca, vidalita (pp. 172-173, 177) y corrido (p. 216).

Como respuesta a su fama cantada, Baltasar exclama cuatro veces, refiriéndose a sí mismo con cierto menosprecio: "¡Vaya héroe!" (p. 172) por ser "regordete, melenudo y miope" (p. 172). Es decir que es un héroe inverosímil, inverosímil como héroe romántico y como héroe insurgente. La miopía

nunca lo abandona. Desde el primer capítulo (p. 17) hasta el último (p. 237), se le caracteriza como miope o cegatón usando espejuelos, gafas o anteojos. Cuando arroja los anteojos al Río Guayas, ya no cabe la menor duda de su parentesco con el héroe inverosímil de Canudos, el periodista miope de *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa. En cuanto a la combinación de lo miope con lo gordo, Baltasar se emparenta con Pierre de *La guerra y la paz* de Tolstoy.

El tiempo no permite que comente la presencia en *La campaña* de alusiones a las novelas de Severo Sarduy, Abel Posse, César Aira, Fernando del Paso y del mismo Carlos Fuentes, pero hay que recalcar que no se trata de identificar o establecer influencias sino de confirmar la presencia en *La campaña* de esos textos que no sólo la enriquecen estéticamente sino que también refuerzan uno de sus temas principales: la unidad de la cultura hispánica.

4. La parodia de la novela histórica popular

Desde que se creó el subgénero de la novela histórica con las obras célebres de Walter Scott, se ha seguido cultivando hasta nuestros días. La gran mayoría de esas novelas tanto en Hispanoamérica como en Europa y Estados Unidos aspiran a ser éxitos de librería sin tener grandes pretensiones artísticas. La fórmula general de estas obras en la fusión de un tema histórico y uno amoroso con énfasis en la trama. Los personajes son planos, de poca complejidad psicológica; el diálogo predomina sobre la descripción, y el lenguaje narrativo es relativamente sencillo. Pues bien, *La campaña* sigue esta fórmula, notablemente en su marco. En el primer párrafo de la novela, el narrador nos informa escuetamente que la noche del 24 de mayo de 1810, Baltasar Bustos, en un acto en pro de la igualdad o la justicia racial, secuestró de la cuna al hijo recién nacido de la Marquesa de Cabra, poniendo en su lugar a un niño negro, hijo de una prostituta. Unas páginas más adelante, el narrador nos cuenta cómo Baltasar se enamoró de la Marquesa Ofelia Salamanca, la primera vez que la vio "espiando desde el balcón" (p. 20) mientras ensayaba el secuestro. Sigue adorándola a través de toda la novela pero Fuentes altera la fórmula al final. *La campaña* no termina con la muerte de la amada ideal sino con la inesperada aparición de Gabriela Coo, la otra belleza chilena de quien Baltasar se enamoró, también espiándola desde un balcón. Parodiando la novela histórica popular, *La campaña* termina con la felicidad del protagonista. Muerta Ofelia, Baltasar podrá casarse con Gabriela y criar a su hijo adoptivo, el que secuestró hace diez años.

5. La novela dialógica, carnalesca, bajtiniana y postmoderna

Con la misma relación simbólica entre praxis novelística y teoría literaria que se comentó respecto a la intertextualidad, la proliferación reciente de novelas dialógicas, carnalescas y postmodernas coincide con el reconocimiento tardío de las teorías de Mikhail Bajtín. Como Fuentes lo ha llamado "tal vez el teórico más grande de la novela de nuestro siglo"

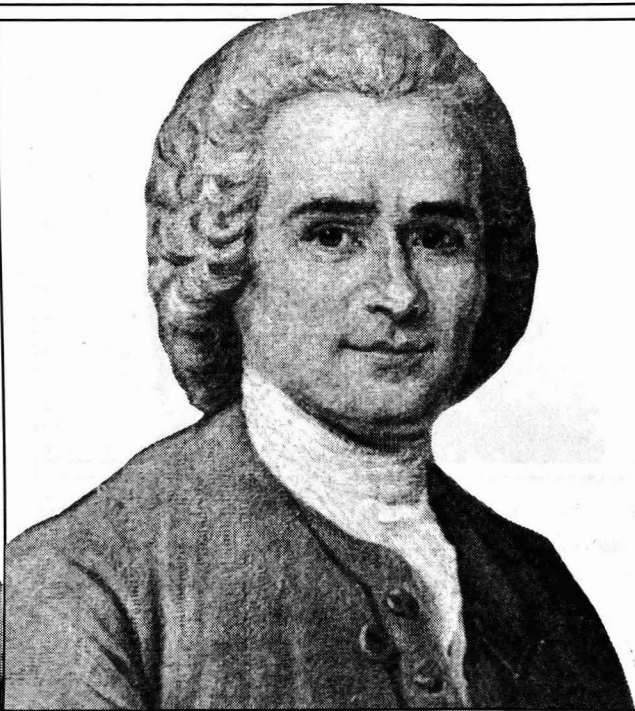
(*Valiente mundo nuevo*, p. 11), no es de extrañar que *La campaña* se distinga por sus elementos dialógicos y carnavalescos. Tal vez la mejor manera de demostrar esto es con el análisis del nombre Ofelia. Fuentes parece haberlo escogido por dos motivos. En primer lugar, evoca inmediatamente a *Hamlet*, obra que se relaciona con el tema de la indecisión, el cual concuerda con la desconfianza en los ideales absolutos, mensaje ideológico de *La campaña*. Por otra parte, sea lo que sea la verdadera etimología de Ofelia,¹⁴ Fuentes juega con

¹⁴ Según Harry A. Long, *Personal and Family Names*, Ofelia quiere decir pastora (p. 105) y proviene de la palabra latina "ovis" (oveja) (p. 40). Según Charlotte Yonge, *History of Christian Names*, Ofelia proviene de la palabra griega serpiente (p. 346).

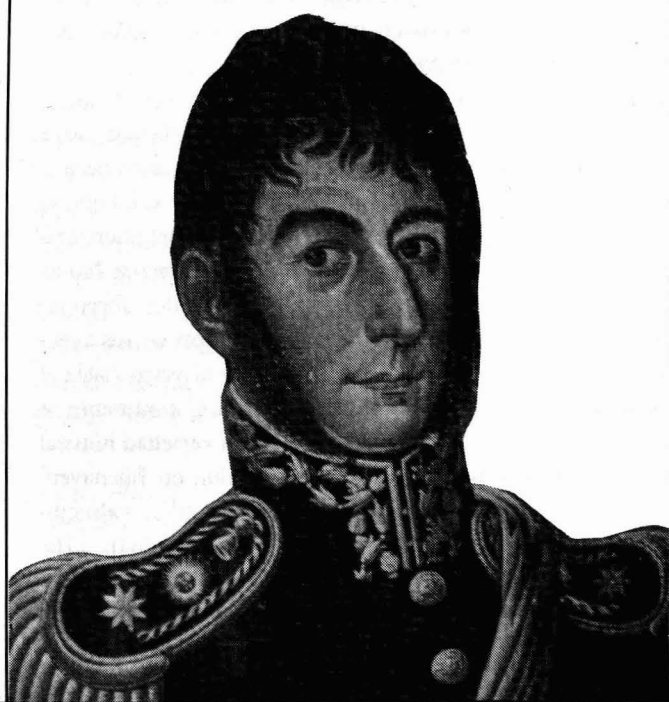
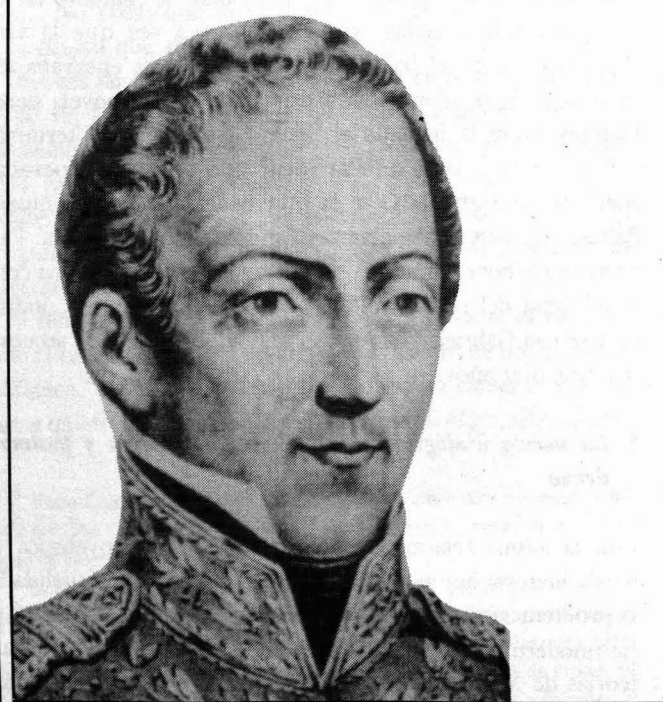
la fidelidad de la bella chilena. En el plano superficial, ella le pone cuernos a su marido, nombrado apropiadamente el Marqués de Cabra. Además, reforzando el aspecto arquetípico de la novela, Ofelia le había regalado a su marido un bastón cuya empuñadura era una cabeza de Medusa, "atroz figura mitológica" (p. 118) y ejemplo de la arquetípica mujer terrible.

En un plano más complejo, "la dulce Ofelia" (p. 122) de Shakespeare lleva un peinado "a la guillotina" (p. 21) y un moño rojo alrededor del cuello indicando tal vez su adhesión a la causa revolucionaria. Sin embargo, Ofelia se transforma en la Judit bíblica cuando corre la voz de que asesinó al coronel insurgente Martín Echagüe "mientras fornicaban" (p. 147). Dicen que es responsable de la muerte de otros ofi-

José María Morelos



Rousseau



Simón Bolívar

José de San Martín

ciales patriotas pero también de un general realista (p. 179). De acuerdo con la teoría bajtiniana de lo dialógico, y con el concepto borgeano de que no es posible conocer la realidad, en Orizaba el padre Anselmo Quintana le asegura a Baltasar que Ofelia "ha sido el agente más fiel de la revolución de independencia en la América" (p. 228) y que utilizó una red de canciones para mantener el contacto entre él, Bolívar y San Martín. Al regresar Baltasar a Buenos Aires, cuestiona las palabras del padre Anselmo; pero el narrador Varela asegura al lector que el padre tenía toda la razón porque Ofelia "noche tras noche" le pasaba datos útiles "para la causa" (p. 239) mientras hacían el amor, es decir, que el mismo narrador estaba traicionando a su "hermano menor" permitiéndole enamorarse platónicamente de una adúltera. Desde luego que el tema de la traición se entronca también con la campaña política: Baltasar traiciona al guerrillero Miguel Lanza escapándose; tanto Bolívar como San Martín fueron traicionados (p. 183); y según el padre Anselmo: "en esta Nueva España no hay salida más segura que la traición. Cortés traicionó a Moctezuma, los tlaxcaltecas traicionaron a los aztecas, Ordaz y Alvarado traicionaron a Cortés..." (p. 211), tema éste que ha sido más elaborado por Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*.

En cuanto a lo carnavalesco, ya se han mencionado varios ejemplos. Conviene señalar, sin embargo, el aumento de ese elemento en el capítulo siete, que transcurre en el puerto tropical de Maracaibo, pero sin olvidar su convivencia con los estragos de la guerra, lo cual evoca *Las lanzas coloradas* de Uslar Pietri.

6. La nueva novela histórica

Todo lo que se ha comentado hasta este punto indica que *La campaña* merece el distintivo de nueva novela histórica que está en pleno auge, por lo menos desde 1979, y constituye hoy la tendencia predominante de la novela hispanoamericana. Junto con *El arpa y la sombra* de Carpentier, *Los perros del paraíso* de Abel Posse, *Noticias del imperio* de Fernando del Paso y otras varias novelas, *La campaña* comparte los cuatro rasgos siguientes (para variar) sin que tengan que estar presentes los cuatro en cada novela:

1. El protagonista histórico.

A diferencia de las viejas novelas históricas de Walter Scott y sus discípulos, el protagonista de la nueva novela histórica suele ser histórico: Cristóbal Colón, Magallanes, Goya y Godoy, Maximiliano y Carlota, Juana Manuela Gorriti y Francisco Madero. En *La campaña* el protagonista es ficticio pero sí participan como personajes novelescos San Martín, Simón Rodríguez y los caudillos montoneros de las republiquetas del Alto Perú: Miguel Lanza y el padre Ildefonso de las Muñecas.

2. La distorsión consciente de la historia por omisiones, exageraciones, anacronismos y la creación de personajes apócrifos.

Recuérdese el papel importante del cura heroico Anselmo y su parecido con la figura histórica de Santa Anna.

3. La intertextualidad.

No creo que se necesiten más pruebas.

4. La subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a conceptos atemporales, trascendentes, que es, a mi juicio, el rasgo esencial que distingue a la novela histórica de la tradicional.

En general estos conceptos trascendentes provienen de Borges: la imposibilidad de conocer la verdad histórica; el carácter cíclico de la historia, y, a la vez, lo imprevisible de la historia: los sucesos más asombrosos e inesperados pueden ocurrir.

En *La campaña*, a pesar de todos los elementos lúdicos que amenizan la lectura, sobresalen la denuncia muy seria de las guerras de independencia y los tres consejos para el futuro:

1. Hay que cuestionar constantemente las posiciones ideológicas dogmáticas: el modelo no debe ser ni Voltaire ni Rousseau sino "la máscara sonriente de Diderot: la convicción de que todo cambia constantemente y nos ofrece, en cada momento de la existencia, un repertorio de dónde escoger" (p. 25).

2. Hay que apreciar, integrar y mantener los distintos elementos de la herencia cultural de Hispanoamérica.

3. Pese a todos los estragos de las guerras de independencia y otros enfrentamientos violentos, pese a todos los graves problemas, hay que mantener el entusiasmo, la esperanza de crear un mundo mejor.¹⁵ ◇

¹⁵ El mismo mensaje se articula en la conferencia sobre *El otoño del patriarca* en *Valiente mundo nuevo*:

Del otoño del patriarca pasamos a la falsa primavera del tecnócrata. Nos faltaba pasar por los inviernos del desarrollo sin justicia y por los infiernos de la deuda, la inflación y el estancamiento en todos los órdenes. La verdadera primavera democrática pasará por estas pruebas. No podrá ser, otra vez, una ilusión de bienestar para pocos aplazando el bienestar de la mayoría. Se han aprendido muchas lecciones. El nuevo modelo de desarrollo, como democracia política pero también como justicia social, será exigente para todos los actores de nuestra vida política: de derecha y de izquierda. Impondrá obligaciones a todos. Requerirá un esfuerzo sin antecedentes en nuestra historia. No habrá modernidad que no tome en cuenta la totalidad cultural de nuestros países. No habrá modernidad por decreto. Nadie cree ya en un país ideal divorciado del país real (p. 206).

Obras citadas

- Carlos Fuentes. *Aura* (1962). México: Alacena, 1971.
 ——. *La campaña*. Madrid: Mondadori, 1990.
 ——. "Defend Fiction, and You Defend Truth." *Los Angeles Times*. February 24, 1989, part. II, 11. La traducción al español es mía.
 ——. "Latin America's Alternative: An Ibero-American Federation." *New Perspectives Quarterly*, 8, 1 (Winter 1991), pp. 15-17.
 ——. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
 ——. *La región más transparente*. 3a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
 ——. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori, 1990.
 Harry A. Long. *Personal and Family Names*. Detroit: Gale Research Co., 1968.
 Seymour Menton. "In Search of a Nation: the Twentieth-Century Spanish American Novel." *Hispania*, 38, 4 (Dec. 1955), pp. 432-442.
 Abel Posse. *Los perros del paraíso*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.
 Charlotte Yonge. *History of Christian Names*. Detroit: Gale Research Co., 1966.