

Relación interartística en *Los cuadernos de Don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa

Value interartistic in *Los cuadernos de Don Rigoberto* by Mario Vargas Llosa

Ana María León Restrepo¹

Resumen

A partir de la lectura de la novela del escritor peruano Mario Vargas Llosa *Los cuadernos de Don Rigoberto*², el presente artículo pretende hacer una breve descripción de la relación entre arte y literatura, en específico la intertextualidad pintura y producción verbal, presente en dicha obra.

Este artículo se divide en tres apartados: la contextualización de la novela, sus antecedentes y principales motivos de análisis literario, hasta el desarrollo de la relación mencionada en el párrafo anterior que configura una reflexión sobre el lugar de la contemplación en el juego ecrásico instaurado a través de la lectura de la novela, para finalizar con un apartado de conclusiones finales.

Abstract

From reading the novel by Peruvian writer Mario Vargas Llosa *The Notebooks of Don Rigoberto*, the following article aims to give a brief description of the relationship between art and literature, specifically painting intertextuality and verbal production present in the work.

This article is divided into three sections: the contextualization of the novel, his background and motives of literary analysis leading to the development of this relationship in the previous paragraph that sets up a reflection on the place of contemplation in the game to set uepcfrasistico through reading the novel, ending with a section of conclusions.

* Licenciada en Humanidades, Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia. Estudiante de la Maestría en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit. Docente de cátedra de la Universidad Eafit y Universidad de Antioquia. Este texto es requisito para optar al título de Magister en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit.

² Las ediciones que fueron revisadas para este ejercicio de escritura son las publicadas en 1997 y 2010.

Palabras clave: arte, contemplación, ecfrasis, Mario Vargas Llosa, representación.

Keywords: art, contemplation, ecfrasis, Mario Vargas Llosa, representation.

Los textos y las imágenes son medios entre el ser humano y su entorno [...]. Pero existe una contradicción entre ambos: las imágenes hacen imaginable (“ilustran”) lo que cuentan los textos, y los textos hacen concebible (“cuentan”) lo que representan las imágenes.

Vilém Flusser. 1920

Ahora que estoy solo -separado de mi mujer, quiero decir- leo, contemplo mis grabados, reviso y alimento mis cuadernos con cartas como esta, pero, sobre todo, fantaseo, sueño, construyo una realidad mejor, depurada de todas las escorias y excrecencias -usted y su baba- que hacen a la existencia tan siniestra y sórdida como para inducirnos a desear una distinta.

Vargas Llosa, 2006:345

Presentación

Seis pinturas en la memoria de Vargas Llosa

Tras haber atendido la invitación del pintor peruano Fernando de Szyszlo³, de escribir una historia a cuatro manos: él pintando los pasajes y Vargas Llosa escribiéndolos, narración en la que según Llosa las palabras y las imágenes se fueran inseminando, ejercicio que no resultaría. Mario Vargas Llosa, emprende la escritura del *Elogio de la Madrastra* influenciada por dicho experimento pero con la variación de ser escrita a una sola mano, sin descuidar la intención perseguida de

³ Pintor de la década de mediados de los 50. Es considerado uno de los artistas de arte abstracto de más renombre en Latinoamérica. Estudió en la artes en la Universidad católica de Lima, a sus 24 años emprendió un viaje a Europa que lo pondría en contacto con intelectuales como Octavio Paz y André Breton con los que compartió también las tertulias del café Flore en París donde trabajó el tema de la identidad latinoamericana. Su arte bebe de diferentes fuentes: la ciencia, la literatura, en especial el contenido mítico y ritual a partir del cual hace referencia a emplazamientos sagrados de la cultura precolombina. En *Elogio de la Madrastra* Mario Vargas Llosa también incluye una referencia a su obra.

vincular la imagen pictórica al texto de la novela con el fin de erotizar la obra artística.

Elogio de la Madrastra retoma seis imágenes de la historia de la pintura que por alguna razón que Vargas Llosa llama *hechicera*, permanecieron en su memoria sin saber exactamente la causa de tal interés pero que le dieron forma a los personajes y al desdoblamiento de los apartados del libro: el afuera, la vida cotidiana, y el adentro de la narración, la intimidad y la configuración de la vida sexual de cada uno a partir de lo sugerido por la imagen artística.

La disposición de las pinturas al interior del libro permite al lector identificar la preponderancia del ícono sobre la narración puesto que no son pretexto para completarla o se constituyen en un capricho editorial, sino que implican la lectura intertextual para quien se aproxima a la novela. Esta lectura se resuelve en la cooperación entre la imagen y el texto que dibuja el carácter de sus personajes Lucrecia, Rigoberto y Alfonso una triada que configura varios tipos de erotismo a partir de prácticas no sexuales, no convencionales en diálogo con las pinturas que hacen parte de la pinacoteca personal de Rigoberto, un exitoso abogado limeño que dinamiza su anodina vida como abogado de una compañía de seguros en el refugio e inspiración que le permite la intimidad de su casa y la contemplación de su colección personal de reproducciones artísticas que imita en compañía de su esposa Lucrecia, personaje que poco a poco se introduce en un mundo de fetiches y de actos casi teatrales que ritualizan su vida sexual.

Inconclusa la novela del 87, logra un cierre en la segunda novela titulada *Los cuadernos de Don Rigoberto* y publicada por primera vez en 1997. En ella regresan, a la escena literaria los tres personajes y la colección personal de Rigoberto, de grabados, pinturas y libros. Y con ellos el lugar del arte en la configuración del erotismo y la insistente aparición de reflexiones sobre la sublimación de situaciones cotidianas a partir del goce o contemplación de la obra

de arte, en los cuadernos que dan nombre al libro. Retorna adornado con bucles y con inspiración angelical el hijo de Rigoberto, Alfonso, que además trae con él su obsesión por el pintor austríaco Egon Schiele y sus lánguidas figuritas con matices sexuales.

Con el antecedente del triángulo amoroso del *Elogio de la Madrastra*, ocasionado por las impertinencias de Alfonso con Lucrecia y la ruptura del matrimonio de Rigoberto y Lucrecia y la posterior separación. Mario Vargas Llosa dispone 397 páginas para narrar la vida de los personajes a la distancia, la estrategia del reencuentro de la pareja gracias a un anónimo y al juego de la imitación de detalles pictóricos en la vida amorosa y las intermitentes apariciones de pasajes de los cuadernos de Rigoberto que le posibilitan al personaje la confrontación de su preciada colección de grabados, de narraciones o pasajes literarios, piezas musicales con los borrosos recuerdos de la vida con su esposa cuando la noche era su cómplice. Aparecen allí imágenes que no se incluyen al interior del texto de la novela como en *Elogio de la Madrastra*, si no que cierran los apartados y otro grupo que son referencias directas de la historia de la pintura y que deben ser imaginadas por el lector a partir de las descripciones que el texto verbal proporciona.

Las dos novelas tienen como pretexto literario la hibridación entre las artes. Los personajes del *Elogio de la madrastra* desde la intertextualidad y referencialidad de obras literarias y pictóricas dan forma a la relación entre arte y literatura para tratar el erotismo como acciones que trascienden lo convencional del acto sexual. En *Los cuadernos de Don Rigoberto*, la construcción de la sexualidad de los personajes, en especial la de Rigoberto y la Madrastra, están inspiradas en pinturas que representan momentos eróticos y que a los ojos de Rigoberto son dignas de ser observadas y también actuadas; constituyéndose así en una novela donde la referencia a la obra de arte permea la vida cotidiana, la dignifica de tal forma que permite en palabras de Rigoberto, existir: “Sólo cuando estoy en ese

mundo, en esa compañía, existo, pues gozo y soy feliz” (Vargas Llosa, 2006). Ese mundo es su museo personal y el imaginado, cuyas piezas son réplicas que por años ha coleccionado, que se renuevan bajo una estricta y personal curaduría:

Es imprescindible el detalle de la chimenea, que debe poder convertirse en horno crematorio de libros y grabados sobrantes, a mi discreción. Por eso, su emplazamiento deberá estar muy cerca de los estantes y al alcance de mi asiento, pues me place jugar al inquisidor de calamidades literarias y artísticas, sentado, no de pie. Me explico. Los cuatro mil volúmenes y los cien grabados que poseo son números flexibles. Nunca tendré más, para evitar la superabundancia y el desorden, pero nunca serán los mismos, pues se irán renovando sin cesar, hasta mi muerte. Lo que significa que, por cada libro que añado a mi biblioteca, elimino otro, y cada imagen-litografía, madera, xilografía, dibujo, punta seca, mixografía, óleo, acuarela, etcétera- que se incorpore a mi colección, desplaza a la menos favorecida de las demás. No le oculto que elegir a la víctima es arduo y, a veces, desgarrador, un dilema hamletiano que me angustia. (Vargas Llosa, 2010:17)

Teniendo en cuenta lo anterior, las obras artísticas se presentan en la narración como el bien máspreciado de Rigoberto, incluso por encima de su esposa y su hijo, “a saber: en ese pequeño espacio construido que llamaré mi mundo y que gobernarán mis caprichos, la primera prioridad la tendrán mis libros, cuadros y grabados; las personas seremos ciudadanos de segunda.” (Vargas Llosa, 2010:17)

El siguiente apartado da respuesta a la importancia de la obra pictórica dentro de la novela como mecanismo para generar, a través de un acto contemplativo, gozo y placer de los sentidos. Se realizarán también algunas consideraciones del término *ecfrasis* como la posibilidad de la cooperación entre palabra e imagen que dinamiza dichas sensaciones en los personajes.

De la palabra a la imagen de la imagen a la palabra: pinturas ícono-verbales

En *Los cuadernos de Don Rigoberto* las pinturas y en buena medida los fragmentos de obras literarias aludidas, son para los personajes, en especial para Rigoberto y su hijo Alfonso, un asunto que va más allá de la exclusiva concepción artística. Ese más allá tiene que ver con el lugar que la imagen pictórica ocupa en

la caracterización de los personajes y en el desdoblamiento de palabras en imágenes cuyo referente es una pintura.

Aurora Pimentel en su artículo *Ecfrasis y literaturas icono textuales* publicado por la Universidad Autónoma de México en la revista *Poligrafías* número 4 de 2003; señala que la ecfrasis (*ekphrasis*) era definida por los retóricos de la antigüedad dentro de las formas de la descripción: se trataba de una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía ‘presentar el objeto ante los ojos;’ una descripción que tenía la virtud de la *energeia* (Pimentel,2003:205). Posteriormente la definición se acuñó a la descripción de los objetos plásticos de tipo figurativo, a tal grado que el concepto terminó significando la representación verbal únicamente de un objeto plástico.

La autora destaca otras tres definiciones del término que pueden resultar más cercanas a este tiempo. Primero, propone la definición de Leo Spitzer, quien en 1962 consideró la *ecfrasis* como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica”⁴.Luego, resalta el significado de James Heffernan, quien consideró la *ecfrasis* como “la representación verbal de una representación visual” y por último Claus Clüver, un año más tarde, la presenta como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal”.

Adicional a las anteriores definiciones, Murray Krieger amplía los conceptos anteriores con otras tres acepciones: en primer lugar, de forma más restringida y estricta, utiliza la ecprasis, para referirse al intento de *imitar* con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o la escultura. Significado que presupone la dependencia de un arte, la poesía de otro, la pintura o la escultura.

En segundo lugar amplía el uso de la ecprasis: *cualquier* equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera. Por último el sentido más general de

⁴ Definición citada en Murray Krieger de su texto *El problema de la Ekphrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria* (1992:2).Pimentel a su vez hace un sondeo teórico similar en su texto *Ecfrasis y literaturas icono-textuales* en Revista Poligrafías de 2003, lo citado aquí es retomado de dicho texto.

este término, lo aplica con cualquier intento de construcción de una obra literaria que “trata de hacer de ella, como constructo, un objeto total o el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas” (Krieger, 1992: 2).

Para el caso del análisis de la vecindad entre palabra e imagen en la novela *Los cuadernos de Don Rigoberto*, es necesario revisar los apartados del libro que tratan sobre los fragmentos de obras literarias que dan pie a representaciones visuales por parte de los personajes, tomando como base para ello los registros que lleva Rigoberto en sus cuadernos a propósito de las piezas artísticas que llaman su atención. Luego, elegir uno de los conceptos anteriores para acompañar dicho estudio.

En esta dirección, la definición ofrecida por Leo Spitzer si bien apunta a la relación directa entre pintura y narración verbal es exclusiva para las manifestaciones poéticas de la pintura referenciada y en este texto, son la narración y la descripción las que ponen de manifiesto la *ecfrasis*. Por su parte Las propuestas de Heffernan y Clüver que se amplían en las acepciones expuestas por Murray Krieger son las más cercanas a la necesidad explicativa de este apartado, puesto que las manifestaciones visuales a partir de las que se ilustrará la relación ya mencionada, son en su mayoría pinturas.

El análisis se dividió en dos momentos: uno donde se retoma la *energía* de la palabra como posibilidad creadora de la imagen. En específico esta relación se trabajó en los apartados de la novela titulados *La noche de los gatos* y *¡Maldito Onetti! ¡Bendito Onetti!* (Vargas Llosa, 2006). Y el segundo, la relación intermediática entre pintura y literatura para configurar una *ecfrasis*, que se desarrollará a partir de la descripción de algunas pinturas de Gustav Klimt, Balthus e Ingres.

Vecindad entre palabra e imagen

La relación entre la palabra e imagen presente en la novela supone pensar en un doble valor de representación de la ecfrasis. Los personajes requieren, en muchos casos, para llegar al goce y a la sublimación de los momentos cotidianos a través del arte, el recuerdo de un pasaje, texto que evoque a personajes de la literatura universal como en el caso del episodio *¡Bendito Onetti! ¡Maldito Onetti!*, donde la narración de lo que sucede a los personajes facilita la conexión de la experiencia narrada con una pintura específica, esto es, se narra y describe para imaginar y recrear el cuadro aludido. Esta correlación también es posible en el caso contrario donde la pintura directamente es contemplada y posteriormente descrita a manera de una enumeración.

En *La noche de los gatos*, Rigoberto asiste a la descripción de un encuentro erótico entre su mujer, un extraño y un grupo de gatos que retozan en la colcha de terciopelo rojo, escenario donde se desarrolla el episodio (Vargas Llosa, 2006:20). La mujer (Lucrecia), reconstruye en detalle lo poco convencional de la situación y el narrador de la novela acude a completar los fragmentos y nos pinta la siguiente escena:

Quería verme desnuda en medio de esos gatos. ¡Con el asco que les tengo! [...]. Don Rigoberto comenzó a percibir sus siluetas, sus orejas a oír los débiles maullidos de la menuda gatería. Segregados por las sombras, iban asomando, corporizándose, y en el incendiado cubrecama, bajo la lluvia de luz, lo marearon los brillos, los reflejos, las pardas contorsiones [...] - Ven, Ven aquí- ordenó el hombre del rincón, suavemente. Al mismo tiempo, debió de subir el volumen porque clavicordios y violines crecieron, golpeando sus oídos. ¡Pergolesi!, reconoció don Rigoberto. Entendió que la elección de la sonata; el dieciocho no era sólo el siglo del disfraz y la confusión de sexos; también por excelencia, el de los gatos. ¿Y acaso no había sido Venecia, desde siempre, una república gatuna? (Vargas Llosa, 2006: 21)

En el apartado anterior Rigoberto establece las primeras conexiones entre palabra e imagen para conseguir goce y exaltación de sus sentidos. A través de la música de Pergolesi y la descripción de los gatos prepara el terreno para el estallido final, en el que busca con infantil terquedad la imagen de la historia de la pintura que sea más precisa al acto narrado. Lucrecia detalla a su marido la escena de tal forma que Rigoberto “Había alcanzado, por fin, el estado de lucidez plena que buscaba. Podía orientarse sin dificultad en el laberinto de densas sombras” (Vargas Llosa,2010:24). Y podía también quedarse ciego tras la descripción de los besos y las caricias que el extraño prodigaba a Lucrecia, pues la imagen era nítida y su definición explícita (Vargas Llosa, 2006:25); al punto que le implora suspender la narración para concentrarse en lo que le devolvía su memoria: los dos cuerpos helénicos, su mujer era una sabina raptada, mientras que el extraño representaba un lancero medieval para la batalla. Y no es eso lo único imaginado: encuentra en un anaquel de su museo íntimo, el recuerdo de la muchacha de Balthus acompañada de un gato, la *Nu avec chat*:

Espera, espera, pidió don Rigoberto. Dócilmente doña Lucrecia se detuvo y fue como si desapareciera en esas sombras cómplices, mientras a la memoria de su marido volvía la lánguida muchacha de Balthus (*Nu avec chat*) que, sentada en una silla, la cabeza voluptuosamente echada atrás, una pierna estirada, otra encogida, el taloncito en el borde del asiento, alarga el brazo para acariciar a un gato tumbado en lo alto de una cómoda, que con los ojos entrecerrados, calmamente aguarda su placer. (Vargas Llosa,2010:26)

Rigoberto es también conducido a otros parajes desde la narración de la noche gatuna. Se encuentra con la alusión de otras dos mujeres que retozan en compañía de gatos, que además ocupan diferentes condiciones; motivo que vivifica el recuerdo de Lucrecia al que ha accedido en el transcurso de la novela: representar Diosas, Reinas, amantes, prostitutas y bailarinas:

[...] Hurgando, rebuscando, recordó también haber visto, sin prestarles atención, ¿en el libro del animalista holandés Midas Dekkers?, la *Rosalba* de Botero (1968),

óleo en el que agazapado en una cama nupcial, un pequeño felino negro se apresta a compartir sábanas y colchón con la exuberante prostituta de crespa cabellera que termina su pitillo, y alguna madera de Felix Vallotton (*¿Languor*, circa 1896?) en el que una muchacha de nalgas pizpiretas, entre almohadones floreados y un edredón geométrico, rasca el erógeno cuello de un gato enderezado. (Vargas Llosa, 2010: 26).



Imagen1. Balthus. *Nu avec chat*. Óleo sobre tela 114x146. (1949).

Tal y como se aprecia en la pintura de Balthus, la descripción que corresponde con lo imaginado por Rigoberto, da lugar a los elementos que configuran el cuadro original. Esta primera descripción de la escena de los gatos que representa Lucrecia, motiva la búsqueda de los elementos comparativos entre imagen verbal y pictórica que Rigoberto destaca en la imagen de Balthus, aunque no cumpla con el criterio de desdoblarse en una representación del original. Este ejemplo también es propicio para hablar acerca de la doble mirada contemplativa que se le aplica a la imagen referenciada, puesto que el personaje encuentra goce al escuchar la narración del momento erótico y también en la contemplación de la pintura.

El segundo ejemplo, aparte de poner en un lugar privilegiado la palabra en secuencia narrativa, como motor de la imaginación y de la configuración de una imagen pictórica en la memoria o en la representación de los personajes en el contexto del texto, ofrece información que caracteriza a Rigoberto como un

personaje que pone por encima de los actos convencionales, el arte y la contemplación artística y que siente la imperiosa necesidad de recordar a su mujer:

Mis feroces despertares al alba tienen siempre como acicate una imagen de ti, real o inventada, que inflama mi deseo, enloquece mi nostalgia, me levanta en vilo y arrastra a este escritorio a defenderme contra la aniquilación, amparándome en el antídoto de mis cuadros, grabados y libros. Sólo eso me cura (Vargas Llosa, 2010:304).

Dicho ejemplo corresponde a la relación que Rigoberto establece con Brausen, el protagonista de la *vida breve* de Juan Carlos Onetti.

La interacción entre arte, literatura y goce, se da de nuevo cuando los personajes comparten la decadencia de una vida aparente: Rigoberto comienza a sentir, al final de la novela, que los fantasmas (los personajes de cuadros, libros y grabados que configuran el museo de la memoria) ya no le salvan; pues separado de Lucrecia, ¿quién le dará vida a sus fantasías? Los fantasmas antes que salvarlo “lo sepultaba cada día en una soledad más profunda, dejando su estudio sembrado de alimañas feroces” (Vargas Llosa, 2010:277).

Entretanto, Juan María Brausen, el personaje de Onetti, principio de la identificación de Rigoberto inventa una ficción para salvarse de la realidad que es el recuerdo de la cicatriz roja en el pecho de Gertrudis su mujer. Rigoberto cita en uno de sus cuadernos la ficción dentro de la ficción a la que recurre Onetti: Brausen el personaje inventado que a su vez inventa a Elena Sala (Vargas Llosa, 2010:270); artificio que pretende salvar a Brausen, pero en el que Rigoberto se descubre como un hombre al que también se le desmorona todo, la mujer que ama, el hijo que procreó y los sueños que quiso incrustar en la realidad: los personajes y situaciones de su pinacoteca personal.

La ficción dentro de la ficción que configura un calco de la esposa de Brausen pero con los senos sanos, sin señas de mutilaciones y cicatrices, le evoca el cuerpo de Lucrecia, en un episodio en el que ésta sostiene una relación erótica con la embajadora de Argentina que como la esposa de Brausen, había padecido un cáncer de seno y había sido sometida a una cirugía de reconstrucción, que a juzgar por Lucrecia la favorecían.

Los senos motivan el recuerdo de la narración y superan las pinturas en las que esta deviene:

Esta es la noche de los senos, se enterneció Rigoberto. “¿Seremos Braussen y yo nada más que un par de esquizofrénicos?” No le importaba en absoluto. Había cerrado los ojos y veía a las dos amigas desnudándose sin remilgos, con desenvoltura, como si hubieran celebrado ese ritual muchas veces. [...] El vapor se le metía dentro del cuerpo por las narices, la boca, los ojos, con un perfume que se parecía al pino, al sándalo, a la menta. [...] Era cierto lo que estaba comprobando. Se habían quitado las toallas y sentado muy juntas por la falta de espacio, en una tarima de madera adosada a la pared. Don Rigoberto contempló los dos cuerpos desnudos a través de los ondulantes movimientos de las nubecillas calientes de vapor. (Vargas Llosa: 2010, 273)

Este acto contemplativo le recordó la pintura de Ingres *El baño turco*, donde un grupo de mujeres desnudas comparten el vapor del baño y se aprecian todas muy unidas, y dos en particular acariciándose los senos:



Imagen 2. Jen Auguste Dominique Ingres. *El baño turco*. Oleo sobre tela 108 x 110, 1862.

A través de las palabras de Lucrecia, Don Rigoberto dibuja, recrea de modo imaginario la escena y asiste a la contemplación que erotiza el texto pictórico. La imagen verbal, producto de la descripción de la pintura, implica por lo tanto el original y lo posiciona en el lugar de director y espectador: primero se aplica al dictado de las acciones que Lucrecia debe emular para representar con fidelidad las modelos de sus cuadros, posterior a ello, se sienta en un rincón a observar o en la soledad de su estudio a rememorar esos nuevos cuadros representación de la representación que ya hacen parte de su museo imaginado:

Doña Lucrecia de tanto en tanto se movía en cámara lenta, con el abandono de quien se cree a salvo de miradas indiscretas, y mostraba al respetuoso Modesto, clavada a dos pasos del lecho, sus flancos y su espalda, su trasero y sus pechos[...]. Por fin, fue abriendo las piernas, revelando el interior de sus muslos y la medialuna de sus sexo. “En la postura de la anónima modelo de L’origine du monde, de Gustave Coubert (1866), buscó y encontró don Rigoberto, transido de emoción al comprobar que la lozanía del vientre y la robustez de los muslos y el monte de venus de su mujer coincidían con la decapitada mujer de aquel óleo, príncipe de su pinacoteca privada[...].” (Vargas:2010,63)



Imagen 3: Gustave Courbet. *L'origine du monde*. Oleo sobre lienzo 46x55,(1866).

Aquí se destaca la erotización de la contemplación de la imagen artística como un elemento constitutivo de la totalidad de la novela *Los cuadernos de Don Rigoberto*, donde la sucesión de *ecfrasis* se da a partir de la verbalización de los elementos que configuran la imagen a representar, tanto en la composición del espacio interior de la pintura, como de los gestos y actitudes que debe asumir el personaje que imita.

En este caso Lucrecia es invitada, a través de un anónimo a imitar la *Dánae* de Gustav Klimt *frente al espejo, sobre una cama o sofá*, pensaría que era la *Dánae* de Klimt y se dispondría a obedecer el dictado de quien deseaba verla encarnando el personaje

Levantarás recogida la pierna izquierda hasta formar un ángulo. Apoyarás la cabeza en tu hombro diestro, encabritarás los labios y, estrujando con la mano derecha un cabo de sábana, bajarás los párpados, simulando dormir. Fantasearás que un río de alas de mariposas y estrellas en polvo desciende sobre tí desde el cielo y te hiende (Vargas,2012:201)



Imagen 4: Gustav Klimt. *Dánae*. Óleo sobre lienzo 77x83.(1907-1908).

Cuando se verbaliza la imagen lo que se produce es la *ecfrasis*. En el ejemplo anterior el lector debe entrar a cooperar con el intertexto a partir del dibujo que puede reproducir en su mente donde efectivamente aparece la mujer desnuda, con los ojos cerrados y la pierna levemente levantada. No obstante, la *ecfrasis* en este apartado de la novela no constituye una simple descripción de los elementos que componen la pintura de referencia, cumplen la función de establecer roles entre los personajes y de sacarlos del plano de la cotidianidad, que constantemente se busca delimitar y diferenciar al interior de la narración.

Estos roles ya han sido enunciados: espectador, director y actor y le implican al personaje obedecer a una serie de indicaciones para lograr la mejor simulación del cuadro de referencia; invitación que tampoco es escurridiza al lector puesto que debe reconstruir la imagen a partir de la narración de las acciones de los personajes.

Conclusiones

El conocimiento acerca de las obras pictóricas o de los fragmentos de la literatura universal con los que se identifican y que son llevados a la escena; les permite a los personajes introducir elemento catártico; la experiencia estética fundamental del contemplador, que en la recepción del arte puede ser liberado de los intereses cotidianos, prácticos, mediante la satisfacción estética y ser conducido hacia una identificación comunicativa (Jaus,2010: 43). Este concepto se evidencia desde dos direcciones: Rigoberto, Lucrecia y Alfonso que observan las pinturas y escuchan los fragmentos literarios y allí acontece la satisfacción. Y cuando ejecutan la acción y se desdoblan en la escena.

La actitud de los personajes contempladores remite a la función del lenguaje que propicia el desdoblamiento de la mismas funciones a otros órganos de los sentidos, es así como las expresiones: “Ya estás viendo”, “Nos estás imaginando”, ofrecidas por los personajes en el transcurso de la narración, una vez la representación de la pintura referente está ejecutada, permite ubicar la sinestesia⁵ como resultado sensorial de lo imaginado que puede estar o no cargado de un valor estético; así las ficciones o ensoñaciones de los personajes aludan siempre a obras pictóricas e indiquen al personaje femenino cómo debe posar para reproducir las imágenes y ennoblecer escenas que podrían mostrarse ante sus ojos como naturales, es decir simples, sin ningún otro valor que el que podemos asignarles desde la cotidianidad.

⁵ En su texto *El Valor del medio expresivo*, Gillo Dorfles retoma en el apartado número 6: “Sinestesia e interferencia entre las artes”, la distinción que muchos autores han hecho al término “sinestesia literaria” de las demás formas de sinestesia que se pueden aplicar a las artes visuales y demás artes. En el mismo apartado se define la sinestesia no sólo como una “motivación” para la asimilación de las artes sino también como el fenómeno de verificación de diferentes imágenes sensoriales suscitadas por las distintas artes en la esfera de acción de un órgano sensorial distinto del que comúnmente es estimulado por ellas.

El efecto catártico en Rigoberto es canalizado a partir de los manuscritos que componen sus cuadernos. Allí hace referencia al autor y a la obra literaria, pintura, grabado o escultura, y las “reflexiones” producto de esa observación. También a través del juego de los intertextos que le permite encontrar los personajes que se ajustan a su situación. Al respecto, escribe Rigoberto en uno de sus cuadernos sobre los límites difusos que peligrosamente ha dejado de diferenciar entre cotidianidad y mundo evocado o imaginado:

¿No decía que esa trasposición, esa muda, esa elucubración, ese recurso a lo ficticio, lo *salvaba*? Aquí estaba anotando en su cuaderno: «Una caja china. En la ficción de Onetti, su personaje inventado, Braussen, inventa una ficción en la que hay un médico calcado de él, Díaz Grey, y una mujer calcada de Gertrudis (aunque con sus pechos enteros todavía), Elena Sala, y esa ficción es más que el argumento de cine que le ha pedido Julio Stein: es su manera de defenderse de la realidad enfrentándole al sueño, de aniquilar la horrible verdad de la vida con la hermosa mentira de la ficción». Estaba gozoso y exaltado con su descubrimiento, se sentía Brausen. (Vargas Llosa,2010:270)

La ficción que lo separa de su cotidianidad lo salva pero al mismo le recuerda su destrucción. Como el personaje de Onetti advierte que pese a tener asegurada la comodidad cotidiana, no puede brincar al sueño, a la ficción sin ocuparse en algo de su realidad.

En el comienzo de la novela asistimos al espectáculo de la contemplación del amor magnificado purificado de lo cotidiano y ridículo gracias a la inspiración de los artistas evocados a lo largo de la novela que se representan siguiendo los gestos y acciones del original en la escena de la vida cotidiana. Después, aunque la imitación y re-presentación no deja de aparecer hasta el epílogo, última parte del libro; y es el medio que restablece la situación entre Lucrecia y Rigoberto, éste reconoce que la ficción del arte es una mentira que prefiere antes que resumir toda su vida a lo cotidiano. Le provoca más recrear las imágenes, inventar sus noches y sus días, contemplarlas, y que en palabras de Tarkovski:

El nacimiento de una imagen artística no puede ser explicado por medio de un proceso empírico de conocimiento con ayuda del intelecto. Cuando un artista crea su imagen está así mismo superando su pensamiento, que es nada en comparación con la imagen del mundo captada emocionalmente, imagen que para él es una revelación [...] La imagen posibilita percibir esa unidad, en la que todo se halla contiguo al resto, todo fluye y penetra en lo demás. Se puede hablar de la idea de una imagen artística, expresar su esencia con palabras. Es posible verbalizar, formular un pensamiento, pero esta descripción nunca le hará justicia. Una imagen se puede crear y sentir, aceptar o rechazar, pero no se puede comprender en un sentido racional. La idea de lo infinito no se puede expresar con palabras, ni siquiera se puede describir. Pero el arte proporciona la posibilidad, hace que lo infinito sea perceptible. (Tarkovski, 1991:62-64)

Lo infinito en la novela se evidencia a través de las múltiples mujeres que Lucrecia puede imitar tomando como modelo las pinturas o las descripciones. Y en los placeres que se renuevan una y otra vez cuando lo convencional se trasgrede con el cuerpo como medio de expresión para Lucrecia y como el canal de recepción de Rigoberto.

Finalmente, podemos afirmar que la imagen y la palabra son motores que posibilitan la sublimación de las experiencias cotidianas que se trasladan al lugar de la ficción. La palabra- descripción, permite a los personajes repetirse en las obras literarias o pictóricas evocadas y establecer lo que desde la novela se llama el sueño o la ficción que salva. Las imágenes pictóricas y fragmentos evocados funcionan en la novela como elementos diferenciadores de la vida cotidiana y la contemplación artística. Para el caso del primero como construcción a partir del lenguaje de descripciones sexuales y en el caso de la contemplación como posibilidad de encontrar el goce estético que se configura desde la individualidad.

Bibliografía general

Dorfles, Gillo (1940) El valor del medio expresivo. En: *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura económica.

Jauss, Hans Robert (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.

Krieges, Murray. *El problema de la ekphrasis: imágenes y palabra, espacio y tiempo*. Universidad de California. En: <http://es.scribd.com/doc/44869704/El-Problema-de-La-Ekphrasis-Krieger> (visitado 8 de mayo de 2012).

Pimentel, Luz Aurora. *Ecfrasis y lecturas iconotextuales*. En: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/issue/view/2580/showToc>

(Visitado el 8 de mayo de 2012).

Tarkovski, *Andrei* (1991) El arte como ansia de lo ideal. En: *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

Vargas Llosa, Mario (1988) *El Elogio de la Madrastra*. España: Tusquets.

Ficha técnica de las imágenes citadas

Imagen 1: Balthus. *Nu avec chat*. Óleo sobre tela 114x146. (1949).

Imagen 2: Imagen 2. Jen Auguste Dominique Ingres. *El baño turco*. Oleo sobre tela 108 x 110, 1862.

Imagen 3: Imagen 3: Gustave Coubert. *L'origine du monde*. Oleo sobre lienzo 46x55,(1866).

Imagen 4: Imagen 4: Gustav Klimt. *Dánae*. Óleo sobre lienzo 77x83.(1907-1908).