



Rigoni, Mirtha Laura



Palabras en torno a imágenes: sobre la presencia de las artes plásticas en novelas españolas contemporáneas

I° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas

1 al 3 de octubre de 2008.

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica editada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Rigoni, M. L. (2008) Palabras en torno a imágenes: sobre la presencia de las artes plásticas en novelas españolas contemporáneas [En línea]. I° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.356/ev.356.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.>

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.



Palabras en torno a imágenes: sobre la presencia de las artes plásticas en novelas españolas contemporáneas

Mirtha Laura Rigoni

Universidad de Buenos Aires - Universidad Católica Argentina

mrigoni@fibertel.com.ar

Resumen

En las novelas españolas de las últimas décadas, abundan las referencias a las artes plásticas, en particular a la pintura. No se trata de simples alusiones, sino de descripciones más o menos detalladas de cuadros e incluso de las reproducciones de estos, que se presentan como metáforas condensadoras de conflictos humanos presentes en los relatos (*Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina o *Tu rostro mañana*, de Javier Marías). También se encuentran títulos que aluden a quienes producen arte o a las mismas obras y, a la vez, a la memoria de los protagonistas (*El pintor de batallas*, de Arturo Pérez Reverte o *El jinete polaco*, de Muñoz Molina); o bien se introducen algunos temas vinculados a la pintura, como el mercado del arte, el dinero y el poder (*Corazón tan blanco*, de Marías o *Los viejos amigos*, de Rafael Chirbes). Casi todas las novelas coinciden en que la referencia a la imagen pictórica es una vía de acceso a la recuperación de un pasado personal o colectivo, es decir la imagen está estrechamente asociada a la propia historia o a la Historia, y sirve para reflexionar sobre ella.

Palabras clave: España – narrativa contemporánea – artes plásticas – memoria

En sus trabajos sobre interpretación y análisis de la imagen, Martine Joly observa que muchas veces las historias de imágenes o de obras de arte constituyen un excelente disparador de textos literarios. Refiriéndose a la literatura francesa en particular, señala también que

...son numerosas las fotografías, las pinturas, las sesiones de cine, las imágenes sintéticas que nutren la ficción novelesca, como es el caso de R. Rolland, Proust, Céline, Queneau, Sartre, Breton, Aragon, Leiris, Desnos, Soupault, Valéry, Duras, etc. [...]. Numerosos son los textos poderosos y llenos de 'encanto', cuya intriga tiene como punto de partida un bajorrelieve, una estatua, una pintura, etc. (Joly, 2003:83-84)

Pero sin duda el enriquecimiento es mutuo, ya que también es cierto que famosos cuadros, esculturas, obras arquitectónicas y cinematográficas han surgido a partir de textos literarios. La literatura inspira a las artes plásticas y la fuerza de las imágenes nutre la



literatura de todas las épocas, aunque esto último ocurre con mayor intensidad en la posmodernidad, cuando todo lo visual adquiere una posición dominante en distintos ámbitos (sin embargo, no llega a adquirir una gran relevancia en el literario, donde la seducción de la imagen tan solo complementa en algunas ocasiones –y más frecuentemente en los últimos años– el valor de la palabra).

La lectura del último volumen de *Tu rostro mañana* de Javier Marías, publicado en 2007, me ha llevado a pensar con cuánta frecuencia se plantea en las novelas españolas de las últimas décadas la experiencia de las imágenes. En *Veneno y sombra y adiós* el narrador protagonista reflexiona sobre fotografías, cuadros que recuerda haber visto, algún dibujo, e incluso conversa con otro personaje sobre antiguos carteles de propaganda que aparecen reproducidos a lo largo del texto.¹ En otros relatos más o menos recientes abundan las referencias al cine, la televisión y las artes plásticas, en particular la pintura. De esta se produce una suerte de apropiación; se trata de contar lo que se ve, pero también de enunciar lo connotado por la imagen y de asociarla con el sentido de circunstancias vividas, aludiendo a la memoria personal y, en ocasiones, a la memoria colectiva.

El jinete polaco es un cuadro de Rembrandt que pertenece a The Frick Collection de Nueva York, y también el título de una novela de Antonio Muñoz Molina publicada en 1991. En esa ciudad está el protagonista del relato, Manuel, luego del reencuentro con una joven mujer, Nadia, a quien conoció en su adolescencia en Mágina.² A partir del descubrimiento de un baúl lleno de antiguas fotos sacadas en su ciudad natal de Andalucía, evoca junto con Nadia el pasado, y recuerda también su infancia y la vida de sus mayores en un intento de explicar su vida y justificarse.

El grabado del hombre solitario sobre su caballo que está en el departamento de ella en los Estados Unidos es el mismo que se encontraba en su casa de España, una reproducción del cuadro que Manuel vio en una visita casual al museo neoyorquino y que le resultó muy familiar.

¹ Se reproducen también algunas imágenes en el primer volumen, *Fiebre y lanza*.

² No existe realmente este lugar; podría decirse que se trata de una fantápolis como la Vetusta de Leopoldo Alas (Clarín) o la Marinada de Emilia Pardo Bazán. En el caso de las novelas de Muñoz Molina, Mágina es uno de los espacios más representados, y se han observado correspondencias entre esta y la ciudad andaluza de Úbeda, en Jaén, donde nació el autor.





El jinete polaco, cuya identidad y destino se desconocen, funciona como *leitmotiv* en el relato; Manuel lo asocia con Galaz, el padre de Nadia, con personajes de viejas películas y con Miguel Strogoff, el protagonista de la novela homónima de Julio Verne.

Quién es, se preguntó de nuevo, hacia dónde cabalga, desde cuándo, durante cuántos años y en cuántos lugares miró el comandante Galaz ese grabado oscuro del jinete con el gorro tártaro y el carcaj y el arco sujetos a la grupa, con la mano derecha casi vanidosamente apoyada en la cintura mientras la izquierda sostenía la brida del caballo, mirando no hacia el camino que apenas se distinguiría en la noche sino más allá de los ojos del espectador, desafiándolo a averiguar su misterio y su nombre. (Muñoz Molina, 1991: 12)

El viajero solitario del cuadro que da la espalda a una colina marchándose de algún lugar es una metáfora del destino del comandante Galaz, pero también de lo que ha hecho de su vida del protagonista. Aquel fue un republicano que se convirtió en desertor durante la Guerra Civil española, se marchó a América y quiso ocultar su pasado; este es un hombre que renegó del atraso de la España franquista de su niñez y adolescencia, y decidió elegir una profesión (la de intérprete) que le permitiera irse y olvidar.

En la novela importan no solo las recurrentes menciones y comentarios de la imagen misteriosa del viajero solitario que parece no querer mirar atrás, sino también cada encuentro físico particular con esta, es decir las condiciones en que se produce la recepción:

Pero no se marcha todavía, deambula de una sala a otra como por las habitaciones de una casa recién abandonada, aturdido por la fatiga y el hambre, por tantas horas de soledad, con



ese sonambulismo que lo gana fatalmente en los museos, en los aeropuertos y en los supermercados, y entonces ve, primero sin atención y de soslayo, luego deteniéndose [...] un cuadro más bien oscuro [...] (p. 434)

Hay un contraste significativo entre cómo se siente el protagonista en el momento en que descubre la pintura en el museo al que entró casualmente, para huir del frío de la calle, con lo que experimenta más tarde en compañía de la mujer al contemplar una y otra vez la reproducción del cuadro. En el primer caso hace mucho que deambula solitario, como parece hacerlo el individuo representado en la pintura, en medio de un viaje –aunque no a caballo por territorios desiertos, sino a pie por una ciudad que le resulta inhóspita–, y lo agobia un malestar. En cambio junto con Nadia, más tarde, se siente feliz y quiere recuperar con ella el tiempo en que se conocieron en España y su pasado familiar, actitud que lo prepara para un posterior retorno a Mágina y con la que se distancia finalmente de lo que le transmite la imagen del jinete polaco.³

En otra novela de Muñoz Molina, *Sefarad*, aparece reproducido el *Retrato de niña*, que pintó Velázquez hacia 1640. Este paratexto se encuentra a continuación de las líneas finales, en donde a través de dos comentarios de la imagen se condensa un tema que atraviesa las distintas historias yuxtapuestas y a veces entrecruzadas que constituyen el relato.



Sefarad habla del rechazo y la persecución de los judíos en Europa, desde su expulsión de España en el siglo XV hasta el avance del nazismo y el exterminio en campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Además de historias de personajes

³ También se ocupa de comentar esta pintura John Berger en un artículo publicado en *Babelia*. Allí señala que nadie sabe hoy con exactitud a quién representa el jinete ni qué significaba para el pintor. Berger la interpreta como el adiós al hogar, la entrada en el mundo, o quizá el enfrentamiento del propio destino.



imaginarios, se refieren episodios de las vidas de seres de existencia histórica como Franz Kafka, Milena Jesenska, Primo Levi, el escritor austríaco Hans Mayer (o Jean Améry) y el rumano Emile Roman, casi todos ellos deportados a campos de concentración stalinistas o nazis.

El narrador del último capítulo recuerda la visita que hizo junto con su pareja a la Hispanic Society of America en Nueva York. Allí, una empleada de la biblioteca les habló del retrato:

Me gusta sentarme delante de ese cuadro de Velázquez, el retrato de esa niña morena, que nadie sabe quién fue, ni cómo se llama, ni por qué Velázquez la pintó, nos dijo. Seguro que ya lo han visto, pero no se vayan sin mirarlo un poco más [...]. Yo entro aquí y no veo ya nada, después de tantos años, pero esa niña de Velázquez tiene un imán que me atrae hacia ella y siempre me mira, y aunque me sé de memoria su cara siempre descubro en ella algo nuevo [...]. Los cuadros, aquí y en cualquier museo, representan a poderosos o a santos, a gente hinchada de arrogancia, o trastornada por la santidad o por el tormento del martirio, pero esa niña no representa nada, no es ni la Virgen niña ni una infanta ni la hija de un duque, no es nada más que ella misma, una niña sola, con una expresión de seriedad y dulzura, como perdida en una ensoñación de melancolía infantil. (Muñoz Molina, 2001: 588-589)

Al final, el tiempo de la enunciación coincide con el del enunciado; el narrador se encuentra ante una postal que compró en aquella visita, “el retrato de esa niña morena, delicada, solitaria, perfilada contra un fondo gris, que me mira ahora como aquel mediodía” (p. 592) y piensa que quizás alguien esté viendo en ese mismo instante el original y pueda advertir en los ojos de la pequeña la melancolía de un largo destierro. Como al igual que en *El jinete polaco* la figura representada es anónima, aquí se sugiere que podría tratarse de una niña judía cuya familia fue expulsada de España.

En *La cámara lúcida*, a propósito del análisis de una fotografía que muestra a un niño que sostiene a un cachorro, Roland Barthes señala que la mirada puede estar, como en ese caso, retenida por algo interior. Dice que el chico en realidad no observa nada, no mira hacia la cámara, sino que retiene hacia adentro su amor y su miedo.⁴ También en *Sefarad* se sugiere una suerte de repliegue de la niña en su propia intimidad al presentarla como abstraída en su soledad, su ensoñación y su melancolía. Sin embargo, tanto el narrador

⁴ Barthes (1989:191) se refiere a una fotografía de André Kertész, *El perrito* (1928).



como la empleada de la biblioteca afirman que la pequeña del retrato “me mira”. Así, la mirada frontal dice “yo” y el espectador se convierte en un “tú” al que ella se dirige. Como explica Jean Paris, “el retrato frontal responde en la pintura a la primera persona en la narración. Es un ‘yo’ cuya trascendencia enuncia la mirada” (Paris, 1965: 127).

Los espectadores del cuadro en la novela de Muñoz Molina son unos pocos personajes, pero también lo es cada lector ya que la imagen en este caso se encuentra reproducida, no solo mencionada o descripta como en *El jinete polaco*; entonces podría afirmarse que la mirada del final es ese “yo” que se dirige a quien terminó de leer el texto, y funciona interpelando al lector como antes lo interpelaron algunos pasajes en segunda persona que pueden leerse como una provocación, o al menos una invitación a involucrarse poniéndose en el lugar de los europeos de origen judío que protagonizan las diferentes historias:

Y tú qué harías si supieras que en cualquier momento pueden venir a buscarte, que tal vez ya figura tu nombre en una lista mecanografiada de presos o de muertos futuros, de sospechosos, de traidores. (p. 71)

Qué harías tú si supieras que de un día para otro pueden expulsarte, que bastarán una firma y un sello de lacre al pie de un decreto para que tu vida entera quede desbaratada, para que lo pierdas todo [...] (p. 543)

Eres quien desde la mañana del 19 de septiembre de 1941 tiene que salir a la calle llevando bien visible sobre el pecho una estrella de David impresa en negro sobre un rectángulo amarillo, igual que los judíos en las ciudades medievales, pero ahora con todo tipo de precisiones reglamentarias [...] (p. 452)

La figura ausente

La alusión al nazismo y a los campos de concentración es frecuente en varias novelas de Jorge Semprún, donde no hay imágenes reproducidas pero sí referencias a cuadros, esculturas, documentales y otro tipo de películas. En *Aquel domingo*, el protagonista evoca un viaje a Praga en 1960 y una visita al palacio de Sternberg, donde vio una obra de Renoir cuyo nombre no se menciona. Recuerda que al contemplar a la joven del retrato, de pronto pensó en Milena Jesenska, quien probablemente habría estado muchas veces ante el mismo cuadro –siendo observadora igual que él–, y en la muerte de



Milena en un campo de concentración. En el recuerdo dentro del recuerdo, las dos jóvenes tienen en común belleza y la mirada sostenida, pero mientras que la muchacha de la pintura permanece viva eternamente, la mujer real se convirtió en humo y cenizas.

Únicamente me acuerdo del cuadro de Renoir, de la contagiosa alegría de vivir de aquella muchacha risueña y regordeta. [...] Me acuerdo de mi nostálgica emoción ante aquella muchacha risueña y dorada pintada por Renoir. Me acuerdo del movimiento de su cuello, del pliegue de una tela en su hombro, de la blancura del hombro intuido, de la firme redondez del seno bajo la tela. Me acuerdo, con un estremecimiento, del sudor frío en mis manos cuando se me ocurrió de repente, ante el cuadro de Renoir, que, sin duda, Milena debía de haberlo contemplado. Me acuerdo del recuerdo de Milena, bruscamente resurgido, aquel día, en 1960. [...] Me acuerdo de un recuerdo centelleante de nieve remolineando a la luz de los reflectores, recuerdo lancinante que acababa de hacer estallar como un fuego helado el recuerdo de Milena: Milena Jesenska, muerta en un campo de concentración en Ravensbrück. [...] Me acuerdo de la belleza de Milena Jesenska dispersada por el viento, en el humo del crematorio. Me acuerdo de la mirada viva de aquella muchacha de Renoir que había contemplado, treinta años atrás, de la mirada de Milena contemplándola. Me acuerdo de la mirada de aquella muchacha eternamente viva contemplando el rostro de aquella joven futura muerta, Milena Jesenska, joven y altiva, con el cuerpo arqueado, contemplando el cuadro de Renoir, tiempo atrás, y tornándose sin saberlo, ante la mirada viva de la muchacha pintada, irreal, tan ligera como un humo de crematorio en el desolado paisaje en donde se alzarían los barracones de los campos. Me acuerdo del recuerdo del rostro de Milena desvaneciéndose en humo, difuminándose al azar del viento. (Semprún, 1980: 303-304)

La mención de la obra de arte aparece en *Aquel domingo* de manera aislada y da pie a la presentación de imágenes antitéticas que le otorgan intensidad dramática al relato.

Una contraposición similar, pero esta vez a partir de una fotografía que se reproduce y otra que solo se describe, se presenta también en el primer volumen de *Tu rostro mañana* (*Fiebre y lanza*), de Javier Marías. El narrador protagonista, Jacques Deza, menciona a un tío materno que nunca pudo conocer porque fue asesinado a los diecisiete años al comenzar la Guerra civil española. Desaparecido su cadáver, su hermana solo obtuvo y conservó en una cajita metálica una foto del muerto (aunque envuelta en una tela y atada con cintas para no verla nunca más), junto con otra de cuando él estaba vivo. Esta última es la que acompaña al texto.

Marías contó este episodio real sobre un tío suyo por primera vez en *Negra espalda del tiempo*, y luego lo reiteró pero dándole un nombre falso en esta novela. Aquí, la imagen



ausente, la del individuo muerto, puede reconstruirse a partir de las diferencias y similitudes que se señalan: aquellas son las manchas de sangre en todo el rostro, los números y las etiquetas sobre el cuello usadas para clasificar a las víctimas de lo que el protagonista denomina “asesinatos superfluos”; y estas, “los incisivos centrales un poco salientes, y también esa oreja izquierda desde la que había sangrado el muerto, (que) parece igual que la del vivo” (p. 210).

En el tercer volumen de la extensa novela de Marías, que tiene como temas centrales la traición y la violencia, la vida y la muerte, la culpa y el olvido del delito, el poder y el sentido moral de los propios actos, Jacques cuenta que vio en casa de su jefe en Inglaterra una serie de videos sobre torturas, asesinatos y otras aberraciones. En casi todos los episodios reales grabados, algún personaje es una figura pública que puede estar interesada en que el material no sea revelado.



Al ver el video de una ejecución en una playa, el protagonista recuerda inmediatamente un cuadro de Antonio Gisbert que aparece reproducido: *El fusilamiento de Torrijos*, capitán general de Valencia y ministro de la Guerra durante el Trienio Liberal, quien tuvo que exiliarse en Inglaterra al recuperar Fernando VII poder y fue traicionado y ejecutado sin juicio previo cuando regresó a España para sublevarse contra el monarca. El narrador cita entonces algunos versos de un romance de Lorca de la estampa segunda de *Mariana Pineda* que se refiere a este episodio histórico, y luego vincula el hecho con los

fusilamientos en Málaga en 1937, tras la toma de la ciudad por las fuerzas franquistas. A lo largo de la novela se alude reiteradamente a la violencia del presente y la del pasado (sobre todo durante la Guerra civil española); de confrontarlas surge la idea de que hay menos escrúpulos en estos tiempos que en épocas más remotas: la violencia ahora no parece gran cosa y se tiende a negar la propia responsabilidad en el mal infligido a otros. Resulta más sutil, menos impactante seguramente, incluir en un texto literario la imagen de un acto de violencia del siglo XIX representado en una obra de arte que una fotografía de prensa, por ejemplo, que muestre una masacre de la actualidad o a la víctima de un crimen. Sin embargo, la asociación está planteada en el relato.

Hay otras reproducciones de cuadros en *Veneno y sombra y adiós* que Jacques relaciona ya no con hechos históricos sino con situaciones de su vida personal o con temas existenciales que lo preocupan. Visita el museo del Prado persiguiendo al amante de su ex esposa, un pintor llamado Custardoy que ya había aparecido en otra novela de Marías.⁵ Para no despertar sospechas decide detenerse frente algunos cuadros, dos de ellos del pintor manierista Francesco Mazzola, más conocido como *il Parmigianino* (el pequeño parmesano). Así se inicia la morosa descripción del retrato de la condesa de San Segundo y sus hijos, y del de Pedro María Rossi, su esposo. Jacques observa atentamente la dirección de las diferentes miradas en los rostros representados y piensa en la separación de las figuras del hombre y la mujer en dos óleos independientes, para establecer una analogía con el distanciamiento que existe entre él y su ex esposa, quien vive con los hijos de ambos.

⁵ En *Corazón tan blanco* él y su padre son falsificadores de obras de arte, y habrían hecho algunos negocios con Ranz. Por otro lado, el joven Custardoy parece interesado en Luisa, la esposa del protagonista.





Nota en la condesa una expresión ausente y cierta determinación, y lo sorprende su desentendimiento respecto de los niños; todos miran hacia distintos puntos fuera del cuadro. Observa luego la figura del conde que porta una espada, su mirada fría y casi cruel, y piensa entonces que este quizá no se corresponde con él sino con el nuevo amante de su ex mujer, un hombre violento que probablemente causa en ella miedo y devoción. La extensa descripción de los detalles de las imágenes lo es también de su vínculo familiar, de sus aprensiones y sus sospechas.

En la sala contigua el protagonista encuentra el tercer cuadro, *Las edades y la muerte*, de Hans Baldung Grien, ante el que se pregunta si acaso la mujer joven y la vieja son la misma persona a diferentes edades o bien dos distintas, si se trata de la anciana tirando de sí misma desde su juventud hasta su vejez, para dejarse arrebatar por la Muerte —o más bien “el Muerte”, una figura masculina débil pero con cierta determinación y energía, que parece dueño del tiempo representado en el reloj que lleva. La pintura da pie a una reflexión sobre el tiempo, la vida, la muerte y la creencia en el Juicio Final, temas a los que se alude en otras oportunidades a lo largo del relato.



Así, a través de las imágenes comentadas del museo, Jacques coloca en primer plano cuestiones que atañen tanto a lo existencial como a sus preocupaciones más inmediatas. Esta aparente separación de dos ámbitos diferentes se resuelve más adelante, cuando el protagonista está a punto de matar al amante de su ex mujer pero desiste al volver sobre los temas sobre los que largamente ha reflexionado.

La escena dramática

Otra novela donde también se mencionan visitas a museos y se describen cuadros es *El pintor de batallas*, de Arturo Pérez Reverte. Pero lo más destacado aquí son las constantes referencias a una pintura mural circular que crea el protagonista en el interior de una antigua torre en la costa de España. Andrés Faulques ha sido fotógrafo en distintas guerras y ahora pretende representar una batalla donde hay desde escudos y yelmos medievales, hasta fusiles y torres de cemento y cristal. Se trata de un fresco de gran tamaño que intenta sintetizar toda la iconografía bélica y la propia experiencia del horror, una especie de alegoría del mal en el mundo.

En el transcurso del relato, el protagonista y otros personajes se detienen a observar detalles de la pintura que, en diferentes sectores, muestra distintas imágenes que por momentos parecen adquirir cierto movimiento:

La luz no podía iluminar el enorme fresco de la pared, pero destacaba en penumbra sus partes en blanco y negro, algunos rostros, armas y armaduras, dejando entre sombras el fondo de ruinas e incendios, las masas de hombres erizados de lanzas que se acometían en el llano, bajo el cono rojizo de lava –sangre espesa, parecía– del volcán en erupción. (Pérez Reverte, 2007: 77)

Se detuvo un buen rato ante la mujer de muslos ensangrentados y frente a los hombres que se apuñalaban en el suelo. También la ciudad en llamas atrajo su atención (...) (p. 251)

Después de quedarse solo, trabajó toda la tarde y hasta muy entrada la noche en una zona de la parte baja del mural: los guerreros que, junto a la jamba izquierda de la puerta de la torre, aguardaban montados la ocasión de entrar en batalla, aunque uno se adelantaba al grupo, lanza en ristre, acometiendo solitario hacia un haz de lanzas pintado algo más a la izquierda (...) (p. 151)

El pintor reconoce que lo que está componiendo tiene que ver con “la mirada de treinta años pautados por el sonido del obturador de una cámara fotográfica” (p. 12). Pero su experiencia en medio del horror de las guerras no se limitó a la captura de imágenes y a la impresión que a veces estas le causaban, sino que estuvo en ocasiones más directamente involucrado en los hechos trágicos. Así, en un lugar del fresco representa a un niño que murió en sus brazos en Sarajevo; había sido alcanzado por una granada de mortero y Faulques intentaba llegar con él al hospital. Y sobre todo, la muerte de la mujer que amaba –fotógrafa como él– en los Balcanes es uno de los motivos más importantes que lo llevan a pintar el mural.

De muy diferente tipo es la imagen descrita en *Corazón tan blanco*, de Marías, en un curioso episodio del que no está exento el humor y que transcurre en el Museo del Prado. Allí un guardián trastornado intenta quemar con el fuego de un encendedor el cuadro de *Artemisa*, pero lo detiene el padre del protagonista:

“No me gusta esa gorda con perlas”, insistió (y es verdad que Artemisa está gorda y lleva perlas al cuello y sobre la frente en el Rembrandt). “Parece más guapa la criadita que le sirve la copa, pero no hay manera de verle bien la cara” [...] “ [...] no hay forma de verle la cara a la chica ni de saber qué pinta la vieja del fondo, lo único que se ve es a la gorda con sus dos collares que no acaba nunca de coger la copa. [...] Mateu, un hombre acostumbrado a lo que es la pintura, un hombre de sesenta años que llevaba veinticinco en el Prado, de pronto quería que siguiera la escena de un Rembrandt que no entendía.



[...] “Pero comprenda que eso no es posible Mateu”, le dijo (mi padre), “las tres están pintadas, ¿no lo ve usted?, pintadas. Usted ha visto mucho cine, esto no es una película. Comprenda que no hay manera de verlas de otro modo. Esto es un cuadro. Un cuadro”. (Javier Marías, 1992: 120-121)



Más allá del tono humorístico en este caso, la consideración de la pintura como escena donde pasa algo y el tiempo transcurre (aunque solo sea en la mente del observador) no resulta tan descabellada y, de hecho, es bastante frecuente cada vez que se habla de un cuadro en estos relatos.

Excepto en el episodio mencionado, la historia que se cuenta en *Corazón tan blanco* no se detiene en la descripción e interpretación de pinturas (tampoco en establecer analogías entre las imágenes pictóricas y la vida), sino que aborda más bien el tema del mercado del arte, aludiendo al dinero, al poder y a la corrupción que allí se ponen en juego. Algo similar ocurre en novelas de Rafael Chirbes, como *Los viejos amigos* o *La caída de Madrid*.

Todas las pinturas a las que se ha hecho referencia en este trabajo tienen en común que representan figuras humanas; casi siempre sirven como metáforas de conflictos presentes en las novelas o bien generan en los personajes que las observan una serie de asociaciones y recuerdos que apuntan a lo medular de estas historias. Es significativo también que en la mayoría de los textos mencionados las imágenes lleven a los personajes a una reflexión sobre el pasado histórico, en particular sobre temas vinculados a distintas guerras del siglo XX.

En *Lo obvio y lo obtuso*, Roland Barthes afirma que “la identidad de lo que aparece ‘representado’ (en el cuadro) se va remitiendo sin cesar, que el significado se va desplazando siempre [...] que el análisis no tiene fin” (Barthes, 1980: 154). En los textos comentados en este trabajo suele haber una interpretación de cada imagen que hace un

narrador; pero esta, sobre todo cuando aparece reproducida entre las páginas escritas, puede sugerir múltiples lecturas, diferentes interpretaciones. Las imágenes tienen entonces el poder de transformar las obras de ficción, así como ellas son también atravesadas, transformadas y recreadas por los mismos textos.

Bibliografía

Barthes, Roland (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.

Barthes, Roland (1986) [1982]. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.

Berger, John (2006). "El enigma del jinete alado". *Elpais.com.babelia*, 7 de ene. [disponible en <http://www.elpais.com/articulo/semana/enigma/jinete/alado/elpbabsem/20060107elpbabese_2/Tes/>], fecha de acceso: septiembre de 2008].

Chirbes, Rafael (2000). *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama.

Chirbes, Rafael (2003). *Los viejos amigos*, Barcelona, Anagrama.

Joly, Martine (1999) [1994]. *Introducción al análisis de la imagen*, Buenos Aires, La Marca.

Joly, Martine (2003) [2002]. *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona, Paidós.

Marías, Javier (1992). *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama.

Marías, Javier (1998). *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara.

Marías, Javier (2002). *Tu rostro mañana 1, Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara.

Marías, Javier (2004). *Tu rostro mañana 2, Baile y sueño*. Madrid, Alfaguara.

Marías, Javier (2007). *Tu rostro mañana 3, Veneno y sombra y adiós*. Madrid, Alfaguara.

Muñoz Molina, Antonio (1991). *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta.

Muñoz Molina, Antonio (2001). *Sefarad*, Madrid, Alfaguara.

Paris, Jean (1967) [1965]. *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus.

Pérez-Reverte, Arturo (2006). *El pintor de batallas*, Buenos Aires, Alfaguara.

Semprún, Jorge (1981) [1980]. *Aquel domingo*, Barcelona, Planeta.

Datos de la autora

Mirtha Laura Rigoni es licenciada y profesora en Letras (UBA) y técnico universitario en Periodismo (UCA). Se desempeña en el área de docencia, investigación y edición. Profesora protitular de Literatura y de Redacción Periodística en el Instituto de Comunicación Social



(UCA), y prof. auxiliar de Lit. Española Moderna y Contemporánea de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es autora de artículos sobre narrativa española contemporánea y coautora de textos de gramática y redacción, y de literatura.

