

CARLOS MANN

Călin-Andrei Mihăilescu
Western University, Canada

A principios de los años cincuenta, Carlos Fuentes, al que no le dañaban los 21 años que había cumplido, vio al anciano, elegante, imperturbable Thomas Mann en las gradas, mirando unos muchachos en blanco jugando tenis. Ocurrió en Zúrich. Mientras los demás movían sus cabezas de izquierda a derecha, el venerable Mann miraba, con su transmudana lucidez, fijamente uno de los tenistas, un deportista joven, con aspecto hermafrodita. “Estaba presenciando una escena de *La muerte en Venecia*,” escribe Fuentes en “Zúrich,” el último capítulo de su libro de memorias en orden alfabético *En esto creo* (160). La ironía heroica de Mann (tan saliente en sus obras clásicas – *La montaña mágica*, *José y sus hermanos*, *Doctor Faustus* y *Las confesiones del estafador Félix Krull*, para mencionar sólo las ya mencionadas) se intuye en la escena que Fuentes recuenta y luego en sus propias obras, particularmente en el “cubismo” de *La muerte de Artemio Cruz*, la fantasía de *Aura*, lo misero-mítico de *Cristóbal Nonato* y la catástrofe política de *La silla del águila*.

“En Italia bajo los Borgias,” dice Orson Welles en el rol de Harry Lime en *El tercer hombre*, “tuvieron guerras, terror, asesinatos y masacres, pero produjeron a Michelangelo, Leonardo y el Renacimiento. En Suiza, tuvieron amor fraternal, quinientos años en democracia y paz, ¿y qué hicieron? El reloj cucú.” La famosa punza que desde entonces no ha dejado en paz a los suizos.

Aunque, antes de eso, Zúrich había sido el lugar de las des-reuniones de un conspirador ruso, Vladimir Ilich Lenin, un irlandés corto de vista, James Joyce, y Tristan Tzara, un joven rumano-judío, tres inventores de tres futuros para Europa, quienes tuvieron a Zúrich como un sitio para atravesar la guerra total y ajena y para marcharse en otros tiempos por venir. Y, después de la segunda guerra mundial, como Fuentes apunta, “nos hicimos cargo de otro ciudadano

de Zúrich, Max Frisch ... Nos enteramos de Friedrich Dürrenmatt ... Incluso nos dimos cuenta de que hasta Jean-Luc Godard era suizo y de que el proverbial cucú estaba tan muerto como el también proverbial pato ...” (162). En el centro ausente del país sin descuentos, Thomas Mann:

... cuando recordaba mi apasionada lectura de todo lo que Thomas Mann escribió, de “La sangre de los Walsung” al *Doctor Faustus*, no podía sino sentir que, a pesar de las vastas diferencias entre su cultura y la nuestra, en ambas—Europa, la América Latina, Zúrich, la ciudad de México—la literatura al cabo se afirmaba a sí misma a través de una relación entre los mundos visibles e invisibles de la narrativa, entre la nación y la narración. Una novela, dijo Mann, debería recoger los hilos de muchos destinos humanos en la urdimbre de una sola idea. El Yo, el Tú y el Nosotros estaban secos y separados por nuestra falta de imaginación. Entendí estas palabras de Mann y pude unir las tres personas para escribir, años más tarde, una novela, *La muerte de Artemio Cruz* (162).

La muerte de Artemio Cruz (1962), novela de tramas apenas esbozadas y de una exigente estructura exoesquelética, comienza así:

YO despierto... Me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente. Permanezco con los ojos cerrados. Las voces más cercanas no se escuchan. Si abro los ojos, ¿podré escucharlas?... Pero los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una... una como plata oxidada en la respiración. Metálico todo esto. Mineral otra vez. Orino sin saberlo. Quizás —he estado inconsciente, recuerdo con un sobresalto—durante esas horas comí sin saberlo. Porque apenas clareaba cuando alargué la mano y arrojé—también sin quererlo—el teléfono al piso y quedé boca abajo sobre el lecho, con mis brazos colgando: un hormigueo por las venas de la muñeca. Ahora despierto, pero no quiero abrir los ojos. Aunque no quiera: algo brilla con insistencia cerca de mi rostro. Algo que se reproduce detrás de mis párpados cerrados en una fuga de luces negras y círculos azules. Contraigo los músculos de la cara, abro el ojo derecho y lo veo reflejado en las incrustaciones de vidrio de una bolsa de mujer. Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados. Párpados. Párpados aceitosos. Soy esta nariz. Esta nariz. Esta nariz. Quebrada. De anchas ventanas. Soy estos pómulos. Pómulos. Donde nace la barba cana (4).

El comienzo de *Artemio Cruz* capta más que la benevolencia del lector—se nutre de las frescas y egoístas reservas de lástima y asco. El lector recibirá, pero más tarde, una invitación a resentirlo a Artemio, el protagonista y proto-agonista de la novela más famosa de Fuentes, merecedor de cualquier cosa menos lamento. Cruz, que sube las gradas del poder y la riqueza con la revolución mexicana y sus secuelas, es cruel, calculado, villano y tan insoslayable como la reencarnación de su tipo: un renovado Hernán Cortés, listo para las re-conquistas mexicanas

del siglo veinte. Una imagen compuesta de dictadores del pasado y del por llegar, caudillos, caciques para quienes México, la inmensa, pobre y sublime tierra de las dos soledades de Paz, se reforma superficialmente en las esferas de las reservas orgánicas e inorgánicas. Quizá, en la imagen compuesta, Cruz no es muchos; pero ciertamente es unos cuantos.

Como lo dijo Gyurko, “A lo largo de su vida, Cruz es incapaz de integrar ego y conciencia, ambición egoísta, y sentido de responsabilidad social. Al contrario, se encuentra constantemente dividido entre la preservación de su ego—la fachada de su virilidad—y la realización de la unión espiritual y comunión con otros lo cual implicaría la demolición de su ego. En la Yo-narrativa, Cruz establece que su único amor siempre ha sido por lo material. Pero los segmentos en tercera persona revelan su amor profundo por Regina y Laura, quienes representan el lado espiritual de su carácter.”²¹

Con victorias vacías en la primera persona, con acusaciones y auto-acusatoria en la segunda, y derrotas en la tercera, Cruz se monta en los pronombres como un monje cubista que no para de pillar el país, las almas y la sintaxis. El cubista crece a partir de, y en contra de, la continuidad del alma y la materia, pues más allá de la muerte. La fuente siempre es barroca—después y antes de todo, cualquier fuente es barroca—así las rupturas siempre están sujetas a posibles frenesíes, como en el soneto acérrimo de Quevedo:

Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía hora
a su afán ansioso lisonjera;
mas no de essotra parte, en la riuera,
dexará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama l’agua fría,
y perder el respeto a lei severa.
Alma qu’a todo un dios prission ha sido,
venas qu’umor a tanto fuego an dado,
medulas qu’an gloriosamente ardido,
su cuerpo dexarán, no su cuydado;
serán ceniça, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Tal continuidad geológica post mortem subraya un afecto enfermo con deseo, el cual no es ajeno a la avidez de Aschenbach que se muere en la Venecia de Mann. Los cuerpos se pudren en tantas partes, y mientras el enfermizo Aschenbach trata de curarse, pintándose el cabello, maquillándose, vistiéndose esbeltamente para atraer la mirada fugitiva de Tadzio, el cuerpo de Quevedo se pudre al ojo abierto para dejar afuera polvo, *cuydado* y amor constante. Pero,

Fuentes pone a jugar una fuente en contra de la otra. A la vena totalizadora en que escriben Quevedo y Mann, Fuentes opone la ruptura cubista que hace su novela y la hace durar. Las rupturas en *Artemio Cruz* son las causas iniciales y resultados persistentes del experimento que la historia juega con el hombre—una separación del papi-león y del semental contagiado por continuidades. *Artemio Cruz* lo saca todo, con todas las salidas, eviscera el cuerpo, el alma mezquina, y el espíritu flamante de Artemio para ponerlo a la vista en la mesa de operación. El foco no para de marchar. La trama no se ha logrado. Hay más, más por llegar. Fuentes es el futuro. Fuentes es la fuente – del futuro: una reunión de reuniones – una reunión de metonimia y metáfora, pero sin síntesis. Más bien, un Thomas Mann como la fuente-espejo de Fuentes:

A través de él, yo había imaginado que los productos de su soledad y de su afinidad se llamarían arte (creado por uno solo) y civilización (creada por todos). Habló con tanta seguridad, en La muerte en Venecia, acerca de las tareas que le imponían su propio ego y el alma europea, que yo, paralizado por la admiración, lo vi de lejos aquella noche en Zúrich sin poder imaginar una afinidad comparable en nuestra propia cultura latinoamericana, donde las exigencias extremas de un continente saqueado, a menudo silenciado, a menudo también matan las voces del ser y convierten en un monstruo político hueco la de la sociedad, a veces matándola, o pariendo a un enano sentimental y, a veces, lastimoso (162).

Como si fuese tan fácil. Como si la novela no fuese hecha de intersecciones. Como si la obsesión de la humanidad con las trinidades no mereciese algo mejor que refugiarse en su encarnador, Artemio. Como si la reverencia de Fuentes a Mann no se reflejase en algún espejo destinado.

Como si yo estuviese preguntando de esta novela de tantas llaves y tan pocos candados: “¿Quién es Artemio Cruz?”

Como si la respuesta fuese: Artemio Cruz soy yo. Artemio Cruz eres tú. Artemio Cruz es él.

Cruz es también el exoesqueleto (algunos dirían, el prolegómeno diagramático) de las obras subsecuentes de Fuentes, de sus inmensas vistas hechas con el propósito de encarnar el esquema llamado Artemio Cruz, la fuente de su propio futuro como escritor. Pero todo esto, sólo en retrospectiva.

Una de esas encarnaciones emerge en el 2002 con la novela epistolar *La silla del águila*, la cual comienza con una carta de

María del Rosario Galván a Nicolás Valdivia

[Ella escribe] Vas a pensar mal de mí. Dirás que soy una mujer caprichosa. Y tendrás razón. Pero ¿quién iba a imaginar que de la noche a la mañana las cosas cambiarían tan radicalmente? Ayer, al conocerte, te dije que en política no hay que dejar nada por escrito. Hoy, no tengo otra manera de comunicarme contigo. Esto te dará una idea de la urgencia de la situación... (11).²

Es el año 2020, Estados Unidos, al mando de la presidenta Condoleezza Rice, ha apagado el satélite de telecomunicaciones que muy amablemente había ofrecido a México (país que recientemente había votado en contra de los Estados Unidos en el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas). De la noche a la mañana, México amanece sin fax, correo electrónico e incluso sin telefonía, lo que significa que los políticos mexicanos deben hacer algo que nunca habían hecho: dejar huellas escritas. “Hoy, no nos queda más remedio que escribimos cartas,” enfatiza María del Rosario Galván (14). Tan mezquino, rutinario y sangriento como una utopía, la historia de México se revela en *La silla del águila* con una concentración única, o al menos en lo que corresponde a la obra de Fuentes. En sus imponentes vistas, *Terra nostra* y *Cristóbal nonato*, incluso *Los años con Laura Díaz*, las fuentes muy aprendidas de Fuentes saltan de era a era y de lugar al espacio que rodea a México con auras de inteligibilidad. Pero, aquí él trata con la historia del futuro de la política mexicana desde el comienzo hasta el sinfín. Él sabe de qué está hablando y cómo decirlo. Desde su juventud, el cosmopolita, multilingüe, bien viajado hijo de un diplomático mexicano, asume una posición política en la República Mundial de las Letras, así como en las repúblicas con nombres reconocibles en el mapa. Por un buen trecho de tiempo, Fuentes fue un influyente mediador cultural mexicano, latino- y norteamericano, pero no solo en la política cultural. Probablemente él fue el principal catalizador del boom latinoamericano en los años sesenta y setenta, el éxito comercial de la literatura latinoamericana “saliendo del sur,” con García Márquez, Cortázar, Donoso, Vargas Llosa y Fuentes mismo como sus héroes principales. Lo que hizo Jakobson para los formalistas rusos y la escuela de Praga—hacerlos conocer en el occidente y establecer un diálogo más fructífero que original—Fuentes lo logró para la literatura latina. Podría decirse que Juan Rulfo fue mejor escritor que Fuentes; ignoro si el trono de Octavio Paz, el anciano Papa de las letras mexicanas, quedará puesto en una meseta más alta en el futuro. Pero lo que queda claro es que Fuentes tenía la astucia política para ayudar a lanzar y mantener el interés en los escritores latinos al norte de la frontera. Cuenta (Julio Ortega) la leyenda que, en los sesenta, Fuentes llamó a José Donoso en Santiago desde los Estados Unidos para contarle que su primer libro iba a ser traducido al inglés (en esos tiempos, era de saltar). De pronto Fuentes escuchó un “¡bum!” y la voz de la esposa de Donoso, con alarma, preguntándole: “¿Qué le has dicho a Pepe? Se acaba de desmayar. Tengo que colgar ya.” En los tiempos de los varios bum bums americanos, el boom latinoamericano comenzó con la caída de Donoso. Es cierto, Borges fue el Papa del boom y Donoso—entre los primeros que se publicaron en inglés, pero era Fuentes quien estaba en el teléfono.

La silla del águila muestra la concepción insondable de México para Fuentes, el país de los desastres dinámicos donde cada pensamiento es un acto de contrabando, y en donde todo lo que uno puede esperar es dormir la noche en la cama de su enemigo vencido. El México de estas epístolas, sin embargo, paródicamente va en contra de la corriente. Escucha los rumores en la Ciudad

de México, donde todo el mundo sabe lo que no se dice, explica uno de los personajes: “escribelo todo, nadie te va a creer. Cierra la boca, todos se van a dar cuenta”. Mientras la ciudad y el país se han vuelto tan grandes para operarse con base del silencio, los murmullos y los rumores solamente, uno debe de escribir. Este no es Blanchot; es Realpolitik porque todo lo que es superfluo pertenece por derecho a la gente que no tiene nada. Como lo real; pero distinto a la tecnología, la cual debe pagar precio de entrada para convertirse en una religión, una subespecie de lo fantástico como todas las demás, y ser reverenciada más allá del punto del simple uso. En el salto de fe del ‘cómo’ al ‘cuánto’, “debemos romper las leyes para preservar las costumbres,” sentencia otro de los personajes. La interrupción de la tecnología moderna que desencadena las letras de *La silla del águila* lleva a los actores a cometer confesiones. Las letras se transforman en lo real, con todo su peligro y oxidación. Ahí mismo, y a través de los personajes, algunos tan tácticamente monstruosos, algunos con nombres divertidos, algunos extraordinarios, como María Rosario Galván, la resentida hereditaria, mezcla de Mme. de Maintenon y de una Evita Perón rural, la encarnación de los seres de papel cumple uno de los manifiestos de Artemio Cruz. Igual ahí, también, Fuentes se une a la oposición de Thomas Mann al espíritu de la vanguardia. Sus compartidos real/ismos se mantienen firmes frente a la “libertad irresponsable” a la que recurre los nunca realizados manifiestos vanguardistas. Fuentes fue más literal que el lateral, irónico Mann: él planeó a principios de los ochenta un “sistema” de sus obras publicadas y en proyecto, algo similar a *La Comédie humaine* de Balzac que Fuentes bautizó *La edad del tiempo*, la cual creció al punto de incluir catorce categorías a mediados de los noventa. *Artemio Cruz* se sitúa como la pieza central, Fuentes regresando a ella, una y otra vez, como la fuente de sus obras posteriores. Podríamos llamar a esto la Realpolitik de su propia obra, consagrada al despliegue estratégico de sus tropas narrativas en el aire del tiempo. El hombre pensó ampliamente, con armas de populismo de élite, y en esto uno intuye un efecto Thomas Mann, la habilidad de las novelas del alemán para proyectar, no muy distinto a la épica, un círculo ancho, una hiper-tautología, quizá concebida para refugiar a sus lectores en una cuna grande y segura.

Fuentes ofrece dos finales alternativos a su historia en Zúrich:

... uno es ... la imagen del escritor español Jorge Semprún, republicano y comunista, enviado a la edad de quince años al campo de concentración nazi de Buchenwald y que, al ser liberado por las tropas aliadas en 1945, no fue capaz de reconocerse a sí mismo en el joven demacrado, salvado de la muerte, que no hablaría de su dolorosa experiencia hasta que su rostro le dijese: - Puedes volver a hablar.

Lo que hace Semprún en su notable libro, *La escritura o la vida*, es esperar pacientemente hasta que una vida plena le sea restaurada, aunque le tome décadas (y se las toma) hablar sobre el horror de los campos. Entonces, un día, en Zúrich, se atreve a entrar a una librería por primera vez desde su liberación años atrás

y se sorprende mirándose a sí mismo en la vitrina del comercio. Zúrich le ha devuelto su rostro. No necesita recobrar el horror. Recuperar el rostro ha bastado para contarnos toda la historia. La vida de Zúrich le rodea (163).

Como si el sentimentalismo espectacular de la escena anterior fuese excesivo, Fuentes agrega un segundo final,

... más cerca de mi propia memoria. Sucedió esa noche de 1950 cuando, sin que él lo supiera, dejé a Thomas Mann saboreando su démi-tasse mientras la medianoche se aproximaba y el restorán flotante del Baur-au-Lac se bamboleaba ligeramente y las linternas chinas se iban apagando con lentitud.

Siempre le quedaré agradecido a esa noche en Zúrich por haberme enseñado, en silencio, que en literatura sólo se sabe lo que se imagina (331).

A mi vez, tengo dos finales para este “Carlos Mann.”

En 1999, César Aira publicó su novela *El congreso de literatura* (Buenos Aires: Andanzas/Tusquets), la cual transcurre en Mérida, Venezuela. Allí, literatos, profesores, agentes y similares se congregan para crear clones de Carlos Fuentes. El narrador de primer-persona obtiene una célula de Fuentes, para el clonaje apropiado. Aira, el buen hombre de la subtrama, asume la tarea de Fuentes, el hombre de la súper-trama. La parodia no cede: todos en el congreso comparten la misma dificultad—¿dónde terminaba el hombre y dónde comenzaban sus libros?; para ellos, todo esto era Carlos Fuentes. Y así Fuentes estaba destinado para ser la fuente de todos ellos.

El segundo final nos lleva a la última e inconclusa novela de Thomas Mann, *Las confesiones del estafador Félix Krull*. Krull había habitado la mente de Mann por casi medio siglo. En junio de 1909 Mann le contó a su esposa, Katia, de su fascinación con las confesiones de un estafador, o *chevalier d'industrie*, o *Hochstapler* rumano George Manolescu. La primera sección de Krull apareció en 1911; una secuela en 1920, pero el volumen tuvo que esperar para que, muchos años después, quede inconcluso. Mann leyó selecciones de las memorias de Manolescu en el tour que eventualmente engendró *La muerte en Venecia*. Mann consideró *Confesiones* como su obra más personal; en Krull exhibe su versión paródica de Goethe, así como una relación llamativa con las auto-revelaciones de Nietzsche en *Ecce homo*. Ambos comparten “el aire de alturas; la excusa de los errores cometidos en el linaje paterno; por supuesto, los dos son desdeñosos de sus herencias maternas. Las enfermedades de Nietzsche y de Krull son vagas; son además interpretadas como serias, como lo son el dominio de sí mismo y la superación de uno mismo. Ambos arguyen tautológicamente por su superioridad natural”³

Krull comparte con el faustiano Adrian Leverkühn la risa del elegido y con José (de *José y sus hermanos*) la risa del ilícito. Como José, Félix es una figura a la Hermes, encantador y astuto, un Don Juan que satisface a aquellos de los que se aprovecha. Como Hermes, es vigorosamente fálico, tanto de un

alfa masculino que puede mostrarse generoso, “y reivindica que el gozo y el lujo alcanzan una profundidad sin precedentes en su persona”, provocando fantasías, incluso homosexuales, y acabando por una nota toto-sexual: “la escena de amor, al final de la novela, con Doña María Pía Kuckuck, la doble-madre de sus conquistas, Zouzou, se mira como una *corrida*, con el estrés en los pesados pechos de reina de la señora y sus gritos de *olé*, *heho*, *ahe*, como si estuviese alentando al toro y la danza de la muerte del toreador” (id., 130; 134).

Félix Krull es el opuesto de Gustav de Aschenbach de *La muerte en Venecia*: mientras el segundo cae en la tentación, a Krull se le da la tarea de traerla al mundo. Pero, si sus memorias son de fiarse, Mann estaba leyendo las tramposas confesiones de Manolescu cuando comenzó a escribir *La muerte en Venecia*. Así como Aschenbach se muere poco a poco mirándolo Tadzio con—¿homosexual?; ¿pedófila?—fascinación, quizá Mann mire al joven tenista en Zúrich de 1950. Mientras los demás mueven sus cabezas para mirar la pelota, su vista se instala en su fetiche. ¿Pero es sólo eso? ¿No estaba Mann mirando, tal vez y además, a través del chico? ¿No era su vista no sólo un enamoramiento pero también una trampa? ¿Una trampa para salir de sí mismo e imaginarse como un Félix Krull, con la habilidad de escamotear a todos y sobre todo a sí mismo? Al fin y al cabo, Thomas Mann estaba tan acostumbrado a la oscuridad como un ciego o un huérfano.

Al final, la denegación de Mann a la influencia de Nietzsche es inescapablemente nietzscheana, exhortando a sus seguidores a rechazarlo. Fuentes no tiene ningún Nietzsche que negar.⁴ Su Quevedo no fue Cervantes, para llevarlo a pasear, el paseo de los paseos para un novelista. Fuentes fue de esta manera institucionalizado, un maestro de su victimismo a las instituciones, para convertirse en un premio, y una rectoría, y un autor de arriba a abajo para la gente, y el primordial escritor de su país cuando el país lo necesitaba más: durante sus años, especialmente después de la muerte de Octavio Paz, cuando fue correctamente promocionado como el laurel de la literatura mexicana. México es un país de hombres que no te miran a los ojos cuandom de paso, te dan la mano. Quizá porque estás demasiado presente para ser cualquier cosa excepto pasado, más que una amenaza—un invasivo futuro. Fuentes siempre fue un ministro sin portafolio; su trabajo, un portafolio que necesitaba un ministro. Entre Fuentes y sus lectores se erigió un velódromo fálico para que los curas fueran a dar una vuelta a su obra. La monumentalization no carece de movimiento.

A Fuentes se le llamó más de una vez el Thomas Mann de Latinoamérica. Llamar a Thomas Mann el Carlos Fuentes de Alemania sería desigualmente entretenido. Esta disimetría convoca a una coincidencia para lograr su mensaje. En los sesenta y setenta, años en los que Fuentes tuvo sus problemas con la migra gringa, su visa de entrada fue denegada un buen número de veces. Después de realizar consultas, fue referido en la dirección de un funcionario de alto nivel del departamento quien parecía que era la fuente de las negativas. Fuentes lo llamó e invitó a un almuerzo para discutir el asunto. Aquel aceptó, se reunió

con él, le dijo que los pronunciamientos de Fuentes sobre la Cuba castrista no eran apreciados en Washington, y le advirtió que la migra no iba a cambiar de posición. El nombre del oficial era Thomas Mann.

NOTAS

1 “Lanin A. Gyurko, “Structure and Theme in Fuentes’ *La muerte de Artemio Cruz*.” *Symposium* 34, no 1 (Spring 1980): 29-41; reprint in *Carlos Fuentes’ The Death of Artemio Cruz*, Harold Bloom, ed. New York: Chelsea, 2006: 5-18; 14.

2 Fuentes, Carlos. *La silla del águila* (Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2003).

3 Picart, Caroline Joan (“Kay”) S. *Thomas Mann and Friedrich Nietzsche. Eroticism, death, music, and laughter*. Ámsterdam & Atlanta: Rodopi, 1999: 107.

4 Hasta su última novela, la póstuma *Federico en su balcón* (Barcelona, Alfaguara, 2012)