

Notas sobre la pintura en la literatura

Teresa del Conde

(La primera versión de este ensayo fue realizada para la Universidad de California en Irvine. Por invitación de Lourdes Bates y de Juan Bruce Novoa se presentó como ponencia magistral en el simposio *Escenarios*, que tuvo lugar a fines de mayo pasado. La alocución fue bien recibida; varios asistentes me solicitaron copias que no pude proporcionar debido a que una cosa es escuchar y otra leer, y por eso me decidí a revisar la conferencia y publicarla, aunque sólo se trata de un esbozo. Desde aquí agradezco al artista plástico y filósofo Manuel Marín y a mi colega el historiador del arte Fausto Ramírez las sugerencias que me hicieron.)

Si tomamos en cuenta que la crítica de arte es un género que nace de la literatura y que pocos fueron (son) los escritores que no han incursionado en ella, sobre todo después de la Ilustración, resulta bien entendible la notable cantidad de personajes literarios que están inspirados en vidas y personalidades de artistas.

Empezaré por lo que en realidad debería ser el final de esta comunicación. Me refiero a lo siguiente: hay varias novelas de reciente o relativamente reciente edición que ofrecen imbricación entre artes plásticas y literatura, de modo tal que el fenómeno del héroe-artista parece haber retornado con el finimilenio. Mencionaré algunas. Por su carácter en cierto modo "virtual", ya que se asiste a la creación de un espacio ilusorio en la narración, citaré al historiador español Pedro de Jesús Fernández con su novela *Tela de juicio* (Alfaguara, 2000) que se inspira específicamente en dos obras de Diego Velázquez: un retrato cuya autoría es puesta en cuestión, que ocupa el eje tipo *thriller* de la trama y luego, a partir de allí, *Las Meninas*, recreadas en volumen desde el cuadro mismo en el Museo del Prado. El hecho virtual es realización de un consumado experto en computación, que lleva el apodo de *Chamuco* y que es mexicano de origen, aunque traba-

ja en Madrid. La valía de esta parte de la narración se encuentra en el análisis espacial de ese gran cuadro, que ha sido tratado no sólo por especialistas, sino también por literatos y hasta por legos en la materia.

La novia de Matisse de Manuel Vicent (Alfaguara, 2000) trata también de un cuadro (de Matisse) que acaba por tener características apotrópicas como las que poseen ciertas imágenes sacras: "¿Por qué la Virgen puede hacer un milagro si le rezas ante el altar y no en la tienda de un anticuario si es la misma imagen? Todo lo que hoy se considera arte: la danza, la poesía, la pintura, en el momento de su aparición en la historia, tuvo un sentido religioso", dice el autor en boca de uno de los protagonistas.

Son muchas narraciones más las que podría citar: *Rembrandt's Eyes* (Knopf, 2000) de Simon Schama es una narración novelada de carácter histórico, sumamente erudita, sobre Rembrandt (1606-1669) y Rubens (1577-1640) en el contexto de las controversias religiosas reformistas y contrarreformistas del siglo XVII. Los análisis propiamente estéticos del autor son tan penetrantes que el libro debería constituirse en material de estudio en todo departamento de arte. En cambio, *Girl with a Pearl Earring* de Tracy Chevalier (Penguin, col. Plume, 2001), aunque tam-

bién trata de aspectos relevantes del ambiente de Delft, es totalmente ficción y se desarrolla en torno a la posible modelo para el cuadro de Vermeer que se encuentra en el Mauritshuis de La Haya. Juan Manuel Prada, en *La tempestad* (Premio Planeta, 1997), toma como centro de acción Venecia en la actualidad y el enigmático cuadro de Giorgione que pertenece a las colecciones de la *Accademia*.

José Saramago hace frecuentísimas referencias a las artes en todas sus novelas, pero la primera, *Manual de pintura y caligrafía* (1977), republicada por el Grupo Santillana en 1999, es una amplia y penetrante disquisición entre la pintura y la escritura que incluye un capítulo entero sobre arte italiano a modo de crónica de viaje, tocando tanto a los artistas del *quattrocento*, como Andrea Orcagna y Sassetta, hasta una de las bienales de Venecia a la que asistió. El protagonista de Saramago es un pintor fallido que se debate entre su quehacer inicial y la escritura.

La primera de las novelas de la década de los noventa, cuya trama está referida a una pintura, que tuve oportunidad de leer es *La tabla de Flandes* del pródigo novelista Arturo Pérez Reverte; pero tengo que confesar que fuera de *El túnel* de Ernesto Sábato, que fue llevada al cine, y que es magnífica novela, yo no conozco (no han caído en mis manos) novelas latinoamericanas modernas que tomen como eje un cuadro, un artista plástico, una corriente en boga, por lo que aquí sólo destacaré la ópera prima, de corte en cierto modo posmoderno, del mexicano Álvaro Enrígue: *La muerte de un instalador*, publicada por Joaquín Mortiz en 1996, merecedora del premio Primera Novela. En la narración, impregnada de conveniente sarcasmo, salen a relucir el Conaculta, la instancia que desde allí otorga las becas a los artistas, o sea el Fonca y el Museo de Arte Moderno: "Te conviene que te deje con ellos, andan en grupitos por allí", le dice un tal Aristóteles al instalador, que busca publicitarse.

Han existido *best-sellers* que todo el mundo leyó en un cierto momento, con temas centrados en artistas, pero no voy a referirme aquí a Irving Stone con Miguel Ángel y Van Gogh ni a *El caballero y la muerte* de Leonardo Sciascia, cuyo título está tomado del grabado de Durero del mismo nombre. Me gustaría detenerme en Antonio Tabucchi con sus cuentos sobre posibles sueños de Caravaggio, o sobre la manera en que el beato Angelico concebía sus ángeles, que lo visitaban, dice, en jerarquía de querubines mientras pintaba en su celda del convento de San Marco en la Florencia del siglo xv. No lo hago por ahora, como tampoco me referiré a las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, muy leídas por los escritores de aquel grupo sin grupo que fue Contemporáneos ni a las narraciones noveladas u obras de teatro sobre Frida Kahlo, porque eso ya lo traté en el libro que publicó en segunda edición Plaza & Janés sobre la pintora en 2001.

Soy reacia a los localismos. No creo que mi labor como historiadora del arte pueda centrarse única y exclusivamente en autores de mi país. Por esa razón me remitiré ahora a puntos clave de este género, tomando como

punto de partida el naturalismo y el simbolismo de raíz romántica.

Honoré de Balzac (1789-1850), Émile Zola (1840-1902) y Oscar Wilde (1854-1900) ofrecen tres maneras contrastantes de abordar el tema respectivamente en *Le chef d'oeuvre inconu*, *L'oeuvre* y *The Pictures of Dorian Gray*. El tema de la primera de estas obras se inscribe en esa especie de fresco que es *La comédie humaine* que, como es sabido, a ojo de buen cubero consta de unas 96 novelas inaugurales, según los expertos, del género realista. La *masterpiece* de Balzac acaba por ser una tela que casi se convierte en muralla gracias a que su autor la cubre, la descubre, para volver a cubrirla. De ella sólo se percibe el pie de lo que fue la modelo inalcanzable en cuanto a belleza (el pie es lo único que "vemos" después de que el pintor Frenhofer realiza una especie de *auto da fe*). La narración fue muy leída durante la segunda mitad del siglo xix y uno de los pintores que más la apreció fue Cézanne, ya que él buscaba precisamente eso: la obra imponderable, ya se tratara de la *Sainte Victoire*, del *Jas de Buffan*, de *L'estaque*, de los retratos que realizó o de las naturalezas muertas entre las cuales aquélla con la estatuilla de Eros (Courtauld Institute de la Universidad de Londres) preludia casi todo el siglo xx. No tenemos más que pensar en tres artistas del que ya es el siglo pasado, contrapuestos en cuanto a afanes: por un lado Picasso, por otro Giorgio Morandi y por otro Diego Rivera, para comprender la estatura de Cézanne, de la que ni él mismo se dio cabal cuenta, porque eso ni le importaba: su destino fue únicamente la pintura, no la fama, que llegó a alcanzarlo, muy de retache, durante los últimos años de su vida y sobre todo en 1906, cuando tuvo lugar la retrospectiva, ya muerto él, que incendió a Picasso, a Bracque y luego a Juan Gris. La eminente crítica de arte Dore Ashton trata este tema extensamente en una publicación de Thames and Hudson que ahora ha quedado incluida en su libro *Una fábula del arte moderno*, que en traducción de Javier García Montes publicó el año pasado la Editorial Turner de Madrid, en su colección Noema. En contraste aquí entra Zola con *L'Oeuvre* y con su personaje pintor: Claude Lantier, que también se suicida, textualmente, "en presencia de nosotros", o sea de sus lectores, en la página 396 de la edición de Gallimard (col. Folio, 1983). Balzac no tuvo un modelo preciso para Frenhofer, pero Zola sí lo tuvo para Claude: sus dos modelos más detectables son Manet y Cézanne, que se reconoció de cuerpo entero en Lantier y a partir de entonces cesó la amistad de décadas que llevó con su escritor coterráneo. Éste lo procuraba y lo quería bien, pero no entendió la índole de sus procesos creativos y lo presentó como a un fracasado. Recordemos que Zola era un observador consuetudinario de la pintura de su tiempo y que sus "Salones" eran verdaderas reseñas de crítica de arte. *L'oeuvre* forma parte del formidable ciclo sobre los *Rougon-Macquart*, que constituye toda una genealogía. Claude Lantier hereda de su madre *une tache*, es decir, una mancha, una tara, pero esto lo sabemos a través de otra novela anterior del mismo autor, también

dentro del ciclo mencionado. Cézanne, de temperamento excéntrico y muy solitario, acababa a veces por desesperar a sus amigos, pero fuera de que siguió su vocación a contrapelo, cayera quien cayese, su vida fue lo suficientemente metódica como para dar lugar a un *corpus* incommensurable que sigue constituyéndose en foco de atención. La última exposición de Cézanne que pude contemplar, hace pocos meses, provino de la Royal Academy de Londres y se exhibió después en Roma con filas interminables de visitantes en el espacio destinado a exposiciones de *Il Vittoriano*, ese monumento dedicado a Vittorio Emanuele II que se constituye en ámbito, junto con el panteón de Agrippa, de la película *La panza del arquitecto* de Peter Greenaway, que para mí es hasta la fecha su película mejor lograda en cuanto a trama y realización.

Si Zola en 1880 se refiere directamente a Cézanne en una crónica, diciendo que es "un gran temperamento de pintor que se debate en la búsqueda de las formas", en 1896 dirá que es "un gran pintor abortado". No pudo calibrarlo, con todo y su proximidad.

El ambiente de los salones, de aquellas exposiciones enormes que todavía se llevan a cabo en el Grand Palais (antes tenían lugar en otro sitio), las discusiones entre artistas y escritores, las acciones de los jurados, las recomendaciones que éstos recibían de "los influyentes", están muy bien tratados en la novela de Zola, que se burla del *Dejeuner sur l'herbe* de Manet cuando los impresionistas, con Manet y Cézanne incluidos aunque no fueran "impresionistas" al grado en que lo fue Monet, están despuntando como pintores *avant garde*. Pero es necesario tener en cuenta que *L'oeuvre* no es una novela histórica ni un libro sobre arte. Es un relato acerca de las luchas de un artista que se debate en la angustia de la creación, y en primer término están allí descritas las angustias del propio Zola.

Sin embargo, tengo que decir que el gran narrador, sociólogo, retratista del Segundo Imperio, que sin duda fue Zola, no entendió mucho de pintura. Me permito aseverar eso si lo comparo con Marcel Proust (1871-1922), a quien me referiré brevemente después. Por ahora, en alabanza, aunque también en detrimento de Zola, diré que fue cronista indispensable de los salones. Pero en cierto momento puso a Messonier por encima de los mencionados y de Pissarro, Sisley o Berthe Morisot (1845-1895), que fue la primera mujer en adherirse a los impresionistas; la otra fue Marie Cassat (1844-1926), nacida en Pittsburgh, con la intuición necesaria como para asesorarse con Degas y no con los académicos como Cabanel, que llevaban la batuta oficial en ese tiempo.

Para Dorian Grey, Oscar Wilde, impregnado de la tónica de los simbolistas, tomó como punto de partida a Balzac, cosa de la que no muchos se han percatado. El autor de ese retrato que suponemos primoroso es un pintor de alma noble: Basil, medio enamorado de su modelo, pone lo mejor de sí mismo en el cuadro y será inmisericordemente asesinado y destazado por el bello Dorian. La trans-

formación del retrato es símbolo del alma del joven, que entra en un proceso de continua depravación a través de su amistad con un coleccionista y *bon vivant*: lord Henry, promotor no de artistas, sino de la degradación moral. La transformación del retrato, perfectamente acotada por Wilde, viene a concatenarse con el mito de Pigmalión. ¿Por qué?, porque el escultor logra por intermediación sobrenatural dar vida y carnalidad a su estatua de mármol, en tanto que Dorian, a través de una especie de convenio fáustico, consigue que las lacras pasen a su imagen pintada, cual si ésta fuera la que viviera, manteniendo intacta a su persona, hasta el momento en que él pretende destruir la imagen. Wilde describe el cuadro recién pintado y conforme transcurre el tiempo narrativo lo que podemos hacer para imaginar la paulatina transformación es pensar en ciertos cuadros del estadounidense Ivan Albright. Pienso que en sus descripciones paulatinas de las transformaciones (*The Picture of Dorian Gray*) logra emparentarse con algunas de las premisas señaladoras de lacras sociales del expresionismo alemán, aunque la novela es, desde luego, anterior. Tenemos así que Wilde da una lección moral. En cambio, con Balzac el problema es eminentemente estético, se centra en lo imponderable de la pintura, en la pulsión que hace que el pintor anhele algo que resulta imposible: la obra de arte total y perfecta, "la quimérica búsqueda del arte", según expresión de Dore Ashton.

Debo mencionar de nuevo a Zola para incluir aquí una novela mexicana que es deudora de él. En efecto, Federico Gamboa (1864-1939), a quien recordamos principalmente por *Santa* y por *La llaga*, centró su novela *Reconquista*, aparecida en 1906, en la vida imaginaria de un pintor: Salvador Arteaga, que busca plasmar la grandeza y también las lacras de la ciudad de México. Para decir algo sobre esa narración debo referirme a su autor, que ocupó cargos militares y posteriormente cargos diplomáticos, entre otros el de ministro de Relaciones Exteriores con Victoriano Huerta en 1913, cosa que le valió un destierro que perduró hasta 1923. Pero salvo excepciones, el meollo de su obra literaria es anterior a 1910.

Gamboa es escritor moralizante que gusta de recrear, como lo hace en *Santa*, los ambientes prostibularios y las diferencias entre las clases privilegiadas y las depauperadas. Las primeras páginas de *Reconquista* me parecen magistrales: tratan del velorio de su joven mujer, Emilia, que violentando sus castísimas costumbres accedió en vida a posar al desnudo para su amado marido. Creo que eso debe de haberla acercado a su triste desenlace, pues podemos pensar, aunque el autor no lo dice, que padecía tuberculosis y que pescó una pulmonía, dejando huérfanas a sus dos hijitas. La novela viene a ser un trasunto opuesto al de *Santa*, pues aquí no se describen esos prostíbulos lujosos ni hay pianista ciego, aunque sí decaimiento en las costumbres y en los hábitos por parte del pintor, que traiciona a su posterior novia Carolina, cruelmente abandonada por su prometido debido a que una noche, en el hábitat humildísimo donde vivía con su padre (sitio cer-

cano a la Academia de San Carlos), se dejó deshonrar, como se decía antes, víctima de los requerimientos amorosos, tan ardientes, de su novio. El "naturalismo" de Gamboa se hace evidente cuando intenta tratar cuestiones de amor sexual. Para él todas las mujeres son proclives a la caída: "La mujer que ama está condenada por misteriosa ley sexual". Con la entrega carnal de su novia, Salvador entra en etapa de destrampe, gracias a los consejos de amigos, pero hacia la última quinta parte de la novela, dialoga con su hija monja accediendo al ámbito paradisíaco del convento con jardín arbolado. La reconquista es ésta: la hija enclaustrada persuade a Salvador de las hermosas verdades del cristianismo primitivo instruyéndolo en la redención. Así, él se prepara para su futuro destino, en el que ocurre el reencuentro fortuito con Carolina. El aleccionador *happy end* ve a la pareja unida en matrimonio compartiendo pobremente las tortillas y la sal en una especie de buhardilla, para después pasar a ocupar una vivienda más amplia en la colonia Guerrero. Con la recuperación de ese orden moral, lógicamente Salvador recupera sus destrezas pictóricas, de las cuales casi no se habla en la novela. Podemos situarlo como pintor académico durante la época de Antonio Fabrés, cosa que yo deduzco acudiendo a otras fuentes, como los escritos autobiográficos de José Clemente Orozco. La descripción de ciertos ambientes de la ciudad porfiriana es lo más rescatable e interesante que ofrece *Reconquista*, ya que las anotaciones sobre arquitectura y urbanismo están bien vistas.

Pero si bien es cierto que algo del ilustrador y pintor zacatecano Julio Ruelas (1870-1907) podría vincularse a algunos ambientes que Gamboa describe no tanto en ésta, sino en otras narraciones, la verdad es que el escritor entendió muy poco de pintura, al contrario de lo que sucedió con Marcel Proust, pero él era un genio y evidentemente Gamboa no.

El mayor héroe pictórico proustiano es Elstir y los párrafos alusivos a la visita del narrador a su estudio en *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (tercera parte de *A la recherche*) es producto de un conocedor sensible, entendido, informado y apasionado por la pintura. Pero tal vez lo que más me interesa recalcar de *A la recherche* es la faceta de crítico de arte de uno de sus personajes más entrañables: Charles Swann. Como es bien sabido, Proust profesaba a John Ruskin (1819-1900) un respeto fuera de toda dimensión; pero la figura de Swann no se inspira en el crítico y dibujante inglés, sino en personajes menores, como el director de la *Gazette des Beaux Arts*, Charles Ephrussi, y en un crítico del momento más bien conservador, Charles Haas, que, como Swann, "estaba volcado al pasado", según anota uno de los más recientes especialistas, Ghislain de Diesbach. Como dato adicional diré que cuando el narrador (*alter ego* de Proust) pide a la duquesa de Guermites una recomendación para ver los cuadros que posee Saint Loup, lo que más le interesa es ver una de las obras de Elstir y ésta se corresponde en la novela con *Déjeuner des canotiers* de Renoir. En la realidad de entonces, el cuadro era

propiedad de Ephrussi. Ahora se encuentra en la National Gallery de Washington.

Proust no se cansa de advertir que por más que ciertas obras se impongan espontáneamente, otras requieren ser explicadas, o más bien, develadas. Él intentó hacer eso en los ensayos que dedicó a Rembrandt y a Chardin. Por si fuera poco, llegó a percatarse de la importancia de Picasso, cosa que no es muy sabida.

En *A l'ombre* Elstir da una auténtica lección de estética al narrador, cuando dice que "la esencia del arte está en la visión del objeto, no en el objeto mismo". Los biógrafos han propuesto como posibles modelos de Elstir a Monet, a Manet y muy principalmente a Whistler. Pero lo que Proust toma de esos posibles modelos son las pinturas, no propiamente los caracteres de los personajes, cosa que sí hace con la persona del escritor Bergotte, inspirada casi directamente en Anatole France.

Me ocuparé ahora de mencionar brevemente a tres escritores mexicanos contemporáneos de primera línea: Sergio Pitó, Carlos Fuentes y Juan García Ponce.

La pintura, la arquitectura, la música, el arte en general, son recurrentes en Sergio Pitó; aparecen en sus novelas, en sus ensayos y en sus recuentos de viajes. Tomaré sólo un ejemplo. La trama de *El desfile del amor* (Anagrama, 1984, Premio Herralde de Novela) empieza en 1973, pero se desarrolla en retrospectiva alternando episodios de 1942 con una investigación que el protagonista, Miguel del Solar, historiador metido a detective, lleva a cabo en torno a un crimen cometido en el edificio Minerva, que no es otro que el que los capitalinos conocemos como "la casa de las brujas" en la plaza Río de Janeiro, justo frente a la Galería OMR. El regodeo con su arquitectura data de anotaciones que Pitó realizó cuando ocupó uno de esos amplios y extraños departamentos.

Una de las principales protagonistas de *El desfile* es gale-rista y por ende el tema de la pintura aparece por doquier. "La pintura cargada de sugerencias literarias puede ser muy buena pintura", dice el autor en boca de otro protagonista, el pintor Jesús Escobedo. Su nombre es ficticio y obedece a varios modelos, entre los que quizá estén Manuel Rodríguez Lozano y Juan Soriano, pero también concurren nombres de pintores reales, siempre y cuando no estén involucrados en la trama. Así, a Del Solar le interesa particularmente el año de 1942 porque entonces Tamayo pintó los perros aullándole a la luna, un cuadro de primer nivel en la trayectoria del oaxaqueño. Se encuentra en el MOMA, Nueva York. Tengo para mí que el principal modelo para la galerista es Inés Amor, pero se encuentra lo suficientemente disfrazada como para que ella misma (ya fallecida cuando la novela se publicó) no se reconociera en el personaje. En el capítulo "Retrato de una diva" hay ciertos resabios de una conferencista y maestra que en ese tiempo (los setenta) reinaba en todos los ámbitos porque además de audaz y seductora, fue y es sumamente guapa. Es posible que en el personaje confluyan dos mujeres que en ese tiempo "rompían plaza"

donde estuvieran, pero no me atrevo a sugerir sus nombres porque necesitaría contar con una certeza de la que carezco. En cambio hay referencias directas a Agustín Lazo, Julio Castellanos, María Izquierdo y Alfonso Michel (el autor no consultó bien sus fuentes y Michel aparece como Manuel, no como Alfonso), Olga Acosta y Juan Soriano. Éste, como dije antes, aparece aquí y allá transmutado bajo otros nombres. Gunther Gerzso tiene también una mención, como escenógrafo, que lo era en los años cuarenta, alternando actividades. La novela fue escrita a larga distancia, es memoriosa y a la vez un *thriller*-comedia. Pitó comenzó a escribirla en Praga en 1983 y la terminó al año siguiente en Almería.

La región más transparente de Carlos Fuentes es una novela que muchos leímos cuando estábamos a punto de entrar a la universidad en la primera edición de la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica (1958). Al igual que *Contrapunto* de Huxley, abarca varios tiempos y escenarios, que Fuentes centra en la ciudad de México. Tomaré de allí sólo una escena, en la que Norma Robles seduce y es seducida por la presencia eje, casi mítica, ancestral y actual, encarnada en el personaje Ixca Cienfuegos. Aunque para ese momento Fuentes ha mencionado a los principales muralistas, con especial énfasis en Orozco, no se refiere allí a obras en lo particular. Ixca Cienfuegos examina el recinto en el que tiene lugar su reunión con Norma: es una sala de casa rica que seguramente conoció bien.

Había algo incómodo, tieso, en toda la estancia de muebles forrados de brocado azul que no hacían juego con la arquitectura colonial y con los vitrales ilustrados por escudos de armas que acompañan la escalera en su ascenso. Una extraña mezcla de estilos señalaba a toda la mansión: paredes de imitación piedra, pintadas de un marrón amarillento, un balcón en el segundo piso, nichos para diversas vírgenes locales: Los Remedios, Zapopan –lado a lado con bustos romanos y estatuillas chinescas–. Los cuadros de Félix Parra que Pimpinela (una *dealer*) les había vendido a los Robles que en otra época decoraron el vestíbulo de la casa de Hamburgo allí estaban. Algunos *bibelots* y un piano de cola, grandes espejos de patinación postiza.

Fuentes describe puntualmente la estética *kitsch* de una casa de nuevos ricos. Ahora diríamos que el estilo es “narco” con tintes posmodernos. Los cuadros de Félix Parra desentonan porque no son *kitsch*, con lo cual yo no estoy implicando que fueran necesariamente buenos y lo digo porque conozco varios. Los dibujos de Parra me parecen mejores que sus óleos, salvo una que otra excepción.

No me referiré a *Terra nostra*, novela en la que Alberto Gironella une España con Nueva España y con el México de Fuentes, porque no la he releído para la consecución de este trabajo. Me parece menos lograda que *La región y* además, sin que sea yo una experta en Fuentes, ni mucho

menos, sigo pensando que sus obras maestras son *La muerte de Artemio Cruz* y algunas narraciones cortas como *Aura* (que dio lugar a una película y a la ópera de Mario Lavista) y como *Tláloc en el jardín de Flandes*, cuya magia es innegable. En *Los años con Laura Díaz*, la protagonista es fotógrafa. Manuel Marín, con quien en un inicio compartí el proyecto de este trabajo, que sigue siendo un bosquejo, me hizo ver que en esa novela aparece la Galería Juan Martín junto con su directora, Malu Block, y que se describe un mural ficticio pintado en Los Ángeles.

Por último: Juan García Ponce –a quien se le otorgó el Premio Juan Rulfo el año pasado y el Anagrama de ensayo hace ya varios años, por *La errancia sin fin*– es a la vez ensayista sobre arte y literatura, narrador y pensador. No he encontrado en sus novelas muchas referencias directas a obras en lo particular, pero es un escritor pleno de imágenes; yo diría que dibuja o pinta imágenes con la escritura. En lo personal prefiero sus narraciones cortas –el cuento requiere de una disposición especial y es un género particularmente difícil– que sus novelas largas, como *La invitación*. Pero hay constantes tanto en sus cuentos como en sus novelas y una de las más detectables es la presencia continua del veedor, el que ve, o si se quiere, el que espía y en determinados momentos se convierte en *voyeur* y en cómplice, como acontece con el felino gris en *El gato* o con la niña en *La invitación*. Hay en ésta párrafos atesorables sobre un pequeño jardín cercado por edificios que cumple las funciones de un viaje interno: el eucalipto, el fresno, el plátano, las bancas pintadas de verde, son en sí un cuadro que se modifica a través de otro personaje constante en las narraciones de García Ponce: la luz.

Por supuesto que él propone personajes pintores, como los hermanos protagonistas de *Tajimara*, que podrían estar inspirados en una pareja de hermanos a quienes Juan conoció hace varias décadas. Pero el narrador no se detiene excesivamente en esos caracteres, sino que centra su interés en la descripción de fenómenos de toda índole, el tiempo del día, los insectos, los animales, los recintos y, claro, las personas. Dejó sus comentarios sobre arte y estética para los muchos escritos que ha dedicado a los artistas de su predilección.

No puedo dejar de mencionar a los poetas y con eso termino. Si mi contribución hubiera tomado en cuenta la poesía, Octavio Paz hubiera encabezado el elenco, seguido por Gorostiza, Villaurrutia, Luis Cardoza y Aragón, Pellicer, Sabines, Juan Carlos Becerra y, entre los actuales, Efraín Huerta, Alberto Blanco, Coral Bracho. Pero escogí la narrativa porque la poesía, filosofía condensada como lo es para algunos, presenta otro tipo de enfoque y, por ende, de tratamiento. ©