

Cuevas, el retrato y el anonimato

El desmontaje de toda construcción retórica que el respeto del público y de la crítica, así como el beneplácito del poder, han vuelto canónica, y su consecuente sustitución por un nuevo discurso, es siempre lento: primero se da en un espacio social informe, en el que es poco perceptible el cansancio general en relación con ella. En segundo lugar, sobre este *humus* propicio, ese cansancio se concreta en situaciones de ruptura: es la irrupción de lo Nuevo, que vuelve a instaurar la ley de la sucesividad, la ley del cambio, como la única que permanece estable en la Historia. Un nuevo discurso, que capta el sentido de lo que es latente en el cuerpo social, se afirma a partir de esta irrupción.

Sin embargo, este discurso, debido al hecho de ser "nuevo", no necesariamente se vincula a las nociones de originalidad, de invención y de novedad. Aunque asociemos la ruptura, la instauración de un nuevo vocabulario artístico, de un nuevo discurso retórico y formal, a las nociones de "novedad" y "originalidad", muchas veces lo que presta un carácter "nuevo" a lo nuevo no son la novedad o la originalidad mismas, sino el reciclaje que se hace de informaciones anteriores del universo de la cultura. En este proceso, el pasado —o lo que se ha convenido llamar "la tradición"— *siempre* es inseminador, *siempre* es base de diálogo e invención: puente sobre el caos, presenta la forma más inmediata de percepción de lo quintaesencialmente humano, de todo aquello que escapa al aparente delirio de la historia.

Con todo, la utilización de informaciones del pasado para inseminar y renovar el presente no excluye, necesariamente, el echar mano, de forma simultánea, de informaciones radicalmente "nuevas" u "originales": en pocas palabras, en el mayor número de veces la revitalización de la tradición es acompañada por una propensión a la originalidad. El diálogo con el pasado, obvia-



Autorretrato, 1980. Acuarela/papel

mente, sólo puede fundamentarse a partir de un dialogante bien plantado en su identidad actual, a partir de la asunción inequívoca de su diferencia presente con relación a la tradición. Esta diferencia existe en el presente, pero su espacio es el futuro: espacio es la perspectiva o el proyecto de transformación del universo cultural en el que se da la intervención del dialogante y se concretan sus aspiraciones de renovación. Lo que determina la "novedad" de la intervención artística que desmonta y sustituye un viejo andamiaje retórico por algo "nuevo", es esta conjunción de pasado más futuro en el presente. El papel del artista, que capta el cansancio de la "tribu" —como decía Mallarmé— con relación a las retóricas desgastadas, es el de hacer consciente a la sociedad de su propio cansancio; en resumen, es un papel de radical liberación, sino el de una forma de terapia, en el sentido psicoanalítico, puro y simple.

Si a esta liberación intrínseca a toda actividad artística renovadora, si a este desmontaje de una retórica, de un discurso ya

establecido, sumamos la perdurabilidad de la intervención artística "nueva", tendremos un índice específico de su maestría, de su alta calidad.

Estas consideraciones iniciales, aunque genéricas en lo relativo a la mecánica de la vida de las artes —literatura o pintura, teatro o música—, toman forma, para mí, mientras me pongo a reflexionar sobre la obra del artista plástico José Luis Cuevas y el papel que ella representa en el ámbito de la cultura mexicana de la segunda mitad del presente siglo. Como es sabido, la intervención de Cuevas, durante los años cincuenta, fue decisiva para el desmontaje retórico y el redimensionamiento cultural de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, cuyo núcleo central de identidad estaba compuesto por la actividad muralista de los pintores Siqueiros y Rivera. Más allá de las diferencias ideológicas o meramente generacionales que oponían al joven Cuevas a esos maestros mexicanos, tres fueron las posturas que él manejó que objetivizan los signos de su divergencia.

En primer lugar, la alteración de la dimensión representacional entre él y aquellos (es decir, la superación de la superficie "pública" del espacio pictórico-arquitectónico utilizado por los muralistas como soporte de su "mensaje", por una superficie menor de representación) —o sea, aquí, una alteración *espacial*—; en segundo lugar, la proposición de un nuevo lenguaje —el del grabado— como una alternativa hábil para vehicular el mensaje artístico, en contra de la pintura al óleo o al fresco, privilegiadas por los miembros de la Escuela Mexicana —o sea, aquí, una alteración *técnica*; en tercer lugar, la sustitución de los contenidos ideológicos explícitos en la representación muralista por una obra con un sentido ideológico diferenciado, en la que se manifiesta un deseo de revalorización, o de liberación, del poder de la imagen *per se*, o sea, una cuestión eminentemente *retórica* (lo que

no significa, por supuesto, que el valor de alteración retórica esté ausente en los dos puntos antes mencionados).

Vale decir que en esta empresa Cuevas siguió los pasos dados a contra corriente por María Izquierdo, Rufino Tamayo o Juan Soriano, entre muchos otros, pasos que, de una forma u otra, fueron subestimados por la aceptación crítica y oficial del discurso del muralismo como el más representativo de la plástica nacional posterior a la Revolución Mexicana. Esta aceptación, a su vez, terminaría por prestar a los muralistas una característica canónica. Será justamente en contra de esta canonización —en el doble sentido de la palabra— que Cuevas publicará su famoso manifiesto *La Cortina del Nopal*, en 1955.

De los tres puntos antes delineados, quiero referirme específicamente, al tercero, a la cuestión retórica. La insurrección de Cuevas en contra del discurso de la Escuela Mexicana post-revolucionaria se da en dos niveles conceptuales ligados que responden por un doble movimiento, un movimiento pendular, perceptible en la plástica, que el artista ha desarrollado desde entonces.

El primero de ellos ya lo he mencionado: se trata de la desvinculación de la imagen, en especial de la figura humana, de una superestructura de forma o de contenido (esto es, como parte de una propaganda ideológica). Aquí, actuaría la sustitución de esos contenidos por otros: tenemos, por ejemplo, la serie dialógica de Cuevas con obras y personalidades literarias, tan bien analizada por Manuel Ulacia en su ensayo "Los diálogos de José Luis Cuevas".¹ En este primer nivel, el artista preserva una función narrativa, alegórica o anecdótica, en la representación plástica, como si apuntara hacia un patrón alternativo, más abierto en su universo de referencias que aquel hasta entonces manejado por los muralistas.

Asimismo, es notable, en esta serie, el predominio de la figura humana. Este predominio es logrado por la reducción determinada de elementos visuales de soporte y de categorización narrativa, en un sentido de minimización de la pulsión alegórica o anecdótica, del carácter de narratividad de la representación. En pocas palabras, en la composición plástica que privilegia casi invariablemente a la figura humana, Cuevas designa los elementos exteriores a ella, una función no accesoria, sino fundamental en el plano de la representación. Lo que en la



Putas, 1981. Acquarela/papel

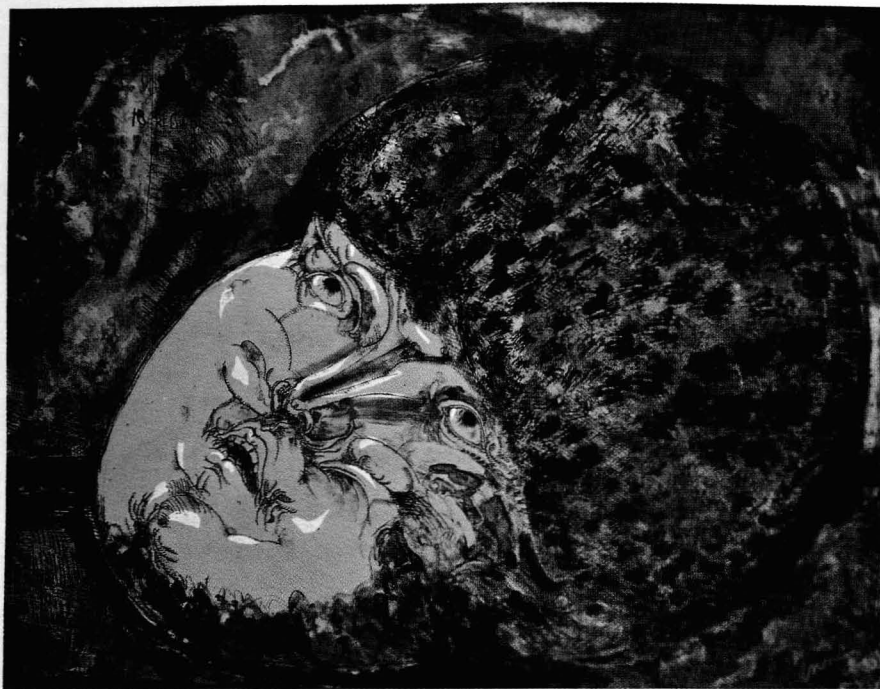
obra de muchos artistas plásticos que enfatizan la narratividad en su expresión significa una función de soporte compositivo de la imagen, Cuevas convierte en —llamémoslo así— función discursiva fundamental. Por lo tanto, los elementos visuales mínimos que pueblan la familia de imágenes a la cual me refiero —desnudos de toda finalidad decorativa o expletiva y sin la carga de lo que se suele llamar "composicional" (en el sentido de lo "bello" y de lo "equilibrado" canónicos) y también gracias a su parquedad—, adquieren una significación metafórica, en la visualización-interpretación de las obras de Cuevas: una silla, un sombrero, una línea divisoria, una mancha de color, a través de esa minimización y de esa postura de intransigencia con relación al repertorio visual canónico, adquieren *otra* carga semántica, una tensión que el artista no podría obtener si su postura "esencialista" con relación a la obra de arte fuese menos intransigente.

El segundo nivel de la insurrección antes mencionada, próximo al anterior pero más

sutil y más radical que aquél, es el de liberar la imagen de toda posibilidad narrativa, explícitamente rechazando cualquier resquicio anecdótico o alegórico —o, si lo quisiéramos, de apertura intertextual, entre la figura y un repertorio extra-imagético—. Aquí se trata, más llanamente, de la supresión de la narratividad. Como veremos más adelante, este rechazo de la narratividad, que corresponde objetivamente, en el nivel de la obra de arte, a la supresión de marcas o notaciones ancillares a la representación de la figura humana, termina por lograr un efecto final importantísimo para la comprensión de la obra de Cuevas como un todo y del alcance de su rebeldía en contra del discurso plástico de la Escuela Mexicana de Pintura.

Reduciendo la representación a recursos mínimos, Cuevas suprime, paralelamente, todo rasgo de una expresividad expresionista o emocional, trabajando sus imágenes en el nivel de la neutralidad y de la exención expresivas. Este efecto se da a partir de otra postura retórica, antípoda de sus antecesores, una retórica no de contenidos y

¹ Ulacia, Manuel: "Los diálogos de José Luis Cuevas". Madrid, *Galería* No. 3, Marzo 1989.



Gusanera (del libro *Cuevas-Charenton*), 1965. Litografía

mensajes sino de la negación y final relativización de cualquier contenido y mensaje exterior al poder persuasivo y crítico de la figura representada.

En este contexto, me refiero principalmente a la serie de retratos de personajes y autorretratos que tan insistentemente y con tanto esmero Cuevas ha desarrollado desde el principio de su carrera. Suprimidas las instancias de la narratividad y de la expresividad, de las marcas anecdóticas y alegóricas y de lo que comúnmente se identifica como la "escrutación psicológica" que debe estar presente en la "percepción sub-

jetiva" del retrato convencional, abrazada la postura de neutralidad a la que me referí, estos retratos y autorretratos presentan un *status* semántico perturbador para el crítico y para el observador: ocupan una posición límite entre el retrato (o el autorretrato), necesariamente individualizante, y la representación plástica del anonimato, necesariamente generalizante. Entre la representación de la figura humana específica y la figura humana genérica, entre personaje con identidad propia y personaje con identidad difusa, los retratos y autorretratos de José Luis Cuevas proponen una línea inter-

pretativa diferencial: son, paradójicamente, *retratos* (o autorretratos) *del anonimato*.

En este sentido, y considerando la situación histórica y vivencial del hombre contemporáneo, podemos percibir el sesgo radicalmente moderno en la operación retórica de Cuevas. Vista bajo este ángulo, la segunda serie apuntada encuentra un último, y quizá único, valor semántico estable: fruto de una doble negación, fruto de la no-narratividad y de la no-expresividad, termina por avivar la reflexividad —o sea: lo imaginario— del hombre moderno, del que la ve y la piensa, del hombre cuyo mayor drama histórico es exactamente el de imaginarse. El consuelo que nos ofrece Cuevas es el único sentido que nos ofrece: es un consuelo para la inteligencia, el de no ofrecer sentidos. Si lo quisiéramos, en este nivel metanarrativo, en el cual es más perceptible el "proyecto" o la "perspectiva" de Cuevas, es donde identificamos, justamente, su radicación en la historia, en la historia presente, y donde radica, también, el motor de su rebeldía en contra del discurso de sus antecesores.

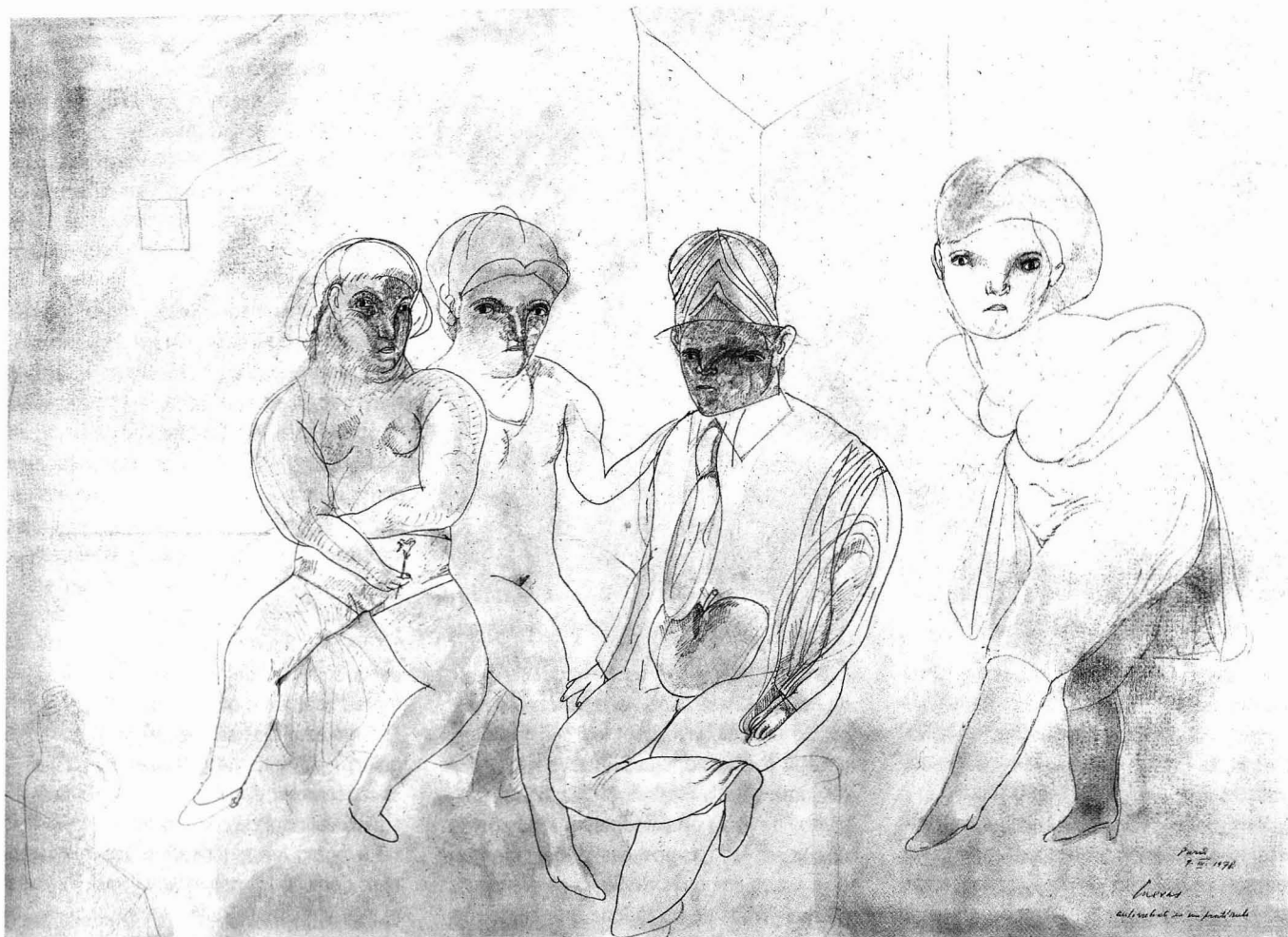
Sin duda, las señales evidentes de esta propuesta intelectual y plástica son el rigor de propósitos y la capacidad sintetizadora, ya sea en el plano de la representación plástica, o en el plano conceptual que la vertebraba.

Todo esto dicho, y retomando en este instante lo que mencioné anteriormente sobre la importancia de la tradición, de la postura dialógica con relación al pasado como algo que caracteriza la densidad y la maestría de una intervención artística del presente hacia el futuro, me pongo a inventar una posible "genealogía" para José Luis Cuevas. Quien la busque en la trama de referencias pictóricas que fundamentaron la plástica de la Escuela Mexicana, está destinado a decepcionarse. Antes de haberse dejado impresionar por la composición y por la coloración sinfónica e italianizante de los muralistas, Cuevas parece haber privilegiado la plástica menos expresiva, más neutral y, en cierto sentido, más sutil, del norte de Europa, de Flandes y de Alemania. Estoy, obviamente, reduciendo esta "cuestión del origen", esta invención genealógica, al momento fundacional de la plástica occidental, el Renacimiento. Quiero volver más objetivo mi punto de vista crítico. Arriesgando perpetrar una simplificación un tanto grosera, y utilizando una terminología que no me gusta, consideremos la oposición estilo italiano-estilo alemán en lo que respecta a la noción de retrato.

En mi opinión, el logro más grande de los

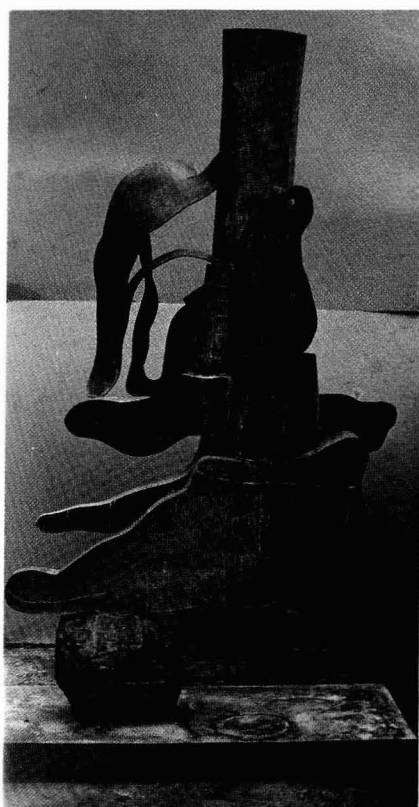


La muerte de Justine (del libro *Cuevas-Charenton*), 1965. Litografía



Autorretrato en un prostíbulo, 1978. Acuarela/papel

alemanes renacentistas, especialmente de los llamados "primitivos", fue el de rehusar el modelo analítico-composicional proveniente de Italia. Inspirados por la luz distinta del norte y, probablemente, por un patrón humano e idiosincrático diverso de aquel del sur, los primitivos alemanes y flamencos privilegian la neutralidad expresiva y la suspensión temporal como datos epistemológicos en la creación de sus retratos. No considero la superficie lujosa de un Konrad Witz ni los lienzos de inspiración religiosa, cuyos temas presuponen un tratamiento más cargado de parte del artista. Antes de eso, pienso, por ejemplo, en la oposición Botticelli-Memling. Lo que, en el primero, es búsqueda expresiva, caracterización exterior y percepción psicológica de los personajes retratados —como en el caso de su *Autorretrato con medalla*, que está en la Galería de los Oficios de Florencia—, en el segundo se transforma en evocación poética y, por cierto, más abstracta. Pienso en el *Retrato de un joven*, que está en la Galería de la Academia de Venecia. A pesar de la diversidad de temas entre estos dos

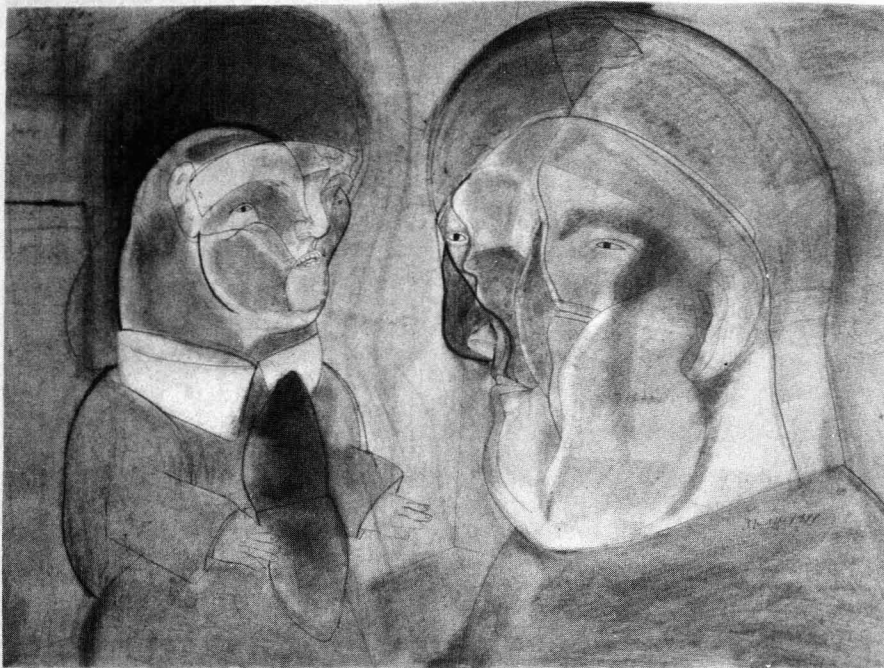


Los pies del gigante, 1983. Escultura en bronce

ejemplos —un autorretrato y un retrato de personaje desconocido—, las diferencias entre ellos son evidentes: Botticelli, el más "frío" de los italianos, si exceptuamos a Leonardo, enfatiza la narración, abre espacios para una tensión dramática que no encontramos en el segundo.

En Botticelli, el paisaje del fondo "habla", así como "hablan" los pliegues de su vestimenta negra, sus manos esqueléticas y sus labios sensuales y agresivos. El retrato de Memling es detallado, casi una miniatura y, sin embargo, no-narrativo: el personaje está a tres cuartos de perfil, contra un paisaje cuya ligereza refuerza su impersonalidad. Su mano apenas se posa, no se expresa; el negro de su ropaje es sólo negro; sus rasgos fisonómicos, aunque personales, tienen un poder generalizador. En este cuadro del maestro alemán encuentro a Cuevas. En el cuadro de Botticelli todo apunta para un significado preciso; en el de Memling, todo para un significado ausente.

En este bosquejo de "invención" metafórica de origen de José Luis Cuevas, he concluido por prestarle un *penchant* germa-



Diálogo, 1988. Acuarela/papel

nizante con el cual dudo mucho que el pintor mismo esté de acuerdo. Alemania, significado ausente, no-discursividad, no-narratividad, etcétera, ¿qué es lo que quiere decir todo eso?

Pero no desisto. En mi museo mental, otro ícono en este momento se implanta: se trata de un grabado, de un grabado alemán, de un grabado de Dürero. Se trata de *Melancholia*, imagen que, por cierto, fascinó a Thomas Mann: en el *Doktor Faustus*, el compositor Adrian Leverkühn la mantiene siempre al alcance de su vista, en su estudio.

Melancolía, la más germánica de las actitudes, y algo muy cercano a Cuevas.

Post-Scriptum. 4 de septiembre de 1990: Por la mañana, hoy, acompañé un huésped italiano a visitar el Museo Anahuacalli ("Casa de Anáhuac", o sea, de la planicie náhuatl, el Valle de México), construcción híbrida *déco*-azteca que abriga la colección de piezas prehispánicas que donó Diego Rivera a su país. El edificio fue proyectado, en los mínimos detalles, por el famoso muralista: su interés, por lo tanto, es tan arquitectónico como estético-anropológico-museográfico. Pero todo esto no viene al caso.

Lo que sí he reflexionado, paseando por las espléndidamente mal iluminadas salas que congregan una impresionante cantidad de estatuillas, de vasos, de *figuras* provenientes de un pasado disgregado, es sobre el carácter inadvertidamente eurocéntrico de mi texto.

Esas figuras de barro cocido parecen no

expresar, parecen no querer expresar o, si de hecho lo hacen, lo hacen para una sensibilidad perdida, insoluble: los códigos que, para la percepción, una expresividad tan distinta como la plástica prehispánica, presenta, no son, obviamente, los nuestros, ni siquiera los mismos que podemos intuir en museos como los de Siracusa o Atenas.

Las figuritas de barro (que, por cierto, no conocen lo que identificamos con la melancolía), narran, narran sin expresar, pero



Presidiario, 1977. Acuarela/papel

narran —¿qué es lo que narran?— Más allá de algunos contenidos explícitos, como la representación de un juego de pelota, de un peluquero que peina a una joven, etcétera, más allá de este impulso narrativo, curiosamente, no expresan: se construyen sobre la neutralidad. En otras palabras, para nosotros, esta "narración" se da sobre un patrón de no-expresividad, a un tal punto que esto se confunde con un patrón de no-narratividad.

Las representaciones de los dioses —el caprichoso Tláloc, la terrible Coatlicue, el "irrepresentable" Tezcatlipoca— capitalizan todo el drama, toda la circunstancia retórica; a la representación de la figura humana, salvo en casos excepcionales como el de la Cultura Nayarita, cabe una especie de atonalidad expresiva, o mejor: de expresión por la supresión de expresión, de "narración" sin narratividad. Sin hieratismo —que sólo a los dioses es aplicable—, las frágiles figuras nos ofrecen una retórica de la *stillness*, de la quietud, aun cuando representan un movimiento.

Todo esto me hace pensar en Cuevas. No quiero, obviamente, mezclar instancias y circunstancias, forzar analogías que se mantienen —el retrato o el autorretrato no existía tal y como los entendemos hoy: el individuo, como lo concebimos, tampoco existía; el arte y el artista, quién sabe qué perfil social tendrían, ¿algún Praxíteles habrá existido en México en el siglo XIV?

Pero una coincidencia retórica, *sotto-voce*, soterrada, se deja entrever. Y, quizá, a la fina luz del norte, de Brujas y de Weimar, se deba sumar, para sostener el punto de vista crítico que expresé arriba, una exposición, no fundamental y quizá no determinada, de Cuevas a esta vertiente de la plástica prehispánica.

En el caso de que esta última hipótesis "genealógica" sea correcta podríamos identificar en Cuevas una última subversión del *canon* de utilización de la plástica prehispánica entre él y los muralistas: lo que en éstos es una representación explícita del acervo formal amerindio, con una función referencial didáctica e ideológica evidente, en José Luis se volvería un rasgo implícito, un rasgo sensible, lejanamente presente en el nivel de la forma pero activo en el plano retórico —algo como un tropo que, en un discurso, brilla por su ausencia; algo relativo a la Memoria, la cuarta de las cinco partes tradicionales de la Retórica, en su concepción de *anamnesis*: rememoración, "recalling matters of the past", en el decir de Lanham (*A Handlist of Rhetorical Terms*, California University Press, 1968). ♦