CARLOS FUENTES: PARA RECUPERAR
LA TRADICION DE LA MANCHA

ENTREVISTA

POR

JULIO ORTEGA
Brown University

I. UNA FILIACION CERVANTINA

JULIO ORTEGA: Carlos, podríamos empezar esta conversación hablando del curso que estás dictando aquí, en la Universidad de Harvard, sobre las tradiciones culturales en América Latina. ¿Se relaciona este tema con el de historia y novela, que discutiste el semestre pasado en Cambridge; y es esto parte de una nueva reflexión tuya sobre los textos latinoamericanos y la historicidad?

CARLOS FUENTES: Hablábamos hace un rato de Bakhtin y su idea de la novela como un género inacabado, perpetuamente abierto, que es por tanto testimonio de que la historia no ha terminado; precisamente, he querido reinterpretar algunos textos fundamentales de la cultura española e hispanoamericana a la luz de la filosofía de Vico y de la crítica de Bakhtin. Es decir, la historia como nuestra creación, y como la historia de la cultura, empezando por la historia del lenguaje y del mito, en que la historia y la poesía son documentos inseparables, como lo vio Croce en relación a la *Ilíada*. Y a partir de la idea del texto inconcluso, en virtud de que la historia, y la voz de los hombres y las mujeres no ha concluido. Desde estas dos premisas me he propuesto, con los estudiantes, ver a la América Latina como una región policultural y multirracial, que no puede reducirse a una sola interpretación, a un solo texto, a pesar de los tremendos esfuerzos que ha hecho el mundo político, el mundo del estado, empezando por el estado azteca, siguiendo con el estado español, y luego los estados republicanos, de reducirnos a un solo texto, a una sola voz. Trato de interpretar en contra de la noción de Moctezuma como el Tlatoani, el hombre de la gran voz, el hombre que ejerce el monopolio de la palabra; también en oposición a la Contrarreforma, que nos impone un texto único, dogmático y ortodoxo; y lo hago planteando una lectura pluralista, heterodoxa en la vocalización; y aun en la vociferación frente a estos poderes verticales, dogmáticos, que generalmente han regido los destinos del área latinoamericana.

J.O.: Evidentemente esa relectura que haces del texto histórico latinoamericano como un texto polifónico viene de tu propio trabajo sobre el texto literario desde la ficción; y remontándonos ahora al centro generador de la heteroglosia en español, que es Cervantes, podríamos discutir la apertura cervantina de tu trabajo creativo. Si resultas hoy el escritor más cervantino en español seguramente es porque eres también el más novelesco, por definición. ¿Cómo has sentido esa evolución cervantina, después de tu libro sobre Cervantes, Joyce y la lectura, más allá de la coincidencia con el premio que lleva su nombre?

C.F.: Bueno, más acá o más allá de esa coincidencia, para mí el texto del *Quijote* no sólo es un deleite permanente y renovable, la definición misma del texto bakhtiniano, porque es un texto que leo casi todos los años y que leo como si fuese la primera vez, con una sorpresa y con un sentido de descubrimiento extraordinario, sino también el texto fundador de la modernidad. Para mí la modernidad empieza en el momento en que el *Quijote* sale de su aldea, de su refugio de libros, y se lanza a ver el mundo; sale impulsado por la lectura y termina actuando su propio texto. Y la lectura de la cual sale es la lectura de la unidad, una lectura medieval donde todo tiene un sentido y las palabras indican la realidad de las cosas; pero quiero ir más allá de la visión foucaultiana, y ver que al salir del mundo de la unidad y la analogía se encuentra con un mundo de diversidad y diferencia. Y se crea un problema para el novelista moderno a partir de Cervantes, que es cómo mantener un cierto grado de unidad sin sacrificar la diferencia que nos rodea, y cómo mantener esa diferencia sin sacrificar la unidad que nos permita comprenderla. Pero tenemos también el tema de la pérdida de la ilusión, el tema de la diferencia entre realidad e imaginación, porque todos los grandes temas de la novela contemporánea los plantea Cervantes. Para mí es el primer escritor moderno; y sin embargo, alguien como Ian Watt hace venir la novela moderna de los escritores ingleses del siglo XVIII, porque obedecían a una sociedad con capacidad adquisitiva de libros, a una situación política que permitía mayor libertad, el parlamento, la prensa, la clase media en ascenso. O tienes a Malraux, quien creía que la primera novela moderna era *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette porque es la primera novela construida en torno a problemas personales y la interioridad psicológica. Pero yo creo que es Cervantes la fuente de la polifonía de la ficción, y que lo más interesante es que ninguna de estas realidades internas o psicológicas, sociales o políticas, juega en el caso de Cervantes; escribe en el centro de la Contrarreforma española y no precisamente como un ataque contra ella, sino como una afirmación de otros valores; es una novela hecha a deshora, a contratiempo, en oposición al *Zeitgeist* dominante; y eso también la hace una novela moderna. Es una novela crítica en el sentido más profundo, crítica y antiépica; porque si la épica,

como dice Bakhtin y lo vio Ortega y Gasset, es estar de acuerdo con la sociedad en la cual se escribe, finalmente, a pesar de sus elementos críticos, Fielding, Richardson y Madame de La Fayette, están de acuerdo con el desarrollo crítico de esa sociedad. Pero oponer la imaginación a la realidad, como hace Cervantes, y convertirla a la imaginación misma en la crítica de la sociedad, eso es extraordinario; es lo más moderno y revolucionario que ha ocurrido en la historia de la novela. Por eso soy cervantino.

J.O.: Hay, claro está, varias tradiciones de lectura del *Quijote*, desde el modelo de lectura del romanticismo alemán a la lectura filosofante, entrañable y nacional de algunos españoles. Me parece que los latinoamericanos hemos añadido otra lectura, que es la cernida por la risa. Seguramente todos recordamos nuestra primera lectura del *Quijote* casi como una señal de identidad. La mía está marcada por la risa. Y me cuesta aceptar, por ejemplo, la lectura de Nabokov, que detestaba la novela acusándola del libro más cruel. Guy Davenport ha tratado de descifrar ese mal humor del maestro, a nombre de la comedia de la lectura. ¿Cómo has leído tú entre esas lecturas?

C.F.: Bueno, estás hablando de una tradición rusa de leer el *Quijote*, porque lo que dice Nabokov viene de Dostoievski, quien creía que era el libro más triste de todos porque es el libro de una desilusión. ¿Y cuál es la desilusión de Cervantes? Es la pérdida de la realidad de los libros que leyó don Quijote. Don Quijote se creía instalado en el mundo de la realidad, donde la analogía permite decir que los molinos son gigantes; como la ciencia en tiempos de Aristóteles permite afirmar que la salamandra o el centauro existen, y luego la biología los niega; esto lo hace notar Ortega y Gasset. Esta pérdida de un realismo donde todo coincidía con todo, donde las palabras y las cosas coinciden, es lo que convierte al *Quijote* en una novela triste para los rusos. Nuestra visión es más bien de una novela de humor, y en eso coincidimos con Bakhtin, quien al hablar de la carnavalización literaria de Rabelais, incluye también el *Quijote*, que pertenece a esta categoría del carnaval, que se basa en la diferenciación del discurso social ya que hace notorio los distintos discursos en lugar de un discurso homogéneo y único.

Cervantes hace patente el hecho de que la novela es un género de géneros en el que los protagonistas no se entienden entre sí; en la épica clásica los héroes se entienden, los doce pares de Francia o el Cid y sus compañeros se entienden perfectamente; pero en el *Quijote* los protagonistas hablan lenguajes dispares, heteroglósicos; Quijote y Sancho no se entienden, los Duques no entienden al Quijote, y estamos así en un mundo de diversificación verbal, lo que es otro elemento fundamental de la novela, y de allí en adelante los hermanos Shandy no se van a entender y Jacques y su amo tampoco, como tampoco Emma Bovary con

su marido ni Ana Karenina con el suyo. Estamos así en el mundo del conflicto del lenguaje, que para mí es el mundo propio de la novela.

J.O.: Y en esa heteroglosia, ¿qué función le atribuyes a la risa?

C.F.: Una función enorme. El otro causa risa, porque habla distinto. La comedia se basa en eso; por eso nos reímos de Cantinflas, ¿verdad? Hace la parodia de nuestra lógica verbal. Y gran parte de la comedia moderna se basa en eso mismo. El cómico es un juglar de la palabra que parodia las retóricas.

J.O.: Juan Goytisolo dijo hace un tiempo que en Madrid hasta los choferes de taxi hablaban como Unamuno. Viendo la televisión uno diría que en México mucha gente habla como Cantinflas, ¿no crees?

C.F.: Algo hay de eso. Finalmente la realidad imita al arte. Cantinflas, en verdad hizo la parodia del político mexicano, del discurso político mexicano; y latinoamericano, por eso tuvo tanto éxito en toda América Latina. En cada país podían reconocer ese discurso; pero era tan simpático, tan cálido, tan abierto a la simpatía que mucha gente terminó por adaptarlo olvidando que Cantinflas hacía la parodia del discurso político. Quizá el PRI sea el único beneficiario de todo esto.

J.O.: El año pasado, en México, pude ver la destrucción que el terremoto hizo en el centro de la ciudad; y pensé que si uno no veía el grado de ese deterioro sería imposible tener una imagen real del sismo ya que las palabras no podían representarlo cabalmente. Pero quizá el lenguaje sea insuficiente para representar la misma ciudad de México, una realidad que cambia todos los días, y que las palabras ya no pueden decir.

C.F.: El lenguaje es insuficiente, en efecto, y esto es algo que yo vengo viendo desde hace mucho; y de allí el lenguaje de *Cristóbal Nonato*, precisamente, que es un intento de adaptarse a las mutaciones camaleónicas de una realidad que avanza con mucha más rapidez que la capacidad verbal para aprehenderla. En *Cristóbal Nonato* hay una acumulación de lenguajes, una búsqueda de conexiones con otros lenguajes, incluso extranjeros, una crítica del lenguaje propio, toda suerte de mutaciones carnalescas del lenguaje, palabras *portmanteau* a la Joyce, la invención de lenguajes, la mezcla imposible del inglés y el azteca, o la mezcla de francés y español, una serie de acoplamientos monstruosos como puede ser el del águila y el toro. ¡O el águila y la serpiente!

J.O.: Yo encontré fascinante ese radicalismo de *Cristóbal Nonato*, que se plantea una suerte de mapa posible de las hablas de la ciudad de México. Por otro lado es también una novela que da un habla a la crisis, que es el nombre que damos a lo que a veces no entendemos, y en este sentido su crítica es también radical. En una entrevista dijiste que la ciudad de México está cubierta de mierda, y se podría decir lo mismo de varias ciudades nuestras, depredadas por todas las crisis. ¿Cómo ves tu ciudad ahora?

C.F.: Fíjate que yo, contra todo lo que se dice, soy bastante optimista sobre mi país y trato de exorcizar muchos de sus males, que es una manera de ser crítico y optimista. El silencio es pesimista, lo mismo que el elogio, porque significa que no te importa un carajo nada, ¿verdad? A mí me importa. Pero quiero decirte que sobre todo hablo de la ciudad de México, porque yo siento que la ciudad de México es mi invención, que a mí me toca mantenerla, y me toca también exorcizar sus males. Como yo no crecí en la ciudad de México, y sin embargo, la ciudad de México creció en mi vida de un millón a dieciocho millones; entonces, tengo que responder a esa ciudad que no habité de niño con una imaginación de la ciudad. De allí *La región más transparente* que no es más que el testimonio de la divergencia entre mi imaginación de la ciudad de México y la realidad de la ciudad de México. Yo no soy un escritor realista de la ciudad; yo soy un inventor de la ciudad para mi consumo personal. Siento que la ciudad de México es mi gran invención, se parezca o no se parezca realmente a lo que yo imagino. Por eso es un tema central de mi obra, como puede serlo la sociedad parisina en la obra de Balzac, o Londres en la obra de Dickens. Yo creo que la Londres de Dickens nunca existió, es una invención de Dickens, que acabó pareciéndose a lo que describió en *Bleak House* o *Our Mutual Friend*.

J.O.: La noción de que la ciudad de México es el eje de tu narrativa, y que el lenguaje novelesco es una invención paralela a la ciudad, hace pensar en que la naturaleza misma de la novela es una forma de la experiencia urbana, como es evidente en *Cristóbal Nonato*. La novela es el discurso de la ciudad, y también seguramente una forma de las relaciones humanas en la ciudad. ¿Cómo ha evolucionado tu diálogo con este tema?

C.F.: Mucho tiempo antes de leer a Donald Fanger, que ha escrito un brillante estudio sobre la novela y la ciudad, simplemente a través de la lectura de tres textos fundamentales para mí, tres textos iniciáticos, que son la introducción a la *Historia de los Trece* de Balzac, que es la gran sinfonía de París; el capítulo inicial de *Our Mutual Friend* de Dickens, cuando el padre y la hija están en la noche del Támesis, en una barcaza, pescando cadáveres para robarles; y el narrador de *La avenida Nevski* de Gogol, viendo la ciudad de San Petersburgo. Estos textos me abrieron la posibilidad de la ciudad. En seguida leí a Dos Passos, el *Manhattan Transfer*, leí *Berlín Alexanderplatz*, leí a Joyce; y luego leí a Fanger que dice que la ciudad es la protagonista de la novela moderna porque es el lugar del artificio, es el lugar antinatural, donde el género de la novela, que es el género en contra de la naturaleza, aunque tiene pactos añadiría yo, que son pactos mortales, tiene que verse a sí misma como un artificio. La novela nos revela la ciudad como el centro del artificio moderno, y a sus maestros de ceremonias que son Vautrin,

Raskolnikov, y también Ixca Cienfuegos. Yo leí de niño algo que me impresionó mucho, y es que en toda la creación hay un solo ser que no duerme, nunca duerme; y uno puede pensar a priori que es Dios, pero no, Dios se la pasa en la siesta; es el diablo, que está condenado a no dormir, y que vive de la ciudad, del artificio; porque si se duerme el diablo, el artificio se desploma y volvemos a la naturaleza y nos invade la selva. En *El recurso del método* hay un momento memorable, cuando el dictador exilado empieza a invadir su departamento parisino con monos, cacaúas, lianas, hamacas, lo empieza a convertir en San Salvador, ¿verdad?

J.O.: De la ciudad de México en *La región más transparente* al México de *Cristóbal Nonato*, evidentemente, la ciudad es otra; los agentes que construyen el espacio urbano son distintos y las imágenes de la ciudad en disputa dentro de cada novela son asimismo otras. La ciudad es también un espacio de democratización, de intercambio horizontal de información, como lo es la misma novela. Ahora bien, la ciudad de México, ¿tiene futuro en *Cristóbal Nonato* o se consume en una imagen apocalíptica?

C.F.: No, yo creo que sí tiene futuro. Y el final lo dice. Cuando Angel y Angeles se niegan a acompañar al Huérfano Huerta y su hermano a la nueva utopía, que es Pacífica, optan por la ciudad. Es una novela sobre el destino de las utopías también. Nosotros fuimos la utopía de Europa en el siglo XVI; en el XIX les devolvimos el favor y convertimos Europa en la utopía de la América Latina. Ahora yo creo que se abre una utopía nueva; la utopía del año 2.000 va a ser Japón, China, el Pacífico; el elemento no sólo de riqueza y avance tecnológico sino de redención moral frente a la corrupción de Occidente, y particularmente de los Estados Unidos; vamos a mirar hacia esa nueva utopía. Eso está pronosticado en *Cristóbal Nonato*. Pero Angel y Angeles prefieren quedarse en México. Se dicen: vamos a terminar lo que hay que hacer aquí, vamos a hacer no la utopía sino la posibilidad, simplemente. Somos hijos de Tomás Moro, de una utopía, de Maquiavelo, de la negación de la utopía, de la afirmación del poder; pero también de Erasmo, que dice: intentemos esta posibilidad humana y tolerante. Yo quisiera que *Cristóbal Nonato*, a pesar de su apariencia, fuera una novela erasmista, al final de cuentas, un elogio de la locura, *ad usum* año 2.000.

J.O.: *Cristóbal Nonato* también produce una inquietud en el lector acerca de su papel o lugar en la lectura. También el lector podría, a partir de la novela, cuestionar la tradición utópica, ya que la novela se alimenta de los restos de las utopías, en su gran apocalipsis urbano y discursivo. Me pregunto si ésta no es la suerte de los textos posmodernos, que es destruir la imagen de una totalidad, y dejarnos simplemente con una magnífica inquietud.

C.F.: Por lo menos decir: aquí está la utopía, pero la utopía está enferma, ¿no?

Pero me interesó lo que dices sobre el lugar del lector en la novela. Estaba relejendo en estos días a Borges, y en particular "Pierre Menard, autor del Quijote"; y veía en Borges esta increíble capacidad para construir arquetipos metafísicos, platónicos, como el tiempo absoluto de "El jardín de senderos que se bifurcan", el espacio en "El Aleph", la biblioteca total de Babel; y luego destruirlos con humor, sacarnos de la prisión del absoluto con humor a través de la lectura; y relejendo el "Pierre Menard" me decía: claro que Pierre Menard puede reescribir el *Quijote* relejendo el *Quijote* porque es lo que hace al texto más rico, increíblemente incomparable en relación al texto del siglo XVI, porque hoy lo estamos relejendo como un texto contemporáneo de Kafka y Borges. Entonces, concederle un lugar al lector es decisivo, porque es el único que puede escribir la novela finalmente; de allí la creación de un personaje fundamental en *Cristóbal Nonato*, que es Elector, el lector que elige y que lee y que ocupa ese espacio. Que acepte la invitación a ocuparlo es otro problema, pero mi deseo es reservarle ese espacio.

II. UNA PASION POR EL RIESGO

J.O.: *Cristóbal Nonato* es evidentemente una extraordinaria provocación, como tus mejores novelas. Es un sistemático desbasamiento de códigos, hábitos, discursos, representaciones; empezando por tu propia narrativa, ya que ésta es la novela más radical que has escrito. Una pregunta más inmediata sería, ¿cómo aparece *Cristóbal Nonato* después de *Una familia lejana*, que es una de tus novelas más íntimas y enigmáticas, siendo *Cristóbal Nonato* la más desenfadada y expansiva? *Una familia lejana* es una de mis novelas favoritas por su rigor y a la vez su extraordinaria libertad asociativa. *Cristóbal Nonato*, en cambio, es como una dispersión de un sistema narrativo, es un acto tan lúdico que uno lo asociaría con los inicios de un narrador. Es tu novela más joven, lo que seguramente también te hace un novelista reciente.

C.F.: Está al principio de mi trabajo literario, tienes razón. Es mi primera novela. Sí, *Una familia lejana* para mí es una novela muy clave porque, en cierto modo, es la novela sobre mis procedimientos artísticos. Es la novela donde yo me hago las preguntas sobre qué es para mí escribir novelas y llego a una conclusión, y es que la novela no termina nunca. La narración tiene que ser pasada inmediatamente a otras manos, es su destino. Entonces una de las novelas producto de esa estética es *Cristóbal Nonato*; es la novela en virtud de la cual, habiendo llegado a una cierta concepción de lo que es la novela, descubro que lo que me queda es escribir mi primera novela. Entonces, vamos a escribirla. Vamos a escribir la

novela original, porque ahora entiendo esto y no lo entendía cuando escribí *La región más transparente*. Y yo creo que es una lección que aprendí de algunos de los viejos jóvenes que he conocido. Luis Buñuel, por ejemplo, hizo a los 70 años las películas que no pudo hacer a los 30. Picasso hizo cosas en su madurez que no sabía antes cómo hacerlas. Lo mismo le pasa a un novelista.

J.O.: Sin embargo, aunque entiendo la relación estética de apertura que inicia *Una familia lejana*, y que permite el espacio heterogéneo y festivo de *Cristóbal Nonato*, la alegría desmedrada y jocosa de esta novela es tal que su escritura libérrima cita a Quevedo y Joyce en la sátira que empieza como calambur.

C.F.: No quiero hacer comparaciones inmerecidas, pero *Félix Krull* es una obra de la madurez de Mann, ¿verdad? Tiene que haberse escrito mucho para poderse reír de esa manera. Yo intenté muchas veces la novela cómica, digamos, pero no me salía porque no sabía cómo hacerla. No me podía reír todavía con la libertad con que puedo hacerlo en *Cristóbal Nonato*.

J.O.: Es cierto que en tu proceso narrativo hay tal energía potenciada, tal latencia creacionista, que de pronto *Cristóbal Nonato* fue un estallido natural, espontáneo. Ha ido trabajando su propia libertad, diríamos.

C.F.: Es una novela que me ha tomado cuarenta años escribir. ¡No creas que la escribí en tres años!

J.O.: Tus novelas tienen a veces un substrato o un correlato mítico. Aunque la gestación y el nacimiento son el pretexto y el postexto de *Cristóbal Nonato* ¿hay aquí una referencia mítica?

C.F.: Si hay una estructura mítica yo creo que estaría en el mismo lenguaje, y en ese sentido, qué novela no la tiene. Sobre todo con un lenguaje que se enuncia por primera vez. Asistes al nacimiento de un nuevo lenguaje, lo que es concurrente siempre con el mito, que quiere decir palabra.

J.O.: Tiene también una circularidad, esta noción del nacimiento y gestación, que plantea el recomienzo del mundo mismo.

C.F.: Sí, es una forma que he usado mucho. *La muerte de Artemio Cruz* y *Cambio de piel* son novelas que se muerden la cola.

J.O.: En ese mismo sentido, es también una novela sobre la novela. Los personajes todo el tiempo declaran su condición de personajes. Hay una evidenciación del hacerse en el leerse.

C.F.: Es una novela consciente de sí misma. Yo sostengo que hay dos grandes tradiciones en la novela occidental. Una es la tradición de la Mancha, que es la tradición quijotesca, consciente de sí misma, en la que la novela hace notar que es una novela, donde los personajes son nombres, donde todo es una creación verbal; y ésta es la novela potencial que va de Cervantes a Diderot. Y luego hay

la novela que yo llamo de la tradición de Waterloo, que es la novela napoleónica, que nace de la figura de Napoleón, en la que la acción en la historia es lo que cuenta, el individuo afirmándose en la acción histórica; y eso es muy serio. Stendhal y Balzac te dicen esto es serio, esto no es una broma, esto es la realidad, esto es un espejo que se pasea a lo largo de un camino reflejando la realidad, etc. Yo creo que hay una crisis de ambas nociones en la novela contemporánea. Borges es la mejor indicación de ello. Nabokov sería otra. Estamos viendo cómo quizá rebasar las dos tradiciones, pero no sacrificando ninguna. Y creando una novela potencial, una novela del futuro, que tenga que ver con las dos tradiciones pero que, sobre todo para mí, recupere la tradición cervantina, la tradición de la Mancha, que es la que hemos perdido. Cuando Milan Kundera habla de la novela potencial, en su precioso libro *El arte de la novela*, se detiene en Diderot y dice, ¿cómo va a estar muerta la novela si toda la promesa que encierran *Jacques le fataliste*, *Tristram Shandy* o *Don Quijote* no se ha cumplido realmente? Y esto es un problema, yo creo, para muchos novelistas contemporáneos. Lo era para Calvino, lo es para Kundera, y lo es para mí.

J.O.: Eso que dice Kundera me hace pensar en la definición de la modernidad que da Habermas: la modernidad como el proyecto de lo moderno que no acaba de realizarse.

C.F.: Nunca se va a realizar. Su premisa es el futuro, creer en el futuro, y el futuro nunca llega, por definición.

J.O.: Y la novela es el género de lo moderno, ¿verdad?

C.F.: Y es el género de lo moderno porque predica un futuro que no se va a cumplir nunca. Es siempre una promesa. Contra eso, afirmar el valor del presente, la consagración del instante, como dice Octavio Paz, es la función de la literatura.

J.O.: Carlos, en *Cristóbal Nonato* y ya en *Gringo viejo* la usual lista de otras obras del autor aparece como un reordenamiento de tu trabajo narrativo, como una propuesta nueva de lectura. Este mapa de tu obra lleva un título. La edad del tiempo, que sugiere la doble dimensión temporal del ciclo y fluidez, mito e historia, memoria y olvido. Tiempos que encarnan en la plenitud de tu escritura, ese presente ocupado por el cuerpo, como había observado Octavio Paz. ¿Podrías explicarme el sentido de este reordenamiento no cronológico, de esta edad no lineal de tus tiempos narrativos?

C.F.: Sí, la edad del tiempo es un juego de palabras, y el eje, como acabas de decir tú, más que la ciudad, un país, México, es el problema del tiempo, la manera cómo estructuramos el tiempo humano, cómo nos relacionamos con la historia; con el tiempo de los demás. Parto de la premisa de que hay muchos tiempos en la historia, no hay un solo tiempo irreversible, futurizable, sino que hay tiempos que

predican un regreso al pasado, una salud en el origen, una acumulación, la consagración del instante de que habla Paz. Este es el eje mayor, digamos. Bakhtin nos hace ver que no hay novela sin tiempo y espacio, sin cronotopía. Yo iría más allá para decir que, aunque quizá ha habido tiempo sin novela, nunca ha habido una novela sin tiempo. Puede haber novela sin espacios, pero no puede haberla sin el elemento temporal. El elemento de duración es indispensable desde el momento en que te sientas y escribes porque ya hay un tiempo finito en el que escribes con la esperanza de que haya un tiempo infinito en el que lees. Este sería el truco que hacemos con el lector. De allí nuestra fuerza, que es una fuerza a partir de la debilidad, en que tú te sabes finito. El tiempo es finito pero el tiempo tuyo, lector, es infinito. Mira, le dice el novelista, el regalo que te hago. Es a partir de consideraciones como éstas que he ordenado las novelas sobre el eje temporal, y como tú dices, no es una ordenación cronológica, aunque a veces hay concesiones a la cronología, cuando la historia de México determina alguna de mis novelas; pero por algo el ciclo debuta con un subtítulo, “El mal del tiempo”, que incluye tres novelas, *Aura*, *Cumpleaños* y *Una familia lejana*, que son un poco mi estética de la novela, mi concepción de la duración novelesca. De allí parto, y el segundo título es *Terra Nostra*.

J.O.: Al considerar esta reordenación que propones, lo primero que pensé es qué diferentes son tus novelas, y cómo resultas por eso ser de los pocos narradores que no se ha beneficiado de la retórica probada del éxito de una novela, diríamos. Y que ha cambiado en cada novela aun poniendo en riesgo la retórica ganada por la anterior.

C.F.: No sólo la retórica, ¡también la audiencia ganada!

J.O.: ¿Cómo sientes esa necesidad de riesgo, de cambio? ¿Es connatural a ti o es connatural a la novela?

C.F.: Es connatural a la novela y a mí. Yo no concibo la vida, ni la libertad, ni el arte, sino como riesgo. Sin riesgo no se obtiene absolutamente nada, y me horroriza la idea de tener un éxito, entre comillas, y dormirme en él, y repetirlo. Si yo hubiera repetido el éxito de *La región más transparente* o *La muerte de Artemio Cruz*, mi vida hubiera sido tan triste como la vida que rechacé de abogado rico mexicano, con Cadillacs, casa en Acapulco y en las Lomas de Chapultepec.

Yo no quise eso. Lo tenía a la mano. Podría haber tenido otro tipo de éxito literario si hubiese repetido esos éxitos iniciales, pero como yo creo profundamente en la literatura, en el poder de la novela, comprendí que lo que importaba era que yo en mi vida supiese arriesgarme en explorar las posibilidades de la novela. Es lo único que me hace sentir bien. Fracase o no, eso no me importa; claro que a veces vas de narices y te partes la crisma, pero eso es parte del riesgo mismo. De manera

que no estoy en esto por el éxito, la fama o el dinero, sino por un compromiso fundamental con la escritura, con las posibilidades de la escritura de ficción. Eso es lo que me importa. Y no voy a tener tiempo para acabar de explorar esto, y espero todavía cambiar mucho, y hacer muchas otras cosas, y pegar muchos saltos en el vacío.

J.O.: Carlos, es fascinante que *Una familia lejana*, que es uno de tus textos más intrigantes, proponga la noción de que una historia es agotable; de modo que lo que se dice o se sabe de la historia son interpretaciones parciales. Al mismo tiempo, cada novela tuya es la versión de un argumento posible. Ello sugiere acaso que una versión totalizante a través de la novela es improbable.

¿Piensas que nos quedan sólo versiones fragmentarias e interpretaciones libres?

C.F.: Sí, yo creo que hay novelas que aspiran a una unidad y a veces la consiguen, y están en consonancia con su visión del mundo, con una fe religiosa o política. No es mi caso, de ninguna manera. Haces muy bien en citar *Una familia lejana*, porque si esa novela tiene destinos múltiples es porque tiene orígenes múltiples. Estoy convencido de que el origen de la ficción es múltiple por definición, no hay un origen unitario. La ficción no viene del Nuevo Testamento ni del Manifiesto del Partido Comunista ni del Concilio de Trento, viene de una pluralidad de orígenes. En *Una familia lejana* me interesaba plantear que si ese origen es múltiple su destino lo debe ser también. Por eso, hay una especie de sindéresis, casi una geometría, entre el origen y el destino de esa novela, que trata de dramatizar ese proceso.

J.O.: Creo que esa novela logra también algo que muy pocas logran, aunque varias plantean, sobre todo Cortázar y Calvino, y es comprometer realmente al lector. Porque en *Una familia lejana* el lector queda tan comprometido en la suerte del relato mismo que resulta responsabilizado de su papel de lector, porque la novela está pluralizada y depende de su lectura, de su interpretación.

C.F.: Depende de que él sea capaz de asumir la historia, de continuarla, y de pasársela a alguien.

J.O.: ¿Y cómo te afectó esto como narrador? Porque el narrador aparece muy problematizado, ¿verdad? ¿Qué ocurre con el Carlos Fuentes, responsable o irresponsable del relato transferido?

C.F.: Es una entidad pasajera. Es tan problemático que es puramente pasajero. ¡Y eso es lo que soy!

J.O.: ¿Pero tenías, como narrador, un control de la novela o se iba ésta modificando a lo largo de su escritura?

C.F.: No, por definición no tenía control alguno. Muchos incidentes iban surgiendo de una manera prácticamente espontánea. Supongo que no era del todo

espontánea, pero yo tenía esa impresión. Pensaba mucho en Buñuel y en Dalí, y en la manera en que Buñuel me había dicho hicieron "El perro andaluz", que fue negándose a priori a cualquier consecuencia lógica, a cualquier relación de causa y efecto, y a cualquier simbolismo. Claro que no lo podían evitar. El principio de composición era que si esto es lo que debe venir ahora en una novela "bien hecha", lo voy a evitar, voy a hacer otra cosa, lo contrario o algo distinto. Por lo menos eso sí me lo propuse.

J.O.: Casi en todas tus novelas se plantea o desarrolla una catástrofe. Un modo de leer por dentro esas novelas sería buscar el sentido de esas crisis, transformaciones y rebeliones que afectan al mundo representado y a los personajes que lo viven. Hay que decir que tu entusiasmo por las metáforas apocalípticas es evidente. Claro que lo que para unos personajes o grupos es la destrucción, para otros puede ser un principio de construcción. Este catastrofismo, ¿es una percepción tuya de la historia desde la novela?, ¿una puesta en crisis de nuestras representaciones? ¿O es más bien una definición latinoamericana de la novela como habla de la crisis?

C.F.: Sí, sí, yo creo que sobre todo *Terra Nostra* y *Cristóbal Nonato* son notablemente novelas de catástrofe. Pero lo que te puedo decir es que desde el momento en que expulsamos la visión trágica de la historia y de la literatura en aras del progreso, de la posibilidad de la felicidad, ocurre que en lugar de la catarsis nos queda la catástrofe. Es decir, la catástrofe aniquila y aísla. La catarsis permite que la falta se repare en el seno de la comunidad, que el público, la ciudad, participe de nuestra tragedia, y nos ayude a reconstruirnos. La maravilla de Dostoievski como novelista es que potencia esto a partir de premisas que pueden ser horribles, como la misión de Rusia, la tercera Roma, pero está allí esa posibilidad. Lo que estoy tratando de decir es que mientras no se reconstruya la comunidad tenemos que terminar en la catástrofe y en el suicidio.

J.O.: Pero si se reconstruyese la comunidad no escribirías novelas...

C.F.: No, escribiría otras novelas, o me convertiría finalmente en poeta, ¿verdad? ¡O podría escribir *El elogio de la locura*!

J.O.: Tú no podrías ser un escritor del siglo XIX, donde la realidad está del todo hecha por los códigos sociales...

C.F.: No, pero podría ser un escritor del siglo XVI, eso sí...

J.O.: Lo que yo quería decir es que la catástrofe es una posibilidad, pero que lo que te atrae es lo excepcional, lo que en la novela rompe lo que aparentemente es estable...

C.F.: Sí, hay una ruptura de los códigos; pero en eso volvería a Sterne y Diderot, porque en un siglo racionalista y optimista como es la Ilustración hay sin embargo estos dos juglares, que se llaman Jacques y Tristram, que son capaces de

jugar y lanzar al aire las pelotas del progreso; y de decir que hay otra posibilidad y no sólo ésta que ustedes predicán.

J.O.: Por cierto, Carlos, me sorprendió favorablemente ver que las reseñas de *Cristóbal Nonato* en España y México reconocen los modelos de Cervantes y Sterne. ¿Crees que las aperturas cervantinas, luego del predominio de las versiones social o históricamente orientadas de la novela, tienen un estatuto más propio?

C.F.: Yo creo que sí; aunque creo que en la América Latina lo que está ocurriendo es que se están cumpliendo hasta el final las posibilidades de la personalización de la novela, de la ruptura del género, de la ruptura a la adhesión a un programa preestablecido. Entonces, lo que hay es una enorme variedad. Hay que encontrar un orden en esa variedad para ver las direcciones que esto toma. Es el resultado también del llamado “boom” de la novela, una consecuencia necesaria. Cuando pienso en la variedad que suponen una María Luisa Puga, un Gustavo Sainz, un Luis Zapata, un Aguilar Camín en México, un Alfredo Bryce y un Isaac Goldemberg en Perú, un Luis Rafael Sánchez en Puerto Rico, estamos hablando de una variedad fantástica. No somos víctimas ya de las escuelas, de los géneros que nos encasillan. Porque yo recuerdo que cuando empecé a escribir se hablaba todavía de la novela de revolución mexicana, de la novela del indio, de la novela del campo, de la novela de la ciudad ...

J.O.: De pronto tú, que se dice inventaste el “boom”, has inventado también un “postboom”, para darle un lugar a *Cristóbal Nonato*.

C.F.: Como un puente, ¿no?

J.O.: Esto nos devuelve a lo que mencionábamos antes sobre cómo tus novelas cambian de una a otra. Y me hace pensar en el hecho de que el lenguaje estereotípico no tiene lugar en esas novelas, a tal punto que en *Cristóbal Nonato*, una novela también sobre las muchas hablas de la ciudad de México, me sorprendió no encontrar el habla del metro mexicano: “chavo”, “mano”, “qué mala onda”, ese coloquialismo que suena ya a una parodia del mexicano está expulsado deliberadamente, supongo ...

C.F.: Está expulsado deliberadamente. Si la novela pasa en un 1992 hipotético, ocurre también en un postulado hipotético del lenguaje. En consecuencia, el lenguaje va a ser distinto y toda la novela está predicada sobre el hecho de que, para describir esta realidad, se necesita un lenguaje distinto que no tiene nada que ver con chavo, ni mano o cuál es la onda. Pero hay algo más, algo muy realista en esto. Tú recuerdas que cuando Balzac escribió *Esplendores y miserias de las cortesanas* incluyó el habla del presidio por primera vez en la novela francesa contemporánea, y eso fue un escándalo, ¿pero un escándalo para quién?, para los presidiarios, que se dijeron: Balzac ha revelado nuestro lenguaje, hay que cambiarlo rápidamente.

Otro ejemplo es el de los movimientos artísticos interesantísimos que en este momento tienen lugar en la barriada del Tepito, en México; son movimientos para decir: ya basta que nos parodien, de que nos cantinflen, de que los novelistas de la colonia Roma o de las Lomas de Chapultepec nos imiten y mimeticen nuestra habla; vamos nosotros a expresarnos más personalmente. Y el resultado es un habla mutante, proteica. Y eso me da una clave para el habla de los cuatro Jodiditos en *Cristóbal Nonato*. Seguramente que el lenguaje que se va a hablar en el metro en 1992 no será el lenguaje de chavos y manos.

III. UNA RESPUESTA LATINOAMERICANA

J.O.: Carlos, algunos críticos parecen haberse alarmado ante la idea de que tú en algunos ensayos, y quizá en *La nueva novela hispanoamericana*, hayas propuesto una suerte de optimismo en la modernización; seguramente sin entender que tu obra es también una crítica de las modernizaciones dirigidas e incautadas, una crítica hecha a nombre de la modernidad, lo que es distinto. Es evidente que eso te permite no sólo el cuestionamiento del desarrollo y el progreso homogenizador, sino también la recuperación de las fuerzas que responden en el fondo de los mitos, en la identidad nacional, que es plural y heterogénea. Esta exaltación tuya por la heterogeneidad, por lo mixto y diferente nuestro, informa, creo yo, tu percepción de las culturas hispánicas. ¿Cómo ves estas relaciones de lo tradicional y lo moderno, este proyecto de la modernidad diferido o demorado en América Latina? ¿Qué has pensado sobre esto últimamente?

C.F.: Muchas cosas. Sé a lo que te refieres, sé de las críticas que se me han dirigido a veces; si no estoy enajenado a la moda, por ejemplo, ¿por qué hablo de pastas de dientes, refrescos y kotex? Bueno, porque están ahí. Tal como un satirista latino se refería a las cosas más banales de la ciudad de Roma bajo los Augustos; o como Rabelais incluye todo lo que produce y vomita la edad media, todo su detritus está allí. Es por eso, y no por un afán de celebrar la máquina dispensadora de Pepsi-Cola ni nada por el estilo. Pero, en fin, hay gente que tiene una idea de la literatura como pureza, que es una idea que yo no comparto. ¿Nosotros deberíamos estarle dando a la literatura latinoamericana los nobles productos de la literatura clásica y romántica europea, que no hemos tenido? ¿Por qué no permitimos que nuestra burguesía, por ejemplo, se vea reflejada en los avatares de la burguesía europea, en su sentimentalismo, sus dramas, sus pequeños adulterios? Pues porque esta burguesía es muy distinta a las burguesías europeas. Es una burguesía subdesarrollada que, fundamentalmente, y de allí la crítica y la introducción en mis novelas de estos artefactos del consumo contemporáneo, ha adoptado los modos de consumo de las burguesías extranjeras, pero no sus modos

de ahorro y de producción. Es una diferencia muy grande. Y por eso merece ser criticada y hasta caricaturizada. Pero hay algo más en todo esto. La modernidad ya no es una opción en América Latina, es una realidad. Allí está, y no vamos a poder regresar a una pureza idílica, a una arcadía que, por otra parte, nunca existió. ¿De qué mundo estaríamos hablando? ¿Del mundo de la hacienda, de la mina, del mundo de los sacrificios humanos? Hay la gran pureza de algunas culturas indígenas en mi país, por ejemplo; tenemos la realidad mítica de los huicholes, los tzotiles, los yaquis, que viven en un mundo de una gran coherencia, hermético, donde lo sagrado impera, y los mitos no son repetidos sino vividos. Pues, qué bueno que sea así. Y ojalá en esto hubiese una reserva para nosotros. Por el momento estamos lanzados en la carrera de la modernidad, y la modernidad no está esperando para ver si nos ponemos al día. Creo que las dos Américas, la América latina y la América anglosajona, le han dedicado una enorme energía, han hecho una enorme inversión vital en definir la identidad nacional. Queremos saber primero qué es la identidad mexicana, peruana, norteamericana, y en seguida cuál es la identidad latinoamericana. Pero estamos entrando rápidamente a un mundo que no nos va a permitir ya que nos hagamos esa pregunta. Nos va a presentar las cuentas del desarrollo diciéndonos: no pueden ustedes vivir más de las nostalgias del subdesarrollo; ¿cuál es su identidad?, es la que tienen en este momento; ya no van a tenerla que buscar, van a tener que enfrentarla a los medios masivos, a los transportes inmediatos, a la diseminación de las ideas, al desarrollo geométrico de la tecnología. Y sean ustedes peruanos, mexicanos o paraguayos, ¿cómo responden a eso? En otras palabras, ¿cómo van a afirmar su identidad nacional en un mundo de alteridad creciente? Ese es el desafío enorme que tenemos. Y yo creo que uno de los grandes valores del arte en América Latina, de su música, de su pintura, de su literatura, de su cine, es haberse adelantado a este hecho. Yo creo que ya en un Borges, en un Cortázar, para recordar dos nombres nada más, tenemos un proyecto para enfrentarnos a esta diversidad del mundo, a esta alteridad, sin perder nuestra personalidad propia. Pero va a ser un desafío gigantesco y muchas gentes van a sucumbir en el camino. Es un proceso difícil y desafiante pero inevitable.

J.O.: Quizá el gran desafío de la modernidad sea la democracia, que es lo más difícil de lograr.

C.F.: También, porque no va a haber modernización de la economía, de la tecnología, de las comunicaciones, sin una modernización política paralela. Esto en México es sumamente claro; a veces hay la ilusión de que nos podemos modernizar económicamente y mantener el aparato del PRI; no va a ser posible; va a ser necesario modernizar la política.

Pero modernizarla en qué sentido. Allí es donde diferimos profundamente de los norteamericanos, que ven la democracia como *su* democracia, la democracia como *su* sistema; salvo, claro, cuando los dictadores les sirven de rodillas y entonces no les importa la democracia. Nunca le pidieron democracia a Somoza en 40 años, pero se la piden a los sandinistas en un año. Pues bien, vamos a encontrar una democracia dentro de nuestra tradición. Y aquí yo creo que el proceso español es fundamental para nosotros, porque España encontró una solución democrática suya. Hemos denigrado tanto a España, a la España autoritaria, la España de los Austrias, la España de la Inquisición y la Contrarreforma, pero nos olvidamos de que España tenía una tradición democrática. Porque la actual democracia española yo no creo que haya salido de la nada; salió de la experiencia democrática de la edad media, de la rebelión de comuneros de Castilla, de la constitución de Cádiz, de la experiencia del 98, de la república española; son experiencias muy importantes, sin las cuales no habría hoy democracia en España. Eso es lo mismo que vamos a pedir para México, Perú o Chile. Y es que la democracia va a ser nuestra, va a venir de nuestra tradición, no va a ser importación de la democracia bipartidista norteamericana.

J.O: Por cierto, es curioso que en estos años de realismo político, luego de los ejercicios utópicos de los años 60, uno descubre que México, quizá como en los años 30, vuelve a tener un papel no sé si de líder pero sí de punto de referencia muy claro para América Latina, empezando por el hecho de que la existencia política del Estado mexicano requiere en su relación con Centroamérica, por ejemplo, tener como interlocutor legítimo una revolución nacional como la sandinista y no dictadores, porque obviamente la competencia con los Estados Unidos se haría intolerable, y México quedaría aislado, ya que los dictadores centroamericanos son clientes de los Estados Unidos; y en estos años de intervención armada y contrarrevolucionaria lo son también algunas supuestas democracias. ¿Cómo ves el papel de México frente a América Latina?

C.F: Por lo pronto hay un acercamiento que no habíamos tenido nunca, ¿verdad? Un acercamiento dictado, entre otras cosas, por la necesidad. México era un país orgullosamente solo. En Caracas todo el mundo, salvo México y Uruguay, votó la resolución contra el comunismo que fue la base para derrocar al gobierno de Arbenz. Y en punta del Este todos menos México votan la expulsión de Cuba de la OEA. Es una posición orgullosamente solitaria que se afirmó durante los años del auge petrolero. No sólo teníamos autoridad moral, sino autoridad financiera para esas posiciones. Pero cuando esto se vino abajo, después del portillato, tuvimos que elaborar una política exterior acompañados por otros; de allí Contadora, y de Contadora el Plan Arias. De manera que ha sido una política de éxito ir en compañía de los otros países latinoamericanos, y hace poco ha habido la reunión

de los 8 presidentes latinoamericanos en Acapulco. De manera que nos integramos cada vez más a la América Latina. Pero, pero... somos el país frontera, tenemos la frontera con Estados Unidos, y tenemos el sentimiento de que América Latina empieza en México. Y esto nos da una conciencia muy particular. Y al mismo tiempo tenemos que modernizarnos, tenemos que entrar a la economía internacional. Yo sugiero que lo hagamos precisamente por el conducto del Pacífico, a través de China y Japón, y no necesariamente por el norte a través de los Estados Unidos.

J.O.: ¿Cómo ves el papel político de América Latina en el escenario internacional? ¿Piensas que se ha reforzado y que tenemos una palabra que decir finalmente?

C.F.: Muchísimo. Yo creo que ha habido un cambio extraordinario. Tenemos ahora la posibilidad de identificar, unidos, metas comunes, de actuar cada vez más en conjunto, en el problema de la deuda, en el problema de América Central, en problemas políticos y en otras maneras de unimos. Creo que estamos actuando cada vez más unidos, sin duda alguna. Y es que intuimos que vamos a ser una de las grandes constelaciones de poder del siglo XXI, en que el mundo bipolar nacido de Yalta se va a transformar en un mundo multipolar; y una de las voces va a ser la nuestra, junto con otras como son China, Japón, la India, el mundo árabe, África negra, y las dos Europas, aparte de Estados Unidos y Rusia.

J.O.: ¿Tú encuentras que los Estados Unidos y algunos otros países centristas siguen practicando una política hegemónica impunemente, o ves que hay diversificaciones y resistencias nuevas?

C.F.: Bueno, el hecho es que cada vez dependemos menos de los norteamericanos, y tú ves el descenso de las inversiones norteamericanas; dependemos cada vez menos de inversión y de ayuda norteamericana. Diversificamos mucho, tenemos fuentes de apoyo exterior en Europa, la Unión Soviética, Japón; de manera que hay un descenso enorme de la influencia norteamericana, y ellos se engañan a sí mismos, y adoptan actitudes valentonas, provocadoras en las regiones más débiles, como en la América Central; pero no podrían hacer lo mismo en Argentina, en Brasil o México, en Colombia o Perú. De manera que a pesar de todos los intentos de Reagan por instaurar una hegemonía, la realidad niega esa hegemonía. Ahora no habrá hegemonía, habrá cooperación o confrontación. Yo espero que haya cooperación, que los Estados Unidos entiendan que la época de la hegemonía ya pasó y que ahora nació la época de la cooperación, y de la competencia con otros centros del mundo.

J.O.: Y en este escenario que describes, ¿cómo ves la actividad y la participación de los intelectuales latinoamericanos? ¿Crees que respondemos a las crisis, que estamos siguiendo la marcha de los acontecimientos?

C.F.: No sé si al nivel propiamente de la *intelligentzia*, pero sí al nivel de la creación artística. Allí sí creo que hay una respuesta impresionante. Si tú ves el cine argentino, por ejemplo, o el brasileño, la pintura en Venezuela o en México, la novela, son formas que dicen sí, que responden por lo que somos, y que llegan al mundo. En ese sentido, desde la creación cultural, estamos respondiendo maravillosamente. Esta producción además viene de la continuidad cultural de la América Latina. Muchas cosas han fallado en América Latina, se han interrumpido, se han atomizado, pero la cultura no; la cultura tiene una continuidad maravillosa, desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta nuestros días. De manera que en ese sentido creo que hay una respuesta formidable a la crisis. Basta visitar Río de Janeiro, Buenos Aires, Caracas o la ciudad de México para darse cuenta de ello. En mi país hay una respuesta cultural impresionante, trátase de la novela, de la pintura, del cine, de la crítica, de la historiografía. Es una enorme respuesta a los problemas que confrontamos.

J.O: O sea que nos seguimos alimentando de la crisis.

C.F: Sí, pero tú sabes que crisis en chino es un ideograma que quiere decir dos cosas: peligro y oportunidad. Estamos en eso.