

Edith Negrín*

⇒ Cuadros para una región. El museo desperdigado en una novela de Carlos Fuentes

Resumen: Este trabajo relea *La región más transparente* (1958), la clásica novela de Carlos Fuentes, centrándose en determinados objetos, los cuadros que cuelgan de las paredes, y su función en la trama, y vincula el tema con la visión del país que ofrece el autor implícito en la novela. A manera de comparación, se evocan dos novelas anteriores: *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela y *El luto humano* (1943) de José Revueltas.

Palabras clave: Carlos Fuentes; Pintura; Literatura; México; Siglo xx.

Abstract: This paper revisits *La región más transparente* (1958), the classic Carlos Fuentes' novel. Reading focuses on certain objects, paintings hanged in the walls, and their role in the plot. The topic is linked with the implicit vision of Mexico in Fuentes' masterpiece. As a comparison, two former Mexican novels are mentioned: *Los de abajo* (1915), by Mariano Azuela and *El luto humano* (1943) by José Revueltas.

Keywords: Carlos Fuentes; Paintings; Literature; Mexico; 20th Century.

Cosas del otro mundo sentí que son las pinturas de Juan Soriano, y que aparecen en éste como una herida. No hay arte que no hiera, porque el arte es como el pensamiento, como la verdad. El signo de la verdad es herir. Lo que es luz viva hiere. Hiere la luz por la mañana, y si no es así será perdido el día.

La aurora misma es una herida; asoma la luz entre la oscuridad, se ensancha, se abre al abrir el día. Y así también entra el hombre en este mundo abriéndole a una nueva historia, hiriéndole, pues trae consigo el futuro imprevisible.

María Zambrano (1997: 37)

Letras y visiones

Carlos Fuentes se inserta dentro la tradición de escritores mexicanos que han dialogado intensamente con las artes plásticas. Comparte con otros integrantes de la Genera-

* Edith Negrín es investigadora en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su área de interés es la narrativa mexicana de los siglos XIX y XX. Ha publicado libros sobre José Emilio Pacheco (en coautoría, 1979), José Revueltas (1995, 1999), Renato Leduc (2000) e Ignacio Manuel Altamirano (2006). Es autora asimismo de artículos y reseñas en libros y revistas especializados.

ción del 50, como Sergio Pitó, Fernando del Paso, Juan García Ponce, Luisa Josefina Hernández, este apasionado intercambio que hace de la pintura uno de los centros generadores de su prosa. En 2003, Fuentes publica *Viendo visiones*, textos de crítica, interpretación y recreación de las artes plásticas donde, con profundo conocimiento de causa, sistematiza reflexiones dispersas en su obra ensayística y que, por supuesto, se vinculan con su narrativa. Esta colección de ensayos, que aborda pintores desde Rembrandt hasta José Luis Cuevas, nos permite atisbar, como apunta un crítico, las muchas páginas que el escritor ha dedicado a ver el mundo a través del prisma artístico (Perea 2006: 131).

Al inicio del libro *Viendo visiones*, el autor de *La región más transparente* evoca alguna conversación con Luis Buñuel, quien decía envidiar la “imaginación verbal” de los escritores; Fuentes replicaba al artista español “que los escritores le envidiábamos su imaginación visual” (Fuentes 2006b: 17). No es casual que en un volumen por completo dedicado a comentar obras pictóricas, el autor abra el texto citando a un cineasta; sin duda la imaginación visual manifiesta en la pintura puede alcanzar un punto culminante en la producción cinematográfica. Ambas manifestaciones artísticas se piensan muy cercanas en los escritos de los del Medio Siglo. Como afirma Carlos Monsiváis, a propósito de Fuentes: “a dos o tres generaciones de escritores el cine les agregó el caudal de imágenes sin las cuales su literatura habría sido algo muy distinto” (Monsiváis 2008: 65).

La crítica se ha ocupado de estudiar las proteicas huellas de la pintura en la prosa de Carlos Fuentes. En el caso de *La región más transparente*, se ha advertido su calidad muralística, su abigarrada monumentalidad, su aspiración totalizadora. Así, Carlos Monsiváis en sus *Notas sobre la cultura mexicana del siglo xx*, llama a *La región más transparente* “crítica mural”. Sostiene que entre las “novedades” que *La región...* introduce en la literatura mexicana están “un idioma elaborado en diversos niveles, una declaración mural, el collage como infraestructura” (Monsiváis 1976: 387, 423). A su vez José Emilio Pacheco, en un ensayo escrito para la celebración de los cincuenta años de la novela urbana de Fuentes, comenta cómo los vasos comunicantes entre ella y *Manhattan Transfer* pasan por la pintura mural de Diego Rivera y ascienden hasta las páginas nutricias de Alfonso Reyes (Pacheco 2008).¹

Los estudiosos de la novela han percibido en su escritura tanto las huellas de texturas plásticas, como las del montaje y el dinamismo cinematográficos. Los cambios continuos de narradores, voces y puntos de vista ofrecen una impresión de simultaneidad y movimiento constante que se asemeja al tiempo del cine por excelencia, el presente. Así,

¹ Afirma Pacheco: “Con base en un texto célebre de Reyes, *Visión de Anahuac* (Madrid, 1917), en que se anticipa a la intertextualidad y urde con las crónicas de los conquistadores la descripción de un día en México-Tenochtitlan, Diego Rivera pinta uno de sus más célebres murales. John Dos Passos lo observa trabajar y se le ocurre transferir a la novela el procedimiento de Rivera. El resultado: *Manhattan Transfer* y la trilogía *USA*. El círculo se cierra: el joven Fuentes lee a Dos Passos y se empeña en unirlo a Rivera y escribir como quien pinta un mural algunas páginas de su novela omnívora sobre la ciudad de México” (Pacheco 2008: XXXV). Por su parte, Carlos Fuentes ha reconocido, más de una vez, la importancia de la novela de Dos Passos como motivadora de su producción. Por ejemplo, en una entrevista con Julio Ortega (1995), sobre su invención de la Ciudad de México, menciona “tres textos fundamentales”: “la introducción a la *Historia de los Trece* de Balzac, que es la gran sinfonía de París; el capítulo inicial de *Our Mutual Friend* de Dickens [...]; y el narrador de *La avenida Nevski* de Gogol, viendo la ciudad de San Petesburgo. Estos textos me abrieron la posibilidad de la ciudad. En seguida leí a Dos Passos, el *Manhattan Transfer*, leí *Berlín Alexanderplatz*, leí a Joyce” (Fuentes 1999: 219).

Joseph Sommers en 1971 veía la influencia de Dos Passos en la “técnica de máquina filmadora”; si bien acota que el recurso obedece asimismo a “las experiencias personales de Fuentes en la industria del cine” (Sommers 1999: 50). Y Carlos Monsiváis en 1998 reiteraba el “presente perpetuo” de la narración (Monsiváis 1999: 97).

En estas notas voy a centrarme sólo en el papel que en *La región más transparente* desempeñan algunos de los cuadros colgados en las habitaciones donde se desarrollan acciones de los personajes. Dentro del vertiginoso ritmo de la trama, las alusiones a ciertas pinturas constituyen respiros, pausas, puestas en abismo, que otorgan a la narración nuevas dimensiones. Estas estampas enmarcadas, dispersas, tienen en el espacio textual –y en las paredes de las cuales penden– una disposición tan intencionada o tan aparentemente arbitraria como la que podrían tener en un museo. Como en un museo, los cuadros están contaminados del ámbito representativo y textual que los alberga y a su vez contagian al espacio con su significado –incluso los catálogos de los museos, explica Alberto Manguel “contaminan lo que catalogan y lo infectan de significado” (Manguel 2001: 147)–.

Antes de abordar la celebrada novela, quisiera evocar dos pasajes de novelas de la Revolución Mexicana en los que se mencionan imágenes enmarcadas.

El arte en la lucha revolucionaria

En la segunda parte de *Los de abajo*, la clásica narración de Mariano Azuela, hay un apartado que comienza con una arenga de La Pintada, prostituta acompañante de las huestes de Demetrio Macías, a sus compañeros, al momento de entrar a una hacienda. La alocución finaliza:

Llega uno a cualquier parte y no tiene más que escoger la casa que le cuadre y ésa agarra sin pedirle licencia a naiden. Entonces ¿pa quién jue la revolución? ¿Pa los catrines? Si ahora nosotros vamos a ser los meros catrines... A ver, Pancracio, presta acá tu marrazo... Ricos... tales!... Todo lo han de guardar debajo de siete llaves (Azuela 1988: 78).

Las palabras de la mujer, tanto como sus actos –rompe la chapa de un escritorio con la solicitada herramienta– desatan el delirio de asombro, apoderamiento y destrucción de los revolucionarios. De las paredes colgaban algunos cuadros: “Pancracio manifestó su enojo de no encontrar algo que le complaciera, lanzando al aire con la punta del guarache un retrato encuadrado, cuyo cristal se estrelló en el candelabro del centro” (Azuela 1988: 78). El narrador no esclarece si el retrato era una pintura o una fotografía; daba lo mismo. Poco más adelante, entra el personaje apodado La Codorniz, junto con “una chiquilla de doce años”, y ambos se quedan “atónitos, contemplando los montones de libros sobre la alfombra, mesas y sillas, los espejos descolgados con sus vidrios rotos, grandes marcos de estampas y retratos destrozados, muebles y bibelots hechos pedazos” (Azuela 1988: 79).

En la novela seminal de la Revolución Mexicana, publicada en 1915, los retratos y las estampas que adornaban la mencionada habitación no se distinguen apenas del resto del mobiliario; todos los enseres son representativos de la clase dominante y por ende de su injusticia y opresión. La indiferenciación incluye a los libros, utilizados por los beligerantes campesinos para alimentar el fuego y cocer elotes, y por supuesto, a los cua-

dros. A lo largo de ésta y otras escenas similares, el narrador omnisciente, portavoz de la visión del autor, no oculta su horror ante la barbarie popular. Así uno de los personajes “cultos” de la novela, Alberto Solís, caracteriza la violencia de la revolución, como “hechos, gestos y expresiones que, agrupados en su lógica y natural expresión, constituyen e integran una mueca pavorosa y grotesca de una raza... ¡De una raza irredenta!” (Azuela 1988: 62).

En 1943, veintiocho años después de la publicación de *Los de abajo*, aparece *El luto humano*, la segunda novela de José Revueltas. Uno de los hilos conductores de su trama es, de nuevo, la revolución de 1910. Como el autor militante sugiere en un texto posterior, “La novela, tarea de México” (1946), su narración intentaba cubrir los vacíos que él había detectado en la de Azuela. Tales vacíos pueden sintetizarse en la falta de comprensión del significado de “el pueblo”: “el pueblo que vence a pesar de todo, la esperanza ciega e inarticulada de los hombres en una palabra, todo lo que redime y alienta” (Revueltas 1983: 236). En *El luto humano* el narrador habla de “el pueblo puro y eterno” (Revueltas 1981: 145).²

En *El luto humano* se presenta una escena análoga a la protagonizada por los seguidores de Demetrio Macías: se recrea la entrada de un grupo de villistas a una hacienda, “disparando a diestra y siniestra”. El narrador asume el punto de vista de uno de los guerrilleros, Calixto, que en su infancia había sido “peoncito” en esa misma hacienda. El personaje evoca en detalle el mobiliario del gabinete del hacendado, D. Melchor; recuerda que de niño le había llamado especialmente la atención el cuadro de una señora: “con una cinta de terciopelo negro al cuello y en sus manos diminutas, pequeñísimas [...], un libro devoto, con cierres de metal” (Revueltas 1981: 94-95). Ya adulto, el villista repara de nuevo en el cuadro, y percibe en la mujer retratada un matiz de malignidad, que antes le pasara inadvertido:

Cierta imprevista rabia se iba apoderando de él, torvamente [...] Trepó sobre el armario para bajar el retrato.

La dama, la señora, abuela o madre o tía de don Melchor, desde el óleo de sus ojos, táctiles ya de cerca, miró con rabia a Calixto. Resucitaba de súbito, iracunda y viva, con las pequeñas manos odiosas. El busto mil ochocientos parecía agitarse sacudido por la indignación.

Calixto sacó su paliacate rojo y limpió meticulosamente el cuadro. Después, con su cuchillo, rebanó el gordezuelo, albo cuello de la dama (Revueltas 1981: 98).

Ambas escenas, presididas por el destrozo de los objetos inanimados, a cargo de los insurrectos, complemento de otros pasajes de violencia y muerte, podrían ser coetáneas; pero entre la escritura de una y otra han pasado casi tres décadas de evolución literaria y los autores cuentan con diferente perspectiva histórica. Es asimismo distinta la sensibilidad con que están narradas. En *El luto humano*, tanto el inocente ajusticiamiento simbólico de la protagonista del retrato a manos de Calixto, como otros estragos realmente graves de los revolucionarios son presentados por el narrador, no imbuidos del sinsentido y la ignorancia que leía en ellos Mariano Azuela, sino impulsados por la primitiva justicia, por la vindicación popular.

² Trato este tema con más detalle en mi análisis de la narrativa de José Revueltas (Negrín 1995: 137-138).

Cuadros para una región

Cuarenta y tres años después de *Los de abajo*, se publica *La región más transparente*, cuya trama establece su presente, como es sabido, en la capital del país, durante el régimen presidencial de Miguel Alemán (1946-1952) y unos pocos años después. Distante ya el alboroto de la lucha armada de 1910-1917, no lo están los poderes de ella surgidos, que en la novela cobran vida en los personajes. La Ciudad de México, esa debutante en el baile de la modernidad –concuerta la crítica– es la sede de la recomposición de las clases sociales, las que emergieron de la insurrección y las del antiguo régimen (Monsiváis 1999: 100).

En forma similar a las dos novelas citadas, aquí los cuadros son artilugios emblemáticos de los grupos sociales con alto poder adquisitivo; de aquellos poseedores de las edificaciones que pueden ofrecer al arte o sus copias una ambientación adecuada. Por supuesto, tales propietarios no se encuentran ya en las haciendas, sino en la ciudad. En 1935, algunos de los De Ovando, latifundistas durante el Porfiriato, vuelven del exilio francés al que la Revolución los había condenado y lamentan el deterioro de sus propiedades: “en casa tras casa quedaban como espectros los espacios teñidos de pared donde antes colgaban los cuadros seculares, hoy en manos de algún anticuario” (Fuentes 2006a: 99). La consolidación del sistema político posrevolucionario pronto genera nuevos estratos sociales que, asociados o no con los sobrevivientes del antiguo régimen, pueden también adquirir piezas artísticas para adornar sus casas o lugares de trabajo, para legitimar su cultura. A lo largo de *La región más transparente*, de acuerdo con la usual ostentación enciclopédica de Carlos Fuentes, se citan pintores y cuadros. La primera mención es especialmente significativa.

En el apartado tercero de la parte inicial de la novela, “El lugar del ombligo de la luna”, tiene lugar la primera de las varias fiestas de la gente bonita en la historia narrada. La voz del narrador describe la sala del personaje Bobó, donde se celebra la reunión, asumiendo el punto de vista de Ixca Cienfuegos. Entre sus observaciones está la siguiente:

Copias fotográficas en relieve ahorcadas a las paredes –escarlata, Siena, cobalto– del duplex: Chagall, Boccioni, Miró y un solo original: búfalos azules en una arena teñida de color ictio, de Juan Soriano. Por el suelo los ídolos, bajo un ciclista en proceso de futurizarse, la herida abierta de una Coatlicue enana. Enredadera y palo bobo brotaban junto al ventanal enorme, y entre las botellas de la cantina, decorada con azulejos poblanos, una gringa de carnes nylon, recortada del Esquire, telefoneaba con una mirada de la más dulce cachondería (Fuentes 2006a: 38).

Bobó Gutiérrez, en la lista de “personajes” –lista que se incluye a partir de la 2ª edición de 1972– se caracteriza como “rentista, organizador de fiestas”, y se ubica bajo el rubro “Los satélites” (Fuentes 2006a: 8). Es una presencia que, en su afán de integración a los grupos pudientes, gira siempre alrededor de los otros. En su casa la mezcla indiscriminada de cuadros, ídolos, la estampa de la mujer norteamericana tomada de una revista, plantas y demás, banaliza todos los elementos del conjunto y le confiere a cada uno de ellos una función más “decorativa”, de acuerdo con el gusto del propietario, que artística. Función acorde con la de los escasos libros, de alguno de los cuales, uno de Malraux, se aclara que la edición estaba con las páginas sin cortar. En la cita de Chagall, Boccioni y Miró sólo se mencionan los apellidos; sus cuadros están representados por imitaciones

y no se describe el contenido. Una excepción es la pintura de Juan Soriano, el único artista citado con nombre completo en el pasaje, el único cuadro “original” y el único cuyo contenido se detalla.

Dentro de las abigarradas paredes de la estancia de Bobó, algunos personajes polemizan sobre el arte puro o comprometido, entre otros asuntos. Un personaje emblemático para estas cuestiones es Manuel Zamacona, que argumenta contra el uso político del arte y es tachado, por uno de sus interlocutores, de “artepurista”. A un invitado a la fiesta de Bobó que afirmaba: “La lucha contra el imperialismo tiene que ser directa, llegar al pueblo”, Zamacona le replica:

No me desprecie a este pobre pueblo. ¿Qué cree usted, sinceramente, que sabrá, a la postre, entender mejor nuestro pueblo: “Vuelvo a ti, soledad, agua vacía, agua de mis imágenes, tan muerta”, o “Gran Padre Stalin, baluarte del obrero?”. Además, no confunda las cosas. Sea bienvenida su lucha contra el imperialismo, amigo, pero que sea efectiva: contra el imperialismo se lucha en su terreno de intereses, no escribiendo cuplés realistas-socialistas [...]. El joven astigmático se puso de pie, regando de ceniza a las ancianas: ¡Decadente, vendido, artepurista! ¿Cuánto le paga el Departamento de Estado? (Fuentes 2006a: 39).

Más adelante, en otra conversación, Zamacona acepta conciliador:

Claro que hay que luchar contra este mundo monstruoso [...]. La cultura ha tomado un cariz de decorado, está formada por bienes fungibles. ¡Hay que hacerla, de nuevo, insustituible, sagrada! ¡Hay que lograr que todos los hombres se sientan Leonardos! Esta es la misión del poeta: la misión de la comunicación profunda y sagrada, que es la del amor (Fuentes 2006a: 43).

Las trivializadas pláticas remiten al entorno cultural. Las discusiones entre el arte definido por su compromiso con “el pueblo”, al que suele asociarse la actitud nacionalista, y un arte que opte por centrarse en sus intereses específicos, vinculado con el universalismo o cosmopolitismo han sido recurrentes en el campo cultural mexicano, después de la revolución de 1910. Tales controversias, concebidas por Guillermo Sheridan como discusiones en estado de emergencia que replantean las tensiones subterráneas de una cultura, encuentran momentos culminantes en 1925 y en 1932. En la polémica de 1925, al polo del arte comprometido con el pueblo, revolucionario y nacionalista, se agrega la noción de “virilidad”. Desde esta posición, los novelistas de la revolución mexicana tachan a los partidarios del arte sin compromiso y el cosmopolitismo, los Contemporáneos, de escapistas y “afeminados”. En la polémica de 1932 el arte revolucionario, nacionalista, representado por escritores como Ermilo Abreu Gómez y Héctor Pérez Martínez se enfrenta a la vanguardia europeizante, Contemporáneos y, en algún momento, Alfonso Reyes (Sheridan 1999).

En los años que van de 1955 a 1965, se registran nuevas versiones del mismo debate –nacionalismo contra universalismo– en la *Revista Mexicana de Literatura*, cuya primera época estuvo dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. Desde sus entregas iniciales, la revista manifiesta su intención de establecer un diálogo entre la cultura mexicana y las demás culturas; la publicación dedica agudas críticas a los portavoces del nacionalismo (Pereira/Albarrán 2006).

Volviendo a la novela, sin duda, la conversación en la casa de Bobó parodia las recurrentes discusiones del campo cultural, bien conocidas por el autor. Zamacona apoya el

cosmopolitismo, la poesía libre que atañe al ser humano y rechaza la poesía política. Si bien Fuentes se identificaba con el cosmopolitismo de la *Revista*, sin carecer de una intensa inquietud por la problemática del nacionalismo, es evidente que en las polémicas entre los personajes de *La región* ambas posiciones están vistas con ironía.

La siguiente escena de la novela en la cual vuelven a mencionarse pinturas es en la reunión donde Federico Robles recibe una propuesta de negocios turbios. En ellos sería fundamental la estratégica posición del antiguo revolucionario como banquero. El encuentro tiene lugar en una “casa de la colonia Narvarte, adornada con cuadros taurinos de Ruano Llopis, un mantón de Manila sobre el piano de concierto” (Fuentes 2006a: 63-64).

Se mezclan las voces que hablan del progreso del país, con las que comentan planes para comprar terrenos y casas de juego, o para importar mujeres. A excepción de Robles y Roberto Régules, “los burgueses” en la lista de personajes, los demás se identifican ambiguamente como “Pepe”, “El Chicho” (“conseguidor”), “Lopitos” (“secretario de hombres políticos”). La atmósfera de clandestinidad se disimula con la decoración, los cuadros taurinos, tal vez reproducciones, del español Llopis –que tuvieron cierta popularidad en México, adonde vino a inicios de los años treinta–, y el piano cubierto por un mantón. Cuando el banquero llega a la velada, escucha la voz de uno de los presentes: “no se crea, sin ornato no se crea la impresión tangible de progreso, y sin esa impresión no hay inversión extranjera” (Fuentes 2006a: 64). El comentario sugiere que el “ornato” al cual se refiere en sentido estricto –“grandes edificios, carreteras escénicas, hoteles, la fachada de un hospital aunque adentro no haya ni una cama” (Fuentes 2006a: 64)– es tan engañoso como el decorado de la habitación, meras apariencias para ocultar las actividades ilegales.

En el avance de la narración hay otras menciones a pintores, sin que se describan las obras. Y a la inversa, referencias a cuadros, sin hablar del artista. Alusiones que al no tener ulterior desarrollo presuponen, para su cabal comprensión, la cultura del lector.³ Por lo que hace a los primeros, en uno de los pasajes que fijan la historicidad de la anécdota, Rodrigo Pola dice a Ixca Cienfuegos: “recuerdas que Orozco estaba pintando la Preparatoria, y que yo me quedaba, después de clases a observar esa figura de araña que, clavada al andamiaje, durante horas y con una sola mano, iba llenando de forma y color los viejos muros” (Fuentes 2006a: 149-150). El mismo Rodrigo, escuchando los argumentos de la cantante extranjera Natasha en una fiesta, piensa: “Paul Gauguin en cruzada otra vez? ¿Otra vez la búsqueda del buen salvaje y el color local y el candor primitivo, ahora entre los limpiabotas totonacas y las cocineras descendidas de la sierra de Puebla?” (Fuentes 2006a: 181). Pola, “en su lucha por el conocimiento de sí mismo” –en palabras de Joseph Sommers– es uno más de los personajes que elucubran sobre la identidad de los mexicanos, uno de los temas centrales de la novela. Como otros personajes, Rodrigo, admirador de Orozco en su juventud, pasa por un proceso de degradación que culmina con su entrada al “abismo moral de serpientes”, la industria del cine mexicano, vista como “el epítome de la comercialización de valores artísticos” (Sommers 1999: 51). Hay asimismo varias menciones a Diego Rivera, que ocupan un sitio importante en la novela, como se verá.

³ Un procedimiento similar puede observarse en algunos textos de Fernando del Paso, donde el conocimiento del lector hace “posible que el texto se llene de sentido”, observa Elizabeth Corral Peña (1999: 33).

En cuanto a los cuadros cuyo autor se omite, a veces es, como se ha dicho, porque en el diálogo implícito con el lector se da por sentado que éste lo sabe. Así ocurre en el breve episodio de la segunda parte donde una mujer refugiada de la Guerra Civil española recibe la noticia de la muerte de su marido. Los libros y los cuadros imbuyen la escena de la atmósfera nostálgica de la República: “en la pequeñísima estancia lucen fotos viejas, dos reproducciones de *Los Caprichos*, una fila de libros ojerosos; Prados, Hernández, García Lorca, León Felipe, Altolaguirre”. Las fotos “viejas” –que no antiguas–, los libros “ojerosos”, los remedos de los grabados, la misma omisión del nombre de Francisco de Goya y Lucientes acentúan la sensación de pérdida y carencia. En el contexto de la trama, el episodio es una especie de viñeta de la presencia de los españoles republicanos en la vida social mexicana.

A veces las referencias a ilustraciones enmarcadas, prescindiendo de los nombres de los autores, reducen las primeras a meros indicios del status socioeconómico. La misma función de los cuadros entre el moblaje de las haciendas del antiguo régimen en las otras novelas citadas; análoga situación observada en la casa de Bobó Gutiérrez, en *La región...* Así, por ejemplo, los cuadros de la residencia de infancia de Rosenda Pola, hija de una familia pudiente en el antiguo régimen, contribuyen al ambiente confortable en la misma medida que los adornos y los muebles. Ella cuenta a Cienfuegos: “y usted, ni él tampoco, no supieron lo que fueron aquellos días que transcurrían velados como todos los anveses en cuartos repletos de cortinas de seda y ‘bibelots’ y damasco y sillones de terciopelo y figuras de porcelana y cuadros con escenas campestres en nuestro mundo de paz y tranquilidad” (Fuentes 2006a: 231; subrayado mío).

Otro caso similar. El apartado siguiente al de las evocaciones de Rosenda presenta una viñeta donde personajes secundarios, que no aparecen enlistados al inicio de la novela, discuten, a propósito de sus problemas cotidianos, sus limitaciones económicas. Luis y Josefina, que se sitúan en la imprecisa zona de las capas medias de la población, sueñan con una vivienda mejor, una mejor escuela para su hijo, un automóvil. Viven en un “apartamento, en un cuarto piso de la calle de Miguel Schultz [...], en el olor a gas cocina y animal doméstico de los inmuebles mexicanos de modernidad intermedia”. Se describe la sala: “la mesa de comer, dos sillas, el sofá, un silloncito de mimbre. Algunos cromos religiosos completan el decorado” (Fuentes 2006a: 243).

Entre las menciones a pintores y a láminas indiferenciadas, descuella la atención que se presta a Soriano, ya citado, y a otro cuadro, el retrato de Federico Robles pintado por Diego Rivera, con fecha de 1936. La efigie engalanaba la oficina del funcionario:

encima de la fila de archivadores de acero. Sobre un fondo azul índigo, la figura del banquero se recortaba, oscura y tensa, enfundada en un casimir marrón y con dos pies izquierdos. Más esbelto, más agresivo, el Robles del retrato parecía a punto de estallar, disparado por un arco interior, dispuesto a avasallar los colores, a tragárselos, para que del marco sólo resaltara su propio contorno (Fuentes 2006a: 112).

La mirada de Ixca Cienfuegos registra la diferencia entre el Federico Robles que “pasaba las manos por su talle hinchado” y palpaba en su cuello “las venas abruptas a los lados, la grasa sin rigidez bajo la barbilla” (Fuentes 2006a: 113) y el representado en las pinceladas de Rivera. Ambos cuadros citados parecen ser ficticios, pintados con palabras, carentes de una referencia precisa fuera del texto. Lo que importa es que el de

Soriano, con sus motivos zoológicos y su tonalidad amarillenta es tan convincente como el índigo de Rivera.⁴

La elemental figuración de una aurora para este país

Tal vez no es exagerado afirmar que entre ambos cuadros, reitero, deliberadamente destacados, se teje un contrapunto. La estampa de Soriano impregna una red de concreciones en la novela de una cualidad “auroral”, si recordamos el memorable ensayo, de 1954, en que la filósofa María Zambrano llamó al artista jalisciense “pintor de la aurora”, como puede verse en el epígrafe de estas notas.⁵ Observa la ensayista:

Existen obras de arte, de pensamiento, que no más conocidas producen la impresión de ir hacia el futuro, de estar creándolo. Y todas las demás cualidades, perfecciones e imperfecciones, vienen a quedar supeditadas a esta cualidad total que las envuelve abrazándolas, dándoles su tono, y aún más, su sentido. Y esto es lo que inequívocamente se siente ante la pintura de Juan Soriano (Zambrano 1997: 37).

Zambrano reitera la propuesta de la aurora, el amanecer, el alba, como un centro generador en la obra del artista plástico.

Carlos Fuentes, a su vez, escribe en 1956 un ensayo titulado “La elemental figuración de la aurora”, donde comenta el vínculo del pintor mexicano, llamado niño viejo por Octavio Paz, con Gustave Courbet, y el efecto estimulante de la obra de ambos sobre su propia escritura. Estima “que en el centro del arte de Juan Soriano hay un misterio y que todos los que gozamos de su pintura somos corresponsables de ese enigma [...]. Es el misterio de la aurora”. Cita el texto de María Zambrano, al que califica de sobrecedor y del cual cita la idea de que la pintura de Soriano quiere “estarse amaneciendo” y agrega que el artista “es en sí mismo una aurora, un comienzo cargado de pasado, un amanecer que no nos engaña con la promesa de un futuro inocente” (Fuentes 1997: 65).

Por otra parte, el retrato de Federico Robles, frente al cual se contempla y se redefine el personaje, genera una red de significaciones dentro de la novela de Fuentes y más allá de ella. Robles comparte raíces con los campesinos de Azuela y Revueltas, que destruían las mansiones ricas, en el delirio de la revolución. Pero comparte asimismo con algún personaje de *Los de abajo*, la trayectoria de los intelectuales que medraron en el movimiento, traicionaron sus ideales y se acomodaron bien en el nuevo régimen. Incluso Diego Rivera es partícipe de la descomposición de valores que circunda a Robles. Librado Ibarra, líder sindical, amigo de juventud del financiero y posteriormente su víctima, habla de él con Ixca Cienfuegos:

⁴ Asumo que los dos cuadros son inventados porque no los encontré en los catálogos de las obras principales de ambos pintores. En todo caso considero que, para los efectos de la lectura, la existencia extratextual de las pinturas carece de importancia.

⁵ El texto, “La aurora de la pintura en Juan Soriano”, finaliza con la acotación “Roma, 19 de diciembre de 1954” que indica seguramente la fecha de escritura. Es uno de los escritos de la filósofa española que, bajo el título de “Tres ensayos y tres cartas” se incluyen en el catálogo de la retrospectiva de Juan Soriano, publicado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Zambrano 1997).

Pues sí, los dos [Ibarra, Robles] igualitos, con los mismos caminos por delante. Era cuestión de escoger [...]. Los nuevos gobiernos atraían a todos, a los obreros, a los campesinos, a los capitalistas, a los intelectuales, a los profesionales, ¡hasta Diego Rivera!” (Fuentes 2006a: 186-187).

En su circunstancia histórica, el muralista fue tachado, en algunos momentos, de artista acomodaticio ante los poderosos. En la trama de *La región...* a José Clemente Orozco se le describe en el andamio, pintando las paredes de la Preparatoria de San Ildefonso, en el pasaje citado (Fuentes 2006a: 148-150). En contraste, de Rivera se le evoca en un momento en el cual ha reducido los murales de los edificios públicos a los que destinaba sus colores, al espacio más limitado de un lienzo de caballete para ornamentar la oficina de un banquero.⁶

Tal vez podríamos observar que en la novela, a partir de los cuadros más relevantes en la trama se sugiere una disyuntiva. A la aurora, promesa de vida, se opone la descomposición, la sugerencia de muerte. Se insinúa asimismo que el amanecer vence a la aniquilación. Federico Robles pasa por una especie de muerte y resucita. Tras la purificación del fuego que devora a su mujer, su casa y su pasado, puede encontrarse a sí mismo y convertirse en una persona mejor. Por otra parte, es bien sabido que en el ámbito extra-textual la obra de Juan Soriano contribuyó a abrir rutas distintas de las trazadas por la Escuela Mexicana de pintura. De la misma manera Carlos Fuentes, en *La región...*, abre nuevos espacios de experimentación novelística, retomando y superando los temas y las formas de la narrativa de la Revolución Mexicana.

Al momento de la madrugada con el que concluye, como había comenzado, la acción narrativa, se suma el discurso pictórico para sugerir que, como en el museo de la novela, en esta región, en esta ciudad, en este país existe la promisoría posibilidad de una alborada. No importa que la aurora sea una herida, pues el signo de la verdad y del arte es herir, observa María Zambrano (1997: 38). Se trata, como dice Carlos Fuentes del arte de Soriano, de “una aurora, un comienzo cargado de pasado, un amanecer que no nos engaña con la promesa de un futuro inocente” (Fuentes 1997: 65).

Bibliografía

- Azuela, Mariano (1988 [1915]): *Los de abajo*. Edición crítica de Jorge Ruffinelli. Madrid/México: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Secretaría de Educación Pública (Col. Archivos, 5).
- Azuela de la Cueva, Alicia (2005): *Arte y poder*. México: El Colegio de Michoacán/Fondo de Cultura Económica.

⁶ Lejos de mi intención y posibilidades intentar en estas líneas una evaluación política del complejo muralista. Pero los conflictos con las corrientes de izquierda en las que participó a partir de su primera salida del Partido Comunista Mexicano en 1924, así como su posterior cercanía –si bien siempre conflictiva– con inversionistas norteamericanos, permiten que en el contexto de la novela quepa, de manera muy laxa, la interpretación mencionada. El libro de Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder* (2005), hace un bien documentada descripción del campo cultural mexicano postrevolucionario, desde 1910 hasta 1945, y permite apreciar la trayectoria de Rivera.

- Corral Peña, Elizabeth (1999): *Recuadros verbales. Imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*. México: CONACULTA/Instituto Veracruzano de Cultura.
- Fuentes, Carlos (1997): “La elemental figuración de la aurora”. En: *Juan Soriano. Retrospectiva: 1937-1997*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 63-67.
- (1999 [1995]): “Para recuperar la tradición de La Mancha”. Entrevista con Julio Ortega. En: Hernández, Jorge F. (ed.): *Carlos Fuentes: territorios del tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 214-233.
- (2006a [1958]): *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2006b [1958]): *Viendo visiones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2008 [1958]): *La región más transparente*. México: Real Academia Española/ Asociación de Academias de la Lengua Española (Edición conmemorativa).
- Manguel, Alberto (2001 [1991]): *En el bosque del espejo. Ensayo sobre las palabras y el mundo*. Traducción de Marcelo Cohen. Bogotá: Norma.
- Monsiváis, Carlos (1976): “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”. En: *Historia General de México*. Vol. 4. México: El Colegio de México, pp. 303-476.
- (2001): “Dueños de la noche, porque en ella recordamos”. En: García Gutiérrez, Georgina (ed.): *Carlos Fuentes desde la crítica*. México: Taurus/Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 95-101.
- (2008): “Carlos Fuentes. Estampas de medio siglo”. En: *Nexos*, 31 (noviembre), pp. 63-65.
- Negrín, Edith (1995): *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México.
- Pacheco, José Emilio (2008 [1958]): “Carlos Fuentes en *La región más transparente*”. En: Carlos Fuentes: *La región más transparente*, pp. XXIX-XXXVII.
- Perea, Héctor (2006): “Las visiones de Carlos Fuentes: un diálogo con la pintura moderna y renacentista”. En: *Literatura Mexicana*, XVII, 2, pp.131-145.
- Pereira, Armando/Albarrán, Claudia (2006): *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo: 1947-1968*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 183-207.
- Revueltas, José (1981 [1943]): *El luto humano*. En: *Obras Completas*, vol. 2. México: Era.
- (1983 [1946]): “La novela, tarea de México”. En: *Obras Completas*, vol. 24. México: Era.
- Sheridan, Guillermo (1999): *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sommers, Joseph (1999 [1971]): “La búsqueda de la identidad: *La región más transparente*. En: García Gutiérrez, Georgina (ed.): *Carlos Fuentes desde la crítica*. México: Taurus/ Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 39-83.
- Zambrano, María (1997 [1954]): “La aurora de la pintura en Juan Soriano”. En *Juan Soriano. Retrospectiva: 1937-1997*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 35-41.