



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

Transfiguración del personaje y narrativa efrástica en *Naturaleza
muerta con cachimba* de José Donoso

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Guillermo Daniel González Colín

Asesor:

Dr. Armando Octavio Velázquez Soto

Ciudad Universitaria, octubre de 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la Virgen María de Guadalupe.

A Gabriela.

A Daniela y Hernán.

A Blanca y Javier.

A Laura, Diego y Pablo.

A toda mi familia y amigos.

Contenido

Introducción.....	4
I. Voz narrativa y personaje	10
I.1 El caso de Marcos Ruiz Gallardo.....	14
I.2 Voz narrativa a la Bajtín.....	18
I.3 El aura en el arte y el artista.....	22
I.4 El personaje Hilda y la baronesa dandy.....	27
II. Las écfrasis y los umbrales.....	32
II.1 ¿Momentos umbrales o visión epifánica?.....	35
II.2 Los umbrales de Marcos.....	37
II.2.1 El diálogo entre las nociones de obra y autor.....	41
II.3 El espacio de la decadencia.....	44
II.3.1 El personaje Larco.....	48
II.4 Patrimonio nacional o valor de cambio.....	54
II.5 La mujer ideal en el imaginario decadente.....	59
III. Marcos Ruiz Gallardo transfigurado.....	63
III.1 De regreso al nombre o Felipe Larco.....	63
III.2 La actualización de la obra.....	73
III.3 <i>Still leven</i> o el tiempo suspendido.....	76
IV. Consideraciones finales.....	84
Bibliografía.....	91

Introducción

La editorial Grijalbo publicó en 1990 un tomo de su colección *espejo de tinta*, el cual contiene un par de novelas cortas escritas por José Donoso. La primera se llama *Taratuta* y cuenta la historia de un novelista que sigue las pistas de un revolucionario bolchevique, más parecido a un forajido, inmerso en la Revolución rusa de 1917. Mientras el novelista sigue los indicios que le hacen conjeturar los vacíos en las memorias y registros del paso de Taratuta –no se sabe si es el apellido del bolchevique o simple nominativo– por el inicio del siglo XX, reflexiona sobre el quehacer literario. El autor conduce al lector hacia un juego desde la primera página, pues la voz del novelista nos cuenta cómo un amigo lo conmina a leer una biografía de Lenin escrita por Gerard Walter, la cual fue publicada por... ¡la editorial Grijalbo!

El lector esboza sonrisas al toparse con esta clase de juegos que suelen asumirse inocuos, a lo mucho como la asunción del pacto entablado entre el autor y el lector: acepto que me cuentes tus mentiras y pensaré que son verdades, aunque ambos sabemos que son mentiras. Sin embargo, si el autor de una novela tiene como personaje principal a un novelista, el pacto literario se torna en advertencia para estar atento, pues el mismo narrador afirma al final del primer capítulo que “es el ojo del artista el que elige, compone y descompone para construir otra verdad, la del engaño”¹.

La segunda novela publicada en el tomo se llama *Naturaleza muerta con cachimba*, cuya anécdota es muy sencilla: un empleado bancario descubre en un pueblo de provincia la obra de un artista olvidado, la cual es custodiada por un peculiar sujeto que, según se cuenta, acompañó al artista por sus correrías de autor decadente en Europa. Así, el empleado

¹ José Donoso, *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*, p. 13.

bancario, sin saberlo, se ve envuelto en una serie de hechos que trastornan su vida al grado de abandonar su puesto en el banco para sustituir al custodio y garantizar la continuidad de la obra. El elemento que ambas novelas comparten es la figura del artista como un profesional del engaño, entonces las preguntas se formulan casi como obvia consecuencia: ¿por qué se advierte de un engaño?, ¿en dónde o en qué radica el engaño?, ¿el narrador quiere insinuar que algunos de los hechos contados son verdad?, ¿qué es verdad y qué es mentira?, ¿para qué rastrear lo que es verdad o mentira en una novela latinoamericana? Al tratar de dar respuesta, las preguntas se complejizan puesto que el registro del lenguaje cambia. Me refiero a que estas preguntas constituyen apenas el inicio de un acercamiento que requiere profesionalización metodológica para abordar el texto e interpretarlo. Y el primer paso para ello es la elección del corpus para analizar.

Descarté *Taratuta* como corpus porque al investigar perdía la perspectiva entre el mundo narrado y la realidad histórica, o sea, me concentraba más en rastrear correspondencias históricas que en analizar la diégesis a pesar de la advertencia que cité anteriormente en la que se afirma desde el principio el engaño. Por ello decidí enfocarme en la segunda novelita del tomo.

Sin embargo, además de la dificultad para entablar una relación entre la historia y la novela que permitiera plantear claves interpretativas, lo que llamó poderosamente mi atención de *Naturaleza muerta con cachimba* fue el paratexto, es decir, me atrajo el título de la novela que refiere a un género pictórico que entraña una serie de dificultades interpretativas en tanto que es un género desdeñado dentro de los estudios académicos en cuanto a pintura se refiere.

Habrá que acotar que la jerarquía entre géneros pictóricos fue instrumentada por las academias de arte entrado el siglo XVII. En 1667 André Félibien, en el prólogo de las

*Conferencias de la Academia francesa*², establece la importancia de las obras a partir de los temas pictóricos: historia, retrato, paisaje, marinas, flores y frutos. La jerarquía atiende al contenido o mensaje. Así, la pintura de historia proyecta una interpretación de la vida; un mensaje intelectual o moral; una representación de la psique humana; o un juego de ideas. Estas obras constituían el género grande, mientras que los demás eran considerados géneros menores puesto que no hay sino imitación de objetos. Las naturalezas muertas, al considerarse como género menor, son relegadas en el análisis y la exhibición; sin embargo, la destreza técnica del artista se muestra en este tipo de obras.

Ahora bien, basta una breve mirada en la historia del género para notar la hipercodificación que alcanzó en la escuela flamenca o en el bodegón español para darnos cuenta de que la jerarquización académica, al ser una clasificación arbitraria, sólo sirve para la didáctica de la historia del arte, no así para captar el contenido y, como consecuencia, interpretar y valorar las obras.

Entonces las significaciones entre la novela y el género pictórico comenzaron a desbordarse y esta novela, al no ser de las más afamadas de Donoso, se me presentó como la oportunidad perfecta para hacer una reflexión sobre un texto que me conminó a buscar, comparar y pensar a través de otras manifestaciones artísticas. Me refiero a que la lectura hizo que buscara pinturas para compararlas con las descripciones que Donoso hace en la novela. De esta manera, la investigación que presento tiene como objetivo interpretar las estrategias discursivas que implementó José Donoso en *Naturaleza muerta con cachimba* y con las cuales genera efectos de sentido tales que motivan la interacción de la literatura con

² Guadalupe Álvarez Cid, “Géneros de la pintura, pintura de género: hacia una nueva lectura de la pintura de castas”. *Revista 180* [En línea]. 2019, n.44, pp.17-28.

la pintura y el cine. Así, la écfrasis se me presentó como una herramienta a través de la cual puedo dar cuenta de esta relación.

No obstante, la peculiaridad de la escritura de Donoso –y como advirtió en *Taratuta*– en *Naturaleza muerta con cachimba* hay un engaño que comienza con los efectos de sentido propios de la literatura, pero que culmina con una propuesta que va más allá de la diégesis. Me refiero a que el autor de la novela, en un primer momento, provoca efectos sinestésicos y al poner más atención a las descripciones ecfásticas que los generan, el lector se da cuenta que lo textual es arrastrado hacia el ámbito de la significación de la naturaleza muerta pictórica, es decir, el autor genera un trampa ojo textual.

Con el propósito de demostrar lo anterior, en el primer capítulo tomé la categoría de personaje como gozne que articula la narración y la voz enunciativa, entendida a la Bajtín, como la instancia en la que las distintas tendencias ideológicas convergen y dialogan. Asumir la voz enunciativa como el espacio de convergencia dialógica me permitió analizar discursos transversales, por ejemplo, algunos elementos de la Modernidad como proyecto civilizatorio inconcluso del que se derivan las distintas ideas sobre el arte y el artista que se despliegan entre la población de Latinoamérica. Una muestra de ello es la necesidad imperiosa de los individuos por mantener una imagen o apariencia de decencia ante la comunidad en la que se desenvuelven. En este sentido el arte y el artista tienen un aura que genera ideas específicas sobre lo que debe ser el arte y, por ende, el artista; cuando estas ideas preconcebidas no se confirman con las obras y el artista, entonces inicia un conflicto de proporciones novelescas.

De igual manera, en el segundo capítulo utilizo la noción de “momentos umbrales”, que es usada por Bajtín, la cual entiendo como los puntos de inflexión que marcan los paulatinos cambios que experimenta el personaje principal a lo largo de la novela, esto con el propósito de seccionar el corpus y así analizar las descripciones como écfrasis. Ahora bien,

puesto que la novela narra la historia de un pintor vanguardista, exploraré los postulados de los movimientos artísticos, sobre todo para tratar de entender aquello que perseguían con las visiones logradas a partir de prácticas decadentes, las cuales son descritas en la diégesis, y que influye en las écfrasis que analizo.

Así, parece que Donoso describe visiones epifánicas, tal cual sucede en las pinturas de vanguardia, lo cual contrasta con mi planteamiento de “momentos umbrales”; sin embargo, la comparación no era tal puesto que la visión epifánica es un postulado artístico mientras que el “momento umbral” es una herramienta metodológica que usé para abordar esta novela. Como obvia consecuencia profundizo en el diálogo que se entabla entre las nociones de obra y autor desde las dos etapas artísticas que se mencionan: el Renacimiento y las vanguardias, lo cual me lleva a reflexionar sobre el personaje que es artista y que se apellida Larco. La construcción literaria de este personaje constituye el principal trampaajo en esta novela, pero eso lo analizo con profundidad en el tercer capítulo.

A su vez, en este segundo capítulo me parece necesario abordar la tensión que se describe entre la consideración de la obra artística como patrimonio nacional o como valor de cambio, ya que esta tensión constituye una de las mayores críticas subyacentes que encuentro en esta novela. Finalmente, concluyo este capítulo con el análisis de una écfrasis en donde se aborda el tema de la mujer ideal en el imaginario decadente, puesto que, si el objetivo es narrar la transformación de un personaje, ésta pasa por todos los aspectos de su vida, lo cual incluye su vida sexual y emocional.

En el tercer capítulo regreso a la categoría de personaje para contrastar el antes y después de Marcos Ruiz Gallardo, nombre del personaje, para explicar el reacomodo de los semas que se desplazan entre el cuidador y el empleado de banco Marcos, para así interpretar la diégesis como un trampaajo y también como *still leven* o tiempo suspendido, esta última

es la significación que la naturaleza muerta tiene en la escuela de pintura flamenca. Esta interpretación tiene una implicación más profunda, pues tiene que ver con la actualización de la obra del artista narrado y la continuidad de la misma como legado o encomienda al personaje transfigurado.

En el último capítulo expongo las consideraciones finales y las perspectivas que este trabajo arrojó, es decir, a partir de su manufactura encontré conceptos y metodologías que pueden ser aplicadas a otras novelas o constituir desarrollos conceptuales que aporten a los estudios literarios. De igual forma consigno todo aquello que quedó fuera del presente texto pero que sin duda está presente en *Naturaleza muerta con cachimba* pero que, por razones de alcance de la investigación, profundizar en ellos hubiese implicado una extensión del tiempo de investigación o que incluso hubiese llevado este texto por derroteros distintos.

Finalmente, y antes de iniciar el análisis profundo, diré que la potencia de la narrativa de José Donoso está plasmada en sus novelas más renombradas y tal pareciera que *Naturaleza muerta con cachimba* es un trabajo más sencillo cuya complejidad no es tan evidente como en *El obscuro pájaro de la noche*, pero es justo a partir de esa consideración que esta novela breve adquiere el estatus de testamento literario y pretende tener un efecto en la realidad en la que se afirma la continuidad de su obra; llegaremos a esa conclusión después de un entretenido recorrido puesto que, al final, este texto se trata solamente de la interpretación de una naturaleza muerta.

Capítulo I. Voz narrativa y personaje

En este capítulo analizaré narratológicamente la novela *Naturaleza muerta con cachimba* de José Donoso, principalmente me enfoco en la categoría de personaje, es decir, el nombre propio que imanta series predicativas que hacen que el lector se forme una idea sintética de los personajes. Primero, explicaré cuál es la posición desde la que habla la voz narrativa y cómo esta misma voz construye a los personajes y plantea los datos para el desarrollo de la trama. Luego, explicaré la necesidad de abordar el concepto de voz desde el despliegue teórico-metodológico de Mijaíl Bajtín pues me permite analizar cómo distintas tendencias ideológicas dialogan en una misma voz. A la par, analizo los contenidos de estas tendencias ideológicas con el propósito de interpretar la novela.

Naturaleza muerta con cachimba es una novela corta dividida en trece capítulos, los primeros tres hacen las veces de exordio pues ofrecen los datos iniciales para el desenvolvimiento de la historia. La voz narrativa corresponde a la de un narrador autodiegético, hecho que introduce la noción de un relato confesional; así que todos los datos que obtenga el narratario³ serán proporcionados por el protagonista de la historia. Asistiremos pues, a un relato que cuenta la transformación de la subjetividad del personaje principal, es decir, del cambio paulatino de su visión de mundo.

El primer capítulo narra un pasado inmediato, o sea que la narración comienza *in extremas res*, por el desenlace según el orden convencional en el que se narran los

³ Gerald Prince define narratario como: "The one who is narred to, as inscribed in the text. There is at least one (more or less overtly represented) narratee per narrative, located at the same DIEGETIC LEVEL as the NARRATOR addressing him or her". G. Prince, p. 57, s.v. 'narratee'. Debo aclarar que en esta primera parte del análisis uso los términos narrador-narratario en tanto que me refiero al nivel diegético, el cual supone una voz narrativa a la que le corresponde un receptor interno o supuesto, es decir, un narratario; posteriormente, y según requiera el análisis, uso los términos autor-lector en tanto que me refiero al autor y al lector empíricos.

acontecimientos (inicio, desarrollo y desenlace): “Después del brevísimo acto que disolvió nuestra CORPORACIÓN PARA LA DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL quedé seriamente deprimido”⁴. Luego de leer este fragmento suponemos que hubo un momento en el que los personajes se reunieron alrededor de la mencionada CORPORACIÓN y que hubo una problemática que motivó la disolución, la cual produce una emoción en la voz narrativa. Hasta este momento no sabemos quién cuenta la historia ni el papel que desempeña en ella; sin embargo, inferimos que los acontecimientos que concluyeron con la disolución de la CORPORACIÓN pertenecen a un pasado, lo que quiere decir que la narración se construirá a partir de una analepsis o retrospección.

Acusado por los socios de utilizar para mi beneficio esta organización que desde mucho antes de afiliarme a ella estaba planteada como ajena a todo fin de lucro, mi decisión de retirarme dejándola acéfala provocó la necesidad de cerrar sus puertas en forma definitiva porque, la verdad sea dicha, yo era el único socio realmente activo que iba quedando (99).

Retomemos el énfasis que el narrador hace sobre su propio trabajo: “la verdad sea dicha” es una frase que nos indica no sólo la ubicación de la mirada sobre los acontecimientos, sino la autopercepción que el narrador tiene de su papel en los mismos: se trata de una mirada protagonista. Los acontecimientos son cercanos y provocados por el narrador, quien cuenta que es acusado por otros. A pesar de ello, no sabe qué piensan los demás personajes⁵.

⁴ José Donoso, *Naturaleza muerta con cachimba*, México: Grijalbo, p. 99. En adelante se cita por esta edición y sólo consigno la página entre paréntesis.

⁵ En este momento considero pertinente definir el concepto de personaje desde la narratología. Luz Aurora Pimentel nos dice que un personaje es un nombre propio atravesado por una serie predicativa, nombre que tiene “cierto grado de estabilidad y recurrencia; [...] más o menos motivado, con un mayor o menor grado de referencialidad y con una serie de atribuciones y rasgos que individualizan su ser y su hacer en un proceso constante de acumulación y transformación”. A su vez, afirma que al personaje hay que considerarlo un efecto de sentido: “[...] se observa siempre la tendencia a analizar al personaje como un organismo que en nada se distingue del ser humano, olvidándose que, [...] un personaje no es otra cosa que un efecto de sentido [...] en el orden de lo moral o de lo psicológico [...] logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas”. Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, pp. 59-68.

De esta manera, y en consonancia con Pimentel, el procedimiento narrativo y su intención adquieren relevancia. La voz narrativa es una elección del autor, quien decide de qué manera dosificará los acontecimientos al narratario. La voz narrativa es la mediadora entre el mundo narrado (diégesis) y el narratario. En ello, el autor tiene la intención de provocar un efecto de sentido. De este modo identificamos los efectos de sentido que produce la voz narrativa al describir a otros personajes:

Antes de asistir a la convocatoria hice varios llamados para inducir a los socios a que me demandaran, para poder defenderme públicamente y así abandonar la CORPORACIÓN, el banco y Santiago con mi nombre limpio. No definí este propósito pero claro, todos olieron una situación dramática al atender a mi exhorto telefónico y se excusaron de acompañarme al acto: la Eglantina rehusó asistir al «sepelio» de algo por lo cual –usando su terminología grandilocuente de actriz retirada– «ella se había jugado entera», lo que no es verdad (99).

Las adjetivaciones caracterizan personajes. Con esto me refiero a que con breves frases nos construimos una idea de los rasgos físicos y morales del personaje descrito: “usando su terminología grandilocuente de actriz retirada”, la Eglantina será, después de esta frase, una mujer mayor que vive en el recuerdo de una vida pasada cuyos gestos afectados no corresponden con su nivel de participación en los hechos relatados, recordemos, siempre cribada por el punto de vista de la voz narrativa.

Don Artemio estaba en cama según me dijo esa mujercita con la que vive y hace pasar por su segunda esposa [...] ya que por su avanzada edad –tiene suficientes años como para recordar a Larco en todo su esplendor de dandy legendario paseándose por las calles del centro, de regreso de París o de un safari– el finiquito le causaría mayor desconsuelo que al resto de nuestro menguado grupo (99-100).

El tratamiento de respeto por parte de la voz narrativa y la posterior descripción nos habla de un personaje que goza de alguna consideración social, aunque lo importante aquí es que introduce un nombre, Larco, de quien nos enteramos tiene maneras aristocráticas: viajes a París, safaris, dandy legendario. Otro dato importante es la edad de don Artemio, la cual introduce una temporalidad, un pasado y un presente histórico en el que se intuyen rupturas

o la contraposición entre visiones de mundo: una sociedad con pretensiones aristocráticas y una sociedad que se moderniza. Más adelante el texto dice: “Misia Elena Granja partía esa misma tarde a las Termas de Panimávida con una sobrina de la que jamás nos había hablado, para comer bien, descansar y reponerse, tan desazonante le resultó nuestra crisis” (100). La palabra “misia” es un tratamiento de respeto que las clases bajas utilizan en el cono sur para dirigirse a la “señora”; a su vez, las Termas de Panimávida pertenecen a una región de descanso vacacional de clases medias y altas en Chile. ¿Por qué la voz narrativa se refiere a ellas como *la* Eglantina y *misia* Elena? La profesión de Eglantina es la de actriz, mientras que no se menciona la de Elena. Inferimos la consideración social gracias a los tratamientos: el primero despectivo, el segundo con respeto pero al fin irónico.

Hasta este punto, la información ofrecida por la voz narrativa nos hace tener las siguientes consideraciones: a) las descripciones de los personajes a través del uso de adjetivos logran que el narratorio se haga una idea sintética de los personajes, es decir, la adjetivación modula lo que debemos interpretar para clasificarlos según la función que desempeñan en el relato; b) esta idea sintética quiere decir que no estamos frente a personas con un pasado, anhelos, expectativas o profundidad psicológica; sino frente a semas y clasemas⁶ que codifican el mensaje y dirigen la interpretación, de tal suerte que su decodificación resulta inmediata. Estos personajes son los antecedentes discursivos del efecto de sentido posterior; los semas que los constituyen son estáticos pues fijan una premisa o estado de discurso. Estos

⁶ Por ‘semas’ entendemos a “un elemento no autónomo (no una unidad) cuyo carácter mínimo es relativo – debido a que es una entidad construida- aprehensible sólo ‘en el interior de la *estructura* elemental de significación’, pues es un ‘punto de intersección de relaciones significantes’. Asimismo, los clasemas “son el ‘conjunto de los semas contextuales que el semema posee en común con los otros elementos del *enunciado* semántico’, los cuales, al aparecer recurrentemente en el discurso como ‘haces de categorías sémicas’, garantizan la coherencia (*isotopía*)”. Greimas, *apud* H. Beristáin, *op. cit.*, p. 451, s.v. ‘sema’.

mismos semas ayudan a ubicar la focalización, es decir, ayudan a fijar el lugar desde donde el narrador cuenta la historia.

I.1 El caso de Marcos Ruiz Gallardo

Al final del primer capítulo, la voz narrativa elige contarnos un momento de su vida en el que el personaje toma una decisión: “Desperté varias horas más tarde: ya sabía qué iba a hacer con mi vida” (100). Al inicio del segundo capítulo la voz narrativa enuncia un nombre propio: Marcos Ruiz Gallardo, quien narra las premisas o situación primera en la que se encontraba el personaje, a saber:

Tengo treinta y un años y si bien soy soltero, antes de estos acontecimientos estaba comprometido para casarme con la Hilda Botto Gamboa. [...] yo era un bancario de rango más bien modesto, [...] mis superiores sabían valorar mis cualidades, sobre todo mi pulcritud y mi cumplimiento. Mis compañeros de trabajo solían mofarse [...] llamándome “el viejito Ruiz” [...] poco moderna mi discreta indumentaria y afectada mi dicción (101).

Con esta descripción se plantea la primera situación, es decir, el antes del personaje, al cual asociamos con los valores de quien espera un ascenso social. En un primer momento podemos relacionar los adjetivos con los valores de una sociedad tradicional (casamiento, trabajo estable); sin embargo, nos encontramos más bien con los valores que propone una sociedad en proceso de modernización, pues la mofa de los compañeros de trabajo, quienes se encontraban en la misma situación (búsqueda de ascenso social), nos habla más bien de un personaje peculiar en cuyas particularidades se suscitará la tensión entre el proceso de modernización y el rechazo de éste. En el mismo párrafo encontramos los datos de la situación social del personaje:

No dejaba de sentir en el trato de mis colegas cierto ingrediente de envidia por este perfeccionismo que me caracteriza: es fruto de más de dos años de estudios de Derecho, que me vi en la necesidad de suspender a raíz de la muerte de mis padres en un accidente

de micro en la cordillera, en viaje de paseo a Mendoza y para comer bifes baratos y comprar suéteres (101).

La descripción de una clase social aunada a las circunstancias en las que mueren los padres nos habla de la búsqueda de un ascenso social gracias a la educación; y el tono en el que se cuenta el accidente denota su cotidianidad en los viajes a través de la cordillera de los Andes, lo que a su vez nos indica el estado de las carreteras; con ello se evidencia el estadio del proceso modernizador en Chile. Inmediatamente después, en el mismo párrafo, la narración introduce una prolepsis:

Después, la experiencia me ha hecho confirmar lo que decía Larco: que la envidia es un tributo de la mediocridad al genio. Ahora tengo la distancia suficiente para darme cuenta de que las chocarreras bromas de oficina no eran más que una forma de admiración, en realidad, un halago (101).

¿Qué efecto se persigue al introducir en el discurso cronológico analepsis y prolepsis? La ubicación de la focalización, es decir, quien narra la historia conoce el antes y el después de Marcos Ruiz Gallardo, pero que bien puede no ser él. Podría ser, incluso, una suplantación. Aunque se necesitaría un lector muy productivo para llegar a tal conclusión. Lo importante es que el párrafo anterior ancla la información del antes y el después en el nombre Marcos Ruiz Gallardo, éste es un observador de sí mismo. Este observarse abre la posibilidad a que sea él quien cuenta la historia u otro, o la confirmación de la tensión discursiva en el yo que enuncia, que se afirma y que se contradice; un yo que inicia en un punto con rasgos identitarios establecidos y que posteriormente se deshace o degrada para volverse a construir (“ya sabía qué iba a hacer con mi vida”). Es un personaje cuya identidad está en proceso de construcción en relación con lo que los otros personajes dicen de él.

Ahora bien, para profundizar en la función de la prolepsis y la analepsis en la construcción del personaje, debemos asumir la noción de identidad como una construcción permanente, es decir, el anclaje es el nombre propio, Marcos Ruiz Gallardo, cuyas

afirmaciones sobre sí mismo y sobre el exterior cambian a lo largo de la narración. En *Naturaleza muerta con chachimba* los discursos que se contraponen y que luchan entre sí necesitan un espacio en el cual llevar a cabo su batalla. Este espacio es el personaje Marcos Ruiz Gallardo:

La verdad es que paralelamente a mi necesidad, sentía un gran rechazo por el compromiso que otrora adquirí con el corazón henchido de amor, de unir mi destino al suyo. ¿Cómo había llegado a amarrarme así...? ¿Cómo liberarme? La verdad es que había mamado –como vulgarmente se dice– la caballeridad en la cuna, y el ejemplo de mi padre, que aunque de posición modesta era todo un caballero, siempre guió mis pasos. ¡Qué difícil me parecía ahora permanecer sumiso a mi destino! ¿No tiene uno derecho a cambiar, entonces, a desarrollarse, a crecer...? ¿Cómo dejar de rebelarme después de conocer aspiraciones tan distintas al asomarme al universo de Larco? (102).

¿Nos situamos ante la conocida disputa generacional, en otras palabras, ante el acto adolescente de ruptura con el orden familiar para que el personaje encuentre su camino personal y por tanto leemos una novela de iniciación: la exploración adolescente? Hay más preguntas, ¿podemos afirmar que el párrafo describe la tensión entre la tradición y la novedad, es decir, se apela a la caballeridad que es una forma específica en la que el individuo se relaciona con la sociedad, lo cual remite a una tradición? Esta tradición o serie de valores (“pobre pero honrado”) se contraponen, específicamente, ¿a qué propuesta, ante qué novedad, a qué “aspiraciones tan distintas”?

Esta forma de ser (caballeridad), según el párrafo citado, constituye la situación primera ante la que se rebela el personaje; sin embargo, nuestro interés se centra en el tránsito de un punto de vista a otro, rasgo que caracterizará a este personaje y que lo hace más complejo, es decir, deja de ser un personaje codificado pues los semas y clasemas que lo constituyen se complejizan de tal manera que la decodificación ya no es inmediata y, por el contrario, la rebelión contra esa caballeridad nos enfrenta a un personaje que debe

interpretarse con otras herramientas metodológicas que den cuenta de la lucha para evitar su aniquilación y posterior reformulación al asumir valores o un horizonte distinto al inicial.

Por lo pronto contentémonos con que la formulación del conflicto atraviesa y supera a

Marcos Ruiz Gallardo:

[...] ¿cómo no comparar todo lo mío con lo suyo, el trabajo del banco con el trabajo del artista, Santiago con París, ahora con entonces, mi vida con la suya, a la Hildita Botto, por último, con la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, la sugestiva danesa que fue el gran amor de Larco, y del brazo del opulento chileno se lucía por los bulevares de París con su melena adornada con latas de sardina para escandalizar a los burgueses? (102).

La comparación entre el trabajo del burócrata con el del artista remite a un conflicto existencial. Larco es un apellido mencionado varias veces, casi tantas como el personaje Marcos, de quien conocemos hasta ahora una actitud de dandy derrochador, aristócrata con ínfulas de vanguardista, es decir, de quien tiene una sensibilidad, visión y actitudes particulares sobre la sociedad del tiempo en el que vive. Larco es el nombre propio en el que se ancla la prolepsis. La frase que afirma que “la envidia es un tributo de la mediocridad al genio”, habla del rencor que experimenta un ser incomprendido por la sociedad de su tiempo. Las dos menciones sobre Larco nos hacen afirmar que éste es el horizonte, la nueva aspiración de Marcos, en este sentido, el estadio al que quiere llegar.

Profundicemos en esta mención que caracteriza a Larco como dandy, es decir, ¿en qué consiste el dandysmo? Desde la perspectiva de Gloria Durán Hernández-Mora, el dandysmo es una:

[...] concepción del arte como una forma de vida [...] de permanente rebeldía, de rebelión metafísica que lo llama Albert Camus. [Esa forma de vida] se fundirá con una obra [...] que se reconocerá, pero que, realmente, será, ella misma, la verdadera obra, difícil de catalogar e imposible de conservar, pero la obra auténtica, al fin y al cabo. [...] una actitud ante la vida en la que todos y cada uno de los aspectos que la conforman queden, o intenten quedar, controlados y previstos, pero que, al mismo tiempo, se abran

a nuevas posibilidades pues parte de esa previsión será tener los ojos, permanentemente, abiertos y caminar, siempre, en los límites de lo correcto⁷.

Así, el horizonte se entiende desde el principio de la novela como un acto que trastoca el sistema de valores y que apela no sólo a un cambio en la forma de vida de Marcos, sino al planteamiento de hacer de ésta una obra de arte. Es pues el arte, en la concepción de la actitud dandy, lo que dirigirá los pasos del personaje principal.

I.2 Voz narrativa a la Bajtín

Hasta aquí he utilizado el concepto de voz narrativa definido por la narratología; sin embargo, necesito abordar el texto desde un principio teórico-metodológico distinto con el propósito de interpretar *Naturaleza muerta con cachimba*. Para ello utilizaré las categorías de Mijaíl Bajtín, pero antes expondré unas consideraciones al respecto de la manera como las usaré. Françoise Perus nos invita a no considerar las categorías desarrolladas por Bajtín como un sistema clasificatorio en el que, cual cajón de sastre, metamos los elementos de los textos que analizamos para afirmar que tal o cual es, efectivamente, polifónico o monológico. Por el contrario, Bajtín despliega una estrategia de aproximación cultural donde se identifica al otro o la otredad a través del diálogo que se entabla en la sociedad; así, su objeto de análisis es el discurso y su corpus los textos escritos. Perus dice que Bajtín se centra en los textos producidos durante periodos históricos de transición (Rabelais y Dostoievski) en los que se identifican distintos géneros discursivos, a través de los cuales Bajtín da cuenta de las relaciones que se producen entre el discurso primario y secundario, es decir, entre “los géneros ligados a las múltiples esferas de la actividad práctica y sus intercambios verbales

⁷ Gloria Durán Hernández-Mora, *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*, pp. 4-7.

[...] y la diversificación histórica de otros géneros [como] la literatura”⁸. De esta manera, la unidad mínima de análisis para Bajtín es el enunciado⁹, el cual tiene tres aspectos: 1) el translingüístico, que lo separa de la oración gramatical porque incluye la presencia o imagen del interlocutor; 2) el ontológico, que es la vinculación con el sujeto que enuncia y que se define por la modalidad que lo relaciona con el interlocutor implicado; y, 3) el socioantropológico, pues todo intercambio sucede en el marco de convenciones discursivas y no discursivas que modelan el enunciado junto con el sujeto de la enunciación y su interlocutor, es decir, estos tres elementos configuran el objeto del intercambio socio-verbal concreto.

Entonces, para interpretar *Naturaleza muerta con cachimba*, esto es, para dar cuenta de las tendencias ideológicas o voces concretas que identifico en esta novela, usaré la categoría de voz enunciativa como la entiende Bajtín, en palabras de Perus:

Ésta no se confunde con el personaje tradicional, ni con el sujeto de la enunciación. Es la concreción —objetivación— de una tendencia ideológica socialmente existente, materializada en una serie de enunciados y géneros discursivos cuya coherencia le confiere la dimensión de una conciencia; vale decir, de una concepción acerca del mundo en que vive, y de su propia relación con este mismo mundo. [...] Pero, en uno y otro caso, la cuestión radica en la figuración de la voz-conciencia y en la de la modalidad, más o menos autocentrada, de su relación con el dialogismo social y cultural¹⁰.

Aclaro que mi interés no está en demostrar que esta novela sea o no monológica o polifónica, esa definición es una consecuencia que no busco. Por el contrario, mi interés se centra en

⁸ Françoise Perus, “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana”, *Tópicos del Seminario*, 21, enero-junio 2009, p. 194.

⁹ “Bajtín delimita el enunciado en función del cambio de sujeto de la enunciación —el cambio de un sujeto a otro—, y en función del carácter conclusivo del enunciado. Este carácter conclusivo se refiere, desde luego, al objeto modelado a su principio y a su fin, y a su organización concreta dentro de estos límites precisos”. *Ibid*, p. 188.

¹⁰ *Idem.*, p. 200.

dilucidar los discursos que allí concurren y la forma en la que se relacionan para producir significado, lo cual es, en última instancia, el llamado que hace Perus a los investigadores¹¹.

Así pues, el capítulo tres comienza el relato de las acciones con la descripción de la CORPORACIÓN PARA LA DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL, la cual en voz del protagonista es una de esas instituciones “vetustas, casi olvidadas” que, “al no formar una tradición cultural propia ni identificarse con una clase o una pasión política o social, hoy no calza en la vida contemporánea y quizá no calzó nunca” (103). La CORPORACIÓN es otro nombre que imantará no sólo adjetivaciones sino a otros nombres propios, es decir, los personajes y sus funciones se agrupan alrededor de ella. El término “corporación” nos remite a una empresa grande con capacidades de actuación transnacionales, es decir, nos hace pensar en un conglomerado empresarial propio del capitalismo. Ahora bien, la conservación es una actitud archivística cuyo objetivo es reconstruir una narrativa sobre el pasado de una población en una región determinada; tiene propósitos específicos que están vinculados a la construcción de una identidad nacional, la cual se articula con ideologías o mediaciones políticas. La descripción que hace la voz narrativa parodia el papel de la CORPORACIÓN en la sociedad en la que se desenvuelve, incluso niega la filiación de sus propios miembros: “los socios sobrevivientes apenas se acordaban de la CORPORACIÓN, así es que a nadie le extrañó ver a un hombre que comparado con ellos era sólo un chiquillo colocándose a la cabeza y cobrando cuotas” (103). Así, la pertinencia de la CORPORACIÓN y la de sus miembros se pone en entredicho:

¹¹ “De colocar el estudio de las formas concretas que adquiere el dialogismo —sus alcances y sus limitaciones— en las diversas tradiciones literarias del subcontinente americano, y redefinir así la problemática de las relaciones de dichas tradiciones con las diferentes corrientes de la literatura mundial en términos de diálogo, y ya no en los de influencia, imitación, superación o identidad, acaso pudiera ayudar a dejar atrás algunas ideologías adheridas a esta dependencia y contribuir con aportes propios a los debates conceptuales que giran actualmente en torno a la actividad lectora y a la historiografía literaria”. *Ibid.* p. 217.

¿Cómo se iban a interesar si tampoco eran sensibles a los peligros que acechaban a nuestro rico patrimonio artístico? Abrir autopistas y avenidas, en cambio, construir ostentosos inmuebles de renta, habilitar canchas de estacionamiento y clubes deportivos, esas empresas tan modernas que hoy por hoy consiguen el aplauso general además de millonario financiamiento, eran las que en el fondo alistaban el entusiasmo de nuestros socios. Así, la cruel picota de la plusvalía tumbó sin compasión nuestras iglesitas de adobe y casonas tradicionales, derribando los orgullosos palacios de nuestra aristocracia que en algunos afortunados casos aún agracian barrios que conocieron tiempos mejores: pero nuestros socios jamás se pronunciaron en defensa de nada. No comprendo por qué se hicieron socios en primer lugar. Y menos, por qué siguieron siéndolo (103).

En este párrafo encuentro dos tendencias ideológicas contrapuestas (conservación / modernización) que se articulan desde una misma voz; sin embargo, esta tensión no se personifica, es decir, no hay un personaje que represente o verbalice los afanes modernizadores; por el contrario, pareciera que “el viejito Ruiz” es uno más de esos miembros vetustos que no saben las razones por las cuales forma parte de la CORPORACIÓN. Nos damos cuenta de que la bivocalidad, la cual caracteriza la presencia de un diálogo en donde hay un sujeto que enuncia y un interlocutor, está presente como parte de la composición de esta novela (enunciado). Marcos Ruiz Gallardo describe un antes y prevé el horizonte al que desea llegar al contrastar la vida del artista con la del burócrata o la conservación del patrimonio nacional con la modernización. En el fragmento citado, la voz narrativa critica y denuncia los efectos de la modernización como respuesta a un discurso ajeno. Esto quiere decir que el autor es quien articula, consciente o inconscientemente, las muchas voces que se expresan en una novela, es decir, en la literatura la voz o voces ajenas se introducen durante el proceso de creación verbal. Mijaíl Bajtín¹² nos dice que los distintos recursos estilísticos dan cuenta de la adhesión o alejamiento del autor con respecto al contenido emitido. La bivocalidad tiene que ver con la orientación de la palabra, la cual, nos dirá Bajtin, irá hacia el objeto del discurso o como respuesta hacia un discurso ajeno.

¹² Mijaíl Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 290-291.

Los discursos que resuenan desde la voz enunciativa describen y prevén, es decir, siguen direcciones distintas emanadas desde una misma posición, puesto que en este enunciado (novela) la voz enunciativa modela tanto el objeto (tema) sobre el que se dialoga como la respuesta a este tema. Me refiero a la triple orientación de la voz enunciativa, la cual se dirige: 1) hacia el interlocutor o imagen que se tiene de él; 2) hacia el objeto del intercambio verbal; y, 3) hacia las modalidades de la relación del sujeto de la enunciación con su propio enunciado¹³.

I.3 El aura en el arte y el artista

Entonces, por un lado, tenemos el proceso modernizador y, por el otro, la conservación del patrimonio. ¿Cuáles son los motivos de esta supuesta conservación? ¿Qué motivó a los miembros a formar parte de la CORPORACIÓN si aplauden la construcción de estacionamientos? Con el propósito de dar respuesta a estas interrogantes apelo al término de “aura” explicado por Bolívar Echeverría y que fue instrumentado por Walter Benjamin, quien lo define de la siguiente manera:

Como la aureola o el nimbo que rodea las imágenes de los santos católicos, o el “contorno ornamental que envuelve a las cosas como en un estuche en las últimas pinturas de Van Gogh”, el aura de las obras de arte trae también consigo una especie de *V-effekt* o “efecto de extrañamiento” –diferente del descrito por Brecht— que despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica se superpone o sustituye a la objetividad meramente de su presencia material. En virtud del aura –que las obras de arte pueden compartir con determinados hechos naturales–, esta presencia, que sería lo cercano en ella, lo familiar, revela ser sólo la apariencia consoladora que ha adquirido lo lejano, lo extraordinario. Aura, dice Benjamin apoyándose en la definición que da de ella Ludwig Klages “el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar”¹⁴.

¹³ F. Perus, *op. cit.*, p. 187.

¹⁴ Cf. Bolívar Echeverría, “Introducción: Arte y utopía”, en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 15.

En este sentido el patrimonio nacional representado por las obras artísticas y la figura, imagen o idea del artista emanan un aura, y ésta es la que en un primer momento atrajo a los miembros más antiguos de la CORPORACIÓN; sin embargo, este primer impulso se degrada hasta convertirse en la parodia de un afán en tanto que su motivo no es la preservación, sino la imagen social que proporciona pertenecer a una institución dedicada, en términos generales, a preservar el aura del arte y no a la conservación, en primera instancia, de la historia de una comunidad.

Ahora bien, Bolívar Echeverría nos explica que Benjamin afirma que el aura la poseen las obras dedicadas al culto religioso, sea cual éste fuere, pero que durante el proceso modernizador las obras adquieren un valor distinto:

El aura de una obra humana consiste en el carácter irreplicable y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el “valor para el culto”, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación. Contrapuesta a la obra aurática, la obra de arte profana, en cambio, en la que predomina el “valor para la exposición”, sin dejar de ser, ella también, única y singular, es sin embargo siempre repetible, reactualizable¹⁵.

Así, una obra aurática posee en mayor o menor medida un “valor para el culto” y un “valor para la exposición”, este último es el que persigue la CORPORACIÓN. El aura en la obra se transfiere al artista o autor, quien posee la habilidad para ejecutar una obra “única y singular”; así, obra y artista se valorizan monetariamente a la par en un mercado, al grado de que, posteriormente, el nombre del artista deviene en marca de prestigio desvinculada de la obra. Hasta aquí, la descripción que tenemos de Larco es aurática, pues hace parecer al artista como un ser dotado de una sensibilidad única y singular. Ahondaré en ello más adelante.

¹⁵ *Ibid.* p. 16.

Los hechos avanzan cuando Marcos nos proporciona la imagen sintética de Hilda o la Hildita, quien estudió un año de periodismo hasta que descubrieron su dislexia, lo que la imposibilita para escribir. Marcos nos dice que ella cambió su profesión por una más moderna: asistente dental; a su vez, ella es el enlace con un periodista que publica un breve artículo sobre la CORPORACIÓN, del cual nos aclara Marcos que lo hizo sentir “un poco incómodo porque apareció en la «Sección Espectáculos»”. ¿En qué sección cabe un artículo sobre una CORPORACIÓN que conserva el patrimonio artístico nacional? En la sección de Cultura, tal vez. Lo cierto es que el periódico es otro dispositivo de la Modernidad que secciona la realidad y nos la presenta desde su filtro (línea editorial), es decir, nos presenta los acontecimientos de la vida pública desde su particular visión de mundo. La voz narrativa nos dice que con el recorte de periódico visitó personas a las que les cobró cuotas o solicitó ayuda económica. Con el dinero rentó un local para las reuniones, el cual amuebló con “sofás de crin con resortes que rompían el tapiz, una mesa con la cubierta áspera de pintura mal raspada y un escuadrón de sillas misceláneas con un brazo colgando o el respaldo endeble” (104). Muebles que casi son correlatos de sus dueños: viejos desgastados que extienden sus días. Aun así, la voz narrativa nos proporciona más datos sobre sí misma como personaje:

En lo que sí gasté fue en mandar a hacer timbres de goma y papel con membrete, cosas que yo, puesto que tengo inclinaciones artísticas —que posteriormente hicieron que me señalaran con el dedo de la ignominia— diseñé con el mayor cuidado: dos angelotes sosteniendo un espejo de aparatoso marco que encierra el nombre de nuestra CORPORACIÓN. Debo confesar que me quedé con el sobrante de la resma que encargué, y que les escatimaba papel a los socios. Cuando me sienta con fuerza iré a tirar esos papeles al mar desde las rocas del Suspiro (104-105).

La seriedad en las predicaciones sobre sí mismo (“tengo inclinaciones artísticas”) contrastan con la descripción del membrete (“dos angelotes sosteniendo un espejo de aparatoso marco que encierra el nombre de nuestra CORPORACIÓN”), después de la cual no se puede sino advertir el tono paródico, es decir, antes de que sucedieran los acontecimientos que

transformaron la percepción de Marcos, su visión sobre el arte y lo artístico pertenece a una visión renacentista del arte, anclada en una presunción de poseer una sensibilidad para reconocer el “efecto de extrañamiento” en una obra; no sólo eso, sino que produce lo que él considera la consecuencia lógica de su inclinación artística: el membrete. Nuevamente nos encontramos con que la voz narrativa, desde su presente, muestra conciencia sobre las actitudes pasadas (“Debo confesar que me quedé con el sobrante de la resma que encargué, y que les escatimaba papel a los socios”). Confesión de la mezquindad primera que concluye con un gesto melodramático desde una ubicación aún no descrita y que será escenario de las acciones de los personajes más de una vez (“Cuando me sienta con fuerza iré a tirar esos papeles al mar desde las rocas del Suspiro”); es decir, el sentido completo de un espacio, las rocas del Suspiro, adquirirá significación plena más adelante y que desarrollaré en el segundo capítulo.

Así, Marcos describe la dificultad de proponer nuevas actividades a los vetustos miembros de la CORPORACIÓN, puesto que, en términos prácticos, ¿qué actividades lleva a cabo una CORPORACIÓN de este tipo? Alguien recordó que alguna vez se propuso organizar “«tours» guiados a los palacios de la gran aristocracia santiaguina, en la Alameda y en la calle Dieciocho”; sin embargo, estos inmuebles fueron “convertidos en sórdidos juzgados o en oficinas de carácter sospechosamente incierto, como la oficina que nosotros ocupábamos en el segundo piso, interior, de una casa en la calle Vidaurre” (105). Ahora bien, si soslayamos el tono paródico en la descripción del trágico devenir del uso incierto de los palacios, debemos considerar a los edificios como obras de arte; por lo que organizar *tours* para visitarlos no es descabellado en tanto que el inmueble se exhibe, es decir, hay una experiencia estética en la obra arquitectónica que se produce al ser habitada, pues al hacerlo se reproduce a sí misma en tanto que es escenario de varias vidas humanas; cuando se habita

se reactualiza, pues permanece en un “estado de partitura” donde siempre está pre-existiéndose, como la música¹⁶.

El uso variado de los inmuebles los revitaliza; en ese sentido los otrora palacios virreinales convertidos en oficinas son vivificados en tanto escenarios de la vida, del devenir biológico de los sujetos que los habitan. Gastón Bachelard al respecto del espacio afirma que:

En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alveolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso¹⁷.

Entiendo entonces que el espacio es el escenario de la acción, es decir, donde suceden las acciones; las cuales serán cotidianas, rutinarias, pero cualquiera que sea el ánimo constituirán parte del ser de quien las ejecuta. En este sentido, ¿hasta dónde es tautológico que un palacete de antaño contenga reuniones de gente dedicada a su conservación? Incluso el palacete los sobrevivirá (estado de partitura) como ha sobrevivido a quienes lo construyeron. En esta novela, la amenaza de que el palacete sea convertido en estacionamiento siempre está latente. En ese contexto adquiere sentido que una tropa de ancianos habite un vejestorio, pues al hacerlo, se conservan a sí mismos o la idea que de sí mismos tienen; y así “suspenden el vuelo del tiempo”.

¹⁶ El estado de partitura es una comparación que hace Benjamin entre la obra arquitectónica con una obra musical; ésta última es diferente en cada ejecución, pues cada vez es una variación de un mismo tema que está escrito en la partitura. De igual manera, la obra arquitectónica es un tema que varía, pues el uso del espacio que le den los seres que la habitan será diferente. Cf. B. Echeverría, en *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 38.

I.4 El personaje Hilda y la baronesa dandy

Para terminar de analizar este capítulo, la voz narrativa reproduce una conversación con Hilda en el presente de los personajes, una vez que los acontecimientos concluyeron y cuya significación se nos revelará con plenitud más adelante en la narración y que desarrollo en el tercer capítulo, pues en este momento nos ofrece datos inconexos que adelantan hechos que intrigan a quien lee:

- Usted siempre me tendrá a su lado —me dijo.
- Gracias, Hildita.
- Es que esa gente no lo comprende.
- Quieren que devuelva todo.
- ¡Figúrese!
- ¿Se da cuenta de lo miserables que son?
- Tiene dedicatoria. Y además, los dos retratos...
- Alegan que no somos nosotros. Que son personajes de alcurnia, así es que mejor no tengamos esas pretensiones. Por eso, dicen, el cuadro tampoco probaría nada.
- Claro que se dan cuenta de que yo, en jamás de los jamases, me pondría un vestido tan escotado (106).

Dos personajes de alcurnia, impostura y un cuadro son los elementos que profundizan la intriga. Sin embargo, el sentido de la última frase caracteriza más a Hildita en tanto que es su voz, reproducida según la memoria de Marcos, quien afirma de sí misma una actitud recatada. ¿A qué viene la representación de la Hildita con una actitud desinhibida?

Si contrastamos esta última frase con las consideraciones de Marcos en el párrafo siguiente, podemos inferir la idea que la voz narrativa tiene sobre el ideal de mujer, pues afirma: “Le colgué sin despedirme. Comprensión, cero. ¡Podía pasarme muy bien sin su ternura y soñar noche tras noche con *sardinas* y *Dinamarca!*”. La referencia es a la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, mencionada más arriba y de quien se presume excentricidad o simple despliegue de su ser, en el sentido de vida-obra, en los ambientes vanguardistas, concretamente dadaístas, de la ciudad de Nueva York y Europa durante los inicios del siglo XX, y a quien se considera fundadora del *performance* callejero y exponente prístino del

dadaísmo¹⁸. Gloria Durán Hernández-Mora va más allá y postula que la baronesa encarnó el dandysmo femenino en una suerte de disolución del género y “así las dandys del estudio, como lo fueron los dandys más ortodoxos, son, se declaran, andróginos de la historia investigando durante toda su vida diversas posibilidades de relacionarse con, o acercarse a, los otros”¹⁹. Sin embargo, el rasgo que más destaca en esta novela es el carácter aristócrata que proporciona el título nobiliario y el dandysmo atribuido a Larco. Si la obra del dandy es su vida misma, la actitud de la baronesa dandy y sus comadres será la de “unas artistas demasiado aristocráticas para rebajarse al devenir de un mercado mediocre, de una producción estandarizada, de un modo de ser comprensible y por tanto asimilable”²⁰. Este carácter aristócrata que distingue a los artistas es lo que niegan los miembros de la CORPORACIÓN a Marcos e Hildita, según se lee en el diálogo reproducido. Hasta este momento no sabemos con precisión a qué se refiere este diálogo, aunque inferimos que se habla de una representación, sea fotográfica o pictórica. Como otros datos expuestos anteriormente, estos tendrán significación plena conforme avance la narración.

El capítulo concluye con declaraciones de la voz narrativa con respecto a la experiencia que tuvo al dirigir la CORPORACIÓN, la cual se resume con la siguiente frase: “¡Pero que no pretendan negarme los momentos que me aproximaron a la auténtica grandeza!” (106). ¿Cuál es esa grandeza que se adjetiva auténtica? Según hemos visto, el dandysmo o el despliegue del ser que se opone a los valores tradicionales son plasmados en una obra, sea plástica o la vida misma convertida en obra, y constituyen ese horizonte grandilocuente; entonces, en los

¹⁸ Emma Trinidad, “Baronesa Dadá Elsa Von Freytag-Loringhoven”, en *Plataforma de Arte Contemporáneo* [en línea].

¹⁹ G. D. Hernández-Mora, *op. cit.*, p.15.

²⁰ *Ibid.* p.10

siguientes capítulos se describirá la tenue línea que hay entre la vida como obra y la obra plástica.

En ese sentido, los acontecimientos avanzan cuando los personajes deciden experimentar su sexualidad libremente, es decir, sin convenciones sociales que validen su ejercicio:

Todo comenzó cuando la Hildita y yo decidimos que las cosas entre nosotros no podían seguir como estaban y tomamos la determinación de pasar el siguiente fin de semana juntos. Los padres de la Hildita son muy a la antigua, y [...] pese a que la Hildita cumplió treinta y tres años y tiene su carrera, y da para la casa y todo, sus padres la cuidaban mucho. [...] Por miedo de manchar el tapiz amortiguábamos con la punta del pie en el suelo nuestra agitación para que nuestro frenesí no venciera las maderitas que se quejaban en sordina, igual que la Hildita. Estábamos entristecidos con estas condiciones de nuestro amor. Soñábamos con pasar una noche entera uno en los brazos del otro para disfrutar sin limitaciones de nuestra intimidad, con todo el tiempo del mundo para acariciarnos. Pero la Hildita siempre titubeaba. No se decidía a engañar a sus padres, que tanta confianza tenían en ella (107).

La búsqueda de intimidad motiva un viaje a Cartagena, un balneario popular repleto de “gente bulliciosa, con picnics que dejan inmunda la playa”, el cual contrasta con Viña del Mar, la “Ciudad Jardín”, donde la familia de la Hildita vivió y, por ende, teme ser descubierta por amistades de antaño. Ocultarse para “disfrutar su intimidad” no resulta como lo esperaban; sino que más bien la experiencia hace aflorar los prejuicios en torno a la sexualidad que implica desnudez: “es cochino hacerlo desnudos [...] es como... como degeneración mirarse” (110). Estas son las palabras de Hildita que en un primer momento comparte la emoción del escaqueo amoroso en un contexto “seguro”, pero que apela al prejuicio y a la mirada tradicional para descalificar lo desconocido: la vergüenza por el propio cuerpo. Así, en la narración de esta experiencia encontramos el inicio de las reflexiones en torno al cuerpo y a la belleza en el contexto del arte. Más adelante, en una conversación desde las rocas del Suspiro se presenta la palabra que hace susceptible la narración de una discusión estética:

—Usted no me quiere porque me encuentra tonta.

Sí. Tonta. Y también *fea*. Pero callé. ¿Qué otra cosa podía hacerme a estas alturas? ¿Qué me había hecho meterme con ella sino mi certeza de que por su insignificancia no podía darse el lujo de rechazarme? ¿Qué nos había mantenido juntos sino el miedo de que si nos separáramos quedaríamos solos para siempre? Seguimos caminando calle arriba. El vaho salino penetraba mi ropa hasta mi piel, donde el frío extinguió el último rescoldo que dejó en ella la pobre hoguera de la Hildita. El adiós definitivo estaba a punto de producirse. Lo postergaba para no enfrentar la vergüenza de verla ponerse más *fea* aún al llorar (113).

En esta narración la construcción de la fealdad está asociada con la intención despectiva de Marcos: tonta, insignificante, miedo a la soledad. La fealdad se construye discursivamente, no encontramos una descripción corporal sino que el término tiene una connotación social, es decir, es una relación social que en el transcurso de la narración adquiere una dimensión estética dentro de la ficción. Recordemos la pintura que retrata a ambos personajes mencionada más arriba y en donde se les niega a los protagonistas un “aire aristocrático”, esta pintura al lado de la descripción de Marcos en torno a la Hildita genera un contraste. Es decir, tenemos varias miradas en torno a un mismo cuerpo y devuelven una narración distinta de él: para algunos será feo y para otros bello. Recordemos también que el ideal de femineidad para Marcos es la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven y en donde, nuevamente, el rasgo que se destaca es el “aire aristocrático” que despliega la baronesa, o sea, despliega un aura de la cual quiere formar parte Marcos: una aspiración. Este contraste y la aspiración de Marcos es el planteamiento de un efecto de sentido que adquiere su plenitud más adelante en la narración y que abordo en el tercer capítulo.

A manera de conclusión de este primer capítulo, afirmo la peculiaridad de la formulación de la conciencia de Marcos Ruiz Gallardo ya que, a través de la analepsis y la prolepsis, el autor de *Naturaleza muerta con cachimba* pone en diálogo distintas voces o “tendencias ideológicas socialmente existentes”, a saber, conservación / modernización, caballerosidad o tradición / dandysmo. En este primer abordaje exploré la concepción del

mundo que tiene Marcos, lo que sigue es entender cómo reformula su concepción de mundo, es decir, ¿cómo se establece la relación entre el arte y Marcos, de tal suerte que cambia no sólo su visión sino la relación que tiene con su mundo? En términos de composición literaria, ¿de qué manera el autor dispuso u organizó la relación entre Marcos y el arte para que el efecto sea el cambio de visión de mundo del personaje? En el siguiente capítulo abordaré estas cuestiones.

Capítulo II. Las éfrasis y los umbrales

Como vimos en el capítulo anterior, los enunciados son la unidad mínima de análisis planteada por Bajtín para abordar el intercambio verbal asociado a las múltiples esferas de acción del ser humano; cada esfera de uso de la lengua elabora “tipos relativamente estables de enunciados”²¹ a los cuales se les llama géneros discursivos. Ahora bien, la novela que analizo, *Naturaleza muerta con cachimba*, en sí misma constituye un enunciado compuesto por tantos otros enunciados en donde la descripción de pinturas o fotogramas las hace susceptibles de considerarlas géneros discursivos, es decir, no me refiero a la actividad práctica de pintar, filmar o fotografiar, sino a los intercambios verbales asociados a estas actividades y de los cuales tenemos documentos escritos como manuales de pintura o fotografía, crónicas de exposiciones, etcétera, los cuales me servirán de base para desentrañar el diálogo que se establece entre la literatura y la pintura.

Para ello, abordaré las descripciones que remiten a obras pictóricas a través de la éfrasis, la cual asumo en la definición de James Heffernan: representación verbal de una representación visual²². La éfrasis, como se sabe, es un recurso literario empleado para representar verbalmente obras plásticas como pinturas o esculturas; constituye una tradición literaria en la que el efecto de sentido que se persigue es hacer presente al lector el objeto descrito. La novela que analizo forma parte de esta tradición efrástica. Ahora bien, existen distintas implementaciones o variedades de la éfrasis, en donde ésta se determina por el grado de relación de la descripción con el referente, de esta manera tenemos: 1) la éfrasis referencial que describe un objeto plástico concreto; y 2) la éfrasis nocional²³, que es la

²¹ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 248.

²² James Heffernan, *apud*, Luz Aurora Pimentel, “Efrasis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías*, no. 4, 2003, pp. 205-215.

²³ John Hollander, *apud*, Irene María Artigas Albarelli, *Galerías de palabras: la variedad de la efrasis*, p. 25.

descripción de un objeto plástico ficticio, como la del escudo de Aquiles hecha por Homero, el cual no existe más que verbalmente y que funda el recurso literario.

De esta manera, vayamos a la descripción de una caminata que los personajes emprenden en Cartagena. En dicha descripción los elementos paisajísticos y el nombre final expresan, una vez más, el punto de vista de Marcos con respecto al arte:

Caminando cerro arriba por las calles del pueblo la Hildita se puso más contenta. Las gaviotas blancas, recién bañadas, volaban sobre nuestras cabezas, sobre los pitosporus acharolados por la lluvia. Las veletas enloquecían alegremente en los viejos torreones que la Hildita opinó que eran unos mamarrachos. Entre dos casas altas se abría un abismo estrecho como una ventana por donde la vista se precipitaba hasta el mar que batía el hacinamiento de rocas azuladas. Me detuve.

—Mire... —le señalé—. Leonardo (113).

Los elementos que destaco en esta descripción son las gaviotas, los *pittosporum* (nombre científico del azahar de China), las veletas, las rocas azuladas y, por supuesto, el nombre Leonardo. Ahora bien, el nombre propio no remite a ningún personaje mencionado, por lo que, en el contexto de la historia del arte introducido por el título de la novela, puede asociarse con Leonardo da Vinci: el “Leonardo” por antonomasia. Así, busqué todas las pinturas de este artista que incluyeran los elementos mencionados con el propósito de identificar un proceso efrástico referencial, es decir, traté de identificar la pintura exacta descrita en este párrafo, pero me di cuenta que el autor describe un objeto plástico que sólo existe dentro de la diégesis, o sea, ejecuta una écfrasis nocional. Ahora bien, los datos me permiten afirmar que esta descripción no corresponde exactamente con una sola pintura, sino con un recurso pictórico usado por Leonardo: la perspectiva atmosférica. Al respecto del uso de esta perspectiva, Da Vinci escribe:

El aire se debe fingir un poco grueso; y ya se sabe que de este modo las cosas que se ven en el último término, como son las montañas, respecto a la gran cantidad de aire que se interpone entre ellas y la vista, parecen azules y casi del mismo color que aquel, cuando

el sol está aún en el oriente. En este supuesto se debe pintar el primer edificio con su tinta particular y propia sobre el muro; el que esté más remoto debe ir menos perfilado y algo azulado; el que haya de verse más allá se hará con más azul, y al que deba estar cinco veces más apartado, se le dará una tinta cinco veces más azul; de esta manera se conseguirá que todos los edificios pintados sobre una misma línea parecerán de igual tamaño, y se conocerá distintamente cuál está más distante, y cuál es mayor²⁴.

Se evidencia pues, que el color azul y la intensidad, mayor o menor en su uso, proporcionan el efecto de la perspectiva atmosférica en la pintura. Como vemos es una técnica que desarrolló Leonardo al grado de incluirla en su manual. Al comparar los elementos descritos con, por ejemplo, la *Anunciación*, estos apuntan al detalle del puerto pintado por Leonardo, donde se aprecian las gaviotas y los torreones que la Hildita juzga de “mamarrachos”. La descripción concluye con la mención a unas “rocas azuladas”; con ello, la referencia se desplaza hacia los elementos pintados en la *Virgen de las Rocas*. Sin embargo, tanto en la perspectiva atmosférica como en esta ékfrasis, los autores buscan un efecto de sentido o percepción específico: la sensación de distancia. Leonardo dice que los edificios pintados en una misma línea serán pintados con azul, cuya intensidad dependerá de la distancia que se le quiera proporcionar. Donoso, por su parte, dice que desde “dos casas altas se abría un abismo estrecho como una ventana por donde la vista se precipitaba hasta el mar que batía el hacinamiento de rocas azuladas”. La vista se precipita, es decir, genera una sensación de distancias distintas entre los objetos descritos. En este punto, los cinco sentidos (vista, olfato, gusto, tacto y oído) adquieren relevancia particular en la narración, pues en cada descripción el autor juega con los sentidos de los personajes y genera sinestesias (lo cual abordaré más adelante); y, a su vez, estas descripciones o juegos con los sentidos pueden interpretarse de dos maneras: como visiones epifánicas o como momentos umbrales. Desarrollaré esto a continuación.

²⁴ Leonardo Da Vinci, *El tratado de la pintura*, p. 77. Actualicé la ortografía del original.

II.1 ¿Momentos umbrales o visión epifánica?

La descripción concluye e inicia una línea de diálogo en la que Marcos exclama el nombre “Leonardo”. Este indicio suscitó la reflexión anterior; sin embargo, el nombre propio emitido por el personaje a manera de diálogo indica que el personaje, además de ser colocado por Donoso dentro de una pintura renacentista, experimentó una visión epifánica. Este último es un procedimiento literario instrumentado por James Joyce en su obra, pero que tiene sus orígenes en el esteta inglés Walter Pater, que en su estudio sobre el Renacimiento describió, sin definir, el efecto que identificó en la pintura renacentista:

En cualquier momento aparece en una mano o en un rostro la perfección formal; cierta tonalidad en las colinas o en el mar es más exquisita que el resto; cierto estado de pasión o de visión o de excitación intelectual es irresistiblemente real y atractivo para nosotros –para aquel momento tan solo. No el fruto de la experiencia, sino la experiencia misma, es el fin. [...] Arder siempre con esta sólida llama resplandeciente, mantener este éxtasis, es el éxito de la vida. [...] Mientras todo se hunde bajo nuestros pies, bien podemos intentar aferrar alguna pasión exquisita, alguna contribución al conocimiento que al despejarse el horizonte parezca poner el espíritu en libertad por un momento, o cualquier excitación de los sentidos, extraños tintes, extraños colores, y olores curiosos, u obra de la mano del artista, o el rostro de la persona amiga²⁵.

De lo anterior colegimos que la visión epifánica la experimenta el espectador al ver una pintura y que, en este caso, Marcos es quien la vive y no el narratario, pues la visión de Marcos sobre el puerto de Cartagena la asocia con la pintura renacentista gracias a un nombre propio, de ahí que exclame “Leonardo”. Por su parte, el narratario se enfrenta, más que a una visión epifánica, ante una asociación de referentes, la cual no es fortuita, pues con ella tiene la posibilidad de interpretar al personaje Marcos colocado en un umbral.

Este último es un término que proviene de la misma línea de análisis de Mijaíl Bajtín, quien nos dice que el diálogo en el umbral constituye un procedimiento literario usado en

²⁵ Walter Pater, *Ensayo sobre el Renacimiento*, apud., H. Eco, *Historia de la belleza*, p. 353.

occidente desde la *Apología de Sócrates* en la que Platón coloca a su personaje ante la presencia de la muerte, lo cual lo conmina a hacer “una confesión autoanalítica del hombre ubicado en el umbral”. Es a partir de la *Apología* y del *Fedón* que “ya podemos hablar del origen del específico “diálogo en el umbral” (*Schwellendialog*) que posteriormente se utilizaría en la literatura helenística y romana, luego durante la Edad Media y, finalmente, en la literatura del Renacimiento y de la Reforma”²⁶.

Ahora bien, el teórico ruso plantea que Dostoievski usa la noción, no de diálogo en el umbral, sino de “momentos umbrales”, es decir, lo usa no como un procedimiento codificado, pues él “no representaría las muertes de sus héroes, sino las crisis y las rupturas en sus vidas, es decir, dibujaría sus vidas en el umbral. Sus personajes permanecerían interiormente inconclusos (puesto que la autoconciencia no puede ser concluida desde el interior)”²⁷. La inconclusión de la conciencia del personaje y el uso no codificado del procedimiento me permite interpretar que Donoso coloca a Marcos Ruiz Gallardo en un lugar desde el que contempla espacios que refieren a pinturas y que estos espacios tienen una correspondencia con la transformación interior del personaje, la cual se manifiesta en lo que dice con respecto a las problemáticas planteadas anteriormente (conservación del patrimonio / proceso modernizador; valores tradicionales o vida cotidiana tradicional / dandysmo o la vida como arte); en donde, a su vez, se derivan aspectos puntuales a partir de los cuales contrapunteo los cambios del punto de vista que son, a saber, la conceptualización del arte, el ejercicio de su sexualidad y, finalmente, la transfiguración a cuidador del MUSEO LARCO.

Con la descripción del puerto de Cartagena la narración logra: 1) advertir al lector que esté atento a las éfrasis e interprete la novela en clave pictórica; y, 2) llama la atención hacia

²⁶ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 163.

²⁷ *Ibid*, pp. 111-112.

debates específicos sobre la historia del arte, en concreto introduce las distintas consideraciones en torno a la obra como conocimiento y al papel del artista o creador en la producción de las mismas.

II.2 Los umbrales de Marcos

Para desarrollar los puntos anteriores avancemos en la narración, al párrafo en el que Marcos y la Hildita descubren el MUSEO LARCO. El cuidador los invita diligentemente a ser espectadores de la curaduría que hizo sobre la obra del dandy sudamericano.

Un inexplicable «*deja vu*» —locución que desconocería sin mi acercamiento al universo de Larco que empezó en esa visita— me envolvió al entrar en el museo. La discutible claridad de la tarde se asomaba por los vidrios polvorientos del exiguo patio. En la penumbra, el cuidador, con su chaleco verde-botella encima del pijama de moletón a rayas semejante al mío aunque menos pulcro, nos abrió una puerta.

—Por aquí —dijo (114-115).

El *déjà vu* es la sensación en la que reconoces que la experiencia vivida en el presente se tuvo con anterioridad; la aclaración sobre el acceso al significado de la frase ubica al personaje en un umbral en donde la penumbra es el preludeo del proceso de transfiguración de la identidad: Marcos es la versión joven, y limpia, del cuidador. La semejanza del moletón a rayas los identifica. La narración continúa:

En la habitación oscura abrió primero los postigos de una de las ventanas, después los de la otra: como en dos fotogramas consecutivos, antes que mis ojos pudieran distinguir qué contenía la habitación, la claridad de las ventanas reveló dos momentos del paso de una señora llevando una vianda. Sonó el timbre:

—Mi vecina... —explicó el cuidador, y desapareció para atenderla. Lo oímos afanarse en el interior con vasos y platos y corear una risa femenina (115).

Como si los personajes estuvieran dentro de una caja negra, el cuidador abre las ventanas, entra la luz y esas mismas ventanas son los marcos para dos imágenes sucesivas que captan el paso de una mujer que lleva unas viandas, como si de un fotograma se tratase. Esta

descripción dinamiza la visión, es decir, si en la descripción del puerto de Cartagena la visión de Marcos lo remite a Leonardo desde una visión epifánica, caracterizada por producirse en la contemplación de algún elemento de una pintura, en esta descripción la visión se hace cinética pues alude a dos momentos de un mismo objeto: la señora que lleva las viandas.

De esta manera llegamos a la descripción del espacio en el momento en el que Marcos entra en el MUSEO LARCO:

Las paredes de la habitación donde nos encontrábamos estaban cubiertas hasta el techo con cuadros. Antes de darme cuenta de si el «*déjà vu*» que continuaba alucinándome se situaba adentro o afuera de los cuadros, me pareció reconocer cierto olor a comida tibia sobre un mantel de hule, el aire estancado pese a las corrientes, los anteojos y el periódico junto a una botella que había dejado una redondela morada en el mantel, y una flor deshojándose prosaicamente en un vaso para lavarse los dientes... (115).

Marcos observa los cuadros en el contexto de un *déjà vu*, lo cual disloca su percepción en el afuera y el adentro de los cuadros; así se produce una sinestesia en la que Marcos reconoce “el olor a comida tibia”; o sea, la dislocación entre el adentro y el afuera de los cuadros se produce debido a que el sentido de olfato de Marcos percibe el aroma a comida, en tanto que sus ojos ven objetos cotidianos pintados en los cuadros. De esta manera el personaje observa y presencia una escena de la vida diaria: el autor coloca a Marcos dentro de una naturaleza muerta, así como antes lo hizo en una pintura renacentista.

A su vez, la naturaleza muerta descrita corresponde a un tópico específico del género pictórico denominado *vanitas*, el cual es una naturaleza muerta con contenido moral que tiene un aspecto didáctico en donde lo que se busca es propiciar una reflexión neoplatónica sobre el engaño (el mundo, los sentidos) que deben vencerse para transitar el camino que conduce a la verdad. Al respecto, el historiador del arte Sam Segal nos dice que:

Un importante grupo de naturalezas muertas cuyo sentido general difícilmente pasa inadvertido es el de las *vanitas*, con objetos asociados a la caducidad y a la muerte, como una calavera, un reloj de arena, un reloj con las manillas en las once o llegando a

las doce, una vela casi consumida o una pompa de jabón. Muchas otras cosas pueden contribuir a la idea de fugacidad, por ejemplo las flores, objetos indicativos de placeres sensuales como fumar o el sonido de un instrumento musical, enseres de viaje o libros, porque no es posible llevarse la erudición o el saber al más allá. [...] La vanitas podía hacer referencia no sólo a la caducidad, sino a la pereza y la inanidad significadas, por ejemplo, por objetos preciosos o vacíos como una concha. Muy a menudo la *vanitas* indica al mismo tiempo otro aspecto, el de la salvación. El alma liberada de sus ataduras terrenas puede estar representada por una mariposa²⁸.

Así, los elementos dispuestos en la descripción son un periódico, una botella que dejó una redondela morada y un vaso con una flor deshojándose, es decir, el tipo de naturaleza muerta descrita remite a una *vanitas* que reflexiona sobre la fugacidad del tiempo.

Hasta este momento contabilizo tres écfrasis: la alusión a Leonardo, el fotograma de la mujer con las viandas y la naturaleza muerta. Cada descripción constituye un umbral en el que la narración trata un aspecto de la personalidad del protagonista. Después de la descripción de la rocas del Suspiro, recordemos, Marcos discute con Hilda motivado por la frustración que le provoca el encuentro sexual, lo cual constituye un momento de crisis que propicia una ruptura. Luego, el fotograma de la mujer con viandas hace que Marcos dinamice su forma de ver, es decir, su percepción hasta ese momento se fincaba en la visión y no en la mirada, la diferencia entre ambas radica en que la visión es una función fisiológica mientras que la mirada es un “fenómeno significativo, aprendido y determinado psicológica y culturalmente”²⁹, es decir, hay un sujeto que interpreta lo que ve. Por supuesto, esta écfrasis signa el inicio del tránsito entre ver y mirar del personaje Marcos. Finalmente, la descripción de la naturaleza muerta hace que la visión de mundo de Marcos comience a cambiar al grado de que se obsesione por el cuadro titulado NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA; incluso él mismo no entiende las razones por las cuales lo perturba el cuadro.

²⁸ Sam Segal, “Sobre la naturaleza muerta en los Países Bajos”, en *El bodegón*, pp. 198-199.

²⁹ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, p. 240.

El *déjà vu* es la clave, pues la situación o contexto en el que se encuentra el personaje detona la sensación de un presente que fue vivido con anterioridad. La sensación puede ser motivada por un objeto, pero no es el verdadero ser del objeto el que se revela, como en la epifanía. Por el contrario, la sensación que experimenta Marcos atiende al antes y al después de una experiencia específica, es decir, a la transformación interna del sujeto: de su punto de vista o visión de la realidad. Mientras que la visión epifánica se detona debido al objeto pues:

No nos remiten a una belleza fuera de ellas mismas, no evocan ninguna «correspondencia»: aparecen, simplemente, con una intensidad que antes nos resultaba desconocida, y se presentan cargadas de significado, de modo que comprendemos que solo en ese momento hemos tenido la experiencia completa de ellas, y que la vida merece ser vivida tan solo para acumular tales experiencias³⁰.

En este sentido la epifanía presupone la dicotomía sujeto /objeto, en la que el sujeto llega a un estado extático, es decir, el sujeto está fuera de sí a partir del objeto, cuyo verdadero ser se le revela: “La epifanía es un éxtasis sin Dios: no es la trascendencia, sino el alma de las cosas de este mundo; es, como se ha dicho, un éxtasis materialista”³¹. Entonces, el *déjà vu* genera un efecto distinto al de la visión epifánica; sin embargo, Donoso no se aleja de la tradición literaria, como Proust o Joyce, que utiliza este recurso.

La narración avanza y nos encontramos con un enunciado formulado desde la analepsis y la prolepsis en el que Marcos nos explica el proceso de su percepción en torno al arte y los artistas:

Yo, entonces, nada sabía de pintura moderna. Al hojear álbumes de reproducciones no reprimía mi desdén por los Braque, los Picasso, los Duchamp, los Juan Gris y sus imitadores, que no dejaron huella en mí porque lo que entonces me conmovía eran los perfiles de damas renacentistas sobre perspectivas de árboles o ruinas o rocas, o las frutales muchachas de Renoir disolviéndose en luz. Pese a las inciertas alusiones que sentí en el MUSEO LARCO, en ese primer momento no supe qué estaba viendo. Todo me pareció de un feísmo atroz, grises y pardos sucios y volúmenes descompuestos que yo

³⁰ U. Eco, *Historia de la belleza*, p. 353.

³¹ *Ibid.*

debía rearmar, todo muy distante de los preceptos de belleza que propiciaba nuestra CORPORACIÓN (115-116).

En este párrafo, además de encontrar una referencia a Proust, a través de la mención a Renoir, el lector se da cuenta de que la educación o percepción estética de Marcos tiene sus raíces en el Renacimiento y, a su vez, percibimos el aumento de la tensión entre las nociones de belleza y fealdad; la primera fincada en los perfiles de señoritas del XVI y, la segunda, en la descomposición de la forma. Si en un primer momento el artista durante el Renacimiento imitaba a la naturaleza y le daba armonía en la composición de la obra; en este segundo momento, o sea, durante las vanguardias, las formas descompuestas propuestas por un autor interpelan al espectador para que éste armonice la naturaleza u objetos representados desde su punto de vista. Y esto es una propuesta epistémica, puesto que lo que recompone el espectador es la realidad en la que se basa la obra. En este sentido, Marcos valora inadecuadamente a las vanguardias, pues afirma que “el propósito de esta pintura no es retratar la realidad ni las emociones, sino que consiste en una serie de intrincadas propuestas formales” (116), es decir, los enunciados en torno al arte que dialogan en voz de Marcos preceden y exceden su visión, pues se discute lo que él mismo no alcanza a percibir, pero el lector sí. El sentido de la “propuesta formal” tiene que ver con la visión autoral, la cual se vincula a la innovación técnica que produce originales irrepetibles y por ello valorizables en un mercado. Profundicemos un poco en los discursos primarios que discuten a través de la voz de Marcos.

II.2.1 El diálogo entre las nociones de obra y autor

Durante el siglo XV, periodo de actividad de Leonardo, el debate en torno al arte y su creación oscilaba entre la invención y la imitación de la naturaleza; así, la belleza “se entiende

al mismo tiempo como imitación de la naturaleza según las reglas científicamente verificadas y como contemplación de un grado de perfección sobrenatural, no perceptible visualmente porque no se realiza completamente en el mundo sublunar”³². De esta manera, en el Renacimiento el conocimiento que se logra a través del mundo sensible es el medio para conocer lo sobrenatural o divino, desde leyes lógicas. La consecuencia es que el artista es “al mismo tiempo creador de novedades e imitador de la naturaleza”. Se entiende pues que la tensión está entre la imitación de la naturaleza y la invención o creación. Al afirmar que el artista imita la naturaleza se enfatiza la innovación técnica para aprehenderla. De esta manera, la narración ubica la discusión en la innovación técnica, pues un aspecto tratado por la historia del arte es la sucesión de innovaciones en este sentido (lo cual sucede también en la literatura). Ahora bien, en *Naturaleza muerta con cachimba* ¿quién es el artista? Hasta este punto, el único artista cuya obra se ha mencionado es Larco. Sin embargo, al pensar en innovación técnica nos ubicamos por momentos en el plano discursivo que nos remite a la disposición del discurso, o sea, nos remite a Donoso, quien, desde una posición de artista intenta innovar técnicamente: una suerte de juego de espejos donde en el último reflejo encontramos a quien compone la obra que leemos. Sin embargo, esta novela se enmarca en la tradición de la literatura efrástica y en ese sentido Donoso implementa o hace un uso específico del recurso literario, no lo inventa, es decir, no innova técnicamente. Ahora bien, la pregunta que subyace o se plantea en la novela es la siguiente: ¿quién es el creador de la obra: quien la pinta, quien la descubre, quien la contempla?

Larco es un dandy descrito en la órbita de los artistas cuya divisa era el arte por el arte, es decir, la creación artística ya no pretende moralizar ni ser representación de una imagen

³² Girolamo de Michele, *apud.*, H. Eco, *op. cit.*, pp. 176-178.

de culto o servir de propaganda ideológica; por el contrario, será la belleza el valor supremo que persigan los militantes de este movimiento. En este sentido, la visión del artista transforma la realidad de tal suerte que hace que todo sea bello, incluso la muerte, la enfermedad o lo horrendo. Si en el Renacimiento el artista era creador e imitador de la naturaleza, en las vanguardias el artista es creador que desprecia la naturaleza, él crea una segunda naturaleza artificial, pues “al representar busca redimir con la luz de la belleza todos estos aspectos [la muerte, la enfermedad, lo horrendo] y los convierte en fascinación incluso como modelos de vida”³³. El constructor de belleza pondrá el acento, por tanto, en la manufactura de lo bello, es decir, en el artificio que está ligado al arte creado. De ahí que las “intrincadas propuestas formales” tengan el sentido profundo que manifiesta un cambio en la perspectiva del personaje, pues al enunciarlo éste se hace consciente de que su visión del arte transitó del Renacimiento a las vanguardias artísticas.

Sin embargo, hay una relación más profunda entre el Renacimiento y las vanguardias que hacen que la narración salte del siglo XVI al XX obviando, por ejemplo, el Romanticismo o el Neoclasicismo, y es la relación con la belleza manifiesta en el andrógino: “en la ambigüedad de los rostros de Leonardo y de Botticelli se busca la fisonomía imprecisa del andrógino, del hombre-mujer de belleza no natural e indefinible cuyos primeros ejemplos se redescubrirán en el arte renacentista”³⁴. Más adelante volveré sobre el asunto del andrógino.

Hasta aquí hemos visto que la mención a Leonardo signa el inicio del recuento histórico sobre el arte, es decir, la narración nos dice que, si se hace un recorrido por la historia del arte en esta novela, éste inicia en el Renacimiento, donde se considera al autor como imitador de la naturaleza y creador a la vez. Lo que media entre un momento histórico y otro es la

³³ H. Eco, *op. cit.*, p. 330.

³⁴ *Ibid.*, p. 342.

naturaleza muerta, la cual es un género cuya estructura es estable y que se practica en toda época. Luego, la narración introduce las consideraciones de las vanguardias en torno al arte y al artista, en las que el artista es un creador de belleza que desdeña la naturaleza, porque él crea una segunda naturaleza, ya que evidencian “los interiores donde se encerraban los pintores del París de esa época, un rincón de estudio, una mesa de café, un dominó, una botella consumida a medias, la espalda de una modelo descubierta por un kimono caído... el mundo urbano, de puertas adentro” (116). Los pintores imitan objetos por oficio, como los maestros de la escuela flamenca Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer y Juan van der Hamen. A finales del XIX y principios del XX imitan objetos para lograr una visión epifánica, como los impresionistas Manet, Van Gogh, Monet o Cézanne, es decir, reproducir objetos para develar su verdadero ser. En ese sentido, ¿el propósito de *Naturaleza muerta con cachimba* es develar el verdadero ser de su personaje?

El capítulo VI concluye con un párrafo en cuya primera frase podemos inferir el procedimiento sobre el que está construida la novela: “Mi primera reacción fue la de rechazo a este encierro parisino que reconocí sin saber que lo estaba reconociendo en una calle postergada un invierno en Cartagena” (116). La construcción del párrafo tiene la intención de evidenciar los efectos del *déjà vu*, un antes y un después que deja en suspenso el presente, es decir, el presente es una ambigüedad a la que se retorna luego de ciertas sensaciones detonadas por objetos.

II.3 El espacio de la decadencia

Una vez que Marcos declara irse del museo, el cuidador (cuyo nombre desconocemos) intenta retener a los visitantes apelando a las “reliquias del artista” como una cama que es una de las

“piezas conmemorativas”. Marcos cuestiona la residencia de Larco puesto que se suponía que vivía en París, al tiempo que el cuidador le responde, con ironía, que terminó sus días en Cartagena por pobre, porque: “Todos los buenos artistas son pobres. [...] Cuando el público de Chile no le hizo caso a su talento aclamado en Europa, se vino a instalar aquí con sus cuadros, y aquí murió solo pero contento sin que nadie en este país de mediocres se acordara de él” (117-118). El mundo de Larco comienza a introducirse en el mundo de Marcos a través de los objetos que le muestra el cuidador. Cabe preguntarse, ¿exactamente qué conmemoran esas piezas? Los objetos de los interiores no solamente llenan un espacio sino que lo construyen, pues son extensiones de quien los habita. Entonces, si un artista decadente habita un espacio por reducido que sea, como una buhardilla, ese espacio se constituirá en el lugar donde cultive las “visiones” y los objetos en ellos serán los propiciadores de los paraísos artificiales. Estos son los espacios inventados por los artistas decadentes en los que, a través del ajeno o hachís, desordenan sus sentidos para alcanzar la vivencia: lo bello. Así, los artistas decadentes desprecian la naturaleza y construyen una nueva a partir de los objetos que habitan en sus paupérrimas viviendas:

Observé al anciano, evidentemente aquejado de juanetes, con el bigote blanquizco y los escasos dientes teñidos por el tabaco. ¿Quería deslumbrarme mostrándome ese cuartito apestoso a cebolla donde se había dirigido a abrir la vitrina del rincón junto al catre? Contenía una pipa vieja, un dominó incompleto, una baraja, un periódico francés de fecha pretérita, un guante lila desteñido, una botella de Pernod vacía y varias fotos tomadas con técnicas anticuadas de un grupo de alegres muchachos con la Torre Eiffel detrás, o un puente, o una terraza de café. Con bastante dificultad para identificarlo, el anciano nos señaló a uno de los muchachos, elegante y delgado, vestido con un traje de soberbio corte aunque con las arrugas del buen casimir de entonces (118).

Las reliquias conmemoran los paraísos artificiales y las vivencias que experimentó Larco, puesto que la función de la reliquia es traer nuevamente la experiencia, sea extática o cotidiana, a través del objeto que estuvo involucrado en la vivencia. Por otro lado, nótese en

el párrafo el contraste entre la juventud de Larco bien vestido con casimir y el anciano con juanetes y escasos dientes. En un mismo párrafo la narración compara el antes y el después al contrastar la juventud y la vejez. Luego, las “anticuadas técnicas” fotográficas, refieren tal vez a daguerrotipos, lo cual nos habla del momento en el que las vanguardias incorporaron la fotografía como parte de su quehacer artístico; sin embargo, los artistas decadentes de la primera mitad del siglo XIX consideraban a la fotografía como una amenaza, una trampa. Al igual que el periódico, que mencioné en el capítulo anterior, los artistas decadentes consideran que la fotografía, como práctica moderna, “inmoviliza de forma cruel la realidad, fija el rostro en una mirada atónita hacia el objetivo, priva a la representación de toda aura de impalpabilidad y mata, a juicio de muchos contemporáneos, las posibilidades de la imaginación”³⁵; en tanto que Larco y sus amigos, según la descripción, la practican. Más adelante encontramos la descripción de otras fotografías, cuando el cuidador retenía a los visitantes:

[...] insistiendo en contarnos deshilvanadas historias acerca de las fotografías, éste es el pobre Vaché que se suicidó, y ésta la baronesa Elsa con su melena loca al viento, y aquí está la pareja Elsa/Larco en un tándem, o con cucalones y empuñando rifles, o con un pie sobre el cadáver de la bestia recién tumbada, o brindando con copas que, el cuidador nos informó, eran de Pernod (118).

A través de estas fotos Marcos empieza a percibir el ambiente dandy/aristócrata en el que se desarrolló Larco. El carácter dandy se anuda al arte y el carácter aristocrático lo percibimos por lo que describe el lenguaje empleado. El término “cucalón” es usado en Chile y es peyorativo, pues describe a los civiles que por influencias asisten y participan en operaciones militares. El término se acuñó gracias a que uno de estos influyentes, Antonio Cucalon, participó y murió en el marco de la Guerra del Pacífico, librada entre Chile contra Perú y

³⁵ H. Eco, *op. cit.*, p. 346.

Bolivia, de 1879 a 1883³⁶. Con lo anterior quiero ejemplificar las actitudes de la aristocracia, cuyos comportamientos modelan prácticas culturales. Al respecto, Terry Eagleton nos dirá sobre la aristocracia europea que:

[...] este bloque gobernante fue capaz de difundir su poder en formas refinadas de comportamiento cultural más generales [*civility*], fundadas no tanto en las diferencias de clase potencialmente discordantes relativas al estatus social o el interés económico cuanto en estilos comunes de sensibilidad y en una razón homogénea. La conducta “civilizada” bebe de las fuentes de la aristocracia tradicional: se define más por esa virtud flexible, espontánea y segura de sí misma del caballero que por esa sincera conformidad a algún tipo de ley externa propia de la pequeña burguesía. De este modo, los parámetros morales, pese a seguir apareciendo implacablemente absolutos en sí mismos, pueden hasta cierto punto difundirse en las fibras íntimas de la sensibilidad personal. El gusto, el afecto y la opinión brindan así el testimonio más elocuente de una participación individual en un sentido común universal que no se identifica precisamente con una energía moral o doctrina ideológica³⁷.

Por ello, la representación de un personaje como Larco, que pertenece a la alta burguesía chilena, presenta actitudes individuales (“virtud flexible, espontánea y segura de sí misma”) que aparentemente lo distancian de su comunidad de origen. En el análisis de Eagleton encontramos los rasgos principales del personaje Larco: el gusto y la opinión. Un ejemplo de su adhesión al gusto sofisticado de la aristocracia está en la segunda mención al Pernod. Habrá una tercera, cuando Marcos cuestiona al cuidador sobre el exceso de detalles con respecto a la vida de Larco y sus costumbres, a lo que el anciano responderá:

Yo lo acompañaba a todas partes. Tal como lo acompañé a vivir aquí en sus últimos años y me dejó de heredero universal. A mí también me gustaba el Pernod. A él le gustaba mucho como yo se lo preparaba: el vaso con un colador lleno de hielo y un terroncito de azúcar y por ahí se hace caer lentamente el agua para que así el Pernod se nuble en el vaso... (118).

La sofisticación del gusto y de las costumbres de Larco, junto con la técnica de dislocación de los sentidos, construye un ritual alrededor del Pernod, a través de cual se cultivan las

³⁶ La anécdota que dio origen al término se consigna en: Gonzalo Bulnes, *Guerra del pacífico: de Antofagasta a Tarapacá*, p. 340.

³⁷ Terry Eagleton, *La estética como ideología*, p. 86.

visiones. Nos encontramos frente a un personaje construido, hasta este momento, a través de la voz de otros: el cuidador, Marcos y, más adelante, por los académicos del arte. A su vez, este traslado de actitudes aristócratas hacia la burguesía explica las opiniones de Larco sobre la recepción de su obra.

II.3.1 El personaje Larco

La narración construye un personaje particular en la figura de Larco, pues lo describe, en voz del cuidador, como un rico heredero chileno que “vivió en el boato y el placer”, cuyo arte es “pintura de élite, para entendidos, no para las masas incultas. Es necesario civilizar a las masas, decía él, si no queremos que nos destruyan” (119); y nos recuerda una de las primeras frases de Marcos en esta novela: “La fama, citaba el cuidador, no era más que el homenaje que le rinde la mediocridad a lo que no entiende, por eso el olvido era el mayor de los halagos” (120). Como remate el cuidador afirma: “Pero no vayan a creer que Larco era como esos chascones cochinos que dicen que el arte es lo único que importa. No. ¡Vieran sus pañuelos de seda, sus polainas de gamuza! Es la vida lo que tiene que ser una obra de arte, decía: el arte es una mierda” (120). Las actitudes que atraviesan a este personaje son las del artista aristócrata: el dandysmo que hace de la vida propia una obra de arte y la visión trágica del artista decadente que termina en un rincón olvidado, con la variante de que las ruinas eran sus feudos.

Una vez que Hilda y Marcos regresan al hotel su discusión continúa, ahora mediada por las consideraciones expuestas por el cuidador del MUSEO LARCO y, en medio de la discusión, Marcos cuestiona a Hilda: “¿Qué no veía que era un estafador, le grité, que esos cuadros estaban tan desprovistos de mérito que era evidente que los pintaba él para

vendérselos a los turistas incautos? ¿Qué pintor verdadero se atrevería a afirmar así, tan suelto de cuerpo, que el arte es una mierda?” (121). Marcos formula preguntas emitidas hacia su interlocutora, pero en realidad se dirigen hacia sí mismo, a su conciencia; puesto que, más adelante, una pregunta asalta su mente cuando en asientos separados la pareja regresa a Santiago:

[...] ¿y si esa pintura resultara ser una obra de arte, un cuadro digno de un museo, trabajo de un pintor genial que yo no era capaz de apreciar por ignorante, y por pusilánime me había quedado sin esa maravilla que después quizá podía haber vendido en millones...? Esta posibilidad terrible me mantuvo con los ojos abiertos como focos durante el resto del viaje, reconstituyendo cada detalle que lograba recordar de mi NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA. Era plomizo y feo (121-122).

Los adjetivos “plomizo y feo” valoran el cuadro desde una perspectiva monetaria, es decir, Marcos no sabe a ciencia cierta si el cuadro tiene valor estético; sin embargo, lo relatado alrededor del cuadro motiva una duda sobre sí mismo: “ignorante y pusilánime”. Ahora bien, ¿qué determinaría que esa pintura sea una obra de arte? Una vez más nos encontramos con la formulación del gusto. Éste es una asignación de valores que ordenan y jerarquizan, es decir, es la construcción de un canon que valida lo que se acepta y lo que no en términos estéticos. El gusto se construye relacionamente, por ello sirve para separar en grados o escalas; así, lo bello y lo feo son extremos de una misma escala, la cual se modifica con el tiempo según la sociedad le asigne un valor. En ese sentido, Gretchen E. Henderson nos dirá que: “A medida que se fue explorando el globo, la retórica religiosa pasó de los estados de caída o condena a la noción de “primitivo”, con la cual se ridiculizaba o exotizaba a los grupos en términos de fealdad para trazar límites estéticos y delimitar el gusto civilizado”³⁸. Esto es lo que hace el cuidador al despreciar al Chile primitivo que no entiende la pintura de Larco. Así lo asume Marcos al grado de hacerlo dudar de su “gusto” por el arte renacentista:

³⁸ Gretchen E. Henderson, *Fealdad. Una historia cultural*, p. 76.

él no es más que un chileno promedio que no entiende las dimensiones estéticas de los cuadros que vio.

Sin embargo, lo más importante del encuentro es que le da propósito al personaje y la clara conciencia de que su transformación se puso en marcha. Una vez en Santiago, Marcos dice: “Pedí permiso para retirarme a media mañana. [...] En cuanto di vuelta la esquina del banco de donde había salido agobiado, me erguí, estiré mi vestón y apuré el paso, *mi* paso ahora, porque era como si hubiera adquirido el derecho de andar airoso” (122). El propósito le da certeza de sí, la intuición de haber encontrado un hito perdido en la provincia hace que abandone su carrera en el banco para justificar el valor monetario que identificó en la obra; para ello buscará lo que dicen voces calificadas sobre Larco:

Tomé notas, buscando los libros a que los primeros me referían, y fui llenando un cuaderno con datos que probaban que sí, que claro que Larco existió: «pintor afrancesado, interesante, pero difícil» [...] Tuve que reconocer que a Larco los textos lo nombraban sólo incidentalmente. Y en las fotografías que mostraban los almuerzos o paseos de los artistas con sus alegres amigas, la cruz que indicaba la cabeza de un glorioso jamás se dibujó sobre la suya. «Mundano», «aventurero», «frívolo», «encanto personal» eran los adjetivos que le tributaban, despachándolo brevemente en notas a pie de página en que se destacaba que sin estas características que lo perdieron hubiera llegado lejos, ya que fue «uno de los más dotados de su brillante generación». ¿Brillante? ¿Larco? Sus cuadros no tenían nada de brillante. Al contrario, eran nublados, desordenados, feos. Pero ante los textos abiertos tuve que reconocer que, bueno, al fin y al cabo qué entendía yo de estos asuntos para contradecir a los expertos (122-123).

Larco es marginal dentro de un movimiento artístico que pugnaba por su antiacademicismo (el grupo Montparnasse)³⁹; paradójicamente es consignado y validado por esa misma

³⁹ Larco, por supuesto, es un personaje ficcional que no tiene un referente inmediato; sin embargo, en la novela sí se menciona al grupo Montparnasse, el cual forma parte de la historia de la cultura visual chilena. Al respecto, la Biblioteca Nacional de Chile dice que: “La primera aparición pública del grupo se concretó en 1923, al poco tiempo del regreso a Chile de sus miembros, en una exposición realizada en la casa de remates Rivas y Calvo. Esta muestra desató una verdadera tormenta en el hasta entonces plácido campo de la pintura chilena, pues las propuestas plásticas encarnadas por los “montparnassianos” no sólo diferían del canon dominante, sino que entraban en abierto conflicto con las concepciones académicas y naturalistas sostenidas por la crítica oficial y el circuito artístico existente, expresados entre otros por Nathanael Yáñez Silva”. Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile, *Grupo Montparnasse (1923-1930)*, Chile, Biblioteca Nacional Digital.

Academia. Este proceso de validación es similar a la construcción relacional de la belleza/fealdad, las cuales cambian según la época: la producción artística que en un primer momento fue disruptiva, luego se valida por una institución que la vuelve canónica: lo que en un principio se considera feo, luego se considera bello o sublime gracias a un proceso de validación.

Así, Marcos leyó las consideraciones de los académicos sobre la obra de Larco, luego contrastó: “Paseé la vista por los cuadros, uno por uno, intentando empapar mi atención de ellos, con el fin de hacer coincidir las frases de los estudiosos que leí en los tratados, con lo que estaba viendo: ingrata tarea que terminó en una secuencia de frustraciones” (125). ¿Qué es lo que no coincide? Los adjetivos que describen, es decir, la relación entre lo dicho sobre la obra y la obra misma. Las descripciones de lo visual están mediadas por la historicidad de la forma, o sea, un ojo entrenado es aquel que conoce cómo las formas han cambiado a lo largo de la historia y por ello emite un juicio que suele asumirse informado; sin embargo, puesto que la apreciación también está investida de aspectos ideológicos, retomemos los adjetivos vertidos: “«pintor afrancesado, interesante, pero difícil»”; “«Mundano», «aventurero», «frívolo», «encanto personal»”; “«uno de los más dotados de su brillante generación»”; todo ello describe más al pintor que a la pintura, puesto que este tipo de crítica realiza un proceso metonímico en el que se asume al autor por la obra, es decir, Marcos comete el error de buscar en la obra los adjetivos que describen una personalidad. Por el contrario, es la obra misma la que le habla a Marcos:

Me detuve ante NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA: era el resumen de esta casa y por extensión de todo Cartagena, aunque nada fuera una representación real de nada. La guitarra más parecía una sierra, la botella estaba ladeada, unas cuantas letras de periódico magnificadas eran proyecciones de las gafas, la cachimba era como de plastilina, y a la derecha, arriba, había una ventana abierta sobre una usina que colmaba el cielo sin aire con sus chimeneas estilizadas..., no era aire respirable: era pardo, gris, negruzco,

ahogante como el resto del espacio plástico, más denso que los objetos que lo ocupaban, que el guante de mujer, que la botella, que la cachimba, relacionados entre sí pero independientes de una perspectiva real (125).

Esta descripción la abordaré en dos momentos. El primero corresponde a la literalidad en la que encontramos un interior con objetos como una cachimba, el periódico, unas gafas, una transición en la que una guitarra se asemeja las curvas de una sierra y, finalmente, una ventana desde donde se aprecia una fábrica que emite humo, es decir, lo peculiar de esta naturaleza muerta es la incorporación de un paisaje a partir del cual se puede hablar de un interior con objetos cotidianos y un exterior que fusiona la modernización: la sierra que pertenece a una orografía natural y la fábrica con su humo que pertenece a la industrialización o segunda naturaleza creada por la sociedad. Recordemos que los objetos descritos también apuntan a que esta naturaleza muerta es una *vanitas*, según vimos más arriba. A pesar de ello, no podemos encontrar una descripción pura, es decir, una obra no puede describirse sin que la subjetividad de quien lo hace interprete lo visto. Este es el segundo momento, pues en esta descripción Marcos interpreta la obra cuando afirma que es el resumen del adentro, los objetos, y el afuera, la sierra-guitarra y, al hacerlo, también niegue que represente lo dicho. También los adjetivos con los que menciona los colores cargan interpretativamente la descripción, cuyo efecto es la densidad en la apreciación. La descripción entonces no es de la obra sino del efecto que produce sobre el sujeto, es decir, del efecto de extrañeza que produce una obra profana. Recordemos, la obra donde predomina el valor para el culto es un espacio en el que ocurrió una epifanía que permanece en ella metonímicamente y que es posible acercarse a esa revelación a través de un ritual; mientras que en la obra profana predomina el valor para la exposición, el cual la hace reactualizable⁴⁰. Esta última

⁴⁰ Cf. Bolívar Echeverría, *op. cit.*, pp. 15-16.

característica será muy importante más adelante. A pesar de esto, habrá que reflexionar más profundamente sobre esta obra ficticia, puesto que los elementos que la conforman y el contexto apuntan a que puede accederse a una realidad otra desde el ritual del Pernod y cuyo valor para la exposición es evidente en tanto que es la pieza que atrapa la atención del espectador en el MUSEO LARCO. La epifanía o revelación está inmersa en esa densidad, la cual Marcos no entiende y sobre la que reflexiona inmediatamente:

¿Eran importantes estas relaciones o eran un juego que no debía atraer la atención de una persona seria? ¿O era, en verdad, una mierda el arte...? ¿Cómo iba a ser una mierda si la realidad artificial de este cuadro tenía fuerza para absorber la realidad de toda esta habitación e incorporarla, y a mí, como uno de sus tantos trastos? ¿Cómo explicarme esta dependencia, mi atención conquistada, mis cánones de belleza —¿era belleza?— anulados por este cuadro cuya fuerza me retenía? (125).

Las preguntas indican que el efecto fue asimilado por el sujeto que contempla y, al tratar de explicar, la percepción se formula desde el raciocinio, es decir, desde la reflexión sobre el acontecimiento que produjo la contemplación de la obra. Ahora bien, la reflexión sobre la obra toca tres puntos: 1) las concepciones de Marcos sobre el arte y la belleza se ven trastocadas; 2) la obra incorpora al sujeto en su órbita y eso hace pensar al lector que las fronteras entre el adentro y el afuera se diluyen; y, 3) como veremos más adelante, la relación entre la obra y el personaje Marcos se profundiza. Finalmente, todas estas preguntas nos hablan del cambio de punto de vista del personaje, la transformación llega a su punto máximo, pues después de esta experiencia terminará transfigurado. El personaje ha dado visos de ello a través de la forma que adquiere su relato, el cual describe un proceso donde la reflexión sobre la incorporación del sujeto en la obra atraviesa la “realidad artificial”, es decir, la conciencia del artificio sobre el que está construido el efecto de sentido es evidente; esta pregunta retórica evidencia que la visión de Marcos cambió y esto constituye el umbral

donde el personaje, aún sin ser consciente de ello, ha tomado la decisión de dedicar su vida a pensar esta obra.

II.4 Patrimonio nacional o valor de cambio

Luego, en la narración, una conversación sobre el color remata las reflexiones sobre el arte. El cuidador se acerca a Marcos mientras contempla la pintura y le hace evidente la fascinación que le causó la obra. Marcos, para disimular su interés, desata una conversación sobre el color:

—Es pobre de color.

El cuidador lanzó una carcajada que terminó en una tos que lo sacudió entero.

—¿Color? —me preguntó sarcástico, todavía riendo y tosiendo—. ¿Azulino y rosado como en las tapas de las cajas de bombones?

Me dio rabia:

—¿Qué tiene de malo el azulino? Es un color muy chileno, muy nuestro, el clásico azul de lavar, o azul paquete de vela de toda la vida...

—¿Y eso qué importancia tiene? El arte no es eso (126).

El arte no es nacionalista ni folclórico, a eso se refiere el cuidador. Esto contrasta con la idea de Marcos acerca del arte, pues él es presidente de una corporación dedicada a la defensa del patrimonio nacional. Este último es el argumento con el que convence a los miembros de la CORPORACIÓN para que hagan una visita al MUSEO LARCO y así admirar el descubrimiento de Marcos, pues considera necesaria la labor de rescatar, tanto del olvido del público como del cuidador, a quien Marcos le adjudica una indolencia sobre la obra que custodia. Al respecto Marcos dirá: “En el caso de Larco existe un lamentable olvido, por un lado, y por otro el error de permitir la tenencia de obras de arte a personas que no saben apreciar su valor” (128). ¿A qué valor se refiere Marcos?, ¿al valor comercial, al estético, a ambos?, ¿por qué menosprecia al cuidador al decir que no conoce el valor de la obra que cuida? Marcos juzga de palurdo al cuidador por su edad, por la manera desarrapada con la que viste, por su

condición de ermitaño, a pesar de que los detalles de la vida de Larco los conoce gracias al relato del cuidador. Es pues, a partir de esta imagen que provoca desprecio, que Marcos justifica su intención de apropiarse de la pintura, pues es más fácil despojar de un bien a quien se sabe que no lo aprecia. En esta actitud el valor de cambio es mayor que la necesidad de preservación del patrimonio.

La visita resulta un fracaso pues a nadie gustan los cuadros expuestos: “¡Qué justificada esa anarquía de cubos, me exigieron, esos trapos pegados, ese revoltijo de letras y números! ¡Todo era horrible!” (130). Estas expresiones no demuelen las dudas de Marcos sobre el valor, sea estético o monetario, de la obra; por el contrario, confirman la superioridad de su percepción puesto que se volcó a investigar y a su vez está atrapado por las palabras del cuidador, las cuales afirman la idea del arte de élite que producía Larco. Entonces, ¿los miembros de la CORPORACIÓN no forman parte de esta élite cultural? La idea de arte de los miembros de la CORPORACIÓN es la misma que la de Marcos en un principio y, sobre todo, están preocupados por mantener el estatus social del que se invisten, metonímicamente, al acercarse al arte. Sin embargo, la fealdad de los cuadros no obsta para que estos posean valor monetario.

De esta manera, la voz narrativa articula la trama a partir de tres preocupaciones: 1) la relación Hilda-Marcos; 2) el valor comercial de la obra de Larco; y 3) los efectos subjetivos que experimenta Marcos a partir de la interpretación que hace de la obra.

La relación de Hilda y Marcos es el instrumento a partir del cual medimos los cambios en la percepción de Marcos, pues la manera como se expresa de ella se modifica conforme se desenvuelve su relación. En otras palabras, el deseo de Marcos por Hilda se imbrica y en ocasiones se superpone al deseo por poseer la obra de Larco:

No llamé por teléfono a la Hildita ni una sola vez en toda esa semana porque Larco y la perdida posibilidad de comprar el cuadro que, ahora estaba convencido, valía millones, ocupaban todo mi pensamiento (123).

Y partí a Cartagena temprano el sábado, no sin antes titubear junto al teléfono para marcar el número de la Hildita [...] Mi novia, a la que decididamente no amaba, comenzaba a hacerme falta. Pero no. Todavía no. Tenía curiosidad por ver NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA solo y durante largo rato (124).

Casi no pensé en la Hildita en toda la semana porque el pensamiento de Larco no le dejaba lugar. Me ocupé obsesivamente de él, hurgueteando en todas las bibliotecas abiertas al público (127).

Durante la visita, el fotoperiodista amigo de Hilda capta imágenes de la obra de Larco. Este es el pretexto que motiva el reencuentro entre Hilda y Marcos. En un primer momento Marcos fue estigmatizado socialmente, tanto por los miembros de la CORPORACIÓN (“¡No era de extrañarse que una chiquilla inteligente como la Hildita se hubiera aburrido conmigo! Sí, sí, que no lo negara, todos comentaban que hacía semanas que no nos veían juntos”) como por los padres de Hilda. Pero esta actitud cambia cuando en un artículo periodístico el amigo de Hilda presenta a Marcos como un experto en la obra del artista: “Sus padres me recibieron felices, agitando el suplemento dominical de un diario de la tarde que traía un artículo a todo color ilustrado con fotografías de la casa de Larco en Cartagena y de sus cuadros: *Descubrimiento en Cartagena*” (135).

La relación Hilda-Marcos se recompone una vez que la obra de Larco comienza a valorizarse en términos monetarios. Para ello, Marcos involucra a un compañero de trabajo con el que intercambia pensamientos en este sentido:

¿No podríamos comprar nosotros y advertirle a la prensa de la importancia del hallazgo para que nuestros cuadros subieran a su justo precio y entonces liquidarlos con una sustanciosa ganancia? ¿Qué le parecía? Perico respondió que claro, que estaba muy bien siempre que las goteras que habíamos visto no estropearan la mercadería. Me dolió el uso de esa fea palabra para referirse a la obra de un espíritu selecto. Pero eso mismo me dio impulso para que al día siguiente me acercara al gerente del Banco con el fin de solicitar un préstamo para la restauración del Museo (133-134).

Al igual que con el concepto de belleza y fealdad, los cuales son históricos y relacionales, la asignación de valor a los objetos o mercancías es arbitraria; esto es, que son producto de una relación social: personas que se ponen de acuerdo en asignarle un valor a un objeto. A su vez, en este párrafo observamos otro fenómeno: la fetichización de la mercancía. Esto significa que el valor de uso (satisfacción de una necesidad) de la mercancía se pierde en el entramado de relaciones sociales (mercado), las cuales le proporcionan un valor de cambio que no corresponde con su valor de uso. Finalmente, se le llama fetichización en tanto que la mercancía parece emanar ese valor de cambio por sí misma, pues no se toma en cuenta el trabajo previo (mano de obra y material) que llevó a manufacturar tal o cual objeto⁴¹. Ahora bien, el valor de uso es un movimiento doble que inicia desde la perspectiva del productor que transforma el material y, al darle forma, perfila al sujeto consumidor a partir del valor de uso concreto que le proporciona al material. Así, el autor de una pintura o una obra artística perfila a su consumidor/espectador a través del contenido del mismo, ya que éste satisfará sus necesidades estéticas, de goce o simbólicas. El segundo movimiento, en palabras de Bolívar Echeverría, es el siguiente:

Producir es objetivar, inscribir en la forma del producto una *intención transformativa* dirigida al sujeto mismo, en tanto que consumidor, intención que se subjetiva o se hace efectiva en el momento en que éste usa (disfruta o utiliza) de manera adecuada ese producto en calidad de bien, es decir, el momento en que, al aprovechar la cosa, absorbe la forma de la cosa y se deja transformar por ella⁴².

Echeverría nos dice que el valor de uso no es un concepto que remita a un utilitarismo, sino que hay un uso simbólico de los objetos, el cual, al hablar del arte, se intensifica. Así, cuando el objeto del que hablamos es un cuadro o un producto artístico en general, el valor de uso es propiamente simbólico y, desde la perspectiva del usuario, un cuadro puede ser usado para

⁴¹ Vid. Carlos Marx, *El capital*, pp. 87-88.

⁴² Bolívar Echeverría, *Valor de uso y utopía*, p. 171.

satisfacer sus necesidades estéticas de disfrute o goce e, incluso, puede usar el cuadro como una mesa, esto es una consecuencia de la medida en la que el consumidor se deje “transformar” por el objeto, en este caso una pintura. Por su parte, Eagleton señala que el valor de uso de la obra radica en que nos proporciona:

[...] un modelo de sentido social más general: una imagen de autorreferencialidad que, en virtud de un movimiento audaz, se aprovecha de la verdadera ausencia de funcionalidad de la práctica artística y la transforma en una visión del bien supremo. [...] lo que la obra de arte imita en su misma finalidad sin fin [...] no es otra cosa que la propia existencia humana, la cual (para escándalo de los racionalistas y de los utilitaristas) no precisa de otro argumento racional que el de su propio disfrute⁴³.

Así, en esta novela, el valor de uso de la obra radica en el disfrute que proporciona a los espectadores que aprendieron a mirarla, puesto que se dejaron transformar por ella, en tanto que los refleja a ellos.

Ahora bien, habrá que notar que a Perico no le interesa el valor simbólico o artístico de la obra, pues todos coinciden en que es fea e inentendible; sin embargo, no desdeña el posible valor de cambio que se puede construir al arreglar el museo y cuidar las obras, es decir, protege una posible inversión de la que obtendrá beneficios económicos. Marcos y Perico pretenden aumentar el valor de cambio de las pinturas al arreglar el museo y promocionar el descubrimiento de obras artísticas invaluable y por ello, paradójicamente, valorables, a través de la prensa, o sea, generar un consenso social del valor de las obras para intercambiarlas por dinero.

Por otro lado, a Marcos le duele que Perico le llame mercadería “a la obra de un espíritu selecto”. La pintura, como hemos visto, está compuesta por el trabajo particular (el cual se asume irreplicable) de un artista (Larco), trabajo que se valoriza, en un primer momento por

⁴³ Terry Eagleton, *op. cit.* p. 125.

la historicidad de la forma, es decir, por la innovación técnica al momento de representar; y, en un segundo momento, por las relaciones sociales que se construyen alrededor tanto de la obra como de la firma del artista. Así, la pintura se fetichiza en el momento en el que creemos que ella, por sí misma, emana un aura, es decir, que de sí misma proviene el arrobamiento que experimenta Marcos, sin tomar en cuenta que en sí mismo el arte es una ilusión, es decir, produce efectos de sentido. Esta es la explicación a la frase que el cuidador repite más de una vez: “el arte es una mierda”.

II.5 La mujer ideal en el imaginario decadente

Sin embargo, la relación Marcos-Hilda es más relevante, pues es un indicador de construcción estética dentro de la trama. Con esto apunto al papel particular que desempeña el personaje de Hilda en esta narración:

Me hablaba a mí mismo del cuadro, o a veces le hablaba a la Hildita, explicándoselo más que nada para convencerme a mí mismo, y dándole una dimensión heroica a los amores de Larco con la baronesa Elsa von Freytag-Lorin-Ghoven —¡cómo me gustaba paladear ese nombre al pronunciarlo, como un abracadabra que me abría las puertas a tiempos más prodigiosos que el presente!— cuyo amor, estaba convencido, había inspirado la gran obra de Larco (134).

Nuevamente el nombre de la baronesa Elsa von Freytag-Lorin-Ghoven se necesita para explicar la adscripción estética de Larco. Es decir, la narración apela a la presencia del andrógino “el hombre-mujer de belleza no natural”⁴⁴, con el propósito de plantear un ideal. Para la sensibilidad decadente, recordemos, y posteriormente para el dadaísmo, la ambigüedad o la indefinición sobre el sexo de los modelos apela a un ideal de belleza no natural:

⁴⁴ Humberto Eco, *op. cit.* p. 342.

[...] y cuando se admira a la mujer (si no se la contempla bajo el perfil del mal triunfante, encarnación de Satanás, inasequible porque se niega al amor y a la normalidad, deseable porque es pecadora, embellecida por las huellas de la corrupción), se ama en la femineidad la naturaleza alterada [...] que sólo puede ser vista en toda su fascinación si está referida a un modelo artificial, a su progenitora ideal en un cuadro, en un libro, en una leyenda⁴⁵.

Marcos fetichiza la obra de tal manera que comienza a relacionar su entorno con todo lo que tiene que ver con Larco, incluidos sus amores. La recomposición de la relación Marcos-Hilda estará investida de este modelo artificial que es la baronesa, a la que se le atribuye, como vimos, esta aura andrógina de ruptura, cuya correspondencia en Hilda será la escena en la que descubren a la pareja usando las instalaciones de la CORPORACIÓN para tener sexo, en una clara ruptura con el orden establecido, con la decencia o decoro clasemediero. Escena en la que, curiosamente, son descubiertos y descritos a manera de fotograma, construyéndose una especie de écfrasis:

Hacia semanas que ya nadie aparecía los viernes. Una tarde, cuando pusimos la lámpara del escritorio en el suelo contra un rincón de modo que la luz agigantara teatralmente las sombras de las sillas, y de pie uno en los brazos del otro nos contorsionábamos despeinados y con la ropa hecha una calamidad, alguien golpeó la puerta. La Hilda dio un grito. Traté de disimular preguntando con voz amenazante:

—¿Qué quiere?

—Soy yo —anunció un conocido trino.

—¿Quién...? —pregunté para ganar tiempo.

—La Eglantina. Abra, pues, Marcos, que me estoy helando aquí en el corredor.

—Ya voy.

—¿Con quién está?

—Con nadie.

—No me venga con cuentos. Oí la voz de una mujer.

Y golpeó con insistencia el vidrio de la puerta donde yo había escrito con cuidadosa letra gótica el nombre de la CORPORACIÓN. Después:

—¿Hildita...? —preguntó con la voz melosa que había hecho llorar a tantos radioescuchas de Indoamérica—. ¿Está ahí?

[...]

El bulto de su figura se consumió en el cristal. Esperamos un rato, mudos, temblorosos, odiándonos. Después, sigilosamente, abrí. Allí, separada de la puerta, nos esperaba la

⁴⁵ *Ibid.*

Eglantina con su carota empolvada descompuesta y un paraguas en ristre como el Ángel Exterminador.

—Tenía que verlo para creerlo —murmuró, y dando vuelta la espalda se alejó bamboleándose por el corredor (142-143).

Ahora bien, analicemos la écfrasis que divido en dos momentos. El primero describe una luz que produce un alargamiento de sombras y delinea la contorsión de cuerpos. El lector se introduce en una visión fílmica en blanco y negro donde las sombras de cuerpos proyectadas concluyen con el nombre de la CORPORACIÓN en letras góticas, tipografía que tiene una plasticidad grandilocuente. Afuera de la habitación, la voz melosa que cautivó a todos los radioescuchas de Indoamérica reprocha los actos: el diálogo es el tránsito del primer al segundo momento a través del sonido de la voz. El segundo describe cómo, una vez descubiertos, la sombra del exterior se diluye, para concluir el reproche a la pareja a través de un nombre propio: el Ángel Exterminador, ángel que castiga el pecado. Cabe preguntarse, ¿por qué es el personaje de Eglantina la que los descubre y no otro miembro de la CORPORACIÓN con más renombre? Recordemos que, al principio de la novela, la Eglantina es el único miembro de la CORPORACIÓN del que Marcos se expresa sin las fórmulas de respeto tratadas en el primer capítulo, es decir, no le antepone “misia” al nombre, por el contrario, le antepone un artículo (“la”) con el propósito de minimizarla. Ahora sabemos que es así por esta escena en la que la mujer atestigua sus faltas a la moral.

La conversación que media entre los dos momentos de la écfrasis reprocha a la pareja, sobre todo a Hilda, el comportamiento indecente. El reproche está en consonancia con la noción de decoro que prima en las clases medias latinoamericanas, las cuales apelan a un ethos o forma de ser y actuar en el que la comunidad valida el ejercicio de la sexualidad a través del matrimonio. La ruptura, pues, con esta forma de pensar es lo importante en esta novela, pues en este momento el ejercicio de la sexualidad plena implica para los personajes

una transformación que los libera de convenciones sociales y que los acerca a la libertad, la cual crea realidades diferentes tal cual como el arte al que han sido expuestos.

Es muy probable que la diégesis requiera de esta escena para significar el proceso casi concluido de transformación (un umbral o punto de inflexión) de los personajes —ahora sabemos que la transformación no nada más es de Marcos sino también de Hilda— aunque también la misma escena nos remite a la película de Luis Buñuel que lleva el mismo nombre y, por ende, a la protagonista de ella: Silvia Pinal. De ser así, la descripción constituye la única écfrasis que insinúa un referente concreto: la Eglantina/Silvia Pinal; a pesar de ello, la écfrasis es nocional en tanto que no se describe una escena exacta de la película sino que, como en el caso de las rocas del Suspiro y Leonardo, la narración apela al cine surrealista o al cine *noir* filmado en blanco y negro, lo cual hace que el lector imagine la escena en esa gama lumínica. Una consecuencia de pensar así la escena es que el narrador no solamente juega con los sentidos de los personajes, sino que también con los del narratorio, es decir, los efectos de sentido que construye la literatura son particularmente sinestésicos en esta novela.

En este momento haré una breve recapitulación. Hasta aquí analicé cuatro écfrasis: 1) las rocas del Suspiro o Leonardo; 2) el fotograma de la mujer de las viandas; 3) la naturaleza muerta; y, 4) el Ángel Exterminador. Todas constituyen un umbral o punto de inflexión en los que la visión de mundo de Marcos se transforma. Ahora bien, las preguntas que siguen son las siguientes: ¿en qué consisten los cambios en el personaje? Es decir, ¿cuáles son los aspectos específicos en los que el personaje Marcos Ruiz Gallardo ha cambiado? ¿Cómo se relaciona la transformación del personaje con la estructura ecfástica de la novela? El propósito del siguiente capítulo es dar respuesta a estas preguntas.

Capítulo III. Marcos Ruiz Gallardo transfigurado

En este capítulo analizaré la asociación del nombre propio de los personajes con los semas que los caracterizan; el propósito es contrastar los semas iniciales con los finales para dar cuenta de la transfiguración del personaje Marcos Ruiz Gallardo. A su vez, interpretaré las écfrasis que forman parte de la estructura de la novela, a partir de las cuales la narración genera el significado de trampajo⁴⁶ y de *still leven* que tiene el género pictórico naturaleza muerta en la escuela española y en la de Flandes, respectivamente.

III.1 De regreso al nombre o Felipe Larco

El nombre propio de los personajes es el elemento de identidad que imanta semas, y es a partir del contraste entre los semas iniciales con los finales —que orbitan alrededor del nombre propio Marcos Ruiz Gallardo— como daré cuenta de la transformación del personaje principal de esta novela. La cuestión del nombre propio no es menor pues atraviesa, además de al personaje principal, al cuidador, quien ha proporcionado la mayoría de los datos que Marcos conoce sobre Larco y que, por si fuera poco, el lector no sabe hasta este momento cómo se llama. Este hecho cambia cuando después del reproche de la Eglantina a Marcos e Hilda, estos reciben una llamada de Cartagena. La “señora de las viandas” llama

⁴⁶ El género pictórico se llama “naturaleza muerta” o “bodegón”; el efecto que engaña a los sentidos es denominado según la escuela: los franceses le llaman *trompe-l’oeil*, la escuela flamenca *still leven* y en España se le denomina “trampantojo”. En esta investigación prefiero usar la traducción literal del término francés, la cual es “trampajo”, en tanto que el término trampantojo refiere a un tipo específico de naturaleza muerta cuyas características son el hiperrealismo y su uso propagandístico en los mercados de viandas, puesto que su función era, precisamente, motivar la compra de los productos allí representados. En cuanto a las temáticas Juan Ramón Triadó nos dice: “Desde el punto de vista conceptual, las distintas tipologías tendrán unos significados determinados que intentaremos clasificar en cinco grupos: tipología realista, tipología simbolista, tipología didáctica, tipología especulativa y tipología propagandística, que se engloban en lo que para nosotros es una triple división del bodegón español en: realista, simbolista y especulativo, dejando para las *vanitas* el aspecto didáctico y añadiendo, en ocasiones, al bodegón realista el carácter propagandístico”. Juan Ramón Triadó, “Bodegones y pintura de bodegón” en *El bodegón*, pp. 41-42.

expresamente a Marcos para informarle de la gravedad de una súbita enfermedad que aqueja al cuidador, quien dejó instrucciones precisas para que Marcos fuera a Cartagena para atestiguar la locura de los últimos momentos de vida en los que, en voz de la mujer de las viandas: “dice que usted es el único caballero que lo entiende. Por eso cuando hizo testamento la semana pasada le dejó la casa y todos los cuadros a usted. Prefiero tirarlos al mar antes que esos rotos de la Municipalidad que no entienden nada se queden con ellos” (145). El cuidador reconoce en Marcos una actitud que ni él mismo reconoce en sí, pues Marcos persiste en su visión mercantil sobre la obra que está a punto de heredar: “No, no, yo no estaba loco, era cuestión de liquidar un par de cuadros, de los menos valiosos. ¿No se daba cuenta? Claro, ¡el pobre cuidador! ¡Si me había legado todos los cuadros de Larco entonces no eran locuras nuestras fantasías!” (146). Resulta significativo que “el cuidador” y “la señora de las viandas” sean los nominativos de los personajes, es decir, sus oficios son los rasgos a través de los cuales los identifican los demás personajes y el narratario. Es como si los personajes que habitan en Cartagena no merecieran un nombre propio por ser el espacio alejado de la metrópoli donde reside lo invalidado y, por ende, olvidado, como la pintura de un viejo artista fantasmal, incomprendido por sus contemporáneos. De ello da cuenta la descripción que hace Marcos del viaje que hace hacia Cartagena: “Era la primera vez que hacía este camino de noche. Pasaban los pueblos archiconocidos, las tabernas, las casas perdidas en la oscuridad del campo que a esta hora maldita tomaban aire de aparición” (146). Sin embargo, lo importante para la construcción del personaje sin nombre es lo que Marcos, quien sí tiene nombre, piensa de él:

Probablemente iba a ser necesario liquidar un par de cuadros rápidamente para financiar su enfermedad y su entierro. ¡En fin...! ¡Pobre viejo...! Un desperdicio pasarse la vida al lado de un genio para solucionar sus necesidades básicas, pero sin acceso a su parte genial, sin entender por qué lo amaron tanto las mujeres y por qué lo envidiaron tanto

los hombres. [...] ¿Dónde vivía el cuidador? Jamás se me había ocurrido preguntarlo. Lo mejor era ir donde la vecina de la vianda (146-147).

En el párrafo anterior encontramos manifiesta la actitud de Marcos hacia el cuidador. La formulación de su pensamiento hace pasar el gesto humanitario, ganado por justicia, como una dádiva hacia el custodio de la obra con la que pretende lucrar. En ello no hay más que desprecio, Marcos considera inferior al cuidador a pesar de que fue éste quien lo introdujo al mundo de Larco. A su vez, Marcos rescata de este mundo “el amor de las mujeres y la envidia de los hombres”, es decir, extrae de Larco un espejismo superficial y no la actitud con la cual el artista desafió al mundo que le tocó vivir. Aunque en ello también influyó la posición desde la cual el cuidador construyó al personaje Larco, o sea, el relato del cuidador sobre el pintor giró en torno a los placeres que experimentó en el pasado, experiencias que jerarquiza como superiores ante el olvido de la obra. Marcos finalmente llega al MUSEO LARCO en donde se encuentra con la siguiente escena:

Avancé unos pasos hasta el dormitorio. Una ampolleta colgando de un hilo echaba su luz extenuada sobre la cama. El cuidador se había tendido entre las sábanas inmundas de pintura azulina, no encima de la colcha, cosa incomprensible si fue un ataque que lo tumbó, la cabeza volcada sobre el almohadón, la pipa caída de su boca andrajosa que aún parecía chupar un poco. ¿Pipa?

La tomé de la sábana para evitar un incendio. Jamás había visto fumar al cuidador. Miré la vitrina. — claro, no estaba. ¿Cómo iba a estar, si yo tenía su ascua en mi puño, y su fragancia configuraba un ámbito especial dentro del dormitorio? Otra figura, que era el cuidador y no era el cuidador, en un “deja vu” de mesas de hule, dameros, botellas, periódicos, guitarras, se desvaneció antes que yo pudiera identificar su cara, y yo, demasiado tímido para reconocer el instante del embrujo, no pude detener esa silueta. Me acerqué al anciano. Tenía olor a vino. La pintura azulina de sus manos estaba fresca (147-148).

Esta descripción tiene los elementos para considerarla un umbral como los trabajados en el capítulo anterior. La narración coloca al personaje Marcos de tal manera que observa una escena cuyo contenido tiene que explicarse en el contexto de un *déjà vu*, o sea, los elementos en esta descripción configuran una revelación en la que los sentidos de Marcos se dislocan,

ya que la cachimba desprende un aroma que se respira y el humo genera un ambiente nuboso que predispone al sentido de la vista a la transfiguración, es decir, el humo, cual neblina, incienso o sahumerio en un ritual, cambia tanto la percepción de quien huele como el aspecto de quien yace en la cama: “Otra figura, que era el cuidador y no era el cuidador”. El contexto del *déjà vu* implica la superposición del tiempo (pasado y presente) en una misma vivencia, en la cual Marcos no alcanza a reconocer la identidad de quien yace en la cama; sin embargo, lo importante no es lo que ve Marcos, sino la posición que tiene dentro de esa visión: él es un espectador pasivo que aún no entiende lo que se le revela. Finalmente, el dato que enlaza la escena con la narración siguiente es el color azulino en las manos y sábanas del cuidador moribundo. La revelación continúa en voz de la mujer de las viandas, quien en un diálogo le dice a Marcos: “El médico fue a buscar una ambulancia para que se lleve a don Felipe y termine sus días tranquilito, bien cuidado en el hospital, el pobre. Con su permiso, voy a ordenar aquí un poco” (148).

El nombre del cuidador es Felipe. Este dato aún no completa la revelación, y se ofrece justo antes de que las expectativas de Marcos se vieran trastocadas por las acciones de este personaje, definido ahora por un nombre propio que de pronto atrajo los semas que caracterizan al cuidador:

Pasé a la sala oscura, llena de cuadros de la época de oro que Larco compartió con el anciano que agonizaba en el cuarto de al lado. Permanecí quieto un segundo, atento a las voces de sus cuadros, mis cuadros ahora. Primero iba a ser necesario ayudar al cuidador a morir la muerte decente a que aspiraba: si no fuera por su existencia insignificante, al fin y al cabo, yo no conocería a Larco y mi vida sería más pobre (148).

Desde la oscuridad, Marcos reconoce el papel del cuidador/Felipe en su encuentro con Larco sin otorgarle un estatus mayor, pues aún lo considera insignificante. El sentimiento de conmiseración cambiará inmediatamente después y despertará su ira:

Encendí la luz..., grité: todos los cuadros estaban colgados en los sitios que les correspondían, pero anulados bajo una máscara hermética de pintura azulina, como si la mano manchada del cuidador no hubiera podido soportar que los cuadros lo sobrevivieran y los hubiera desactivado con un manto azul e impenetrable. ¿Con qué derecho...? Derecho sí, porque lo hizo con cosas de su propiedad. ¿Pero por qué la burla, entonces, de legarme esta muda serie de lienzos azulinos? ¡Viejo cruel, egoísta como todos los viejos! ¿Con qué derecho destruía algo que estrictamente no era de su propiedad porque no lo entendía, sino que formaba parte del patrimonio de la cultura nacional, acaso mundial? El arte es una mierda..., una mierda..., una mierda..., era el eco de mi pulso acelerado. ¡Este acto demostraba la verdad de la terrible frasecita! Con el índice toqué la superficie del cuadro más próximo: mierda azulina (148-149).

El contraste oscuridad/luz signa el tránsito del desconocimiento al conocimiento, es decir, la revelación está a punto de adquirir plenitud en la conciencia de Marcos. Ahora bien, la pintura color azulino con la que el cuidador/Felipe cubrió los cuadros es la misma que Marcos relaciona con el “color paquete de vela de toda la vida”. El color lo asocia al pueblo, al vulgo que no entiende las complejidades representadas en la obra de Larco. En este sentido, el desprecio de Marcos por el color es el mismo que siente por el cuidador/Felipe. La pregunta es si el cuidador/Felipe es consciente de este desprecio, de tal manera que pintar las obras con este color y legar su cuidado a Marcos sea, más que un acto melodramático, una enseñanza, un último intento por hacer que Marcos entienda el significado de la frasecilla “el arte es una mierda”. Por su parte, Marcos interpreta el gesto de la siguiente manera:

Era más simple pero más brutal: se trataba del ajuste de cuentas final del cuidador — ahora venía a enterarme que se llamaba Felipe—, que en su impotencia no quiso que lo sobrevivieran obras cuya trascendencia envidiaba, mientras él se hundía en la nada sin hacer ni una olita. Años de servicio, tal vez de humillación, sin duda de resentimiento ante la orgía para la que él preparaba la mesa y la cama, pero en que no participaba, sólo barrer y recoger los desperdicios al otro día. Ira. Envidia. Pura saña destructiva para eliminar el paso de Larco por la vida y quedar sólo él, Felipe sin apellido, como el poderoso destructor. No, el arte no era una mierda. Esa frase era sólo un viejo chiste de Larco. Pero la verdad es que existía gente capaz de convertir lo que no entendía en mierda azulina (149).

Marcos asocia el nombre Felipe a las actividades de cuidado, de servidumbre en la que la envidia y la ira son el móvil para la aniquilación; pero ¿exactamente qué se aniquila? Desde

el punto de vista de Marcos el cuidador destruye la obra y al hacerlo reduce a la nada el legado de Larco, del artista. Desde el punto de vista del cuidador/Felipe se confina al olvido el apellido Larco, la parte que lo vincula con el arte, con la obra y con la falta de reconocimiento. Visto así, el significado de la “mierda azulina” es la venganza simbólica del artista incomprendido hacia los contemporáneos que no supieron apreciar la obra y les ofrece lo que sí aprecian: “mierda azulina”. Marcos es el representante de este vulgo pretencioso que no entiende las complejidades artísticas de Larco, pero que busca en el arte la confirmación de sus propias pretensiones; sin embargo, después del proceso de investigación y reflexión sobre la obra de Larco, el punto de vista de Marcos está a punto de experimentar un cambio cuyas consecuencias no son las esperadas. Antes de que la ambulancia se lleve al cuidador Felipe, se produce el siguiente diálogo:

Al pasar junto a mí, abrió sus ojos, inmensos, un segundo. Vi un concho azul, azulino, porque sabía que yo estaba allí para despedirlo. Después los cerró. Le tomé la mano. Pese a su edad ese hombre no estaba listo para partir todavía porque sus ojos, dos puntitos de miedo brillante, conservaban un residuo de placer y de burla.

—Don Felipe... —murmuré, apretándole la mano.

Me contestó con una risita que no contradujo el miedo de sus ojos:

—Quiero preguntarle... —balbuceó.

—Pregúnteme lo que quiera.

—¿Vio mi cuadro en el Bellas Artes?

—¿*Su* cuadro? ¿Suyo en qué sentido? ¡Claro que suyo! Así de simple. *Su* cuadro. ¿De quién si no? Y como adiviné qué era lo que quería oír, le mentí:

—¡Claro que lo vi!

—¿Estaba bien colgado?

Había revivido un poco. Compadecí su arrogancia tan brutal que tuvo que sepultarla durante medio siglo en una callejuela escondida en los cerros de Cartagena (150-151).

La primera implicación es que Marcos por fin se da cuenta que el cuidador/Felipe es Larco, el artista, situación que ya intuía el lector. Sin embargo, a pesar de que la revelación es plena en la conciencia del personaje, resulta curioso que el lector nunca lea el nombre completo (Felipe Larco) escrito en algún capítulo de la novela. Ello me hace pensar que la

fragmentación de los semas posibilita el trampaño. Es decir, por un lado, tenemos los semas que corresponden al cuidador (viejo, borracho, impertinente, zafio, basto); y, por el otro, los semas que construyen a Larco (dandy, artista, incomprendido). El lector no relaciona los nombres, con su respectiva carga semántica, hasta que convergen en el diálogo anterior. La segunda implicación de este diálogo es que se devela el carácter del personaje Felipe Larco. La unión de los semas nos da como resultado un personaje “arrogante”, cínico y que se divierte al manipular a Marcos: el “concho azul, azulino” es el color de la burla. Desde el punto de vista lingüístico, la frase “concho azul, azulino” es un juego de palabras formulado a partir de una frase lexicalizada en Chile, la cual es “el concho de vino” y que “designa un color rojo de matiz oscuro similar al color del vino que queda en el fondo de una botella. *Concho* es un quechuismo que significa ‘sedimento’, ‘poso’”⁴⁷. Es decir, el color nombrado manifiesta o representa la emoción de la que ya he hablado: Felipe Larco es consciente del desprecio que siente Marcos por el cuidador en tanto que de manera inversa representa al vulgo que no entiende su arte. En ese sentido, Felipe Larco juega con ese desprecio y consigue engañar a Marcos, pues hace que se enamore del ideal del artista que es “la envidia de los hombres y amado por las mujeres”; en tanto que le hereda el trabajo que implica restaurar y cuidar la obra en el MUSEO LARCO. El diálogo anterior concluye de la siguiente manera:

Volví a mentirle gustoso:

—*Muy* bien colgado. Una sala casi entera para usted. En una pared un Matta y nada más. En la del frente, un Larco y nada más. Todo el mundo en la inauguración estaba hablando.

—¡Que aprendan estos hijos de puta! —y al reírse se le cayó la cachimba de la boca y su cabeza se volcó sobre la almohada.

⁴⁷ Alba Valencia, “Léxico del color en Santiago de Chile”, en *Revista de lingüística teórica y aplicada*, pp. 141-161.

Los camilleros avanzaron con él ante los sollozos de la vecina que alzó su paraguas porque iba a llover. Lo acompañé unos pasos hasta la ambulancia. Lo oí canturrear apenas:

*«El arte no vale nada
nada
ni una limonada
nada,
ni una limonada...»
(150-151)*

La necesidad de reconocimiento es lo que llevó al viejo artista a manipular al joven maleable, de tal manera que su obra más acabada sea construir la continuidad de su propia personalidad en otro; por eso el estribillo engloba la “enseñanza” que Felipe Larco pretende legarle a Marcos: “el arte no vale nada” enuncia la inutilidad del arte visto desde un utilitarismo; la desvalorización de la obra si no es que cuenta con el acuerdo social que la valide (como que esté colgada en el museo estatal); la incompreensión y el olvido al que se ve sometido el creador en tanto que lo que perdura es la obra, la cual no necesariamente será apreciada por todos; y que vivir como artista incomprendido por el vulgo es mejor que vivir una vida mediocre, según Felipe Larco. El desprecio por el otro nutre la arrogancia y, como se ve, esta actitud es la que hereda Felipe Larco a Marcos, como si fuera un uróboros: Larco desprecia a Marcos por representar al pueblo, Marcos desprecia al cuidador por representar al pueblo, el pueblo desprecia a Larco y a Marcos por soberbios: Felipe Larco transforma a Marcos en cuidador.

Ahora bien, el reconocimiento o agnición no se sella en el diálogo anterior sino con la escena siguiente. Una vez que se llevan a Felipe Larco al hospital, la vecina, señora de las viandas, entrega un paquete a Marcos:

Sobre el diario del envoltorio, una mano temblorosa había escrito en grandes letras azulinas: PARA MARCOS RUIZ GALLARDO Y su NOVIA. No necesité abrirlo para saber qué contenía. Reconocí las proporciones, y también el peso aunque jamás lo había tomado. Seguí a la señora hasta el interior del MUSEO porque me invitó a deshacer el paquete. Lo deposité sobre el hule de la mesa y lentamente lo fui abriendo: claro..., mi NATURALEZA

MUERTA CON CACHIMBA. Los rombos y cuadrados grises y pardos y verduscos desordenados como siempre, pero con un cambio deslumbrante: en el ángulo derecho, arriba, donde la ventana se abría sobre chimeneas estilizadas, todo había cambiado. Un mundo distinto ocupaba ese espacio ahora. En colores profundos, como de viejas joyas, amatistas, zafiros, granates, una mano diestrísima había pintado un minucioso paisaje de rocas y de mar que reconocí como el Suspiro, y sobre ese paisaje, de medio perfil como en los retratos italianos del Renacimiento, en traje de princesa recamado de pedrería, la Hildita, bella como sólo los ojos de ese hombre la vieron, se volvía hacia mí. Al lado derecho y también de medio perfil y con una gallardía que le hacía honor al apellido de mi madre, estaba yo, de jubón de terciopelo color guinda, vuelto hacia ella. Entrelazábamos nuestros dedos sobre *el* reborde inferior que imitaba madera, en que se leía: EL CABALLERO MARCOS RUIZ GALLARDO Y su DAMA, firmado Larco en letras azulinas: la pintura de la firma estaba fresca. Nos bañaba una luz cálida, dorada, la luz de la belleza que bañaba también la mesa de hule, y la habitación, y la casa (151-152).

¿Qué significa esta escena? Considero pertinente recordar los elementos que forman parte de la primera descripción de NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA, con el propósito de entender el contraste: contamos un guante de mujer, una guitarra, una botella, letras de periódico, gafas y una cachimba. Todos estos son objetos de uso cotidiano que corresponden a los interiores de una habitación. El narrador afirma que a través de la ventana se observa una usina que desprende humo desde sus chimeneas, es decir, desde una perspectiva interior también se representa un exterior pues la guitarra asemeja a una sierra. La guitarra será la transición o el vínculo entre la perspectiva interior y el afuera en el marco de esa representación. Ahora bien, debemos entender que hay un adentro y un afuera que se delimita entre el cuadro llamado NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA y la diégesis o el mundo de Marcos. Así, la pintura descrita es la representación de un mundo. En ese mundo, desde la ventana, el primer cambio que se aprecia es la gama de colores y los personajes recién pintados (la primera impresión de Marcos fue una reacción hacia el color triste de la representación). En este mundo conviven dos técnicas diferentes de representación: la vanguardista y la renacentista. Marcos e Hilda, miembros del común chileno, son representados con gallardía renacentista, no sin antes transitar por un “juego de intrincadas propuestas formales”. El primer umbral

descrito en la narración (Marcos e Hilda pelean en las rocas del Suspiro) se articula a la naturaleza muerta. El contraste de técnicas pictóricas desprende “belleza” representada por una luz que emana del cuadro, la cual ilumina la realidad: la visión del artista transforma a los personajes Marcos e Hilda. ¿En qué consiste esta transformación? De manera sencilla puedo decir que los semas iniciales que caracterizaban a Marcos cambiaron a los que caracterizan al cuidador; sin embargo, la misma novela lo explica:

HACE MESES QUE me siento feliz aquí, en mi casita de Cartagena, paseando, leyendo el diario, dedicado a mi trabajo, frecuentando los bares frente a Playa Chica casi vacíos en las tardes fuera de temporada, para beber una cerveza y jugar al dominó con algún amigo. Larco me legó tanto esta propiedad en que vivo como la alucinante colección de cerca de cien cuadros anulados por pintura azul paquete de vela, que el tasador estimó carentes de valor.

Cuando el notario de Cartagena me leyó el testamento sentí que el espectro de Larco por fin me atrapaba. Esta sensación no me produjo temor sino más bien placer (153).

En este párrafo encontramos los elementos para afirmar que el “viejito Ruiz”, como llamaban a Marcos sus compañeros de banco, actúa en consonancia con el sobrenombre, es decir, sus acciones son las propias de un jubilado que pasa sus días de manera rutinaria. El nombre propio, Marcos, ahora es atravesado por la conjunción de los semas que construyeron al cuidador/Larco, cuyo espectro por fin lo atrapó, es decir, las acciones que identificaban al cuidador ahora son ejecutadas por Marcos, en tanto que las acciones que caracterizaban a Larco no se identifican tan fácilmente, a menos que sean los que se refieren al “trabajo” que ahora lleva a cabo. Otro elemento que signa la transición de semas se encuentra en la repetición de letras en el nombre de los personajes: Marcos-Larco-arco. No es sino hasta este momento que adquiere sentido la semejanza pues sólo varían dos letras. Es como si la identidad oscilara de un nombre a otro desde el principio.

Por su parte, los miembros de la CORPORACIÓN levantan una demanda civil contra Marcos y lo acusan de aprovecharse del anciano moribundo para quedarse con la herencia.

Finalmente tasan la obra con el puntual resultado de su nulo valor. La institución que Marcos eligió para validar su inclinación artística lo rechaza y lo tilda de fraude, en otras palabras, lo invalida. Marcos deja su trabajo en el banco con una deuda, eso quiere decir que su emprendimiento mercantil fracasa y tiene en su espalda acreedores a los cuales responder. Socialmente, Marcos es un fracaso, mientras que su reacción no es la de la desesperación: “Balbuceaba que las cosas entre nosotros ya no podían seguir como antes, ahora que yo no tenía ni trabajo ni futuro. ¡Y yo tan tranquilo sin que ella, ni el Banco, ni la CORPORACIÓN, ni las malas lenguas que decían que yo no era honrado, me importaran nada!” (155-156). Ello explica la actitud de aislarse y vivir de la paupérrima herencia legada por Larco. Sin embargo, la mención al trabajo y los cuadros “anulados por pintura azul” formulan una de las significaciones más interesantes de esta novela, que trataré a continuación.

III.2 La actualización de la obra

Marcos, en el autoexilio al que se somete después de ser vilipendiado, narra cómo limpia la obra que en sus postrimerías Larco cubre con pintura azul-paquete de vela:

No me aburro, aquí en Cartagena. De día trabajo. Lo que hago no es complicado y me deja el pensamiento libre: me siento al sol en cualquier parte donde no estorbe ni llame la atención y con un gangocho sobre las rodillas pongo un cuadro azulino encima: con aguarrás y un trapo, lentamente, con mucho cuidado, desprendo la pintura azulina, intentando no estropear lo que pintó Larco hace tantos años, que se ha endurecido abajo. No es difícil limpiar la superficie. Eso sí, hay que tener paciencia (156).

La descripción de la restauración no pasa por el retoque de la obra, sino sólo por limpiar el azul que encubre el contenido del cuadro. ¿Hasta dónde puedo llamar “actualización” el trabajo de limpiar una obra cuyo autor deliberadamente trató de aniquilar? Habré de recordar que la actualización de una obra transita por la preexistencia o “estado de partitura” de ésta

y que durante su ejecución o uso (en caso de una obra arquitectónica) se actualiza; y con ello no deja de ser una obra “única y singular”⁴⁸. El acto de limpiar o quitar lo que encubre es una suerte de actualización de lo que está debajo y que preexiste al material que encubre (pintura azulina), no es restauración en tanto que, según la ficción, el daño no es tan profundo. En esta misma línea de pensamiento, lo que faltaría para que la obra de Larco fuese actualizada por completo sería el circuito de exhibición, puesto que la obra de este artista ficticio finca su valor en ello. La labor de Marcos, entonces, es representada como parte de la curaduría de la obra, es decir, selecciona lo que debe exhibirse y lo que no. Al respecto, en ese mismo párrafo, Marcos dice lo siguiente:

Si no considero que el Larco que aparece es un Larco de primera —lo cuelgo en la pared a los pies de mi cama y lo someto a la prueba de quedarme observándolo durante días para ver si es o no capaz de avasallar mi mundo y absorberlo—, llamo por teléfono a un coleccionista de Santiago, de esos que hacen remates de pintura chilena que quién sabe de dónde sacan, y se los vendo. Y sigo limpiando sin vender hasta que se me acaba la plata: compro una tela de la dimensión del cuadro recién limpio, la pinto azulino, la coloco en su marco y la devuelvo a su espacio en la sala de exposiciones. El cuadro limpio, eso sí, lo escondo debajo del catre para sacarlo de noche y dormirme mirándolo (156).

Así, los cuadros que circulan son aquellos que pasaron por la prueba de “avasallar mi mundo y absorberlo”, o sea que el punto de vista de Marcos es el rasero a través del cual se decide qué cuadro merece ser vendido y, por ende, exhibido, y qué cuadro debe olvidarse: Marcos se convirtió en un censor de la obra de Larco. El circuito de exhibición se completa con el coleccionista de Santiago, quien compra y revende los cuadros: Marcos introduce la obra de Larco en un mercado que valora el arte no por su contenido, sino porque a su vez valoriza obras de otros autores, explota la idea de Larco como autor-genio, quien se exilió por incomprendido y, a su vez, instrumentaliza el relato del suceso acontecido con la obra, la cual

⁴⁸ Vid., Bolívar Echeverría, “Introducción: Arte y utopía”, en W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 16.

se considera perdida o destruida: “genera misterio”. Ahora bien, Marcos confiesa un engaño hacia los acreedores y demás sociedad que lo demandó y rechazó, pues suplanta la obra que limpia con una impostura azulina. Es decir, asumimos que el mercado en el que Marcos vende es ilegal y que lucra, tanto por el cobro de entrada al MUSEO LARCO con la leyenda de los cuadros azules, como con los cuadros actualizados. Un engaño que, en última instancia, no le interesa a quien compra. Este último factor es fundamental para vender. Así lo explica Marcos:

No hay problemas de preguntas indiscretas de parte de los coleccionistas o compradores, a los que les encanta el misterio de los datos exclusivos. Ha ido reapareciendo muy, muy lentamente, poco a poco, lo que Larco creó: cada cuadro limpio es como resucitar un trozo suyo, y con eso niego su arrogancia, ese terror a su propia potencia que lo llevó a esta especie de suicidio azulino (156).

La sucesiva aparición de los cuadros de Larco tiene un sentido postrimero: en algún momento, alguien reunirá la información sobre el autor y las obras, al hacerlo provocará la resurrección del autor a través de la revalorización. En ese sentido, ¿Larco urdió la trama de su perpetuidad conscientemente? Es decir, el sentido del exilio de Larco proviene de su arrogancia, en tanto que en su momento la obra no fue entendida ni aclamada como pensó que merecía. Sin embargo, pensar que la validación vendrá por parte de generaciones posteriores requiere de la fabricación del misterio alrededor de la obra. Marcos asume ser un eslabón en esa postrimera resurrección al actualizar y cuidar la obra; más la generación de misterio:

Me gusta vivir pobremente. Así tengo poca necesidad de vender cuadros. De vez en cuando —a pesar de todo se ha corrido la voz— llega algún aficionado a pedirme que le venda un Larco. Yo me hago el desentendido, asombrándome porque cuadros de Larco hace tiempo que no salen al mercado, y yo tengo uno sólo, digo, NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA, que no está en venta. Me niego a mostrarlo, y me niego a dejarlos entrar en el MUSEO alegando que está en reparaciones. Así permanecerá por largo tiempo, o por qué no, para siempre. La verdad es que pienso que no vale la pena mostrarle la obra de Larco al público, para que la mire al pasar y la olvide. ¿No basta con que una sola

persona, yo, la admire en toda su profundidad, para resucitar a Larco, no sólo el Larco esplendoroso, sino también al emocionante cuidador borracho que inventó para derrotar la incompreensión? (157).

Una sola persona que aprecie una obra es suficiente para que viva, pero no para que trascienda generaciones. Marcos aquí habla desde la arrogancia que tan bien aprendió de Felipe Larco. A su vez, Marcos nos explica esta doble resurrección: la del autor (Larco) y la de la persona (el cuidador/Felipe), diferenciados aquí como el artista aristócrata y el cuidador borracho, aunque ambos fueran el mismo. Sin embargo, la actitud de Marcos de ser el único que aprecia la obra tiene otra significación más profunda que se relaciona con el subtexto de toda esta novela: la naturaleza muerta, lo cual analizaré brevemente a continuación.

III.3 *Still leven* o el tiempo suspendido

Marcos queda al cuidado de la obra de Larco y se muda a Cartagena. Hilda sucesivamente lo visita hasta que por fin se va a vivir con él liberándose de las presiones sociales que padecía, como el trabajo; la familiar, que exige mantener una “buena reputación”, tener marido, hijos; es decir, la presión que implica construir la respetabilidad burguesa a la que aspira una clase en ascenso social. La vida en Cartagena significa la negación de esta vida burguesa para vivir una especie de bohemia, entendida como el estilo de vida de los artistas cuya característica es alejarse de las normas sociales. Ahora bien, la vida bohemia, al ser uno de los extremos del contraste en esta novela, está descrita de la siguiente manera:

Yo me quedé en Cartagena, con la barba crecida y fumando la cachimba que ahora es mía. Compré un jarro y le puse unas flores arrancadas en una reja del vecindario para instalarlo en el centro de la mesa. También compré un tablero para jugar a las damas. Cuando la Hildita volvió a la semana siguiente no le pregunté cómo había justificado su ausencia nocturna frente a sus padres y ella no me lo contó. Sentado a la mesa yo leía el diario de la tarde que traía un párrafo mío y bebía mi vaso de vino que dejaba una redondela morada en el hule. Le serví vino y le enseñé a jugar damas y compartimos la vianda que me trajo la vecina (158).

Marcos describe una escena de la vida cotidiana que bien puede ser una escena en la casa de la Eglantina o de los padres de Hilda. Entonces, ¿en qué consiste el alejamiento en tanto que, según la descripción, la vida bohemia o la vida que se aparta de la burguesa no tiene nada de extraordinario o escandaloso o diferente? Los elementos de la escena descrita y las acciones en ella son iguales a la escena previa en la que Marcos e Hilda visitan por primera vez el MUSEO LARCO cuando descubren los cuadros. La cachimba, el jarro con flores, el tablero de damas, la botella de vino, la redondela de vino en el mantel de plástico son objetos que trascienden el tiempo. El efecto es al interior de la diégesis, es decir, el contraste entre la vida burguesa y la bohemia es sólo un pretexto para dinamizar una naturaleza muerta: los agentes de las acciones en la primera visita eran la señora de las viandas y el cuidador; ahora son Hilda y Marcos, quienes ejecutan acciones similares con objetos similares. Marcos continúa con la descripción de la escena cotidiana:

Se quitó la blusa y se puso el kimono. Terminamos la botella de vino, jugamos una partida de damas y colgué a los pies de la cama el cuadro con la flor rosada que es de su propiedad. Lo fui reemplazando por otros a medida que avanzaba la noche, guitarras rotas, botellas, las gafas y el periódico de siempre, una manzana, unos guantes, envolviéndonos en la pobreza descartable de su verdad: así, fragmentada, reordenada en la obra de Larco, tiene más fuerza que la realidad cotidiana que la nutre. Y muchísima más que mi NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA. La verdad es que mi apreciación de ese cuadro ha llegado a enfriarse. Como sabemos qué detalle lo estropea —el mensaje de Larco a nosotros, que nada tiene que ver con la pintura misma—, hemos decidido que la Hildita irá a la capital a comprar colores y a su regreso nos ocuparemos en restituir las chimeneas en el lugar que ahora ocupan los príncipes de pacotilla que ya nos dijeron todo lo que nos tenían que decir (158).

Los objetos descritos a lo largo de toda la diégesis siguen presentes en el párrafo anterior, son usados por los personajes y, a su vez, estos contemplan objetos representados. Una vida dedicada a la contemplación de objetos es lo que hace diferente a la vida bohemia de una vida burguesa: la archiconocida tensión ocio/negocio. La contemplación es una acción que busca traspasar los límites de la experiencia o de la percepción y que provoca en Marcos e

Hilda la sensación de que la realidad tiene más fuerza en los objetos representados que en la realidad misma: es el efecto de extrañamiento que provoca el arte.

Por otra parte, la función de actualización, según Marcos, pasará al nivel de restauración en tanto que pretende recuperar las chimeneas originales de NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA. Marcos ya asumió las acciones de cuidador, transitó a las de curador/actualizador; ahora falta que actúe de artista como Larco. Para ello, el primer paso es ser restaurador de un original, lo cual implica habilidad técnica y comprensión de un estilo particular, en tanto que Marcos afirma que la realidad tiene más fuerza cribada por la visión del artista, puesto que “la reordena”. Esto quiere decir que el proceso de figuración es particular y novedoso en un primer momento pero que puede ser imitado, es como si la visión particular de Larco se extendiera en el tiempo a través de Marcos. Ahora bien, toda la escena y en particular el tránsito de Marcos, en términos de significación, implica que el tiempo no transcurre o que está suspendido (*still leven*), tal cual es una de las significaciones de la naturaleza muerta como género pictórico desarrollado en Flandes o los Países Bajos. A su vez, la naturaleza muerta es el género ilusionista por antonomasia en tanto que demuestra la destreza técnica del artista, ello lo inferimos de la anécdota que funda la reflexión sobre este género en occidente. Con esto quiero apuntar que el género naturaleza muerta tiene una complejidad mayor a la asignada por la academia, pues los objetos imitados adquieren una significación intrincada al llevar la vida cotidiana hacia la reflexión, ya sea sobre el simbolismo contrarreformista o sobre la fugacidad de la vida (*vanitas*). Para confirmarlo baste referir brevemente que en España la definición para este tipo de composiciones es la de “bodegón”, en donde se le da continuidad a un simbolismo religioso que parte de la interpretación que España concluyó de la anécdota que funda el género y que es contada por Plinio en su *Historia Natural*. Recordemos, la disputa entre Zeuxis y Parrasio por ver quién

era el mejor pintor. Zeuxis pinta unas uvas que engañan a los pájaros, quienes las picotean; luego, le pide a Parrasio que corra la cortina para ver lo que ha pintado y se encuentra con que la cortina es la pintura: Zeuxis, quien engañó a los pájaros, fue engañado por la cortina pintada por Parrasio. La interpretación española a esta anécdota será:

Pues ahora. Qué hace el mundo en estos días, sino pintar, como Zeuxis, variedad de frutas, que vistas de los mundanos, vuelan á comerlas, juzgando hallar en ellas la satisfacción cumplida de sus deseos. Yá con ésto se imagina victorioso en la competencia. Pero pintor más diestro Jesu-Christo, pone á vista del theatro aquel hermoso velo de pan, para triunfar de el mundo en este certamen, mejor que triunfó de Zeuxis Parasio. Lleguen, lleguen á este theatro los hombres. Qué miran en el profano lienzo del siglo? Frutas aparentes, honras, riquezas, gustos, que engañan á las aves ignorantes; pero digan las aves mismas, si quando mas desaladas por essas frutas, han hallado en ellas alguna satisfacción? Su experiencia misma les dirá su engaño. Qué miran en el sagrado lienzo de aquel viril? Un velo blanco de pan. Pensarán los sentidos que se oculta la substancia de Pan debaxo de aquel velo. Pues substancia de pan no puede presumir victorias a vista de las frutas del mundo. Aguardad, dize Jesu Christo: que lo que veis es solo un velo de pan; pero no es pan, sino mi verdadera Carne y sangre⁴⁹.

¿Cómo se interpreta o se llega a la conclusión de que la cortina es la eucaristía? Podremos decir que son los frutos de la Contrarreforma o el entendimiento que al género aportó Zurbarán o la hipercodificación que el género pictórico adquirió a lo largo del tiempo o la frase que resume toda una teología, la cual afirma “del bodegón a lo divino”⁵⁰, que significa de lo efímero y cotidiano a lo trascendente a través del arte. En este sentido, el arte como objeto trasciende a quien lo manufacturó; lo representado forma parte de un momento inscrito en un tiempo y espacio determinado que fue suspendido gracias a la representación; y, el artista es quien posee la habilidad particular no sólo para representar sino para ver en los objetos cotidianos la trascendencia, es decir, el artista es el mediador entre la cotidianidad y lo trascendente. Sin embargo, ése es el proceso de construcción del efecto de extrañamiento.

⁴⁹ J. de Barcia y Zambrano, *Despertador christiano, divino y eucharístico*, Madrid, 1695², pp. 241-242, *apud*, Victor I. Stoichita, “El bodegón a lo divino”, en *El bodegón*, pp. 89-90.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 102.

Por su parte, Donoso conecta esta novela con la idea de que todo el arte es artificio y, por tanto, una ilusión. En esta diégesis la ilusión consiste en hacer creer al lector que lee la experiencia de un sujeto mediocre que se involucró con un artista, quien lo llevó a cambiar su visión de mundo. Sin embargo, el párrafo final de la novela hace dudar al lector sobre esta interpretación:

Mientras escribo estas líneas alzo la vista y veo a la Hildita de espalda, su nuca frágil, sus orejas traslúcidas, el kimono deslizándose de su hombro izquierdo, tan lindo como el de la Baronesa Elsa, mientras su mano ociosa juega con un pétalo caído sobre el hule: en momentos así, el torrente de nuestra sangre circula con la fuerza que nos da saber que no somos más que parte de la visión de un artista verdaderamente singular (159).

Este párrafo final se construye bajo tres premisas: 1) Marcos escribe que escribe; 2) Marcos describe, nuevamente, una pintura; y 3) Marcos es consciente que son “parte de la visión de un artista verdaderamente singular”. ¿Quién es este artista “verdaderamente singular”? La respuesta inmediata es Larco; sin embargo, Marcos describe una pintura y ello pertenece al ámbito de la representación escritural no pictórica (ámbito de Larco). Ahora bien, el contenido de la descripción concluye con la certeza de la visión del artista sobre sí, es decir, la visión del artista ha transfigurado por completo a los personajes en tanto que los dotó de la sensibilidad para identificar momentos susceptibles de ser narrados y llegaron al grado de ser lo suficientemente sensibles como para asumirse ellos mismos como personajes producto de esa forma particular de ver, la prueba de ello es la comparación entre el hombro de Hilda con el de la baronesa Elsa: personajes transfigurados.

Sin embargo, desde el punto de vista del autor este párrafo final se asemeja también a la estrategia de identificación de los pintores de naturalezas muertas llamada *cartellino*, éste es la firma o signo de autoría de una obra pictórica, sea ésta una naturaleza muerta o de otro género. Aparece como una hoja pintada al margen o integrada a la composición en la que, principalmente, el autor plasmaba su firma junto con algunos otros datos que

consideraba pertinentes. Este rasgo pretende hacer patente que una pieza fue hecha por manos únicas dada su destreza al ejecutar una pintura. Recordemos que durante el Renacimiento la pintura se ejecutaba en talleres donde convivían maestros, oficiales y aprendices. Todos participaban en la manufactura de una pieza según el grado de habilidad y posición en la jerarquía del taller. Finalmente, la atribución de autoría se le adjudicaba al maestro. De ahí la confusión sobre la autoría de muchos cuadros de la época. Existen registros de compra-venta de algunos u órdenes de pedido para tal o cual composición; sin embargo, no hay certeza sobre la ejecución excepto por los rasgos que se encuentran comparando algunas piezas con otras. De esa manera la historiografía contemporánea atribuye la autoría, la cual siempre está sujeta a revisión. El *cartellino* manifiesta la necesidad de una marca que le diga a los contemporáneos y a los futuros espectadores que la habilidad es de tal o cual persona en particular. En este contexto puedo afirmar que Donoso juega con la necesidad de insinuar su nombre dentro de la diégesis que él mismo escribe, una suerte de *cartellino* literario que incluye su nombre y las reflexiones finales que considera pertinentes para que el lector interprete el texto. Es casi una advertencia: no pierdan de vista al artista.

Al reflexionar sobre quién es el artista en esta diégesis, y según vimos en el segundo capítulo de este texto (apartado II.2.1. El diálogo entre las nociones de obra y autor), la primera pregunta que intentamos responder es la siguiente: ¿quién es el creador de la obra: quien la pinta, quien la descubre, quien la contempla? Para dar respuesta recordemos que la estrategia literaria implementada por Donoso apunta a la confusión perceptual. Así que al principio nos encontramos en primera instancia con Larco, quien pinta NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA; pero a la luz del último párrafo nos encontramos con el nombre de quien escribe *Naturaleza muerta con cachimba*, es decir, el reflejo final en el juego de espejos nos presenta el nombre propio: José Donoso. A diferencia de los personajes de Pirandello,

quienes buscan a un autor, es la persona José Donoso quien busca personajes. De alguna manera esto significa la introducción de la persona en la diégesis.

A su vez, recordemos que Donoso enfoca las consideraciones en torno al autor en dos momentos históricos específicos: durante el Renacimiento, donde se consideraba al artista como imitador de la naturaleza y creador de novedades. El otro momento histórico es durante el despliegue de las vanguardias cuando el artista es un creador de belleza que no imita, sino que crea una segunda naturaleza y, a través de ésta, busca la visión epifánica con la cual se devela el verdadero ser de los objetos. La pregunta será entonces: ¿el propósito de Donoso es develar el verdadero ser de su personaje? Sin embargo, la pregunta está mal enfocada, pues en realidad este último párrafo nos dice que José Donoso se considera a sí mismo un creador de mundos y que necesitó crear esta diégesis para encontrarse a sí mismo, o sea, creó un personaje ficticio que en última instancia le muestra el espejo en el que se refleja su propio rostro.

Por otro lado, hasta aquí puedo afirmar que en *Naturaleza muerta con cachimba* leemos una ficción en torno a la continuidad de una obra; leemos el proceso a través del cual un artista logra que otra persona asuma como suya la labor de mantener viva una producción artística y, según vemos a partir de las publicaciones antes mencionadas y de una entrevista hecha a Cecilia García Huidobro⁵¹, el quehacer del autor Donoso no quedó sólo en las manos de la familia inmediata sino en la de editores que le dan continuidad a la obra.

Aquí concluyo el análisis de la novela; sin embargo, hay varias consideraciones que aún pueden tratarse con mayor profundidad, pero las cuales harían de este texto un periplo interminable. Por el contrario, mi intención es que este texto contribuya a tener una

⁵¹ Cecilia García Huidobro y Patricio Pron, *Diarios íntimos de José Donoso: a veinte años de su muerte*, Casa de América.

perspectiva dentro de la multiplicidad de miradas que hay en torno a la literatura. Por ello, a continuación expondré brevemente las consideraciones finales y prospectivas que surgen a partir de esta reflexión.

IV. Consideraciones finales

El nombre propio es el quid de esta novela, puesto que atraviesa a todos los personajes y en particular a Felipe Larco/cuidador; si bien el lector identifica a Marcos como la voz narrativa, los acontecimientos son urdidos por Larco de tal manera que, a su término, Marcos constituye un nombre propio hacia el que se desplazan los semas que caracterizan a Felipe Larco. En este sentido, los nombres propios actúan como significantes vacíos que son llenados gracias a la diégesis.

Por otro lado, la formulación de la conciencia del personaje en esta novela da pie a reflexionar sobre las distintas tendencias ideológicas que se articulan desde la voz narrativa autodiegética. Me refiero a la recepción y articulación de la Modernidad en América Latina como proyecto civilizador inconcluso. Ello hace de esta novela susceptible de asumirse como parte de un corpus más amplio y abordarse desde un despliegue interdisciplinario en el que, por ejemplo, se cuestione la idea de museo como institución colonial, cuyas dinámicas históricas validan o no las expresiones situadas. Me refiero en concreto a la escultura que está en medio de la Plaza Badecano, renombrada Plaza de la Dignidad por el movimiento popular chileno que la asumió como símbolo y punto de reunión para la arenga política. La reflexión consiste en que los sectores sociales están divididos, tanto por el nombre como por la significación que la plaza tiene. Validación o resignificación de un espacio público que el movimiento insiste en pintar con consignas y el Estado insiste en limpiar. Estas reflexiones están en consonancia con lo tratado a lo largo de este texto como las dinámicas de validación de una obra artística.

Ahora bien, el uso de la écfrasis nocional hace que esta novela pertenezca a la tradición de la literatura ecfástica. Como mencioné en el segundo capítulo, la écfrasis como procedimiento literario en el que se describe una representación visual adquiere matices

particulares en esta novela. En primera instancia porque Donoso apela a una representación visual que no tiene referente. Después, porque dinamiza una descripción, es decir, describe un fotograma; esto quiere decir que no describe una pintura o una fotografía cuyo contenido permanece estático, sino que asume el dinamismo de la representación visual y la plasma escrituralmente, recuérdese a “la mujer de las viandas”. Luego, Donoso describe a los personajes Marcos e Hilda situados en un espacio determinado (las rocas del Suspiro). Esta misma descripción es reusada por Larco para transfigurar a los personajes desde el punto de vista del artista, es decir, Donoso juega con la descripción para signar la transformación de los personajes vistos y expresados siempre desde el punto de vista de un artista.

Por su parte, las descripciones en esta novela obligan al lector a preguntarse por el adentro y el afuera, es decir, ¿cuál es la realidad en la diégesis: la vivida por los personajes o la representada en la écfrasis nocional? Esta pregunta también viene a colación por la convivencia, en las descripciones, de dos estilos pictóricos muy diferentes. El estilo renacentista ejecutado en las naturalezas muertas tiende al realismo, mientras que las vanguardias tiran hacia la figuración que requiere un ojo especializado tanto para su apreciación como para su interpretación. Entonces, ¿qué significa esta convivencia? Que no hay una realidad unívoca, sino que ésta depende de la forma como se representa e interpreta. Por esto último los personajes adquieren conciencia de ser la representación de un artista, ello nos lleva a la reflexión del artista creador que se explora en la novela, recordemos que en el Renacimiento el artista crea novedades e imita la naturaleza; en tanto que en las vanguardias el artista crea una segunda naturaleza, es decir, propone una realidad otra que debe reordenar el espectador. Larco interviene su cuadro pintado según el estilo vanguardista para dignificar a una pareja del común chileno, para ello hace uso del estilo renacentista. La convivencia de ambos estilos en un mismo cuadro nos habla de la habilidad técnica del

ejecutante, quien es capaz de figurar la realidad e imitar la realidad; sin embargo, esta imitación de la realidad (dos personajes chilenos) también es pasada por un filtro que los idealiza, pues lo hace parecer gallardos. El artista es pues este filtro cuya visión selecciona lo que quiere representar y, en ese sentido, más que imitador de la naturaleza o creador de novedades, el artista representa lo que quiere y su principal virtud será convencer a otros de la genialidad de su delirio o forma de ver.

El género pictórico naturaleza muerta es un intertexto que subyace en toda la novela, desde el título hasta la estructura de la diégesis, además de dar nombre al cuadro ficticio que propicia la transfiguración. Cuando digo que la naturaleza muerta, entendida como trampaajo, es un intertexto que forma parte de la estructura de la diégesis me refiero a que el autor engaña o juega con los sentidos del lector a través de: 1) el nombre de los personajes; 2) las sinestesias generadas en las descripciones; 3) la lectura de la novela en clave visual, es decir, la abundancia de descripciones propicia que el lector complete su lectura al observar pinturas o películas, lo que a su vez genera una suerte de recepción intermedial. Por otro lado, la disposición de los acontecimientos a través de la prolepsis y la analepsis genera la sensación de que el tiempo no transcurre o se suspende (*still leven*), la cual es la significación de la naturaleza muerta entendida y desarrollada por la escuela flamenca.

Un aspecto que merece la pena destacar en esta novela es su tono irónico, puesto que contribuye al efecto de engaño o juego con los sentidos propuesto por el autor, es decir, en la ironía se entiende lo contrario de lo que se dice; por lo tanto, el lector atiende a la literalidad de los temas que Donoso siempre ha tratado en sus novelas, pero su tono nos da a entender la intención de burla del autor. Así, esta novela, al contrastarla con otras del mismo autor, parece ajustar cuentas con las actitudes burguesas, con la vejez y con el aura del artista. Las actitudes burguesas son sometidas a escrutinio y criticadas con los finales trágicos de sus

personajes, como en *Tres novelitas burguesas*; mientras que en *Naturaleza...*, el autor es benevolente hacia los personajes secundarios (los miembros de la CORPORACIÓN) que no dejan de ser frívolos e hipócritas, se burla de ellos al insinuar que sus relaciones sexoafectivas se basan en el poder o el dinero, como en el caso de misia Elena Granja y las “sobrinas” que la acompañan en cada viaje, una diferente cada vez, o la amante de Don Artemio: la respetabilidad burguesa es sólo una apariencia. El autor evidencia también que la participación de estos personajes en la CORPORACIÓN sólo es un pretexto para sostener encuentros sociales y que no hay interés por el patrimonio nacional, el cual a su vez es otra faceta de la hipocresía estatal.

Por otro lado, la reflexión sobre la vejez transita de la decadencia del cuerpo, los sentidos y la moral --en el caso de novelas como *Coronación* o *El obscuro pájaro de la noche* donde prima la seriedad de la reflexión en torno a la vejez-- hacia una vejez vital en la que se vive de los recuerdos, pero son estos los que propician el engaño, es decir, se instrumentalizan con un propósito y, en ese sentido, el viejo es capaz de actuar cuando la posibilidad se presenta; baste pensar en la relación Marcos/Larco. Mientras tanto, el autor explora las distintas facetas del “artista” al describir su faceta mundana donde se describen aspectos cotidianos como que el cuidador/Larco mande construir un baño en el museo porque “no vayan a pensar que Larco no tenía”; a su vez revela la arrogancia, no del autoexilio del artista, sino de la consideración excesiva de la sociedad hacia los creadores en tanto que en su cotidianidad no creadora son mezquinos y ruines como el común de la gente.

La Modernidad como proyecto civilizatorio se manifiesta en esta novela a través de las actitudes de los personajes hacia temas concretos como: 1) la concepción de la institución dedicada a conservar el patrimonio, es decir, la CORPORACIÓN PARA LA DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL es una institución que sólo tiene cabida en el contexto de

un Estado en proceso de modernización, puesto que es de su interés generar identidad a partir de distintos discursos, entre ellos el artístico. A su vez, el autor crítica este proceso en tanto que presenta a la CORPORACIÓN como una institución que no importa a nadie, ni siquiera a sus miembros quienes, por si fuera poco, son ancianos más interesados en sus postrimerías que en hacer un bien a su nación a través de la conservación y difusión del arte producido en el país. 2) La narración hace una revisión del museo como institución y recinto que conserva y exhibe una obra. En la Modernidad el museo es el espacio dedicado a desempeñar estas funciones; contrario al arte situado con fines culturales más que de exhibición. La crítica será el retrato de la decadencia del MUSEO LARCO como correlato de la decadencia de la institución museo que más que conservar, esconde o encubre cierta obra. Hay muchos ejemplos de lo anterior, baste nombrar el caso de Caravaggio, cuya obra fue redescubierta después de la Segunda Guerra Mundial, pues sus obras más conocidas y por las que es aclamado en la actualidad (*Canasta de frutas* o *Niño con cesta de frutas*), permanecieron ocultas porque en el contexto de producción las consideraron “demasiado realistas”. Como consecuencia cabe preguntarse: ¿cómo se construye el criterio de conservación? Más allá, el criterio de exhibición, ¿cómo se construye? ¿quién lo implementa? Al tratar de responder estas preguntas, las funciones de un Estado moderno se evidencian; sin embargo, en Latinoamérica estas acciones también son ejecutadas por particulares cuyo móvil, en el caso de la novela, es la pasión por una obra que resulta ser medio y objetivo de vida. Esto último es estrictamente novelesco.

Otra actitud explorada en esta novela, y que tiene que ver con actitudes modernas, es la concepción del arte y del artista en un contexto latinoamericano, la cual es ambigua pues oscila entre la admiración y el desprecio. Puesto que la obra no cumple con los criterios de belleza de los miembros de la CORPORACIÓN, entonces no vale ni artística ni monetariamente,

es decir, en tanto que la comunidad decide que su decodificación no es inmediata su valor disminuye y no es digna de conservarse. A no ser que se difunda periodísticamente, es decir, que se promueva un consenso de validación. Mientras tanto, el artista es considerado proporcionalmente a la validación de su obra: si la obra es validada el artista es un buen ejecutante. No importa lo que el artista piense de sí mismo ni los valores estéticos de la obra sino el consenso social en torno a ellos.

Finalmente, el análisis del título y las dedicatorias me parecía importante en un primer acercamiento, puesto que pretendía encontrar claves interpretativas a partir de ellos. Como ya mencioné en el segundo capítulo, frente a la literatura efrástica es inevitable buscar el referente. Sin embargo, en términos de investigación los paratextos fueron un callejón sin salida. El título nombra la novela y juega con el lector porque conmina a sentirse perdido después de un infructuoso contraste. Ahora bien, Donoso dedica la novela a Carmen Borrowman y Fernando Balmaceda. Este indicio, nombres propios, tornó hacia el chisme y ajuste de cuentas personales, en tanto que lo que yo buscaba eran claves interpretativas. Fernando Balmaceda escribió en 2003 un artículo titulado "A José Donoso, ser homosexual le distorsionó la vida"⁵², a partir del cual se desató un escándalo en Chile, tanto por la recepción del artículo como por la respuesta que devino en una serie de artículos de opinión entre los que destaca el de Claudia Donoso titulado "La traición del "macho" Balmaceda"⁵³. Basten los títulos de los artículos para reconocer el tono de la discusión. Lo rescatable en ellos se da en términos metodológicos, ya que apuntan a la discusión sobre la influencia de la biografía de un autor en su obra. Yo no dudo que la obra de un autor se formule desde su

⁵² Fernando Balmaceda, "A José Donoso, ser homosexual le distorsionó la vida", *El Mercurio*, Santiago, Chile, mayo 23, 2003, p. 35.

⁵³ Claudia Donoso, "La traición del "macho" Balmaceda". *La Nación*, Santiago, Chile, junio 1, 2003, p. 46.

experiencia personal; sin embargo, la dificultad para vincular datos biográficos con las representaciones es casi imposible, en tanto que los datos biográficos con los que se cuenta son, a su vez, representaciones o interpretaciones de relatos; por lo que resulta que la veracidad o no de la vinculación entre la biografía y la obra es problemática e improductiva. Razón por la cual opté por dejar por la paz ese paratexto y centrarme únicamente en el texto.

A partir de este trabajo puedo sugerir algunas líneas de investigación. Por ejemplo, abordar la literatura desde una perspectiva intermedial abre un abanico de posibilidades como el análisis de la relación de la literatura con la fotografía, la cual puede analizarse desde los distintos tipos de écfrasis; por ejemplo, en la novela *Sudor* de Alberto Fuguet, el autor describe fotografías e imágenes de las redes sociales (Instagram, Tiktok, Facebook o Tinder), las cuales interactúan al interior de la diégesis, lo cual genera un efecto de sentido donde la imagen se dinamiza.

Otras imágenes que pueden analizarse son las sonoras, las cuales son descritas en tantas otras novelas donde la música forma parte del ritmo o la estructura de las obras, por ejemplo, la novela *Vernon Subutex* de Virginie Despentes. En este tipo de novelas la intermedialidad está presente en tanto que las descripciones motivan al lector a buscar un correlato en otras manifestaciones artísticas. Así, por ejemplo, encontramos listas de reproducción en Spotify que contienen las canciones descritas en la novela mencionada. Esta interacción entre la literatura y otras materialidades hace que la literatura funcione como un artefacto, es decir, como un detonante que motiva la interacción entre distintas materialidades. Lo interesante es explorar hasta dónde esta interacción interviene en la construcción de significado o sólo es referencialidad.

Bibliografía

- Álvarez de Araya Cid, Guadalupe. "Géneros de la pintura, pintura de género: hacia una nueva lectura de la pintura de castas". *Revista 180* [En línea]. 2019, n.44, pp. 17-28, disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-669X2019000200017&lng=es&nrm=iso> [consulta: junio, 2022.]
- Artigas Albarelli, Irene María. *Galerías de palabras: la variedad de la ecfrasis*, México, 2004. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, México, FCE, 2013.
- Balmaceda, Fernando. "A José Donoso, ser homosexual le distorsionó la vida", en *El Mercurio*, Santiago, Chile, mayo 23, 2003, p. 35 (suplemento), disponible en: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:347142>> [consulta: mayo, 2022.]
- Bajtín, M.M. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1997.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, Breviarios (417), 2005.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010.
- Bulnes, Gonzalo. *Guerra del pacífico: de Antofagasta a Tarapacá*, Valparaíso, Sociedad imprenta y litografía Universo, 1911, disponible en: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8075.html>> [consulta: mayo, 2022]
- Da Vinci, Leonardo. *El tratado de la pintura*, Madrid, Imprenta Real, s/f.
- Donoso, Claudia. "La traición del "macho" Balmaceda", en *La Nación*, Santiago, Chile, junio 1, 2003, p. 46., disponible en: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-347158.html>> [consulta: mayo, 2022.]
- Donoso, José. *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*, México, Grijalbo, 1992.
- Durán Hernández-Mora, Gloria. *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks* [en línea], Valencia, España, 2009, Tesis, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes. 737 pp. disponible en: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/5953/tesisUPV3064.pdf>> [consulta: marzo, 2021.]
- Eagleton, Terry. *La estética como ideología*, España, Trotta, 2006.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*, China, Debolsillo, 2010.
- Echeverría, Bolívar. *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998.
- El bodegón*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2001.
- García Huidobro, Cecilia y Patricio Pron. *Diarios íntimos de José Donoso: a veinte años de su muerte* [en línea], 06 de junio 2017, Madrid, Casa de América, disponible en: <<https://www.casamerica.es/literatura/diarios-intimos-de-jose-donoso-veinte-anos-de-su-muerte>> [consulta: enero, 2022.]
- Henderson, E. Gretchen. *Fealdad. Una historia cultural. España*, Turner, 2018.
- Marx, Carlos. *El capital*, México, Siglo XXI, 2002.

- Marchese, Angelo, y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*, España, Ariel, 2013.
- Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile, *Grupo Montparnasse (1923-1930)*, Chile, Biblioteca Nacional Digital, disponible en: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3445.html#presentacion>> [consulta: diciembre, 2021.]
- Perus, Françoise. “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana”, en *Tópicos del Seminario* [en línea], no. 21, México, BUAP, enero-junio 2009, pp. 181-218, disponible en: <<https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/207/201>> [consulta: mayo, 2022.]
- Pimentel, Luz Aurora. *Relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 2001.
- _____. “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías. Revista de literatura comparada* [en línea], no. 4, México, UNAM, 2003, pp. 205-215. <<http://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevaspoligrafias/issue/view/85>> [consulta: mayo, 2022.]
- Prince, Gerald. *A dictionary of narratology*, United States of America, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 2003.
- Puig, Luisa. “Polifonía lingüística y polifonía literaria”, en *Acta Poética* [en línea], Vol. 25. No.2, México, UNAM, 2004, pp. 377-417, disponible en: <www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822004000200014#notas> [consulta: julio, 2020.]
- Tornero, Angélica. *El personaje literario historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, México, 2011, Porrúa.
- Trinidad, Emma. “Baronesa Dadá Elsa Von Freytag-Loringhoven”, en *Plataforma de Arte Contemporáneo* [en línea], secc. Woman Art House, 7 de junio, 2019, <<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-baronesa-dada-elsa-von-freytag-loringhoven/>> [consulta: diciembre, 2020.]
- Valencia, Alba. “Léxico del color en Santiago de Chile”, en *Revista de lingüística teórica y aplicada* [en línea], Vol. 48, núm. 2, Concepción, 2010, pp. 141-161, disponible en: <<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-48832010000200007>> [consulta: abril, 2022.]
- Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, ENAP, UNAM, 2010.