

Reindert Dhondt: *Carlos Fuentes y el pensamiento barroco*. Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015, 360 pp.

El trabajo de Reindert Dhondt aparece para llenar un hueco fundamental en el estudio de uno de los más reconocidos autores latinoamericanos, Carlos Fuentes. A pesar de su amplísima recepción, y de la nutrida literatura académica que se ha generado a lo largo de décadas, hasta ahora la intrincada relación entre su quehacer literario y la lectura, teorización y práctica del barroco, más allá de estudios puntuales o ensayos célebres, no había sido abordada de forma rigurosa, ordenada y bien fundamentada.

A este respecto, si es verdad que la obra de Fuentes ha merecido un amplio reconocimiento en términos de modernización del ejercicio novelesco, o de reiteración sobre algunas de las claves más notorias de su ejercicio literario, como su redefinición de la experiencia moderna como cuestión mexicana, su trabajo de reescritura de trazas míticas prehispánicas y coloniales, o su consabida noción de mestizaje, la fuerte presencia intertextual de una idea amplia del (y lo) barroco, hasta ahora no había sido trabajada en toda su compleja presencia, función y alcance dentro del ambicioso proyecto del mexicano.

Como bien apunta el autor en su clarificadora introducción, los "frutos del barroco" que siempre tentaron a Fuentes, en alusión a una afirmación de Julio Ortega (p. 15), han sido vistos más de una vez por los estudiosos, pero acaso siempre resultaron más llamativos los brillos totales de universalidad, o los quiebres, un tanto más particulares, entre historia, mito y mexicanidad, quedándose fuera ese alimento esencial de una escritura, que por modernizante, es barroca en estructura, ambivalencia y generación de modelos de mundo.

De ahí que Dhondt parta, en una clarificadora introducción, de aquellos trabajos en los que, precisamente, el vaivén de la tensión moderna, paradójica de por sí, marca una ya reiterativa lectura de la obra de Fuentes. Sobresale, así, el trabajo de van Delden (1998), en el que se destacan dos caras de la modernidad que atravesarían el discurso del autor mexicano: una "modernidad ilustrada", cifrada en el Siglo de las Luces, y otra que proviene del Renacimiento europeo (p. 15); dicotomía entre la linealidad y la multiplicidad que, sin duda, se instaura en el centro de la vasta teorización subyacente en la idea de escritura constructora que Fuentes pone en marcha desde aquellos primeros relatos de *Los días enmascarados* (1954) hasta su testamento literario: *Todas las familias felices* (2006); prisma de relatos en los que Dhondt descubre una todavía inusitada fuerza capaz de reescribir el drama barroco.

Este punto de partida, entonces, le permite poner el acento en lo que se perfila como la gran ausencia en las lecturas totalizantes del mexicano: la importancia del barroco no ya en los debates acerca de la experiencia moderna en general, sino en la acción modernizante de Fuentes en particular. Aparece, de este modo, la encrucijada desde la cual el estudioso se aproxima a la obra del afamado escritor: la también consabida noción de una modernidad única del continente americano, que en este contexto es denominada como "híbrida" y fundamental en el discurso de Fuentes; para él lo barroco está inmerso en las esencias de Latinoamérica, como bien expresa Dhondt.

Esta primera aproximación le permite mostrar su propia acentuación de lo barroco como un fenómeno no sólo más amplio que el definido por los manuales tradicionales, sino duradero, y capaz de reflejar –y provocar– una "sensibilidad más profunda" (p. 16), que es la que destacaría, casi, como verdadero alimento de la escritura fuentesiana. De este modo, más allá de los afanes universalizantes, tan llamativos en un escritor que utilizó todas las armas posibles para igualar lo mexicano con las grandes ligas mitológicas, una necesaria contextualización con lo barroco americano aparece como necesaria dentro del periplo para coronar a Fuentes como el gran autor de una versión de lo barroco hispanoamericano. La ineludible cita al trabajo de Severo Sarduy (1972) surge y da paso a los debates acerca de un tiempo posmoderno, frente a uno barroco que explicaría mejor, según algunos, el agotamiento de los metarrelatos en el continente latinoamericano.

El planteamiento de esta cuestión, así, da paso a un llamado de atención; en los grandes estudios acerca de lo barroco literario en los nombres fundamentales de las letras hispanoamericanas (de Ortega, 1984, a Kaup, 2012) Fuentes no destaca frente a Carpentier, Lezama Lima, el mencionado Sarduy, Cabrera Infante, etc. Incluso García Márquez, Onetti o Donoso han sido más prestos a una lectura barroca de la experiencia hispanoamericana. Y como bien lo hace notar Dhondt, esto a pesar de que su escritura haya sido calificada como "barroca" y "neobarroca" (p. 17) desde ciertos lugares comunes de la amplia crítica que recibió a lo largo de un siglo, el xx, y de la propia adscripción del constructor mexicano a dicha corriente.

En este punto es presentada la tesis de la que parte el recorrido por una serie de novelas y otros textos literarios no canónicos del mexicano –lo que resulta en un gran acierto–. Dicho recorrido, de esta manera, emana de la paradoja en cuanto a la importancia que cierta crítica ha otorgado a lo barroco como esencia constitutiva y otorgadora de algunas de las obsesiones de la literatura latinoamericana: la originalidad e independencia. Fuentes se sitúa, de este modo, en el seno de la búsqueda de una esencia en el que resulta ser el más representativo escritor de una idea de literatura a la vez única y ligada a las tensiones universales.

Para argumentar dicho viaje el estudio acude a los espacios en los que la crítica literaria ha percibido presencias claramente barrocas, como citas a una tradición mayor que Fuentes hace suya. A estas, el autor las nombra desde la intertextualidad, que a su vez habría sido explicada por el propio escritor en

esa suerte de diálogo que estableció entre sus obras de ficción y sus ensayos. Así, también destaca los estudios en los que lo barroco, más que una presencia confesa de personajes, mitologías e imaginarios, es descubierto en una dimensión de estilo y retórica; como claves de repetición y antítesis, por ejemplo, que estructuran el componente de vanguardia modernizante en el discurso del mexicano.

Poco a poco, Dhondt va introduciendo sus aportaciones en cuanto a cómo se encargará de redimensionar, y reempoderar, los modos diversos en los que una práctica viva de lo barroco determina el edificio literario del mexicano. De ahí que más allá de una labor filológica de rastreo de presencias textuales –léase *topoi*, personajes, argumentos-, la sensibilidad barroca puesta sobre la mesa en el estudio sea abordada desde lo que consideramos es su más notoria aportación: la posibilidad de leer lo barroco en Fuentes desde un prisma más amplio que el de las teorizaciones modernizantes caribeñas o constructoras de un discurso de especificidad continental; de hacerlo desde trabajos fundamentales, como el de Walter Benjamin.

Dhondt también hace patente una cierta desorganización, por parte de la crítica literaria o académica, en cuanto a los rasgos estilísticos que son asociados a una presencia barroca en la escritura de dicho autor, tendiéndose a simplificar esta posibilidad a la luz de una complejidad formal –o discursiva, entendemos-. Ésta es, sin embargo, una crítica más que pertinente a la hora de mostrar, precisamente, los lugares comunes acerca de la escritura de un autor muy leído y estudiado, pero, curiosamente, no del todo aprehendido en una de sus claves más notorias: la de una modernización de un estilo y punto de vista barroco original, insistimos. Esta cuestión también sirve al autor del estudio para explicar el por qué obras notoriamente complejas, como podría ser *Terra Nostra* (1975), habrían recibido una percepción más barroca frente a otras consideradas como secundarias o “simples” a primera vista (p. 19); y que sí son abordadas por el trabajo que aquí reseñamos: *Aura* (1962) o *La frontera de cristal* (1995), por ejemplo. El corpus escogido, insistimos, es el gran acierto del trabajo.

Precisamente, pensamos, dicha acción de desvío de atención hacia obras menos representativas es lo que permite una definición clara del barroco, en donde éste “... 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” (p. 19). Sea en términos de una noción constructiva del mestizaje, de la reescritura de bienes simbólicos prehispánicos o de una modernización a la mexicana de la novela, el trabajo de Fuentes es el de un proyecto, no hay que olvidarlo; y este texto viene a recordar cómo el ejercicio de un barroco particular no puede ser dejado fuera. Lo que se propone, entonces, es un acercamiento sistemático a esas obras no canónicas, incorporando, bajo una lógica necesaria, las propias teorizaciones del autor en espacios paratextuales y bajo el ejercicio ensayístico, fundamental en el nombrado proyecto. Sin embargo, no es la voz del Fuentes ensayista la única instancia para explicar el temperamento barroco de su narrativa; lo es, también, un diálogo continuo y fértil con sus grandes estudiosos –en donde destaca Julio Ramos-,

o con teorizaciones de un espectro mucho más amplio, como las nociones del nombrado Benjamin.

La estructura del estudio no podría ser más clara, lo cual es también un aspecto a destacar. En el primer capítulo se presenta una definición amplia, múltiple y esencialmente “ambigua” –como categoría funcional- de lo barroco en el seno del proyecto fuentesiano. De ahí que se acuda a las definiciones principales, sea en voz del propio escritor o en la de enunciadores universales y destacados de la experiencia latinoamericana. Y de ahí se dé paso a la inscripción de esa idea no fija de lo barroco en el marco de invariantes del proyecto de Fuentes: el mestizaje, la continuidad cultural y su contracultura, y la de lo barroco como visión melancólica y de refugio de la utopía. Este paseo le permite al estudioso remarcar lecturas de Beverley u Ortega para llegar a afirmar que la noción barroca de Fuentes se mueve entre dos isotopías fundamentales: la de la identidad y la de la alteridad (p. 20).

En el segundo capítulo el estudio se estrena en el análisis de las obras. En primer lugar se presenta el trabajo con la novela corta *Aura*, que como bien expresa Dhondt ha sido leída como una obra deudora del código gótico, pero que, sin embargo, habría sido directamente incluida dentro de su idea de “lo barroco” por el mismo Fuentes en un conocido ensayo de 1982: “*Aura* (Cómo escribí algunos de mis libros)”. En este ensayo Fuentes otorga la paternidad del texto a Quevedo, cuya poesía amorosa estaría totalmente entrelazada a lo largo de la venerada *nouvelle*. En todo caso, y como ya habíamos adelantado, resulta novedosa y fértil la lectura de este momento a partir de la teoría del drama barroco alemán de Benjamin, sobre todo a partir de los *topos* de la melancolía y de las ruinas. Cabe destacar la reveladora genealogía en el punto 1.1.: “Las ‘fuentes’ de Fuentes” (p. 55), en donde la rigurosidad da paso a una creativa revalorización intertextual.

El capítulo tercero se establece como una continuidad con el anterior, a partir, justamente, de la lectura benjaminiana. Así, dentro de la novela conformada por cinco relatos, *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1989), el texto destacado para el estudio es el que da título a la obra, mostrándose cómo lo barroco funciona desde una marcada visión histórica dada por las nociones mencionadas de “ruinas” y “melancolía”. Con esta instancia de Fuentes, y a la luz del teórico alemán, se insiste en cómo lo barroco no sería una oposición al proyecto moderno, sino una parte esencial del mismo. La melancolía aquí estaría dada desde una concepción “espectral” del tiempo, por parte de los personajes, y que, sin duda, pone en tela de juicio la propia noción de tiempo mexicano que Fuentes habría utilizado años antes para situar la idea de mestizaje en el centro de la representación mexicana.

En obras como *La frontera de cristal* o *Todas las familias felices* (capítulos cuarto y quinto, respectivamente), el marco abierto por *El origen del drama barroco alemán* (1925) sigue siendo el punto de partida para lecturas renovadoras y reveladoras de las obras menos estudiadas de Fuentes. De este modo, surge la propuesta de abordar en términos dialógicos las nociones de tiempo y espacio, y a la luz de la fertilidad entre narrativa y ensayo (una vez más). Esto es lo que se

nombra como una "sensibilidad barroca" (p. 21), y que da paso a la introducción de una categoría de análisis que resulta especialmente útil en el contexto armado –la de cronotopo de Bajtín–, a la hora de determinar cómo para el novelista la cara más notoria del Renacimiento –la de una "visión frontal"– es vencida por el excentricismo circular del barroco. Esto le permite hablar a Dhondt, de manera sugerente, de un "cronotopo barroco" (p. 23), que incluso puede funcionar en una problemática tan actual como la de la frontera entre México y Estados Unidos. Acaso en este punto se echa en falta una contextualización del concepto a la luz del material prehispánico, que Fuentes no cesa de imbricar, sin duda, aún en sus textos más hispanizantes o contemporáneos.

En el caso de *Todas las familias felices*, es la presencia melancólica la que deriva la vena barroca de Fuentes hacia una concepción propia de la tragedia, pero cercana a la definición que le otorga Benjamin: como parte del drama barroco. Esto situaría a la escritura de Fuentes en un momento nuevo, sin duda, de la experiencia mexicana; uno en el que los vínculos familiares se han difuminado. De este modo, el estudio concluye esta parte argumentando cómo, a partir de la conocida aseveración de que la cultura de América Latina carece de sentido trágico –lo que no estaría exento de críticas porque, pensamos, describe una idea un tanto eurocéntrica de la experiencia americana–, en el Fuentes de *Todas...* se puede encontrar la propuesta de superar el melodrama como la inmovilidad histórica por medio de una narración que se apoya en lo trágico y en el pensamiento utópico (p. 23).

Finalmente, el trabajo remarca dos vertientes como cuestiones destacadas. En un lado, el hacer aportaciones novedosas al estudio de la obra de Carlos Fuentes; autor canónico, pero del que, se ha podido ver, aún se pueden encontrar vetas que no sólo acentúan sus estrategias y claves de lectura menos sistematizadas, sino que abren novedosas posibilidades de interpretación. En el otro, Dhondt recalca cómo la lectura ejercida desde las obras del mexicano ha sido capaz de contribuir a los estudios sobre el barroco en sí, demostrando su actualidad; con estas dos cuestiones coincidimos ampliamente, celebrando la publicación de este trabajo. La insistencia en la práctica barroca de Fuentes bien revela una modernización de esos oscuros espacios –las ruinas, la melancolía–, que de Benjamin a Fuentes se reempoderan, sin lugar a dudas.

Cabe destacar una prosa amena y clarificadora, que va avanzando a lo largo del libro sin olvidar las líneas generales de organización de los materiales, y su análisis e interpretación. Al mismo tiempo, por otro lado, la certera organización de las diversas obras abordadas, también lo presenta como un texto que puede ser consultado de acuerdo al interés de un texto determinado.

MAURICIO ZABALGOITIA HERRERA  
Mauricio.Zabalgoitia@uab.cat  
Ibero-Amerikanisches Institut  
(Alexander von Humboldt Stiftung)