

# La campaña, de Carlos Fuentes: el mito del Archivo

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

*La campaña* es lo más cerca que estuvo Fuentes de una obra que cifrara la firma definitiva de su arte. La novela narra la independencia de Hispanoamérica a través del mito del Archivo: la suma del pasado, con sus contradicciones, y el presente, con las suyas.

**D**URANTE SU LARGA VIDA de narrador, Carlos Fuentes probó casi todos los experimentos modernos de la novela en busca de uno que le brindara la feliz fusión de contenido y forma. El foco principal de su indagación fue siempre el origen del pensamiento mexicano e hispanoamericano en historia, política, literatura y arte. La culminación de ese proyecto fue *Terra nostra* (1975), que aspiró a llegar a una amalgama de los principales mitos literarios hispánicos —Celestina, Don Juan, Don Quijote— y de las figuras políticas dominantes —Felipe II, Francisco Franco y otros—. La obra de Fuentes no se desarrolló desde dentro de sí misma —como las de Faulkner, Proust, Joyce o García Márquez— sino que fue reaccionando y reflejando las últimas modas ideológicas y narrativas que surgieron a lo largo de su carrera. Esto la debilita en su conjunto porque no parece haber texto, entre tantos, que sea la firma definitiva de su arte, como *Cien años de soledad*, en el caso de García Márquez. En *La campaña* (1990), sin embargo, parece haber una síntesis oportuna de narrativa, historia y mito que da la medida de la producción de Fuentes; su fundamento es la ley, el derecho, y la figura máxima de su manifestación histórica y literaria: el Archivo.

El Archivo es un mito moderno que nace de condiciones sociales e institucionales propias del mundo hispánico. Por extraño que parezca, la retórica notarial, en el siglo XVI —un código legitimado por la Corona y su minuciosa burocracia administrativa—, sentó las bases

de lo que llegaría a ser la narrativa hispanoamericana. Las crónicas del descubrimiento y la conquista fueron en principio relaciones, cartas, peticiones, memoriales, alegatos y otros documentos de índole legal que dieron cuenta por escrito, a veces impresos, de las primeras actividades de los españoles en el Nuevo Mundo; detallaron su geografía, flora, fauna y estructura social y política. Cuando desembocan en amplias historias redactadas según las normas de la historiografía renacentista, esos textos aún conservan vestigios de ese origen jurídico.

El procedimiento de expresarse valiéndose de la retórica del poder en un simulacro del discurso autoritario va a prevalecer y preponderar como modelo a lo largo de la historia y evolución de la narrativa hispanoamericana, en relación a otros discursos de poder según el momento —la ciencia y la antropología serán los principales en los siglos XIX y XX (una idea que desarrollo en mi libro de 1990 *Myth and Archive. A theory of Latin American narrative*)—. Sin embargo, el vínculo inicial de la narrativa con el derecho perdurará como memoria remota pero activa de su génesis. En la modernidad, cuando la disciplina más influyente será la antropología, ese germen jurídico se invoca como recurso al origen de un mito de fundación. Así ocurre en *La campaña*. Su regreso a lo jurídico, al Archivo inicial, es un esfuerzo por sentar un segundo comienzo en la historia americana, la independencia, paralelo en su expresión al primero, el descubrimiento y la conquista.

Desde sus primeras páginas, *La campaña* exhibe la presencia dominante de la ley. La novela empieza con un crimen, el secuestro del hijo de Ofelia Salamanca y

su esposo el presidente de la Audiencia del Virreinato del Río de la Plata, el marqués de Cabra, en cuyo lugar se pone a un bebé negro, que muere en el fuego subsiguiente que consumió el edificio. La mansión de la que se sustrae al niño es parte de la Audiencia, es decir que se le roba de la morada del derecho, y el padre es figura prominente del aparato jurídico. Además, Baltasar Bustos, el joven que comete el secuestro, es un aspirante a abogado, que ha servido de escribiente en los juicios que el presidente de la Audiencia les ha hecho a los virreyes depuestos. Estos aspectos tangenciales de la disposición de la ley en la novela, que no son insignificantes, son numerosos. Por ejemplo, Bustos, para salir de la Audiencia a deshora, sabe de un pasadizo en la biblioteca de la misma que atraviesa los volúmenes de la patrística que esta atesora. Esta biblioteca es la primera figuración concreta del Archivo, que encierra ya sus principales particularidades: contiene textos jurídicos en gran cantidad, los distribuye según un orden establecido por sus diferencias; es el ámbito de la escritura, que salvaguarda los misterios de la autoridad. El Archivo inspira cierto pavor, porque estar archivado es estar sometido al poder, estar en su registro. Estas serán las características del mito del Archivo tal y como aparece en *La campaña*.

La novela hispanoamericana acude al mito, como en *Cien años de soledad*, para ocupar su órbita fundacional, por lo que tiene que recurrir a lo fantástico, sacado de tradiciones europeas, pero también indígenas o africanas. El impulso realista de la novela la separa del mito, por lo que su presencia suele constituirse en lo que se ha llegado a conocer como “realismo mágico”. El propósito del mito en la novela de Fuentes es de esa naturaleza e informa el sentido global de la novela.

*La campaña* es una novela histórica sobre la independencia de Hispanoamérica, en términos muy abarcadores, desde el Río de la Plata hasta Yucatán, pasando por el Alto Perú, Perú y Chile. Es, además, una historia de las ideas que conducen a la independencia. Sus tres protagonistas son partidarios de los tres filósofos ilustrados que la inspiran. Xavier Dorrego, hijo de comerciantes, es seguidor de Voltaire; Baltasar Bustos, estanciero, admira a Rousseau y Manuel Varela, impresor, es devoto de Diderot. Estos jóvenes, reunidos en Buenos Aires, tienen acceso a esos libros franceses gracias a sacerdotes que los importan escondidos entre los objetos del culto que reciben. La Iglesia, en gran medida los jesuitas, es cómplice de las actividades revolucionarias, y dos de los principales guerrilleros que aparecen en *La campaña* son curas rebeldes. El Imperio español no se abandona con facilidad.

De estos tres jóvenes los principales son Bustos y Varela. El primero es el protagonista, que le escribe cartas a Varela que son como una novela epistolar virtual

que este último convertirá en *La campaña*, el libro que tenemos en las manos. Criado por su patriarcal progenitor entre gauchos, Bustos es un hombre de poco porte físico, apasionado por las ideas de Rousseau y por Ofelia Salamanca, a quien vio desnuda en sus incursiones preparatorias para el secuestro de su hijo. Es una pasión que parte de un intenso deseo provocado por esa contemplación del cuerpo de Ofelia en sus más íntimos detalles, pero que adquiere visos de amor cortés. Después de pasar una temporada en su estancia natal, Bustos es enviado por sus dos amigos, que pertenecen al movimiento independentista bonaerense, al Alto Perú para incorporarse a los montoneros. Es algo para lo que él no estaba del todo preparado: regordete, flojo, sin preparación militar. Pero su pasión política lo mueve, así como su deseo de realizar proezas que lo hagan digno de Ofelia. Con las guerrillas le ocurrirán sucesos altamente significativos que se suman al carácter mítico de la novela.

Las aventuras de Bustos tienen un dejo mítico y épico, en una odisea en busca de la satisfacción intelectual y erótica. Uno de los detalles míticos más evidentes es la aparición de dobles suyos. En la estancia familiar Bustos se encuentra con un gaucho que, pese a las diferencias por su aspecto desaliñado, es tan similar a él que lo perturba —se sugiere que es un hijo ilegítimo de su madre—. En otro momento, Bustos mata a un soldado enemigo, un indio que se le hace tan parecido a sí mismo que se cambia de ropa con su cadáver. Y, en el trasfondo, está la pareja de niños intercambiados, uno, el negro, que muere en el incendio, pero el otro, el blanco hijo de Ofelia, sobrevive para cumplir un destino que no podría haber sido el de su efímero doble. Desde luego, el fondo mítico aquí son los gemelos divinos, dioscuros, en la mitología griega Cástor y Pólux; pero hay más en otras mitologías, como los jimaguas de la afrocubana. Los mellizos suscitan cuestiones sobre el destino: ¿ha de ser el mismo para ambos por ser iguales? En el caso de Bustos la presencia de estos dobles lo lleva a preguntarse sobre la justicia, y cómo esta puede diferir entre seres que tanto se parecen, y, desde luego, sobre la singularidad de su propio ser, que puede proyectarse en más de un individuo o, por lo menos, en más de un cuerpo.

Otro mito importante es el de El Dorado. A la par de ofrecer un panorama de la historia de las ideas que consolidan la independencia, *La campaña* tercia en la mitología latinoamericana, que forma parte de su historia. En el capítulo III —titulado escuetamente “El Dorado”—, Bustos anda con los montoneros, guerrillas en el Alto Perú —lo que hoy es Bolivia—, para luchar contra las fuerzas españolas, cuyo centro de operaciones es Lima. El joven se va adaptando a la ruda vida de los montoneros e intenta comunicarles a ellos y a los indios

que les sirven sus ideas revolucionarias de libertad e igualdad. Pero los montoneros, que fundan “repúblicas” independientes, y los indios, que no entienden el español, no le hacen mucho caso. Ildefonso de las Muñecas, el cura revolucionario líder de estos, discute con él sobre estos asuntos. Él y sus seguidores ven en el Buenos Aires independentista una fuerza tan ajena y distante como la monarquía española. En este ambiente de violencia caótica, a Bustos le ocurren cosas determinantes en su vida: pronuncia un discurso revolucionario que pocos entienden; pierde su virginidad con una joven india que se le entrega una noche; mata a un hombre en el campo de batalla, y visita El Dorado. Lo encuentra en una gruta profunda, a la que llega guiado por Simón Rodríguez, un viejo mestizo y maestro. Un sabio senecto, un Virgilio aborigen.

El Dorado, como dice Charlotte Rogers en su magnífico *Mourning El Dorado. Literature and extractivism in the contemporary American tropics*, es uno de los mitos fundacionales del continente. Se trata de una fusión de fábulas europeas e indígenas. En la búsqueda de El Dorado se agotan cuantiosas expediciones hasta el siglo XVIII, cuando su condición real se descarta para convertirse en un símbolo que invade la literatura y las artes. De acuerdo con Rogers, en los siglos XIX y XX la riqueza de supuestos minerales preciosos (oro, plata, diamantes) se transfiere a otros tesoros naturales y muy auténticos, como el caucho y el petróleo. Su presencia en la literatura persiste y alcanza su cima y sima en *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, donde la melancólica conclusión es que El Dorado no tiene ni siquiera validez simbólica. Sin embargo, en *La campaña* Fuentes lo revive para marcar un hito crucial en la evolución de Bustos y como parte del trasfondo mítico de la obra.

Todo cuadra en El Dorado que visita Bustos. Primero debe notarse que la acción ocurre precisamente en la zona minera del continente, de donde el Imperio español sacaba sus riquezas. Históricamente el Alto Perú fue una suerte de El Dorado real para la Corona. También debe repararse en que Bustos baja a la cueva donde se encuentra El Dorado, por una trampa en el sótano del ayuntamiento de un pueblo, como si fuera a través de la ley, del Archivo, que desciende al mito. Al principio se halla en una gruta fría y oscura, un ambiente fantástico, onírico. Simón le dice a Bustos: “Te he reservado a ti la visión de El Dorado, la ciudad de oro del universo indio...” Para Bustos ese resplandor de una población utópica representaría a una comunidad ideal basada en la libertad, la igualdad y la justicia, su aspiración tomada de Rousseau, aunque también de otras fuentes europeas.

Porque además de las características vistas del mito indígena, El Dorado con que se encuentra Bustos no está bañado de luz, es luz pura: “una ciudad entera

perfilándose poco a poco toda ella hecha de luz”, la quintaesencia de la vertiente europea de El Dorado. En alusión a la célebre alegoría de la caverna de Platón, lo que Bustos percibe es la luz donde residen la verdad y la justicia. La ciudad de luz representa la utopía cuya noción e historia parten del libro VII de la *República* —y en el fondo también la luz del Génesis, fundiendo la tradición grecolatina con la judeocristiana.

Lo más sorprendente que encuentra Bustos en la mágica cueva es a su amada, Ofelia Salamanca, como si el trasfondo platónico y rousseauiano de su anhelo se fundiera en ese foco con su pasión amorosa. En medio de la ciudad-luz una serie de puntos luminosos escriben “un solo nombre, repitiéndolo en sucesivos fogonazos, hasta imprimirlo en la retina con la permanencia de algo grabado en la piedra. Y ese nombre era OFELIA SALAMANCA, OFELIA SALAMANCA, OFELIA SALAMANCA, OFELIA SALAMANCA”. La escritura es muy significativa porque todo en El Dorado es mudo, visual, pre-lingüístico. Sin embargo, el nombre de Ofelia es lengua escrita, texto, origen del Archivo. Pero las letras se disipan y aparece la imagen de Ofelia misma, como para sustituir su representación por su cuerpo real, desnudo. En su peregrinaje dantesco hacia Ofelia, Bustos no da con una Beatriz sublime sino con una mujer concreta, carnal y dispuesta para el amor físico.

Ahora bien, la novela sugiere que el episodio de El Dorado es un sueño de Bustos, siendo así una proyección de los anhelos subconscientes que lo animan. No sabe si lo que vio fue verdad o sueño, si lo que él considera realidad es como las sombras de la cueva de Platón. La ambivalencia hace que *La campaña* se aproxime o simplemente forme parte de lo que se ha llamado el “realismo mágico”. No está lejos esta obra de Fuentes de la fundacional de esa tendencia, *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, que también narra una revolución independentista, la de Haití, y contiene un fuerte elemento fantástico derivado de las creencias de los esclavos africanos en la colonia francesa.

Después de aventuras galantes en Lima, Santiago de Chile y Venezuela, Bustos recalca en Yucatán, donde la lucha independentista, aunque avanzada, no ha terminado. Ha sido liderada por los curas Miguel Hidalgo y José María Morelos, y ahora por el también cura Anselmo Quintana. La campaña se complica porque los criollos, aunque en favor de la independencia, no quieren que el país caiga en manos de los indios, negros y mestizos. No quieren la igualdad. Quintana, mestizo y originalmente un simple párroco, por el contrario lucha por ella, a la vez que por la independencia, con tropas de tipo guerrillero que son implacables con sus enemigos, y que, como los montoneros en el Alto Perú, improvisan armas y demás pertrechos, además de las leyes que proclaman en los territorios que liberan.

Autodidacta, pero que a la larga también estudió en un seminario y ha leído de la patrística, Quintana es elocuente en su interpretación del porqué de la guerra que hace y de la independencia latinoamericana en general, de la que está perfectamente informado. Él y Bustos sostienen largas discusiones sobre estos y otros asuntos, como la existencia de Dios y la justicia civil y religiosa. El joven argentino le cuenta, no le “confiesa” porque es ateo y no cree en la Iglesia, sus crímenes o pecados, desde el secuestro del hijo de Ofelia pasando por la muerte del soldado indio en la guerrilla con los montoneros. Quintana, por su cuenta, relata los suyos, entre ellos el mandar a matar –a degollar– a cien soldados realistas como venganza por la muerte de un hijo suyo (aunque sacerdote, ha tenido muchos hijos).

Como con los montoneros, Bustos se encuentra aquí con el principio más primitivo de la guerra; espontánea e improvisada, como un origen violento de la historia. No es un arranque mudo, sin embargo, como en *El Dorado*, Bustos da aquí con la presencia de la ley y del Archivo: “No era muy impresionante el armamento, después de haber visto el de José de San Martín en Valparaíso y el paso de armas por Maracaibo. [...] Pero a cambio de la escasez de artillería, lo que abundaban eran archivos [...] Montañas de papeles a la entrada de los antiguos depósitos de tabaco donde se había instalado el cuartel; fojas y más fojas, hasta competir con la altura de la montaña celosa, el Pico de Orizaba, que los indios llamaban Citlaltépetl, Cerro de la Estrella, y corriendo como ratones alrededor de estos grandes quesos de pergamino, secretarios y abogados, redactores de proclamas, agentes y propagandistas de toda laya y más abundantes, se diría a primera vista, que el ejército rebelde mismo.”

Estos abogados son “la peor de las maldiciones gitanas, de abogados, teólogos de la ley, padres de la Iglesia de la incipiente Nación”. Quintana se ve asediado por ellos. Este “enjambre de leguleyos y redactores se le vino encima al cura Quintana con recomendaciones, advertencias, solicitudes y novedades, que si los archivos ocupan ya más de diez carretas, ‘qué hacemos con ellos’, ‘quémenlos’, dice Quintana”. Pero no queman ese Archivo móvil, y Quintana termina a fin de cuentas por aceptar la importancia de esos archivistas que salvaguardan la tradición escrita porque, en el fondo, como Bustos les dice a sus amigos de Buenos Aires, “lo escrito es lo real y nosotros somos sus autores”.

En resumidas cuentas, situado en un comienzo desde el cual puede concebir el futuro de la Nación, y de Latinoamérica, Quintana dice, en lo que podría bien ser el mensaje último de *La campaña*: “¿Queremos ahora ser europeos, modernos, ricos, regidos por el espíritu de las leyes y de los derechos universales de los hombres? Pues yo te digo que nomás no se va a

poder si no cargamos con el muertito de nuestro pasado. Lo que te estoy pidiendo es que no sacrifiquemos nada, m’ijo, ni la magia de los indios ni la teología de los cristianos, ni la razón de los europeos nuestros contemporáneos; mejor vamos recobrando todito lo que somos para seguir siendo y ser finalmente algo mejor.” La suma del pasado, con sus contradicciones, y el presente, con las suyas, es el Archivo.

En Yucatán, Bustos encuentra a Ofelia, avejentada, acatarrada. Quintana dice que ha sido una heroína de la independencia, porque ha servido de comunicación entre el Imperio y los rebeldes, revelándoles a los insurrectos los planes de los realistas. Es una información que a Bustos se le hace difícil de creer. También halla al hijo perdido de Ofelia, un niño rubio que juega con los inditos y mestizos del campamento de Quintana. Estamos empezando a ver la anagnórisis con que va a concluir *La campaña*. Este retorno del pasado cumple con lo dicho por Quintana sobre la necesidad de acatarlo como parte del presente. Pero hay más. De regreso a Buenos Aires y a sus amigos, con el niño, a quien adopta formalmente y le da su apellido, Bustos va a dar con otros residuos del pasado, y no va a saber de otros porque no se los revelan. A fin de cuentas, nosotros los lectores descubrimos que Varela, el impresor, había tenido una relación sexual con Ofelia cuando esta se encontraba en Buenos Aires con su marido, el marqués de Cabra, y que el niño es hijo suyo. Nos enteramos también de que Varela es quien ha reunido los documentos, especialmente las cartas de Bustos, para componer la novela que leemos, lo cual se había insinuado en diversos momentos.

El que Varela sea el autor tiene otras sugerencias. Él es impresor, el que publica los libros de la Ilustración que inflaman la revolución libertaria, el archivista por excelencia en esta novela que es en sí, no solo un homenaje al Archivo, sino el Archivo mismo: el depósito de documentos, diferentes entre sí y representantes de la diferencia, pero acumulados por el Archivo, que les da forma y sentido. Como Archivo la novela no solo salvaguarda los documentos, las cartas y los comentarios a estas, sino el secreto de su misma hechura; el romance de Varela con Ofelia y el hecho de que sea este el gestor de su composición. Varela es, por supuesto, figura del propio Fuentes, autor de esta obra en que se planta el Archivo en la base misma de lo que concebimos como América Latina, sugiriendo así que su literatura es el más válido testimonio de sí misma. —

---

**ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA** (Sagua la Grande, Cuba, 1943) es Sterling Professor (emérito) de literatura hispánica y comparada en la Universidad de Yale. Es autor, entre otros libros, de *El estrellado establo: infinito e improvisación en el Siglo de Oro* (Cátedra, 2019).