

Lo fantástico en el arte y la literatura

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

En el arte y, en especial, en la literatura todo realismo es ficción. Recreación feroz o detallada de las impresiones imaginadas por un autor. En el presente ensayo, se propone examinar la inmersión en lo real que, desde la perspectiva de lo fantástico, ejecuta el arte. A diferencia de lo que postula Tzvetan Todorov en un célebre ensayo, lo fantástico no es la posible irrupción de la ficción en el mundo real lo que crea ese efecto de ficción fantástica; antes bien, el lector o el espectador son los que pasan, en la creación fantástica, a ser succionados, incluidos, en y por esa recreación, y son, entonces, parte de esa estética. De modo que el artista, en su ejercicio fantástico, consigue incluirnos, hacernos parte de su ficción. Así, el mundo deja de ser algo en *mí*, para en verdad ser el mundo en *sí*. He aquí la ruta por la que, de súbito, el contemplador aparece en el camino hacia lo fantástico.

Abstract

In art, and especially in literature, all realism is fiction. Fierce or detailed recreation of an author's imagined impressions. In this essay, it is proposed to examine the immersion in the real that, from the perspective of the fantastic, art executes. Contrary to what Tzvetan Todorov postulates in a famous essay, what is fantastic is not the possible irruption of fiction in the real world that creates that fantastic fiction effect; rather, the reader or the spectator are those who happen, in the fantastic creation, to be sucked, included, in and by that recreation, and are, then, part of that aesthetic. So that the artist, in his fantastic exercise, manages to include us, make us part of his fiction. Thus, the world ceases to be something in *me*, to truly be the world *itself*. Here is the route by which, suddenly, the contemplator appears on the road to the fantastic.

Palabras clave: Realismo, ficción, teoría literaria, arte fantástico, literatura fantástica.

Keywords: Realism, fiction, literary theory, fantastic art, fantastic literatura.

Para citar este artículo: Gómez Carro, Carlos, "Lo fantástico en el arte y la literatura", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 15-28.

La discusión acerca del realismo en la literatura resulta casi siempre una contradicción de facto, que ha necesitado siempre de un apellido que lo precise: fantástico, maravilloso, crítico, socialista, mágico. Aun si para ello acotamos nuestra discusión al ámbito de la narrativa y dejamos de lado, sobre todo, al ensayo y la poesía como géneros. Y es que todo realismo literario resulta, si es verdadera literatura, un ejercicio ficticio, por necesidad. Una mera exploración, en el mejor de los casos, acerca de un espacio histórico o mítico determinado —a menos que la historia contada sea, precisamente, la invención de ese espacio histórico-mítico— desde la perspectiva de un observador específico que, por lo mismo, resulta una percepción parcial, y en el mejor de los casos, una realidad singularizada, y aun deformada, que el narrador pretende hacernos verosímil. Un primer axioma que de esto podríamos derivar es que la literatura nunca es realista, no puede serlo, sino una ficción creíble.

Esa realidad pretendidamente expuesta por un autor lo está desde su perspectiva social, ideológica y su formación académica o cultural, y aún desde sus limitaciones físicas. Como aquella alegoría de los ciegos que palpan un elefante y, al describirlo, lo hacen a partir de lo que han logrado percibir del mastodonte. El resultado no es una visión realista, sino una fabulación concebida acerca de *su* realidad. La realidad como ficción, de ahí la necesidad de los apellidos aludidos, y otros. De manera que todo realismo literario es, en el mejor de los casos, un eficaz disfraz de una visión de mundo del narrador. Agreguemos que, para el estructuralismo, el autor no es quien cuenta la historia, sino que la primera invención de un autor es, precisamente, la de un narrador, quien es el que, en verdad, nos cuenta la historia, y cuya mentalidad no tiene por qué coincidir con la del autor. Así tenemos una primera triada en la creación literaria: autor-narrador-narración. Distinta, claro, a la que después ocurre con la irrupción del lector: autor-obra-lector.

Hay, pues, en el acto creativo de la obra literaria, una primera afectación: el autor no es quien cuenta la historia; la historia la cuenta un narrador por él inventado. El autor se desdobra, en un acto que debemos evaluar como neurótico, en un autor ficticio, y éste, a su vez, desdobra una realidad que es real para él o para ella, pero no necesariamente para el autor, pero sí debe

ser, en última instancia, eficaz para sus lectores. De manera que una siguiente consideración tentativa es que el realismo en literatura es el simulacro de su ficcionalización. El realismo como una afectación literaria que tiene como función la de crear la falsa ilusión de alguna clase de verismo constatable, de ahí la necesidad de agregarle un apellido que, quizá, satisfaga la ilusión de contemplar la “realidad” a partir de la obra literaria.

A comienzos del siglo xx, la conclusión a la que llegaba el Formalismo ruso —de enorme influencia dentro del terreno de la teoría literaria— ha sido decisiva dentro de esta discusión: la literatura es un artificio que se basa en el extrañamiento. Y en ese “enrarecimiento” de lo expuesto encontraríamos su fuente de creación. Ese *extrañamiento*, la estilística lo encontraría en el estilo, es decir, en el modo peculiar como un autor despliega y crea una obra literaria. El estilo, y con él cierta noción de belleza, es lo que determinaría la expresión literaria. Una obra es literaria si tiene un estilo propio. Por supuesto, tal extrañamiento formalista implicaría diversas zonas del acto creativo: la posibilidad de que un mundo imposible sea posible mediante la creación de su autor; de que, a partir de ciertos tics o manías, se nos revele un mundo factible para el lector. El realismo como un modo magnífico de asombrarnos, de contemplar algo que había permanecido oculto, por seguir cierta consigna señalada por Borges: “Mi propósito es meramente

asombroso”.¹ Aunque, sin duda, el estilo es algo inherente entre los grandes autores.

Así, es posible encontrar un estilo en los grandes escritores, es decir, en aquellos que han agregado sus letras a la historia literaria universal. En Kafka hay un estilo, sin duda, tan es así que alguien, otra vez, como Jorge Luis Borges, en un incisivo y magnífico ensayo,² prohijaba la idea de que era posible encontrar elementos kafkianos en escritores previos al mismo Kafka (paradoja que nos deja entrever, también, el estilo borgeano). En Zenón de Elea, por ejemplo, sus aporías contendrían no solo cierta perplejidad, sino también cierto tufillo kafkiano, más allá de que el griego creara sus enigmas cinco siglos antes de nuestra era (c. 490-430 a. c.).

Al mismo Kafka le habría sorprendido esta teoría, y agrado. Como sabemos, él mismo dudaba del valor de su obra. Alguien más no titubeará en suponer que tal ardid es, más bien, una elucubración muy propia del pensamiento kafkiano: un artificio, pues. Kafka habría descubierto un estilo previo a su creación por él mismo. La paradoja nos podría llevar por diversos senderos, especialmente por aquellos acerca del eterno retorno, pero no refutaría la de que el estilo es lo que define lo literario. Si nuestro esfuerzo es filosófico, diríamos que la esencia de la literatura

¹ J.L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1972, p. 447.

² J.L. Borges, “Kafka y sus precursores”, *ibid.*, pp. 710-712.

(lo *literario* de la literatura) se encuentra en el estilo.

No obstante, retomemos al *asombro* como eje básico del propósito literario. Si observamos algunos de los relatos o aforismos kafkianos, para continuar con el autor praguense, más que predominar un estilo, lo que domina es el asombro como elemento dominante; una transgresión a la lógica dominante de la costumbre. En uno de sus aforismos señala: "El esclavo arrebató el látigo al amo, para golpearse a sí mismo y así ser el amo". Si en vez de esto, el esclavo arrebatara el látigo para azotar al amo y así vengarse, sería un ejercicio meramente panfletario o un recurso del discurso edificante: la liberación del oprobio del esclavo. La resolución kafkiana es fantástica y, en nuestra discusión, asombrosa, y en ello aparece lo literario del enigma. La mera traducción puede variar y, por ello, escribirse de muchos modos y aun así perdura el asombro por el cual transita la paradoja kafkiana, de modo que podríamos continuar, como en los diálogos platónicos, en la búsqueda de aquello que realizaría la esencia literaria. Una obra literaria lo es si es capaz de crear en nosotros el asombro.

Pensemos, por ejemplo, en una obra literaria, como lo puede ser la novela corta de Carlos Fuentes, *Aura* (1962). La historia, en sí, puede resultar absurda, de dudosa credibilidad si se transcriben sus elementos de modo lineal. La historia nos cuenta acerca de una anciana, Consuelo Llorente, de nada menos que 109 años (lo cual ya es en sí extravagante), quien coloca un anuncio en un periódico en el que solicita

un joven historiador, con un conocimiento de la lengua francesa suficiente como para traducir un texto al castellano. Lo quiere para que "ordene" y "publique" las memorias de su esposo ya fallecido sesenta años antes, un general conservador, el general Llorente. Un hombre que estuvo al servicio del "Segundo Imperio" mexicano. Estamos (en el tiempo de la novela) en 1961 y la historia se desarrolla, básicamente, en el Centro Histórico de la capital de México. Consuelo Llorente ofrece un jugoso sueldo.

La idea de Fuentes es que el narrador nos convenza del rápido enamoramiento (es una novela corta) del joven historiador Felipe Montero (27 años) y la viuda de Llorente. Asunto complicado, si bien se ve. Pero se trata de un reto que el escritor se impone a sí mismo, pues se encuentra (y lo sabe) en el momento más alto de su capacidad literaria. ¿Qué hace? Bueno, inventa, en principio, un narrador omnisciente que cuenta la historia en segunda persona:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo. Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, asoleada, apropiado estudio. Solo falta tu nombre. Solo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se

solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares, noventa y cinco pesos mensuales. Pero si leyeras eso, sospecharías, lo tomarías a broma. Donceles 815. Acuda en persona. No hay teléfono.³

El desafío es alto. Un narrador, además, que puede llegar a cansar con su tuteo. Acababa Fuentes de concluir lo que para muchos es su obra mayor, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), en la que había experimentado con tres narradores: en primera, segunda y tercera persona que exigen del lector una especial concentración. Aquí, en *Aura*, el reto es solo la inusual segunda persona. El resultado es magnífico. Solo que, literalmente, el demonio se cuela en lo que únicamente pretendía ser un experimento asombroso: un artificio. Un narrador que es el Demonio mismo quien narra la historia, nada menos, premisa que ya he desarrollado en otros textos.

El reto, afirmaba, es hacer verosímil el enamoramiento entre ambos personajes. Al final de la historia hay un beso de amor escalofriante entre Felipe Montero y Consuelo Llorente que el lector halla creíble, pero es creíble hasta ese momento de la historia y como fue contada y no antes: el triunfo de la astucia literaria. Asombro y artificio se juntan en esta recreación fantástica. Consuelo es una bruja, cuya vida estuvo dedicada (como lo haría un

científico) a encontrar el secreto de la eterna juventud. Lo consigue de una manera lateral. Es capaz de proyectar cómo ella ha sido a lo largo de los años en un tiempo corto y definido: tres noches. Al principio, se le aparece a Montero esa proyección *áurica* con la apariencia que Consuelo tuviera al momento en que Llorente se enamora de ella: quince años. Ojos verdes que parecen de mar, con el mar de Veracruz al fondo (Llorente parte al exilio, al perder la guerra los conservadores, en 1867, y fortuitamente conoce a Consuelo con quien partirá rumbo a Francia en ese año).

Mediante artilugios propios de su oficio, el narrador hará que Felipe se convenza, a partir de las memorias de Llorente, de que él es la reencarnación del militar muerto, así como de que Aura es Consuelo, a quien, antes, enloquecido de amor le ha prometido amor eterno:

—¿Me querrás siempre?

—Siempre, Aura, te amaré para siempre.

—¿Siempre? ¿Me lo juras?

—Te lo juro.

—¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga el pelo blanco?

—Siempre, mi amor, siempre.

—¿Aunque muera, Felipe? ¿Me amarás siempre, aunque muera?

—Siempre, siempre. Te lo juro. Nadie puede separarme de ti.

Sucede el prodigio y el beso final entre la anciana y Montero se hace verosímil: posible, por la misma magia que inunda las líneas de la *nouvelle*. El arte se hace... ¿verdadero?

³ C. Fuentes, *Aura*, México: Ediciones Era, 2001. Consultado en <http://brasilia.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/pdf/carlos_fuentes_aura.pdf>.

Ahora pensemos, para redondear la idea, en el primer viaje a México de Julio Cortázar. Es 1975, ya toda una vida residiendo en París del escritor nacido en 1914 (Ixelles, Bélgica, de padres argentinos). No es el Cortázar que anhelaba vivir en México cuando adolescente, cuando niño. Cuando, más adelante, impartía sus clases, en un tiempo ya remoto, en Argentina. Varias veces había pospuesto su partida a México: su hermana y su madre dependían de él. Pero no fue a México a donde partió, sino a Francia. De cualquier modo, de esa obsesión habrían de surgir un par de cuentos "mexicanos", de tema mexicano: "La noche boca arriba" y "Axólotl", relatos publicados en sus orígenes en México,⁴ incluidos en su segundo libro, *Final de juego* de 1956. Su conexión con México era un tanto extraña. Parecía como esa atracción que siente en sueños otros de sus personajes, la Alina Reyes de su cuento "Lejana", relato de su primer libro, *Bestiario* (1951), quien sueña con una doble ubicada en otra parte, en un lejano territorio; que sufre, tiene frío y es maltratada, mientras ella, Alina, se divierte; ella hace anagramas, palíndromos y recuerda versos de García Lorca. En 1975, a Cortázar, se le hace venir por vez primera a México. Ya es un célebre escritor y no como en sus primeras, frustradas, intentonas.

⁴ Esa primera edición a cargo de Juan José Arreola se había pospuesto tanto que Cortázar juzgaba que el tiempo en México (al menos el de los editores) era tan flexible como los relojes de Dalí. J. Cortázar, *Final de juego*, México: Los Presentes, 1956.

En tres meses furiosos escribe un folletín-novela: *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, publicado en México, por *Excelsior*, ese mismo año, 1975. Antes, a sabiendas de su anunciado viaje, un lejano paisano, Luis Guillermo Piazza, le envía una historieta publicada por Novaro, editorial mexicana para la que trabajaba: *Fantomas. La amenaza elegante*, en cuyo número de mediados de febrero de ese año llevaba como título: "La inteligencia en llamas". Quería denunciar que su autor, Gonzalo Martré, lo habría empleado como personaje sin el permiso de este (al día de hoy todo esto es perfectamente normal) para el argumento de la historieta. Cortázar, como era su costumbre, reacciona de manera distinta.

Como todo lector que se precie hace suya la historia en la que es utilizado como personaje, pero urde una continuación de esa ficción. Para ese entonces, Cortázar era miembro del Tribunal Bertrand Russell, encargado de, sobre todo, denunciar y condenar las atrocidades de las juntas militares que era el común denominador en Sudamérica en esos años. Pero esas condenas apenas si tenían cabida en los diarios de entonces, ya no digamos sus efectos prácticos. En la continuación del cómic mexicano que él urdió, denunciaría al verdadero culpable de las atrocidades en América Latina: las multinacionales.

En la historieta mexicana, atento el che en su eufórica lectura, comienzan a desaparecer libros de todas las bibliotecas del mundo. Los intelectuales de todas partes, incluido el propio Cortázar, dibujado en un recuadro con su galana pipa, azorados,

le solicitan a Fantomas (un superhéroe de izquierda y de ideas liberales) que intervenga. Fantomas lo hace, como cada 14 días en que aparecía un nuevo episodio de la historieta, y encuentra al responsable, un tal Steiner, que piensa que los males del mundo se originan en la lectura de los libros (al modo de *Fahrenheit 451*, la novela de Ray Bradbury) y, por consiguiente, hay que desaparecerlos. Cortázar, el real (aunque eso nunca se sabe), decide continuar la trama y escribe *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.⁵ Re crea la historieta, la multiplica en diversos planos intertextuales, de donde surge una endemoniada historia épica y divertidísima, como en los mejores tiempos del autor de *Rayuela*.

Su viaje en avión a México desde París, lo recrea alegóricamente en su folletín en un dramático traslado de Bruselas a París en tren. En su distraída espera de la salida de su transporte en la estación se le hace tarde y quiere comprar un periódico o una revista a toda prisa para entretener el viaje. Divisa un puesto de revistas y elige llevar "La inteligencia en llamas", la aventura catorcenal de *Fantomas. La Amenza Elegante* en turno y aborda la nave sobre rieles. Ya en el tren, coquetea levemente con una rubia platinada que lee una revista de vanidades; ella, lo mira con desconfianza, al verlo fascinado con el cómic entre sus manos. Después del kilómetro noventa, el apuesto Cortázar decide mostrarle a la joven italiana –pues es

italiana– la gravedad de los recientes sucesos, la desaparición de los libros de las principales bibliotecas europeas y del mundo entero: ella y los demás pasajeros están atónitos ante los sucesos. Lo irreal desaparece y lo que dice la historieta es lo *verdadero*. Se suman escenarios y escritores, Paz, Moravia, Sontag. Esta es quien le aclara al pasmado gigantón, mediante diálogos delirantes, quiénes son los verdaderos causantes del desastre universal; Steiner es un mero distractor: *los vampiros multinacionales*. Cortázar pone a la historieta boca arriba y hace que lo fantástico sea real. Y ahí es donde incluye (su íntimo propósito), también, las denuncias en el Tribunal Bertrand Russell de las atrocidades de las juntas militares, en un libro que tiene un éxito universal. La subversión se produce. El estilo cortazariano ayuda a que el asombro se produzca y que la ficción se materialice. A que la ficción y la verdad no tengan distinguos o fronteras claras. Lo fantástico es real.

Aquí podemos advertir algo que ya veía Tzvetan Todorov en su ya clásico tratado acerca de La literatura fantástica.⁶ Él hace una distinción entre la literatura fantástica y la maravillosa, en la que en la maravillosa hay un acuerdo implícito con el lector para que este crea en situaciones por demás improbables: que Alicia habla con un conejo (*Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll) o, simplemente, que los cuervos son vanidosos, las cigarras indolentes, las hormigas trabajadoras o las

⁵ Véase J. Cortázar, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, México: Excelsior, 1975.

⁶ T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México: Premiá, 1980.

gallinas promiscuas, como sucede en muy diversas fábulas. En lo fantástico, lo extraño ya no solo es un estilo: es algo posible; algo que puede ser cierto y no una mera convención. Las grietas del infierno abren un espacio entre el mundo real y el de los sueños, como en el celebrado cuento de Monterroso, "El dinosaurio", cuyo personaje al despertar continúa con la presencia del dinosaurio que lo acosaba en el sueño ("Cuando despertó, el dinosaurio todavía se encontraba allí"). Mejor aún, en los ejemplos de Fuentes y Cortázar aquí apuntados: lo fantástico se filtra dentro de lo real, pues lo fantástico es precisamente lo real. Los mundos que se representan en las referidas obras se hacen posibles en el laboratorio literario a través de la grieta que los escritores son capaces de crear entre la realidad y la ficción recreada y en los que es introducido, con todo y malestas, el lector mismo.

Retomemos la duda entre estilo y asombro como lo intrínseco literario. Quizá la podemos zanjar si la examinamos a partir del concepto de Alfonso Reyes acerca de la "literatura ancilar".⁷ Empleada por el mexicano como una manera de advertir la huella literaria en obras cuya naturaleza primigenia no es literaria: tratados jurídicos o filosóficos, notas periodísticas, reseñas cinematográficas, libros de historia o de pedagogía, y un largo etcétera, pero en cuya escritura aparecen matices de notorio "efecto literario". ¿Cuál es el motivo? Ahondar, de ese modo, en el interés del

lector en el libro o en texto elegido: una obra bien escrita, literariamente escrita, se retiene mejor y es más fácil de precisar los términos de su discusión y sus dilemas si su lectura resulta grata. Si apreciamos una obra, digamos histórica, la apreciamos más y la sentimos como "verdadera" si aparece en ella un estilo que la singulariza, es decir, si en su expresión aparecen artificios literarios. Se produce un efecto de autenticidad, aunque no lo sea. De ahí que, por lo dicho, los aspectos literarios en una obra histórica no enfatizan su verdad, pero sí su verosimilitud. Las fronteras entre verdad y verosimilitud también se vuelven tenues, imprecisas.

A esta percepción de lo literario, como un efecto de verosimilitud, de veracidad cuestionable, es a lo que, de manera voluntaria, el lector se somete alegremente. Se busca la verdad, sí, pero solo si está acompañada de una recreación estética en la que, hipnotizado, prevalece la verdad a partir del mero artificio.

Podríamos postular, como contraste y con alguna duda temeraria, la idea de que toda realidad, y no solo la literaria, es una ficción, ya que, como suelen aludir los fundamentos filosóficos —pensemos en Descartes, por ejemplo—, donde la realidad o el mundo (mundo es lo real) nunca es contemplable en *sí*, sino en el *mí* de todo espectador o lector.⁸ El olor de las flores, el color de un amanecer, lo grumoso de la

⁷ Véase, A. Reyes, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, México: El Colegio de México, 1944.

⁸ Solo sabemos que pensamos, y solo pensamos a partir de lo que sentimos, diríase. En los sentidos estaría la expresión primaria del pensamiento acerca de lo "real".

arcilla, como cualquier otra cualidad de los objetos reales, no es sino una percepción de quien siente grumosa esa arcilla, lo azulado del amanecer o la fragancia de unas flores a través de sus sentidos. La realidad nunca es *en sí*, sino *en mí*, y lo que puedo expresar acerca de cualquier realidad es la percepción subjetiva que mi yo define. El artificio literario, presente en mayor o en menor medida, haría más creíble la expresión de lo real, pero no la haría verdadera. Excepto, por lo arriba apuntado, cuando la grieta que ocasiona la presencia de lo fantástico permite transitar de lo verosímil a lo verdadero. Y lo verdadero no tanto como aparición del mundo real que la caverna platónica no permite suponer, sino el efecto de revelación que lo fantástico produce. Una catarsis anagnórica.

La lingüística iniciada por Saussure no modifica el asunto, la división insalvable entre lo real en *sí* y la real en *mí*. La relación entre significante y significado que delimitan al signo no es entre lo real y su significado, sino entre la "huella psíquica" del objeto nombrado y su significado. Una silla no es una silla, un cepillo no es un cepillo, en particular ni en general, sino una imagen mental del objeto nombrado que, quizá, coincida en el imaginario entre dos dialogantes. O como Magritte ponía sobre una pintura: '*Ceci n'est pas une pipe*' (esto no es una pipa). Esto no es la realidad (es una pintura), sino (a lo más) un concepto acerca de ella, un objeto mental: "mi propósito al pintar es hacer visible el pensamiento", no la realidad, aseguraba el pintor.

¿Con ello desaparecería cualquier noción de verdad o de "realismo" en el arte y la literatura? Veamos.

Lo dicho hasta ahora es que el realismo es mero espejismo, al menos desde Descartes. El arte, incluida la literatura, es un efecto al que el pensamiento ha denominado estético. La frase formalista es afortunada: el arte como artificio. En Nietzsche observamos una rebelión al dividir el arte en dos tipos: el arte apolíneo y el dionisiaco. El arte, incluida la literatura, regido por Apolo tiene que ver con la proporción (áurea, en el caso de la plástica) afortunada que concentra nuestra admiración en la obra. La geometría de la composición de la voluntariosa o agraciada rima versal y musical, permiten saber que el arte es un arduo trabajo de correspondencia que pocos dominan. El dominio de la forma por la voluntad.

Solo que el exuberante y primigenio Nietzsche disponía al arte dionisiaco por encima del apolíneo. Parfraseando a Longino: lo apolíneo nos lleva al convencimiento, pero lo dionisiaco a lo sublime. Lo sublime excede con mucho la gracia de la proporción apolínea o la métrica cuidada, y nos lleva al éxtasis: a la contemplación del Grial.⁹ A un *más allá* inefable. ¿Y qué es ese "más allá"?: la realidad. La realidad real: la realidad *en sí*.

Sigamos un poco la discusión propuesta a partir de uno de los más célebres

⁹ "Puesto que la persuasión nos lleva al convencimiento, pero el arte a lo sublime". Casio Dionisio Longino (atribuido), *De lo sublime*, Madrid: Acantilado, 2014.

cuadros de la pintura española y universal.¹⁰ *Las meninas*, de Diego Velázquez (1599-1660). Pintura concluida en 1656, en el Salón del Alcázar (posiblemente, el taller del pintor), en el palacio de El Escorial, pintura realizada para el rey de España, Felipe IV (1605-1665). Han pasado más de tres siglos y medio desde su conclusión, en los que la pintura ha despertado las más diversas interrogantes. Desde las de Antonio Palomino, en tiempos del pintor (quien fuera el primero que precisara la identidad de los personajes del cuadro) y lo definiera como un ‘capricho nuevo’; Luca Giordano, quien lo describiera como ‘la teología de la pintura’; *La familia de Felipe IV* (como era conocido en el siglo XVIII); en el XIX, Théophile Gautier se preguntaba: ‘dónde está el cuadro’ (sin adivinar aún la “pintura en movimiento” que inauguraría el pintor español en su momento); las 58 pinturas de Picasso, a mediados del XX, hasta Michel Foucault, en un espléndido ensayo de los años 60, de homónimo título, contenido en su libro *Las palabras y las cosas*.¹¹

La relación entre las palabras y las cosas es, de algún modo, la misma preocupación que atendemos en el presente escrito. La verdad aparece, diría Martin Heidegger en una primera aproximación, cuando el juicio o la proposición acerca de algo corresponde exactamente a ese algo que estudiamos, aunque ese “algo” no es

en sí el objeto, otra vez, sino el concepto con el que lo definimos. Aquí estaríamos reiterando que esa verdad aludiría a la relación identitaria entre el juicio y su concepto, no entre el juicio y el objeto real. A menos que agreguemos lo que consideraba Wittgenstein en su famoso *Tractatus*, de que el lenguaje es una figura del mundo; el lenguaje sería el medio para recrear, a partir de su conceptualización, un modelo exacto del objeto real: su doble. Aunque el asunto se complica si pensamos que hay “objetos” del lenguaje que no corresponden a objetos “reales”. Las palabras *juicio* o *concepto*, por ejemplo, no tienen correspondencia con algún objeto “real”. ¿Cómo es un *concepto*? No hay una respuesta material para tal pregunta. La realidad, por una parte; la ficción por otra. Las palabras, por un lado; las cosas por otro. La verdad se restringiría al campo del lenguaje. Sería una verdad verbal. “Estamos limitados por la gramática”, habría asegurado, antes, F. Nietzsche.

Volvamos a *Las meninas*, el cuadro, y su símil, “Las meninas”, el estudio de Foucault de la obra de Velázquez. En cierto modo, el propósito del pensador francés es trasladar la operación plástica que desarrolla Velázquez a su expresión verbal. Una mimesis que derivaría en la idea de que lo plasmado en el ensayo de Foucault corresponde puntualmente con la pintura de Velázquez. Un propósito en verdad asombroso (de ahí que a su estudio le diera el mismo título que a la pintura). Al menos, podríamos suponer que el intento del pensador francés es equivalente al propósito de Picasso cuando, pocos años

¹⁰ Véase “Las meninas, el triunfo de la pintura”, en: <https://historia.nationalgeographic.com.es/a/meninas-triunfo-pintura_15378>.

¹¹ M. Foucault, “Las meninas” en *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.

antes (la década de los cincuenta), desarrolla las mencionadas 58 versiones de la pintura del siglo XVII. En la reflexión, amena, culta, que desarrolla Foucault, observamos el cuadro como un típico autorretrato del pintor del que no sabemos (nos argumenta el pensador francés) si está a punto de entrar a la tela que delinea (vemos solo un bastidor, reverso de la tela, que oculta lo que pinta) o acaba de salir de su tarea para observar, otra vez, a su objeto de estudio. Tal circunstancia se repite con el caballero del fondo de la pintura, al lado derecho desde nuestro punto de vista: no sabemos, razona Foucault, si entra a la habitación o está a punto de abandonarla.

Hay un delicado entramado mediante el que adivinamos una estudiada ubicación de los personajes y objetos pintados: una invisible cruz de San Andrés cruza por la mirada de la princesa Margarita, quien se encuentra al centro de la escena. El detalle culminante de estas entradas y salidas es uno de los cuadros que, en abundancia, cuelgan de los muros de la habitación –pinturas de pinturas: representación de representaciones. Ese cuadro “fantástico” es más luminoso que el resto; lo es porque no es un cuadro, su mimesis es la de un espejo. Y en ese espejo se reflejarían los personajes que están “delante”, ocultos, de la representación de Velázquez, a saber, los reyes de España. No duda Foucault en subrayar que ambos personajes reflejados ocupan el mismo punto de vista del observador: nosotros. De modo que quien mira la pintura también entra y sale de ella: curioso y delirante juego que nos lleva a la conclusión que nos ofrece el pen-

sador francés: el cuadro no es una mera representación; se trata de la representación de una representación.

A pesar de lo soberbio del estudio, a Foucault se le escapan dos detalles relevantes. Al momento de iniciarse el cuadro, llevaba años Felipe IV de negarse a ser pintado de cualquier modo; los años vividos se acumulaban en su estampa “real” y no quería que su decadencia corporal (no obstante ser seis años menor que el pintor, pues nace en 1605 y Velázquez en 1599, recordemos) se viese plasmada en algún estudio del artista. Esta terminante negativa obligó a Velázquez a inventarse un truco en el que apareciera el rey sin aparecer en *Las meninas*: pintaría su ausencia. No pintaría Velázquez al rey ni a su esposa, pero sí lo haría de una representación de ellos. Esa representación de la representación de los soberanos españoles fue el punto de partida de toda esa trama de entradas que son salidas; de salidas que son entradas y que constituyen el entramado narrativo del cuadro. De esa representación de una representación, como indica a modo de conclusión Foucault. No obstante, los años acosaban al rey y eso mismo ocurría con el pintor, quien llevaba más de 30 años al servicio de la corte española.

El segundo aspecto que no advierte Foucault en su estudio y que, sin duda, habría redondeado su mirada crítica a la que seguimos con atención, es la presencia casi desapercibida (por minúscula) de un jarrito rojo (de barro, procedente de Tlaquepaque, México), que es ofrecido por una de las meninas a la princesa Margarita en una bandeja de plata (esta, posiblemente,

proveniente de Taxco); un jarrito de barro (en España, lo llamaban *búcaro*), recipiente (tal vez ofrecido con chocolate) que estaba de moda entre la realeza y la aristocracia españolas de la época, y que hacía euforia por una mitología denominada bucarofagia, porque, palabras menos o más, su gradual consumo producía un tono de piel más blanca y transparente en el comensal. En todo caso, producía alucinaciones. El descubrimiento de la importancia de tal pieza en el conjunto del cuadro de Velázquez se debió, hace relativamente poco tiempo, al crítico británico Byron Ellsworth Hamann, en 2010.¹² ¿Este apunte valioso qué percepción modificaba del cuadro?

El envejecimiento del rey condicionaba la imposibilidad de volver a pintarlo, decíamos, de ahí surgió el sofisticado andamiaje de entradas y salidas que estructura la representación de la pintura. Agreguemos la sensación alucinante que recrea Velázquez y que se relaciona con el búcaro rojo. El vestido de copa que porta la princesa, desde la perspectiva que la observamos impide ver sus pies. Aun así, una observación penetrante (como la propuesta por Ellsworth) hace visible lo invisible: ella flota; esa es la impresión. ¿Por qué flota? Porque estamos ante la representación de una alucinación producto del consumo del barro. ¿Cómo? Si se observa con detenimiento el pincel del artista vemos que apunta directamente al rojo con el que ha sido delineado el jarro. El mismo pintor

habría caído en la tentación de probar de ese barro y constatar, así, sus efectos. La princesa flota y toda la imagen misma representada parece flotar, pues pareciera ser una representación onírica.

El rey viejo no deseaba ser pintado, pero su súbdito artista sí lo hace consigo. Su stampa es grácil y vigorosa, no obstante que morirá cuatro años después de pintado el cuadro y no pareciera ser seis años mayor que el rey. ¿Se habrá pintado Velázquez como deseaba verse y no como se veía? Muy probablemente, pero no necesariamente por vanidad, sino por contraste de lo que en verdad muestra. ¿Y qué muestra en verdad?

A lo largo de su estancia como pintor del rey, Velázquez no solo ha visto y constatado la decadencia física del soberano, la suya y la de sus contemporáneos. También ha visto la decadencia del imperio. La bota de Francia, la paz en Flandes, las disputas en Nápoles; el desgaste de las finanzas del Imperio. No es ya lo que fue; no será lo que llegó a ser. Posiblemente, vio el estreno de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, en 1635. Y la reflexión del dramaturgo también flota en él: “y los sueños, sueños son”. Sabe de la decadencia española y la italiana, donde viaja cuando puede, pues ahí tiene a una bella amante que ha representado, simultáneamente, en dos cuadros: como la Virgen (en *La coronación de la Virgen*, c. 1644-48) y como Venus, la diosa del amor, la lujuria, de la belleza (en *La Venus del espejo*, c. 1650-51). Una herejía disimulada, sobre todo por el desnudo de la diosa que escandalizara al pode-

¹² Véase B. Ellsworth Harmann, *The Mirrors of Las Meninas: Cochineal, Silver, and Clay*, en: <https://www.jstor.org/stable/27801653>.

roso Santo Oficio, pero dotado, como la de todo censor, de una pobreza intelectual que no pudo advertir que el pintor, al emplear a la misma modelo en ambos cuadros, expresaba una herejía mayor a la que suponía plasmar las nalgas de una diosa: María y Venus son, para Diego Velázquez, la misma. ¿No es eso asombroso, *fantástico*? Lo son para el arte y para la mitología del autor. Velázquez tiene claro que su íntima amistad con Felipe IV es lo que lo salva de la hoguera al pintar (con no poco valor) uno de los dos únicos desnudos femeninos de la época imperial (el otro, sabemos, es *La maja desnuda*, de Goya, c. 1797-1800). Un rebelde iconoclasta en medio de la general decadencia del mundo que ve desplomarse. Ese derrumbe profético es lo que pinta en *Las meninas*.

Aunque "realistas", los rostros de los personajes tienen cierto tono difuminado, especialmente, la representación espectral de los reyes en el espejo del fondo. Un espejo-sarcófago es lo que nos muestra el pintor. Un rey vagamente avejentado, pero no así la estampa que de sí mismo pinta. A él lo vemos vigoroso, elegante, altivo, apolíneo. ¿Por qué? Porque todo aquello desaparecerá, pero no el arte, y él es el arte. Ese derrumbe que atestigua es lo verdadero. Pinta para la posteridad.

Cuando Heidegger define lo que es una cosa, lo hace a partir de lo cósmico de la cosa; lo que es lo útil de un útil; el ser obra de una obra; lo hace para culminar su reflexión que responda qué es lo artístico del arte. Cuál es su esencia, la esencia del arte. Su convicción es que la esencia del arte, lo

artístico que hay en él es por la poesía. La poesía hace que algo sea artístico. ¿Cuál es el sentido que en el filósofo halla en la poesía? La poesía muestra la verdad *en sí* de lo representado.

Pero es un concepto de verdad alterno al que ya nos había instado, con la limitante de que es una verdad conceptual, delimitada por el lenguaje. La de que un juicio es verdadero si el concepto coincide con lo representado. Pero al ser el objeto conceptualizado una expresión verbal, nos encontramos con el dilema cartesiano: es un pensamiento. Un pensamiento en *mí*. A lo que ahora llega Heidegger es a una verdad distinta. La verdad poética que puede expresarse en palabras, pero no solo en palabras, pues lo poético, para el filósofo, es atributo de todo arte. Y aunque toda comprensión pasa por el lenguaje, pues tiene que ser verbalizada, lo sublime del arte es, en ocasiones, un quedarse sin palabras. Así nos ocurre con *Las meninas*. En una sinfonía, en un poema, en una pintura, sentimos la poesía más allá del objeto en *mí*. La poesía nos muestra el objeto en *sí* y esa es su maravilla. En el cuadro de Velázquez cada observador irremediablemente participa de ella, pues al ser observado por el pintor y varios de los personajes representados, nos sucede lo mismo que a los reyes, estamos y no en la pintura. Participamos de ella. Para el filósofo alemán, su idea de mundo es la de un mundo histórico. Velázquez, asombrosamente, nos permite asomarnos a una alucinación en la que la habitación representada es la habitación representada.

Vislumbramos la verdad poética. Lo fantástico se hace verdadero: lo hace verdadero, pues el arte y su poesía nos permiten adentrarnos en lo real en sí.

Fuentes

- Borges, J.L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé. 1972.
- Casio Dionisio Longino, C.D. (atribuido). *De lo sublime*. Madrid: Acantilado. 2014.
- Cortázar, J. *Final de juego*. México: Los Presentes. 1956.
- . *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. México: Excélsior. 1975.
- Ellsworth Harmann, B. *The Mirrors of Las Meninas: Cochineal, Silver, and Clay*, en: <<https://www.jstor.org/stable/27801653>>.
- Fuentes, C. *Aura*, México: Ediciones Era. 2001.
- Foucault, M. "Las meninas", en *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1968.
- Reyes, A. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. México: El Colegio de México. 1944.
- Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premiá. 1980.