

# Decadentismo posmoderno en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes

Claudia Geller  
City University of New York

Si bien aparentemente lejana, existe en *Una familia lejana* una cierta relación entre el movimiento decadentista en la literatura y el arte que se desarrolló en Francia (radiando hacia el resto de Europa y las Américas consecuentemente) al fin del siglo XIX, y el “posmodernismo.” Esta relación la labra Fuentes muy sutil y desapercibidamente, con el fin de ilustrar uno más de los “parentescos” formativos que constituyen la temática de la novela en todas sus dimensiones, y se manifiesta en elementos literarios considerados como postmodernos, y otros que se asemejan a la poética del decadentismo finisecular decimonónico, coincidiendo en varios encuentros teórico-literarios.

Los elementos “decadentes” tienen un significado particular en esta novela ya que Fuentes sitúa gran parte de la trama en Francia. *Una familia lejana* forma parte de un grupo de obras que Fuentes denomina como “El mal del tiempo”, el cual comprende también a *Aura* y a *Cumpleaños*, pero, como Lanin Gyurko afirma,

*Una familia lejana* represents a dramatic turnabout for Fuentes in that it celebrates the European, in particular, the French identity, which is exalted as rational and enlightened, and as the one toward which Fuentes aspires, while the Other, the distant, ominous, repressed, and primitive but powerful Other – is the Latin American identity. (232)

No obstante, las alusiones decadentistas que emplea Fuentes no están, a mi parecer, al servicio de una ‘exaltación’ reverencial del raciocinio ilustre francés, sino todo lo contrario: es precisamente el decadentismo que ofreció una visión (en nada bienvenida en ese entonces) de impulsos y potencias primitivos, irracionales, distantes y reprimidos que se pueden descubrir en todo ser humano, ya sea en el individuo mismo o en el “otro”, y que constituyen parte fundamental de la narrativa “fantástica” como está expresada en *Una familia lejana*.

Existen ciertos paralelismos entre el decadentismo y el postmodernismo que van más allá de la dificultad que ambos términos manifiestan al tratar de demarcarlos y definirlos, ya sea cronológica o teóricamente. Por ejemplo, en *Waiting for Pegasus*, Grass y Risley comienzan su introducción señalando que “Symbolism and decadence are [...] inseparably intertwined” (9), indicando de este modo la imprecisión de esos conceptos literarios, y también sus estrechas relaciones con el *modernismo* hispanoamericano. Grass y Risley explican que esos términos “[...] are the two major terms –both of which have been used to refer to artistic technique or style and to a basic world view– that are most frequently applied to the literature of the extraordinarily rich and complex *fin de siècle* period, whose nucleus is approximately three decades, 1885-1914” (9).

“Decadence”, en su significado combinado como *decadencia* y *decadentismo*, tiene según Swart una larga historia, identificando los orígenes del concepto en un precepto (*principle*) universal de decadencia (corrupción, degeneración) y ocaso (declive) que se ha estado trazando desde los más remotos mitos que se han ido hallando en las culturas orientales y occidentales. Swart identifica “decadencia” con un sentido de pesimismo que responde a una realidad histórica, como por ejemplo el año 1870<sup>i</sup> en Francia, el “*année terrible*” que vio la derrota del ejército francés por los prusianos, los disturbios civiles posteriores, y la reducción de la autoridad eclesiástica, hechos que sugerían que Francia había degenerado como potencia europea (Swart, 123). A.E. Carter propone que: “the decadent movement proper came into existence after the disaster of 1870; its authors lived and wrote in the memory of that fiasco” (148). Grass y Risley notan, con relación a la crítica del decadentismo, que “Max Nordau had declared this life –and art-style to be clear evidence of physical and spiritual *degeneration*, a personality disorder” (9, énfasis mío). En un sentido similar, Francisco Prieto plantea que:

La obra de Carlos Fuentes incide en la experiencia poética de la *degeneración*, tanto social y política como humana” y que “de hecho, hay otras dos vertientes en la obra de Fuentes que nos remiten al relato fantástico –*Aura* sería el mejor ejemplo, pero también *Una familia lejana*...–, pero también a una especie de narración abstracta y hermética emparentada en más de un sentido con el movimiento francés conocido como “Nouveau Roman”, donde se insertarían *Cumpleaños* y *Zona sagrada*. (355, énfasis mío)

Prieto cree que “el desarrollo fenomenológico de un proceso de degeneración es común a Fuentes encontrándose de uno u otro modo en todas su obras.” (355) Si bien Prieto no vincula “degeneración” con “decadentismo” (como movimiento literario), la decadencia y el declive que se asocian a éste concuerdan también en aquélla. Asimismo, Prieto afirma: “Creo, sin temor a equivocarme, que hay en el novelista [Fuentes] una obsesión determinante por la degeneración espiritual del individuo que está en la base de la densidad de su obra literaria al coincidir con la circunstancia de la decadencia de la sociedad desde la cual escribe” (356), añadiendo que “si la degeneración individual y colectiva es una de sus obsesiones, ésta refleja no sólo el pasado reciente de México, sino el mundo moderno” (357). En conclusión, Prieto opina que Fuentes es un “escritor [que] ha iluminado el vacío de la modernidad *a contrapelo* de la tradición” (366, énfasis mío), siendo su elección de la frase “a contrapelo” sugerente del título de la novela decadentista por excelencia: *À Rebours* (*A contrapelo*), escrita en 1884 por Joris Karl Huysmans, considerado el más representante y significativo de los escritores del decadentismo finisecular francés.

En este sentido, y en relación a la novela de Huysmans, Fuentes produce una cierta evocación decadentista en *Una familia lejana* con la creación del personaje de Víctor Heredia francés, quien se asemeja en algunos aspectos al duque de Jean Floressas des Esseintes<sup>ii</sup> (el protagonista de *À Rebours*), por ejemplo, en su ánimo anti-socialista, en el encierro en una casa de provincias fuera de París para satisfacer el propósito de *sustituir la realidad por el sueño de la realidad*, y en tales detalles como la decoración de habitaciones forradas en cuero:

El pasillo era largo y el paso de Branly lento; [...] el cuero era el tapiz constante de esta casa, pero su extensión a lo largo de corredores, recamaras y suelos lo despojaba de esa

característica de singularidad preciosa que otorga su valor a las pieles destinadas a un uso privilegiado...; aquí, sin embargo, la idea, la sensación física y aun la evidencia de una cualidad estropeada, dispareja, las convertía en poco menos que odres desteñidos y malolientes arrancados sin compasión a los lomos de las bestias. (155)

Más adelante, Branly continua la descripción de los cueros que nos remite al concepto de las *correspondencias* que Baudelaire expone en *Las flores del mal*, la teoría de las secretas afinidades entre el “mundo sensible” y el mundo espiritual, accesibles por medio de determinados mecanismos estéticos, como la sinestesia:

[...] se había acostumbrado al persistente y penetrante olor de cueros, pero al acercarse a la escalera estrecha que conducía al altillo, tuvo una sensación olfativa extraordinaria. [...] En el ascenso a la mansarda del Clos des Renards, afirma Branly, con el pasillo a las espaldas, la cita olfativa era de cueros..., todo ese torbellino nasal se concentraba en una sola imagen, superficialmente curiosa, como si los olores de lugares y tiempos perdidos acabasen por acumularse en un inmenso cuadro de trofeos...: un festín imperial olvidado, podrido, decadente, [...] los cueros, las pieles arrancadas a las bestias..., se trenzaban como *flores de veneno* en torno a joyas preciosas. (176, énfasis mío)

Al entretejer claras alusiones a *Las flores del mal* con variaciones similares a la frase “flores de veneno entorno a joyas preciosas” a lo largo de la novela —“Era el último momento de la selva y la barranca; Hugo Heredia... recordó las palabras de Proust sobre la pintura de Moreau<sup>iii</sup>, ‘flores envenenadas entrelazadas con joyas preciosas’”(110); “la cortesía es la única manera... que [...] Branly tiene para darle orden a los hechos humanos... y exorcizar a las flores envenenadas que se ofrecen entrelazadas con joyas preciosas” (113); “-Y exorcizaba las flores de ponzoña que se ofrecen entrelazadas con joyas preciosas” (223) –, Fuentes elabora una resonancia que nos refiere a toda decadencia, pero especialmente a la que se asocia con Baudelaire como precursor (o acaso, iniciador, como muchos lo consideran) del decadentismo.

Grass y Risley afirman que “not until the towering figure of Baudelaire do we have the real creation of the cult of artificiality and of the decadent as a type (dandyism, make-up, joy in depravity, sexual promiscuity and perversions, drugs, sadism, Satanism) as well as the full identification of the *modern* (civilization and technology) with the *artificial* and with *decadence*” (16, énfasis incluido). Además, Grass y Risley señalan que las tres constantes principales de la poesía simbolista –ambigüedad de comunicación indirecta, filiación con la música, y el espíritu decadente– son las mismas que forman parte de muchas de las novelas simbolistas también. Grass y Risley explican cómo la técnicas de sugestión y composición musical se ponían al servicio de una esmerada prosa poética que “[which] rendered the “world” through the perspective, moods and sensations of (usually) a passive, contemplative and often aestheticist protagonist and thus transformed it into a network of images and symbols, many times an analogue of the protagonist’s (and the author’s) psyche” (19).

En este contexto, podríamos identificar a Branly y a Carlos Fuentes como tipos similares de protagonista y autor. Branly parece ser un esteta, quien no ponía reparos en viajar a Nápoles “a ver el cuadro del mendigo ciego guiando a los mendigos ciegos”<sup>iv</sup> (*Ufl*,154). Asimismo, es a través de él que ‘escuchamos’ los retazos del madrigal francés a lo largo de la novela. Las observaciones de Grass y Risley que identifican el decadentismo con el simbolismo, y sus

técnicas como expresiones por cierto innovadoras y no precisamente “decadentes” en el sentido negativo, se prestan a un acercamiento a la obra de Fuentes no sólo por sus elementos simbólicos-decadentes, sino también por aquéllos que muchos críticos consideran como posmodernos.

Si bien Prieto no proporciona en ningún momento un enfoque posmoderno a la obra de Fuentes, la percepción que ofrece de Fuentes como “un artista, capaz de múltiples desdoblamientos, de bautizar nuevas e ignoradas realidades, de hallar belleza en el horror” (359) facilita no sólo una lectura ‘decadentista’ de la obra de éste (y en particular de *Una familia lejana*), también posibilita la aproximación a una crítica posmoderna de Fuentes, si consideramos “que así como hay dos mundos estéticos en Carlos Fuentes, el uno más o menos ligado al realismo crítico y el otro a la literatura fantástica, ambos están conectados no sólo por el demonio de la corrupción, sino por ese otro que giraría en torno a una realidad de significados ambiguos y múltiples” (361-2). Elementos de la literatura fantástica y el uso de ‘significados ambiguos y múltiples’ se encuentran en la literatura ‘decadente’ así como en la posmoderna. La poética decadentista-simbolista, según nos informan Grass y Risley —la devaluación de factores tradicionales como el tiempo cronológico, causa y efecto, ambiente histórico, y el empleo de ironía, sátira y parodia, constituían dimensiones importantes de la narrativa simbolista (19) — también puede aplicarse a la narrativa considerada como posmoderna. Chalene Helmuth, en *The Postmodern Fuentes*, se propone una aplicación similar al ubicar, ante todo, a Fuentes como uno de los escritores del Boom. Helmuth indica que este movimiento literario hispanoamericano tiene como antecedentes literarios a James Joyce y William Faulkner (ambos considerados modernistas), y que uno de sus rasgos es el cuestionamiento de dos elementos centrales de la literatura: “reality and the writer’s task.” Citando a Donald Shaw, Helmuth plantea que:

This questioning is seen as having led to the rejection of old-style realism, with its simple assumptions about time and cause and effect, and to its replacement on the one hand by heightened sense of the mystery and ambiguity of things, and on the other by greater reliance on fantasy and the creative imagination. (11)

Una lectura de Helmuth sobre los fundamentos del posmodernismo en comparación con un examen de David Weir sobre los constituyentes del decadentismo (*Decadence*) aporta una ilustración de los paralelismos, previamente mencionados, entre los dos movimientos literarios con respecto a algunos de sus preceptos. Helmuth y Weir comienzan advirtiéndonos sobre la difícil tarea de definir cada uno de los términos. Entre los ejemplos que Weir ofrece de intentadas definiciones, destaca el intento de Calinescu: “who regards decadence as looking forward instead of backward...Decadence, to Calinescu, is one of the ‘faces of modernity,’ along with avant-garde, kitsch, and postmodernism” (5). Weir añade que para Calinescu el concepto del individualismo es central para cualquier definición de ‘decadencia’ y la clave a la relación estética entre la decadencia-decadentismo y el modernismo, y ofrece esta cita:

A style of decadence is simply a style favorable to the unrestricted manifestation of aesthetic individualism, a style that has done away with traditional authoritarian requirements such as unity, hierarchy, objectivity, etc. Decadence thus understood and modernity coincide in their *rejection* of the tyranny of tradition. (5-6, énfasis mío)

Asimismo, Jean Pierrot postula que la insistencia de la estética decadente en divorciar el arte mismo del rol que se le había asignado –la imitación fiel de la naturaleza como modelo supremo– dio lugar a una ruptura esencial con la estética clásica, formando ésta parte importante en la evolución de la literatura moderna, adaptándose las estéticas decadente y modernista en común a una base teórica antimimética (Pierrot, 11). Los criterios de Calinescu y Pierrot son relevantes también a la relación entre modernismo y posmodernismo que denota Helmuth:

The modern provides focus for the postmodern;...elements of modernity are held in dialectical patterns..., often through the displacement of the central or the centering of the marginal. At the heart of postmodernism is a process of *continual challenge* to anything that lays claim to the absolute. (22, énfasis mío)

Weir indica otras maneras de definir ‘decadencia’, una de ellas en sentido relativista, usando la palabra en función de antónimo. Así, la yuxtaposición de decadencia con progreso puede asumir que la decadencia es el antónimo del progreso, pero también es posible considerar al progreso mismo como un proceso de deterioro y degeneración:

[...] a high degree of technological development appears perfectly compatible with an acute sense of decadence. The fact of progress is not denied, but increasingly large numbers of people experience the *results* of progress with an anguished sense of loss and alienation. Once again, progress *is* decadence and decadence *is* progress.<sup>v</sup>

Sin embargo, Weir advierte contra la conversión de los términos en sinónimos, a pesar de las similitudes. Más bien, se reconoce una tendencia deshumanizadora y contra-natural en la decadencia y el progreso, ya que ambos se basan en lo artificial e inorgánico. Asimismo, la yuxtaposición de decadencia y barbarie, al igual que decadencia y progreso, se fusionan en una relación más bien recíproca que de oposición. Posiblemente, el concepto de barbarie sea necesario para el concepto de la decadencia (Weir, 12).

Fuentes mismo percibe que, de cierta manera, lo moderno enajena y deshumaniza. En *La nueva novela hispanoamericana*, identificando modernidad con civilización (opuestas a la ‘barbarie’), Fuentes afirma: “esa ‘civilización’, lejos de procurar la felicidad o el sentimiento de identidad o el encuentro de valores comunes, era un nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave” (28). A continuación, Fuentes juzga que:

Presionado por [las] contradicciones, sofocado el sueño de la ‘civilización moderna’..., el intelectual de América Latina sólo ve la perspectiva de la revolución. [...] su presencia en un mundo histórico y personal contradictorio y ambiguo, si lo despoja de las ilusiones de una épica natural, si lo convierte en un hombre de preguntas angustiosas que no obtienen respuesta en el presente, lo obliga a radicalizar su obra no sólo en el presente, sino hacia el futuro y hacia el pasado. (29)

Con este pensamiento, Fuentes también expresa algunos de los “síntomas” que experimentan tanto los escritores del decadentismo como los del posmodernismo. Ampliando el significado del término decadente como opuesto a los convencionalismos, el decadentismo sería antiacadémico en pintura, antipositivista en filosofía y antinaturalista en literatura. En cierto modo, la tradición contra la cual los decadentes se rebelaban tenía algunas características comunes con la

modernidad que son en realidad fuente de oposición frente a la cultura moderna o indican cierta crisis de ésta. Por ejemplo, la cultura moderna se caracterizaba por su pretensión de progreso, es decir, se suponía que los diferentes progresos en las diversas áreas de la técnica y la cultura garantizaban un desarrollo lineal marcado siempre por la esperanza de que el futuro sería mejor. Frente a ello, la posmodernidad plantea la ruptura de esa linealidad temporal caracterizada también por el predominio de un tono emocional nostálgico o melancólico. Además, la modernidad planteaba la firmeza del proyecto de la Ilustración del cual se sostenía. La posmodernidad propone posiciones que indican que ese núcleo ilustrado ya no es funcional en un contexto multicultural. Por cierto, la filosofía posmoderna ha tenido como uno de sus principales aportes el desarrollo del multiculturalismo.

Tanto la decadencia como la posmodernidad son, más que meras oposiciones a todo lo anterior, estados de transición. De ambas se puede decir, tal lo hace Weir sobre la decadencia, que son “[a] transition, a drama of unsettled aesthetics, and the mixture of literary tendencies constituting that transition is at once within and without tradition and convention” (14). En este estado, pero surgiendo de la tradición, se produce un desplazamiento de la *mimesis* como base estética hacia la *poēsis*, el uso elaborado de la lengua. En *Una familia lejana*, Fuentes principalmente desarrolla, en forma poética, cuestionamientos literarios – entre otros – acerca de la ficción, la relación entre la historia y la “realidad”, y la *herencia* literaria y cultural. Ésta ya le preocupaba en su ensayo sobre *La nueva novela hispanoamericana*, donde se halla un atisbo del *parentesco* al cual *Una familia lejana* alude. De Miguel Ángel Asturias dice que, al enfrentarse “al mismo mundo fatal e impenetrable de la novela tradicional, [...] lejos de detenerse en el documento opaco, encuentra la transparencia en el mito y el lenguaje” (24). Aunque Asturias logra “personalizar a los hombres anónimos de Guatemala”, dotándolos de “sus mitos y su idioma mágico”, la personalización, nos dice Fuentes, “no sólo consiste en objetivarla, sino en subjetivarla: en este sentido, se revela como derecho del escritor a expresarse personalmente, y no como un mero puente o hilo transmisor de la realidad aparente” (24). Esta “evidencia”, puesta en práctica anteriormente sólo por los poetas, se concretiza finalmente con la prosa de Borges, la cual Fuentes aclama, manifestando que:

Esta prosa deslumbrante, tan fría que los labios, es la primera que nos relaciona (*relative*: pariente, prosa de vecindad y parto, también), que nos saca de nuestras casillas, que nos arroja al mundo y que, al relativizarnos, no nos disminuye, sino que nos *constituye*. Pues el sentido final de la prosa de Borges —sin la cual no habría, simplemente, moderna novela hispanoamericana— es atestiguar, primero, que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, que debe constituirlo. Para hacerlo, Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación. (26, énfasis del autor)

Fuentes reconoce a la lengua que une a los escritores hispanohablantes no sólo como un medio para *relacionarse*, sino también como sustrato *hereditario* en decadencia, al cual hay que renovar, o mejor aun, volver a constituir. Fuentes considera a Borges como el iniciador del proceso, mientras que algunos críticos consideran a Borges como precursor de la literatura posmoderna. En este respecto, Helmuth observa que “It is interesting to note that Jorge Luis Borges’s *Ficciones* (1944) is often regarded —as is the case with Vladimir Nabokov— to be a

clear precursor to contemporary postmodern textual expression. In typical postmodern fashion, textual configurations often predate critical awareness of their form.”<sup>vi</sup> Similarmente, tal como se considera a Baudelaire el precursor del decadentismo, él mismo se estimaba como modernista: Baudelaire, also, called Victor Hugo a ‘compositeur de décadence ou transition’; what is interesting about this statement is that it places Baudelaire himself at a time after transition... Baudelaire ...perceived himself ...as preceded by decadence that was a transition to his own sense of modernity. Paradoxically, this is the way Baudelaire emerges to later critics as decadent –as coming *before* modernity. (Weir, 20, énfasis del autor)

A la sazón, de acuerdo a estimaciones afines, se hace posible situar a Fuentes como escritor posmoderno, ya que su obra también puede colocarse en un periodo de transición. De hecho, Helmuth atisba en la obra de Fuentes, que abarca más de cuarenta años, reflejos de los cambios literarios contemporáneos al escritor, estimando que esa trayectoria novelística “models the evolution of form practiced in broad frontiers from modernism to postmodernism” (12).

Uno de los rasgos de la ficción posmoderna es la pluralidad de perspectivas. Esa pluralidad consiste también en el reconocimiento que el presente y el futuro están en deuda con el pasado. La preocupación de Fuentes por el pasado forma parte inherente de su temática novelística. Para el escritor, mantener el pasado ‘vivo’ es fundamental, declarando que “There is no living future with a dead past.”<sup>vii</sup> Según Helmuth, Fuentes concibe la literatura como la expresión de la diversidad cultural, personal, y espiritual de la humanidad. Dicha expresión no se logra con sólo una verdad. La palabra escrita presagia un mundo multipolar y multicultural en el cual no pueden sólo una filosofía, o creencia, o una única solución apartar o reemplazar la herencia de una riqueza cultural que hemos estado creando desde los principios del tiempo; “For Carlos Fuentes, those who write must train the reader to develop a vision that admits that multiplicity of truths, shunning by implication the univocal and the absolute. Fuentes’ comments recall the chief claims made for postmodern art” (Helmuth, 21). Por cierto, en *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes mismo afirma que

nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura. (32)

En la escritura posmoderna, el proceso de formación del texto ofrece la ficción como un ejemplo de la “realidad como proceso”: “The narrative act itself and the textual space become a commentary on our extra-textual construction of reality” (Helmuth, 24). En *Una familia lejana*, la narración no es meramente un medio de comunicación, sino la materia misma de su ficción; el narrador trata el tema con el lector mismo, así exponiendo el proceso de la creación textual. Fuentes convierte *Una familia lejana* en una verdadera “constelación de alusiones”, haciéndose eco sus mismas palabras. La función de éstas en esta novela es destacar la herencia cultural, particularmente la literaria, que le es tan importante al escritor. Asimismo, la incorporación de otras narrativas dentro del texto les confiere a éstas vida. El poder de evocación de la narración crea una interdependencia con otros textos que le prestan vitalidad al ‘reino’ de la literatura: “As it cuts across other texts, intertextuality makes literature, not life, the referent to the current text-

in-progress” (Helmuth, 65). Al igual que el poema “La chambre voisine” de Supervielle, las alusiones y referencias textuales que Fuentes “weaves...into the very fiber of his narrative,...lend[s] the novel a firm grounding in a preexisting literary model.” Y como se verá a continuación (página 15), “*Una familia lejana*, in its acknowledgement of indebtedness to other texts, goes so far as to list the works of fiction that are included in the text” (Helmuth, 66).

Si bien se considera al legado literario, del cual se nutren casi todos los movimientos literarios, como proveniente de Europa, en esta novela Fuentes también nos recuerda la influencia del ‘nuevo mundo’ sobre el ‘viejo’, tanto en el aspecto físico como en el aspecto conceptual. Gyurko sostiene que “[...] *Una familia lejana*,... in contrast to so many of the works of Fuentes, demonstrates the complex and powerful influence of the New World on the Old” (4). Sin embargo, Fuentes comienza por aludir primero a Victor Hugo, gigantesca figura que dominó gran parte de la literatura francesa decimonónica. El autor realiza la alusión más bien indirecta, acaso simbólicamente, con los nombres de Hugo Heredia y de su hijo Víctor —el padre apropiadamente lleva como nombre propio el apellido del gran escritor, mientras que el apellido de Heredia repercute con *herencia*.

El decadentismo y el simbolismo también influyeron mucho en la literatura hispanoamericana, aunque su expresión recibió el término de *modernismo*<sup>viii</sup>. Bajo éste, la poesía de ‘fin de siglo’ responde a los ideales artísticos del *arte por el arte*, considerándose así la de Rubén Darío y de José Juan Tablada. El decadentismo artístico fue muy persistente en América: la nota francesa asoma en las obras de Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Mariano Azuela, César Vallejo, Horacio Quiroga y otros. Genéricamente, se definen como decadentes aquellas formas de arte que superan o alteran la realidad en la evocación, en la analogía, en la evasión, y en el símbolo. Empero, en *Una familia lejana* —que forma parte de lo que Sheldon Penn cree ser el tema central de muchas de las novelas y cuentos de Fuentes: “the investigation of the relationship between cultures and between the Old and New Worlds” (149)— Fuentes se propone investigar también la influencia hispanoamericana sobre Francia; no sólo la herencia literaria que ésta le otorga a América, sino todo lo contrario, tal como indica Gyurko: “It is ironic that while so many of Fuentes’s works trace the invasion and violation of the New World by the Old, in *Una familia lejana* the situation is dramatically reversed, and the Old World is invaded by the New” (243). Con este propósito, Fuentes alude, a través del sueño de Branly, a escritores franceses de origen hispanoamericano:

[...] me entretuve...en contar, como otras tantas ovejas, a franceses nacidos en el nuevo mundo. [...] sobre las cercas de su imaginación pasaron saltando, como figuras de un ballet transatlántico, Paul Lafargue al que un viento huracanado trajo a Londres desde su cuna en Santiago de Cuba...; Jules Laforgue que no quiso que en Montevideo su carne envejeciese...; ¿y para qué emigró, otra vez del Uruguay, Isidore Ducasse [...] ese doble monstruoso del conde de Lautréamont[?]; ...otro francés de Montevideo, el lúcido y magistral Jules Supervielle que emigró con razón...; salta detrás de él José María de Heredia, el francés de La Habana, el conquistador entristecido que regresa al viejo mundo...ebrio de “un sueño heroico y brutal”, el sueño del continente nuevo, la *pesadilla* del continente viejo. (196-7, énfasis mío)

Gyurko opina que “by including them within his text...Fuentes repatriates these writers, who are now imaginatively returned to their origins, as they are made an integral part of the vast *familia*

*lejana* of Latin American authors.” (233, cursiva del autor) De este modo, Fuentes no sólo reitera el *parentesco* literario, también intima una relación con algunos elementos de *degeneración* congénitos en el “nuevo mundo” que han podido ‘contagiar’ al viejo. Por ejemplo, los ritos de sacrificio de sangre, que encuentran su arquetipo en el pasado azteca, “play an important part in the grotesque world of *Una familia lejana*”<sup>ix</sup> (Gyurko, 235).

Con la excepción de Supervielle, los escritores anteriormente mencionados son contemporáneos de los decadentes y simbolistas franceses, Laforgue y Lautréamont especialmente sumándose a ellos. Casi al final de *Una familia lejana*, Fuentes también hace una referencia directa a esa herencia literaria, en parte “decadente”, que integra tan importante rol en la novela: “Me detuve con cierto amargo deleite al reconocer los títulos de algunos libros que habían aparecido en el curso de esta narración” (262). Entre los que aparecen en la ‘lista’ se encuentran obras de José María de Heredia y Jules Laforgue, y además, *Les Chants de Maldoror* —“[a] gruesome work of demonic possession”— del conde de Lautréamont, obra que bien se identifica como ‘decadente’, y a la cual “Fuentes pays homage to in his own novel of demonism and blood sacrifice” (Gyurko, 4). Es a este tenor que el “sueño del continente nuevo” se convierte en “la *pesadilla* del continente viejo”. La literatura ‘decadente’ incorpora temas de la mitología, así como el misticismo, el satanismo y el ocultismo, y como lo demuestra Barbara Spackman en *Decadent Genealogies*, toda una retórica de enfermedades y defectos hereditarios. Una de esas enfermedades (o *pesadillas*) es por ejemplo la sífilis, una enfermedad que bien se puede asociar con esa literatura (y especialmente con Baudelaire, quien murió por su causa) que enfatizaba las perversiones sexuales. Una de las teorías médicas (aunque, como carente de pruebas, acaso sólo un mito, empero persistente) mantiene que la sífilis fue transportada al continente viejo después del ‘descubrimiento’ del nuevo mundo por Colón, lo que acarrió la primera (documentada) epidemia de sífilis en Nápoles en 1494. Los burdeles a los que finalmente Francisco Luis de Heredia confina a Mademoiselle Lange evocan las fuentes de contagio de esta enfermedad que llevaba a sus victimas a la locura y a la muerte. Al mismo tiempo, toda la historia de los Heredia parece ser una especie de enfermedad contagiosa, como lo consta Fuentes: “la inteligente mirada de mi amigo me decía... que la historia de los Heredia nos había contagiado a ambos” (198).

Otro aspecto de la ‘invasión’ del ‘viejo mundo’ está simbolizado en lo que Gyurko designa como: “the huge vegetal slash running like a knife wound through the order and harmony and precision of the French garden on [André] Heredia’s estate”, y al que considera como “a striking symbol of violation [that] is a key interconnecting symbol in *Una familia lejana*” (243). El orden, armonía y precisión del jardín francés nos recuerda la estética decadente que insistía en el alejamiento completo de la naturaleza y el cultivo absoluto de todo lo artificial: “the cult of artificiality is an essential part of decadent sensibility. [...] Artificiality, by its very essence –an effort to alter and improve Nature– is a manifestation of will power” (Carter, 12). El aspecto ‘civilizado’ que el artificio le confiere al mundo se debe a la voluntad humana que se impone sobre él; la calma y ordenada existencia racional de París queda reflejada en la gentil atmósfera del Automobile Club de France, pero lo que emana de esa grotesca ‘cicatriz vegetal’ es, finalmente, la esencia del nuevo mundo, conjurada por Heredia como un delirio: irracional, violento, demoníaco (Gyurko, 244). El club se ha transformado en una selva ‘latinoamericana’, con una vegetación ‘venenosa’ que ejerce, al parecer, efectos maléficos sobre el Fuentes narrador alternativo. Gyurko conjetura que esta jungla maligna no es la selva

romántica de Chateaubriand en *Átala*, ni la paradisiaca de W.H. Hudson, ni la jungla que Carpentier construye en *Los pasos perdidos* (en todo caso, ejemplos de una naturaleza primitiva que los decadentes rechazaban), sino “miasmatic and devouring. [...] however, the jungle that entraps Fuentes is a *supernatural one*” (244, mi énfasis).

La alusión e incorporación de muchos rasgos de la literatura decadentista y simbolista le sirven a Fuentes en varios propósitos. Ilustran la pluralidad de voces posmoderna, pero también proveen características que constituyen la narrativa fantástica, como por ejemplo, entre otros, principios literarios góticos que confieren misterio y el sentido de lo *sobrenatural* a la narración. Fue la obra de Edgar Allan Poe (significativamente, proveniente del ‘nuevo mundo’) que contribuyó en gran medida a la escritura decadentista y simbolista francesa (así como a la gótica y fantástica en general). Con la profunda apreciación y admiración de Baudelaire, quien tradujo e introdujo la obra de Poe en Francia, se inició el ‘culto’ de éste, y la incorporación en la producción literaria decadentista-simbolista de elementos particulares a su obra que se referían a lo horroroso, sobrenatural, misterioso, ambiguo o, en fin, decadente (“The Fall of the House of Usher” es un ejemplo rico en referencias a la degeneración, la decadencia y descomposición de la familia, a enfermedades mentales, y a perversiones como el incesto y el vampirismo). En *Una familia lejana*, elementos similares se manifiestan en el intento de fusión física de los adolescentes Víctor y André, que se lleva a cabo a través de un acto de sodomía y, sobrenaturalmente, a través de un proceso demoníaco vampírico. Esta empresa de amalgamación es también en cierta manera, y aun paradójicamente, un intento de ‘desdoblamiento’ (o duplicación) que nos remite al tema del ‘doble’, otra característica de la obra de Poe y ciertas obras decadentistas (como por ejemplo *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde, escritor decadente por excelencia), que a su vez nos remite a *Una familia lejana*: “Over and over again, throughout Fuentes’s work, the double acts as a horrible mirror in which the self confronts its own future destruction” (Gyrko, 237).

El ‘doble’ es también un tema predilecto, y característico, de la literatura posmoderna, elaborado con manifiesta significancia por Borges en muchísimos de sus cuentos. Gyrko considera que “what adds to the fascination of the double theme in *Una familia lejana* is that this is the first narrative in which Fuentes himself appears as a character –and as a split identity as well” (237). Por extensión, “the self-reflexivity of the novel lends itself to an examination of Fuentes’s own poetics of narration, and subsequently leads us to postmodern conceptualizations of the act of narration” (Helmuth, 54). Asimismo, Gyrko y Helmuth coinciden en su estimación de la novela como un estudio de la problemática de las identidades y sus respectivas definiciones, la cual localiza en particular en la oposición del viejo mundo contra el nuevo. Según Helmuth,

Branly embodies the aristocratic values of the proud European bourgeois;...Hugo Heredia, the Mexican archeologist, searches for the wisdom of ancient times; [...] The novel is careful not to promote either culture above the other; rather, the duality is further complicated by the figure of the narrator, who feels his true self to be European, although he is Spanish American by birth. Although this issue never has a definitive resolution..., Fuentes problematizes its variegation and complexity. He does this primarily in the figures of both Víctor Heredias, whose assertions of cultural superiority –one Mexican,

one French— can be attributed less to a strong sense of cultural identification than to their very lack of definition. (57)

Esa problematización y complejidad Gyurko percibe como la expresión de la ‘doble identidad’ de Fuentes, quien trata, paradójicamente, de desprenderse de su ‘mexicanidad’ mientras que, a otro nivel, la reafirma. Por cierto, Gyurko distingue un incremento cosmopolita en la visión artística de Fuentes, resultado de la absorción de las influencias de autores franceses como Dumas, Balzac, y Proust; de autores ingleses, y de escritores norteamericanos como Faulkner. No obstante, Gyurko considera que “at the same time Fuentes deepens his Mexicanness through the enriched social, psychological, mythic, and artistic perspectives that he gains on the reality of his complex country, which he approaches both as a Mexican and an outsider—an internationalist— both as Self and Other” (237). En cierto sentido, la identidad doble—la convergencia de varias perspectivas— es también una especie de hibridación: en la literatura decadente-simbolista, así como en la posmoderna, lo híbrido ejemplificaba lo ambiguo e indeterminado; el ser andrógino, como lo es el Víctor Heredia mexicano—su apariencia, como su voz, era “indistinguible también sexualmente” (111), representa ese ideal.

Otro ejemplo significativo de la hibridación en la novela es la figura de Alejandro Dumas, “perhaps the most fascinating example of the French-Latin American doubling phenomenon found in *Una familia lejana*,... who, similar to Fuentes himself, appears as both a character and as one of the authors of [the novel]” (Gyurko, 245). En un contexto ‘decadente’, la ‘herencia’ de Alejandro Dumas puede considerarse como una ‘decadencia’, el declive de la pureza racial, especialmente si consideramos que el padre de Dumas, Thomas-Alexander, era el hijo natural del marqués Antoine-Alexandre Davy de la Pailleterie y una muchacha esclava negra, y que había pasado su niñez en Haití (atribuyéndole de este modo raíces en el nuevo mundo que lo relacionan a Latinoamérica). Por otro lado, Alejandro Dumas es el exitoso representante de una nueva ‘raza’ híbrida quien, según especula Gyurko, si su padre hubiera permanecido en Haití, podría haber sido un escritor latinoamericano (245).

Por último, otro paralelismo entre *Una familia lejana* y los decadentistas queda implicado en el apellido de los Heredia; apellido que alude, como expresa Gyurko, “[...] to heritage and its fatalistic underside, hereditary curse” (246). La narración de Branly, transmitida a Fuentes contrariamente a la promesa que Branly le hizo a Hugo Heredia de no repetirla, cae sobre Fuentes como una maldición: “The hereditary curse of the bizarre Heredias is their narrative, and Fuentes has now inherited that curse” (Gyurko, 246). Similarmente, a los poetas decadentes y simbolistas se les consideraba “malditos”: *un poète maudit*. Esos poetas, entre ellos Baudelaire, Verlaine, Lautréamont y Rimbaud (todos mencionados en *Una familia lejana*), pertenecían a “*la race toujours maudite par les puissants de la terre*” (Alfred de Vigny, en su drama de 1832, *Stello*); por su oposición a las reglas ‘naturales’ y normativas de la sociedad y la naturaleza, los poetas malditos ‘heredaban’ cualidades que los relacionaban en su expresión artística, en su ‘discurso’ narrativo; semejantemente, los narradores ‘malditos’ de *Una familia lejana* pertenecen a una ‘raza’ en la cual sus miembros heredan una maldición particular a ellos que no pueden dejar de transmitir a futuras generaciones—en el caso de esta novela, a la generación de los presentes lectores.

Fuentes no finaliza la novela de manera concreta, sino que presenta un nuevo misterio (la enigmática e inconclusa historia de la visita de Alejandro Dumas al Clos de Renards en 1870), y

deja a cargo del lector la “carga” de la futura narración de ésta y la de los Heredia. El desenlace es ambiguo, y como muchas obras decadentistas-simbolistas y posmodernas, conserva una multiplicidad de significados. La novela (como género), nos informa Fuentes en *Myself With Others*, es una obra permanentemente abierta e inconclusa; su definición formal es *incertidumbre* (“uncertainty”) y “this lack of certainty leads it to look for openings. The novel...is an open genre, and openness means...dialogue, but not only dialogue of characters; it also means dialogue of genres, of languages, of historical times, of civilizations, of unpublished possibilities” (88). Se podría agregar a las afirmaciones de Fuentes sobre la apertura ‘posmoderna’ de la novela otro diálogo, que en realidad siempre ha existido en la literatura desde su inicio y lo han heredado todos los movimientos literarios hasta la ‘posmodernidad’ actual: el diálogo que se establece entre el escritor y el lector; primeramente, a través de la escritura del uno, que se convierte en la respectiva lectura del otro, la cual a su vez, en ese mismo acto, se convierte en reescritura, abierta, *ad infinitum*.

## Notas

---

<sup>i</sup> Algunas de las fechas mencionadas son muy relevantes a esta novela de Fuentes, especialmente este año. Es el año en que nace el padre de Branly: “Nació en 1870; esa sí fue fecha para un soldado. El hijo, en 1914, viviría y ganaría las batallas que el padre no pudo ganar ni perder en las tres décadas de paz que le tocaron vivir...derrotados de México, la humillación de Bazaine ante Moltke y la insurrección, bañada en sangre, de la Comuna de Paris.” (118) También, es la fecha que aparece en la escocía del dintel del Clos des Renards, y la fecha de la muerte de Alejandro Dumas, como lo menciona enigmáticamente André: “Vino de Haití, igual que mi papá. Queríamos invitarlo a esta casa, pero murió el mismo año.” (153)

<sup>ii</sup> Curiosamente, en algunos de sus rasgos físicos, des Esseintes se parece a Branly: “a frail young man...with hollow cheeks, eyes of a cold, steely blue,...and long, slender hands.” (*Against the Grain*, 2) En cuanto a hábitos, al igual que el Víctor Heredia francés, des Esseintes se retira durante el día y come solamente durante la noche. Ambos pasaron una niñez infeliz y sienten rencor hacia la madre que vive encerrada en la oscuridad. (Además, la obsesión de des Esseintes por las flores ‘venenosas’ y monstruosas que colecciona, su predilección por el arte de Moreau, y las piedras preciosas que pega al caparazón de la tortuga, las evoca Fuentes en lo siguiente).

<sup>iii</sup> Gustave Moreau fue un destacado pintor simbolista a quien Fuentes menciona varias veces, especialmente en conexión al Clos des Renards y a la ‘mujer de blanco’; por ejemplo, “Se tapaba el rostro con las manos y sus anillos estaban dorados de mercurio, igual que sus uñas venenosas. Ingres era Moreau.” (176)

<sup>iv</sup> *El ciego guía de ciegos* (1568) de Pieter Brueghel *el Viejo*, en el Museo Nazionale, Nápoles. Esta referencia insinúa el tipo de relación narrativa que existe entre Branly y Fuentes el narrador.

<sup>v</sup> Calinescu, citado por Weir, pg. 11 (cursiva del autor)

<sup>vi</sup> Nota a pie n° 5 de la introducción, pg. 135

<sup>vii</sup> Fuentes, citado por Helmuth, pg. 21.

<sup>viii</sup> Véase la introducción de Grass y Risley en *Waiting for Pegasus: Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*. Dicen: “The term *modernismo*, not synonymous with “modernism,” is not the Hispanic equivalent of “symbolism”..., but it is indeed the reason why *simbolismo* is not a broad category or period-encompassing term in Spanish-speaking countries....*Modernismo* has been used to designate ... a literary school..., a new poetic language or a technique ..., a formal revolution, a revolution in both form and spirit, a new

---

sensibility, and so forth. [...] *modernismo* was an eclectic and syncretic movement which incorporated a wide variety of elements.” (21)

<sup>ix</sup> A continuación, Gyurko nota que Hugo Heredia convoca “the dread power of these [Aztec] deities... as a genie-like force, as a type of compensatory double, a force that will restore the privileged position of his ancestors as *criollos*”(235), con la implicación que Hugo Heredia se ve como víctima de la decadencia y corrupción de la sociedad mexicana.

### Obras citadas:

- Birkett, Jennifer. *The Sins of the Fathers: Decadence in France 1870-1914*. London: Quartet Books, 1986.
- Brody, Robert and Charles Rossman. *A Critical View: Carlos Fuentes*. Eds. Austin, TX: U of Texas Press, 1982.
- Carter, A.E. *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*. Toronto: U of Toronto Press, 1958.
- Delden, Maarten van. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Vanderbilt UP, 1998.
- Faris, Wendy B. *Carlos Fuentes*. New York: Frederick Ungar Pub., 1983.
- Fuentes, Carlos. *Una familia lejana*. México, D.F.: Alfaguara, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La nueva novela hispanoamericana*. México, DF: Joaquín Mortiz, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Myself With Others: Selected Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1988.
- Grass, Roland and William Risley. *Waiting for Pegasus: Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*. Eds. Macomb, IL: Western Illinois U, 1979.
- Guerlac, Suzanne. *The impersonal Sublime: Hugo, Baudelaire, Lautréamont*. Stanford: Stanford UP, 1990.
- Gyurko, Lanin A. *Lifting the Obsidian Mask: The Artistic Vision of Carlos Fuentes*. Potomac, MA: Scripta Humanistica, 2007.
- Helmuth, Chalene. *The Postmodern Fuentes*. London: Assoc. University Presses, 1997.
- Huysmans, J.K. *Against the Grain (A Rebours)*. New York: Dover Pub., 1969.
- Ibsen, Kristine. *Author, Text and Reader in the Novels of Carlos Fuentes*. New York: Peter Lang Pub., 1993.

- 
- Penn, Sheldon. "Carlos Fuentes" in *Postmodernism: The Key Figures*. H. Bertens and J. Natoli, Eds., Oxford: Blackwell Pub., 2002.
- Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination 1880-1900*. Trans. Derek Coltman. Chicago: U. of Chicago, 1981.
- Prieto, Francisco. "Carlos Fuentes: densidad moral y realidad social de México" in *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, edited by A.M. Hernández de López. Madrid: Editorial Pliegos, 1988.
- Spackman, Barbara. *Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Swart, Koenraad W. *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1964.
- Weir, David. *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: U of Massachusetts Press, 1995.
- Williams, Raymond L. *The Writings of Carlos Fuentes*. Austin: U of Texas Press, 1996.