

INTRODUCCIÓN

*Nosotros arrancamos, estamos muy fundados
en el Siglo de Oro español.*

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
citado en FERNÁNDEZ-BRASO 1969: 78

Como ha señalado Julio Ortega, “Carlos Fuentes ha sido tentado varias veces por los frutos del barroco.” (2005: 111-112) Si bien el interés del escritor mexicano por lo barroco es manifiesto tanto en sus ensayos como en sus novelas, hasta la fecha no se ha dedicado ningún estudio sistemático a este tema en la obra de Fuentes. Más bien, la crítica ha privilegiado lo que a primera vista parece oponerse a dicha sensibilidad barroca, a saber la preocupación de Fuentes por la modernidad. Como ha demostrado Maarten van Delden en *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity* (1998: 9-10), la noción de modernidad es ambivalente en el discurso de Fuentes: por un lado, se celebra la modernidad en términos de autodeterminación nacional, de emancipación y de construcción de una sociedad democrática y, por el otro, se critica la razón instrumental, la tecnocracia y los procesos de exclusión inherentes a la modernidad. Es en esta vertiente crítica de la modernidad en la que se inserta nuestro interés por lo barroco en la obra de Fuentes. En un artículo más reciente (2002: 82-84), Van Delden discierne en el discurso de Fuentes dos caras de la modernidad: una “modernidad ilustrada” que se remonta al Siglo de las Luces y una modernidad cuyos orígenes se sitúan en el Renacimiento europeo. Esta “doble modernidad” puede dividirse, por una parte, en una modernidad homogeneizadora y racionalista, caracterizada por el progreso, el capitalismo y una concepción lineal del tiempo, y, por otra, en una tradición alternativa que reivindica valores como la diversidad, la ambigüedad y la multiplicidad, y que en última instancia prefigura

el momento posmoderno. De este modo se tiende a descuidar la importancia de lo barroco en el debate sobre la modernidad, que permite articular una modernidad híbrida, específica del continente latinoamericano, a diferencia de una modernidad occidental supuestamente “universal” y, por lo tanto, eurocéntrica.¹ En efecto, barroco y modernidad no son términos incompatibles en el discurso de Fuentes, para quien lo barroco forma parte integral de la cultura latinoamericana moderna.

Nuestro interés por lo barroco en Fuentes además encuentra sus raíces en un fenómeno más general: el redescubrimiento de lo barroco como una sensibilidad más profunda, no exclusiva del siglo xvii, y abierta a reinscripciones en debates modernos. En el curso del siglo xx, lo barroco se ha ido revalorizando, ya como tipo de escritura, ya como período artístico históricamente situado. A partir de las numerosas relecturas y reivindicaciones de lo barroco en el discurso latinoamericanista y sobre todo a partir del enfoque estructuralista adoptado por Severo Sarduy en “El barroco y el neobarroco” (1972), el redescubrimiento de lo barroco en las ciencias humanas se aceleró considerablemente. En este proceso de rehabilitación y de “contemporaneización” de lo barroco, el continente latinoamericano ocupó una posición central. El término no sólo ganó popularidad en los análisis de la narrativa hispanoamericana contemporánea, sino que rivalizó con conceptos nuevos y tan amplios como “posmodernismo” en la filosofía y la historia del arte. Sobre todo a partir de los años 1980, numerosos filósofos europeos como Christine Buci-Glucksmann (*La raison baroque*, 1984, y *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, 1986) o Gilles Deleuze (*Le Pli. Leibniz et le Baroque*, 1988) han reevaluado la fuerza de lo barroco en nuestra cultura, mientras que otros intelectuales como el semiólogo Omar Calabrese (*L'età neobarocca*, 1987) se han apropiado del concepto para definir el espíritu epocal moderno o la fase terminal de la modernidad.² En este contexto, el

¹ Para una discusión más detallada de la “modernidad barroca” en los ensayos de Fuentes, me refiero a mi artículo “Carlos Fuentes and the Modernity of the Baroque: A Reading of his Essays” (2013).

² Calabrese rechaza el término *passe-partout* “posmodernismo” por su sentido genérico: “En literatura ‘posmoderno’ quiere decir antiexperimentalismo, pero en filosofía quiere decir poner en duda una cultura fundada en las narraciones que se

crítico literario Guy Scarpetta no se refiere a un regreso nostálgico al barroco, sino a un regreso del barroco mismo, que él equipara con la vuelta de lo impuro (*L'impureté*, 1985).

En los estudios sobre el barroco literario (cfr Ortega 1984, Pauly 1993, Celorio 2001, Figueroa Sánchez 2007, Cevallos 2012, Kaup 2012), los autores contemporáneos asociados al “barroco” son en gran parte latinoamericanos. Los nombres que aparecen con mayor frecuencia son Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante, y más excepcionalmente Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti o José Donoso. Llama la atención la ausencia de Carlos Fuentes en esta lista. Si se lo menciona, en absoluto parece ocupar una posición paradigmática. Esto sorprende teniendo en cuenta la frecuencia con la que la crítica literaria dedicada a Fuentes recurre a adjetivos como “barroco” o “neobarroco” para calificar sus obras. Además, el mismo autor manifestó en varios ensayos y textos su admiración por esta corriente, con la que le gustaba asociarse explícitamente como autor. Nuestro estudio encuentra pues su origen en esta paradoja: por grande que sea el interés actual por el barroco en general, y el aporte de los escritores latinoamericanos a él, no existe todavía un estudio específico sobre este tema con relación a Fuentes, un escritor que se situó a sí mismo explícitamente en esta corriente.

La crítica literaria sobre Fuentes alude con gran regularidad a la importancia de esta corriente para la poética del autor. Para justificar la asociación de Fuentes con lo barroco, se alegan diferentes argumentos. En primer lugar, se pone de manifiesto la intertextualidad entre la obra de Fuentes y determinados textos de los siglos XVI y XVII, una intertextualidad además confesada y reivindicada por el propio Fuentes en varios ensayos.³ Al lado de este diálogo intertextual con la

transforman en prescripciones y, en arquitectura quiere decir proyecto que retorna a las citas del pasado, a la decoración, a la superficie del objeto proyectado contra su estructura y su función.” (1987: 29)

³ Así, en su análisis de la figura autorial en *Terra nostra*, Denise Dupont (2002: 12) subraya que el personaje de Inés, que se parece mucho al personaje de Melibea de *La Celestina*, se convierte en la poetisa novohispana sor Juana Inés de la Cruz. Dupont señala también que el Peregrino hace pensar en el peregrino de *Las Soledades* de Góngora, como ya lo había observado Roberto González Echevarría (1982: 139). En la misma línea argumenta Ingrid Simson (1989: 140), al demostrar que el soñador Pedro

literatura barroca española, la crítica ha acercado en más de una ocasión la obra de Fuentes al barroco entendido como categoría estilístico-retórica, destacando por ejemplo el recurso de la enumeración o la antítesis.⁴ Si bien existen pues varios estudios interesantes sobre aspectos de lo barroco en una obra particular de Fuentes, que nos serán de gran utilidad en el curso de nuestra propia lectura, llama la atención la ausencia de un estudio realmente sistemático sobre este tema.

A nuestro modo de ver, la afinidad de Fuentes con lo barroco va mucho más allá de un simple rebuscamiento formal en la estela de un Góngora o un guiño fortuito a un personaje de Calderón de la Barca. En cuanto al enfoque intertextual, la crítica suele partir de una recurrencia de personajes del mismo nombre, y en muy menor medida de

recuerda a Pedro Crespo del drama de honor *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca. Linda Egan (1999), por último, ha puesto al descubierto las relaciones intertextuales entre las novelas *La región más transparente*, *Terra nostra* y *Cristóbal Nonato* y los poemas de sor Juana Inés de la Cruz, que contribuyen al diálogo “intrahistórico” de México.

⁴ José Donoso emplea el adjetivo “barroco” en su *Historia personal del ‘boom’* (1972) como sinónimo de retorcido y le atribuye el poder de ampliar las posibilidades de la novela tradicional. Según Donoso, el “rico idioma hispanoamericano, *naturalmente* barroco, proteico, exuberante” (1972: 25) fue como planchado por las exigencias de la novela realista y utilitaria de los criollistas. José Miguel Oviedo, por su parte, ha calificado por las mismas fechas la poética de Fuentes de “barroca” por la voluptuosidad verbal. La proliferación barroca incluye, según Oviedo, una serie de materiales procedentes de muy diversos estratos culturales: “La naturaleza de su arte [de Fuentes] es barroca, un arte que (como el de Carpentier, con quien comparte algunas obsesiones y preocupaciones) tiene horror al vacío. Irónicamente, Fuentes se ha llamado a sí mismo un *putter-inner* [sic], o sea, un narrador de aluvión, caudaloso, intoxicado por su propia materia.” (Oviedo 1977: 20) Oviedo advierte también que en esta acumulación de materiales confusos y heterogéneos puede aparecer un momento de autorreflexión. Así, en la tercera parte de *Terra nostra*, dos de los personajes centrales sostienen un diálogo sobre el barroco que ha sido interpretado como un metacomentario, como una posible definición estética de la obra misma (Oviedo 1978: 27). Luego, Paul Dixon (1985) ha analizado los segmentos narrativos de *La muerte de Artemio Cruz* a la luz de la teoría de Dámaso Alonso sobre la poesía “correlativa” en los siglos XVI y XVII. En su lectura de *Terra nostra*, Guy Scarpetta opone el orden fijo que domina la historia a la “narración barroca” (1988: 286) caracterizada por la indeterminación. Georgina García Gutiérrez (2002) ha examinado el procedimiento del teatro dentro del teatro y la recreación del Don Juan en la novela *Instinto de Inez*. Finalmente, Michael Abeyta (2002, 2006) ha estudiado los intertextos barrocos y la “economía neobarroca” de la exuberancia en *Terra nostra*. A excepción de Dupont, que parte de algunos comentarios de Fuentes sobre el barroco, todos estos autores se inspiran en los supuestos recursos de la literatura barroca o en la teoría sarduyana del neobarroco.

otros aspectos que podrían relacionarse con la intertextualidad, como el interés por ciertos temas o *topoi*, o la presencia de una sensibilidad común. Predomina además el interés por la forma explícita de la intertextualidad (por la cual entendemos aquella que es directamente repertoriable, bajo la forma de una fuente reconocida), así como de textos cronológicamente confinados al período barroco. El diálogo que nosotros destacaremos con otros pensadores sobre lo barroco nacidos después de este período, como Walter Benjamin, está ausente de los estudios mencionados. En cuanto al barroco como conjunto de rasgos estilísticos, notamos que los críticos asocian rasgos muy diversos con el estilo “barroco” de Fuentes, considerando este adjetivo sobre todo como indicador de una complejidad formal. No sorprende en este contexto que obras sobre todo complejas en cuanto al estilo o la estructura hayan sido objeto de discusión sobre la influencia barroca en Fuentes, mientras que obras más “simples” a primera vista (como *Aura* o *La frontera de cristal*) no sean leídas de la misma manera. Por último, es llamativa en los estudios existentes la falta de atención hacia los comentarios que Fuentes mismo ha dedicado al barroco en sus ensayos y su propia crítica literaria. Para nosotros, “lo barroco” no corresponde a una entidad objetiva y “ontológica”, sino a un objeto de construcción en el que participan tanto los críticos literarios como el propio Fuentes comentando su obra o la de los demás. El presente estudio se propone tomar las limitaciones de los estudios existentes sobre nuestro tema como desafío al proponer un acercamiento diferente y sistemático a la problemática. Los artículos que indagaran en un determinado rasgo barroco de la obra de Fuentes hacen caso omiso de las reflexiones del propio autor sobre el tema. Si bien es cierto que hemos partido de las consideraciones del autor, hemos procurado no transformar a Fuentes en la única y absoluta clave hermenéutica de su obra. En efecto, las reflexiones de Fuentes sobre lo barroco se insertan en una amplia red discursiva en la que intervienen tanto la crítica y la teoría como la ensayística y la ficción.

El primer capítulo de nuestro libro ofrece uno de los comentarios que dedicó el autor a la presencia de lo barroco en la cultura y en su propia obra. Veremos que las líneas discursivas detectadas destacan fundamentalmente la ambigüedad de lo barroco como modo discursivo y artístico. La ambivalencia constitutiva del barroco ya ha sido resaltada por otros críticos. Así, John Beverley recurrió a la imagen

del dios bifronte Jano que mira el ocaso del feudalismo y los albores del capitalismo al mismo tiempo (2008: 3), representando un impase en la transición hacia la modernidad. Julio Ortega, por su parte, ilustra la ambivalencia del barroco mediante la metáfora del claroscuro que se sitúa entre la luz (lo sensual, el deseo, el *carpe diem*, lo clásico que ordena geoméricamente el mundo), por un lado, y la sombra (la melancolía, el género de la *vanitas* que nos hace meditar sobre la transitoriedad de la belleza y la vida, lo asimétrico), por el otro (2012 s.p.). Para Ortega, la obra de Fuentes se sitúa entre los dos polos del barroco, entre una vertiente “sensorial” y una vertiente “funeraria” (2005: 112). En *El discurso de la abundancia*, Ortega arguye que el barroco es la estética latente de la literatura hispanoamericana (1990: 224). Esta noción del barroco como latencia o de la “filigrana barroca” del texto literario ha sido desarrollada por Santiago Cevallos a fin de abordar un “barroco no visible a primera vista” (2012: 12) en la narrativa de Onetti o Borges. Además de un barroco “latente” que se pone al descubierto mediante una ardua labor de lectura, Cevallos distingue entre un barroco “dominante” (o histórico), un barroco “manifiesto” o patente, y un barroco como “manifestación” (como “expresión americana” en el sentido de José Lezama Lima). Esta idea del barroco como “latencia” y “manifestación” permite además ir más allá de una concepción del barroco confinado a una geografía y un tiempo determinados. Nuestra propia lectura de los ensayos de Fuentes sobre lo barroco añade a estas perspectivas existentes tres parejas conceptuales que son invariablemente duales, y que se inscriben en una isotopía de la identidad, por un lado, y una isotopía de la alteridad, por el otro. El vaivén entre estos dos polos funda un discurso profundamente ambivalente, que Fuentes reivindica como rasgo definidor de lo barroco. Lejos de desembocar en una lista de características empíricas, el discurso sobre lo barroco en Fuentes apunta a una serie de sensibilidades generales, que luego se plasman, de diferentes maneras, en sus obras literarias.

A partir del segundo capítulo, pasamos al análisis mismo de algunas obras, escogidas a partir de los resultados del primer capítulo. El texto que se impuso casi como “fundacional”, y que constituye el núcleo del segundo capítulo, es un texto relativamente corto, una *nouvelle* titulada *Aura* (1962). Leída durante mucho tiempo como una obra con resonancias góticas, *Aura* es el texto que Fuentes ha asocia-

do de la manera más explícita con “lo barroco” en un ensayo de 1982: “*Aura* (Cómo escribí algunos de mis libros)”. Dice allí, efectivamente, que *Aura* no fue escrito por él mismo, sino que asigna la paternidad de su novela breve a Francisco de Quevedo, cuya poesía amorosa se cita a través de todo el ensayo. Examinaremos esta presencia de Quevedo en la *nouvelle*, para luego extender nuestro análisis a una forma de intertextualidad que nos es sugerida por el texto mismo: la que introduce a la teoría del drama barroco alemán de Walter Benjamin. En *Aura* el intertexto de Benjamin resultará sobre todo implícito, presente en la recurrencia de algunos motivos o *topoi* que Benjamin asoció con lo barroco, pero sus ideas nos ayudan a entender mejor lo barroco en Fuentes, y hace perfilarse el *topos* de la melancolía y de las ruinas –poco tratado en los estudios existentes sobre el tema– como una forma concreta que asume lo barroco en la obra del autor.

El vínculo con los escritos de Benjamin nos llevará a *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1989), una novela compuesta de cinco cuentos que se estudia en el tercer capítulo. Nos centraremos en el cuento emblemático de este volumen para articular mejor el diálogo entre Fuentes y Benjamin, cuyos contornos ya percibimos indirectamente en el capítulo sobre *Aura*. “Constancia” incorpora la figura de Benjamin de una manera directa y explícita, lo cual permite continuar el razonamiento entablado en el capítulo precedente, donde asumía una forma indirecta o “latente”. Al igual que *Aura*, “Constancia” ha sido tradicionalmente asociado con la novela gótica, que está impregnada de elementos sobrenaturales y que se ambienta en parajes ruinosos. Una interpretación “barroca” de estos mismos ingredientes arrojará nueva luz sobre la visión histórica que sustenta la narración. En efecto, en su estudio sobre el drama barroco alemán, Benjamin postula que el barroco no se opone a la modernidad, sino que es una parte constitutiva de la misma. Examinaremos algunos *topoi* que Benjamin asocia con lo barroco, como el laberinto o la ruina, cuyo valor como representación espacial del tiempo se tematiza en varios cuentos. Los personajes ven el tiempo más bien como “espectral”, lo que resulta en un estado melancólico. Esta experiencia temporal deshace la oposición entre vida y muerte, entre pasado y presente. Además, la relación con lo barroco en *Constancia* se aprecia desde la portada de la primera edición, que reproduce un cuadro de Francisco de Zurbarán. En uno

de los cuentos, el intertexto pictórico con el universo religioso de este artista barroco español está además marcado por una fuerte impronta paródica.

En los capítulos precedentes, las ideas de Benjamin nos ayudan a articular el vínculo entre determinados *topoi* en la obra de Fuentes y una sensibilidad particular hacia el tiempo. Esto, dialécticamente, genera un interés por el ala opuesta de esta problemática: el espacio. De hecho, en varios ensayos, Fuentes define el barroco ante todo en términos espaciales, y la crítica literaria suele referirse a un “spatial turn” para calificar la segunda fase en la obra de Fuentes. La “novela en nueve cuentos” *La frontera de cristal* (1995) sería un caso ilustrativo de esta “ruptura”. No obstante, como demostraremos en el cuarto capítulo, dedicado a *La frontera de cristal*, tiempo y espacio deben analizarse en términos dialógicos en la obra de Fuentes, y esto vale también para su sensibilidad barroca. En su comentario sobre la obra de Piero della Francesca, que prefigura la pintura de Velázquez, Fuentes remite a la diferencia entre la parálisis del arte clásico y el así llamado “arte de desplazamientos” del barroco, que incluye un cronotopo particular, pero que se trasciende constantemente. Para Fuentes, la visión privilegiada del Renacimiento –la visión frontal– fue vencida por una visión circular, excéntrica del barroco, que obliga a un desplazamiento del espectador. Por eso, el análisis de *La frontera de cristal* se apoya en el concepto bajtiniano de “cronotopo, que remite a una articulación particular de relaciones temporales y espaciales. El énfasis en el cruce de las coordenadas de tiempo y espacio permite además matizar el “giro espacial” que la crítica advierte en la evolución de la obra de Fuentes. En efecto, esta obra “espacial” de Fuentes revelará una reescritura de lo barroco en términos espacio-temporales, que asegura también su actualidad en el debate contemporáneo. Más en concreto, leeremos la obra como un encuentro discursivo de un “cronotopo de la frontera” con un “cronotopo barroco”, que socava la estabilidad del concepto tradicional. A este desmontaje o “discronotopía” contribuye también la tensión barroca entre engaño y desengaño, entre ilusión y verdad, así como el afecto melancólico, que no sólo se origina en la desaparición de una época, sino también en la pérdida de un lugar. Veremos que en Fuentes el tema de la melancolía constituye un hilo rojo en todas las obras que incorporan elementos barrocos, hasta el punto de introducir una tensión entre sus ideas políticas sobre te-

mas de la actualidad, y las obras artísticas que se inscriben en el mismo debate.

La presencia de la melancolía apela a otro tema, que Fuentes integra en la “novela coral” *Todas las familias felices* (2006). Su proyecto barroco se expande allí desde una sensibilidad melancólica a otra “trágica”, pero –como veremos en el último capítulo– esta dimensión trágica también contiene un potencial curativo. Los diecisiete relatos que constituyen la novela se entrelazan mediante coros poéticos que están más cerca del drama barroco como ha sido descrito por Benjamin que de la tragedia griega. Las lamentaciones polifónicas dan consolación porque hacen hincapié en el espíritu comunitario de una sociedad en la que los vínculos familiares se han difuminado, como se desprende del tono melancólico que predomina en los relatos. Esta interpretación se basa en lo que Fuentes ha denominado “la novela como tragedia” en dos ensayos sobre el barroquismo de William Faulkner. Constatando que la cultura latinoamericana carece de sentido trágico, Fuentes se propone en *Todas las familias felices* superar tanto el melodrama como la inmovilidad melancólica por medio de una narración que se apoya en lo trágico y el pensamiento utópico. Por este potencial catártico, así argumentaremos, lo barroco en Fuentes asume una forma propia en el debate general, una forma que volveremos a inscribir en este debate en nuestras conclusiones finales.

La presente investigación aspira a contribuir tanto a los estudios sobre Fuentes como al debate sobre la actualidad de lo barroco. Primero, el libro modifica sensiblemente la percepción de lo barroco en la obra de Fuentes, debido a un entendimiento más amplio de la intertextualidad, que incluye la presencia de *topoi* barrocos y el diálogo con pensadores que no son del siglo xvii como Benjamin. Luego, Fuentes reescribe las ideas de Benjamin al conferir una connotación más positiva a ciertos *topoi* como la melancolía o las ruinas. La visión de lo barroco que se ofrece en las novelas de Fuentes es pues mucho más optimista y moderna que la visión desencantada de los representantes del barroco histórico. Al igual que Benjamin, Fuentes trata de pensar la modernidad desde lo barroco: ciertos *topoi* barrocos como la ruina y la melancolía dejaron una huella profunda en la modernidad, al mismo tiempo que suministran los medios para criticarla. Más en particular, Fuentes conecta lo barroco con el arte moderno, como si fuera un pasado que dialoga con el presente a través de sus fragmen-

tos y sus ruinas, convirtiendo el texto literario en un palimpsesto. Insiste además en la dimensión histórica de lo barroco, que se ha disuelto en la mayoría de los estudios recientes sobre lo barroco o lo neobarroco”. De este modo, el barroco aparece en la obra de Fuentes como un estilo ineludible y positivo que resalta la continuidad cultural de América Latina con respecto a la Península Ibérica, por un lado, y que lleva a una revisión crítica y más inclusiva de la modernidad, por el otro.