

Héctor Perea

EL MÁS ALLÁ DE LA MIRADA



EL MÁS ALLÁ DE LA MIRADA

LITERATURA

D. R. © Héctor Perea, 2019

Coedición autorizada expresamente por el autor
para la Secretaría de Cultura, el Instituto Nacional de Bellas Artes y
Literatura, la Sociedad Alfonsina Internacional
y la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra
por cualquier medio o procedimiento sin autorización
de los titulares de los derechos de autor.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA
PROHIBIDA SU VENTA

Impreso y hecho en México



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



CULTURA
UANL



Héctor Perea

EL MÁS ALLÁ DE LA MIRADA

LC: PN496
DEWEY: M868.409
Perea, Héctor, 1953-

El más allá de la mirada / Héctor Perea.
- 1a. ed. - México : Secretaría de Cultura ; INBAL ;
Sociedad Alfonsina Internacional ; UANL, 2019
24 p. ; 18 cm.
Premio Internacional Alfonso Reyes 2019

Crónica periodística -- México. 2. Periodismo. -- I. Secretaria de Cultura,
coeditor; II. Sociedad Alfonsina Internacional, coeditor ; III. Universidad
Autónoma de Nuevo León coeditor ; IV. Título.

EL MÁS ALLÁ DE LA MIRADA

HÉCTOR PEREA

*A Marco Antonio Campos, Ana Prades Villar
y Stefano Tedeschi*

Carmen concentra de nuevo la vista en el mapa. Luego en la carretera. No hay forma de conseguirlo, en apariencia. Y tampoco hubo indicación alguna. Normal. Así que seguimos de frente hacia lo que se presenta como una vuelta más sobre el libramiento antes de entrar, no sabemos cómo todavía, en Arezzo.

El curso de La Sapienza estaba programado para inicios de noviembre y una de las sesiones estaría dedicada a revisar algunas ideas de Carlos Fuentes sobre el arte del pasado y los iniciadores de la modernidad desde ese mismo pasado. Así que sin dudarlo un instante alquilamos un *cinquecento* y nos lanzamos a seguir la ruta de uno de los obvios protagonistas del seminario: Piero della Francesca. Meses antes de llegar a Roma había leído finalmente *Along The Road*, libro de culto de Aldoux Huxley que, pocas veces reimpresso, tuve que comprar en Amazon y luego quedó medio abandonado en el escritorio de mi pequeño estudio, por llamarlo de alguna forma, pues siendo por

varios años el lugar de trabajo casero y de producción de algunos libros y artículos no alcanza ni de broma el tamaño de mi cubículo universitario, ya de por sí pequeño. En grosera comparación con los espacios similares de los palacios del Renacimiento italiano, el mío, o sea mi modesto salón, sin *trompe l'oeil* de marquetería ni retratos o tablas heráldicas al temple en la parte alta, podría ser perfectamente llamado, como los del Quattrocento del duca Montefeltro, *studiolo*. O pequeño gabinete, como se estiló también nombrar en el pasado a los sitios más personales y exclusivos. El que Virginia Woolf reclamaba como propio sin tanto rebuscamiento.

La llegada a Arezzo era en cierta forma la culminación del viaje. Los frescos de la Capella Bacci en la Iglesia de San Francesco —aquellos vistos en pleno vuelo, entre los humos de la antorcha, por una fascinada Juliette Binoche en *El paciente inglés*—, correspondientes a la *Leggenda della Vera Croce*, habían servido al Fuentes seguidor de Foucault para imaginar el contenido íntimo de la mirada en los personajes de Piero, que ven por lo general más allá del límite —iba a decir del marco— de las obras. O sea, por encima de las fronteras físicas y conceptuales de las pinturas de este artista. Lo propuesto por de Della Francesca marcaría de hecho, según el escritor, a buena parte de la creación visual posterior a la suya, desde el Velázquez rupturista, el de los detalles pre abstractos, hasta las vanguardias históricas. Si bien encontramos en aquellas escenas de Arezzo miradas que nos interrogan directamente a nosotros, simples espectadores del siglo XXI, como las mostradas por diversos actores de la le-

yenda medieval en, por ejemplo, los recuadros *El sueño de Constantino* —que destaca también por la inusitada convivencia en un trabajo de este corte entre luz y oscuridad— o en *La derrota de Cosroes*, muchos otros ojos se lanzan hacia los costados de las escenas en diversas secciones de este fresco considerado por muchos como la obra maestra del toscano. Todos ellos mirando, ¿qué?

La muerte de Adán, uno de los fragmentos más dañados del fresco, es una muestra clara de este planteamiento enigmático de Piero. En el costado izquierdo de esta escena, enmarcada por un arco de ojiva y llena de sufrimiento, un personaje femenino pareciera mirar al hombre plantado frente a ella, prácticamente ya sin rostro por los efectos de la humedad de siglos. Pero en realidad, la mirada de la mujer con el torso apenas descubierto concentra su atención visual mucho más allá no sólo de su presunto interlocutor sino lejos, en otro mundo ajeno por completo a la representación central y a las secundarias que la acompañan. Su rostro no manifiesta ninguna emoción obvia pero sí, muy probablemente, una profunda, incomprensible interrogación. La misma actitud de esa mujer se verá como una extraña constante a lo largo de la serie de escenas de la *Leggenda*. Por lo general en personajes muy poco o nada importantes dentro de las distintas acciones descritas. Pero también estará más allá de este fresco, en obras mucho menos espectaculares, aunque tan importantes como el mismo. Un ejemplo, la tabla *La flagelación de Cristo*, conservada en el Palazzo Ducale de Urbino, mandado a construir por Federico da Montefeltro, mecenas de Della Francesca.

Habíamos salido de Roma por una serie de pequeñas carreteras secundarias que, aun siendo parte de la ciudad, daban la eterna impresión de estar en Roma y, al mismo tiempo, paseando por lo más recóndito del campo semi salvaje que se despliega mucho más allá del Lazio. Desembocaríamos luego en el Grande Raccordo Anulare y finalmente en la casi recta A1, supercarretera a Florencia que nos condujo al punto clave de la crónica donde Huxley ubica la descripción de una de las obras más significativas de la cultura universal, *La resurrección*. Otro fresco esencial para comprender en todo su valor la obra de Piero que, por otro lado, motivó uno de los salvamentos más emocionantes de la historia del arte y del mundo, llevado a cabo durante la segunda guerra mundial. El autor británico llamaría a esta pintura del Borgo San Sepolcro, pequeña ciudad donde nació Della Francesca, *the greatest painting in the world*.

La historia del rescate no sólo de la obra sino del pueblo entero y de su gente no figura en *Along The Road*, pues el libro, muy anterior al hecho, es en realidad un compendio de crónicas de viaje, principalmente por Italia. Huxley retomaba en el mismo la tradición seguida a su vez por predecesores como Laurence Sterne y William Beckford, quienes habían vivido en su tiempo la experiencia del Grand Tour. Por cierto que William Turner retrató en una misteriosa acuarela la igualmente *oscura* Fonthill Abbey o Beckford's Folly, donde el escritor escribió *Vathek* y concentraría su segunda colección de arte, comprada en buena medida en Francia, Italia, España y Portugal durante el Tour. El epígrafe de su tumba, al lado de Fonthill, dice *Enjoying humbly*

the most precious gift of heaven to man-Hope,¹ tomado de su noveleta gótica que él llamó cuento árabe.

Histórica y literariamente, el volumen del autor de *Brave New World* habría terminado siendo una guía turística más. Pero no fue así gracias a la lectura atenta de un lector sensible y más culto de lo habitual. Lo interesante es que, al mismo tiempo, el libro y sobre todo el calificativo aplicado por el escritor a la escena religiosa se convertirían en el desencadenante de una acción heroica llevada a cabo por Tony Clark, un oficial del ejército británico formado en Oxford y, por lo mismo, buen conocedor de la obra de Huxley. Incluyendo el libro más suelto y hasta frívolo —dirán algunos— de su importante bibliografía. En relación con esto cabría señalar otro caso contemporáneo y de hecho más relevante que el vinculado a *La Resurrección*. Es el de Pasquale Rotondi, el *Schindler* —o el Gilberto Bosques— italiano si consideramos que el arte podría llegar a ser tan importante para la existencia como la propia vida de los seres humanos. Como sea, muchos años después del comentario de Aldous Huxley y el salvamento de *La resurrección*, gracias a otro libro, *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest Works of Art*, del puertorriqueño Héctor Feliciano, tomaría cuerpo la iniciativa de rescatar y devolver a sus verdaderos propietarios —pocos de ellos aún vivos—, o a sus herederos, las obras confiscadas, robadas o compradas en cualquier cosa por los nazis.

1 En gozo humilde del más precioso regalo del cielo al hombre: la esperanza (HP).

La visita al Borgo San Sepolcro y al fresco se convirtió para nosotros en un auténtico ritual, no exento de cierto tono de calvario debido, principalmente, a la tradicional señalización carretera italiana, tan ambigua como buena parte de la gran literatura. La visita a esta pequeña ciudad fue la puerta de entrada al misterioso mundo de Piero y de las miradas lanzadas por sus personajes hacia el exterior de las obras, rendija abierta al mundo por Della Francesca según Fuentes. Pero también el mejor pretexto para perdernos en aquel otro universo oscuro para el viajante, por desconocido, y enigmático por luminoso, del mecenas de este pintor y que fue uno de los mayores soportes del espíritu iniciático del Renacimiento. Me refiero al del duque Federico da Montefeltro.

En el campo de la museografía buena parte de Italia y, de hecho, de Europa, ha seguido un camino que para los mexicanos no es en absoluto extraño. Me refiero a la costumbre, muchas veces necesaria para salvar construcciones que de otra forma serían bastante imprácticas, incluso inútiles en el mundo contemporáneo, de convertir palacios de realeza o aristocracia; castillos, haciendas —como las de Hagenbeck— y dependencias públicas en museos. No resultando la mejor de las soluciones si se piensa en la salud de las obras que allí se resguardarán, más allá de que muchos de los edificios sean piezas maestras en sí, el adaptar fortalezas, salones de baile u oficinas antiguas al ámbito de la exhibición artística pública puede convertirse en todo un ejercicio de paciencia, en una lucha interminable contra el absurdo. Museos que fueron palacios llenos de intriga política hoy concentran algunas de las

mejores colecciones del mundo. Pero también piezas tan singulares, únicas, que el resto del acervo girará en torno suyo sin remedio. El caso más claro, el lugar común de este estilo museístico, será el de *La Gioconda* de Leonardo, que jamás podría retirarse a *descansar* pues de esta forma el Louvre perdería, durante el estado de hibernación de la pieza, un porcentaje importante de sus visitantes. El sin sentido alcanza tales proporciones en las salas que resguardan el arte de los viejos maestros italianos que no hay vigilante que se atreva a reprimir ningún intento por lograr la foto de la *Virgen de las Rocas* o de la presunta mujer del Giocondo. ¡Ni aun cuando el turista, a metro y medio de distancia de las obras, usa el flash! En esto el Louvre es ejemplo de un bien planeado descuido técnico en función de los mayores logros estadísticos, mercadológicos y económicos posibles. El otro estilo de museo, en este caso privado, cuyo funcionamiento gira alrededor de una sola obra, es el de la Neue Gallery de Nueva York, famosa para las masas sólo a partir de la película *Woman in Gold*, que también, como *The Monuments' Men*, pareciera concebida a partir del ambiente creado por el libro de Feliciano. En este caso, el lugar de exhibición tendrá una obra central que es, al mismo tiempo, la única de sus fondos que nunca deja de exhibirse: *The Woman in Gold*, de Gustav Klimt. Por lo mismo, vive en buena medida de las muestras temporales, propias y extrañas, que complementan la ineludible visita al retrato de *Adele Bloch-Bauer*. Esta rareza recuerda la característica esencial del Museo Nacional de Brasil, cuyo edificio pareciera o es de hecho la única, aunque monumental, obra maestra de la

institución, firmada por Oscar Niemeyer. Lo más interesante de la Neue Gallery es que este espacio está obligado a abrir sus salas siempre, aunque lo único que muestre sea el cuadro en solitario del pintor austriaco.

Entre estos museos singulares se encuentra justamente el Civico di Sansepolcro, con obra importante de la región entre sus fondos, e incluso un políptico magnífico de Della Francesca, pero en el que su interés radica principal y casi únicamente alrededor de *La Resurrezione*. El lugar fue en su origen la Alcaldía del Borgo, para cuyo salón principal se encargó *the greatest painting in the world*. Así que esta obra religiosa con un posible autorretrato de Piero en la figura del guardia con el rostro de frente, terminada hacia 1465, presidió a partir de entonces, y hasta convertirse la dependencia en museo, muchas de las decisiones política de la ciudad. E incluso, a la distancia física, espiritual y estética que la separó de los cañones aliados, hasta influyó en la más importante de todas: la supresión del ataque que hubiera significado el fin del Borgo entero. Como sucedió de hecho con la Abadía de Montecassino, cuya agresión arbitraria motivaría la creación de una brigada de expertos aliados para defender el patrimonio italiano durante las acciones militares que terminaron expulsando a los nazis de Europa.

Piero nació en San Sepolcro y comenzó allí su trayectoria como artista. Pero la estela de originalidad que su producción fue dejando se extendió a tal grado que todavía Carlos Fuentes la refería en pleno siglo XX como ejemplo de modernización incesante. Para Fuentes esto se hacía claro, sobre todo, cuando se pensaba en la fuer-

za que puede llegar a tener la mirada, dentro y más allá de la pintura. Hecho que comprobamos en el fresco de Arezzo. Esto gracias a cómo la había concebido y tratado Piero, cuyos personajes podían seguir narrando, describiendo, inventando mundos visuales incluso después de abandonado el espacio restringido de la obra artística. Pero otras dos piezas en particular, pintadas ya en un contexto absolutamente distinto, el universo creado por el *duca* Federico da Montefeltro en la ciudad de Urbino, en Le Marche, resultan también ejemplares en cuanto a la concepción que de la mirada tuvo Piero y de la aplicación de las ideas urbanísticas y arquitectónicas renacentistas de Leon Battista Alberti. Me refiero a la *Perspectiva de una ciudad ideal*, por muchos atribuida a Della Francesca, y a *La flagelación*. Ambas resguardadas en el Palazzo Ducale de la ciudad donde nacería Raffaello Sanzio a finales del Quattrocento.

La segunda de estas tablas es tan compleja en cuanto a composición y enigmática en su sentido simbólico que no sólo fue atribuida en algún momento a Mantegna sino que sobre ella han especulado, y concluido de las más variadas e incluso inquietantes maneras, especialistas tan renombrados en los estudios sobre el Renacimiento y la obra de Piero como Bernard Berenson, Roberto Longhi y Kenneth Clark. Muchísimos otros académicos han también colaborado en la discusión sobre esta obra que en algún momento decoró la vieja Sacristía de la Catedral de la ciudad mientras hoy se puede apreciar en una de las salas próximas al *studiolo* —que, sumado al de Gubbio, merecería un pequeño estudio aparte— del *duca* Federico.

Por momentos se ha hablado de Oddantonio da Montefeltro, primer duque de Urbino y medio hermano de Federico, puesto al centro de la escena de la derecha, y de los ministros Pio y Tommaso Dell'Angello, responsables de la intriga que acabó con la vida del primero, como los retratados por Della Francesca en la pintura. Hoy se prefiere no identificar a nadie en esta mitad de la tabla. Por otro lado, la escena de la izquierda de *La flagelación* podría pensarse como más sencilla de interpretación. Y sin embargo, ya sea suelta como fusionada con la otra, significará un nuevo rompedero de cabeza. Carlos Fuentes, al aproximarse a ciertas características compartidas por esta pintura al óleo y temple sobre tabla con el fresco de Arezzo, lo que hizo fue sólo mirar el curso de las miradas de la escena. O sea los puntos de fuga, hacia el exterior de la pintura y el interior de los personajes. Imaginar a dónde podrían llevar los ojos de todos los aquí reunidos —no necesariamente relacionados entre sí—. Y que, si en el fresco de Arezzo es a mil y un lugares —por decirlo de alguna forma—, en la tabla será a cuando menos otros tantos universos abiertos y al mismo tiempo encerrados en cada uno de los retratados.

El rubio Oddantonio, o quien haya sido el modelo, lanza la mirada al frente. Pero no hacia el espectador sino al costado izquierdo de éste. Pio hace lo propio, aunque en sentido opuesto. Y tampoco roza para nada al que lo observa desde nuestro punto de vista. El único que ve a alguien, o sea al presunto Pio, quizá con una mirada envenenada por el guiño de intriga, es Tommaso. Uno podría caer en la trampa de pensar que lo establecido entre

éste y Pio es una comunicación de ida y vuelta sobre, muy probablemente, el tema de la traición. Pero la mirada del último no establece contacto con los ojos del hermano, sino que se pierde en el fondo de alguna vista urbana, una *veduta* en el mejor sentido veneciano, o de una reflexión propia, intransferible. Es curioso que la única muestra de cierta expresividad en la escena se dé en el movimiento sutil de la mano izquierda de Pio, que parece sobrevolar en silencio e inmovilidad la parte media de los cuerpos contemporáneos a Piero, como queriendo decir algo dentro de una inexistente triangulación comunicativa.

La vista arrojada más allá del cuadro. El sentido fugado hacia quién sabe dónde. El misterio surgido ante nuestros ojos multiseculares frente a una tabla de tamaño medio en la que hasta la mirada del Cristo huye del martirio de la flagelación, concentrada en otro asunto. Al final del vistazo a la obra uno se queda encandilado por las dudas.

¿Qué se descubre en ella o, más bien, más allá de estas dos escenas? Pues con toda claridad sólo ocho historias divorciadas entre sí. Dos de las cuales, para colmo, nos dan la espalda. A partir del juego visual de dieciséis ojos vivos que nos ignoran y un par, el único e inanimado que sí nos mira —el de la estatua dorada puesta sobre la columna de capitel jónico que sujeta a Cristo—, se desprenderá de *La flagelación* una imagen humana turbadora al extremo por su frialdad. Si bien complementaria, en el fondo, de la sólida perspectiva arquitectónica impuesta por Della Francesca al cuadro y con la que Piero pareciera rendir un homenaje a las teorías de Alberti. Una

y otra inclinación dentro de la obra, la desconcertante y la exacta, anticipan a las esculturas aéreas, curvilíneas, danzantes del Pontormo en su *Giuseppe in Egitto*; y a las plazoletas donde las líneas rectas de las construcciones fingidas conviven a la perfección con las sombras alargadas, de contornos accidentados, en la escultórica dramatizada al óleo por De Chirico.

Ambas propuestas visuales resultarán tan indescifrables en contenido y en humor como las de *La flagelación* en su conjunto. Y no hay por dónde zafarse de ninguna de las tres formas hipnóticas de mirar.

La vuelta a Roma fue energizante en su complejidad. El Grande Raccordo Anulare nos cobró su cuota de angustia ante la inseguridad por la salida que deberíamos tomar para llegar sin desvíos a la Via Portuense. Ruta que gracias al emperador Claudio ligó la ciudad al porto di Fiumicino desde el siglo 1 d. C. y para nosotros era, simplemente, donde se ubicaba el departamento.

Quedaban demasiadas emociones y preguntas en el aire tras lo visto a pocos metros, incluso centímetros de distancia de las obras. Fue ingenuo pensar que el desarrollo del curso en La Sapienza iría asentando las ideas y adecuando a la mirada cotidiana las nuevas propuestas surgidas tras la visita a la *Santa Croce* de Arezzo, a *La resurrección* de San Sepolcro, a la tabla conservada en la *La città ideale* creada por el *duca* da Montefeltro en Urbino.

Lo que sí resultó claro es que después de este viaje ya no sabría decir cuál es para mí la pintura más bella del mundo. Cuando menos con la seguridad de Aldoux Huxley. Creo que a partir de Piero y de las inquietudes

inoculadas por Fuentes sobre su forma de ver más allá de las pinturas, para mí la obra perfecta se resume hasta el momento en un políptico al fresco y al temple desplegado sobre muros de enormes a moderadas dimensiones y a lo largo y ancho de una pequeña tabla, tan alcance de la mano que podría haber sentido su rostro craquelado con la yema de los dedos.

ROMA, OTOÑO DE 2019

SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Marina Núñez Bernal
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Natalia Toledo
Subsecretaria de Diversidad Cultural
y Fomento a la Lectura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Lucina Jiménez
Directora general

Laura E. Ramírez Rasgado
Subdirectora general de Bellas Artes

Leticia Luna
Coordinadora Nacional de Literatura

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Rogelio Garza Rivera

Rector

Santos Guzmán López

Secretario General

Celso José Garza Acuña

Secretario de Extensión y Cultura

Minerva Margarita Villarreal

Directora de Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria

Antonio Ramos Revillas

Director de Editorial Universitaria

Héctor Perea

EL MÁS ALLÁ DE LA MIRADA

Se terminó de imprimir en diciembre de 2019,
en los talleres _____, en la ciudad de Monterrey, N.L.
El tiraje consta de 1000 ejemplares y en su composición se emplearon
fuentes tipográficas de la familia
Minion Pro 10/13

La edición estuvo bajo el cuidado editorial
de la Coordinación Nacional de Literatura.

Diseño: Martín Sánchez.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



CULTURA
UANL

