

En torno a *Cumpleaños* de Carlos Fuentes

Enrique Jaramillo Levi

Hablar de la novela *Cumpleaños*, de Carlos Fuentes, es como intentar una entrada forzosa en un laberinto giratorio, dejando parte de la conciencia reflexiva en la puerta de acceso, mientras ángulos plegables de la otra parte nos acompañan en el recorrido; es decir: se necesita tener un sitio de anclaje cultural, una estabilidad lúcida, desde la cual podemos desplazar las múltiples posibilidades del ser, permitiéndoles que se ramifiquen y se superpongan y se transmuten. Pero resulta esencial que se conserve en todo momento este punto de apoyo, esta plataforma crítica a la cual será preciso volver, para, desde ahí, tratar de estructurar la razón de la sinrazón de la obra.

Siendo una narración que se cierra sobre sí misma en espirales, a medida que avanza su curso lo rectifica, vuelve atrás, otra vez avanza, rebasándose siempre, buscando una explicación coherente para las muchas facetas intercambiables y antinómicas que son las diversas escenas. *Cumpleaños* es también una

renovación de lo idéntico, un tránsito que sería deseable fijar.

Interpretar con el mayor grado de certeza posible una obra tan ambigua, compleja y contradictoria implica, entonces, en primer término, la necesidad de un desprendimiento anímico y de la razón, dejando inalterable, no obstante, un primer foco de conciencia, a fin de poder regresar en cualquier momento de ese mundo -laberíntico por energía creativa. La incursión que haga el crítico por esos espacios en que se van convirtiendo los tiempos de la narración, debe necesariamente duplicar lo que hace el narrador, serle paralela y fiel, aunque tratando de ver significaciones que podrían no estar tan a la vista. Dado el carácter metamórfico de la obra, debido a los riesgos que hay de perderse y no hallar nuevamente la salida, tomando en cuenta además la posibilidad nada remota de que se pierda irremisiblemente la identidad (la del crítico, identificado con el protagonista-narrador, cuando intenta, como éste, comprender el mundo de

mutaciones que lo encierra) y nos domine -también al lector- el caos, resulta fundamental poseer una buena dosis de lucidez en la reserva al introducimos en las complejidades de la obra, en un lugar de la tierra -es decir, de la razón- de cuyo nombre podamos acordarnos cuando sobrevenga el vértigo y necesitemos apoyo, capacidad de renovar juicios para ver las cosas con otros ojos, desde otros ángulos, con una concepción diferente del mundo. Veamos por qué.

Cumpleaños es una obra construida mediante conceptos que, barajándose como representaciones geométricas, se asemejan y contraponen sin perder la simultaneidad. Todo es uno y múltiple (presente-pasado-futuro a la vez, fijeza y movimiento, siempre-nunca, soy-eres-somos con sus respectivos opuestos) en estas versiones recurrentes que, de manera fragmentaria y de acuerdo al paulatino despetar de su conciencia sin memoria, nos cuenta el narrador.

Indudablemente, la obra está concebida a partir de la brillante idea de Octavio Paz que le sirve de epígrafe: «Hambre de encarnación padece el tiempo». El hombre piensa al mundo y a los otros hombres, pero a su vez es pensado por aquél y por éstos. Todo(s) depende(n) de todo(s). Del entrecruzamiento de conciencias que se evocan y convocan, surge la vida. Pero existen fisuras, grietas que se originan en la duda, en el cansancio, en el sueño y en el deseo; y de

ahí resultan las diversas variaciones de lo mismo, la posibilidad del caos, la realidad del desconcierto.

Aquel universo concentrado en el Aleph que vislumbró Borges en su famoso relato, encuentra su encarnación y desarrollo en este *Cumpleaños* enigmático de Fuentes que nunca acaba de celebrarse. Los instrumentos de la lógica ortodoxa no nos sirven para aprehender anti-coordenadas de un mundo que se metamorfosea hacia adelante y hacia atrás, pues su espejo, sus puntos de referencia, se encuentran en otro mundo, mental, paralelo, tal vez anterior, cuya ubicación está fuera de este mundo, en la cabeza de su creador -Fuentes, en este caso.

Podemos, sin embargo, intentar un rastreo de pistas, una observación crítica, si al mismo tiempo somos capaces de ir elaborando un mundo mental propio que sostenga los juicios que, a partir del mundo de *Cumpleaños*, se nos vayan formando. Sólo a ésto, en última instancia, puede aspirar la crítica, ya que toda interpretación crea anexos que amplían o disminuyen el texto original, sin ser nunca una réplica perfecta.

Si el primer gran tema (magistralmente concentrado en el devenir narrativo de *Cumpleaños*) es la encarnación del tiempo, a la vez se dan muchas otras encarnaciones: la de los personajes, que son nuevas versiones de figuras históricas en algunos casos; la de la multiplicidad que co-

existe con la unidad; la del bien y el mal superpuestos; la de los límites físicos de las cosas que se rebasan a sí mismas sin dejar de ser sus propios obstáculos. Aparte de estas ramificaciones temáticas, la cultura de Fuentes y su necesidad de integrarla a su concepción móvil y recurrente del tiempo-espacio, hacen que los escollos se multipliquen a la hora de desentrañar símbolos y acontecimientos, aunque dicha investigación en manos idóneas podría arrojar luces sobre la obra y hacerla menos esotérica.

La idea de rito, de ceremonia, impregna toda la obra, torna significativa su morosidad. Las cosas ocurren, o parecen ocurrir, como por azar, a pesar de sí mismas y, por supuesto, de los personajes. El orden está subvertido, no sólo porque el personaje-narrador es a un tiempo lo que será y ya ha sido, sino porque además se es uno con todas las cosas existentes y con las demás personas, en una especie de panteísmo irredento. Si bien un cuarto anónimo participa de la realidad de ser, a la vez, una ciudad inglesa y aun el mundo mismo (mediante incontables y siempre sorprendentes mutaciones), el espacio sólo existe en función de una conciencia que la aprehenda y le dé significación.

Cumpleaños es una obra de creación pura, en el sentido de que no sólo se va modificando y construyendo a sí misma, a partir de la

escenificación –encarnación escénica– de los conceptos abstractos que son su génesis; también, ejerce su propia crítica y censura por medio de la conciencia reflexiva del narrador, en busca siempre de explicaciones que suplan su amnesia. Recuperar el pasado, recuperar los tiempos y espacios de su realidad, es preocupación simultánea de la prosa misma que articula la historia plural que leemos y del narrador-protagonista que, como un niño al dar sus primeros pasos en un mundo extraño, empieza a sentir el peso de su presencia frente a la de los demás seres y objetos.

En dicho narrador, George, se conjugan la angustia del no entender, del no recordar, del sentirse objeto incapaz de planear el futuro, y el extrañamiento, sensación constante que no está reñida con su necesidad de formar parte de un orden estable. No demora en darse cuenta –tampoco el lector– de que él y el mundo están siendo, se hacen, en el instante mismo en que se articula una palabra, se esboza un gesto, se concibe un pensamiento o se ejecuta una mínima acción. Cada momento vivido es total. Para él, «el tiempo se ha vuelto tan ancho como algunas premoniciones, tan estrecho como ciertos recuerdos». Desprovisto de memoria en un mundo desconocido, el narrador necesita inventar semejanzas y diferencias, deslindar matices de verosimilitud, a fin de establecer algún tipo de armonía cuando descubre que las co-

sas, «que apenas balbucean, para mí, su primera necesidad de ser», requieren una desnudez absoluta para compartir con él, el espacio de la realidad que se está elaborando.

En toda la obra hay una voluntad de no perecer. El narrador-protagonista suple «la fugacidad de las causas por la gravedad de los efectos»; busca establecer un momento en que su libertad sea realmente suya, un producto de su libre albedrío, sin lograrlo del todo. Sólo en su mente es libre de escoger interpretaciones cuya independencia del mundo sea una irrupción en él. Los hechos están ahí, fuera de su reconocimiento, y únicamente son susceptibles de modificación en la medida en que se participe en ellos y se les imprima una orientación, un rumbo. Pero ni siquiera éste es un camino seguro, como lo prueba todo el acontecer anecdótico, ajeno a la voluntad de George, que da cierta coherencia narrativa a la obra. Tal vez por eso algunos pasajes de *Cumpleaños* estén narrados por una voz omnisciente, un ojo que engloba y describe superficies exteriores, palabras dichas en determinados espacios fijos y pensamientos cuya intimidad desaparece al ser revelados. Estas secciones de la obra aparecen (antes de que el protagonista despierte en el cuarto anónimo donde meditará sobre los misterios de su encierro y tratará de hallar una salida) referidos a dos espacios o lugares distintos: «un cuarto desnudo y sombrío» don-

de hay un viejo que «viste un hábito monacal», un gato, una mujer encinta; y la alcoba de una familia burguesa compuesta por una pareja y un niño que ese día cumple años. Ambas secuencias, narradas en tercera persona, volverán a aparecer diversa y contradictoriamente dentro de la relación de los hechos que, en primera persona, va haciendo George durante el grueso de la obra. Es decir: hay un juego de encarnaciones de personajes pertenecientes a tiempos y espacios distintos, que se desenvuelve dentro de una unidad narrativa creada por el azar (o la voluntad del autor).

Lo que hace sentir vivo a George, a pesar del enigma de su presencia en un espacio ajeno a sus recuerdos o previsiones, es, en gran medida, la mirada del niño sentado junto a su cama. Poco a poco logramos comprender que ese niño es de alguna manera él mismo en un pasado que ha sido transportado al presente, o bien, si se prefiere, en un futuro que ha sido llevado al pasado. Me inclino por la primera interpretación, ya que George, desde cuyo punto de vista se nos dará casi siempre el fluir de los hechos, despierta adulto y ve al niño, no al revés. La coexistencia de tiempos referida a estos dos personajes me hace recordar aquella otra escena, casi al comienzo de la obra, en que una pareja dialoga acerca del cumpleaños de su hijo George, bautizado con el nombre del padre. El

hombre engendra, pues, a su doble, idéntico y diferente, y puede convivir con él en un tiempo-espacio ideal, producto de la imaginación. Las relaciones entre ambos, misteriosas e imprevisibles, giran en torno a una misma fijación: la madre-amante.

Nuncia, la mujer sin edad que amamanta al niño -algo crecido ya para este tipo de beneficios-, en una relación que pareciera tener algo de incestuosa, ignora al narrador-protagonista durante gran parte de la obra, le niega su existencia misma en el cuarto innominado. Cuando finalmente entra en relación con él, el narrador se ha duplicado en un ser que, siendo idéntico a sí mismo, le da órdenes y lo humilla. Cabe suponer -nada es definitivo en esta obra- que se trata del niño, adulto ya, ejerciendo todavía su poder sobre George. Quién es anterior a quién, ya no interesa. El tiempo se ha uniformado y ambos personajes son réplicas de un mismo deseo: la posesión de la enigmática mujer, símbolo de todo misterio humano. Ambos mantienen relaciones eróticas con Nuncia, como si el tiempo fuera una bifurcación del mismo proceso enajenante y ritual, visto en una instantánea. La mujer es compartida. Pero no puede medirse la duración del triángulo. Uno de los dos George envejecerá de pronto, destruirá el tiempo petrificado, hará irrumpir el futuro y terminará con la armonía. Ya no hay equidistancias entre ellos y Nuncia. La mutación

nos trae de vuelta a aquel viejo vestido con hábito monacal que apareciera en la primera escena. El viejo es -nos dice al final la voz del narrador omnisciente, que reaparece sólo en el último párrafo para cerrar con una información estadística- Siger de Brabante, teólogo de la Universidad de París, quien fuera apuñalado por un sirviente enloquecido en 1281, fecha sobre cuya veracidad disputan algunos cronistas. El pasado irrumpe una vez más en el presente narrativo, planteando violentamente la idea de las múltiples encarnaciones a través del tiempo. Somos uno y varios, somos otros en cualquier momento o lugar de la Historia. En un mundo que se debate entre la continuidad y la fragmentación, las personas y los hechos son y no son, y además podrían ser y haber sido.

Las oscilaciones entre realidad e irrealdad, las numerosas ambigüedades que, aunadas mediante el poder creativo del lenguaje, coexisten en *Cumpleaños*, alcanzan un momento de síntesis -conceptual, no anecdótico- en el que la reflexión del narrador-protagonista sustenta las siguientes ideas, de carácter metafísico: «tres tesis escandalizaron al mundo; la primera, fue la eternidad del universo; la segunda, la de la doble verdad; la tercera, la de la unidad del intelecto común. Si el mundo es eterno, no pudo haber creación; si la verdad es doble, puede ser infinita; si la especie humana posee una intelligen-

cia común, el alma individual no es inmortal, pero el género de los hombres sí». Es importante señalar que estos conceptos están escenificados a lo largo de la obra, *encarnan*. No es clara la relación, sin embargo. Si no se hubiesen impuesto, difícilmente podríamos rastrear sus representaciones. La escasa anécdota que es posible aislar con el fin de resumir «**las cosas que realmente ocurren**» en la obra, tiene una conexión demasiado **irregular entre sus partes, separadas** a menudo por las reflexiones de George a medida que recorre los ambiguos espacios interiores de la casa en que le ha tocado despertar.

Lo que resulta indudable, tras varias difíciles lecturas de *Cumpleaños*, es que si dejamos fuera de la obra una reserva de energía crítica lo suficientemente abierta a juicios metafísicos diferentes, y si luego de la incursión por el mundo laberíntico de la narración volvemos al punto de partida (como se sugería al principio de este trabajo), habría que concluir, entre otras muchas cosas posibles, que Carlos Fuentes ha querido y en gran medida logrado violentar, invertir, negar y transformar las **coordenadas más caras al mundo racional**: el orden, la verosimilitud, la continuidad. A la vez, rompiendo **las mismas coordenadas dentro de la narración mediante el empleo de un lenguaje frío, seco, cerebral**, logra construir planos geométricos de acción y de descripción que son el opuesto de

la prosa envolvente y compleja que suele dar vida a los relatos más densos. Pero lo cierto es que *Cumpleaños* crea su propia lógica, su propio orden, como toda obra de arte lograda. George, en la escena en que dialoga con su esposa, es un arquitecto; cuando despierta en el cuarto anónimo y **busca una salida de los laberínticos corredores** que desembocan en contradictorios planos de construcción, de algún modo continúa siendo un arquitecto, al tiempo que se convierte en el narrador de su propia historia, labor que duplica la del novelista mismo.

Fuentes proclamaba la muerte de la novela burguesa realista en su libro *La nueva novela hispanoamericana*, cuando señala que este tipo de obra se caracteriza por «un estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales». **En su lugar**, crea en *Cumpleaños*, una novela eminentemente intelectual, desvinculada de un mundo reconocible, centrada en problemas de orden metafísico-existencial, lo cual, a no dudarlo, se convierte en motivo de repudio o, cuando menos, de censura para muchos críticos, escritores o intelectuales cuya **preocupación fundamental es supeditar la literatura a la vida en sus manifestaciones inmediatas o en su significación histórico-nacional**. Fuentes ya había hecho **tal cosa en** *La región más transparente* (1958) y en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), aun-

que sin renunciar a los verdaderos imperativos de la creación artística, Refiriéndose a la novela *Death Kit*, de Susan Sontag, Fuentes expone conceptos de un nuevo arte **novelesco que podrían perfectamente señalarse como los que él mismo aplica** a la estructura de *Cumpleaños*: habla, por ejemplo, de una «estructuración mítica, de dependencias revertibles, circulares», explica que los hechos «tienen lugar, se representan, en espacios barajables, semejantes a un laberinto subterráneo que contiene, en el presente, a todos los espacios y tiempos imaginables»z. Y es que Fuentes cree, con una fe lúcida, en «**la universalidad de la imaginación mítica, inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje**». Para él, novelista-crítico que se mira crear y reflexiona dentro de su obra acerca de los problemas de la creación, «sólo a partir de la **universalidad de las estructuras lingüísticas** pueden admitirse, a posteriori, los **datos excéntricos de nacionalidad o clase**», para probar lo cual cita la novela *Pornografía*, de Witold Gombrowicz.

Resulta indudable que para autores que ya han cultivado estilos de orden más o menos «realista» cuando su inquietud por los problemas **sociales les ha exigido un lenguaje** adecuado a la narración explícita de los hechos -como es el caso de Fuentes en sus dos primeras novelas y en varios cuentos, aunque siempre con

imaginación y una especial reverencia por la fragmentación del tiempo-, el experimentar dentro de una misma obra con las variadas posibilidades del mito, la estructura novelesca y el lenguaje mismo, como también el aplicar a la anécdota la representación de complejas interrogantes o doctrinas metafísicas o filosóficas, es, más que una tentación, una necesidad vital en esta segunda mitad de nuestro enajenante y alucinante siglo XX. *Cumpleaños* bien puede admitirse como evidencia.

El término *mito*, tan repetido por Fuentes, goza de una creciente popularidad entre los estudiosos del arte y **las ciencias humanas. Sus múltiples** definiciones, la ambigüedad de sus posibilidades interpretativas, propician, a menudo, la confusión. Todo **parece indicar, no obstante, que el** autor de *Cumpleaños* lo utiliza en un sentido muy amplio, para incluir **elementos extraídos de la historia, la** religión, la política, el folklore, la leyenda y **la misma literatura universal.** Al barajar estos elementos, descubriéndoles sus vínculos comunes o, mediante la voluntad creadora, **inventándoselos al mismo tiempo que** conserva la verosimilitud, el novelista estructura su propio código dentro del discurso narrativo. La «estructura» de la novela sería, pues, **la disposición de los hechos, la manera en** que éstos se relacionan entre sí y con el todo que podríamos llamar «sobre-estructura» del relato. La pro-

blematización de la estructura narrativa, la a-temporalidad de las secuencias, la ruptura de las categorías lógicas en su presentación anecdótica, la experimentación, **en suma, en sus diversas** manifestaciones dentro del acontecer novelístico, ofrecen al lec-

tor-crítico renovadas fuentes de gozo estéticoque, aunadas al material conceptual que proporciona el mito, permiten hablar de novelas de la índole de *Cumpleaños* como de obras netamente inventivas, de apertura.

NOTAS:

- 1 Ed. Joaquín Mortiz (Cuadernos), 3' edición. México, 1972.
- 2 Ibid. p. 21.
- 3 Ibid. p. 26.