



CARLOS FUENTES SOBRE JOSÉ LUIS CUEVAS:

CRÍTICA DE ARTE COMO LITERATURA E CONTESTAÇÃO POLÍTICA¹

Fabricio Vaz Nunes

UNESPAR/EMBAP

fvaznunes@gmail.com

Carlos Fuentes Macías (1928-2012) foi um dos escritores mexicanos mais importantes da segunda metade do século XX e início do século XXI, autor de numerosas obras literárias entre romances, novelas e contos, além de se destacar como um analista aguçado e pertinente da cultura e da história latino-americanas. Sua obra literária se desenvolveu entre os gêneros fantástico e histórico, desenvolvendo o que o próprio autor definia como “realismo simbólico”, em que elementos insólitos e ligados ao sobrenatural se misturam a fatos e personagens históricos, com a frequente irrupção do passado no presente.

Uma faceta menos conhecida da sua obra é a crítica de arte, cuja maior expressão é o volume *Viendo visiones*, publicado em 2003, que compila vários escritos sobre as artes visuais produzidos ao longo da sua vida. Nos ensaios que compõem o volume, Fuentes analisa tanto a obra de artistas do barroco espanhol como Velásquez e Francisco Zurbarán quanto de artistas mexicanos de diversos períodos, tais como Saturnino Herrán – que desenvolve sua pintura entre o final do século XIX e o início do século XX – e a surrealista Frida Kahlo, incluindo também expressões latino-americanas mais contemporâneas, como os abstratos brasileiros do concretismo e neoconcretismo e o colombiano Fernando Botero. Trata-se de um conjunto de textos que desperta especial interesse pela maneira como conjuga análise cultural, forma literária e o emprego de um riquíssimo arsenal de referências intermidiáticas, que abarcam não apenas as artes visuais e a literatura como também modalidades artísticas menos canônicas ou ligadas à cultura de massa, como o cinema, as histórias em quadrinhos e os desenhos animados. Além disso, a atuação de Fuentes se inscreve em um momento significativo da cultura

1 Trabalho desenvolvido como parte do projeto de pesquisa *O fantástico latino-americano entre as artes visuais e a literatura: estudos de caso*. A apresentação desta pesquisa no 32º. Simpósio Nacional de História – ANPUH Nacional contou com recursos do edital 007/2023 – PRPPG/UNESPAR.



mexicana, em que vários artistas e intelectuais buscaram superar o isolamento cultural imposto pela hegemonia do muralismo mexicano entre as décadas de 1920 e 1950, criticando também o crescente autoritarismo do Estado mexicano a partir de meados da década de 1940. A presente pesquisa busca investigar como os elementos intermediáticos são empregados por Fuentes de forma estratégica para promover a renovação da cultura mexicana, o que pode ser constatado de forma emblemática em seus textos publicados sobre o artista José Luis Cuevas, tanto no volume *Viendo visiones* (editado, antes, no volume *Casa de dos puertas*, de 1970), quanto na sua versão inicial, publicada no livro *El mundo de José Luis Cuevas*, de 1969.

O escritor e o artista visual eram amigos e participantes do grupo apelidado de *La mafia*, atuante entre a segunda metade da década de 1950 e a década de 1960 e que contestava, artística e politicamente, a predominância do muralismo mexicano no contexto cultural da época. O grupo incluía ainda personalidades como o escritor Carlos Monsiváis, Fernando Benítez, editor do caderno *México en la cultura* – suplemento cultural do jornal *Novedades*, que publicou vários textos de Cuevas entre 1958 e 1960, além de Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Inés Arredondo e Octavio Paz, entre outros.



“La mafia”: Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, Fernando Benítez e Carlos Fuentes no restaurante La Ópera, Cidade do México, 1965. In: FULTON, 2012, p. 7.

A comparação entre os textos de Fuentes sobre Cuevas publicados em 1969 e 2003 demonstra como o artista representa, para o escritor, um caso paradigmático: partes do texto de 1969 foram incluídas em outro capítulo de *Viendo visiones*, intitulado “El ojo de la identidad: estética mexicana”, demonstrando como Cuevas era uma espécie de modelo da arte contemporânea mexicana para Fuentes. Já desde o final da década de 1950, Cuevas



protagonizou uma longa polêmica contra os muralistas, que, desde a Revolução Mexicana (1910-1917), passaram a representar o grupo hegemônico dentro do contexto das artes visuais no México.

Segundo Fulton (2012, p. 6), foi Fuentes quem apresentou Cuevas a Fernando Benítez. Em 1958, no suplemento cultural *México en la cultura*, foi publicado o texto intitulado “La cortina de nopal”, assinado por Cuevas. No entanto, como revelariam pesquisas posteriores (cf. HERNÁNDEZ BARRERA, 2022), na verdade todos os textos publicados por Cuevas no suplemento dirigido por Benítez eram de autoria de José Gómez Sicre, crítico de origem cubana que, no cargo de Diretor de Artes Visuais da União Panamericana – órgão criado em 1910 e que fazia parte, a partir de 1948, da Organização dos Estados Americanos, que visava articular políticas de interação entre os países americanos sob a liderança dos Estados Unidos –, desenvolveu intensa atividade de promoção de vertentes artísticas distanciadas do realismo socialista e da esquerda em geral, inclusive influenciando diretamente a produção artística de Cuevas.

O *imbroglio* autoral em torno do texto “La cortina de nopal” não concerne, propriamente, aos limites desta pesquisa, já que, aparentemente, a autoria de Cuevas não era questionada pelos seus apoiadores (embora o fosse pelos seus críticos: cf. HERNÁNDEZ BARRERA, 2022). O título do artigo, fazendo referência à “cortina de ferro”, tornou-se um termo com o qual o grupo de artistas e intelectuais ligados a *La mafia* passariam a se referir ao isolamento cultural e artístico mexicano. O texto de Cuevas/Gómez Sicre, aliás, mais do que apenas criticar o isolamento, apontaria o engessamento da arte criada sob a tutela de uma ideologia revolucionária que tinha se transformado em uma postura conservadora e dirigista, que o artista denuncia através da narrativa das desventuras de um jovem artista fictício chamado “Juan”:

Juan no ha tenido acceso, ni en la escuela ni en la biblioteca pública de su barrio, y mucho menos en el reposteril Palacio de Bellas Artes, a libros de arte de otras partes. No tiene tampoco museos donde ver el arte extranjero de ahora ni de antes. Cuando hay alguna exposición de un artista que no es mexicano o que no sigue la tendencia que a él enseñaron como única, sus compañeros le dicen que no vale la pena, que eso hace daño y que pertenece a una humanidad deshecha, crapulosa, a razas inferiores que nada tienen que ver con la grandeza y la pureza de la raza mexicana, que es la única que tiene el predominio de la verdad en el mundo. (CUEVAS, 1988 [1958], p. 86).

[...]

Contra ese México ramplón, limitado, provincianamente nacionalista, reducido a su alcance, temeroso de lo extranjero por inseguro de sí mismo, contra ese México me pronuncio. (CUEVAS, 1988 [1958], p.



90).

Já em um período imediatamente anterior ao texto de Cuevas/Gómez Sicre, Fuentes assumia uma postura crítica com relação ao modelo político e social que se formou no México a partir da década de 1930, de índole estatal, corporativa e autoritária, conformado, após o turbulento período revolucionário, a partir da organização de um aparato estatal e burocrático cujo principal eixo discursivo era o nacionalismo mexicano. Sua atuação na direção da *Revista Mexicana de Literatura*, entre os anos de 1955 e 1957, junto ao crítico literário e ensaísta Emmanuel Carballo, apontava para as contradições da modernização acelerada e autoritária do país (MARTÍNEZ CARRIZALES, 2016, p. 56-57), realizada sob a hegemonia absoluta dos partidos revolucionários em suas diferentes versões: o Partido Nacional Revolucionario (1928-1938), depois renomeado Partido de la Revolución Mexicana (1938-1946), para então tornar-se o ainda existente Partido Revolucionario Institucional (desde 1946), cuja criação coincide com o início da presidência de Miguel Alemán Valdéz, marcada pela corrupção e pela aliança entre os grandes empresários e o governo mexicano.

Desde a década de 1920, o nascente Estado revolucionário havia incluído, em seu aparato burocrático, diversos personagens ligados às letras, que assumiram a função de intelectuais orgânicos, verdadeiros ideólogos de uma ordem cultural em que o escritor era concebido como um funcionário a serviço dos ideais do nacionalismo mexicano (MARTÍNEZ CARRIZALES, 2016, p. 58). Com o crescente distanciamento da máquina burocrática estatal, dominada pelos partidos revolucionários semioficiais, dos ideais de justiça social, vários intelectuais passaram a assumir uma postura crítica com relação ao nacionalismo mexicano, expressão cultural de um Estado cada vez mais autoritário. Na *Revista Mexicana de Literatura*, Fuentes e Carballo defenderam um conceito da literatura e do escritor livre deste programa ideológico, voltado para o universalismo, recolocando a cultura mexicana dentro de um novo contexto histórico entendido em termos mundiais:

La crítica del nacionalismo emprendida por los editores y animadores de la *Revista Mexicana de Literatura* condensa, en su rechazo de la servidumbre social de las letras regulada por un Estado corporativo y autoritario, un programa mucho más complejo que el de los años 20 y 30; un programa que implicaba el replanteamiento de la vocación histórica del país y su inclusión en el orden internacional de la Guerra Fría. (MARTÍNEZ CARRIZALES, 2016, p. 64).

Nas artes visuais, a expressão artística ligada ao nacionalismo mexicano foi a



Escuela Mexicana de Pintura, cuja expressão mais característica foi o muralismo, que questionou a pintura de cavalete e impôs a obrigação prioritária de vincular arte e sociedade (TRABA, 1994, p. 14). O muralismo de David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Diego Rivera – para citar apenas “os três grandes” do movimento – foi um dos mais importantes acontecimentos da história da arte latino-americana do século XX, expressando os ideais da Revolução Mexicana e fornecendo a dimensão visual do nacionalismo estatal que se conformou a partir da década de 1930. Quase quarenta anos depois, em *El mundo de José Luis Cuevas*, em um trecho depois incluído no ensaio “El ojo de la identidad: estética mexicana” de *Viendo visiones*, Fuentes aponta para as virtudes e vícios do muralismo mexicano, de forma não isenta de ironia:

Pero una identidad revolucionaria sólo lo es si descubre una particularidad para, en seguida, reconocerla en una universalidad. Las verdaderas revoluciones se hacen en nombre de todos los hombres concretos, no en nombre del hombre en abstracto o de una nación en particular. En Saint-Just se reconocen Blake y Holderlin; en Lenin se reconocen Brecht y Eisenstein. El muralismo mexicano nació inspirado por ese autorreconocimiento que significó la revolución de 1910-1940. Se debe apreciar la urgencia (la necesidad dinámica) con que Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros incluyeron, en sus panoramas plásticos, las evidencias de la vida mexicana. Al hacerlo, qué duda cabe, fijaron, exaltaron y al cabo cancelaron una temática: la de la sucesión lineal de nuestro anecdotario nacional. Lo hicieron, además, con destreza técnica, energía y convicción. Gracias a ellos, después de ellos, ya no sería admisible un cuadro más de niñas descalzas con alcatraces, libertades con gorro frigio o conquistadores con la cruz en una mano y la espada en la otra. Especie de *pop art avant la lettre*, el muralismo mexicano poseyó, además, ese indudable interés: el de haber sido una prefiguración nacionalista, con temática heroica, del arte de consumo. La comparación no es peyorativa: tanto el muralismo mexicano como el *pop art* se sirven de la representación frontal, deliberadamente plana, y de los colores crudos para hacer más evidente su mensaje: Hernán Cortés, necio gachupín; Marilyn Monroe, diosa moderna. La diferencia no es estrictamente técnica sino de tono: el *pop art* no carece de ironía. Tan solemne como sus convicciones, el muralismo mexicano se consumió en sí mismo por falta de humor, sí, pero también porque, lejos de abrir un campo, lo cerró. (FUENTES, 2003, p. 345-346).

Assim, na análise que Fuentes realiza sobre a arte mexicana, a arte revolucionária, junto com o próprio processo da Revolução – que, a partir da década de 1930, com a sua institucionalização partidária, vinha assumindo características centralizadoras e autoritárias –, torna-se rígida e ortodoxa, prescrevendo um conjunto de regras para o que é ou não aceitável no contexto artístico:

[...] el muralismo pretendió – ahora sí irónicamente – ofrecerse como

única vía para un arte nacional (de la misma manera que Zhdanov pretendió imponer el arte de tractores, Hitler el paisaje bávaro y Mussolini la tediosa reconstrucción de la gloria que fue Roma). En esto, desgraciadamente, coincidió con el programa ideológico de la burguesía burocrática que terminó por dominar y aprovechar la Revolución con el paradójico nombre de "Partido Revolucionario Institucional". Como en el orden político se declaró el moratorium contra las "ideas exóticas", en el orden artístico se procedió a levantar lo que José Luis Cuevas, justamente, habría de denunciar como "la cortina de nopal". (FUENTES, 2003, p. 346).



José Luis Cuevas, *La gigante*, 1992. Fontes: <https://www.inah.gob.mx/foto-del-dia/la-giganta> (esquerda); <https://www.turimexico.com/ciudades-de-mexico/ciudad-de-mexico/museo-jose-luis-cuevas-ciudad-de-mexico/> (direita). Acessos em: 25 jul. 2023.

Para embasar a sua postura crítica diante do muralismo, Fuentes abre o seu texto “El ojo de la identidad: estética mexicana”, no volume *Viendo visiones* – ensaio que é composto, em sua maior parte, de fragmentos de *El mundo de José Luis Cuevas*, de 1969 –, com uma análise da obra *La gigante*, de Cuevas, em que ele estabelece a proximidade entre o mito de origem mesoamericana, ligado ao *Popol Vuh*, e o mediterrâneo, de origem grega e provavelmente baseado na *Teogonia* de Hesíodo:

La gigante, poderosa escultura de José Luis Cuevas, pertenece a la gran tradición del arte mestizo, indoeuropeo, de México. Su serenidad es engañosa. Nos pide en silencio escuchar el gran grito del origen, cuando, en la cultura mediterránea pero también en la Mesoamericana, la Oscuridad es lo primero, y de la Oscuridad y el Caos unidos



carnalmente nacen el día y la noche y de la Oscuridad y la Luz emergen el crimen, la muerte, la castidad, el sueño, la alegría, la amistad, la piedad. Y la madre tierra es la hija, como lo es el mar, como lo es el firmamento, de la luz y del aire. Y de la Tierra y el Infierno copulados nació, en fin, la Giganta.

El mito mediterráneo en poco se diferencia del mito mesoamericano. En el principio era la nada, dice el *Popol Vuh*. Entonces los dioses se reunieron y crearon la noche y el día, el mundo y cuanto en él hay. Pero la sabiduría humana siempre ha sabido distinguir el mundo (lo que se crea) de la tierra (lo que es). Puede haber tierra sin mundo: sin creación. Pero no puede haber mundo – creación – sin tierra que la sostenga. Una de las primeras y más poderosas impresiones de la obra maestra de José Luis Cuevas, *La gigante*, es la de la unión serena, en apariencia, de Tierra y Mundo, en una figura colosal, fecunda, materna. (FUENTES, 2003, p. 335).

A estratégia de Fuentes, aqui, é clara: colocar o México em comunicação direta, nas suas manifestações culturais míticas, localizadas na história remota, com outras raízes de origem europeia, de forma que as manifestações nacionais se tornem, simultaneamente, mundiais. A especificidade do México é identificada a partir de uma proposição de Octavio Paz, que afirma, em *El labirinto de la soledad*, que a história mexicana procede por rupturas que, no entanto, deixam entrever a “contaminação” das tradições negadas, que Fuentes apresenta nos seguintes termos:

Cada nuevo proyecto histórico no sólo reemplaza al anterior: lo aniquila, lo niega y así se obliga a partir, cada vez, desde cero. La Conquista pretende negar totalmente al mundo indígena, la Independencia, al mundo colonial, la Revolución, al positivismo decimonónico. Proclamando su orfandad, cada proyecto histórico mexicano queda abierto, de buena o mala gana, a la secreta contaminación de las tradiciones negadas. (FUENTES, 2003, p. 340).

Segue-se, neste ensaio, uma análise da arte surgida a partir da independência mexicana, de caráter racionalista e objetivista, a que se contrapõem as personalidades de José Guadalupe Posada e Julio Ruelas. Incluí-se, neste trecho, a crítica da Escola Mexicana de Pintura citada acima, de que agora destacamos o uso de numerosas referências: em um mesmo parágrafo, Fuentes relaciona o muralismo com William Blake e Hölderlin, inclui Lenin, Brecht e Eisenstein, relaciona a tríade sagrada formada por Rivera, Orozco e Siqueiros com a arte *pop*, inclui na mesma lógica visual o conquistador Hernán Cortéz e a atriz Marilyn Monroe.

O mesmo procedimento retórico se faz presente no texto dedicado à obra de Cuevas em *Viendo visiones*, intitulado “El ojo del deseo: José Luis Cuevas”, que, como vimos demonstrando, é uma versão reduzida de *El mundo de José Luis Cuevas*, do qual



vários trechos foram retirados para compor “El ojo de la identidad: estética mexicana”. No ensaio sobre Cuevas de *Viendo visiones*, Fuentes emprega uma série de recursos estilísticos e inclui uma grande quantidade de referências intermediáticas ligadas às mais diversas modalidades artísticas. Dentre estas, podemos destacar:

- literatura: Lafcadio Hearn (*Kwaidan*), Dostoiévski (*O idiota*), Robert Lowell (poesia), Franz Kafka, Mallarmé, Philip Roth, Baudelaire, Sade, *Drácula*, *Dom Quixote*, *O morro dos ventos uivantes*, Ionesco, Beckett.
- cinema: *Frankenstein* (James Whale), *Freaks* (Tod Browning), Buñuel, Harry Langdon (*O homem que ri*), *Caligari*, Buster Keaton, Rock Hudson e Doris Day.
- televisão/entretenimento: *Sandokan*, Laurel & Hardy, W.C. Fields, Lenny Bruce, Charles Addams (cartunista).
- pintura/artes visuais: Van Eyck, Orozco, pré-colombianos (Uxmal, Teotihuacan), Bernini, barroco mexicano/indígena (Tonantzintla), Goya, Vermeer, Hogarth, Daumier, Blake, Moreau, Piero della Francesca, Saturnino Calleja.

Deste grande arsenal de referências artísticas e culturais, Fuentes destaca os aspectos ligados à loucura, ao crime e ao universo cultural do gótico literário:

El arte de Cuevas ilustra, con una mueca diabólica, la fórmula bíblica: el corazón de los locos se instala en la casa de la alegría. El mundo como prostíbulo, *maison de joie*: Blake. El mundo como manicomio: Caligari. El mundo como convento: Buñuel. El mundo como claustro de los monstruos: Drácula, Frankenstein, Charles Addams. El mundo como castillo inaccesible: Kafka. El mundo, en fin, como lugar cerrado: Sade. No es fortuito que Cuevas, para asaltar la fortaleza de la identidad moderna, se haga acompañar de ellos, los conocedores del encierro. (FUENTES, 2003, p. 392).

Assim, para comentar a postura irreverente da arte de Cuevas, Fuentes mobiliza um referencial que passa pela Bíblia, pelo poeta e artista visual William Blake, incluindo o cinema, com *O gabinete do dr. Caligari*, monstros da literatura gótica e do cinema, como Drácula e a criatura do Dr. Frankenstein, e o cartunista Charles Addams, criador da *Família Addams*, dos quadrinhos publicados na revista *The New Yorker* desde 1938 até a morte do seu criador, em 1988, e tornada mundialmente famosa pela série televisiva produzida entre 1964 e 1966. Não falta, também, a referência ao cineasta Luis Buñuel, amigo pessoal e colaborador de Fuentes. Nas suas referências literárias a Kafka e Sade, Fuentes destaca a noção de confinamento – além da inversão dos limites da razão e da ética, elementos tematizados por Cuevas em suas obras.



Não à toa, as referências presentes neste trecho são todas internacionais: Fuentes, como verdadeiro cidadão do mundo, filho de diplomata que morou desde a infância em localidades como Rio de Janeiro, Nova Iorque, Cidade do México e Paris (dentre várias outras), busca, através deste amplo referencial cultural, demonstrar a pertinência e o alcance da nova arte mexicana contemporânea, frente às limitações impostas pela ortodoxia nacionalista do muralismo mexicano.

Além disso, as referências ligadas ao gótico literário, à monstruosidade e ao crime parecem trazer à tona a postura assumida por Fuentes – como por outros intelectuais da época – diante do sangrento Massacre de Tlatelolco, quando, em 2 de outubro de 1968, as forças armadas abriram fogo contra uma multidão desarmada, matando centenas de estudantes – o número preciso jamais foi descoberto – que protestavam contra as ingerências da presidência de Gustavo Días Ordaz na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tanto contra o movimento estudantil quanto contra a reitoria. Parte da “guerra suja” empregada pelo governo para suprimir a oposição política de viés esquerdista, o Massacre de Tlatelolco marcou o momento em que numerosos intelectuais passaram a se distanciar do regime (SMITH in BETHELL, 2015, p. 154). Como expresso por Fuentes em “La disyuntiva mexicana”, em que ele analisa e denuncia veementemente os acontecimentos de 1968, o governo havia agido de forma traiçoeira contra estes jovens, que não haviam conhecido as lutas da revolução, mas que, ao contrário,

[...] asistieron al paulatino abandono de los principios agraristas y la reintegración de nuevos latifundios al amparo de las contrarreformas introducidas por el presidente Alemán a partir de 1947; [...] asistieron a la penetración gigantesca del capital norteamericano en México, a la amigable asociación y a la absorción y dominio por los capitales latinoamericanos de los capitales locales [...]. Ellos sólo conocieron todos los engaños y toda la mediocridad de las últimas tres décadas. Ellos sólo conocieron el desarrollo económico sin libertad política y sin justicia social. (FUENTES, 1978, p. 148).

Na sua evocação do crime e da irracionalidade histórica, assim, Fuentes tematiza, também, os eventos recentes da história mexicana, apontando para os horrores da política autoritária que vinha se construindo desde o governo de Miguel Alemán e que tinha atingido um ponto intolerável com as ações repressivas do governo de Días Ordaz.

Por outro lado, a acumulação de referências intermediáticas também é uma estratégia retórica e um artifício estilístico, que pode ser visto na produção literária de Fuentes. O seu romance *Cambio de piel*, de 1967, tem como tema as relações entre dois casais que viajam pela região de Cholula, no México. O texto se inicia com uma descrição



da invasão espanhola por Cortéz, deslocando-se no tempo para apresentar o grupo que chega à cidade em um Fusca – efetuando, assim, uma espécie de efeito de *zoom* histórico e mesclando elementos do passado com elementos do presente, procedimento recorrente na ficção de Fuentes. O trecho final do romance, que assume um tom alucinatório, representa o grupo como uma banda de rock em que os personagens e fatos anteriores do romance reaparecem mesclados a numerosas referências interartísticas acumuladas, como no trecho seguinte, em que um dos personagens se converte em “el Negro”, um dos membros da banda fictícia:

[...] y ahora todos se fijaban en el Negro que reía mirando por los visores de un viejo kinescopio o estetoscópio o madrescopio o chinguescopio, dragónica, metiendo y sacando las tarjetas que yo le iba dando desde uno de los cajones del baúl y todos alrededor de él pedían ver esas fotografías desteñidas que la ilusión bifocal en movimiento convertía en perspectivas realistas: el castillo de Hradcany en Praga, una confitería de la Avenida Santa Fe en Buenos Aires, Central Park en Nueva York, los leones del ágora de Delos, un desnudo de Modigliani, el palacio de Minos en Creta, un still de Joan Crawford en *Gran Hotel*, otro de John Garfield en *El gorrión caído* (con Maureen O’Hara y Walter Slezak), la entrada a la pequeña fortaleza de Terezin: el rótulo, *Arbeit macht frei*. (FUENTES, s.d. [1967], pos. 6774).

As referências cinematográficas de Fuentes surgem, também, para enfatizar os aspectos insólitos e vinculados ao universo cultural do gótico e do fantástico, ligados ao manicômio, ao pesadelo, entendidos como modalidades do imaginário:

Y luego saqué las latas renegridas de viejas películas con los títulos escritos a mano y pegados con una cola maloliente. *El Golem*, *Nosferatu*, *El ángel azul*, *Vampyr*, *Das Rheingold*. Hice correr las imágenes quebradizas de *Caligari*, la lenta sucesión de cuadros amarillentos, sepia, azulados que relataban en cinco actos la historia de la autoridad y sus fantasmas, de la razón y su locura, del crimen y sus placeres, de los actos repetidos en el manicomio y la pesadilla como la única realidad de los actos representados en la calle y en la oficina. (FUENTES, s.d. [1967], pos. 6774).

As referências intermediáticas a obras ligadas ao universo do gótico, do insólito e do macabro são unidas, na análise que Fuentes faz da série de obras intitulada *Crime by Cuevas*, de 1968, em que são retratados criminosos célebres, ao cômico e à caricatura, posturas que visam unir os aspectos trágicos da história ao riso sarcástico.

Risa y sinrazón, caricatura y locura caminan de la mano; son los gemelos, corpóreo el uno, fantástico el otro, de la caída. ¿No es cierto que empezamos a reír (que descubrimos la risa) cuando vemos caer, cuando nos vemos (distintos o similares) en la figura que pierde el equilibrio y, efectivamente, se re-une con la tierra? La seriedad moral

judía siempre ha condenado el humor: "la risa hace del sabio un necio", proclama el Eclesiastés. Y no es paradójico que, si excluye la comedia, la ética hebrea (que es la nuestra) también exilie a la tragedia. Pues una y otra son extremos, si no impermeables a la razón, por lo menos constitutivos de una advertencia: la razón nunca es suficiente. Fueron un judío, y luego los judíos quienes, también, lo redescubrieron. Kafka en la más secreta floración imaginativa. Millones de hombres murieron en las cámaras de horror nazi: y en los guetos de cristal norteamericanos, millones más se murieron de la risa. Entre el humor trágico de Franz Kafka y el humor negro de Lenny Bruce, el pueblo que despreció la necesidad de la comedia y la injusticia de la tragedia fue el protagonista y la víctima de sus propias negaciones. Quizás el más lúcido de los novelistas judíos de Estados Unidos, Philip Roth, sea quien da vida al más secreto de los secretos: Anne Frank no murió. Vive en Connecticut como secretaria de un escritor. No puede revelar su identidad porque mataría el mito que nos obliga a recordar el horror y la inhumanidad nazis. (FUENTES, 2003, p. 387-390).



José Luis Cuevas, *Rasputin*, da série *Crime by Cuevas*, 1968. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/jose-luis-cuevas-crime-by-cuevas>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Assim, as referências intermediáticas empregadas por Fuentes funcionam como estratégia de estilo e de argumentação, enfatizando a inserção da cultura e da arte mexicana no mundo, contra o isolamento gerado pelo muralismo convertido em dogma e “arte oficial”. A sua avaliação da arte de Cuevas, no entanto, não se constitui como uma



negação da importância do muralismo: o que ele aponta como importante é a sua dimensão de reintegração dos diversos elementos históricos e culturais da história mexicana – incluindo também a herança espanhola –, a recuperação dos aspectos que tendem a cair no esquecimento diante do ideal de progresso preconizado pela modernidade, como afirma o autor em *O espelho enterrado*:

Nossos corpos são criaturas disformes e oníricas da arte do mexicano José Luiz Cuevas. Na verdade, assim como Goya, Cuevas nos oferece o espelho da imaginação como a única verdade: suas figuras são os descendentes dos nossos pesadelos, mas também os irmãos e irmãs dos nossos desejos. A união de Cuevas, nas Américas, com Goya na Espanha, também nos lembra que, ao abraçarmos o outro, não só nos encontramos a nós mesmos como incluímos em nossa vida e nossa consciência as imagens marginais que o mundo moderno, otimista e progressista, condenou ao esquecimento, antes de pagar o preço deste. (FUENTES, 2001, p. 355).

Voltando aos textos dedicados especificamente à obra de Cuevas, note-se que o estilo entrecortado, o acúmulo de citações e o emprego do *nonsense* como estratégia de comunicação estão ligados ao conceito de “barroco moderno” de Fuentes:

Recorren los caminos de Cuevas los seres extremos, las identidades desoladas. Y ello no hace de Cuevas un expresionista, como tanto se ha dicho, sino, más bien, un barroco moderno. El expresionista era una excentricidad que se creía tal; el barroco siempre ha sido la excentricidad que se sabe central. (FUENTES, 2003, p. 395).

La solemnidad de la cultura latinoamericana no es ajena a una profunda nostalgia: nostalgia de clasicismo y aun de romanticismo. Conscientes de nuestra excentricidad, deploramos no haber pasado por las etapas formativas de Europa y convertimos su nomenclatura en signos supremos del prestigio. [...] Nunca podremos ser, en pureza, ni clásicos ni románticos, y habría que haber sido lo primero para poder ser lo segundo. Pero podemos ser, con plena autenticidad, barrocos modernos. Con autenticidad y sin violencia: la presencia de la nueva cultura universal es de signo barroco. No hemos llegado a ser como Europa, pero Europa ha llegado a ser como nosotros. No abundo en una tesis que es la más general y reiterada de este contexto. Simplemente, basta mencionar a ciertos artistas latinoamericanos en los que la voluntad de contaminación, de humor, de paradoja, de corrupción, crea los tiempos y espacios auténticos de América Latina: Neruda, Borges, Vallejo, Matta, Lam, Cortázar, Lezama Lima, Soto, Obregón, Carpentier, Botero, los nuevos cineastas mexicanos, argentinos y brasileños... (FUENTES, 2003, p. 398).

A ideia de um “barroco moderno”, no pensamento de Fuentes, parte precisamente da superação do isolamento e das regras impostas pelo muralismo mexicano, e permitiria à arte latino-americana abarcar toda a diversidade que faz parte da própria constituição



cultural da região, como o autor afirma neste trecho de “Estética mexicana”, que antes fazia parte do texto de *El mundo...*:

Sabemos quiénes somos.

Nos falta saber, proteger y alentar lo que aún no somos cabalmente, nuestras posibilidades, desde luego, pero nuestras diversidades, también, y urgentemente.

Diversidad política. Diversidad religiosa. Diversidad sexual. Diversidad étnica. Y diversidad social, a fin de mirarnos con claridad en ese otro espejo de la vida personal y colectiva que es la justicia, esa justicia cuyo aspecto igualitario tanto preocupó a Bolívar y que no consiste en la nivelación, sino en la voluntad de abrir espacios en los que los más débiles de la sociedad y del mercado puedan combatir, negociar sus conquistas y dejar que se escuchen sus palabras, pues la lengua también es parte sustantiva de la justicia, de la libertad y de la política democrática, como lo son las formas de la estética. (FUENTES, 2003, p. 363-364).

Para Fuentes, o barroco surge como o elemento que define as culturas latino-americanas, sendo válido tanto como origem histórica quanto como manifestação da modernidade – uma modernidade específica da América Latina. Apesar da sua origem europeia, ele teria se transformado precisamente por conta do contato do europeu com as culturas originárias americanas, representando, portanto, o momento do colapso das utopias renascentistas e do nascimento de uma nova cultura, marcada pela presença da diferença e da multiplicidade, como percebe Reindert Dhont em seu artigo sobre o conceito de barroco no pensamento do autor mexicano:

En la visión de Fuentes, el barroco se presenta como el corolario estético de una visión del mundo abierta, como una categoría idónea para describir una cultura plural conformada por múltiples principios conflictivos. En vez de elogiar la modernidad en su vertiente ilustrada como un proceso único, lineal y acumulativo que emana de Europa y se propaga hacia el resto del mundo, el barroco exalta la contingencia y la fragmentación que ponen en duda la legitimidad de las metanarrativas del Occidente. (DHONT, 2015, p. 68).

El barroco es una defensa de la *diferencia*, que protege envolviéndola pero sin voluntad de asimilarla. Fuentes ve en el barroco una reacción constructiva y optimista contra el colapso de las utopías renacentistas, un arte revisionista de proliferaciones que llena los vacíos de la historia, un espejo en el que podemos contemplar nuestra identidad en constante transformación. Como refugio de las culturas conquistadas y escondite de los ídolos, el barroco es un arte heterogéneo y heterodoxo que integra elementos de la cultura popular o indígena y expresa una *diferencia* colonial, que paradójicamente también disimula. En otras palabras, el barroco es un componente clave para la construcción de una identidad cultural diferenciada en las Américas, sin por lo tanto desligarla por completo de los modelos colonizadores. (DHONT, 2015, p. 71).



A arte de Cuevas, assim, representaria a manifestação exemplar do “barroco moderno”, em que a excentricidade – a multiplicidade de pontos de vista e a circularidade perceptiva e cultural, pervertendo e transcendendo as utopias renascentistas e positivistas – é o aspecto dominante, possibilitando a eclosão das energias criativas do presente e do passado, com toda a sua lógica de rupturas e ressurgimentos.

El arte de José Luis Cuevas representa el triunfo de la circulación: una ruptura del aislamiento. No puede ser otra la dirección (porque circular no quiere decir andar sin brújula) de la nueva cultura mexicana que Cuevas ha nombrado, mareado, sacudido, bautizado, corroído, sensibilizado con su hambre de espectáculo, su irreverencia profanante, sus inclusiones totalizantes, su destrucción de las antiguas comodidades de la visión frontal, la identidad previa y la reproducción "realista", su jubilosa trompetilla a las solemnidades del buen gusto, la belleza, la armonía clásica, su grave y constante terror ante esa "mitología sin nombre" que mañana puede identificarnos y nombrar nuestra posibilidad. Cuevas con su voracidad por incluir lo otro, lo ajeno, lo extraño: por extender a ese *elsewhere* infinito una nueva apariencia que sólo puede ser la nuestra. Cuevas que pinta porque quiere reconocer en lo otro a lo que ama. Cuevas que cumple el ciclo figurativo de nuestros orígenes: atreverse a aparecer, darse un cuerpo, reconocerse un rostro, como la Serpiente Emplumada.

Cuevas protagoniza, de esta manera, una nueva cultura, una nueva sensibilidad nacida de la irritación consigo misma, con sus insuficiencias. Gracias a él y sus contemporáneos, esa cultura empieza a ser algo más que una suma de obras para identificarse como una empresa de demolición y fundación paralelas, un movimiento latinoamericano hacia la integración crítica de sociedades que hasta ahora han vivido, estáticas pero latentes, en la disgregación sagrada. (FUENTES, 2003, p. 400).

No barroco moderno preconizado por Fuentes, de que Cuevas seria a manifestação exemplar, as contradições da modernidade – a racionalidade unida à guerra e à tragédia, que se manifestam, na cultura latino-americana, como a luta pelo estabelecimento de uma identidade própria que contemple, de forma simultânea, a diversidade caleidoscópica das múltiplas identidades latino-americanas – podem-se dar através de uma irreverência reflexiva, em que a criação e a destruição cultural andam de mãos dadas. Além disso, o barroco moderno de Fuentes, como percebemos na análise dos seus textos críticos, não é restrito ao universo das ideias que o autor defende, mas se constitui na própria forma dos seus textos, que são elípticos, excessivos, circulares, proporcionando pontos de vista múltiplos, incluindo referências provindas de variados registros culturais, do erudito ao popular, das “belas artes” aos *mass media*, e de várias formas artísticas, criando os efeitos de acúmulo vertiginoso e *horror vacui* atribuídos, tradicionalmente, ao estilo barroco.



Empregando, assim, os ricos recursos de que sua literatura é dotada, ele dá, também, à crítica de arte, uma forma literária capaz de plasmar as suas ideias sobre a arte e a cultura, demonstrando como o texto de crítica de arte é, ele também, um gênero da escrita imaginativa, com todos os potenciais criativos – e também políticos – da ação criativa.

Referências

- HERNÁNDEZ BARRERA, Edgar Alejandro. *José Luis Cuevas y José Gómez Sicre - Doble construcción tras La cortina de nopal*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- CUEVAS, José Luis. “La cortina de nopal”. In: RUPTURA, 84-91. Cidade do México: Museo Carrillo Gil, 1988 [1958 – autoria hoje atribuída a José Gómez Sicre].
- DHONT, Reindert. La modernidad de lo barroco: una lectura de los ensayos de Carlos Fuentes. In: ORTEGA, Julio (org.). *Carlos Fuentes en el siglo XXI: una lectura transatlántica de su obra*. Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 2015.
- FUENTES, Carlos. *Cambio de Piel*. S.l.: Alfaguara, s.d. [e-book, 1ª. publ. 1967].
- FUENTES, Carlos. *El mundo de José Luis Cuevas*. Verona: Galería de Arte Misrachi, 1971.
- FUENTES, Carlos. La disyuntiva mexicana. In: FUENTES, Carlos. *Tiempo mexicano*. Cidade do México: Editorial Joaquín Mortiz, 1978.
- FUENTES, Carlos. *O espelho enterrado: reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FUENTES, Carlos. *Viendo visiones*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- FULTON, Christopher. “José Luis Cuevas and the ‘new’ Latin American artist. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Cidade do México, v. 34, n. 101, v. 2012.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo. *Revista Mexicana de Literatura: autonomía literaria y crítica de la sociedad*. *Tempo Social*, São Paulo, v. 28, n. 3, p. 51-76, 2016.
- SMITH, Peter H. México, 1946-1990. In: BETHELL, Leslie (org.). *A América Latina após 1930: México, América Central, Caribe e Repúblicas Andinas*. São Paulo: Edusp, 2015.
- TRABA, Marta. *Arte de América Latina – 1900-1980*. Washington, D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.