

La interdiscursividad en “Cuadros con cuatro”, de Eduardo Gasca

Liliana Lara
The Hebrew University of Jerusalem
lirio@netvision.net.il

Fecha de recepción: 12 de octubre de 2017

Fecha de aprobación: 26 de febrero de 2018

Resumen:

En el cuento “Cuadros con cuatro” perteneciente al libro *Ave del paraíso y otras caídas* (1993), nos topamos con una novedosa vinculación entre el texto en sí y cuatro obras de la pintura universal. Tal relación pone de manifiesto una comunicación muy importante por el valor semántico que aporta a dicho cuento; en esta relación entran en juego discursos de distintos órdenes como lo son el discurso literario y el discurso pictórico. Por tal motivo, el término transtextualidad, usado para definir las relaciones entre dos textos verbales, no refiere el verdadero sentido de esta nueva relación. Así, es necesario remitirnos a la interdiscursividad, propuesta por Segre (1991), la cual no es más que la vinculación entre discursos diferentes: en este caso, como hemos dicho, la palabra, o el discurso literario, y las figuras y colores que conforman un cuadro, o el discurso pictórico. Las relaciones de interdiscursividad no se limitan a la transcripción fiel y exacta de un discurso en otro, muy por el contrario, lo que se pretende es la comunicación de una manera de ver el mundo, de una forma de conciencia, de una estética, una experiencia en la que los sentidos pueden recrearse de tal manera que la vinculación de los discursos sea un referente de vital importancia a la hora de esclarecer significaciones subterráneas dentro de la obra estudiada y, además, que esto permita hacer una lectura totalizadora que tome en cuenta todas las aristas utilizadas en la construcción de una obra, en este caso un texto narrativo.

Descriptor: transtextualidad, interdiscursividad, literatura y pintura.

Interdiscursivity in Cuadros con Cuatro by Eduardo Gasca

Abstract:

In the short story Cuadros con Cuatro, which belongs to the book *Ave del Paraíso y Otras Caídas* (1993), we find an innovative link between the text itself and four masterpieces of universal painting. This link adds semantic value to the aforementioned short story, because through this relationship two differing discursive orders intertwine: the literary discourse, and the pictorial discourse. Because of that, the term “intertextuality”, used to define the relationships between two verbal texts, doesn’t describe the true sense of this new relationship. Therefore, it is necessary to refer to the “interdiscursivity” proposed by Segre (1991), which is the link between two differing discourses: in this case, as we said before, the word, or the literary discourse, and the figures and color that make up a painting, or the pictorial discourse. The interdiscursive relationships are not limited to the exact transcription of one discourse into another, on the contrary, what they look for is the communication of a world view, of a form of conscience, of an aesthetic, an experience in which the senses can be recreated in such a way that the association of discourses becomes a vital referent at the moment of clarifying the underlying meanings within the work we are studying, and, in addition to that, which allows to read in a more totalizing way all the different perspectives used in the construction of the text, in this case, a narrative one.

Keywords: transtextuality, interdiscursivity, literature and painting.

Helmut Hatzfeld (1975) establece seis tipos de paralelismos entre la literatura y la pintura, que nos tomaremos la libertad de resumir en dos planteamientos principales, por parecemos que los otros cuatro se derivan de los dos que señalaremos a continuación. El primero está referido a la interpretación de textos mediante la pintura, para de esta manera identificar ciertos referentes que de otro modo serían herméticos, o como referente total de la obra; este planteamiento incluye la interpretación de conceptos y formas lingüístico-literarias. El segundo planteamiento se refiere a la interpretación de obras, conceptos y formas pictóricas por medio de textos literarios, aun cuando estos no hayan sido escritos para tal fin; así, en la opinión de Mario Praz (1976), el cuadro “Las señoritas de Avignon”, de Pablo Picasso, podría ser explicado por la mezcla de estilos que logra Joyce en su obra. Este segundo planteamiento deriva del primero por inversión.

La primera categoría establecida por Hatzfeld es la que ocurre en “Cuadros en cuatro”. Aquí nos topamos con una relación

entre ambos discursos, el literario y el pictórico, que no está sujeta a la subjetividad, sino que es fácilmente evidenciable entre líneas del texto. Precisamente, el título, el epígrafe y el uso de la descripción apuntan en esa dirección: el texto debe ser leído desde una óptica interdiscursiva a fin de captar toda su carga semántica

Nuestra labor será demostrar que esas obras además, cumplen una determinada función. No se trata sólo de descubrir fuentes, como si únicamente se quisiera determinar que es posible escribir un cuento ‘copiándose’ de un cuadro; lo que se busca es poner en evidencia la intención del autor al establecer este tipo de paralelismo, se trata de transitar los nuevos senderos semánticos que abren estos tipos de vínculos, y, en palabras de Claudio Guillén:

Se trata de iniciar una reflexión general sobre las transformaciones estructurales que se verifican cuando un sistema de representación narrativo—verbal cede el paso a otro sistema de representación que tiende a ser — gracias al uso de planos, vacíos y grupos de figuras — narrativo— pictórico (1985:31).

Añadiremos que esto también ocurre a la inversa. Guillén hace énfasis en las transformaciones estructurales que provoca el vínculo de dos discursos distintos, llamados por él sistemas narrativos, por cuanto ambos presentan una historia. La pintura figurativa (a la que se refiere este autor) posee una historia virtual, plasmada en una sola “escena” cuyos elementos existen de manera simultánea; y el discurso literario, demás está decirlo, también, sólo que la historia en este sistema es sucesiva y está planteada en un número ilimitado de escenas. Aun cuando ambos sistemas son narrativos, las herramientas a utilizar son distintas: uno utiliza la palabra, el otro, los colores, las formas, etc., de tal manera que el paso de un sistema a otro implica una serie de cambios de estructura — no de contenido — cuyo estudio puede arrojar nuevas y profundas luces acerca de este tema. Este cambio de estructura no es sólo un cambio de soporte, por así decirlo. Se evidencia, en todo caso, un cambio de código, una transcodificación, a eso se refiere Guillén al poner de relieve el cambio de, estructura que ocurre en esta relación. Es una especie de conversión en la que las líneas y los colores —el código pictórico— pasan a ser palabras, párrafos, pausas, silencios —el código literario—. Es el paso de un código a otro y esto supone una alteración en la forma de particular importancia al momento de realizar un estudio de este tipo. Si bien es cierto que esta transcodificación implica, en el grueso de los casos, la utilización de medios técnicos relacionados, como ha dicho Praz (la descripción en el caso de la literatura), esto no niega el cambio de estructura al que nos hemos referido con anterioridad.

Entonces, debe quedar claro que no estamos ante una transcripción, sino ante una transformación que incluye un cambio estructural, que si bien implica una técnica, una estética relacionada, lleva a un nuevo discurso, que muy bien pudiera ser comprendido solo, pero que al descubrir que en su génesis se halla otro código artístico, se abre a nuevas posibilidades semánticas que nos acercan a una lectura de mayor valor, de mayor profundidad.

Esta relación de interdiscursividad, con todos los cambios estructurales que implica, aparece en el cuento “Cuadros con cuatro” permitiendo así una fuerte vinculación que toma en cuenta la técnica, la poética y la estética de cada obra pictórica y prepara el camino a nuevas significaciones que aportan novedosos referentes y permiten hacer una lectura totalizadora de la obra. En las páginas del relato encontramos la recreación verbal de cuatro cuadros de diferentes movimientos y épocas de la historia del arte que van indicando de manera muy puntual cómo se va deformando la percepción de la realidad por parte del narrador-protagonista. El progresivo desquiciamiento del protagonista halla su correlato en la trayectoria de la pintura accidental. Las imágenes puras e idealizadas del Renacimiento y aún del Prerrafaelismo pasan a través del impresionismo, particularmente el ‘impresionismo delirante’ de Van Gogh, a la distorsión total del cubismo. Así, la historia narrada se inicia en un universo ordenado en el cual cada trazo está nítidamente demarcado, para desembocar en un final ambiguo, descrito desde dos puntos de vista distintos, un universo desordenado y caótico, pleno de colores, imágenes y perspectivas dispares, como veremos en el desarrollo del presente texto.

La relación interdiscursiva está sugerida por tres elementos: el título, el epígrafe y el uso de la descripción, como ya hemos dicho. “Cuadros con cuatro” está referido, en un sentido denotativo, a los cuadros de las carreras de caballos en las apuestas del 5 y 6, se trata específicamente de aquellos cuadros de dichas apuestas en los que solo ha habido cuatro aciertos, “el más amargo de los desaciertos, el casi cierto” (p.17)¹, por cuanto en este tipo de juego se consideran ganadores los cuadros que han acertado 5 o 6 caballos; se nombra así un motivo clave del cuento, como tendremos la oportunidad de corroborar. En su significado connotativo, la palabra “cuadro” en su acepción de obra pictórica nos adelanta a los cuatro cuadros presentes entre las líneas del cuento y, por supuesto, a una historia con descripciones nítidamente logradas, especies de pinceladas sobre el lienzo de la página. Pero esta segunda significación de la palabra ‘cuadros’ es propuesta por el epígrafe, el cual nos obliga a leer el título en el doble sentido (hípico y pictórico) que nos interesa. El cuento se abre con un epígrafe de *Trilce* de César Vallejo que remite al nivel diegético y al nivel interdiscursivo del relato:

Cuadro enmarcado en trisado anélido, cuadro
que faltó en ese sitio para donde
pensamos que vendría el gran espejo ausente.
Amor, éste es el cuadro que faltó (Vallejo, 1922:107).

Esta segunda acepción de la palabra ‘cuadro’ — aunada a unas descripciones pictóricas en las que tanto el sujeto que mira, en este caso el narrador-protagonista, y el objeto mirado permanecen inmóviles — nos introduce en las vinculaciones interdiscursivas presentes en el texto. Es conocido por todos que la descripción es un proceso retardante del tiempo narrativo, pues

¹ Cuando se cite este cuento, su paginación corresponderá a la edición del libro *Ave del paraíso y otras caídas*, citado en la bibliografía.

constituye la modalidad discursiva más próxima al arte pictórico (el *ut pictura poesis* de Horacio). Al prescindir del eje temporal, la descripción instala, al relato en el espacio, ámbito característico de la obra pictórica, y nos muestra los objetos, los personajes y las cosas desde una perspectiva caracterizada por la simultaneidad. Simultaneidad en la que el componente visual cobra gran importancia, a diferencia de la sucesividad, propia de la narración, en la que lo visual se ve relegado por las acciones en sí mismas. Es cierto que estas características son comunes tanto a una obra pictórica como a la gran mayoría de las descripciones, sin embargo, podemos hablar de relaciones de interdiscursividad en este relato porque la plasticidad, la detención y la estética de cada fragmento descriptiva tiene su correlato directo en obras pictóricas específicas y claramente discernibles: es la traducción de lo visual a lo verbal, es una transcodificación.

El cuento se inicia con el conocidísimo cuadro “El nacimiento de Venus”, de Botticelli, referente de fácil acceso por tratarse de una obra pictórica publicitada y estudiada por muchos.

De esta manera, el lector prevenido puede enfrentarse al hecho de que la desaceleración propiciada por la observación de una obra pictórica. No se trata, entonces, de una simple descripción pictórica en la que los valores estéticos, la plasticidad y la inmovilidad son resaltados, se trata de que entre las líneas del texto y de manera subterránea se está evidenciando una relación bastante estrecha con una pintura. Relación esta que permite abordar la lectura del cuento con mayores herramientas. Un lector desprevenido podrá hacer caso omiso de este referente y no por ello su lectura dejará de ser valiosa. Pero, ¡qué cantidad de valores aportan estas relaciones a la historia narrada! , ¡qué cantidad de significados quedarían subutilizados en una lectura que no se detenga en este fenómeno!

Aquí pretendemos evidenciar no sólo el hecho de que el relato está en comunicación con cuatro obras pictóricas sino también el potencial semántico que este aporta, así como la manera en que la estética pictórica afecta a la estética literaria, y los efectos que origina este particular fenómeno a la transcodificación, qué efectos se desprenden del hecho de que un mismo contenido cambie de estructura y cómo se construye un texto nuevo y único a partir de esto. Pero todos estos aspectos deben ser explicados por parte y en cada cuadro en particular por tratarse — como hemos dicho — de cuatro obras distintas y de diferentes movimientos pictóricos y épocas. Por lo tanto es necesario detenernos en cada cuadro específicamente y, paralelamente, inscribirlos dentro de la historia del cuento para su total comprensión.

El nacimiento de Venus: la idealización



El relato que nos ocupa se inicia con la aparición del tema del amor. El amor se constituye en el elemento desencadenante de una historia en la que el azar, el destino y la locura irán moviendo cada hilo. Y qué mejor manera de describir este enamoramiento inicial que con la particular alusión al nacimiento de Venus. ²

Botticelli, pintor renacentista, tomó de la mitología griega este episodio para plasmarlo con toda su pureza y esplendor en el lienzo: así surge esta maravilla de la pintura universal que ha producido tanta conmoción, admiración y un sin número de análisis pictóricos, filosóficos, estéticos y de diversa índole. Ahora Eduardo Gasca la devuelve a las páginas: un mito grecolatino genera una obra pictórica y esta misma obra pictórica genera un cuento. Así, estamos ante lo que bien podríamos llamar interdiscursividad en segundo grado por cuanto el referente directo del relato es una obra en cuyos orígenes nos topamos con una transcodificación primigenia.

El amor nace, decíamos, en el momento en que el narrador—protagonista se topa con una hermosísima mujer que trotaba descalza por la playa y se lastima un pie con una concha. Y nace Venus, entre líneas, Venus en su concha:

² “El nacimiento de Venus” de Botticelli ha servido de intertexto a innumerables obras literarias. Manuel Díaz Rodríguez se inspira en este cuadro para describir los sueños de Tulio Arcos con su amada Belén en *Sangre Patricia*. (Cfr. Salas de Lecuna, 1992).

Frente al mar, bajo la luz de la mañana que recién nacía, ante mí, Catalina de cuerpo entero posada sobre su pie sobre una ostra (p.10) .

De esta manera, cada elemento del famoso cuadro de Boticelli está representado claramente en esta primera escena. Catalina es la Venus naciente; su descripción es la descripción de la Venus, de la Simonetta de Vespuccio del Renacimiento, sólo que actualizando algunos elementos para que funcionen dentro del relato, pues el tiempo de la historia es el contemporáneo:

...mano sobre el pecho como a quien le duele, como con recato, como sumisa, como quien se tapa, como quien se tapa una y deja la otra a la vista, para la vista que se lleva en claro la -franela rosada... (p.10).

El carácter estático de este fragmento está dado no sólo por la descripción sino también por la repetición. La reiteración es signo de interés en esa parte del cuerpo, el mismo procedimiento lo emplea más adelante:

La segunda mano sobre la delantera del short, como a quien le va a doler, como un recato, como sumisa, como quien se tapa, como quien no obstante y a la vez se ofrenda... (p.11).

La pareja de trotadores descalzos que interrumpen por un momento la inmovilidad del sujeto que observa y el objeto que es observado es Bóreas “en representación bicéfala, a modo de figura extrañamente siamesa” quienes comunican al cuadro “una movilidad violenta y elemental” (Trías, 1983: 52-53). Y es esta movilidad la que rompe momentáneamente el encantamiento y la petrificación, sugerida por la inmovilidad física, la descripción y la repetición (transcodificación verbal de la inmovilidad física), que produce Venus o Catalina en el protagonista:

Encantados, congelados. Pero los encantamientos se cortan como la leche... El nuestro lo rompió la pareja de trotadores descalzos que arrolló entre Catalina y su hola y yo y mi silencio, cortando el hilo de las miradas... (p.12).

Son los vientos que empujan a Venus hasta la orilla, luego de su nacimiento: “juraría haberlos visto regar flores rosadas a su paso” (p.12). Y de hecho, en el cuadro el aliento de los vientos está compuesto por flores.

Al otro lado del cuadro está la Hora, mujer que espera a Venus en la orilla para cubrirla con su manto, para protegerla y conducirla a la vida terrena, luego de su nacimiento. En el cuento es Ana:

Viniendo de entre los uveros, irrumpió una dama a la carrera, con una toalla inmensa desplegada como un manto... sacó la concha de debajo del pie de Catalina y la hizo volar a lo lejos de una patada. (p.14)

Toda la escena es un momento prolongado por la descripción, que, como hemos dicho, concede morosidad al tiempo narrativo. Sin embargo, esta detención es interrumpida por dos elementos (Bóreas y la Hora) que tanto en el cuadro como en el cuento dan la idea de fugacidad del momento del nacimiento. El narrador se regodea en la contemplación de Venus, apartándose del tiempo de la historia, pero la historia reclama seguir, y Ana y los trotadores aparecen como indicadores del tiempo. Si nos detenemos un momento en el cuadro, notamos que la historia virtual del mismo, aun cuando esté presentada de manera simultánea, parece tener indicadores de sucesividad; en esto influye la intención del pintor al proponer — de manera implícita — un orden de aparición, pero también el orden en el que dirige la mirada el observador: este orden — evidentemente subjetivo — no sería siempre el mismo; en todo caso estaría orientado por los focos de atención de cada persona. Lo cierto es que el cuadro propone una sucesión de acontecimientos que el narrador ha anotado puntualmente en el relato, y además una movilidad (aun cuando se trata de una obra estática) como lo ha notado Eugenio Trías al hablar del movimiento que le infieren los vientos (Bóreas) al cuadro. Esta descripción sigue la movilidad tácita del cuadro. La visión de Catalina en la playa es una visión fugitiva aun cuando el tiempo en el que se describe se ha prolongado. Catalina sola sobre su concha es un instante interrumpido por dos movimientos: el de los trotadores que van hacia la derecha y el de Ana que aparece desde la izquierda para llevársela de la vista del protagonista. El narrador—protagonista ha imprimido el movimiento virtual, la sucesión de tiempo, la anécdota que subyace, en el cuadro, a esta escena.

En la exposición anterior hemos podido notar cómo opera el cambio de estructura al que hace referencia Guillén (1985). El código pictórico ha pasado, gracias a esto, a formar parte de la descripción añadiendo elementos puramente plásticos a la misma. La detallada recreación de cada elemento del cuadro es posible gracias a la utilización de palabras, de tonos, que remiten directamente a la obra pictórica en cuestión, pero su resultado es un discurso nuevo en el que el lector puede descubrir comunicaciones entre ambos discursos, el literario y el pictórico. Así, no se trata de transcribir de manera fiel un discurso en otro, como hemos recalcado al principio de este texto. Se trata de una transcodificación que si bien resalta los mismos contenidos, indica el paso de un código a otro. En este cambio de código se actualizan ciertos elementos, dándoles un matiz de contemporaneidad, para que funcionen dentro del relato y se traspasa el contenido esencial para fundamentar nuevas significaciones. Se traspasa también la estética bajo la cual ha sido pintado el cuadro. Esto es, la estética renacentista, la cual busca la rehabilitación de la mitología grecolatina, la pureza del dibujo, el equilibrio y la elegancia de la composición. Así, esta estética impregna el estilo en el que está escrita esta primera escena: estamos ante una narración ordenada, poética, en la que la idea de belleza se ve resaltada; la idealización y la forma pura de los elementos predominan sobre la historia. Se trata, en todo caso, de una descripción focalizada en la que los aspectos de las cosas llegan al lector a través de la percepción del personaje (el narrador—protagonista), de allí que asumamos que este primer acercamiento al objeto esté bajo una óptica ordenada, pura y elegante, en la cual se encuentra el narrador inicialmente, para luego desembocar en lo caótico. No es por azar que se escoge un cuadro como “El nacimiento

de Venus” para iniciar este cuento. Las razones para este inicio están claramente expuestas: se quiere comenzar desde el orden y la belleza, desde la idealización del amor en la visión neoplatónica asumida por este pintor renacentista, para finalmente desencadenar lo dispar, lo caótico del cubismo, con lo que se pretende ‘dibujar’ la progresiva pérdida de la razón del protagonista.

Las transformaciones de las que hemos venido hablando indican ciertos fenómenos de transposición semántica que Genette, en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (1989) ha explicado acertadamente, se trata de la transdiegetización, la transpragmatización y la transmoción. La transdiegetización ocurre cuando en el paso de un texto a otro, en este caso de un discurso a otro, se cambia la diégesis del intertexto; así en el texto ‘derivado’ el tiempo y el espacio son otros. En el cuento que nos ocupa, la transdiegetización ocurre al aparecer Venus (o Catalina) trotando en una playa contemporánea y tropical, y no en la Grecia de antes de Cristo como indica el cuadro. La transpragmatización no es más que el cambio de las acciones y de sus ‘herramientas’, así en “Cuadros con cuatro”, Catalina va trotando descalza por la playa y se detiene al pisar una concha de ostra, evidentemente, la acción del nacimiento como tal no aparece en el cuento, sin embargo sabemos que ella ha nacido en ese momento para el protagonista. Todas las ‘acciones’ del cuadro cambian para adecuarse al cuento y todas las herramientas que permiten esas acciones también: el manto de Hora es una simple toalla, por mencionar sólo un ejemplo, pues creemos que esto ha sido suficientemente explicado en párrafos anteriores. Finalmente la transmoción es, como su nombre lo indica, el cambio de las motivaciones originales que aparecen en el intertexto, de tal manera que aun cuando en un cuadro no se puede hablar de motivaciones debemos recordar que “El nacimiento de Venus” deriva de una leyenda mitológica, de allí que podamos trasladar las motivaciones de la leyenda a la obra pictórica y observar cómo cambian al pasar al cuento. En el cuento la razón que lleva a Ana a arrojarse a Catalina con una toalla podría estar relacionada con la razón por la cual Hora cubre a Venus con el manto: se trata de dar protección. Sin embargo, Ana, en el cuento, es una opositora y los motivos que la obligan a proteger a Catalina están estrechamente relacionados con impedir la mirada o el acercamiento del protagonista a ella. La protección está presente, es cierto, pero se trata de una protección con mucho de recelo y funciona como simple impedimento. Los vientos que empujan a Venus hasta la orilla son los trotadores que en el cuento actúan como elementos de interferencia entre Catalina y el protagonista. Así, las motivaciones originales no están en el relato. El cuento está relacionado estrechamente con el cuadro, pero en el paso de un código a otro ha sufrido ciertas transformaciones.

“El nacimiento de Venus” de Botticelli se ha constituido en un precedente inevitable al hablar de la idea de belleza que tiene el hombre occidental, pero este cuadro proviene de una historia mitológica en cuya génesis hay un trasfondo siniestro. El origen de Venus se remonta a la castración de Urano por parte de su hijo Cronos. Los testículos de Urano son lanzados al mar y del semen que contenían nace la espuma del mar y nace Venus. De tal manera que de un hecho cruel surge la belleza. Lo siniestro, que al parecer produce la ruptura de lo bello, también es su matriz. Así:

La belleza es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede a toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza. (Trías, 1982: 57)

Y es esta belleza la que conducirá al narrador—protagonista de este relato hasta la locura, hasta el abismo. Catalina es un espejismo en cuyos orígenes está la tragedia: al igual que Venus, su principio material es anónimo (el mar en el caso de la diosa, una madre de la que no se sabe nada en el caso de la mujer). El padre de Catalina es un ser que el azar conduce al suicidio, el padre de la diosa muere castrado. Catalina es la tragedia como advierte el protagonista al recorrer la historia de su nombre:

A la de Alejandría la martirizaron en rueda con dientes, y la rueda pasó a catalina, con minúscula, tropo dentado, semejante tortura, mejor ni recordarlo. (15).

Es la catalina de los relojes que le recuerda al narrador la presencia del tiempo y el tiempo es Cronos castrador de Urano, cruel origen de Venus. Entonces esa frase: “semejante tortura mejor ni recordarlo” alude, primeramente a la tortura de Catalina de Alejandría; pero en su segunda significación, menos evidente, remite a la tortura de Urano por parte de su hijo Cronos, el tiempo, la catalina de los relojes. Así, el narrador, quien premeditadamente ha establecido esta vinculación con el cuadro de Botticelli, y quien pretende no hacer referencia directa a ella, deja escapar este pequeño dato. No es la tortura de Catalina de Alejandría la que él no desea recordar, es aquella otra, la castración de Urano, de la cual esté bien enterado y que por medio de esta asociación de ideas (Catalina—> reloj —> tiempo—> Cronos) aflora desde su subconsciente, poniéndolo en evidencia. La tortura de la castración le toca muy de cerca, sobre todo si tomamos en cuenta el paralelismo que se da más adelante entre el padre de Catalina y el protagonista, quien se convierte, entonces, en una especie de padre sustituto de Venus. Así, las tijeras con que, al final del cuento, el protagonista descuartiza (real o simbólicamente) a Catalina están estrechamente relacionadas con esta castración original. ¿Acaso una especie de venganza? Luego volveremos sobre este punto.

Catalina es, de tal manera, la tragedia implícita en lo bello, como hemos demostrado. Catalina es la visión que conducirá al protagonista hacia lo caótico. Sólo que en este primer acercamiento — este primer cuadro — está oculta tras el velo renacentista de Venus, la belleza, la pureza, la idealización del amor.

“El Rey Cofetua y la Mendiga”. La evasión



El segundo cuadro marca la reaparición de Catalina. Ha transcurrido un tiempo prolongado entre aquella Catalina-Venus y la Catalina—mendiga con que nos topamos aquí. En ese tiempo la obsesión amorosa del protagonista se ha alimentado de la lejanía de la amada y ha sido reforzada por sus fotos en las páginas sociales de los diarios. Es en este momento cuando ocurre lo que bien podríamos llamar el primer “turning point”, usando una terminología cinematográfica. El padre de Catalina se suicida, luego de una interminable colección de cuadros de caballos con cuatro aciertos (“el más amargo de los desaciertos, el casi acierto”) que le han hecho perder toda su fortuna.

Así Catalina desaparece de las páginas sociales y se convierte en una mendiga. Y en un sellado, el protagonista — que ha copiado el método de juego del padre de Catalina a tal punto de repetir su ‘suerte’ de cuatro aciertos³ — la encuentra nuevamente.

Otra vez el fenómeno de interdiscursividad en segundo grado. El cuadro que leemos entre líneas es el “Rey Cofetua y la mendiga”, del pintor prerrafaelista Burne—Jones⁴, quien se ha inspirado en una leyenda medieval céltica. Esta idea retorna a la página para funcionar como marco del reencuentro del protagonista con su amada.

Esta vez el narrador— el protagonista también está pintado en el cuadro, lo cual va a provocar que la narración, que es en primera persona, en algunos momentos parezca distanciarse para acercarse a la tercera persona narrativa. Esto es, ocurre un distanciamiento del yo narrativo que va a estar en estrecha relación con el hecho de que el protagonista (ese yo) se está mirando a sí mismo. “El rey que parece un caballero amarra el rocín de su mirada al rostro de la mendiga” (p.25), dice refiriéndose a sí mismo. Nótese el desdoblamiento del yo. Evidentemente, se trata de un él y esto obedece al hecho de que el protagonista se siente desdoblado al observarse dentro de la pintura.

La descripción del cuadro se inicia con un *lapsus linguae* del narrador. Al comenzar a describir el lugar donde encontró a Catalina, dice: “Estaba en el sellado mi X. Pero veamos por partes” (p. 22). Dice “veamos” cuando la palabra correspondiente a esta frase, que se ha constituido ya en un lugar común, es “vamos”. Este veamos, entonces, nos acerca al hecho de que veremos un cuadro a través de los ojos del narrador. Es cierto, también veremos la escena en la que él se vuelve a topar con su amada. Así, “veamos por partes”.

Como decíamos, el primero en aparecer es el narrador quien se describe a sí mismo, distanciando y desplazando su yo, con todas las características del Rey Cofetua del cuadro:

Pálido pero no enfermizo y de hondísimos ojos, ese soy, visible pero no ostentoso, apuesto pero sombrío, caballero con pinta de rey de antaño.(22)

Lo que continúa es la comparación que establece el narrador entre elementos a simple vista distintos:

Revista hípica entre las manos y sobre las piernas como una corona, bolígrafo rojo ..suerte de arma y trayectoria virtual de espada que bajaría entre las piernas semiabiertas...
... la cartera de mano que, como un escudo, deposito en el muro de enfrente” (23).

La tendencia al escapismo que caracteriza al movimiento pictórico prerrafaelista se ve reflejada aquí en la manera en que cada elemento común a este “caballero sellante” (similar a un caballero andante) se ve transformado o comparado con elementos comunes a un rey medieval. Esta comparación no solo actualiza estos elementos medievales del cuadro para que funcionen dentro del relato⁵, sino que, como ya dijimos, nos da la idea de la evasión de la realidad cara a este movimiento pictórico que se dio a

³ Tal es el paralelismo al que nos hemos referido con anterioridad y que convierte al protagonista en una especie de padre sustituto de Catalina.

⁴ Este cuadro también ha servido de inspiración al escritor decadente francés Jean Lorraine. Según Mario Praz “La princesse des chemins” no es más que una interpretación en prosa del cuadro de Burne-Jones, “King Cophetua and Beggard-Maid” (Praz, 1969:361).

⁵ Ejemplo clarísimo de transpragmatización en la que se cambian las acciones y los elementos que permitan dichas acciones (o las

mediados del siglo XIX, pero que dirigió su mirada a la época medieval con todos sus mitos y reyes. Sin embargo, esta comparación de elementos aparentemente disímiles no se debe dejar de analizar en profundidad ya que, si bien es cierto que atiende a lo señalado con anterioridad, aporta nuevos significantes que contribuirán a una lectura más profunda del texto.

Primeramente, se compara una revista hípica — donde se estudian las condiciones de los caballos y los jinetes y sus posibilidades de ganar en las carreras — con una corona. Así, el triunfo en las apuestas del 5 y 6 ‘coronaría’ al narrador haciéndolo salir de su precaria situación económica. De tal manera la revista hípica, a los ojos del protagonista, se constituye en una virtual corona. En segundo lugar, la asociación bolígrafo—espada, nos da la idea de la pluma como arma tan cercana al oficio del escritor. Si bien es cierto que ese bolígrafo es un arma para llenar los formularios de las apuestas, esta idea nos parece un tanto superficial. Asumiremos como cierto lo primero: el narrador es un escritor, y esto lo demostraremos con hechos. Todas las alusiones que el narrador hace de elementos de la literatura están muy bien sustentadas, de donde deducimos un pleno conocimiento de la misma por parte del narrador—protagonista. En el inicio de este relato él hace referencia al mar como “espejo gris de agua” (p. 09), para luego apuntar que con la popularización del mito de Narciso, esa metáfora raya en lo redundante. Más adelante este personaje se regodea en la historia del nombre de Catalina, haciendo un despliegue de conocimientos históricos, filológicos; poniendo énfasis en el juego con el lenguaje de una manera tan lograda como sólo podría hacerlo una persona cuyo elemento de trabajo sea la palabra. Finalmente en el momento en que ocurre el distanciamiento del yo del narrador, éste nos hablará de esa primera persona que a veces se le perdía, lo cual denotativamente indicaría la falta de identidad característica de una persona como él, que tiene problemas psicológicos, más connotativamente estaría reforzando la idea de un yo—narrador distanciado y de un yo—escritor con plena conciencia de esto. Si a ello sumamos el hecho particular de todas las referencias transtextuales organizadas por este narrador, queda plenamente demostrada la tesis de que el protagonista es una persona muy ligada al hecho literario, como lo sería un escritor. De tal manera, la asociación bolígrafo—espada no está hecha al azar, pues el azar que está presente en la historia en ningún momento lo está en el discurso. En tal sentido, hemos demostrado que este relato está constituido de tal manera que cada elemento, por más trivial que parezca, aporta datos valiosos al mismo. Por último, la cartera como escudo alude a la protección que proporcionaría el dinero a este hombre que lo va perdiendo progresivamente todo en el juego y que no tiene ningún medio económico de subsistencia.

Pero volvamos a mirar el cuadro. Catalina es la mendiga cuya descripción concuerda exactamente con esa mendiga de leyenda que aparece en el texto:

En la mira del ojo está ella, Catalina Del Moral Morade1, o lo que queda de ella, una mendiga...El pelo que se le ha puesto más castaño, abierto al medio y sin peinar,...que le cae atrás suelto sobre la espalda, dejando un solo mechón con graciosa tristeza sobre un hombro desnudo...(p. 23).

Cada detalle se su rostro, su vestimenta y hasta la más mínima flexión de su cuerpo es la misma en ambos discursos. La idealización inicial de una Catalina-Venus, cede paso a esta mendiga, que podría ser hermosa sólo por la visión subjetiva del narrador 6, quien ateniéndose a ese escapismo del que hablamos anteriormente, continúa viendo a Venus. La pureza de las formas renacentistas encuentra su prolongación en el movimiento pictórico prerrafaelista, sólo que ahora esta pureza es una manera de evasión de una realidad cruel y desgarradora. La belleza de Catalina—mendiga, está en disonancia con la tragedia que la antecede.

Para concluir debemos indicar que cada detalle de esta escena, la atmósfera, las luces y los colores, están fielmente reproducidos en el cuadro o viceversa. A tal punto que las muchachas que estudian el programa de carreras, personajes comparsa en esta parte del relato, también se encuentran en el cuadro.

“La noche estrellada”. La distorsión



El relato está formado por cuatro capítulos. El capítulo cuarto y último se inicia con la descripción de una ciudad en la noche, la cual recrea el tercer cuadro que compone este cuento. Se trata de “La noche estrellada” del pintor Vincent Van Gogh.

Entre las líneas de esta descripción hallamos los trazos fuertes y violentos de este pintor holandés:

El cielo es torbellino pavón en la noche estrellada. La luna, sol naranja aguado con mordisco, las estrellas contadas de siempre faros de motocicletas acercándose en medio de una lluvia que cae por dentro de los ojos por los lados

herramientas), como podemos notar.

6 Es necesario reparar en el insistente empleo de expresiones tomadas del campo semántico de la visión. Esta circunstancia estilística refuerza la tesis de la relación interdiscursiva.

del alma y todo cuanto es luz se vuelve halo fibriloso. (pp. 27—28).

Esta es una descripción focalizada en la que el ambiente nos permite acercarnos a la percepción caótica del personaje, producto de un estado mental exaltado. La naturaleza toma un ritmo dislocado que anticipa el progresivo desquiciamiento del protagonista y además evoca el estado de ánimo del holandés atormentado pintando su noche estrellada. Esta descripción está caracterizada por la nitidez de los trazos, los colores fuertes que revelan el vértigo de los sentidos al igual que en el cuadro. En estas líneas podemos ver los trazos gruesos de un Van Gogh alucinado, la turbulencia y el delirio del paisaje con lo cual queda claro que la estética impresionista, en especial de ese “impresionismo ardiente”⁷ de este pintor, impregna la estética de esta descripción. En este sentido, no se trata sólo de que el cuadro en cuestión sea una fuente de este cuento como de hecho lo es, pues en ambos discursos aparecen los mismos elementos que componen esa noche, sino que en el momento de la transcodificación se han tomado en cuenta medios técnicos relacionados.

El impresionismo, pretendía mostrar el mundo desde la óptica particular de la impresión que la realidad causaba en el pintor. La descripción focalizada pretende lo mismo y aun cuando se trata de una técnica narrativa está estrechamente ligada a esta concepción pictórica. Al descubrir la presencia de este cuadro en este punto del cuento, podemos comprender ciertas frases a las que este sirve de referente y que de otra manera permanecerían herméticas. Por ejemplo: “También pensó en la pena en la oreja que lo venía atormentando...” (28), es una alusión directa a un acontecimiento de la vida de Van Gogh, recordemos que él se quitó parte de una oreja luego de una riña con Gauguin y se la envió en una caja a una prostituta. De esta manera se establece un paralelismo entre la vida del protagonista y la del pintor; además, al final del cuento Catalina se convierte en prostituta.

En este caso el autor ha establecido una doble vinculación; la primera es la que hemos explicado y que se da entre el cuadro y el relato; la segunda, que estudiamos en el capítulo dedicado a la transtextualidad, es la que se da entre el cuadro y la crítica realizadas este cuadro.

“Las señoritas de Avignon”. El caos



El paisaje impresionista con que se inicia el capítulo cuarto nos anticipa los acontecimientos violentos en los que desembarcará esta historia. Dentro de ese paisaje está el prostíbulo donde Catalina ha venido a parar “cuesta abajo en su rodada” (p.29), como reza el conocido tango. Se trata de un prostíbulo cubista y Catalina es una de “Las señoritas de Avignon” de Pablo Picasso. Si el impresionismo pretendía pintar los personajes y las cosas pasándolos por el tamiz de la percepción particular del artista, el cubismo pretende algo más o menos similar, esto es, dibujar los paisajes, las personas y las cosas tal como son concebidos por la mente, se trata de una impresión particular ya no tan pasional como la impresionista; sí dirigida por la razón. Debe quedar claro que es una impresión intelectualizada y no una impresión ‘razonable’. Las cosas no son representadas tal como son vistas, sino desplegando todas sus perspectivas para lograr así una visión simultánea de los diversos ángulos que las constituyen.

La Catalina idealizada del primer cuadro es vista a lo largo del cuento desde ópticas influenciadas por las estéticas pictóricas de las diversas pinturas por las que se pasea, y al mismo tiempo desde la óptica de un hombre que va perdiendo la razón. La Venus inicial termina siendo una prostituta cubista: “Está sentada de espaldas y de trasero Catalina que me mira de frente” (30). Por aparecer en un cuadro cubista es observada desde puntos de vista diferentes, como desplegando las diversas superficies que no pueden ser observadas simultáneamente si se elige un solo punto de vista. Por supuesto, estamos ante la percepción de una mente atormentada y la elección de una estética cubista propicia el desdoblamiento esquizofrénico del narrador protagonista. Es por ello que hicimos la salvedad de que el cubismo era una especie de impresionismo intelectualizado y no razonable.

El prostíbulo es, definitivamente, cubista:

. . . esta habitación de muchachas desnudas y cortinas y una cortina tierra de siena y un rostro moreno que no voltea a mirarme, pero su ojo sí me mira, y una cortina de ojos abiertos que se han vuelto a mirarme abiertísimos.
(p. 29)

Otra vez estamos ante la íntegra coincidencia de dos discursos diferentes, el del relato y el de la obra pictórica. Absolutamente todos los elementos que conforman a “Las señoritas de Avignon” están descritos en este fragmento del cuento, es por eso que nos encontramos ante una narración cubista. Y ese desplazamiento del narrador al que hacíamos referencia anteriormente se encuentra plenamente sustentado aquí por la diversidad de perspectivas propia del cubismo. En esta parte el desdoblamiento

⁷ En rigor, como se sabe Van Gogh es ubicado por algunos autores dentro del movimiento post-impresionista, sin negar su parentesco con la corriente impresionista. El estilo de este pintor es particularmente inclasificable.

del narrador, ese desplazamiento de la primera a la tercera persona narrativa se hace más enfático: “Y entonces recordó lo que *me había llevado de pies y manos hasta ese marco ...*” (p.31) [el subrayado es nuestro]. A tal punto, encontramos cambios del narrador en una misma oración lo cual produce un extrañamiento en íntima consonancia con la estética cubista.

Este desdoblamiento que ocurre en el narrador va a producir un discurso desdoblado también. La historia desemboca en un final ambiguo producto de ese juego con los planos narrativos. Al perderse el yo-narrador original, se converge en un y-narrador desdoblado que va a continuar contando la historia, pero su nueva condición aplicará a la misma una serie de elementos que conducirán a la ambigüedad. Y el cubismo no es más que eso: no se pueden ver las cosas desde las más diversas ópticas sin que se vean afectados sus contornos reales. No se puede abordar una historia desde un ‘yo’ y desde un ‘él’ sin que ésta adquiera más de una significación. El final de esta historia impide saber lo que pasó realmente y el lector debe tomar una decisión; elegir un solo plano para poder ver con claridad o mirar simultáneamente todos los planos asumiendo el cubismo en su sentido más puro.

Catalina es la mujer que produjo todos estos acontecimientos, pero también es el personaje femenino de estos cuatro cuadros con los que de hecho está en estrecha vinculación. La ambigüedad del final abre estas dos posibilidades, sin embargo el lector debe tomar una decisión. Cuando el narrador dice: “lo que me había llevado de pies y manos hasta ese marco...” (p. 31) la palabra ‘marco’ puede referirse al marco de la puerta del prostíbulo o al marco de un cuadro. Las dos acepciones son posibles, sobre todo si tomamos en cuenta que él ha llegado “de pies y manos” hasta allí. Al marco de una puerta se llega caminando, pero al marco de un cuadro difícilmente se llega “de pies”, en todo caso sería con las manos. Así, la ambigüedad es reforzada en cada oración del final del relato. La agresión cometida por el protagonista contra Catalina puede haber sido con dos armas: una pistola que llevaba en un bolsillo o unas tijeras que llevaba en el otro. El narrador en tercera persona dice: “Y entonces recordó la pistola en el bolsillo... (31) y el narrador en primera persona: “entonces recordé las tijeras...”(31). Evidentemente se están desplegando en esta escena final una gran cantidad de posibilidades.

En nuestra opinión el protagonista hiere a Catalina en el vientre con unas tijeras, por la simple razón de que él, que se ha transformado inconscientemente en un padre sustituto de Catalina, teme esa castración original en el mito de Venus que él conoce muy bien. Por eso escoge las tijeras y por eso hiere a Venus en el vientre. No podemos olvidar, además, que por medio de la lectura intratextual, podemos afirmar que Catalina es la misma mujer que en otro cuento de este libro, “Cuerpo a la vista”, narra la tragedia de una mujer que ha perdido la memoria y cuyo vientre está lleno de cicatrices. Evidentemente esto nos propone el final que hemos escogido.

Cuadros con una figuración menor

A lo largo de este capítulo hemos estudiado la presencia de cuatro obras pictóricas de gran importancia dentro de la pintura occidental en el cuento “Cuadros con cuatro” y los valores semánticos que aporta a la lectura esta relación interdiscursiva. La significación de estos cuadros dentro del relato es doble: se trata de obras pictóricas mundialmente conocidas y de gran valor dentro de la historia del arte; además de funcionar como referentes de vital importancia para la plena comprensión de dicho cuento.

No obstante, esta no es la única relación interdiscursiva que nutre las páginas de esta obra. En “Cuerpo a la vista” nos topamos con la presencia efectiva de dos ilustraciones que hemos convenido en llamar ‘cuadros con una figuración menor’ por tratarse de las figuras presentes en las cartas nueve de espadas y cinco de oros de los arcanos menores del Tarot, cuya aparición dentro del relato tiene menor relevancia.

Cuando hablamos de la transtextualidad evidenciamos la relación entre los sueños de Edipa y el comentario que Eden Gray hace en su libro *The Tarot Revealed* sobre estas cartas. Sin embargo, ciertos elementos que no están en el comentario de Gray, más sí en las ilustraciones de las cartas, aparecen en este relato dando origen a otra relación de interdiscursividad, aun cuando de menor importancia.

La menor relevancia pictórica de estas ilustraciones es directamente proporcional a su menor función dentro del relato. Se trata de una simple asociación de imágenes, pero esto pone en evidencia la correspondencia total de los sueños de la protagonista con las cartas. Esta relación abarca tanto el comentario de Gray como las ilustraciones, y además la significación de estos arcanos. Así, estamos en presencia de una compleja relación intertextual e interdiscursiva que permite que los relatos oníricos estén en total concordancia con estas cartas que presagian dolor, soledad y desesperación.

Los procesos de transformación semántica que permiten la actualización de ciertos elementos en el paso de un discurso a otro ocurren en esta relación, pero de manera parcial. Por tratarse –en el caso de los pasajes que corresponden a las cartas– de relatos oníricos, no es precisa la actualización extrema pues los sueños permiten la libertad necesaria para mezclar atmósferas y elementos pertenecientes a diversos niveles de la realidad. Así, encontramos en estos pasajes elementos inverosímiles; en la descripción del sueño en que Edipa se despierta, luego de una pesadilla, en un cuarto de “mala muerte” podemos notar la presencia de unas espadas en la pared que, a todas luces, no concuerdan con la atmósfera del lugar:

colcha con dibujos de mala muerte, palangana, jabón azul gastado, una toalla verde, una pared con espadas, como un nueve de espadas. (44)

Sin embargo, las espadas poseen un valor simbólico en este sueño. Son una elaboración onírica del subconsciente de la protagonista; a través de ellas se está recordando –implícitamente– el episodio que le causó la desmemoria: el ataque cometido contra ella por el protagonista de “Cuadros con cuatro”, quien con unas tijeras le ocasionó graves heridas en el vientre. En el fragmento anteriormente citado notamos, además, la comparación directa con la carta del tarot que le sirve de intertexto. Si no

se conoce dicha carta, la comparación permanece oscura. Esto es un ejemplo clarísimo de las incompatibilidades a las que se refiere Rifaterre, y que hemos explicado con anterioridad. El símil “como un nueve de espadas” es una incompatibilidad que reclama su desciframiento en otro texto, específicamente en otro discurso. Solo una lectura interdiscursiva permite comprender esta comparación.

Igual ocurre en la descripción del otro sueño que corresponde a la carta cinco de oros de los arcanos menores:

... pasaban junto a una ventana iluminada; estaba oscuro en la calle y había luz en la casa que era ajena, como en el cinco de oros (43)

El símil “como en el cinco de oros” sólo puede ser comprendido al mirar la ilustración de la carta; en la ventana de la casa se encuentra el cinco de oros.

En esta carta, así como en el cuento, observamos la iluminación de la casa en oposición a la oscuridad de la calle. La luz interior representa la memoria que es tragada por la oscuridad exterior. La oscuridad de lo externo impide asumir esa ventana de luz interior. La imposibilidad de recobrar la memoria es directamente proporcional a la tenebrosidad de la realidad circundante.

Así, esta relación, aun cuando de menor importancia, permite descifrar ciertas frases y ciertas asociaciones que de otra manera serían herméticas. Además de imprimir la misma sensación de agobio presentes en las cartas a las pesadillas de esta mujer desesperada.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1974). “Pierre Ménard, autor del Quijote”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Gasca, Eduardo (1993). *Ave del paraíso y otras caídas*. Cumaná: Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre”.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.
- Gray, Eden (1969). *The Tarot Revealed*. Nueva York: The New American Library.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Hatzfeld, Helmut (1975). *Estudios de estilística*. Barcelona: Planeta.
- Praz, Mario (1976). *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*. Caracas: Monte Ávila.
- Praz, Mario. (1969). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila.
- Salas de Lecuna, Yolanda (1992). *Ideología y lenguaje en la narrativa de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila.
- Segre, C. (1985) “Intertextuale-interdiscorsivo. Appunte per una fenomenología delle fonti” en Girolamo y Paccarella. *La Parola ritrovata*. Palermo, Sallerio, Critica, 1985. Tomado de: A, Marchesse y J. Forradella: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 199, p. 218.
- Triás, Eugenio (1982). “Lo bello, lo sublime y lo siniestro”, en Joseph Ramoneda y otros. *Conocimiento, Memoria, Invención*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Vallejo, César (1922). *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.