

**Las *visiones* de Carlos Fuentes:
un diálogo con la pintura moderna y renacentista**

HÉCTOR PEREA
Centro de Estudios Literarios
Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

EL EXTREMO ARTIFICIO

La aparición del libro *Viendo visiones*, de Carlos Fuentes, puso al descubierto una faceta de su escritura que, a pesar de una aparente marginalidad frente a los grandes proyectos literarios, ha tenido siempre una importancia singular en la obra de este autor.

Ya desde sus artículos iniciales, desde sus primeras obras narrativas, Fuentes mostró una clara inclinación por el comentario crítico del arte o por la recreación literaria a partir del mismo. Buscó descifrar y promover la producción de sus contemporáneos, pero además comprender a fondo corrientes y artistas del pasado. Muchos de los libros de narrativa y ensayo, y de los proyectos cinematográficos de Fuentes, se han visto continuamente influidos, enriquecidos por el arte en sus más diversas manifestaciones. En ellos, Carlos Fuentes ha buscado establecer un diálogo continuo y sin prejuicios con la creación artística; con esa otra forma de expresión en la que el autor de *Aura* ha destacado también como dibujante y caricaturista.

En *Viendo visiones*, Carlos Fuentes anuncia al lector un reconocimiento que podría parecer exagerado de no conocerse, como finalmente hoy se conoce: una buena cantidad, quizá la parte más representativa, de las páginas que ha dedicado a ver el mundo a través del prisma artístico. Este reconocimiento, esta deuda asumida, es con dos figuras que dominan la visión plástica y espacial del autor. Se trata de

Piero della Francesca y, obviamente, Diego de Silva Velázquez. Y en particular, con los frescos de Arezzo y Sansepolcro, del primero, y *Las meninas*, del segundo.

Fuentes advierte sobre la presencia casi ineludible de estos artistas y obras en muchas de las páginas del libro. Hecho absolutamente cierto y que resultará más interesante si consideramos que la mayor parte de estos ensayos están dedicados a comentar la obra de artistas contemporáneos. Pero la obsesiva recurrencia sobre la obra de Della Francesca y Velázquez, y en particular por los trabajos referidos, la encontraremos en realidad en muchas más páginas, distribuidas a lo largo y a lo ancho de su amplia bibliografía.

Como ejemplo de lo anterior, y para adentrarme en el campo de la plástica y en la relación que, desde distintos ángulos, Fuentes ha mantenido siempre con ella, quisiera tocar primero otra de las recientes incursiones de Carlos Fuentes en el comentario artístico. En este caso se trata de una pequeña ficha, la única enfocada expresamente al tema, escrita por él para su libro *En esto creo* (2002). Dedicado en apariencia a Diego Velázquez, el trabajo sobrepasa con mucho la sola mención a la obra y a la figura del pintor sevillano, culminación de la libertad renacentista en opinión de Fuentes.

Las pocas líneas dedicadas por el escritor al origen de la modernidad en la plástica, que Fuentes ubica, apoyado en Fernando Botero, en las tablas del Giotto, así como a la consolidación de esta modernidad en los frescos de Piero della Francesca, resultarán clarificadoras en cuanto a la dimensión que para Fuentes podría llegar a tener el arte dentro de la perspectiva completa de la vida.

Uno de los aspectos centrales de esta eterna vigencia y humanización que tiene la creación plástica se encuentra para el escritor en cómo el artista, a lo largo del tiempo, ha hecho figurar la representación de contenidos dentro de la obra. De todas las posibilidades, pregunta Fuentes, “¿cuál desea usted? ¿La figura del que fue, del que es o del que será? Y en cuál lugar: ¿el de su origen, el de su destino o el de su presencia? ¿Cuáles lugares y cuáles tiempos?” Para el arte de Bizancio no había más que una respuesta, afirma el escritor: “el tiempo de la pintura es un solo tiempo, la eternidad propia de una sola figura, Dios, el Pankreator”.

La interpretación que hace Fuentes de este proceso de liberación de la plástica iniciado, repito, por el Giotto y Della Francesca, será una

rica preparación para entender el concepto de espacio aplicado luego por Velázquez en *Las meninas*. Si bien la función principal del recuerdo de ambos pintores era, dentro del texto de *En esto creo*, subrayar la importancia cultural de la obra de Velázquez, desde el punto de vista humano, en estas pocas líneas iniciales otra aportación de Fuentes no resultaría menor. Al respecto, el siguiente fragmento referido al trabajo en fresco de Della Francesca habla por sí solo:

En Arezzo, las figuras miran fuera del cuadro, más allá de los límites formales de la obra, hacia un horizonte o una persona que nosotros no vemos. Muerto en 1492, el año mismo del encuentro americano, quizá Piero mira tan lejos como el *Mundus Novus* que bautizó otro italiano, Amerigo Vespucci. Es como si Piero nos dijese: voy a pintar una plaza de profunda perspectiva, fluyente como el tiempo en el que nacen, se desenvuelven y perecen los seres humanos y huidiza como el espacio irrestricto en el que se van cumpliendo, por acción humana, los designios de Dios (2002: 260).

En relación con el despliegue de escenas y espacios simultáneos que anticiparían la idea múltiple de Velázquez y de algunos artistas enmarcados dentro de los *ismos* del siglo xx, yo propondría observar también el panel al óleo *La flagelación de Cristo*, que, más allá del contraste dramático presentado por Della Francesca, constituye un laberinto de múltiples perspectivas para la mirada.

El juego de planos y espejos, en la reinterpretación de Fuentes, concluye con las siguientes palabras, eco de aquellas otras a las que volvería un poco después y con las que Foucault había pasado revista a *Las meninas* (1982). Dice Fuentes:

A partir de Giotto y Piero, el pintor puede decir: ciegos, miren, pinto para mirar, miro para pintar, miro lo que pinto, y lo que pinto, al ser pintado, me mira a mí y termina por mirarlos a ustedes que me miran al mirar mi pintura (*ibid.*).

Sólo después de esta jugosa introducción, Carlos Fuentes se adentraría en el verdadero tema de la ficha: Diego Velázquez.

El autor de *Terra nostra* plantea un paralelismo entre el pintor y Miguel de Cervantes. Ambos, asegura, aprovecharon

las restricciones de su tiempo y espacio no sólo para burlarlas —asunto fácil— sino para crear al lado de la verdad ortodoxa otra realidad, ésta fundada en la libertad de la imaginación —ardua materia— (*ibid.*).

Cervantes y Velázquez, en la literatura y la pintura, multiplicaron los puntos de vista de la narrativa verbal y visual. La propuesta de Carlos Fuentes trae a la memoria el engaño literario de Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo con el que, a manera de broma, habían ubicado el nacimiento del cubismo en plenos siglos de oro gracias a la poesía de Góngora y la pintura del Greco (Reyes 1989). La similitud en el proceso de mirar y ser mirado entre la pintura de Velázquez —y antes, como se ha citado, la de Piero— y el *Quijote* estaría en la concepción misma de las obras. Pero también en los campos de la lectura y de la edición del libro. Involucrado como autor en el proceso que describe, Fuentes señalaría:

Al enterarse de que sus aventuras han sido hechas públicas —publicadas—, Quijote y Sancho se saben leídos y vistos por otros. Nos rodean los otros. Leemos. Somos leídos. Vemos. Somos vistos (260-261).

Como ya indiqué, tanto la interpretación de la actitud de Velázquez como del cuadro mismo, según admite el propio Fuentes, mucho le deberán a la que Michel Foucault recogería en *Las palabras y las cosas*, libro anterior en cuatro años al volumen *Casa con dos puertas*. En aquella primera ocasión, dentro del ensayo “La violenta identidad de José Luis Cuevas”, hoy llevado a *Viendo visiones*, el autor había aludido ya a la “teoría clásica del espacio-tiempo” renacentista y, en relación a *Las meninas*, a la posición privilegiada del espectador. También a la idea de Foucault de que el espectador, al plantarse frente al cuadro, ocupará “el lugar del rey”. La visión frontal con perspectiva en fuga adoptada por quien mira la escena, apuntaba entonces Fuentes, respondía al geocentrismo de la época que llevaría al antropocentrismo. Y con él, al lugar de privilegio del hombre (1998: 255). A diferencia de la interpretación anterior, en el caso de *En esto creo* el estudio de la pintura va más bien por el lado del juego espacial y la postura artística del pintor español.

El juego de espejos se hace claro en la versión de Carlos Fuentes. El pintor, o sea el propio Velázquez, está metido de lleno en su trabajo. Así lo sorprende el espectador. Lo que vemos, al contrario de lo que se

hubiera podido suponer, no es un autorretrato, sino un retrato del artista y de lo que pinta, “sabiendo que lo ven pintar tanto los personajes a los que pinta, como los espectadores que lo ven, desde fuera del cuadro, pintando”. Fuentes considera que Velázquez se esfuerza por romper la barrera de distancia “incómoda” que separa la escena del espectador. Por lo mismo, se propone introducirlo en el espacio del cuadro. El artificio inicial del sevillano consistirá en que Velázquez extiende el espacio del cuadro hacia fuera de su marco. Después vendrá la famosa pregunta: ¿a quién pinta Velázquez?, que lleva, necesariamente, al consabido recorrido por los personajes y espacios vistos y no vistos dentro de la obra. La conclusión, no demasiado original por cierto, será que quizá seamos nosotros el motivo central del cuadro. Así remata la idea Fuentes:

Pues si Velázquez y la corte entera nos invitan a entrar en la pintura, lo cierto es que al mismo tiempo la pintura da un paso adelante para unirse a nosotros. Tal es la verdadera dinámica de esta obra maestra. Tenemos la libertad de ver la pintura y, por extensión, de ver el mundo, de maneras múltiples, no sólo una, dogmática, ortodoxa. Y somos conscientes de que la pintura y el pintor nos están mirando (2002: 261-262).¹

Lo más sugestivo de esta visión interpretativa de *Las meninas* es el giro de la mirada que propone Fuentes al introducir en el texto *Le déjeuner sur l'herbe*, el cuadro de Manet. Para el escritor, el “escándalo” que la pintura provoca, o provocó en los años de su realización, está motivado por el hecho de que “nos miren dos hombres vestidos y una mujer desnuda”. Al igual que en el cuadro de Velázquez, es en el acto de mirar donde se da el rompimiento con la ortodoxia cultural o, simplemente, donde radica la originalidad plástica. Al realizar esta interpretación, Carlos Fuentes incurre sin embargo en un presunto error debido en apariencia a comentar el cuadro de memoria y no de *vista*. Y es que, de hecho, no serán dos hombres vestidos los que nos miren sino uno solo y la mujer. Los dos personajes restantes, la otra pareja, que en rea-

¹ Sobre la libertad de ver la pintura de maneras múltiples considero que *El lavatorio*, obra de gran formato del Tintoretto exhibida en El Prado, es un ejemplo tan interesante como *Las meninas*, por la manera en que la perspectiva, gracias a la recreación de un piso de formas geométricas, se va adaptando a la mirada conforme uno camina de un extremo al otro del cuadro.

lidad no sabemos si está o no vinculada por algún lazo más allá del creado por el *picnic*, miran en diferentes direcciones. Lo que sí es claro es la intención retadora de la mirada femenina.

La clave del asunto, repito, de esta modernidad según las versiones aludidas, que arranca con los renacentistas italianos y culminará en pleno siglo xx, está en la actitud al mirar. En ver de una forma u otra se resume todo. Sintetiza Fuentes:

El giro se completa. El icono miraba a la eternidad, frontalmente. Piero della Francesca mira a los lados, más allá de los límites formales de la pintura. Y Manet nos vuelve a mirar directamente, ya no desde la eternidad, sino desde la actualidad. Braque y Picasso, en fin, multiplicarán la mirada en todas las direcciones simultáneamente, tanto la mirada del sujeto del cuadro, como nuestra mirada dirigida a un sujeto que vemos simultáneamente en todas sus perspectivas (2002: 262).

Fuentes considera a Velázquez y a su tela como pilares de esta forma múltiple de la observación ganada por la modernidad. La pintura dentro de la pintura, imagen que tanto explotaría literariamente Salvador Elizondo, en el caso de *Las meninas* plantea, además del aspecto espacial, otro relacionado con la creación y la apreciación de la obra. Y ambas circunstancias se darán dentro de una simultaneidad perfecta.

Dice Fuentes que mientras el cuadro que pinta Velázquez, y que nos da la espalda, no está terminado, el que vemos de frente, obra del mismo artista, lo estará. ¿O sólo parece estarlo? Para Fuentes el estado del trabajo y el estilo mismo de Velázquez abrirán además otras interrogantes no menos profundas ni menos revolucionarias. Fuentes se pregunta qué tan posada y qué tan inventada fue la escena que el artista retrató. Y sobre todo se cuestiona sobre la posibilidad de que *Las meninas* resulte una obra inacabada. Quizá no en el sentido de que a la pintura le falte algún paso del proceso creativo sino, más bien, que por la forma en que fue realizada resulta una imagen *imprecisa*, apenas abocetada y, en esto, adelantada a su tiempo. En cuanto a lo último, quisiera recordar también los ceñidos, vagos paisajes de la Villa Medici, anuncio de alguna vista selvática, casi abstracta, de Armando Morales, artista también citado por Fuentes en *Viendo visiones*. Amplía el autor al respecto:

Ortega y Gasset nos recuerda que, en su día, Velázquez no fue un pintor popular. Se le acusaba de presentar pinturas inacabadas. Quevedo

llegó a acusarle de pintar “manchas distantes”. Hoy podemos apreciar, desde muy cerca, que el “realismo” velazqueño nace de una plétora de brochazos abstractos. Miradas de cerca, sus pinturas se descomponen en una espléndida abstracción pictórica, minuciosa, libre y, diría yo, autosuficiente (262-263).

El pintor hiperrealista Antonio López abunda sobre esta aparente imperfección, argumentando que en Velázquez se condensa cierta característica propia de buena parte de la pintura española. A diferencia de escuelas como la francesa, la italiana o la flamenca, en opinión de López la española no ha sido por lo general refinada sino al contrario, y sobre todo en casos como los de Goya o Velázquez, afecta a “las cosas groseras”. Y entre esas “cosas” se encuentra una forma de pintar. Por lo mismo, paradójicamente, la pintura española ha resultado —y el ejemplo extremo estaría en el contraste que se da entre los estilos de Picasso y Matisse— mucho más arriesgada y personal que otras. Agregaría Antonio López en relación con Velázquez: “...en su época les parecía que mutilaba lo principal del hecho artístico. Hacía falta tener mucho valor, mucha rebeldía y mucha fe para ver que un aguador podía reflejarse en el lienzo” (Espada: 6).

Carlos Fuentes indica al final del párrafo citado una de las formas en que hoy se puede apreciar la pintura de Velázquez, y que es adentrándonos en la “plétora de brochazos abstractos” de que está hecha. El realismo contundente de sus obras, señalado como único en su tiempo por Antonio López, resultaría de esta forma un realismo sin parangón, por estar asentado sobre una propuesta clara, quizá la primera, de abstracción en el arte.²

El complemento de este aspecto muy concreto de aplicación de la técnica pictórica en la obra de Velázquez, y en particular en *Las meninas*, sería para Fuentes, como habían observado Foucault y, antes, Ortega, que la pintura había dejado de fingir “en el lienzo un mundo ajeno e inmune al tiempo”. Velázquez, a diferencia de otros artistas, “deposita la obra en la mirada del espectador”, asegura Fuentes (263).

² Antoni Tàpies censura a aquellos que, frente a cuadros de Velázquez o Pollock, insisten en la necesidad de ver las obras de lejos para lograr una adecuada apreciación. Según él uno debe acercarse y disfrutar las pinceladas burdas, abstractas, “que parece que están moviéndose”.

Y el espectador, al contrario de agotar con esta acción la vida de la pintura, deberá continuarla. Ésta, y no la de una accidental imperfección técnica, fue la vía que siguió el pintor: su muy personal falta de terminación de las obras. En un logro conceptual más que físico o material, al no acabar en forma convencional sus pinturas, el sevillano, según Fuentes, “las abre a nuestra libertad”.

Por otro lado, el escritor considera que la muerte de las vanguardias, debida en buena medida a la falsa creencia de los artistas acerca del progreso que, al parejo de otras facetas del devenir humano, experimentaba el arte, resulta un hecho que hace resaltar aún más la novedad y “eterna apertura” de Velázquez. *Las meninas*, obra circunscrita a su tiempo, la España absolutista y en decadencia de Felipe IV, según la aprecia Fuentes, es sin embargo contemporánea nuestra. Esta pintura significa, remata el autor en un vuelco a la expresión de Wilde, “el extremo artificio que se atreve a decir su nombre”.

Aparte de las consideraciones sobre su pintura, Fuentes dejaría en el apartado de *En esto creo* referido a Velázquez un breve pero jugoso comentario sobre la relación histórica establecida entre el creador y la naturaleza.

Fuentes opina que la pintura, como ejercicio, es “forma de paradójico encierro”. Y que los grandes artistas no han sido nunca especialmente afectos a la naturaleza. Mucho menos a la naturaleza idealizada a partir de las catástrofes acontecidas en el siglo xx. Por paradójico encierro entiende él, por ejemplo, cómo la luz, en las obras de Vermeer, viniendo de afuera (o sea, de la naturaleza), lo que ilumina es un interior construido por el hombre. Caso extremo de esta escisión manifiesta dentro de la pintura entre una y otra realidad es *Le radeau de la Méduse* (1819), obra de Géricault en que la naturaleza, desatada en furia tormentosa y mar embravecido (“ogros líquidos” llama el autor a las olas), contrasta con la frágil balsa, único entorno protector de los naufragos. La balsa es un “interior a la intemperie”; y la naturaleza se exhibe como una “prisión natural”. Fuentes recuerda que por algo el propio Buñuel se inspiró en esta obra de Géricault al concebir su película *El ángel exterminador*, título sugerido por José Bergamín y culminación del concepto de encierro protector. Por cierto que el primer nombre de la película fue *Los naufragos de la calle Providencia*.

Carlos Fuentes remata el apartado sobre la verdadera relación que ha tenido el hombre con una naturaleza que Schopenhauer veía, en

palabras del escritor mexicano, como “sitio de agitación, tumulto, jungla”, con la siguiente consideración:

Vivimos en el filo de la navaja de una naturaleza y una cultura contiguas pero separadas, invitándonos incesantemente a unirnos a la in-temperie o a la protección de la otra (266).

Aun cuando en su literatura está muchas veces presente el arte, comenzando por su primer libro de cuentos, *Los días enmascarados*, es en su esporádico aunque constante trabajo de cronista y crítico del medio, donde encontraremos concentradas sus afinidades y rechazos artísticos.

Dos de los ensayos más representativos de la postura exhibida por Fuentes ante la creación plástica fueron por él recogidos en *Casa con dos puertas*, libro de 1970 pronto agotado y no reeditado sino hasta 1998. “Líneas para Adami” y, sobre todo, “La violenta identidad de José Luis Cuevas”, resurgidos hoy en *Viendo visiones*, son los trabajos quizá más ambiciosos de este escritor en el campo de la crítica al medio artístico. Otro artículo, mucho más breve, al que valdría la pena acudir sobre todo por continuar con el tratamiento estilístico poco ortodoxo de Fuentes, es “Tiempo is pánico” (1972), donde el autor de *Aura* comenta las incursiones madrileñas de Alberto Gironella.

“Líneas para Adami” representa un acercamiento original al trabajo del pintor boloñés no sólo por el enfoque dado a la obra sino, principalmente, por la forma como Carlos Fuentes aborda el ensayo. Y es que considera al género como un organismo vivo que, además de ocuparse de un tema determinado, se verá a sí mismo como un medio de recreación. El *divertimento* sobre Adami, con ecos de Joyce y Sterne, anticipo de la obra de Julián Ríos, nace y se desenvuelve sumergido en una atmósfera de libertad. Es un ejercicio de corte surrealista donde la ilación entre imágenes e ideas, entre argumentaciones sobre la plástica y el proceso de hechura serán tan relevantes como el desarrollo mismo del ensayo. Las palabras y las imágenes, aludidas o literarias, tendrán un mismo peso en este trabajo.

Tal pareciera que Fuentes no sabe con precisión, y además no le importa, a dónde quiere llegar. Y que lo fundamental es entonces, no la meta, sino el camino sinuoso de la escritura. De entrada, la imagen que sugiere Fuentes sobre el proceso de creación de un cuadro, aparte de irreverente y desde luego cinematográfica —buñueliana—, será

una pequeña obra literaria. Allí las palabras de Fuentes, como los personajes de Piero, miran más allá de los límites del cuadro. La forma ensayística adoptada o inventada vale tanto, para el escritor, como la pintura que en ella se comenta.

Carlos Fuentes describía de esta manera a Valerio Adami en el momento exacto de la gestación:

Se dedicó durante media hora a arañar la bata. Imaginó. O creyó. Que era un animal mitológico (de veras: anónimo) devastando un huerto de esmeraldas. Luego, vestido con su pijama de niño chiquito, de franela roja, pasó al baño y descubrió que en la pared había nacido un espejo. Alguien le había dicho que tenía el rostro de un cardenal pecaminoso. Pero él, a partir de esa asociación, no pudo ver ni las cejas pobladas ni la nariz aguileña ni los ojos brillantes, pequeños, ni la boca sin labios. Vio palabras que pasaban como humo por el espejo y detrás del espejo había un botiquín lleno de medicinas suyas y afeites de Camilla. Medicina viene de metus que es miedo. Medicinico, se tocó con las manos hipocondríacas el rostro cínico y Médicis y vio una película pasar por el vidrio. Pero esa imagen en movimiento no era distinta de la imagen fija (¿cuál sería primero?) de un dedo con una larga uña azul que en la pantalla tocaba sin tacto el sexo alfombrado de una mujer sentada a su lado en una sala medicinematográfica y que en la vida... no tenía más utilidad que rasguñar una bata. Derrotado, se sentó en el excusado y allí pasó horas, esperando la catástrofe. La ofrenda.

Primero, todo explotó. Era un huevo en el centro de un cuadro y él, tiernamente, esperaba una floración, una gestación límpida y gozosa, una apertura en cámara lenta, como en los documentales científicos (217).

Trabajo complejo, multicultural, cosmopolita, “Líneas para Adami” contiene entre muchas ideas e imágenes originales una definición de lo que para Fuentes era por entonces el subdesarrollo cultural y el arte contemporáneo. Pero también, en el ensayo, se insistía en la misma propuesta de romper cadenas, de hacer chirriar los dientes del otro, que Fuentes lanzaba a través de la narrativa. Así lo expresaba:

Nada más sencillo que pintar una obra maestra: sabemos lo que es una obra maestra. Nada más difícil que abrirse al fracaso, porque para hacerlo hay que renunciar a todos los prestigios y asumir todos los riesgos. Cuando verdaderamente se posee una tradición, no hay más re-

medio que partir, cada vez, desde cero. (Ventajas del subdesarrollo cultural en Bananaland; nos damos el lujo de emular los modelos de culturas que, equivocadamente, sentimos ajenas o en las que nos consideramos a la cola; la justificación nos ahorra por lo menos la mitad del trabajo.) Entonces el arte es como la libertad. No hay libertad conocida, sólo hay libertad por descubrir. No hay realidad establecida, sólo hay realidad por inventar (220-221).

Todo lo anterior resulta en cierta forma lógico si uno ve el año de elaboración del ensayo: 1968. Y como sucedería con el trabajo sobre Gironella, este acercamiento a la pintura del italiano era mucho más que sólo una crítica de arte. Significaba una crítica a la cultura en general.

Posterior en apenas un año al ensayo sobre Adami, el dedicado por Carlos Fuentes a ubicar histórica, cultural y plásticamente la obra de José Luis Cuevas como dibujante devolvería el ensayo a su función básica de medio de acercamiento, de estudio. Si bien la intención experimental de Fuentes se ocultaba tras la obra y el nombre del artista tratados, en otro sentido, también de búsqueda de la libertad, “La violenta identidad de José Luis Cuevas” cumpliría la función de una suerte de manifiesto rupturista acorde con la línea de choque construida por Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Roger Von Gunten, Lilia Carrillo y otros pintores, tanto abstractos como figurativos, para combatir la influencia nacionalista, aún viva y absolutamente perniciosa, de la Escuela Mexicana de Pintura.

Continuada naturalmente por los artistas mencionados, Fuentes veía el origen de esta idea que hace de las continuas rupturas el motor de la historia mexicana en la visión “magistral” de Octavio Paz, transmitida a través de *El laberinto de la soledad*. Recubierto por una gran “farsa cultural” construida a partir de coloridos folklorismos y homenajes que lo deformaban, el pasado profundo y ancestral de México se encontraba sin embargo en el trasfondo de lo más contemporáneo y de lo más universal. “Basta visitar las ruinas mayas —aseguraba Fuentes— para darse cuenta del asombro virtual de esas *formas suspendidas* y para verlas con los ojos de su auténtica tradición: la del arte moderno” (243). Y continuaba:

La novia muerta del *Kwaidan* [personaje del cuento de Lafcadio Hearn con que iniciaba Fuentes su ensayo] camina, en Chichen-Itzá, por las

plazas metafísicas de Giorgio de Chirico, se reclina un instante en la pose de una escultura de Henry Moore, se detiene, desmembrada como un juguete de Paul Klee, ante el fondo abstracto que la rebaja y la exalta. Nada asegura —todo lo contrario— que el universo de las formas sea transmisible ni exclusiva ni principalmente gracias al dato nacional. Moore vio en Yucatán lo que ningún escultor mexicano, por el solo hecho de serlo, pudo jamás ver. Y Yucatán vio a de Chirico antes de que ningún pintor mexicano, por el solo hecho de serlo, pudiese haberlo visto (243).

Apoyado en las argumentaciones e imágenes plásticas de autores y artistas como Alfonso Reyes, Octavio Paz, Rufino Tamayo, Ricardo Martínez, Juan Soriano, y en los atisbos de algunos pocos pero definidos *raros* del corte de Julio Ruelas, José María Velasco o el comentado José Luis Cuevas, Carlos Fuentes volvería en este trabajo a señalar la importancia de “la plena libertad” como principio básico de la creación. “México no será si no es, también, la heterodoxia personal, el mundo íntimo, la visión inalienable...”, concluiría entonces. Ese mismo concepto de libertad es el que, hemos visto, trasladaría muchos años después a su ensayo sobre Velázquez, y a la multitud de apuntes sueltos, artículos y artilugios que pueblan los estudios dedicados por Carlos Fuentes al arte.

LAS IMÁGENES PERSONALES

Ahora bien, Carlos Fuentes, de acuerdo con la relación establecida entre algunos autores mexicanos de diversas épocas y la creación plástica, ha experimentado también, en carne propia, el ejercicio del arte. Georgina García-Gutiérrez define así el mecanismo por el que el escritor ha podido conciliar distintas formas de la creación:

La ficción de Fuentes congrega en el arte literario a otras artes. No sorprende que esta atracción por la línea, la luz y la sombra, los volúmenes, haya guiado la mano del escritor. Fuentes dibuja y así como sus narraciones pintan, caricaturizan, idealizan estéticamente, sus dibujos captan rasgos esenciales de un ser, de una personalidad. Los dibujos descubren al observador que sabe mirar como miran el pintor, el dibujante (García-Gutiérrez: 28-29).

García-Gutiérrez concluye que aún siendo Fuentes un excelente artista de las imágenes plástica y cinematográfica, cultivador como pocos de la mirada y por lo mismo poseedor de una enorme “agudeza de la vista”, la forma como lo “verbaliza todo y todo lo ficcionaliza” hizo que el aspecto literario predominara por sobre otros al definir su vocación principal. Sin embargo, si uno se aproxima al medio que de cierta manera lo hermanaría con José Luis Cuevas, el dibujo, no será difícil apreciar la enorme calidad de la mayor parte de sus trazos retratísticos y caricaturescos.

Para conmemorar los setenta años de vida de Alfonso Reyes, por ejemplo, Fuentes realizó en los años cincuenta un cartón en el que vería al regiomontano como la representación misma del progreso. Esta tira cómica en la que percibimos la misma ironía presente en muchas de sus páginas literarias exhibirá también un humor singular, más de acuerdo con la charla intrascendente que con las letras *en forma* de Carlos Fuentes. Allí el hombre, encarnado en Reyes, irá evolucionando desde el universo de las cavernas hasta terminar a gatas, en una consecuencia lógica del progreso, sobre el hongo atómico y bajo la mirada burlona de la luna. Así, de la postura erguida, prueba innegable tanto de la evolución anatómica como de inteligencia superior, el hombre habrá involucionado en la realidad y propiciado, junto con la derrota, la sumisión a los elementos manipulados. Durante el trayecto por el desarrollo científico y cultural de la humanidad, el dibujante habrá considerado desde luego, basado en la personalidad de Alfonso Reyes, la Grecia clásica, el Renacimiento, la Revolución francesa y la edad moderna. Dos elementos aparecen repetidos a lo largo de la tira: el rostro adusto, erudito y perfectamente identificable de Reyes, y la eterna mujer. Pero también, desde luego, un cierto dejo de frivolidad en cada recuadro.

Trabajo relevante dentro del campo de la ilustración es una serie de retratos publicados en *Universidad de México* entre diciembre de 1959 y agosto de 1962. Estos bocetos sucedieron en la revista, tras unos pocos años, a sus colaboraciones sobre cine, muchas de ellas también jugetonas, paródicas, experimentales. Concebidos en función de acompañamiento de artículos varios, estos retratos de José Luis Martínez, Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, José Vasconcelos, Jaime García Terrés, o bien las ilustraciones de escenas y personajes de obras propias o comentadas, muestran una precisión asombrosa al

captar el humor, la seriedad, la pesadez o el desparpajo tanto de los autores como de los temas que los motivaron. Quizá el retrato que más destaca de esta serie de calidad uniforme sea el rostro terminal de Artemio Cruz.

Otra muestra de la afición de Fuentes por el dibujo es un retrato de Juan José Arreola elaborado en 1954. Este trabajo a lápiz, de corte expresionista, muestra al escritor jalisciense de perfil, con la mirada baja y concentrada en sus pensamientos. Más complejo en cuanto al tratamiento psicológico y desprovisto del humor e ingenio que proyecta la caricatura, este dibujo a líneas, más que representar a Arreola en los años del Centro Mexicano de Escritores, de Poesía en Voz Alta o de su deambular gozoso por la capital, pareciera el *alter ego* de alguno de los muchos personajes que inundan la compleja obra narrativa de Fuentes.

De vuelta a *Las meninas*, obra emblemática, como se ha visto, de la gran pintura para el escritor. Carlos Fuentes pasa una hora admirando el lienzo en la “sala crepuscular” donde se exhibe. Lo ve en panorámica y en detalle. Y aun así, no duda en adoptar las palabras con que María Zambrano, al igual que él mismo frente a *Le déjeuner sur l'herbe*, al equivocar la interpretación de un detalle, reconvierte la pintura en una obra propia. Mientras que “El cuadro de familia”, según se nombraba la escena en el siglo XVII, muestra a doña María Agustina de Sarmiento ofreciendo a la infanta Margarita un modesto jarrito de barro, quizá de Tlaquepaque —¿con el chocolate de la merienda en su interior?—, Zambrano vio, imaginó, consignó lo que Fuentes describe con las siguientes palabras, reveladoras de un mundo de simpatías humanas e ideas sobre el arte de componer el arte:

En una de las más conmovedoras páginas escritas sobre Velázquez, la gran pensadora española resume de esta manera la experiencia artística y espiritual de *Las meninas*. La mirada se detiene en la Infanta que, para siempre, extiende su mano para tomar la rosa que le ofrece su aya. La oscuridad rodea a la niña: son los monstruos del inconsciente, más amables pero no menos amenazantes que en la pintura de Goya. La luz también, sin embargo, pues Velázquez pinta rodeado, a su vez, de claridad. Y en el centro y al fondo, “las figuras casi ahogadas de los reyes”, como si desde un pasado remoto estuviesen “mirando así todo sin ver apenas nada”. Pero el centro, en esta narración de la pintura, ya no son “los reyes” de Foucault ni el espectador de Buñuel, ni el pintor de Ortega. Es una niña. La Niña-Antígona de María Zambrano. Una

niña perpetuamente en espera de tocar la rosa que le es ofrecida. Una inminencia. Deseamos, rogamos, que el acto se cumpla y la niña tome la flor. Pero acaso tememos, también, que las espinas hieran la mano de la infanta. El acto que aún no se cumple. Se va a cumplir. O quizá nunca se cumpla. La síntesis perfecta nunca se alcanza. La visión del arte es la mirada inconclusa, la historia pasajera narrada por un narrador que debe pasársela, abierta, descendiente, al que sigue. *Las meninas* es, quizás, la obra más perfecta de la pintura sólo porque se niega a la perfección de lo concluido (2003: 22).

BIBLIOGRAFÍA

- ESPADA, ARCADÍ. “En el arte, lo español dice la verdad de una forma un poco arriesgada”. Madrid: *El País Domingo* (4 de agosto de 2002).
- FUENTES, CARLOS. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- . *Casa con dos puertas*. México: Joaquín Mortiz, 1998 (Ensayo).
- . *En esto creo*. México: Seix Barral, 2002 (Biblioteca Breve).
- . *Viendo visiones*. Selección iconográfica de Luis Martín Lozano; investigación iconográfica de María de la Luz Casal Pagés. México: Fondo de Cultura Económica / Fundación Bancomer, 2003.
- FOUCAULT, MICHEL. “Las meninas”, en *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1982.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ, GEORGINA. “Dos libros a conmemorar”, en *Carlos Fuentes. Lectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*. México: Universidad de Guanajuato / El Colegio Nacional / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- REYES, ALFONSO. “Góngora y el Greco”, en *Obras completas XXIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989 (Letras Mexicanas).

