

LA NUEVA VIDA DE LAS IMÁGENES

Guadalupe Fernández Ariza

Universidad de Málaga (España)

Es un hecho bien conocido la revitalización de la gran narrativa hispanoamericana en el siglo XX con la publicación de obras que adquirirían el rango más alto en el panorama de la literatura universal. Ahora bien, este ascenso tan notorio, de tan grandes éxitos de los escritores hispanoamericanos, fue un proceso de conquistas progresivas, donde hay que mirar muy atentamente a los predecesores: a la renovación estética de los grandes creadores de la modernidad.

Ese reconocimiento de lo hallado en el camino fue explícito. Basta algún ejemplo notable al que quiero recurrir. Me refiero a la celebración que hace Gabriel García Márquez de su admirado poeta Rubén Darío, a quien dedicó tanta atención en *El otoño del patriarca*¹, según el autor, la de mayor dificultad en su proceso creativo. En esta novela aparecen dos protagonistas: un dictador sin nombre y un artista con nombre propio, Rubén Darío. Al leer la novela se advierte que se han interpolado versos del nicaragüense, un poco cambiados en el recurso de la prosificación; se ha celebrado la llegada del poeta y al propio poeta, se han recitado versos..., de modo que podemos proponer que García Márquez rescata con honor a Rubén Darío. De esa confluencia reflexiva surge, de forma manifiesta, un narrador que se forjó leyendo a los poetas y les tributó sus lúcidos homenajes. Claro que el novelista se amparaba bajo la fastuosa cobija de los mejores: Garcilaso, Darío, Juan Ramón Jiménez y los integrantes de la

Generación del 27. De toda esta inagotable cantera destacó a Rubén: ¿tal vez por su origen americano? Podemos ver otras deudas adquiridas, por ejemplo, la plasticidad del novelista colombiano. Solo me permitiré un ejemplo: Mauricio Babilonia es uno de los personajes de *Cien años de soledad*. La notoriedad de este personaje, su recuerdo, nos llega mucho más por la estela de «mariposas amarillas» que le acompañan que por sus aventuras amorosas con Meme Buendía, esto es, algún crítico despistado puede pensar que son expresión del llamado «realismo mágico», pero todos sabemos que esas genuinas compañeras son una versión plástica, una representación en imágenes de un concepto acuñado por insignes poetas, *el aura*, puesto que también sabemos que, en *Cien años de soledad*, esta señal distintiva era definidora del estado de ánimo y del carácter de algunos de sus personajes más sobresalientes: Melquiades o el coronel Aureliano Buendía. Las mariposas llegan desde la poesía de Juan Ramón Jiménez para teñir la novela de un color, el amarillo —el modernismo de Darío era azul—; García Márquez eligió su emblemático color para expresar la melancolía, la que originaba la creación más alta y, además, propiciaba la nostalgia del paraíso perdido.

He comenzado con un ejemplo de gran trascendencia y de muy evidentes connotaciones en la recuperación de esas extraordinarias conquistas del modernismo —y del propio Rubén Darío— para entrar en las profusas y diversas realizaciones de la literatura hispanoamericana en sus grandes muestras del siglo XX. El modernismo había abierto el

¹Cf. G. García Márquez (1987): *El otoño del patriarca*. Madrid: Mondadori, 1975.

camino hacia rumbos de gran excelencia en las diversas corrientes de la narrativa, recuperando tendencias en un contexto de amplias y sorprendentes expresiones en los diferentes modelos literarios de Hispanoamérica. Las vanguardias no fueron ajenas a las grandes innovaciones de sus predecesores: se instauró una comunicación fecunda entre los poetas y los pintores; sus muestras evidentes son las ilustraciones de las revistas literarias y el diálogo de artistas tan fecundo que daría grandes frutos en la misma literatura, así podemos poner el ejemplo de Xul Solar y de sus enigmáticas construcciones de un lenguaje experimental compartido con su gran amigo Borges. La literatura de la vanguardia en Hispanoamérica vivió de la imprescindible interrelación de los artistas.

Hay que considerar el influjo de los diseños de los ilustrados en el siglo XIX. El más importante fue Gustave Doré, quien culminó de forma excelente la gran tarea de reflejar en diseños fastuosos las grandes obras de la literatura. Doré tradujo en imágenes obras como la Biblia, la *Divina comedia*, *Orlando furioso*, el *Quijote*, *El paraíso perdido*, entre otras. Estas representaciones se organizaban en forma de cuadros en los que se reproducían escenas descritas en las obras. Doré nos ha dejado una muestra magnífica de escenas adornadas con grandes fantasías, muy admiradas por los románticos y por los surrealistas.

En el seno de la literatura modernista, con sus ecos en la primera mitad del siglo XX y como novedad en el panorama de la lengua española, se inauguraba el gran género de la literatura fantástica, con representantes tan notables como Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, deudores del magisterio de Leopoldo Lugones, iniciador de un modelo de relato que Borges incluiría en su *Antología de la literatura fantástica*² y en su selección de *La biblioteca de Babel*³. Lugones se orientaría hacia escenarios y tipos bien asentados en la literatura finisecular, recreando sus paisajes con una técnica de poeta plástico, aprendida en su maestro Darío. Esos orígenes dejaron sus profundas huellas en los textos de *Las fuerzas extrañas*⁴. Se pueden aducir algunos ejemplos: en «La lluvia de fuego», el personaje, bien caracterizado como el dandi finisecular, asiste al proceso de destrucción de una

ciudad por una inusitada lluvia de fuego hasta que esa misma ciudad queda transformada en una «ciudad muerta». Pero la metamorfosis de la urbe descrita, de placeres y de licencia moral, al igual que las aventuras del propio personaje, va cambiando: su faz se transforma mediante un juego cromático de absoluta pertinencia. Desde un cielo azul –Lugones amaba el azul modernista–, pasará por el gris hasta adoptar el rojo del fuego destructor que invade con sus luces incandescentes para carbonizar y ennegrecer la ciudad moribunda, en la que, antes de su agonía, «caía del firmamento el terrible cobre, pero el firmamento permanecía impasible en su azul [...]». Más numerosa que nunca, la gente de placer coloría las calles [...] una doncella cubierta por la delirante pedrería de un pavo real [...]. Seguido por tres jóvenes enmascarados pasó un negro amabilísimo, que dibujaba en los patios, con polvos de colores derramados al ritmo de una danza, escenas secretas. También depilaba al oropimente y sabía dorar las uñas».

Y no menos cromática es la fantasía de «La metamúsica», urdida con el instrumento musical de un piano que, analógicamente, atrae en su clave de sol el poder destructivo del sonido. Pero, antes, este mago-pianista ha debido combinar las teclas de su instrumento en los colores blanco y negro, escala colorista insólita y necesaria para trazar su alegoría del paso del tiempo, del tránsito de las noches y de los días. Borges, que aprendió mucho de Lugones, buscaría en su tablero de ajedrez, en su decorativa alternancia del blanco y el negro, el eje de la sucesión.

Y un tercer ejemplo tomaremos del relato «Viola Acherontia», desde cuyo título se sugiere la relación entre la flor, el instrumento musical y la muerte. Lo que queremos destacar aquí es el uso del color, la extraordinaria función en la metamorfosis de una flor para que llegue a ser «la flor de la muerte». El personaje es un «extraño jardinero» que consiguió su objetivo, sus «violetas negras», prodigio logrado mediante técnicas que el propio personaje nos explicará:

Sí, pues; había que empezar por el color, para que *la idea* fúnebre se grabara mejor en ellas. El negro es, salvo alguna fantasía china, el color natural del luto, puesto que lo es de la noche, vale decir de la tristeza, de la disminución vital y del sueño, hermano de la muerte. Además, estas flores no tienen perfume, conforme a mi propósito, y este es otro resultado producido por un efecto de correlación. El color negro parece ser, en efecto, adverso al perfume; y así tiene usted que sobre mil ciento noventa y tres especies de flores blancas, hay ciento setenta y cinco perfumadas y doce fétidas, mientras que sobre dieciocho especies de flores negras, hay diecisiete inodoras y una fétida.

²Me refiero a la compilación de textos seleccionados por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires, 1940, cf. Barcelona, Edhasa, 1983). El relato de Leopoldo Lugones incluido en la antología es «Los caballos de Abdera».

³Esta selección de relatos, con sus prólogos, está realizada por el propio Borges e incluye también «La estatua de sal», de Leopoldo Lugones (cf. 1985: *La biblioteca de Babel*. Madrid: Ediciones Siruela).

⁴Cf. L. Lugones (1996): *Las fuerzas extrañas*. Madrid: Cátedra. Citaré los textos por esta edición.

Lo maravilloso está en otro detalle, que requiere, desgraciadamente, una larga explicación...⁵

El jardinero consigue su «flor de la muerte»: sus violetas negras eran incluso capaces de proferir el sonido del dolor, pues «aquellas flores se quejaban en efecto [...]». Y lo que podemos concluir, a la luz de lo explicado por el autor de tan fantástico proyecto, es la alegoría trazada de nuevo con el color, basada en un sistema de correspondencias según el cual el artefacto, el color negro, y la naturaleza, las violetas, se comunican de forma natural. Así queda diseñada la alegoría del tiempo en la figura del mago-jardinero que tenía en su jardín «la flor de la muerte». Todo el proceso está centrado en el color, como buen aprendizaje modernista, pero con una estela de intensa melancolía, expresada en la eficacia del color negro asociado al tiempo y a la muerte.

En el linaje literario de Leopoldo Lugones se origina una extraordinaria literatura fantástica con marcado acento alegórico, pero con una probidad que ya estaba en el modelo establecido: con la utilización de los conocimientos científicos, los mitos y la profunda melancolía, expresada en la irónica balanza del constructor destruido por la utopía de su propio quehacer. La fantasía iría de la mano de la alegoría, erigida en espejo del tiempo y de la muerte.

Borges buscó nuevas pautas en los escritores que habían creado grandes modelos del género fantástico, como lo muestra en su *Antología de la literatura fantástica*, sin renunciar a la propia tradición. Creo oportuno traer algún recuerdo importante:

Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.

En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta biblioteca que me rodea no está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. (Buenos Aires, 9 de agosto de 1960)⁶.

Borges confesaba su relación con el poeta y narrador que marcó los itinerarios de la poesía de vanguardia y del relato fantástico.

Quiero recurrir a algunos ejemplos que evidencian la vocación plástica del propio Borges, autor de profundas aventuras metafísicas. Así entendemos la construcción del relato «El inmortal»⁷, estructurado en torno al motivo de la búsqueda de la Ciudad de los Inmortales por el tribuno romano Marco Flaminio Rufo, quien recibe el motivo de un jinete herido y se dedica a hacer realidad el mensaje del moribundo. Lo que quiero destacar en esta aventura renovada de la creencia en la inmortalidad es que se elabora con el novedoso diseño de una ciudad, una ciudad-laberinto, originada en las lecturas de la *Historia natural* de Plinio y en las arquitecturas imaginarias del Piranesi, según lo evocaba De Quincey, como Borges explica en la posdata del relato. De manera que, en esta extraordinaria peregrinación, se convocaban la mitología antigua, la Biblia, los diseños del arquitecto italiano, a través de las evocaciones de De Quincey; también la magia del sueño de Borges, un sueño cedido al personaje, quien, ante la cercanía de la muerte, quiere conocer su destino. De esa alianza de las imágenes pintadas y de la literatura surgirían otros encuentros.

Recordamos al Borges poeta, gran poeta del tiempo, con sus evocaciones que aunaban las artes, según podemos constatar en algunas composiciones. Comenzaremos por «El reloj de arena», con su deuda al poema de Quevedo, del mismo título, y con la interpolación de un elemento plástico extraído de su admirado grabador:

[...] Surge así el alegórico instrumento
de los grabados, de los diccionarios,
la pieza que los grises anticuarios
relegarán al mundo ceniciento
del alfil desparejo. De la espada
inerte, del borroso telescopio,
del sándalo mordido por el opio,
del polvo, del azar y de la nada.
¿Quién no se ha demorado ante el severo
y tétrico instrumento que acompaña
en la diestra del dios a la guadaña
y cuyas líneas repitió Durero?
Por el ápice abierto el cono inverso
deja caer la cautelosa arena,
oro gradual que se desprende y llena
el cóncavo cristal de su universo [...] ⁸.

Borges nos da esta lección de similitudes y nos ofrece un motivo muy conocido, la contemplación, con la recurrencia en otros poemas, pero sabemos

⁵ Cf. L. Lugones: «Viola Acherontia», en *Las fuerzas extrañas*, op. cit., p. 194.

⁶ Cf. J. L. Borges (1974): «A Leopoldo Lugones», en *El hacedor*, en *Obras completas*, I. Buenos Aires: Emecé, p. 779.

⁷ Cf. J. L. Borges: «El inmortal», en *El Aleph*, en *Obras completas*, I, op. cit., pp. 533-544.

⁸ Cf. J. L. Borges: «El reloj de arena», en *El hacedor*, op. cit., p. 811.

que esta ubicación es falaz, es un recurso literario traído de sus predecesores, puesto que Borges estaba ya privado de la facultad de la visión, aunque no renunció al clásico motivo, tal vez archivado en su gran memoria. Borges tributaba su homenaje a Durero, el grabador de *Melancolía*, donde incluyó «el tétrico instrumento», pero fue, especialmente, para Borges el autor del grabado *El caballero, la muerte y el diablo*, al que dedicaría dos poemas. Borges actúa de comentarista e intérprete de Durero:

DOS VERSIONES DE «RITTER, TOD UND TEUFEL»

I

*Bajo el yelmo quimérico el severo
perfil es cruel como la cruel espada
que aguarda. Por la selva despojada
cabalga imperturbable el caballero.*

*Torpe y furtiva, la caterva obscena
lo ha cercado: el Demonio de serviles
ojos, los laberínticos reptiles
y el blanco anciano del reloj de arena.*

*Caballero de hierro, quien te mira
sabe que en ti no mora la mentira
ni el pálido temor. Tu dura suerte*

*es mandar y ultrajar. Eres valiente
y no serás indigno ciertamente,
alemán, del Demonio y de la Muerte.*

Este primer poema-comentario es una descripción de apariencia objetiva de los elementos del cuadro, con algunos términos que matizan la apropiación: «el yelmo quimérico», «los laberínticos reptiles», «la caterva obscena», y con los atributos positivos otorgados al caballero: «imperturbable», «valiente». Y todo ello crea una antítesis de fuerzas contrarias que expresan el destino del héroe representado.

El segundo poema es una comunicación, una transferencia del modelo arquetípico que se proyecta en la vida personal del poeta, esto es, una interiorización, justificada por la representación tomada como modelo universal de lo humano y, a partir de ella, se expresa la limitación de ese yo individual, reflexivo, y se afirma la eternidad de la imagen de Durero:

II

*Los caminos son dos. El de aquel hombre
de hierro y de soberbia, y que cabalga,
firme en su fe, por la dudosa selva
del mundo, entre las befas y la danza
inmóvil del Demonio y de la Muerte.
Y el otro, el breve, el mío. ¿En qué borrada
noche o mañana antigua descubrieron
mis ojos la fantástica epopeya,*

*el perdurable sueño de Durero,
el héroe y la caterva de sus sombras
que me buscan, me acechan y me encuentran?
A mí, no al paladín, exhorta el blanco
anciano coronado de sinuosas
serpientes. La clepsidra sucesiva
mide mi tiempo, no su eterno ahora.
Yo seré la ceniza y la tiniebla;
yo, que partí después, habré alcanzado
mi término mortal; tú, que no eres,
tú, caballero de la recta espada
y de la selva rígida, tu paso
proseguirás mientras los hombres duren.
Imperturbable, imaginario, eterno.*

Borges, en el segundo poema, vuelve a intensificar otra antítesis, esbozada en la teoría del «los dos caminos»: el del hombre que muestra el destino del propio poeta y el del personaje del cuadro. El escritor va creando figuraciones contrarias mediante términos que se reiteran para afirmar los antagonismos: breve/perdurable; tiempo/eterno; mortal/eterno. La lección es clara y bien perfilada: mientras el hombre, con limitaciones determinadas por el tiempo, es efímero, lo imaginado por ese mismo hombre permanece. El artista tiene en sus manos el don de expresar la propia limitación y, a su vez, otorgar a esa misma decisión el rango de la pervivencia. Las imágenes del cuadro son la materia adecuada para comunicar una idea central que recorre la obra de Borges: el problema del tiempo, el más arduo de la metafísica, como argumenta en su *Historia de la eternidad*. La contemplación del grabado propició que el pintor y el poeta se encontraran en esa aventura de tan hondo calado metafísico.

Para proseguir un recorrido que nos instala en la confluencia de las diversas artes y establecer diferentes patrones de comunicación y realizaciones genéricas, aunque siempre sujetas al hilo de la narrativa, nos detendremos en algunos autores notables: Alejo Carpentier, Manuel Mujica Lainez y Mario Vargas Llosa crearon obras de notable comunicación artística.

Carpentier haría de esa interrelación el principio fundamental de su estética y sabría esbozar una teoría, no siempre bien entendida, para explicar que sus obras tenían el objetivo de integración en la cultura heredada, llevada a América por los españoles en las hazañas del Descubrimiento y de la colonización. La teoría de lo-real-maravilloso-americano de Carpentier no busca la fantasía en la cantera del género de la literatura fantástica, sino en un proceso de comunicación cultural, en una simbiosis que integrara las creencias autóctonas y las expresiones intemporales de la cultura occidental.

Carpentier explica sus principios renovadores, enfrentados al regionalismo, de forma sugerente:

Vuelve el latinoamericano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas. Descubre que, si el *Quijote* le pertenece de hecho y derecho, a través del *Discurso a los cabreros* aprendió palabras, en recuento de edades, que le vienen de *Los trabajos y los días* [...]. Una América central, poblada de analfabetos, produce un poeta –Rubén Darío– que transforma toda la poesía de expresión castellana [...]. Hay la prometeica soledad de Bolívar en Santa Marta [...]. La enumeración podría ser inacabable. Por ello diré que una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines de 1943, tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe –las ruinas tan poéticas de Sans-Souci– [...]. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a latitudes que son nuestras [...]. Paulina Bonaparte fue, para mí, lazarillo y guía, tiento primero –a partir de la *Venus* de Canova– [...]. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfadada creación de formas de nuestra naturaleza [...]. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe [...]. A Van Gogh bastaba con tener fe en el girasol para fijar su revelación en una tela⁹.

Por el amplio testimonio aducido, conocemos la fascinación de Carpentier por las formas artísticas y por la herencia recibida. El *Quijote* llegaba con su patrimonio antiguo, con sus creencias, pero todo ese legado europeo germinaba en América y daba grandes frutos con la pluma y con la espada (Bolívar y Darío). Carpentier exalta a los artistas americanos (Rubén Darío, Wifredo Lam) y le interesan los poetas y los pintores, pero exalta, especialmente, al igual que la magna obra de Cervantes, a los artistas europeos, a quienes pudo contemplar e interpretar. Vio, incluso, con su videncia real-maravillosa, una comunicación histórica y artística entre el *acá* (América) y el *allá* (Europa). Por este motivo, al recorrer el territorio que fue dominio de Henri Christophe, observa la imponente Ciudadela Laferrière, las ruinas que quedaban, y las explica a la luz de un modelo europeo: «Había estado en la Ciudadela Laferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las *Prisiones imaginarias* del Piranesi [...]. A cada paso hallaba lo *real maravilloso*». Y hubo también un descubrimiento importante en la Ciudad del Cabo: «Mi encuentro con Paulina Bonaparte, ahí, tan lejos de Córcega, fue, para mí, como una revelación [...]. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a latitudes que son nuestras [...]».

Lo que Carpentier documenta son las huellas históricas que quedaban en los monumentos artísti-

cos; el novelista buscó en los ensayos y documentos la información sobre ese siglo de las luces, investigó a los protagonistas de las revoluciones, que llegaron hasta América, pero sin perder la pauta de las obras de arte. Cuando Carpentier nos comunica las motivaciones de la inspiración de un artista, recurre al ejemplo del girasol de Van Gogh; y muy singularmente nos anuncia su emoción cuando contempla la escultura de Paulina Bonaparte, realizada por Antonio Canova, expuesta en el Museo Borghese de Roma. Esta imagen propició la reconstrucción histórica de un período importante en los anales americanos y fue la materia de una gran novela del autor: *El reino de este mundo* (1949).

Carpentier visitó los museos, el preferido fue el Museo del Prado: de ahí tomó la motivación para hacer un viaje hacia el origen en su novela *Los pasos perdidos* (1953) y tuvo su alerta en el *Crono* de Goya, quien le revelara que el tiempo era inexorable, que la utopía del regreso no convenía al artista. Pero su visita le deparó el aprovechamiento del caudal goyesco para construir la fábula de su novela *El siglo de las luces* (1962), inspirada en los aguafuertes de Goya, en *Los caprichos* y en *Los desastres*; además, Carpentier contempló los grandes cuadros, *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos*, para hacer su reconstrucción histórica de una época de grandes convulsiones. El escritor había establecido un canon para la novela histórica, esto es, las representaciones pictóricas eran asimiladas como crónicas fidedignas e, implícitamente, celebraban a la figura del gran pintor-cronista; Goya fue su modelo más reiterado.

A todo ello hay que añadir la perdurable herencia modernista, que, con su tamiz vanguardista, daría sus frutos en la obra de Manuel Mujica Lainez, en sus grandes novelas históricas, sobre el Renacimiento en Italia, sobre la Edad Media en Francia, sobre el Barroco español, con el Greco en el primer plano. Mujica se despide de sus lectores con una obra breve, un conjunto de cuadros –representados en los que se configura su gran conocimiento de los personajes de los cuadros del Museo del Prado; el novelista se atreve a darles vida nocturna; su fantasía funciona como si fuesen activados por la magia del hermetismo, la magia de poeta– plástico que el autor aplicaría también a su novela *El escarabajo*. Pero quiero resaltar la primacía de los cuadros del Museo del Prado en la obra del escritor, manifestada en su gran exposición teórica de *Un novelista en el Museo del Prado*, con la inclusión del propio autorretrato: el de un visitante asombrado ante la grandeza de la obra artística.

Para cerrar esta somera incursión en ese mundo de notables creadores, atentos al legado artístico en sus diferentes expresiones, aduciré ejemplos de innegable pertinencia, como son algunas de las

⁹ Cf. A. Carpentier (1967): *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, pp. 112-117.

novelas de Mario Vargas Llosa. Estas obras son expresiones de la fascinación de un escritor ante las representaciones de la pintura de diferentes épocas: desde Fra Angelico hasta Francis Bacon y Fernando de Szyszlo, pasando por Tiziano, Boucher y Jordaens; obras que constituyen la materia de *Elogio de la madrastra* (1988). Y su continuación en *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), con la parada del autor en la maravillosa Viena de fin de siglo; el escritor buscó a sus interlocutores: en su escala fue de la mano del modernismo de Klimt y del expre-

sionismo de Egon Schiele. Y aún encontramos en las narraciones del escritor la reconstrucción biográfica de Paul Gauguin, aventura que coronaría un siglo de profundas interrelaciones entre las artes. *El paraíso en la otra esquina* (2003) nos alumbra el fin de una época y nos marca directrices señeras sobre la necesidad de mantener la comunicación entre las artes en la época venidera, con una clara advertencia: la pintura deviene en materia sorprendente, actualizada y puesta en valor en el amplio universo del novelista.