

Escritura y representación escénica de la imagen. A propósito de la novela *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa

Doris Natalia Guarín Hincapié

Resumen

La novela *Los cuadernos de don Rigoberto* instaura un tipo de apropiación de la imagen pictórica que rompe el paradigma de la contemplación trascendental para dar paso a un tipo de interpretación que, por una lado, piensa la imagen como universo de significaciones (don Rigoberto) y, por el otro, asume lo reconocido de ésta como acción representativa en potencia (Alfonso). Así pues, asistimos a la oscilación entre la fijación de la imagen en la escritura, expresada en la libertad creativa y la posibilidad de ponerla en escena mediante la imitación rigurosa. Así mismo, temas tales como lo biográfico y su funcionalidad a la hora de pensar el sentido de una imagen, la reproducción como eje transformador de la recepción de las obras y el Museo, son entre otros, los que singularizan e intensifican la reflexión que aquí se propone.

Palabras clave

Imagen pictórica, biografía, sentido, erotismo, representación, escritura

Abstract

The novel *The Notebooks of Don Rigoberto* establishes a kind of appropriation of pictorial imaging that breaks up with the previous paradigm of transcendent contemplation, and gives way to a kind of interpretation that, on the one hand, thinks of imaging as a universe of meaning (don Rigoberto) and, on the other hand, takes what is known about imaging as a potentially representative action (Alfonso). Therefore, we bear witness to the fluctuation between the written fixation of imaging, expressed in creative liberty, and the possibility to stage it by means of thorough imitation. Likewise, themes such as biographic reference and its functionality when thinking of the sense of an image, and reproduction as an axis transforming the reception of art works and of the Museum, among others, single out and intensify the reflection proposed in this paper.

Key words:

Pictorial imaging, biography, meaning, eroticism, representation, writing

I. Palabra y representación: la imagen y su escenario

La pintura se ha constituido — entre las distintas manifestaciones del arte — en aquella que de manera más intensa ha despertado el interés de la literatura. Esto se debe, entre otras cosas, al hecho de que en ella fue más fácil advertir el instante en el cual el arte rebasó la esfera de la utilidad y se instaló en el lugar de las “realidades invisibles en torno a las cuales la comunidad se perpetúa” (Blanchot, 1976: 21). No en vano, el arte pictórico ha sido protagonista de numerosos acercamientos, tanto desde la literatura como de la filosofía misma; cada una de estas disciplinas ha intentado, a su manera, recabar en la esencia ¿inapresable? que parece recogerse al interior de la obra. Aun así, pareciera como si todo aquello que se dice sobre la esencia y el sentido de una obra de arte fuese siempre un decir conjetural que no logra en modo alguno cerrar su enigma.

Si bien el avance de los tiempos ha hecho propicio un nuevo acercamiento al arte mediante la creación del museo, el cual en tanto que institución para el resguardo de las obras permitió, según Malraux parafraseado por Blanchot, la existencia del arte universal, ello tuvo también una fuerte repercusión en el asunto de la recepción del arte y la experiencia estética misma. La idea de Malraux es tanto más compleja si pensamos en que, pese a reconocer la hibridación o metamorfosis de las obras al interior del museo, éste sigue defendiendo su importancia:

Malraux no solo insiste, sino que, con una fuerza convincente, hace del museo una categoría nueva, una especie de dominio que, en la época a que hemos llegado, es a la vez objeto de la historia, tal como se expresa y se realiza por el arte, su principal conquista, su manifestación; pero más aun: la conciencia misma del arte, la verdad de su creación artística, el punto ideal donde ésta, al mismo tiempo que se realiza en un obra, cita, llama y transforma a todas las demás, poniéndolas en relación con esa obra última que no siempre las recusa, sino cuando menos las ilumina de una forma diferente, las incita a una metamorfosis nueva a la cual ella misma no escapa (Blanchot, 1976: 21-22).

El museo, visto desde la perspectiva de Malraux, prescribe la existencia de un modo del arte que, en virtud de su recogimiento en dicha institución, habla y expone una esencia impensada por fuera de sus dominios: la historia del arte. No obstante y pese a la importancia que la historia del arte tuvo para comprender —si bien no la obra en tanto que acontecimiento singular, sí el tránsito y la evolución de la técnica— es de anotar

que Valéry asume frente al museo una posición contraria a la de Malraux: sacar las obras de su contexto originario impide, según Valéry, la existencia de la obras en sí mismas, con lo cual se da paso a un tipo de existencia condicionado por la presencia de un observador. Algo así como supeditar la existencia de la obra al público visitante, el cual, por demás, no es necesariamente cultivado, se mueve en masas, a expensas de las indicaciones que según los administradores del museo, son necesarias para ver la obra; cosa que parece chocar con la idea de la contemplación. ¿Cómo remediar entonces la imposibilidad para la contemplación que encarna el museo? Veamos la siguiente afirmación cuyo contexto es precisamente el de la pregunta por el tipo de visitante del Museo bajo la idea de destacar el visitante escritor:

Esta reacción contra lo masificado y desmesurado la comparte Salinas con muchos escritores. De hecho, la dedicación pictórica tan fértil en la literatura del siglo XX arranca de esa maniobra de rechazo de las directrices de los planificadores de museos. La literatura brinda una solución: la reproducción mental, por escrito, de una selección propia, contemplada sin prisas ni apreturas. El principio aquí expuesto, el del museo como “lugar de contemplación y recreo del espíritu”, está en la base del museo imaginario (Bou, 2001: 79-80).

El *Museo imaginario* (Malraux, 1956) surge entonces como paliativo ante la contemplación en masas a la que obliga el museo. No obstante, la importancia del Museo es innegable en la medida en que, muy seguramente, éste logró preservar muchas obras que de otro modo no hubiese sido posible conocer. Pero también, por el hecho de que, ante la negación de la experiencia espiritual con el arte que se encierra en su interior, surge otro paliativo: la reproducción de las imágenes:

El *Museo imaginario* representa, ante todo, este hecho: que nosotros conocemos todas las artes de todas las civilizaciones que se han entregado a las artes. Que las conocemos práctica y cómodamente, no con un saber ideal que no pertenecería más que a algunos, sino de una manera real, viva y universal (las reproducciones) (Blanchot, 1976: 20).

Con la llegada de la reproducción y, en consecuencia, la masificación de las imágenes, es probable que se haya operado una transformación en la denominada estética de la

recepción¹. De hecho, es posible que a partir de este fenómeno se haya radicalizado más la postura crítica frente a la idea de la sublimidad del museo como lugar único para la experiencia con el arte. Pues, como lo indica Blanchot, es tal vez más genuino y verdadero sentarse cómodamente en su propia casa y observar tranquilo las imágenes queridas. Aún así, debemos pensar qué tanto afecta la reproducción la posible experiencia estética; pues es innegable que ésta opera una transformación irremediable de la imagen:

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente. Los griegos sólo conocían dos procedimientos de reproducción técnica: fundir y acuñar. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras artísticas que pudieron reproducir en masa. Todas las restantes eran irrepetibles y no se prestaban a reproducción técnica alguna. La xilografía hizo que por primera vez se reprodujese técnicamente el dibujo, mucho tiempo antes de que por medio de la imprenta se hiciese lo mismo con la escritura. Son conocidas las modificaciones enormes que en la literatura provocó la imprenta, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura. Pero a pesar de su importancia, no representan más que un caso especial del fenómeno que aquí consideramos a escala de historia universal. En el curso de la Edad Media se añaden a la xilografía el grabado en cobre y el aguafuerte, así como la litografía a comienzos del siglo diecinueve. Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado (Benjamin: 1989, 1-2).

¹ La estética de la recepción es una teoría literaria que buscó considerar la importancia del lector en la configuración del sentido final de una obra. Surge en el contexto de los estudios adelantados en la escuela de Constanza por Wolfgang Iser, Haral Weinrich y Hans Robert Jauss, siendo este último su principal exponente. En la medida en que esta teoría reivindicaba la función resemantizadora del lector, posibilitaba también la reflexión sobre la función del observador en las artes plásticas. Es así como rápidamente fue trasladada al ámbito de las demás artes y motivó el surgimiento de variadas reflexiones de índole filosófica en torno a los límites y funciones del arte en su relación con el público. Véase Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus, 1992.

Si bien el museo, dadas las condiciones de dificultad para la observación de las obras, no es garante de la experiencia estética, así como su existencia tampoco obedece a una intencionalidad clara respecto de la ordenación y sistematización de las obras, la reproducción tiene también sus consecuencias adversas, dada la manipulación y proliferación de las imágenes. Se trata de aquello que menciona Blanchot y que alude a cuestiones prácticas, necesarias para hacer efectiva la reproducción, tales como la reducción de la imagen a los parámetros de las imprentas, reducción que expone —al amparo de la comodidad del editor—, una suerte de ficcionalización de la imagen, de caricatura: Gracias a la reproducción, los objetos artísticos pierden su escala, la miniatura se hace cuadro, y el cuadro, separado de sí mismo, fragmentado, se vuelve otro cuadro. ¿Artes ficticias?, más el arte, parece, es esta ficción (Blanchot, 1976: 20).

De esta manera, aquello que vemos reproducido en el papel, habla necesariamente, desde esa condición caricaturesca a la que ahora está confinado, sin mencionar el hecho terrible que implica someter el arte al dominio de la reproducción maquinal, sometimiento que Benjamin consideró como aquél que hizo que la obra perdiera su aura:

Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible (1986, 3).

Como vemos, tanto el museo como la reproducción exponen sus adversidades. El museo se ubica dentro de la cultura y traza una línea de continuidad histórica que busca afianzar la posible evolución del arte, sólo que en su interior la obra ha de hablar, ya no desde la significación propuesta en su contexto originario, sino a partir del vestigio que es ahora su presencia en el orden del museo:

En 1910, se creía que *La Victoria de Samotracia*, restaurada, recuperaría el oro, los brazos, y un caracol marino. Sin oro, sin brazos y sin caracol marino, ha recuperado la proa, y ha encontrado la alta escalera del Louvre a la que domina como un heraldo de la mañana; la enderezamos hacia la Acrópolis, no hacia

Alejandría. La metamorfosis no es un accidente; es la ley vital de la obra de arte. Hemos aprendido que si la muerte no impone silencio al genio, no es porque prevalezca contra ella perpetuando su lenguaje inicial, sino imponiéndole un lenguaje constantemente modificado, olvidado a veces, como un eco que respondiese a los siglos con sus voces sucesivas; la obra maestra no mantiene un monólogo soberano, sino un diálogo invencible (Malraux: 1956, 66-67).

Sin embargo, no dejará de ser un lugar incompleto que alberga un arte que aun parece resistirse a ser “arte de museo”. Nos preguntamos entonces: ¿cuál es el verdadero signo de la desaparición del gran arte: el museo o la reproducción? La pregunta resuena aun más cuando pensamos en lo inaccesible que seguirá siendo para muchos bien sea el museo o las reproducciones. En un caso se limita la posibilidad de contemplar en la apertura que el espíritu precisa y, en el otro, la contemplación habrá de suponer la existencia real a partir de la limitada escala en que ésta es presentada.

Si dejamos de lado lo relativo a las posibilidades que bien sea el museo o la reproducción abren o cierran y nos preguntamos por el arte en cuanto tal, por aquello que al parece residir en su interior y que ha conmovido la escritura literaria hasta el punto de que ésta ha pretendido expoliar y entregar a las palabras ese sentido, nos damos cuenta de que nos adentramos en un terreno, en el cual el camino se deshace cada vez que las palabras logran hollar pequeños senderos. Nunca se llega por un mismo camino al sentido de una obra y, pese a la dificultad de trasponer el umbral de su apariencia, la obra parece no reclamar, en su silencio, la palabra. Ésta parece, en cambio, arrojarse, sin ninguna pretensión, en la indiferencia de mostrarse ante el mundo como una cosa entre las cosas:

Si contemplamos las obras de arte desde el punto de vista de su pura realidad, sin aferrarnos a ideas preconcebidas, comprobaremos que las obras se presentan de manera tan natural como el resto de las cosas. El cuadro cuelga de la pared como un arma de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo esa tela de Van Gogh que muestra un par de botas de campesino, peregrina de exposición en exposición (Heidegger, 1995: 13).

La obra, en atención a su constitución empírica, es pues, una cosa, un algo que cifra su existencia en la misma línea que las demás cosas: en el espacio y en el tiempo; y que como tal es susceptible de corrupción y desaparición. Heidegger nos indica, además, que en el camino de pensar la coseidad de la obras, se evidenciará la esencia que rebasa, con mucho, el ser útil de la obra y su semejanza con las cosas. Aun así, para llegar al enigma será necesario reconocer el modo inmediato en que la obra se expresa en el mundo. Sin embargo, es quizás buscando en el interior de la tela, en aquello que parece retraerse a la contemplación inmediata, donde reside la esencia no material del arte. Ver, siguiendo el ejemplo del filósofo, que en *Los zapatos viejos* de Van Gogh no se está representando un útil, la bondad del calzado, sino que esta imagen, anclada en la evidencia y familiaridad, logra atravesar la instancia de la funcionalidad propia de la existencia cotidiana y por ende del plano de la necesidad y se instala en la apertura de un sentido más profundo que parece trazar las coordenadas de un tránsito por la dureza de la existencia campesina. Por tanto, la imagen de la pintura indaga por la posibilidad de que el ojo, a más de posarse en la amplitud representada, se vuelva entendimiento y atravesase en su sed de ver, la imagen exterior.

Si bien la imagen artística de la pintura habla y exhorta, su lenguaje está atravesado por los elementos que la constituyen; ambos son, si se quiere, una misma esencia. Su significado es, a su vez, el de la disposición de sus formas, el del modo como el afuera ha alcanzado esa difícil traslación al universo cerrado de lo cromático. No obstante, puede suceder que, a partir de la suscitación o incitación de la obra y el modo de afectación particular, el observador reflexivo opte, no por desentrañar su sentido más oculto, sino por hacer propicia una relación de tú a tú con la obra, que, más que buscar hacer patente su invisibilidad, logre establecer un juego de sentidos, capaz de propiciar, entre otras cosas, la escritura literaria. Borrar la distancia que media entre el espectador y la obra es posible a través de un tipo particular de aprehensión que varía dependiendo de los intereses del observador y que ha sido posible por el fácil acceso a las obras mediante la reproducción de las imágenes en la época actual. Tener a la vista e incluso en la mano la reproducción de una obra universal cuyo valor es inestimable, permite quizás una aproximación más vinculada con la subjetividad del observador que con el sentido trascendental de la obra misma:

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario². No podemos seguir el rastro de las primeras más que por medio de análisis físicos o químicos impracticables sobre una reproducción; el de los segundos es tema de una tradición cuya búsqueda ha de partir del lugar de origen de la obra (Benjamin: 1986, 2-3).

Desde esta perspectiva, podemos plantear algunas cuestiones relativas a la ventaja que representa la reproducción como vehículo de acceso a las obras. Una de ellas es la de trasladar el arte del universo del museo a la galería personal, con lo cual se da paso a un tipo particular de apropiación y, a su vez, de interpretación de las imágenes. Una segunda cuestión es que, a partir de la reproducción, el espectador o coleccionista puede crear un espectro peculiar de obras que permiten la coexistencia de temporalidades, estilos y autores diversos, a partir de la cual es factible pensar una historia del arte particular representada en esa suerte de miniatura de museo personal que, naturalmente, obedece a una tentativa de sentido determinada por el coleccionista.

La novela *Los cuadernos de don Rigoberto* (Vargas Llosa, 2000) narra la historia de Don Rigoberto, su hijo Alfonso y Doña Lucrecia esposa y madrastra. Su temática está basada en la escritura de una serie de cuadernos que Don Rigoberto —empleado de una compañía de seguros— lleva a cabo inspirado en obras del arte erótico de todos los tiempos las cuales posee en su biblioteca personal. En la traslación de las imágenes pictóricas al universo narrativo de los cuadernos, Don Rigoberto sustituye a la protagonista de la pintura por Doña Lucrecia, situación que abre la discusión en torno a la relación con la imagen que aparece en la novela. De otro Alfonso, quien ha heredado la pasión de su padre por el arte erótico, establece otro tipo de relación con la pintura haciendo que Doña Lucrecia represente las posturas de algunas de las pinturas que sobre este tema pintó Egon Schiele. Desde esta perspectiva la novela incursiona en el tema de la reproducción de la imagen como antesala de su profunda reflexión sobre el arte de la pintura. Su protagonista, don Rigoberto, posee una vasta colección de reproducciones entre grabados y pinturas, las cuales aprovecha para la creación de sus propias obras

narrativas. Su hijo Alfonso, amante de la obra de Egon Schiele, expone lo biográfico como posible vía de acceso a la obra. Doña Lucrecia esposa y madrastra, protagoniza las creaciones literarias de su esposo, a la vez que permite la puesta en escena de la imagen inspiradora propuesta por Alfonso. Vista desde la relación que establece don Rigoberto con la imagen, esta aparece como exhortación del despliegue creativo y, en tal sentido, don Rigoberto se sitúa en el plano explícito y evidente de la misma, esto es, en aquello reconocible de su composición. Desde la postura de Alfonso, la imagen se constituye en la encarnación de la vida del artista, esto es, la imagen habla, no desde sí misma, sino desde el condicionamiento temporal que cifró su proceso creativo e íntimamente vinculado con la subjetividad del pintor. Mientras que don Rigoberto poco o nada se interesa por la vida de los pintores que frecuenta, Alfonso no puede pensar la obra sin anteponer esta figura. Es así como podemos plantear las dos maneras de aproximación al arte que se plantean en la novela: la del escritor y la del crítico.

No obstante, la interpretación que de la imagen lleva a cabo don Rigoberto no está fundada solamente en el plano de la evidencia representativa, sino, además, en aquello no explícito o que pertenece a la visión singular que del mundo tenía el artista. Este tipo de aproximación, que parece oscilar entre el adentro y el afuera de la imagen, hace posible la fabulación creativa de don Rigoberto, quien, sin miramientos, vuelca la imagen a la cercanía de una existencia por fuera de sí misma en virtud de la cual él pueda ser, a su vez, partícipe.

Ahora bien, Alfonso hará también lo suyo. De lector de biografías pasa a ser un fino observador, capaz de detectar las obsesiones del artista, pues, según él, todo buen artista es reiterativo. Otro aspecto interesante de este personaje son los momentos en que hace las veces de director de escena cuando invita a la madrastra a posar tal como lo hacen las muchachas de las pinturas de Schiele, fijándose en que la imitación² sea perfecta. Podríamos aventurarnos a decir que Alfonso hace las veces del observador crítico y riguroso y don Rigoberto del liberado y tranquilo.

² El concepto de imitación o mimesis proviene de la antigüedad griega y fue particularmente trabajado Platón quien consideró que todo arte es imitación bien sea de la naturaleza o de una realidad trascendente. La imitación supone entonces una copia fiel de la realidad que la origina y, en este sentido, pone en cuestión el concepto de genio y de originalidad, es por ello que Platón consideró el arte imitativo como pernicioso en tanto que estimulaba los sentidos y no la razón.

El hecho de que, ni para don Rigoberto ni para Alfonso, la imagen no signifique un más allá, se revierte en la idea de que a partir de la fácil adquisición de las reproducciones se crea una familiaridad que rompe el paradigma del arte trascendental o del sentido inalcanzable de las obras e instala la idea de un arte para todos. Sin embargo don Rigoberto piensa en el museo e incluso crea un cuaderno a partir de una visita imaginaria. Alfonso en cambio nunca añora el museo, se contenta con tener a la mano el libro con las reproducciones y la biografía que consiguió en la biblioteca municipal.

A continuación, analizaremos, a la luz de la problemática de la reproducción, la relación que don Rigoberto y Alfonso tienen con la imagen y el artista respectivamente. Trataremos entonces la función de la imagen como posibilidad narrativa bajo la sospecha de que lo narrativo, en tanto que desprendimiento de lo conocido representado en la imagen, está sustentado en el efecto adverso que se crea al frecuentar las reproducciones. Nuestro cometido será, entonces, percibir cómo a partir del acceso ilimitado a la imagen ésta deviene una cercanía tal que la instala en universo de significación que obedece al deseo de su dueño; veremos cómo don Rigoberto se enseñorea con la imagen. De otro lado pensaremos en qué tan consecuente respecto de la comprensión y relación con la obra sea conocer los datos biográficos del artista. Mostrar cómo la imagen se torna un útil al servicio de la fantasía o cómo revela su dependencia del genio creador sólo será posible si atendemos a la novela misma, pues ella revelará la imagen interpretada en el plano abstracto del lenguaje y en su devenir esa suerte de escritura teatral a la que ambos personajes, a su manera, la confinan.

II. La memoria de la imagen: don Rigoberto escritor

En *Los cuadernos de don Rigoberto*, la imagen pictórica juega, como ya lo mencionamos, un papel decisivo. Su presencia recorre, casi a la manera de un personaje, la totalidad de la novela. La trama es sencilla: don Rigoberto es un asiduo observador de su colección de arte erótico, la cual se cifra en una vasta biblioteca personal compuesta por reproducciones de grabados y pinturas de todos los tiempos. Mediante esta observación, don Rigoberto logra la inspiración necesaria para escribir sus cuadernos, que son los que hacen las veces de capítulos de la novela; no obstante algunos parecen romper esta unidad temática. Ahora bien, el tránsito que media entre la

observación de la imagen y la posterior escritura del cuaderno está marcado por un distanciamiento de la imagen, que logra incluso borrarla. De hecho, el cuaderno resultante mantiene la imagen como sustrato y no como superficie. Podemos afirmar, entonces, que don Rigoberto asume la imagen como detonante de su escritura literaria y no como signo o símbolo que exhorte a la necesidad de exégesis o interpretación, aunque habremos de tener presente que la imagen, en la medida en que reproduce un acontecimiento bien sea este reconocible o no, es en sí misma exégesis. Es un hecho que la imagen frecuentada y nombrada no constituye la esencia de los cuadernos; ésta es tan solo un punto en su vasto universo narrativo; don Rigoberto no es, en modo alguno, un intérprete riguroso del arte, claro está que tampoco pretende serlo.

Desde este momento, podemos advertir y problematizar el papel que juega la reproducción como condición de posibilidad para la escritura de don Rigoberto. Incluso es este fenómeno el que, desde nuestra opinión, logra que don Rigoberto acceda a la imagen sin ningún tipo de distanciamiento, pues el arte en sus manos retrocede al estado del útil del cual había sido sacado con la invención del museo. Aun así, la novela propone una suerte de antesala de museo universal del erotismo, la cual está determinada por una selección cuidadosa de algunas de las obras más representativas de dicho género. Además, hay cuadernos dedicados al tema del museo en los cuales don Rigoberto y doña Lucrecia hacen las veces de visitantes imaginarios.

El hecho de que la novela contraponga la figura de un hombre que asume el arte desde la utilidad —en tanto que éste es el suelo que nutre y da vida a sus tentativas escriturales— con una referencia a obras y datos especializados del arte y los artistas —que funda la figura de Alfonso— expresa el juego en que se debate la novela y que al parecer le permite indagar sobre muchos de los temas que han determinado las discusiones especializadas en torno al arte: la reproducción, la recepción, el museo, la experiencia estética, el crítico, lo biográfico, la historia del arte, entre otros.

En esta novela y a diferencia de *El elogio de la madrastra* (Vargas Llosa, 1988), la imagen ya no cumple la función de desencadenar el erotismo en tanto que efectuación del acto amoroso, sino que, ahora, ésta es quien traza la línea temática de los cuadernos; pero hay que aclarar que esto se lleva a cabo desde la alteración que a partir de la escritura logra don Rigoberto. Este desplazamiento de la imagen en virtud de lo

narrativo expone el verdadero cometido de la novela, a saber, el de realizar un ejercicio de traslación de la imagen desde su propio universo al plano del lenguaje.

Por tal razón vemos cómo en la novela no se pretende ensalzar la imagen como expresión de un universo semántico acabado y cerrado —con lo cual se legitima la prevalencia de un observador libre como don Rigoberto y no la de un especialista del arte— sino que, por el contrario, ésta se expone como exhortación a la escritura de aquello que se hace visible en su composición y que origina la inminencia del rodeo literario. De ahí que hablemos de incitación de la imagen, puesto que su función se limita, en lo que a don Rigoberto respecta, a servir de medio para el fin de la escritura. Con lo cual desaparece, necesariamente, todo intento de comprensión de la imagen desde sí misma y, por tanto, de interpretación verdadera.

En *El elogio de la madrastra*, la imagen pictórica hacía posible el ahondamiento en aquello que aparece velado para los ojos del observador e, incluso, podríamos considerar que, en esta obra, la pintura está condicionada por el deseo del observador, que es quien le da sentido y a la vez la circunscribe a un universo de significación cuya coherencia está determinada por la acomodación de lo narrativo de la imagen a su propia expectativa erótica. Recordemos que allí don Rigoberto sustituye a la protagonista de la imagen con su mujer, creando así una trama que vuelve la imagen narración. Ahora bien, en la obra que nos convoca, la imagen ya no opera como detonante del deseo carnal —pues don Rigoberto y doña Lucrecia están separados— así como tampoco se antepone su presencia como condición para la creación de los cuadernos. Antes bien, la imagen aparece ahora entreverada en la espesura misma de la narración, sin el énfasis y el protagonismo de la novela anterior. No obstante, en una lectura atenta, podemos advertir que la galería de las imágenes que aparecen en la novela cumple una doble función; por un lado, apoya y hace más vívida la fantasía del escrito y, por el otro, la sucesión de las imágenes obedece a la creación de una suerte de miniatura de museo del erotismo.

Naturalmente, esta afirmación puede ser superflua, pero, si miramos bien, la primera obra que aparece mencionada de manera explícita y que además es interpretada por don Rigoberto es *Desnudo con gato* de Balthus; con lo cual debemos preguntarnos por qué se alude primero a esta obra y no por ejemplo a la *Rosalba* de Fernando Botero, que es

la segunda aludida, todo ello teniendo en cuenta que la novela no se rige por la cronología de las obras. También es interesante que esta primera gama de obras tengan todas que ver con situaciones en las cuales la vigilia y el sueño se entremezclan. Si bien la obra de Balthus se corresponde, por lo menos en parte, con los personajes protagónicos del cuaderno, dos niñas y un gato, no hay que dejar de lado el hecho de que sea una niña la que está allí. Pues ese estado de indecisión de la infancia da pie para considerar el origen de la creación de un museo erótico de don Rigoberto, que, como todo origen, se sitúa en ese estado de primera infancia, presente en la obra de Balthus.

El cuaderno que lleva por título *La noche de los gatos*, crea y describe una escena en la cual aparecen como protagonistas doña Lucrecia y los gatos. Como ya lo mencionamos, este cuaderno es el primero en que, de manera explícita, don Rigoberto acude a la imagen como el vehículo que desencadena su inspiración literaria. Aun así, el cuaderno problematiza de entrada la relación entre el escritor y la imagen; pues la narración comienza de manera natural y sin anteponer la imagen como condición para la inspiración, ni tampoco como eje temático de la misma. De hecho, la mención a la primera obra se hace muy avanzado el cuaderno y como de paso. La significación de la imagen en el contexto de la narración se da entonces desde la semejanza de ésta con la invención del escritor y no al contrario. Es decir, el escritor valida la imagen a partir de su creación y no, como es de suponer, privilegiar a partir de la imagen como símbolo de autoridad para, a partir de allí, validar entonces su creación.

El momento en el cual se deslizan las primeras obras pictóricas del cuaderno, está antecedido por estas palabras: “la visión era tan nítida, la definición de la imagen tan explícita, que don Rigoberto temió: “puedo quedarme ciego” (Vargas Llosa, 2000: 28).” Hasta aquí, la trama del cuaderno ha seguido fielmente el trazo de su autor, quien con el título *La noche de los gatos* anticipó su contenido: poseer a su amada tras verla recubierta de miel y siendo lamida por pequeños gatos. Pero la frase citada expone, de manera profunda, el tipo de creación que a través de la escritura pretende el escritor. Volver el lenguaje una imagen, hacer que las palabras, a la manera de los colores y las formas de una imagen pictórica, redondeen la fulguración del lenguaje.

Cuando afirmamos que en este cuaderno se nombran por vez primera obras decisivas, lo hacemos atendiendo al hecho de que es aquí donde se da comienzo a la relación e

interpretación de las obras en cuanto tal. Pues, en sentido estricto, las dos primeras obras mencionadas en la novela son “(...) un hermoso ejemplar de Szyszlo inspirado en el mar de Paracas, una reproducción de la multicolor lata de sopa *Campbell's* de Andy Warhol” (Vargas Llosa, 2000: 19). Ahora bien la obra de Balthus (París 1908- Suiza 2001), más conocida como *Nu avec chat* fue pintada entre los años 1948 y 1950. Lo primero que nos llama la atención es el hecho de que esta imagen, al igual que las que la acompañan, sobrevenga a la manera de recuerdo — al parecer reiterado, según lo afirma el propio don Rigoberto — y en un momento en que la narración alcanza uno de sus clímax. Podemos intuir cómo uno de los modos de relación que tiene don Rigoberto-escritor con las imágenes es el de acudir a ellas como instancias del avivamiento de la fuerza creativa y, en este caso, bajo la forma de la evocación. Vemos, pues, cómo la imagen no se antepone a la narración; antes bien, constituye tan solo un pequeño momento de ésta e incluso su modo de instalarse en el universo narrativo mediante el recuerdo antes que su presencia fáctica en la reproducción le resta protagonismo.

Si la imagen vuelve a la memoria de don Rigoberto en un instante en que su narración atisba la posibilidad de configurarla desde el lenguaje, es porque su relación con ella está basada en una intelección que no pretende adentrarse en el enigma que muy seguramente ésta protege. Más bien, éste parece conservar de ella lo incitante, lo exhortativo, lo que desencadena en él un ímpetu creativo. Sin embargo, si bien nuestro escritor no alardea de una relación sublime con el arte, así como tampoco idealiza al artista, pese a ello podemos considerarlo poseedor de una sensibilidad particular, determinada tal vez por el hábito de las reproducciones que alberga en su biblioteca.

Veamos el modo como don Rigoberto describe la pintura de Balthus y, a partir de allí, pensemos qué tipo de interpretación y relación con la imagen se propone:

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 una gato tumbado en lo alto de una cómoda, que, con los ojos entrecerrados, calmamente aguarda su placer (Vargas Llosa, 2000: 28).

Como podemos observar, la descripción se hace desde el punto de vista del escritor y no del observador. Así, la imagen se recubre con el lenguaje de aquél que la ve desde las posibilidades narrativas. Expresiones como “lánguida muchacha”, “cabeza voluptuosa”, “taloncito”, “placer”, en fin, son ajenas al cuadro mismo. De hecho, un observador desprevenido describiría el cuadro nombrando simplemente y, con palabras sencillas, sus elementos compositivos. Pero el escritor, en su urgencia por encontrar una posible narración, piensa lo representado desde sí mismo y no desde el sí mismo de la obra. Estas palabras e incluso el hecho mismo de situar esta pintura de Balthus en el contexto de una novela de corte erótico, nos hacen caer en la tentación de considerar por un momento, la férrea defensa que hizo el pintor para evitar la categorización de sus obras en las que aparecen sus niñas como arte erótico.

Don Rigoberto sucumbe ante la evidencia y se sitúa de lado de aquellos que introducen en la pintura sus propias necesidades. Como ya lo hemos dicho, éste ve con los ojos del escritor y además instala, para nombrar la imagen, un lenguaje que debe lograr decir aquello que la obra no dice. Esta postura, aunque cuestionable, es la que cifra su relación con las pinturas. Como diría Balthus es el observador el que “proyecta sus fantasías. Hay tanta confusión cuando queremos ponerle palabras a la pintura” (Balthus, 2010: 20-21). Así es que se abre esta singular manera de apropiación de sentido que hay en la novela y que, como veremos, no se funda en auscultar la imagen bajo el supuesto de que ésta resguarda una esencia invisible, sino, por el contrario, en suponer en la imagen una visibilidad no expresada totalmente, pero sí insinuada. Es esto precisamente lo que hace don Rigoberto con la imagen de la niña.

Contraoponer el sentido que para el pintor tiene su obra con el del observador, en este caso además escritor, ayuda, entre otras cosas, a medir la distancia —acaso insalvable— que media entre la obra y el espectador. Nos permite, también, arribar a un aspecto decisivo en nuestra argumentación: la relación que a partir de la reproducción de la imagen se establece con la obra. Si bien el pintor, en tanto que creador puede dar cuenta de aquello que motiva y origina su obra, debe también reconocer que, en la medida en que la obra está puesta en el mundo, es susceptible de variados tipos de aproximación. De ahí que don Rigoberto, en su calidad de escritor y ya no tanto de observador, pueda hacer su propia interpretación de la imagen, la cual, como hemos visto, con esta primera

obra de Balthus, está más afianzada en una utilización de la imagen para efectos escriturales que en un intento genuino de comprensión de la misma.

La descripción que vimos anteriormente, y que consideramos está hecha desde los condicionamientos propios de la escritura literaria, no buscaba en modo alguno revelar la imagen desde su complejidad y hondura. No menciona por ejemplo la imagen completa, la otra niña que abre la ventana para permitir la entrada de la luz con lo cual se da la revelación de la niña protagonista, se la ilumina en el instante en que parece desmerecerse y querer tocar el gato. No menciona tampoco el hecho de que la otra niña esté vestida y de espaldas a la niña desnuda que ocupa el primer plano de la pintura, cuya mano no logra finalmente acariciar el gato. En fin, lo que hace don Rigoberto es permitir que un retazo de esta maravillosa imagen advenga a su memoria en el oleaje de su inspiración. Por eso la recorta y no menciona lo que falta, pues tan sólo recuerda aquello que contribuye al enardecimiento de su imagen literaria.

En esta obra como en *El elogio de la madrastra*, el erotismo como efectuación del acto carnal está determinado por la observación bien sea de grabados o de pinturas con contenido erótico; esto es, que en cierto modo la imagen erótica opera como estimulante para la realización del acto. De hecho don Rigoberto, al parecer, ha aprendido mucho de la observación de su nutrida colección de pinturas y grabados, que con celo guarda en estantes cerrados. No obstante, debemos recordar que en el tránsito de una novela a otra se opera un desplazamiento de la importancia de la imagen: en la primera ésta se antepone a la narración, es si se quiere su posibilidad y en la segunda la narración es quien propone y da vida a la imagen.

El hecho de que, como lo dijimos anteriormente, la pintura irrumpa en la narración bajo la forma del recuerdo y no mediante el recurso de la imagen reproducida en alguna de sus colecciones, es un hecho que problematiza todavía más la figura de nuestro observador, dado que, al tener las imágenes en la memoria, puede prescindir de las reproducciones, con lo cual se abre otra cuestión interesante; la de recordar, de modo selectivo, retazos de la imagen y no el conjunto de su composición, con lo cual se justifica y comprende la falta de rigor que para con ellas tiene don Rigoberto. Pues de entrada hemos planteado que nuestro protagonista asume con el arte una relación utilitaria y que, en este sentido, la pintura le sirve como antesala de su creatividad. Es

por esto que nunca lo vemos cavilando frente a una obra, al modo del intérprete o del crítico. Antes bien, su modo de mirar es inmediato y libre, lo cual le posibilita ser arriesgado respecto del sentido que quiera darle a aquello que mira e incluso habitar una multiplicidad de sentidos. Entonces, estas primeras obras pictóricas de la novela llegan todas a la manera del recuerdo y se emparentan con el acontecimiento del cuaderno:

Hurgando, rebuscando, recordó también haber visto, sin prestarles atención, ¿en el libro del animalista holandés Midas Dekker?, a la *Rosalba* de Botero (1986), 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 Félix Vallotton (*Langour*, circa 1896) en que una muchacha de nalgas pizpiretas, entre almohadones floreados y un edredón geométrico, rasca el erógeno cuello de un gato enderezado. A parte de esas inciertas aproximaciones, en el arsenal de su memoria ninguna imagen coincidía con esto (Vargas Llosa, 2000: 29).

En estas obras, al igual que en la primera de Balthus, se hallan también la presencia de los elementos constitutivos del cuaderno, a saber, la mujer y los gatos. Como ya lo habíamos indicado, la secuencia de las obras es bien particular: una niña (Balthus), una mujer (Botero), una muchacha (Vallotton). Y como podemos observar no se sigue ninguna secuencia cronológica, así como tampoco un estilo determinado, sino que las imágenes se justifican en tanto que, en todas y de manera diferente, aparecen los personajes protagónicos del cuaderno. Por último, podemos advertir que tras el modo de describir las imágenes se esconde un dejo de puesta en escena de representación en el plano de la escritura.

En el cuaderno "*Imperativos del sediento viajero*" aparece por vez primera la *Dánae* de Gustav Klimt (Viena 1862-1918). La importancia de la aparición de esta obra en la novela radica en que, a partir de ésta, se hace más evidente el juego que establece don Rigoberto con la imagen pictórica. En este cuaderno, por ejemplo, se compara o se equipara a doña Lucrecia con la *Dánae*. Aunque esta afirmación puede sonar frívola, reviste su importancia si pensamos en que esa equiparación de la pintura con la mujer real funda uno de los modos más complejos de la relación de don Rigoberto con las obras. Pues, como podemos ver, éste valida o da sentido a la obra en la medida en que

pueda advertir en ella un asomo de semejanza, alguna tipo de filiación con los acontecimientos de su escritura:

¿Quién eres?

La *Danae* de Gustav Klimt, naturalmente. No importa quién le sirviera para pintar ese óleo (1907-1908), el maestro te anticipó, te adivinó, te vio, tal como vendrías al mundo y serías, al otro lado del océano, medio siglo después. Creía recrear con sus pinceles a una dama de la mitología helena y estaba precreándote, belleza futura, esposa amante, madrastra sensual (Vargas Llosa, 2000: 58).

En el cuaderno “*El olor de las viudas*”, aparece de nuevo Klimt:

La mera idea de ese olor de viuda lo puso en vilo. Evaporó los restos de la pesadilla, le quitó el sueño, devolvió a su espíritu una confianza saludable. Y lo llevó a pensar —¿por qué?— en esas señoras flotando entre ríos de estrellas, de Klimt, mujeres olorosas de caras traviesas —ahí estaban *Goldfisch*, hembra-pececito de colores y *Dánae*, simulando dormir y exhibiendo con simplicidad un curvilíneo culo de guitarra. Ningún pintor había sabido pintar el olor de las mujeres como el bizantino vienés; sus aéreas y cimbreadas mujeres siempre le había entrado a la memoria, simultáneamente, por los ojos y la nariz (Vargas Llosa, 2000: 204).

Aquí, al igual que con las pinturas anteriores, don Rigoberto evoca en el contexto de su escritura imágenes que parecen contribuir a la trama del cuaderno. Lo interesante es, en este caso, que a partir del recuerdo de un olor adviene la imagen; las palabras de don Rigoberto son bastante elocuentes: recuerda las obras de Klimt porque, según él, éste supo pintar más que nadie el olor de las mujeres. Lo más revelador de este pasaje es que se piense en el modo como la pintura puede expresar, no solamente cuestiones relativas a lo que aparece, a lo que se evidencia y se reconoce en su semejanza con el mundo, sino además y sobre todo lo intangible, para lo cual el pintor debe indagar por expresiones y posturas, por combinaciones y tonos. El caso es que don Rigoberto logra advertir el olor de las mujeres de Klimt a partir de su singular observación.

La última referencia a Klimt aparece en el cuaderno titulado “*Anónimo*”, el cual retoma un cuaderno anterior en que un autor anónimo escribió una carta a doña Lucrecia en la cual la comparaba con la *Dánae*. Doña Lucrecia, para complacer a su admirador, representa la imagen frente al espejo la pintura de Klimt: “Eso sí, podía satisfacerlo tumbándose de espaldas, desvestida, los cabellos sueltos, encoger la pierna, alojar la cabeza en pensar que era la *Dánae* de Klimt (aunque no se lo creyera) y simular que dormía” (Vargas Llosa, 2000: 227).

Esta representación de la imagen es también clave y muy iluminadora. Porque, como hemos visto, la novela trata de afianzar los lazos de la vida con los del arte. Esto es, volcar la quietud de la imagen a la movilidad del contexto vital en que se mueven los personajes. Si bien podemos ser críticos de algunas aproximaciones que se hacen por parte de los personajes, ello no borra la importancia que tiene plantear una relación con el arte que se funde en el reconocimiento de la propia singularidad para poder, desde allí, observar las obras. De hecho, la novela saca el arte de la estela de lo universal y lo traslada a la esfera de lo singular, lo pone al servicio del observador, deja que éste introduzca en él su propia existencia, a riesgo incluso de ser vulnerado. Más adelante en este cuaderno Alfonso menciona la amistad que unió a Klimt con Egon Schiele, de quien fue maestro y a quien se debe la pintura de Schiele en su lecho de muerte, así como la obra *Los ermitaños* (2000: 230-231). Mencionamos esto pues el otro artista que trataremos a después será precisamente Egon Schiele.

Veamos el final de la representación de doña Lucrecia:

Pero, como sólo veía la mitad del cuerpo, no supo si alcanzaba a imitar con alguna verosimilitud la postura del cuadro de Klimt que el corresponsal fantasma le había enviado en una tosca reproducción de carta postal (2000: 227-228).

Finalmente en el cuaderno titulado *Un piececito* aparece esta referencia a Johannes Vermeer (Amsterdam, 1632-1675):

El delicado fetichismo de Johannes Vermeer, que, en *Diana y sus compañeras*, rinde plástico tributo a ese desdeñado miembro del cuerpo femenino, mostrando a una ninfa entregada a la amorosa tarea de lavar —acariciar, más bien— con

una esponja, el pie de Diana, en tanto que otra ninfa, en dulce abandono, se acaricia el suyo. Todo es sutil y carnal, de una delicada sensualidad que disimula la perfección de las formas y la suavísima bruma que baña la escena, dotando a las figuras de esa calidad desrealizada y mágica que tienes tú, Lucrecia, cada noche en carne y hueso, y también tu fantasma, cuando visitas mis sueños (Vargas Llosa, 2000: 362-363).

Nuevamente y de la misma manera que en la descripción de las obras anteriores, el observador se ubica del lado del escritor. Este deseo — acaso imperioso— de exponer la pintura desde un lenguaje carnal, expresa la tentativa de la mirada de aquél que, no contento con la simplicidad de la imagen, conjetura sobre intencionalidades posibles que, pese a la coherencia persuasiva de su lenguaje, pueden ser rebatidas pues la imagen representa sólo aquello que su particular disposición propone en ese primer plano que constituye su esencia y que se entrega a la mirada sin otra intención que revelar su existencia en tanto que representación pictórica. Por último, vemos otra vez, como elemento constante, la introducción en la luminosidad de la obra, de la carnalidad que anima sus escritos. De ahí que podamos afirmar que don Rigoberto, si bien asume el papel de observador y coleccionista de reproducciones, no es en modo alguno, un observador imparcial, así como tampoco pretende ninguna relación profunda con las obras. Como hemos podido analizar, su actitud ante éstas, se enmarca dentro de lo que podríamos llamar una relación de conformidad a fines estrictamente literarios.

En el caso de don Rigoberto, la pregunta por la verdad del arte se atenúa en su intento por revelar una funcionalidad suya, que parece revertirse en la posibilidad de revelar la imagen desde el lenguaje; si bien esa transformación no se funda en el rigor interpretativo. No obstante, cabría preguntarnos si la experiencia con el arte que lleva a cabo nuestro protagonista se instala en la esfera de reconocimiento de sí mismo, a expensas de un deseo deliberado de reformulación de la imagen que naturalmente le facilita dicho reconocimiento de sí: “Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo” (Gadamer, 1977: 158).

Finalmente, si planteamos que el modo de pensar el arte, expresado en la interpretación que de las reproducciones de las obras hace don Rigoberto está fundado en, como lo hemos dicho, un intento por verse a sí mismo representado en ellas y, en tal sentido, por un deseo de obviar e incluso eliminar la singularidad enigmática de éstas, tendríamos que considerar el hecho de que don Rigoberto ve en las obras la posibilidad más reveladora de configurar sus narraciones. En este sentido, lo visto, la imagen, es trastocado por la necesidad de narrar pero, aun así, lo narrado no es ajeno a su propia expectativa. Antes bien, lo narrado es en cierto modo, él mismo. De ahí que la imagen se vuelva una identidad tanto con el escritor como con la narración misma. Pareciera entonces como si el tema del reconocimiento gravitara en torno a este particular ejemplo de aproximación a la pintura:

Sin embargo, tampoco se comprende la esencia más profunda del reconocimiento si se atiende sólo al hecho de que algo que ya se conocía es nuevamente reconocido, esto es, de que se reconoce lo ya conocido. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia. Se lo reconoce como algo (Gadamer, 1977: 158).

La cuestión se abre: ¿busca don Rigoberto reconocerse en lo que observa a expensas de mutilar la imagen? ¿Su modo de relatar la imagen omite lo verdadero en virtud de exponer una semejanza consigo mismo? ¿Es acaso don Rigoberto un gestor del retroceso del arte al estado del útil? ¿La novela se opone a la sublimación del arte? ¿Son la reproducción y sus límites los que impiden la revelación de la imagen? ¿Se afirma con este modo de apropiación la pérdida de aura? La novela traza en su pluralidad senderos de discusión complejos y profundos y sin embargo logra mantener como superficie una argumentación que expone el arte como algo vital, que funciona y que se expresa al modo de una presencia que acompaña al protagonista en las vicisitudes de la soledad y el abandono.

III. Imagen y biografía: Alfonso historiador

Además de la relación que se evidencia a lo largo de la novela entre don Rigoberto y la pintura, está la de su hijo Alfonso (Fonchito). Éste logra trazar otro tipo de relación con

la pintura, quizás más complejo que el de su padre. Su relación con el arte se inicia en la biblioteca paterna, de la cual, a escondidas, logra sacar algunos ejemplares con reproducciones de Egon Schiele, quien es, a su vez, en su pintor más querido. En el cuaderno titulado *Las cositas de Egon Schiele*, se da inicio a esta singular relación. Fonchito parece protagonizar el papel del historiador de arte, el cual está por fuera de las expectativas de su padre. En este sentido, sus referencias a las obras de Schiele estarán siempre acompañadas por datos expertos. Lo biográfico se expresará, desde su perspectiva, como parámetro único e irremplazable para la comprensión de la obra. Egon Schiele (Viena, 1890-1918) será, pues, el pintor que guiará la incursión de Alfonso en la pintura y dará origen a la idea de acudir a lo biográfico como instancia interpretativa. La importancia de que la vida y el contexto histórico del artista para comprender su obra seguirá siendo algo incierto. No obstante, no deja de ser interesante el modo como Alfonso acompaña sus referencias a las obras con el recuento de situaciones vividas por el pintor, las cuales, según él, determinaron las obras. Si para don Rigoberto el pintor es insustancial en su relación con las pinturas, para Alfonso es la única posibilidad de pensarlas. Tenemos pues, dos visiones contrapuestas. Veamos este diálogo que introduce esta cuestión del biográfico:

— ¿Por qué te interesa tanto Egon Schiele?

—preguntó doña Lucrecia.

—Me da pena que muriera tan joven y que lo metieran a la cárcel —respondió Fonchito—. Sus cuadros son lindísimos, me paso horas mirándolos, en los libros de mi papá. ¿A ti no te gustan, madrastra?

—No los recuerdo muy bien. Salvo las posturas. Unos cuerpos forzados, dislocados, ¿no?

—Y también me gusta Schiele porque, porque... —la interrumpió el niño como si fuera a revelar un secreto—. No me atrevo a decírtelo madrastra.

—Tú sabes decir muy bien las cosas cuando quieres, no te hagas el sonsito.

—Porque siento que me le parezco. Que voy a tener una vida trágica, como la suya (Vargas Llosa, 2000: 35).

El niño se adentra en las obras a partir del camino que traza la biografía del autor, la cual lee y cuida con celo. Si bien Fonchito asume lo biográfico como modo privilegiado de su relación con las pinturas, trata —al igual que su padre— de

representar la imagen. No obstante, utilizará otros medios; ya no la escritura profusa de su padre, sino la representación escénica, pues su cometido será llevar la imagen a la expresión de una puesta en escena que avivará su carga erótica. Veamos lo que sucede en el cuaderno titulado *El juego de los cuadros*. Allí, Fonchito, a la manera de un director de teatro, pide a la madrastra que represente la postura de la obra de Schiele *Desnudo reclinado con medias verdes*:

Antes de que tuviera tiempo de negarle el permiso, el niño entregó el libro a Justiniana, se acercó al sofá y le puso las dos manos bajo la rodilla, donde terminaba la media verde oscura y apuntaba el muslo. Con suavidad, atento a la reproducción, le alzó la pierna y la movió (Vargas Llosa, 2000: 91).

Como podemos observar, Fonchito invierte la relación que había inaugurado su padre en el comienzo de la novela. Pues éste crea la situación y luego la imagen llega a su recuerdo como afirmación de la sublimidad de su creación. De ahí que, en el comienzo, la imagen no sea antepuesta a la creación. En cambio, Fonchito recurre a la imagen para imitarla desde una puesta en escena que tiene un doble fin: ahondar en su relación con el autor en la medida en que da vida a su obra y reforzar esa otra posibilidad de la imagen, que es la de ser interpretada con el lenguaje del gesto y del cuerpo mismo:

Desde la alfombra, sentado con las piernas cruzadas como un oriental, la miraba arrobado, la boca entreabierta, sus ojos un par de lunas llenas, en éxtasis. La señora Lucrecia dejó pasar cinco, diez, quince segundos, quietecita, contagiada de la solemnidad con que el niño tomaba el juego. Algo ocurría. ¿La suspensión del tiempo? ¿El presentimiento del absoluto? ¿El secreto de la perfección artística? (Vargas Llosa, 2000: 91-92).

El juego continúa y Fonchito pasa a ser también actor junto con Justiniana. *Madre e hijo*, es la obra que ambos imitan después que doña Lucrecia descartara *Desnudo de hombre y mujer reclinados y entreverados*, pues, desde su punto de vista, era una representación inverosímil, pues ambos personajes no se correspondían con Alfonso y Justiniana; esta apreciación de la madrastra es tanto más interesante si pensamos en el asunto de la semejanza de la imagen y su puesta en escena como uno de los rasgos diferenciadores de la relación entre padre e hijo respecto del rigor con que debe

asumirse la interpretación de la imagen. Naturalmente los medios son distintos, escritura y representación, aún así esta postura es decisiva:

Doña Lucrecia inspeccionó las imágenes y, en efecto, las mencionadas por Alfonso eran las únicas imitables. Descartó la última, porque ¿qué verosimilitud podía tener que un niño imberbe hiciera de ese barbado pelirrojo identificado por el autor del libro como el artista Félix Albrecht Harta, que, desde la foto del óleo, la observaba con expresión boba, indiferente al desnudo sin rostro, de medias rojas, que reptaba como serpiente amorosa bajo su pierna flexionada? En *Madre y niño* había al menos una desproporción de edad semejante a la de Alfonso y Justiniana (Vargas Llosa, 2000: 92-93).

Finalmente, y a petición de Fonchito, doña Lucrecia y Justiniana imitan una última obra para apoyar el entusiasmo del niño: *Dos jovencitas yaciendo entreveradas*.

No te muevas, Justita. Date la vuelta, nomás. Échate a su lado madrastra, de espaldas sobre ella. La mano así, bajo la cadera. Tú eres la del vestido amarillo, Justita. Imítala. Este brazo aquí, y, el derecho, pásaselo a mi madrastra bajo las piernas. Tú, dóblate un poquito, que tu rodilla choque con el hombro de Justita. Levanta esta mano, pónsela a mi madrastra en la pierna, abre los dedos. Así, así. ¡Perfecto! (Vargas Llosa, 2000: 95).

Estas palabras de Alfonso, sus indicaciones, refuerzan su postura frente al carácter vital que tienen para él las obras de Schiele; pues cada postura, cada gesto, cada color reflejan una intencionalidad que le ayuda a reconstruir al pintor desde su propia humanidad. Esto justifica la necesidad de ser fiel a la imagen, de no escatimar en el más mínimo detalle, de adentrarse en su singularidad no intercambiable, actitud que se contrapone a la de su padre, quien en vez de habitar la imagen en su rigor compositivo la evoca y refiere desde una selección caprichosa para poder así sentirse en la plenitud de su libertad creadora.

El cuaderno *Fonchito en lágrimas* se adentra de nuevo y de manera más precisa en la posibilidad de pensar la obra de arte como producto de una determinada relación con la vida. Así pues, Fonchito narra a la madrastra y a Justiniana la estela de sufrimiento que

marcó la vida la familia Schiele y que, según él, determino gran parte de su obra: la enfermedad del padre y su posterior transmisión a la madre, la relación entre los hermanos, su fascinación por las jovencitas, entre otras cosas. Este cuaderno es, si se quiere, una pequeña biografía, la cual, muy seguramente, se recrea seleccionando episodios de la vida de pintor que se apuntalen en el presentimiento del niño de que su vida será semejante a la de Schiele.

En el cuaderno *El dedo gordo de Egon Schiele* Fonchito propone una interpretación bastante especial de algunas de las pinturas del autor, así como de su inclinación al autorretrato. Al parecer y según Fonchito, “las manos eran la manía de Egon Schiele” (2000: 277) quien además sentía asco del dedo gordo. Para apoyar estas afirmaciones, el niño recurre a algunas obras:

—Fíjate en sus retratos. El de Arthur Roessler, por ejemplo —insistió el niño, con pasión—. O, éste: el *Doble retrato del inspector general Heinrich Benesch y su hijo Otto*; el de Enrich Lederer; y sus autorretratos. Sólo muestra cuatro dedos. Al dedo gordo, siempre lo desaparece (Vargas Llosa, 2000: 277).

Ante este descubrimiento, — que expresa una agudeza en la observación— Fonchito pasa a hacer algunas conjeturas o interpretaciones:

Algo le pasaba con las manos, pues, si no ¿por qué se hacía tomar fotos escondiéndolas en los bolsillos, o haciendo con ellas unas poses tan ridículas, torciendo los dedos como una bruja, metiéndolas delante de la cámara o poniéndolas encima de la cabeza como para que se le escaparan, volando. Las manos tuyas, las de los hombres, las de las muchachas (Vargas Llosa, 2000: 277).

Fonchito, observador minucioso, es, además, capaz de percibir —pese al afecto que media en su relación con el pintor— lo obtuso, lo deforme, lo incongruente, lo feo:

Por ejemplo, en este grabado de 1910, *Muchacha desnuda de cabellos negros, de pie*, ¿no desentonaban esas manos hombrunas, de uñas cuadradas, idénticas a las que pintaba el mismo Egon en sus autorretratos? ¿No había hecho también

eso con casi todas las mujeres que pintó? Por ejemplo, el *Desnudo, de pie*, de 1913 (Vargas Llosa, 2000: 278).

Ante la sorpresa de la madrastra, que duda si acaso el niño descubrió por sí mismo estos detalles, éste responde:

—Cualquiera que mire mucho sus cuadros, lo nota —se encogió de hombros el niño, sin dar importancia al asunto—. ¿No dice mi papá que si no es un temático, un artista no llega a ser genial? Por eso, yo me fijo siempre en las manías de los pintores que se reflejan en sus cuadros. Egon Schiele tenía tres: poner las mismas manos desproporcionadas a todas sus figuras, quitándoles el dedo gordo. Que las chicas y los señores mostraran sus cositas, levantándose la falda y abriendo las piernas. Y, la tercera, retratarse él mismo, poniendo las manos en posturas forzadas, que llaman la atención (Vargas Llosa, 2000: 278).

A continuación, el niño hace un recuento de las cosas que, desde su punto de vista lo acercan al pintor y que justifican su recurso a la biografía. De hecho, narra acontecimientos en los cuales se expresa una hipotética relación del autor con el Perú, con lo cual se acrecienta el palpito de su vínculo con el pintor. Por último, Fonchito vuelve sobre este asunto de lo biográfico en el cuaderno *Fiera en el espejo* en donde recrea la fascinación del pintor por el espejo y las posibilidades que éste representó para algunas de sus obras:

Lo que quería decir que, Egon Schiele, había empezado a pintar a Moa de espaldas, frente al espejo, pero, luego, atraído por la parte de ella que no veía directamente sino proyectada, decidió pintarla también así. Con lo cual, gracias al espejo, pinto dos Moas, que, en verdad, eran una: la Moa completa, la Moa con sus dos mitades, esa Moa que nadie podría mirar en la realidad porque “nosotros sólo vemos lo que tenemos delante, no la parte de atrás de ese delante”. ¿Comprendía por qué era tan importante ese espejo para Egon Schiele? (Vargas Llosa, 2000: 324-325).

Cabe anotar que es la contraposición de las figuras del padre y el hijo como antagonistas en lo que al modo de aproximación al arte de la pintura se refiere lo que nos permite

proponer esta visión de contraste como una de las apuestas de la novela. Oponer la figura del observar licencioso a la del riguroso, ayuda entre otras cosas a comprender la singularidad de la experiencia con los productos del espíritu y su imposible generalización. Además, desde ambas perspectivas se abren cuestiones muy complejas como, por ejemplo, la utilización e interpretación de la imagen en virtud de un fin determinado y con ello la puesta en cuestión de la verdad del arte. De otro lado el tema de lo biográfico como encarnación de la verdad de la obra y, con ello, la difícil cuestión de la liberación del arte respecto de su creador.

IV. El color de la imagen: pintar las palabras

La importancia de considerar qué tipo de relación se ha establecido entre la literatura y las demás artes hace posible avizorar el predominio de unas manifestaciones artísticas sobre otras. En este sentido y gracias a los diferentes estudios que sobre este tema se han realizado, podríamos afirmar que ha sido la pintura el género artístico privilegiado para la reflexión sobre el arte. La pintura, como instancia del develamiento, hace posible la aprehensión de la imagen a través de la observación. Esto es, que la pintura es un arte que permite un tipo particular de existencia de la imagen, la cual deviene, en algunos casos, en la expresión de una existencia real (mímesis) y, en otros, de una pura invención. Aun así, indagar por el sentido de la imagen respecto de su filiación con algún tipo de realidad preexistente a su creación y en tal sentido, de su carácter mimético, implica que el espectador asuma al respecto una postura que lo vincule con la idea de que lo representado puede y debe, rebasar el ámbito de lo conocido y de esta manera propiciar el desdoblamiento de eso conocido en una realidad, acaso invisible a los ojos que solo buscan la evidencia:

La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia, en cuanto que no son mera repetición sino verdadero “poner de relieve”, hay en ellas al mismo tiempo una referencia al espectador. Contienen en sí una referencia a todo aquél para pueda darse la representación (Gadamer, 1977: 159).

Si bien, en un principio, la pintura surge a partir de la representación de la naturaleza y por tanto de lo existente y de fácil comprobación, ello no impidió que con el paso del tiempo y la invención de otras técnicas y quizás la del mismo museo, la pintura se despojara de su referente inmediato y diera origen a la creación de formas y modos distantes de lo existente y de la naturaleza. Aun así, pensar en aquello que movió al hombre primitivo a querer plasmar sobre la piedra la forma de algún animal o de una escena de caza no deja de ser enigmático. Es como si desde esos tiempos remotos, en que el lenguaje aún no había alcanzado el estatus de ser vehículo de difusión del pensamiento sino a lo sumo una herramienta incipiente para la comunicación de lo más elemental, el rudimento de la pintura hubiese posibilitado, pese a su sencillez, una manera más profunda de comunicar y permanecer.

La experiencia con la pintura se abre entonces desde la peculiar sistematización de las formas, las cuales son reveladas y reordenadas al interior de las obras consiguiendo tornarse en la expresión de: "...una vitalidad de sentimiento, representación y acción, que abarca cielo y tierra en la multiplicidad de situaciones y modos externos de manifestación de lo corpóreo..." (Hegel, 1989: 584). Todo ello, aunado a las posibilidades inmensas que el cromatismo revierte como una vibración de lo vital que se insinúa en el espectro de la creación o, como lo diría Hegel, en aquello que constituye el carácter de esta manifestación:

La pintura ubica sus figuras dentro de una naturaleza externa o un entorno arquitectónico inventado por ella misma en el mismo sentido, y, mediante el ánimo y el alma de la concepción, de esto exterior sabe tanto hacer un reflejo subjetivo como ponerlo en relación y asonancia con el espíritu de las figuras que se mueven en su seno (Hegel, 1989: 584).

De ahí que los motivos de la pintura no sean necesariamente la reproducción de aquello que Aristóteles consideró era el fundamento de la imitación del teatro trágico, a saber, "las acciones de hombres esforzados" (Aristóteles, 2002: 37). La pintura al parecer logró despojarse de la mimesis de lo bello con lo cual hizo posible e inevitable una nueva acomodación del ojo en el espacio de lo representado. Puesto que si el arte ya no exponía la belleza sin mediación, sino que se aventuraba en la configuración de motivos

en apariencia menores, era porque una nueva intuición se había revelado. Francis Bacon, a propósito de la pintura no ilustrativa dice lo siguiente:

Lo que aún no se ha analizado es por qué esta forma particular de pintura resulta más penetrante que la ilustración. Supongo que se debe a que tiene una vida completamente propia. Vive por sí misma, como la imagen que uno intenta atrapar. Vive por sí misma, y en consecuencia trasmite la esencia de la imagen con más penetración. Así que el artista quizá sea capaz de abrir, o más bien, diría yo, destrabar las válvulas del sentimiento, y en consecuencia volver al observador a la vida más violentamente (Bacon, 2003: 27).

Los cuadernos de don Rigoberto indaga por una consideración del arte que parece más cercana a aquel tipo de observador, visitante de museos, que Eric Bou sitúa en la categoría de “visitante escritor”: “El que no puede sino sucumbir al impulso de convertir en escritura esa experiencia especial de la visita: poemas, fragmentos de novelas, obras teatrales, son testigos de esa fiel dedicación” (Bou, 2001: 78). Don Rigoberto, escritor y observador de la pintura, elige ver las obras desde esa suerte de ángulo que parece crearse entre la imagen y la escritura literaria, el cual le permite ver y no ver al mismo tiempo; si se quiere, le abre la multiplicidad de sentidos que hace propicio su acercamiento desde el lenguaje literario. La obra, en tanto que producto del espíritu, es portadora de un sentido y una significación propia. La literatura realiza un corte en esa vertical del sentido, trazando una suerte de línea horizontal que sería la que hace posible el ejercicio de traslación de la imagen al lenguaje literario. El escritor parece situarse en el ángulo que se crea entre la vertical del sentido de la obra y la horizontal de la multiplicidad del lenguaje literario. Aun así, la literatura debe asumir la obra como lugar de efectuación de lo verdadero. Pues si bien la obra reproduce solo un modo de la verdad, algo singular y que pertenece de suyo a la multiplicidad de lo existente, aún así, lo verdadero sigue habitando la obra en la medida en que lo representado es un fragmento del mundo.

De otro lado, en la novela aparecen nombradas una muestra representativa del arte universal. Además de Klimt y Schiele que son los pintores más recurrentes —el primero como instancia de la representación y la semejanza y el segundo como posibilidad de considerar el modo como la vida afecta y determina la obra— aparecen sin embargo,

relacionados otros grandes pintores y obras: *La Gioconda*, *La maja desnuda*, *Pereza y lujuria*, *El origen del mundo*, *Diana y sus compañeras*, *La mujer barbuda*, *Arpía leonada* y *alada*. Pintores como Courbet, Van Gogh, Tiziano, Bellini, Boticelli, Ribera, Rubens, Ingres, Vermeer y contemporáneos como Joan Ponc, Victor Brauner, Jonás Drentwett, Emil Nolde, Matta, Tápies, Frida Kahlo, Andy Warhol, conforman la galería de la novela. Este diverso grupo de artistas hace posible ver aquello que con Malraux llamamos *Museo imaginario* y que es posible dada la facilidad para hacerse a las reproducciones y por la manera como el arte puede vivir al interior de otras instancias como lo es el pensamiento literario. Podría también pensarse que la diversidad de artistas, y por tanto, la conjunción de las diferentes etapas del arte tiene el cometido de responder a una suerte de pensamiento universalista que se justifica en la no exclusión de estilos y tendencias, y en consecuencia en la puesta en escena de una historia del arte en miniatura. Por último cabe anotar que Vargas Llosa logra a la luz de un personaje cotidiano y de una temática que tiende a lo obscuro reflexionar sobre las posibilidades de pervivencia de la imagen en aquellos espacios invisibles de la escritura y efímeros de la representación.

La discusión sobre la pintura y los posibles modos de aprehensión de su sentido se ve atravesada por la existencia de dos personajes, Don Rigoberto y Alfonso, quienes habrán de exponer desde dos perspectivas distintas la pintura como instancia que desencadena la creación de otros tipos de arte. Tenemos la escritura que asume la pintura como pretexto y argumento y la representación que la asume como parámetro de perfección. Es así, que la obra explora la pintura desde la condición humana propia de observador y permite la alternancia de las conciencias que aprehenden su motivo desde la idea de saberse contenidos en él. Es por ello que podemos afirmar que es el personaje singular el que se aproxima al arte atravesado por su experiencia vital convirtiéndose en lugar de enunciación del sentido de las pinturas. Con Don Rigoberto la apreciación del arte va a estar determinada por la ubicación de su propia fantasía en la escena de la pintura. Su hijo, en cambio, avanzará en la difícil tarea de ver en la pintura la posibilidad de lo escenográfico y, en este sentido, de romper su quietud y silencio a través de la práctica escénica.

Bibliografía

Aristóteles (2002) *Poética*. Madrid: Istmo.

Balthus (2003) *Memorias*. Barcelona: Debolsillo.

----- (2010) *Meditaciones de un caminante solitario de la pintura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Benjamin, Walter (1989) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.

Blanchot, Maurice (1971) *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus.

Bou, Enric (2001) *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pretextos.

Gadamer, Hans Georg (1977) *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Hegel, G. W. F (1989) *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.

Heidegger, Martin (1995) *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.

Malraux, André (1956) *Las voces del silencio*. Buenos Aires: Emecé.

Sylvester, David (2003) *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona: Debolsillo.

Vargas Llosa, Mario (1988) *El elogio de la madrastra*. Bogotá: Arango Editores.

----- (2000) *Los cuadernos de don Rigoberto*. Madrid: Santillana.