UCLA
Mester

Title

Ideología y juego intertextual en La Campaña de Carlos Fuentes

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/24h088k5

Journal

Mester, 23(2)

Author

Chávez, Daniel

Publication Date

1994

DOI

10.5070/M3232014415

Copyright Information

Copyright 1994 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

Ideología y juego intertextual en *La Campaña* de Carlos Fuentes

En *La Campaña* de Carlos Fuentes, los intertextos literarios e ideológicos entran en un juego de desestabilización de los esquemas de la lectura. Al nivel del narrador, todas las señales nos confirman que estamos ante una novela histórica inscrita en la tradición del realismo. Por otro lado, el lenguaje y las alusiones ideológicas comienzan a saltar del horizonte temporal de ese "realismo" pretendido para trazar una serie de convergencias que parecen oscurecer la importancia del relato y demandan nuestra atención sobre el contenido ideológico de la novela. El juego no se extingue ni se disipa, continúa cobrando fuerza hasta que el lector comienza a "leer doble", en un ensayo de teoría literaria y política, una novela histórica o viceversa. Lo curioso es que estas dos vías se recorren desde muchas direcciones al mismo tiempo.

Por otro lado, a través de la intertextualidad se actualiza ante el lector el museo ideológico de Latinoamérica y se abren perspectivas críticas de la historia que parecían distantes en el tiempo pero que cobran contemporaneidad con la complicidad del lector. Es nuestro objetivo explorar la posibilidad de que en esta novela, y tal vez en la Nueva Novela Histórica en general, la intertextualidad no funcione como un elemento estilístico más para la inserción dentro del espacio de lo literario, sino como juego estructural dominante del texto y como revaloración crítica postmoderna de los múltiples proyectos ideológicos que han dirigido la historia de Latinoamérica.

Bajo la apariencia de un narrador que se mueve entre la autobiografía

realista decimonónica, *La Campaña* dibuja inicialmente su horizonte intertextual con los obras canónicas de la Ilustración francesa. Los tres actantes principales: Baltasar Bustos, Manuel Varela y Xavier Dorrego, como lo afirma el narrador, se constituyen a imagen y semejanza de los idearios de Rousseau, Diderot y Voltaire respectivamente. Al desarrollarse como ideologemas, en los primeros tres capítulos, las citas que animan a estas tres representaciones, conforman un diseño diferencial que quiere ser muy claro (Bajtin 333)

Sin embargo, bajo la congruencia de una narración a tiempo cronológico, los registros del lenguaje comienzan a contaminarse con voces atribuibles a un hablante del siglo veinte y el discurso entra en disonancia con la conformación "realista" del texto (Genette 1972). Disonancia que no hará sino agudizarse a medida que el relato se desplaza por el territorio y el tiempo de las guerras de independencia de América.

Esta discrepancia contribuye a establecer una dicotomía entre el modelo genérico de "novela histórica" a que es remitido el lector y la intertextualidad anacrónica que problematiza la identificación y verificación con el contexto sociohistórico del siglo XIX.

Ciertamente, la proyección del pasado histórico para ilustrar el debate ideológico del presente es una de las características de la novela histórica moderna (Lukács 272-273). Sin embargo, el uso del elemento intertextual en este sentido para aludir a varios momentos ideológicos simultáneamente en una sola novela parece más bien característica de la "Nueva Novela Histórica", como se ha dado en llamar a las novelas de este género (novela histórica) publicadas a partir de 1949 (Menton 14-38).

La intertextualidad, entendida como la reproducción o alusión al nivel de la frase de textos previos o posteriores al que se tiene ante los ojos, contribuye a insertar el relato de la novela en la literariedad (Riffaterre 142). Además, puede relacionarla con un conjunto de textos no necesariamente

literarios que convierten a la obra en un "cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual" (Kristeva 83).

Dada la complejidad del fenómeno o fenómenos de la intertextualidad y los problemas de terminología, pretendemos concentrarnos en solo dos aspectos presentes en la novela de Fuentes. En las instancias de intertextos que confirman el modelo hipertextual mimético, es decir, las marcas deliberadas que como género, novela histórica, en su tiempo y espacio contiene la obra (Genette 287). Nos ocuparemos así mismo, de las alusiones que a nivel del léxico se hacen de diversos conceptos ideológicos que no son "pertinentes" al período histórico en el que se desarrolla el relato.

Dentro de las instancias o réplicas intertextuales, queremos diferenciar entre aquellas que son explícitas, es decir, que están expresamente declaradas en el texto: "Quijote de las Luces" (26) y aquellas que a través de frases transformadas o de voces que corresponden a conceptos muy específicos pueden ser reconocidas sin necesidad de aclarar su origen: "se hacía de una contracultura." (50). A estas últimas las denominaremos como implícitas o no confesadas, por depender completamente de la actualización del lector (Quintana Docio 208).

El sistema estructural que sostiene la identificación de *La Campaña* con un discurso histórico convencional, consiste principalmente, en una trama de construcciones verbales saturadas de intertextualidades explícitas. Las lecturas de los "tres ciudadanos" permean el discurso del narrador y sus registros van desde vagas alusiones a los clásicos grecolatinos, pasando por la patrística cristiana San Crisóstomo (19); San Agustín, San Alberto Magno, Sto. Tomás de Aquino (244); hasta los autores del *Espíritu de las leyes, El contrato, Le neveau de Rameau* y *Cándido*:

> Bustos, Varela, Dorrego —los tres amigos estamos por encima de estas sutilezas políticas y contubernios dinásticos; nosotros

> ideas que perduran en la *stoa* , no de la lid pasajera de la *polis* -. Dorrego es voltaireano, cree en la razón, pero sólo se la concede a una minoría iluminada capaz de conducir a la masa hacia la felicidad; Bustos es rousseauniano, cree en la pasión que nos lleva a recuperar la verdad natural y a reunir, como en un haz las leyes de la naturaleza y las de la revolución. Son dos caras del siglo XVIII. Hay una más, la mía, la de Manuel Varela el impresor, que es la máscara sonriente de Diderot, la convicción de que todo cambia constantemente y nos ofrece, en cada momento de la existencia, un repertorio de donde escoger. . . Seré un narrador de estos sucesos. Baltasar me necesitará; hay en él una cándida ternura, una pasión vulnerable que requiere la mano de un amigo. Dorrego, en cambio, es tan insistente y cerrado como su maestro Voltaire. . . . (25)

En este largo perfil de horizontes lectores también se fijan las funciones del narrador/mediador que será Manuel Varela y la del agonista Dorrego, colocados con y en contra del ideologema evolutivo de Baltasar Bustos. Al mismo tiempo, la distancia jerárquica coloca a los dos primeros en la perspectiva que como "hermanos mayores" de Baltasar, van a conservar y que contribuirá a definir la situación narrativa que se mantendrá como dominante a través de toda la novela. Las cartas y diálogos de los tres, gracias a la autodesignación de Varela como narrador, constituirán un texto único y "secreto" (258) solo accesible al "lector" después de la muerte de los actores. Para continuar con la apariencia realista y verídica de la historia, se presentan a todo lo largo de la novela, una serie de instancias intertextuales implícitas congruentes con los límites temporales de la narración: de 1810 a 1821. Un ejemplo de esto sería, como lo señala Menton (179), el apodo de Gabriela Coó "mi Dueña Chica" (163) que viene del *Libro de buen amor*, agregando a la erudición de los "ciudadanos" el intertexto de la tradición de la España Medieval.

Sin embargo, a medida que avanza el relato, la confirmación del modelo "realista" de la narración comienza a desestabilizarse también a través de otro conjunto de instancias intertextuales. La mayoría de éstas son de tipo implícito, aunque no faltan las alusiones explícitas. Por ejemplo, el diseño "claro y distinto" del perfil ideológico de Baltasar Bustos va entrando en una relación dialógica con sus propias lecturas y las de sus correligionarios:

> Sus lecturas apasionadas de Rousseau se mezclaron con las enseñanzas frías de la patrística, pues si el héroe intelectual de Baltasar Bustos, que era el ciudadano de Ginebra, nos pedía abandonarnos a nuestra pasión a fin de recuperar nuestra alma, el santo Crisóstomo condenaba los amores ideales que jamás se consumaban, porque así se inflamaban más las pasiones. (19)

La condensación de trazos ideológicos se va a revelar como un procedimiento consistente en el texto, desde el momento en que se conjuntan muy "Americanamente" el catolicismo con una filosofía de la Ilustración francesa pero congruente con el proyecto libertador de las colonias. El sincretismo de la religión y el sensualismo vendrán a ponerse en paralelo más tarde en las visiones oníricas en las que Bustos evoca a Ofelia Salamanca: la visión más irresistible del capullo, el catolicismo genital de la mujer (52). Aquí mismo se establece otra de las grandes disyuntivas de la novela, los polos pasión/razón, práctica/ideología, que darán pie a la acción del "héroe."

De cualquier manera, el "rousseauniano" porteño de los primeros capítulos comienza a discrepar con su descripción original. Es aquí donde comienza la preocupación de que el personaje se nos escapa, como lectores, en la encrucijada de la contradicción y, sin quererlo, se inaugura un ejercicio de interpretación de los síntomas contrapuestos para conseguir una fisonomía unitaria (Ortega y Gasset 33).

Como señalábamos el modelo original de posible "héroe romántico" va a confrontar también los conceptos de sus "hermanos mayores":

> Baltasar Bustos alegaba en contra de sus amigos que las ideas generales de Voltaire, Rosseau y Montesquieu estaban muy bien, pero que a cada uno le correspondía llevarlas a la práctica en su vida personal y ciudadana. No basta, exclamaba, con denunciar la injusticia general de las relaciones sociales, ni siquiera cambiar de gobierno, si no se cambian las relaciones personales. Empecemos por revolucionar nuestra conducta alegaba Bustos. (26)

El ideologema "Baltasar Bustos" va a separarse de sus acotaciones originales agregándose, como ya mencionamos, la disyuntiva: ideas generales/práctica personal. Casi imperceptiblemente la formulación de la segunda y tercera frases, los sintagmas: "llevar a la práctica", "denunciar la injusticia general de las relaciones sociales", "empecemos por revolucionar nuestra conducta" van a introducir una combinación que a nivel léxico, parece separase de la congruencia de los intertextos explícitos con el panorama sociohistórico del relato. La enunciación en la primera persona del plural denota una carga de función apelativa que puede hacernos establecer lazos primeramente con la revolución de que se ocupa el relato, ya que la frase se dirige a los interlocutores Varela y Dorrego. Sin embargo, los términos "denuncia" y "práctica" nos parecen conllevar unas ciertas resonancias de contemporaneidad o de un discurso revolucionario posterior que se acerca al del joven Karl Marx quien no comenzaría a escribir sobre "la crítica como pasión", "la denuncia de las relaciones sociales" y de la "praxis" sino hasta 23 años después (1844) de los hechos históricos de la Revolución Argentina de Independencia (Marx 246, 251).

Lo que comienza como sospecha se va a confirmar en el capítulo dos, en la construcción arquetípica de la genealogía de Baltasar: hermano de Electra, hijo de la Tierra y del Patriarca, que por lo demás, según G. Durán,

el uso de arquetipos es un procedimiento sistemático en la narrativa de Fuentes. Dentro de estos modelos arquetípicos, Sabina, la primogénita, resiste la autoridad patriarcal y la de Baltasar, lector omnívoro, contraponiendo su propia actividad lectora:

Pero era terca; envidiaba al hermano; leía más de lo que se le pedía a una prisionera del hogar, leía en contra de su hermano, breviarios, panfletos católicos, sermones. . . Se hacía de una contracultura sólo para desafiar mejor al hermano menor que ella. (50)

Paradójicamente con el contenido de las lecturas, la actividad misma de "leer para desafiar" y el "hacerse de una contracultura" comportan una posición subversiva que se parece en el uso de estos precisos términos a las formulaciones teóricas de la Escuela de Frankfurt, especialmente a los trabajos de Marcuse y Adorno de los años cincuenta. Por otro lado, en el sentido de oponer la lectura al sistema patriarcal impuesto a Sabina, nos remite a las elaboraciones del feminismo tanto norteamericano como latinoamericano.

Encontramos otro salto ideológico más en este capítulo, al traerse al período de 1810-1821 el debate Civilización-Barbarie que en Argentina, que no viene a manifestarse con todo su vigor sino hasta veinte años después, en el *Facundo* (1845) de Domingo F. Sarmiento:

> Baltasar miró a ese gemelo atroz y tuvo la lucidez de devolverle el apretón, tomarle la muñeca al gaucho, levantarle violentamente la manga y revelar las heridas crueles del antebrazo. La educación del campo, bárbara y rechazada, regresó a él y él sintió repugnancia de dejarse vencer por los orígenes detestados -sobre todo cuando la sapiencia rural iba a salvar la presencia civilizada. (54)

La posibilidad de nombrar a ambas formaciones como "educación" y la habilidad facultativa para echar mano de la "barbarie" para salvar a la "civilización", contribuye a magnificar el número de contradicciones de

que está investido el ideologema representado por Baltasar Bustos. En el siguiente capítulo, esta figura "revolucionaria" recibirá, por voz de Manuel Varela, el conocimiento y la táctica guerrillera de otro argentino envuelto en la lucha, sólo que este último pertenece al siglo XX:

> "Cada uno de los valles que derraman sus aguas por el Pilcomayo, cada cordón de sierras, cada depresión del terreno, es una republiqueta, un foco de insurrección permanente", le escribí, para ponerlo en antecedentes, a mi amigo Baltasar. (79)

El concepto de "foco de insurrección permanente" pertenece ya al vocabulario de la táctica militar refinado por la práctica en la Sierra Maestra y asentado en los escritos sobre *La Guerra de Guerrillas* del Che Guevara (27).

De esta manera, el siglo XX terminará por convertirse no sólo en la fuente principal de intertextos ideológicos, sino en el plano de alusión más sistemático de este capítulo. En la visión de El Dorado, Bustos presencia como "espectador" (96) el panorama de la urbe latinoamericana del próximo siglo, con anuncios publicitarios cuyo slogan "Ofelia Salamanca" (96) se nos presenta como en marquesinas de teatro. Además, Baltasar guiado por Simón Rodríguez lee mensajes en los ojos (pantallas) de los habitantes de "el Dorado" (96) y se extasía con las luces del Buenos Aires o el México que el lector del siglo XX vería en una visita nocturna a estas ciudades.

Más adelante, la función profética de la figura de José de San Martín adquiere una dimensión textual en sus advertencias contra el militarismo y las dictaduras que después de su tiempo, vendrían a ser el pan de todos los días en la historia política de nuestro continente. Esta función se extiende incluso al "vaticinio" casi "comentario" de la Guerra Sucia de finales de los setentas y los ochentas en Argentina y Chile:

> Era esto quizá, lo que en su ánimo más secreto se guardaba José de San Martín: la visión de un mundo sin héroes, en el que los hombres como él, que era un héroe grande. . .no fuesen posibles, porque ya

> no habría batallas con sables, encuentros cuerpo a cuerpo y códigos de honor, sino muertes fratricidas, batallas ganadas contra los hermanos, no contra los enemigos, guerras previsibles, programadas, en las que la muerte sería decidida y otorgada a distancia... Guerras sucias en las que las víctimas serían los débiles.

A estas alturas, la constante prolepsis ideológica ha acumulado suficientes elementos como para que el lector rechace la posibilidad del "descuido" en el léxico del narrador y su discurso "decimonónico" nos parece definitivamente sospechoso y se pierde la confianza en su "realismo" narrativo.

Estos saltos se presentan como constantes "guiños" ideológicos y literarios anacrónicos que se hacen a la posición del lector contemporáneo (Portal 139-141). Con estos guiños, el lector (los lectores), ha(n) recibido un ataque en "minué guerrillero" a la actualización del género "novela histórica" y así, los esquemas de lectura (tiempo, narrador etc.) están presentes pero desestabilizados.

En el movimiento diacrónico de la narración, se hace alusión a una serie de proyectos políticos/debates ideológicos que pasan a ser actualizados sincrónicamente por el lector. A nivel narrativo, esta técnica produce efectos de superposición de perspectivas temporales e ideológicas.

Primero, existe una duplicación en el plano temporal. En la serie de eventos del pasado descrita con diversas inferencias ideológicas simultáneas, la narrativa resultante no es una simple juxtaposición de puntos de vista ideológicos, sino una síntesis, en la cual la descripción aparece, por así decirlo, en una doble exposición (Uspenski 67). Así la narración parece conducirse desde una perspectiva temporal doble: se verifica desde la perspectiva histórica representada por los actantes que participan en la novela y, simultáneamente, desde la posición temporal del lector que actualiza las instancias intertextuales contemporáneas. Segundo, en la

relación entre las perspectivas temporal e ideológica se abren múltiples posibilidades. Debido a la ambigüedad de la construcción narrativa esas posibilidades son invitaciones a la evaluación ideológica 1) de los eventos del presente o del pasado histórico desde el punto de vista del futuro; 2) de los eventos del presente y del futuro desde el punto de vista del pasado, o 3) del pasado y el futuro desde el punto de vista del presente (Uspenski 69).

Estas posibilidades críticas van a encontrar cabida dentro del debate metaideológico de "la modernidad" en que se embarca el narrador focalizado en la figura del preceptor de Baltasar, el padre Julián Ríos, con un léxico prestado o desgajado de los medios de comunicación de los setentas u ochentas, o probablemente de *Los hijos del limo* de Octavio Paz:

> ¿Entenderán los patriotas suramericanos que sin ese pasado nunca serían lo que anhelaban ser: paradigmas de la modernidad? La novedad en sí es ya una anacronía: corre hacia su vejez y su muerte irremediables. El pasado renovado es la única garantía de modernidad, tal era la lección del Padre Ríos para su joven discípulo argentino, que esta noche le parecía tan desamparado como el continente entero.... (144)

El juego intertextual queda bien definido en sus disyuntivas y provocaciones, estamos ante la crítica de la crítica, del tiempo y la ideología, así lo expresa casi al final de la novela, el padre Quintana en un arrebato posmoderno a lo Lyotard (23), de invitación al escepticismo:

> Por favor Baltasar, sé siempre un problema, sé un problema para tu Rusó y tu Montescú y todos tus filósofos, no los dejes pasar por tu alma sin pagar derechos de aduana espiritual; 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 la verdades.... (242)

Resulta entonces que en el entramado implícito de intertextos el lector asiste a una discusión filosófico-ideológica del siglo veinte con un plano paralelo de novela histórica de la Independencia de América. La novela se convierte en ensayo, con la complicidad del lector. Una de las mejores claves para explicar este malabarismo intertextual se encuentra en un texto con un tiempo de enunciación muy cercano al de esta novela, 1990.

Este otro intertexto, no lo hemos mencionado por guardar más bien una relación interdiscursiva y metatextual con la novela, y no estrictamente intertextual que es el caso de los procesos que aquí nos interesan.

En *Valiente Mundo Nuevo*, Carlos Fuentes pone en proyecto de "poética" y de "ideario" lo que se pone en "práctica" en *La Campaña*. En "Hacia una cronotopía de Iberoamérica" Fuentes sintetiza "su proyecto" o "denuncia" político-cultural mezclando elementos de la teoría de la novela de Bajtin y su versión del sincretismo ideológico iberoamericano:

> La dialéctica del relativismo y de la policultura nos hace comprender a los iberoamericanos que la modernidad en sus diferentes apariciones, ligada a la Ilustración borbónica, la Revolución francesa, el romanticismo rousseauniano, el liberalismo y el positivismo, el marxismo y el capitalismo, es en cada ocasión, el lenguaje relativo de un observador que sólo con enormes riesgos niega lo que, desde su punto de vista relativo, no puede ver: la policultura indo-afro-iberoamericana. (42)

Con este metatexto completamos el circuito intertextual con los elementos mencionados por Kristeva. El texto se convierte en un terreno de juego, en una zona de concurrencia de textos del autor, del lector y del espacio cultural anterior o contemporáneo. Si la intertextualidad es una característica de la Nueva Novela Histórica Hispanoamericana no nos parece que este rasgo la defina puesto que el fenómeno intertextual es una característica de casi cualquier texto. La diferencia estriba en las funciones

que se le asignan dentro del mismo. Tal vez sean las diversas actualizaciones de esta función, las que le proporciona su especificidad a esta Nueva Novela e incluso pudieran delimitar diferencias entre ellas. Y a manera de provocación final, baste considerar cómo la función intertextual en *La Campaña* difiere de la que conlleva en *Terra Nostra*. En ésta última, se recrean etapas históricas completas para establecer juegos temporales con diversos planos juxtapuestos, con entradas y salidas al futuro y al pasado en una estructura mucho más explícita y compleja (García Gutiérrez 1138).

En *La Campaña* la intertextualidad tiene una función estructural central en el discurso del narrador Manuel Varela y en el diálogo del "héroe" representado, en el que concurren múltiples construcciones ideológicas que han constituido los sucesivos proyectos políticos de América.

Daniel Chávez
University of Michigan

OBRAS CITADAS

Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas, 1992.

Durán, G. *The Archetypes of Carlos Fuentes*. Hamden: Archon, 1980.

Fuentes, C. *La Campaña*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

——.*Valiente mundo nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

García Gutiérrez, G. "*Terra nostra*: crónica universal del orbe (apuntes sobre la intertextualidad)". *Nueva revista de filología hispánica*. 40.2 (1992): 1135-1148.

Genette, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Kristeva, J. *Semiotiqué*. Paris: Seuil, 1969.

Lukács, G. *The Historical Novel*. Londres: Merlin, 1962.

Menton, S. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas, 1993.

Ortega y Gasset, J. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza, 1982.

Portal, M. "La campaña o la tradición impura". Rev. *La Campaña* de Carlos Fuentes. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 490 (1991): 139-141.

Quintana Docio, F. "El signo intertextual ante el lector real". *Investigaciones semióticas IV*. Madrid: Visor, 1992.

Riffaterre, M. "Intertextual representation". *Critical Inquiry*. 11.1 (1984): 141-162.

Uspenski, B. *A Poetics of Composition*. Berkeley: University of California, 1973.