

CUADROS VIVIENTES: LA INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN ARTÍSTICA COMO REALIDAD PRESENTE EN LOS CUENTOS DE PEDRO GÓMEZ VALDERRAMA*

Efrén Giraldo

EAFIT – Medellín, Colombia

egiral25@eafit.edu.co

La obra de Pedro Gómez Valderrama (Bucaramanga, 1923 – Bogotá, 1992) es uno de los más notables ejemplos de recreación de la estética visual y de la imagen en la literatura colombiana del siglo xx. Este artículo explora el problema de las relaciones interartísticas en sus obras a través de estrategias de intertextualidad y de extrapolación. Se presenta, además del problema retórico de la descripción de la imagen artística en la obra literaria, una revisión del tópico artístico en la obra del escritor y su evolución a través de su carrera. Tal planteamiento se vincula con una hipótesis: la preponderancia de la obra de arte como hecho presente en las obras literarias enfocadas en lo visual.

Palabras clave: Pedro Gómez Valderrama; relaciones interartísticas; ékphrasis; intertextualidad; extrapolación; recepción estética.

LIVING PICTURES: INTERPRETING THE ARTISTIC IMAGE AS IMMEDIATE REALITY IN THE STORIES OF PEDRO GÓMEZ VALDERRAMA

The work of Pedro Gómez Valderrama (Bucaramanga, 1923 – Bogotá, 1992) is one of the most outstanding cases of recreation of visual esthetics and of the image in twentieth-century Colombian literature. The article explores the issue of the relations between the arts in this author's works through strategies of intertextuality and extrapolation. Another issue, in addition to the rhetorical problem of the description of the artistic image in literature, is a revision of the topos of art in the author's work, and its evolution throughout his career. This approach is connected to a hypothesis as to the central role of the artwork as a an immediate fact in literary works concerned with the visual.

Keywords: Pedro Gómez Valderrama; relations between the arts; ekphrasis; intertextuality; extrapolation; esthetic reception.

* Este artículo es el resultado de la investigación “Estudio crítico de la obra de Pedro Gómez Valderrama”, desarrollada en el marco de las convocatorias de la Vicerrectoría de Docencia e Investigación de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, en el año 2012, en cooperación con el Proyecto Archivos de la Unesco y la Universidad de Picardía Julio Verne (Amiens, Francia).

Si se pudiera mirar los cuadros desde dentro! Se debería poder entrar a los cuadros, abrir la puerta entornada, entrar a otra estancia, ver otra mujer desnuda distinta de la del cuadro, o ver la escena siguiente a la que captó el pintor.

Gómez Valderrama, "Londres", 1957, 305

Introducción

EL SIGUIENTE TRABAJO BUSCA HACER un aporte al estudio de la obra de Pedro Gómez Valderrama y analizar las relaciones que se dan entre diferentes formas artísticas, específicamente, entre la literatura y las expresiones plásticas y visuales. Para ello, busca integrar perspectivas de análisis que evadan el inventario de motivos y anécdotas de las narraciones, o el simple censo de recursos retóricos empleados por un autor cuando hace referencia a la imagen del arte. Este análisis es necesario en un escritor como Pedro Gómez Valderrama, cuya vinculación con las artes visuales ha sido explorada, por lo menos en Colombia, solo en términos temáticos y retóricos (Agudelo) o bajo la óptica de uno de los tipos de cuento histórico (Giraldo).

En la primera sección de este trabajo resumimos algunas de las líneas maestras que han seguido las diferentes teorías ocupadas del fenómeno interartístico en la literatura y señalamos las que sirven a nuestro propósito analítico. En la segunda, planteamos los elementos histórico-biográficos que sirven como base pragmática para comprender la evolución del interés del escritor en temas artísticos y estéticos. En la tercera, consideramos la aparición de la imagen del arte en los cuentos del autor que desarrollaron tal preocupación como elemento medular.

Se aspira, en última instancia, a que todo lo anterior permita trazar un mapa que incluya las diferentes manifestaciones del problema de las relaciones interartísticas (y, más específicamente, de las relaciones entre artes plásticas, visuales y literarias) en la obra de

un autor imprescindible para el estudio de la tradición intelectual y cultural colombiana. Incluso, podríamos añadir a las pretensiones la posibilidad de integrar, a través de estudios homólogos, la obra de un escritor como el que nos ocupa en el análisis de la historia de la crítica del arte y de las ideas estéticas en Colombia. Una hipótesis, surgida al calor de las ficciones del escritor santandereano, se insinúa, finalmente, en el presente trabajo: la consideración de la obra de arte visual como realidad presente que puede ser actualizada y traída al mundo objetivo a través de la mediación literaria, la cual despliega temporalmente el momento de la fijación en la pintura o en el dibujo.

Del tópic horaciano a las relaciones interartísticas

Uno de los temas más recurrentes en los diversos repertorios teóricos y críticos de la cultura occidental son las relaciones entre literatura y artes plásticas y visuales. Se tiene presente la afirmación que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos de que la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura que habla” (Plutarch 1936, 502), y se recuerda también, de Horacio, la famosa cláusula *ut pictura poesis* (Horacio 1961, 54), que configura uno de los motivos más importantes y frecuentes en la historia de la teoría y la crítica. La discusión en torno a las semejanzas y diferencias cualitativas entre poesía y pintura, que tuvo momentos muy importantes en autores como Leonardo Da Vinci (quien la integró a la reflexión sobre la propia praxis creativa) (Da Vinci 2007, 49) o Charles Batteux (1989) (en una definición y ubicación de las expresiones estéticas), fue definitiva también en la discusión sobre la identidad del arte y sobre la clasificación de las artes en las teorías estéticas de la Ilustración, que son el antecedente más reciente de la pregunta contemporánea por las relaciones entre sistemas estéticos.

Específicamente, el planteamiento de Gotthold Lessing en su *Laocoonte* aporta a la discusión un elemento que aún hoy es operativo y útil para entender la manera como las obras literarias citan el arte visual. El autor alemán definió el concepto de “medio” como

factor decisivo para discutir las semejanzas y diferencias entre las artes y creó una distinción, cuestionada después pero que hoy aún rinde frutos a la hora de establecer una frontera entre textos verbales e imágenes: la que separa las artes del tiempo (como la literatura y la música) de las artes del espacio (como la pintura y la escultura). Sin que la obra de Pedro Gómez Valderrama manifieste una preocupación teórica por estos límites mediales, insistimos en la necesidad de incluir estos dos ámbitos como variables que sirvan de fondo a una consideración que tome en cuenta las diferencias de sentido halladas, por ejemplo, en una pintura y un relato. Si bien en Gómez Valderrama el relato sostiene su autonomía, y el arte visual solo es frecuentado a través de una ficcionalización de la historia del arte o de una puesta en escena de la recepción crítica, es evidente que muchos préstamos literarios parten de motivos que tienen origen en una cultura a la que solo podríamos caracterizar como *visual*.

En el contexto contemporáneo, hallamos las bases más sólidas para el estudio de las relaciones interartísticas en las teorías de orden retórico y semiótico. La figura de la écfrasis es, en el primer grupo de estudios, uno de los más importantes nudos de la discusión. Desde la segunda perspectiva, está, sobre todo, el análisis de estrategias de intertextualidad y extrapolación, sobre las que descansa el principio ecfástico, el cual, como recuerda Michael Riffaterre, no puede entenderse en términos de una doble mimesis, sino como una recreación o apropiación creativa (2000, 162).

De los diferentes planteamientos que se han hecho a propósito de la base intertextual que soporta la écfrasis, nos interesa señalar aquellos que abordan nuevamente la relación entre artes del tiempo y artes del espacio, ya postulada por Lessing, y que, en escritores como Gómez Valderrama, se expresa a través del tópico de las obras de arte actualizadas y revividas. El mismo Riffaterre lo explica al examinar la tendencia de la écfrasis a abandonar el cuadro y expulsar lo visual de sus linderos, con el mero ánimo de hacer una apropiación de lo visual en otro terreno: el de las palabras (163). Esto puede darse a través de diferentes estrategias, como

[cuando] al texto de la écfrasis se incorpora un relato explicativo que permanece periférico, exterior a la imagen comentada, de tal forma que acaba mostrando únicamente lo que precede o lo que sigue al instante elegido para representar una historia, o elementos que están al margen del lugar de los objetos representados. (163-164)

Un segundo recurso consiste en emplear afirmaciones que tienen base en lugares comunes o giros encomiásticos que no guardan correspondencia directa con la imagen que supuestamente se intenta representar verbalmente de manera imparcial. “En definitiva, la écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye” (164) en un movimiento que acaba por expulsar lo visual de la recreación final y da lugar a otros sentidos y consideraciones que van más allá de la apropiación fiel. Por último, el elemento temporal puede activarse también cuando notamos la “aparición de la silueta del artista en segundo término o implícitamente” (167), lo que nos lleva de la imagen en sí a las circunstancias en que fue creada o a la manera en que la obra fue atesorada por sus poseedores o contempladores. Pese a ello, como explica Riffaterre, “el artista no está representado directamente, sino que está implicado por todos los detalles del cuadro de los que se nos dice que son dignos de admiración” (168).

Ahora bien, autores como Murray Krieger han demostrado, por su parte, la incompatibilidad de base que hay entre la pertenencia de la imagen del arte al terreno espacial y la pertenencia del intento de comprensión verbal en la écfrasis literaria al orden temporal de las sucesiones verbales: “todo intento por parte de la secuencia verbal de detenerse en una figura [...] se verá inevitablemente acompañado por una tendencia a librarse en lo temporal del coto limitado de la imagen sensible y detenida” (Krieger 2000, 142). Si bien se puede aceptar con el crítico norteamericano que paradójicamente la écfrasis nace “del alborozo que ansía la fijación espacial” y a la vez se “exaspera” añorando “la libertad del flujo temporal” (142), también es cierto que en tal intento la literatura puede hacerse partícipe de un fin que no es ajeno a los textos de Gómez Valderrama: reproducir con el lenguaje el poder de una imagen.

De hecho, como recuerda Mitchell desde otra orilla, aunque el modelo clásico de la écfrasis (la descripción del escudo de Aquiles) busca convertir en palabras la imagen, es evidente que la imagen se presenta ante nosotros en su proceso de construcción y no como un objeto concluido, estático (Mitchell s. f.). De manera semejante, en muchas de las écfrasis de la tradición literaria (en la que se incluye Gómez Valderrama), la obra aparece en acción, bien en su momento de producción y generación, bien en su recepción o apropiación en la vida cotidiana por las personas que la disfrutaban, comentaban o padecían. Una suerte de performatividad que, en últimas, permite a un objeto integrarse a la acción narrada.

Sin embargo, esta visión, que podríamos caracterizar como positiva, no se acepta completamente en la crítica y la teoría. Por ejemplo, Áron Kibedi Varga, en su clasificación de las diferentes formas de interacción entre palabra e imagen, ha señalado cómo la intromisión de lo verbal en el cuadro implica una especie de pérdida en otro contexto. “Un conocimiento previo de las ‘palabras’ —el conocimiento libresco del espectador-intérprete— puede destruir la unidad temporal de un cuadro e introducir una secuencia narrativa dentro de él” (Kibedi Varga 2000, 114), hecho que, desde nuestra perspectiva, encuentra confirmación en cuentos donde la acción cede en importancia a la elucubración o la crítica.

Por otra parte, tenemos al ya mencionado W. J. T. Mitchell, quien señaló los diferentes procesos psicológicos que intervienen en la recepción ecfástica en la teoría a lo largo de la historia, desde la indiferencia hasta el entusiasmo y la posterior conversión de esta figura retórica en paradigma de la expresión lingüística misma. El crítico norteamericano identifica un último estadio, el del temor ecfástico, que obliga a mantener los límites entre las imágenes y el lenguaje, y evita la intromisión de un dominio dentro de otro (Mitchell, s. f.). Huelga decir que el reconocimiento de la obra de arte como realidad presente y el reconocimiento del lenguaje como una posibilidad de recuperación estética en Pedro Gómez Valderrama se incluye dentro del momento de la esperanza ecfástica (“*ekphrastic hope*”)

identificado por Mitchell, el cual participa de la vieja confianza en que las palabras sean capaces de hacer ver la imagen ausente (o hacer “lisible [sic.]” lo “visible” [Guasch 2003, 216-219]). En cierto modo, la écfrasis literaria está allí para contradecir, entonces, la idea de que, cuando se les pregunta algo, las imágenes no responden.

Pedro Gómez Valderrama y el itinerario de un paseante de los museos

Tenemos bien documentada la relación del escritor colombiano con el arte y, más específicamente, con el mundo de los museos. Por un lado, están sus escritos periodísticos y autobiográficos, así como sus crónicas de viaje, que dan cuenta de un marcado interés en el mundo del arte. El Louvre, la National Gallery y otros lugares de exhibición son menciones habituales en sus textos (Gómez Valderrama 1957 y 1971). Por otro lado, están los datos que se pueden recoger de estudios y comentarios que nos muestran el periplo vital de un escritor al que le fueron encomendadas diversas tareas diplomáticas que le facilitaron el contacto con museos y colecciones europeas. En cierto sentido, como recuerda Enric Bou en su reflexión sobre las vicinidades entre pintura y poesía en la modernidad, el escritor es sobre todo un tipo de espectador de arte cualificado, un paseante por las galerías del museo al que es preciso definir por su capacidad de ordenar sentimentalmente los cuadros y esculturas, así como por su interés en fungir como una especie de museógrafo imaginario (Bou 2001, 72), para parafrasear la muy conocida metáfora con que André Malraux (1956) dio título a uno de sus libros. El resultado es que la obra literaria puede convertirse, por este ordenamiento, en una especie de museo de papel.

En cierto sentido, la preocupación por el museo y por las condiciones de exhibición y presentación de las obras de arte desplaza el interés de la esfera de la creación y del artista hacia la consideración de las rutas de intermediación y la circulación pública de los valores estéticos y artísticos; un modo de sacar la obra de arte de su hieratismo

y su mudez consagratoria. De tal manera, el fenómeno artístico sufre una apropiación que va más allá de la mitificación de las vidas de los artistas o de la exaltación de sus facultades productivas (dirección tomada por gran parte de la tradición de la novela y el cuento de artista), y plantea una apropiación amplia de los complejos elementos que rigen el campo artístico y el mismo fenómeno de la experiencia estética. Permanentemente recreados, elementos como el público, el mercado, el museo, la crítica o la historia del arte (todos ellos, asuntos que aparecen en los textos de Gómez Valderrama) acentúan la idea de que la dimensión estética de un objeto es fruto de una negociación permanente entre diversos actores, contextos e instancias. Queda por indagar un tópico que, sin duda, no ha obtenido mayores desarrollos en la crítica: el modo como el artista y la obra de arte visual referidos le sirven al escritor como espejo de sus propios problemas creativos.

Entre los testimonios biográficos que se pudieran invocar, ninguno más apropiado que el que da el hijo del escritor, Pedro Alejo Gómez Vila, en la compilación de cuentos completos realizada por la editorial Alfaguara en 1992. Encontramos allí recuerdos que testimonian el lugar especial que la experiencia plástica tenía en la vida familiar del escritor. La primera referencia que hallamos tiene por objeto el óleo *La torre de Babel* de Brueghel, obra que, al ser referida por el padre como ejemplo del carácter precursor del arte, permite al hijo encontrar un signo distintivo para el trabajo literario que presenta. Dice Gómez Vila:

Hoy pienso que si debiera escoger una pintura que me represente su obra esa sería *La torre de Babel* de Brueghel. Precisamente porque la materia del arte está siempre rondada, como la Torre de Babel, a la vez por el estigma de lo demoníaco y por la condición de la utopía. Y uno y otro gravitan sobre su único centro que es la libertad. Y estos fueron los temas centrales de su vida. (Gómez Vila 1996, 13)

La segunda mención del hijo antólogo tiene un papel también especial, toda vez que sitúa la relación del padre con el hijo-niño en términos de una mediación encomendada a la imagen artística:

Siempre he sentido la misma profunda inquietud y alegría cuando recuerdo la noche de niño en que me mostró en unas postales la pintura de las cavernas prehistóricas en que corrían los grandes bisontes. Había, entre todas, la simple huella de una mano pintada. Era un saludo a los hombres futuros. El milenario saludo a los hombres por venir, de un hombre que se negaba a morir. (13)

Como en muchos de los datos biográficos que se acopian para hacer crítica literaria, nunca sabremos el grado de exactitud que tienen los comentarios de los contemporáneos, amigos y familiares del escritor. Sin embargo, sí son útiles para mirar hasta qué punto el entorno del escritor tuvo vínculos con la experiencia plástica en un nivel no solamente profesional. De hecho, el mismo autor (Gómez Vila) define los cuentos reunidos bajo el signo de la reproducción artística. “Luego, antes de dormir, dejaba las postales para que me acompañaran y no tuviera yo más miedo. Ahora esas mismas postales son estos cuentos” (17). La presencia de la obra de Brueghel, por demás, marca el interés que tiene el autor en una pintura abigarrada y tumultuosa, en la que las vinculaciones con el mito y con la historia son evidentes.

Los cuentos de Pedro Gómez Valderrama: una historia del arte en clave de ficción

Ahora bien, el lugar de esas “postales” referidas por el hijo es central para el problema aquí considerado, ya que la parte de la obra del autor santandereano donde más prolíficamente hallamos las alusiones al mundo de las artes plásticas son sus cuentos, los cuales desarrollan, a medida que aparecen como piezas sueltas y después como compilaciones, un creciente interés narrativo por artistas y problemas del arte. De entrada, ponemos en consideración una hipótesis que requiere mayor desarrollo, más allá de la insinuación de Gómez Vila: la forma breve del cuento facilita la vinculación del texto narrativo con el objeto artístico, cuyos límites, esta vez en el ámbito espacial y del soporte, se corresponden con la acotación accional característica del

cuento. Esta acotación es definida como factor propio de su identidad estética en las poéticas del cuento, para las cuales la brevedad y la unidad de efecto son características fundamentales.

De hecho, la unidad de efecto perseguida por uno de los autores de esas poéticas, el escritor norteamericano Edgar Allan Poe, guarda correspondencia, por ejemplo, con la portabilidad del cuadro, uno de los rasgos que sociólogos, historiadores y críticos han identificado con la concepción moderna del arte (McEvelley 2007, 111), que tiene en el cuadro de caballete el símbolo de la propiedad privada por antonomasia. La hipótesis de la afinidad entre cuento y cuadro nos lleva también a una posible analogía, hecha en el contexto editorial y museal, entre literatura y plástica bajo la óptica de la portabilidad y la reproductibilidad. La compilación de cuentos sobre el tema artístico replica la disposición y el ordenamiento de los cuadros en una sala o galería. De modo que, en cierto sentido, podemos partir de que las alusiones artísticas de Pedro Gómez Valderrama en sus libros de cuentos son su “museo imaginario”, si es que queremos volver operativa la noción de Malraux antes aludida. *El jardín de las delicias*, *La nave de los locos* o *La muerte de Mazepa* son todos cuadros existentes, recreados¹ en la obra cuentística de Gómez Valderrama e integrados en una galería de apropiaciones y reproducciones.

El retablo de Maese Pedro (1967), primera colección de cuentos de Gómez Valderrama, que toma su título de la pieza musical de Manuel de Falla, ofrece dos textos que tratan directamente el arte de la pintura y la exploración en quienes la producen (los pintores), así como en quienes la contemplan (los espectadores).

“La mujer recobrada” (Gómez Valderrama 1996, 50-59) cuenta la historia de Camilo, un investigador que da en Florencia con un documento escrito por un tal Giacomo Bellini, quien se propone recordar la amistad con un pintor llamado Cristóforo Allori. El investigador encuentra también un cuaderno suplementario, escrito

1 En este contexto, entendemos la recreación literaria de un motivo visual (el de un cuadro, por ejemplo) como un fenómeno que tiene una base discursiva en la que son fundamentales recursos como la intertextualidad y la extrapolación.

cien años después, y en el cual se comentan las relaciones entre los dos personajes del primer texto. El cuento narra los pormenores de la lectura de los documentos, de los cuales se “transcriben” algunos pasajes que reconstruyen la historia de amor de Allori. También se dan a conocer allí los pensamientos del investigador, así como sus impresiones al contemplar un cuadro mencionado en el texto, *Judith decapitando a Holofernes*, atribuido a Allori.

Al principio, el texto leído por Camilo es una especulación sobre la psicología del artista, pues se relatan sus excesos sexuales y posteriormente su postración ante Mazzafirra, una cortesana que lo llena de humillaciones y acaba por influir de manera nefanda en su trabajo. Luego, el texto objeto de la pesquisa se convierte en una fábula sobre la apropiación personal de la obra de arte por un lector y espectador que tiene una característica particular, ya que Camilo, a medida que va leyendo el texto y va observando el cuadro, ve su propia historia de desamor y desengaño retratada. No solo lo que cuenta Bellini es el espejo de sus tribulaciones, sino que también lo es el cuadro con la escena de la decapitación. Los suplicios sufridos por Cristóforo a instancias de la lujuriosa Mazzafirra son los mismos que Camilo sufre con Magdalena, una mujer que al parecer lo ha engañado antes de su llegada a Florencia, justo cuando va a realizar la investigación sobre el manuscrito. El efecto de reduplicación se acentúa cuando Camilo descubre en los rasgos retorcidos del Holofernes decapitado los suyos y advierte en la Judith retratada por Allori, a partir del modelo de Mazzafirra, los rasgos de su propia amada.

Es de suponer que la historia relatada en el “documento” haya tenido lugar a finales del siglo XVI o a principios del XVII, si atendemos al hecho de que, como informa el cuento, el padre de Allori fue discípulo de Il Bronzino (1503-1572). “La mujer recobrada” recrea la atmósfera de los encargos hechos a los artistas y las anécdotas que normalmente se divulgaban sobre ellos. Como se sabe, este tema adquiere forma definitiva en una recopilación narrativa que lograría fama: la que Giorgio Vasari hizo en *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, texto que tradicionalmente se conoce como

Las vidas, publicado en 1550, y es hoy considerado como el primer trabajo de historia del arte *stricto sensu*. Aunque también, por supuesto, deben tenerse como referencia la *Vita di Benvenuto Cellini, fiorentino* y las alusiones a las vidas de los artistas que se hallan en los escritos de Leonardo y Michelangelo Bounarrotti, de quien, supuestamente, se toma el epígrafe para el cuento: “Yo he reunido y recompuesto la mujer de Cristóforo, que él mismo rompió de rabia” (Gómez Valderrama 1996, 50).

No es gratuito, por demás, que el contexto del Renacimiento italiano marque los puntos de interés histórico de Gómez Valderrama al situar sus historias sobre artistas y cuadros. De hecho, es en el Renacimiento, en el Manierismo y en los inicios del Barroco, donde el tema de la decapitación de Holofernes por la mujer judía adquiere su mayor desarrollo pictórico. Y digamos de paso que, tradicionalmente, esta época se insinúa como la más promisoria a la hora de vincular la pintura histórica y la autobiografía (como lo recuerda la sospecha acerca de la presencia del rostro de Caravaggio en personajes como Holofernes).

Además de que en este cuento Pedro Gómez Valderrama utiliza claramente las claves genéricas del relato de artista (una de las maneras de resolver la relación entre artes literarias y plásticas), vale la pena anotar dos circunstancias que resultan significativas. Por un lado, está el hecho de que la imagen “real” del artista es una construcción híbrida, que debe tanto a la imagen que aporta el supuesto autorretrato como a los dos relatos verbales: el de Bellini y el del comentarista que hace la anotación sobre la autobiografía de este último. De cierta manera, el cuento tematiza el problema de la interpretación de la imagen y de su traducción en palabras.

Por el otro, llama la atención que en el cuento se dé relieve tanto al motivo del creador atormentado por su modelo como al del espectador tan directamente involucrado en la obra, que ve afectados sus sentimientos hasta el punto de insinuar que emulará el suicidio del artista para completar su identificación. El relato se ha construido con hilos históricos y textuales diversos, ha aprovechado la existencia de

los referentes pictóricos de la interpretación visual de la historia bíblica de la valiente hebrea (existen versiones en Caravaggio, Donatello, Goya, Gentilleschi y el mismo Michelangelo) y ha armado una fábula que, finalmente, pone en cuestión la puesta en palabras de la imagen artística, su traducción, su apropiación creativa. Como en otras obras, Pedro Gómez Valderrama subraya el modo en que la apropiación discursiva es la garantía de la pervivencia histórica de lo estético, tanto en el documento leído por el personaje como en su propia vida.

“Historia de un deseo” (Gómez Valderrama 1996, 85-89) presenta una historia semejante a la del cuento atrás referido. Pero, esta vez, la tríada artista-espectador-obra se abre para dar ingreso a otros participantes, levemente insinuados en “La mujer recobrada”: la modelo y el mecenas-comprador. En tal apertura a los actores que participan en la producción y circulación artística, se manifiesta quizás el interés de mostrar la complejidad de sentido que la obra de arte ofrece a los muchos actores relacionados con su producción, consumo y divulgación y, desde otra perspectiva, confirma la necesidad de inscribir en una dimensión procesual un objeto que se sabe estático antes de que pase al terreno de las palabras. Adicionalmente, los pormenores de las relaciones entre las personas involucradas en esta nueva intermediación ofrecida por el arte se complementan con otras reflexiones sobre el fenómeno estético en sí, tanto en su cara productiva (la esfera de la creación, con todos los avatares y motivos de la composición), como en su dimensión receptiva (los intrínquilos de la comprensión y la valoración). La particularidad de este texto, además de su intrincado argumento y su juego con las probabilidades, está dada por la abundancia de alusiones que permiten relativizar los límites entre lo verdadero y lo falso, lo que es solo rumor y lo que es hecho veraz, aspecto ya subrayado por trabajos como el de Agudelo (Agudelo 2011, 93).

El cuento recrea la historia de Filippo Lippi (artista histórico que, sabemos, vivió entre 1406 y 1469), quien en la versión de Gómez Valderrama se enamora de Mona Francesca, mujer a la que debe retratar por encargo de su marido. Como en el cuento anterior,

la acción tiene lugar en la Florencia del Renacimiento. Luego de diferentes exposiciones matizadas acerca de la relación entre artista y modelo, y de intermedios en los que la obra es juzgada de diferentes maneras por todos los involucrados, el mecenas destruye el cuadro, advertido de los amores ilícitos entre el pintor y la esposa. Nuevamente, las probables atribuciones de fragmentos históricos a múltiples autores enrarecen el sentido final de la anécdota narrada, toda vez que ignoramos, como lectores, el destino final de los personajes. Como en el texto precedente, el sentido final de la obra de arte permanece en el enigma insoluble de motivos nunca conocidos. Sin embargo, como en el documento del otro cuento, la obra de arte vive de palabras, en los múltiples rumores que sobre ella se entretajan.

En “El hombre y su demonio” (Gómez Valderrama 1996, 81-83), la tercera pieza del libro involucrada con el arte visual, se nos presenta la figura del Bosco. Se frecuentan sus motivos vitales y, más específicamente, los que lo llevan a pintar una alusión en clave sobre la práctica de afinar las campanas usando para su fundición el cuerpo de una doncella. El texto comparte con los ensayos publicados desde la década del cincuenta el interés por lo demoníaco y, más específicamente, por las relaciones iniciáticas entre alquimia y arte (los vínculos de la obra del Bosco han sido tema recurrente en la interpretación crítica e histórica de la obra de Gómez Valderrama). El escrito tiene una inscripción paratextual que nos informa, por otra parte, que la historia referida es el “fragmento del relato del viaje de un filósofo español a través del país de Flandes hacia los años de 1570” (Gómez Valderrama 1996, 81), nueva insinuación documental que, como es habitual en Gómez Valderrama, persigue la verosimilitud, al intentar una inscripción textual de lo narrado. Además de retratar al artista (pintaba como si “padeciera de furia o de insania” o como si buscara “vengarse de las gentes” [82]), se nos ofrece una imagen monstruosa de su actividad (alimañas y bestias, que cohabitaban con las doncellas convocadas, permanecían ocultas en su estudio, en clara explicación de los febriles motivos de sus pinturas).

Sin embargo, nuevamente la historia de la creación artística (construida a partir de rumores) se traslapa con la historia amorosa. El pintor queda prendado de una doncella llamada Bárbara Quellyn y, tras solicitarla y perseguirla infructuosamente, su desasosiego, causado por los amores de la doncella con otro hombre, coincide con el encargo de un príncipe alemán, quien manda a hacer en Brujas una campana del tamaño de un hombre. Luego de concertar un encuentro con su amado cerca de la fundición, de descubrir que quien había aparecido embozado era el pintor y de huir horrorizada, Bárbara cae en el metal hirviendo. Enloquecido, El Bosco se hunde en su encierro, donde sigue pintando “sus infiernos”, uno de los cuales muestra “todos los suplicios del mundo” (83).

Allí, en un cuadro majestuoso, cifrado en uno de sus enigmáticos vericuetos de pesadilla, aparece la alusión a la tragedia de Bárbara: en el *Juicio final*, obra en la que, según explica el cuento, se entretiene el rey Felipe II en sus tiempos de ocio y en la que se ve un hombre “colgado a guisa de badajo de una campana enorme, mientras un demonio tira de la cuerda eternamente” (84). En este caso, lo que parece motivar la écfrasis y definir sus estrategias de extrapolación e intertextualidad es la suposición de que las torturas infernales pintadas por el flamenco corresponden a algún hecho escabroso de su vida. La obra de arte se vuelve realidad presente por su extensión a un contexto donde se relaciona con la vida de quien la produjo. Imaginar una historia detrás del motivo será la manera más expedita de acabar con el enigma y transferir la obra de arte al mundo verbal. En este punto, vale la pena recordar que la extrañeza acompañó a los observadores de las atormentadas obras del pintor flamenco y que aún el cuadro sigue siendo un enigma biográfico e histórico desafiante para los investigadores².

2 En un texto sobre la recepción temprana del Bosco, el historiador del arte Ernst Gombrich (1982) señaló cómo el talante enigmático inquietó desde un inicio a quienes contemplaron los cuadros del artista flamenco. Específicamente, Gombrich se refiere a una descripción hecha en 1517 por un tal Antonio de Beatis, quien acompañó al cardenal Luis de Aragón en un largo periplo que abarcó Alemania, los Países Bajos, Francia e Italia. De esta relación, que no

Este cuento, con sus alusiones a la locura, a los motivos siempre crípticos de la creación, hace pensar en un referente poco estudiado en el análisis de las obras de Pedro Gómez Valderrama: las *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob. Una de ellas, como se sabe, está dedicada a Paolo Uccello, y con ella el escritor francés recrea una de las *Vidas* de Vasari, trabajo que guarda cercanía con la historia sobre El Bosco referida, puesto que se muestra al pintor como alguien atormentado en medio de la creación (Schwob 2003, 101-107).

La procesión de los ardientes es una recopilación del año 1973 a la que, el escritor a algunos cuentos ya publicados, añade dos nuevos, involucrados directamente con los problemas del arte y la imagen visual. “El dios errante” (Gómez Valderrama 1996, 134-139), texto que, ligeramente adaptado, va a quedar después incluido como inciso en la novela *La otra raya del tigre* (1977), postula de manera evidente, no solo una consideración sobre artistas y obras de arte (o, más específicamente, sobre instrumentos de producción de la obra), sino que plantea una tesis sobre el destino de la obra de arte: su voluntad de persistencia más allá del paso del tiempo y de las transformaciones culturales. El texto se aprovecha de una anécdota, en apariencia

interesa citar acá, si vale la pena rescatar el hecho de que el autor (quien escribe un año después de la muerte del pintor) insista en la imposibilidad de describir fielmente lo que ve en la imagen que encontró en el palacio de Enrique III de Nassau, al parecer, el primer propietario de la pieza: “Ce son poi alcune tavole de diverse bizzerrie, dove se contrafanno mari, aeri, boschi, campagne et molte altre cose, tali che escono da una cozza marina altri che cacano grue, donne et homini bianchi et negri de diversi acti et modi, ucelli, animali de ogni sorte et con molta naturalità, cose tanto piacevoli et fantastiche che ad quelli che non ne hanno cognitione in nullo modo se li potriano ben descrivere” [Luego hay varias tablas con diversas fantasías que salen de una concha, otros que defecan grullas, hombres y mujeres, blancos y negros, en varias acciones y posiciones, pájaros y animales de todas clases y con mucho naturalismo, cosas tan placenteras y fantásticas que es completamente imposible describirlas a los que no las han visto.] (Gombrich 1982, 157). Obsérvese cómo la fecha del viaje de ese prematuro comentarista reseñado por Gombrich es cercana a la que anota Gómez Valderrama en su paratexto ficcional: “1570” (Gómez Valderrama 1996, 81). Y, más aun, piénsese en el hecho de que sea el estilo del diario de viaje el que se invoque para presentar la anécdota, las “informaciones” sobre el artista que determinan la acción en el cuento.

baladí: el traslado de un piano desde Europa a través del océano y, luego, del río Magdalena en Colombia. Si bien esta anécdota no alude directamente a las artes visuales, pues el punto de mira es un instrumento musical, se señala la permanencia del arte, no a través de una melodía que allana fronteras geográficas e históricas, sino mediante la concreción en un objeto que también es presentado como pieza artística visual. De esta manera el objeto no es solo instrumento de producción de la obra, sino que se entiende como la obra misma. Y, quizás, puede ser mirado como soporte de la historia, pues sobre su superficie ocurren no pocos hechos, entre ellos la cópula repetida de marineros y prostitutas, damas de alta alcurnia y nobles que, con sus gritos, acompañan los acordes involuntarios sacados al instrumento por el movimiento de los cuerpos.

Otro trabajo incluido en el libro, “El jeroglífico del alma”, puede ser considerado como exponente de una de las características más llamativas de los cuentos posteriores: su mimetización con el ensayo, aspecto en el que, quizás, Gómez Valderrama es uno de los autores colombianos más representativos. De hecho, como en muchos otros cuentos, el texto ve contraídos sus aspectos narrativos y acentúa los reflexivos y argumentativos característicos del género ensayístico³. En el caso de “El jeroglífico del alma”, el motivo que da lugar a la reflexión es la imagen de un organigrama administrativo, al cual el narrador (una especie de ejecutivo o diplomático aburrido) denomina “jeroglífico” y elige como símbolo visual de la época contemporánea. De hecho, así como alternativamente el organigrama puede ser la versión contemporánea de las imágenes producidas por la cultura egipcia o por el mundo bizantino (analogía insinuada en el título y desarrollada en el cuento), también puede ser la oportunidad para que tan banal imagen, tan funcionalista concreción visual, sea ironizada a través de la alusión verbal a las convenciones del arte moderno:

3 Esta es una de las tesis implícitas en la introducción que con el nombre “Pedro Gómez Valderrama en la encrucijada de la literatura colombiana” Jorge Eliécer Ruiz escribió para la recopilación hecha por la Biblioteca Ayacucho en 1990 (Ruiz IX-XXIX).

[...] para que con mi grado de organizador de empresas hiciera lo que acabo de hacer, pudiera ver en un papel especial trazado con hermosos rectángulos y líneas y círculos el organigrama de la Compañía, y así está hecho, con todas sus letras y con todos y cada uno de los puntos que deben contemplarse, desde el Gerente hasta el último portero, organigrama, sí, un dibujo abstracto que podría colgar acaso en una exposición con un título bizarro que fuese por ejemplo *Órganos sexuales de ejecutivos en reposo*, o *Panorama de la ciudad futura*, o *La empresa perfecta*, o... (Gómez Valderrama 1996, 147)

Ahora bien, esta posible dimensión artística del mentefacto o mapa organizativo (cuyas alusiones a la obra de Marcel Duchamp son evidentes) sirve para dar cuenta de una imagen representativa de la sociedad capitalista: su funcionalismo y su “inhumanidad” tecnocrática, que desde cierta perspectiva se vincula con la idea orteguiana que asocia arte abstracto y deshumanización (Ortega y Gasset 1991). Al ser el organigrama el “jeroglífico del capitalismo”, la analogía queda abierta y se dan pistas para interpretar en clave estética el funcionamiento de la sociedad contemporánea. Un cuadro que no logra mostrar al ser humano su propio rostro, pues en él no hay ni paisaje ni hombres ni mujeres ni resplandor alguno.

Inventiones y artificios (1975) —recopilación hecha por Jorge Eliécer Ruiz y Juan Gustavo Cobo Borda— es un libro en el que no se añaden piezas nuevas relacionadas con el arte, aunque sí llama la atención que dos textos anteriores se sigan manteniendo como ejemplos representativos del trabajo narrativo del autor, que vale la pena compilar en la edición patrimonial a la que pertenece el libro: la Biblioteca Colombiana de Cultura Popular. Se trata de los cuentos “La mujer recobrada” y “El dios errante”.

En la recopilación *La Nave de los Locos* (1984), la cual recoge textos que habían sido publicados antes en revistas, reaparece el interés por las artes plásticas, esta vez con un énfasis, no en el contexto de producción de las obras, sino en el de la recepción y la contemplación. Esta vez tenemos tres cuentos que, de una u otra forma, se

apropian de la estrategia de la recreación literaria de imágenes artísticas y de su recepción a través de la historia o en un contexto social históricamente determinado o utópicamente definido.

Este último aspecto es dominante, por ejemplo, en “Descripción e historia de una visita al Museo del Louvre” (Gómez Valderrama 1996, 237-241). Como lo indica el título, el centro del relato es el tránsito por las galerías del museo francés y su enfoque es predominantemente argumentativo, toda vez que, luego de narrar una visita corriente a las salas del museo, el cuento se enfrasca en especulaciones sobre la “vida” de las obras y adquiere el aspecto de un informe. Como en otros textos, el cuento postula un intertexto alternativo al ofrecido por la historia del arte: el texto de visita guiada, el escrito expositivo de cariz ensayístico que lleva el discurso de la narración a la argumentación. De hecho, el motivo no parece ser anecdótico y más bien se ubica en una inquietud de orden reflexivo: ¿tienen las obras de arte una vida propia?

Para responder esta pregunta, se entreteje una especulación sobre una especie de retorno a la vida, o despertar reiterado, de aquellas obras de arte mudas y aparentemente muertas cuando no hay visitantes en el museo. Esto permite, no solo acentuar en el plano argumentativo la condición de realidad presente que hay en las obras, sino también conjeturar posibles situaciones derivadas de un despertar de la Niké de Samotracia o de la aparición en los corredores de un personaje de algún cuadro o grupo escultórico. Interesa también pensar cómo ese carácter de la obra como realidad presente, manifestado en un personaje de la misma, nos convence del argumento señalado por Mitchell en su texto sobre las actitudes hacia la écfrasis. La figura testimonia, más que nuestra inquietud por el arte, nuestra ansiedad acerca de la relación con los demás (Mitchell s. f., s. p.)⁴. En cierta medida, el cuento postula la posibilidad de que la obra de arte resuelva el enigma, sexual en este caso, cuando nadie la está mirando.

4 “ekphrastic hope and fear expresses our anxieties about merging with others”.

Además, esta especulación sobre la vida secreta de las obras de arte no solo se hace en el cuento en términos de la predecible incorporación de los personajes de un óleo o de un grupo escultórico a la vida real, sino también de explicaciones sociales o administrativas que van tejiendo un telón de fondo utópico-ensayístico. Así, por ejemplo, tenemos la deducción de que los guías y vigilantes del Louvre forman un ejército azul trenzado en orgías con Paulina Bonaparte, Diana Cazadora o la misma Victoria de Samotracia y que pertenecen a una casta elegida desde tiempos inmemoriales para las tareas de custodia y vigilancia. Esto, tal como ha señalado el mismo Mitchell, complementa la otredad de la obra de arte con algo aún más radical: la otredad de la mujer. Las palabras del crítico norteamericano resultan particularmente iluminadoras para entender esta presencia femenina y sexual presentida en la vuelta a la vida de las obras: “la otredad femenina es una presencia sobredeterminada en un género que tiende a describir un objeto de placer visual y fascinación desde una perspectiva masculina, a menudo para una audiencia también tenida por masculina” (Mitchell s. f., s. p.)⁵. Ello explica, en el cuento de Gómez Valderrama, el trasfondo voyerista que subyace a la narración y la inquietud que producen Paulina Bonaparte y la Niké, fetiches, *readymades* eróticos que funcionan como juguetes sexuales.

“La nave de los locos”, el cuento que da título a la colección es, por su parte, uno de los trabajos narrativos en los que se vincula más profundamente el problema literario con el plástico. La referencia del cuento al cuadro homónimo del Bosco va más allá de lo anecdótico y permite hacer una indagación profunda sobre los límites que hay entre artes del tiempo y artes del espacio. Como ya se dijo, tal distinción tiene una larga historia en la discusión estética y en las abundantes preguntas por las diferencias y semejanzas que existen entre las artes, más allá de que, como insiste Mitchell, este deseo de

5 “Female otherness is an overdetermined feature in a genre that tends to describe an object of visual pleasure and fascination from a masculine perspective, often to an audience understood to be masculine as well”.

límites se vincule con una angustia ecfástica (Mitchell s. f.). Sin entrar en detalles acerca de esta discusión, vale la pena resaltar que el texto de Gómez Valderrama se inscribe con claridad en la pregunta clásica por la mudez de las imágenes y en la capacidad que tienen las palabras para otorgar a cuadros y esculturas una posibilidad de despliegue en la línea temporal. Como indicó Michael Riffaterre, la écfrasis se caracteriza, no por hacer una réplica mimética de la imagen visual (algo por demás imposible, pues, como indicó Tatarkiewicz, la écfrasis acentúa la dualidad que hay entre la creatividad con las palabras y la creatividad desarrollada con las cosas [1992, 93]) sino por hacer una recreación en la que se incluyen elementos que no están en el cuadro y que aparecen bajo la apariencia de juicios, declaraciones encomiásticas o referencias a lo que pasó antes o pasará después de la escena representada en la pintura. Hay que tener en cuenta además que, como indica el epígrafe del libro, la nave tiene el carácter intemporal de los grandes símbolos, circunstancia que permite a los seres humanos verse reflejados en ella:

Esta es mi Nave de los Locos; de la locura es el espejo. Al mirar el retrato oscuro todos se van reconociendo. Y al contemplarse, todos saben que ni somos ni fuimos cuerdos, y que no debemos tomarnos por eso que nunca seremos. No hay un hombre sin una grieta, y nadie puede pretenderlo; nadie está exento de locura, nadie vive del todo cuerdo. (Brant en Gómez Valderrama 1996, 235)

Como es sabido, el epígrafe proviene de la sátira publicada por el alemán Sebastian Brant en 1494, texto que inaugura el motivo al que recurrirían, además del Bosco y Durero, escritores como Erasmo para satirizar las instituciones (Erasmus 1965). Como señaló Michel Foucault, el viaje iniciático de la *Stultifera navis* es doble, ya que se viaja realmente por el mar, pero de igual modo se hace un periplo hasta el fondo de los fundamentos de la humanidad. Hablando de la realización física de la nave, afirma el filósofo francés en su *Historia de la locura en la época clásica*:

Por una parte, prácticamente posee una eficacia indiscutible; confiar el loco a los marineros es evitar, seguramente, que el insensato merodee indefinidamente bajo los muros de la ciudad, asegurarse de que irá lejos y volverlo prisionero de su misma partida. Pero a todo esto el agua agrega la masa oscura de sus propios valores; ella lo lleva, pero hace algo más, lo purifica; además, la navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último. Hacia el otro mundo es adonde parte el loco en su loca barquilla; es del otro mundo de donde viene cuando desembarca. La navegación del loco es, a la vez, distribución rigurosa y tránsito absoluto. (Foucault 2000, 25)

Ahora bien, que la apropiación verbal de un cuadro especule con lo que podría ocurrir antes o después de la escena pintada es de especial interés aquí, puesto que en tal posibilidad del lenguaje (y nunca factible para las artes del espacio) descansa la premisa poética que anima la traducción literaria de la pintura del Bosco. Tal traducción involucra diversos componentes en el cuadro: en primer lugar están los personajes, a los que el narrador caracteriza con minuciosidad; en segundo lugar está el espacio, del cual el cuento da su interpretación; por último, están los gestos y las relaciones entre las figuras, que en el cuento también gozan de diversas exégesis. Lo relevante en cada caso es que tanto personajes como lugares y gestos reciben del narrador una interpretación dinámica, puesto que nada en el cuento permanece estable y todo muta históricamente. La barca acaba transformada en un camión de la Secretaría de Salud de Bogotá, el mar pasa a ser una carretera intermunicipal y los personajes transitan por diversos momentos de la historia (varios personajes históricos suben y bajan) hasta llegar a la contemporaneidad con sus identidades trastocadas.

“El tapiz del virrey” (1975), uno de los minicuentos que integra la sección “Sortilegios”, hace también una recreación literaria de los problemas de la imagen, más allá de que, en este caso, no estemos

frente a una obra de arte reconocida, sino más bien ante una pieza artesanal, caracterizada por sus efectos mágicos y, al igual que en otros cuentos, por permitir la interacción entre el espectador y los personajes de la imagen. Ubicado en un contexto palaciego que recuerda las narraciones del simbolismo y del modernismo, el cuento relata cómo un esclavo cohabita con una Diana que está en uno de los tapices del Virrey. Después de que los personajes salen de la imagen y de que el esclavo tiene intercambio sexual con el personaje, este aparece muerto y la Diana desaparece del tapiz (Gómez Valderrama 1996, 329-330).

Cabe aquí una mención final para un cuento de *La nave de los locos* que, pese a no vincularse con el problema de las artes y visuales, sí formula una poética a tener en cuenta, pues se da bajo el pretexto de la revisión de la inscripción social del artista. Mientras en “Descripción e historia de una visita al Museo del Louvre” la especulación sobre las relaciones entre arte y sociedad se concentra en la interacción que, en la contemporaneidad, tenemos con las instituciones que divulgan y conservan el arte; “Las músicas del diablo” (Gómez Valderrama 1996, 253-266) nos ofrece una imagen del papel del músico genial, asistido por un numen demoníaco en tres momentos de la historia. Lo llamativo es que se manifiesta nuevamente el motivo de la obra de arte que vuelve a la vida, que da la vida y que también puede quitarla, mostrando que Niccolo Paganini existió antes del Niccolo Paganini histórico y que, quizás, después de tanto tiempo, ese artista-arquetipo ha reencarnado en un anónimo aspirante que solicita admisión en una orquesta sinfónica italiana. Lo que en los dos primeros capítulos del cuento (ubicados en la Edad Media y en el siglo XIX) es un creador sobrehumano, capaz de las mayores hazañas (por ejemplo, controlar el cuerpo de las mujeres), aparece en el tercero (ubicado en 1941) bajo la gris incomprensión de los evaluadores, que no aprueban la membresía del violinista por carecer de certificados.

Las alas de los muertos (1992) es el libro póstumo de cuentos de Pedro Gómez Valderrama y en él aparecen dos textos vinculados

con el arte visual. El primero es “El engañoso cuadro” (Gómez Valderrama 1996, 368-372), cuento que, de manera similar a lo que ocurre con los otros textos del autor, propone una especial forma de vínculo entre la esfera estética y la vida cotidiana. Esta vez, la historia de un lienzo, *La muerte de Mazepa*, obra atribuida en el cuento a “un pintor de mediados siglo XIX”, pero que, por su descripción, quizás hace alusión a la versión ejecutada por Gericault, aparece como el contrapunto a la historia de amores, traiciones y desengaños vivida por los protagonistas, Carlos Roberto Arana y Paula María de los Reyes. Mazepa, héroe cosaco, vivió episodios de traiciones y engaños similares a los que experimentó la otra pareja y fue por ello motivo de recreación por parte de numerosos creadores. En este punto, una tercera historia, la del pintor, viene a unirse como en un juego de espejos a las otras tres. En efecto, el anónimo pintor usó el rostro de su amada como modelo para pintar a Mazepa amarrado sobre un caballo, algo que, al parecer, hizo después de atar realmente a su mujer sobre un corcel que echó a andar y, a la postre, acabó por desnucarla.

Luego de que se indican las recreaciones del tema de Mazepa en la música (Tchaikovsky, Liszt) y en la poesía (Byron), se señala que la frecuentación del tópico y la posesión del cuadro atraen una maldición, tal como lo prueban los artistas y poseedores del cuadro. Esto abre el cuento a la posibilidad de que el juego de espejos que propicia el tema del cosaco involucre de dos maneras a la pareja que se ha presentado a los lectores. Primero, Carlos Roberto cuenta al narrador de la historia que descubrió la infidelidad de Paula cuando su amante preguntó por el cuadro a la pareja que los convidó a la velada donde habían visto la pintura. Y, segundo, luego de que Paula se convierte en poseedora del cuadro, se suicida frente a él usando una pistola. La huella de la bala en el cuadro consuma la unión del arte y la vida. Por último, el cuadro llega hasta la puerta del narrador, quien expresa su sorpresa. En este cuento, la actualización de la obra de arte (la capacidad que tenemos los espectadores de volverla

realidad presente) adquiere rótulos de peligro, de un involucramiento que puede llevar a la muerte, como en el cuento de “Sortilegios”. Solo que aquí no es un personaje, sino las connotaciones agoreras que trae su posesión.

“Segunda sinfonía” (Gómez Valderrama 1996, 391-392) es, finalmente, el otro minicuento de Gómez Valderrama que hace alusiones a las artes visuales, concretamente a la pintura. Hace parte de “Ensalmos”, una miscelánea de textos breves semejante en estructuración (estilo camafeo) a “Sortilegios” y “Las muertes apócrifas”, una de las secciones de *La nave de los locos*. El protagonista es un hombre llamado Rudolf, quien de niño oyó a Alma Mahler, mujer del célebre compositor vienés, decir que prefería no usar bragas. La escena infantil ocupa la primera parte del cuento. La segunda narra el encuentro de Rudolf con la obra de Oskar Kokoschka, pintor de quien Alma fue amante. La contemplación de los cuadros y la inmersión en el ambiente del museo insinúa el motivo sinestésico que se da en el título:

Un retrato de amor, pensó. Recordó los rasgos del rostro imperioso y bello de la mujer que había conocido tan brevemente; ahora la veía flotar en la nube de viento, con uno de sus amantes. Al fondo, a través de una puerta abierta, podía ver una decoración roja como la del cuarto de música, el rojo de Kokoschka. (Gómez Valderrama 1996, 392)

La tercera parte muestra al mismo Rudolf en Viena, conociendo a una mujer parecida a Alma. Ambos se gustan y tienen un improvisado contacto corporal en un teatro, lo cual le permite al hombre advertir que, como Alma, la recién conocida no usa ropa interior. Todo se resuelve en una alusión orgásmica dominada por la sinestesia: “Las palabras de los actores se confundieron con las primeras notas de la Segunda Sinfonía, de Gustav Mahler, y con los colores de la hermosa pintura de Kokoschka” (Gómez Valderrama 1996, 392).

Conclusión

Para finalizar, quisiéramos señalar dos líneas de trabajo que, en el problema de la relación interartística, insinúan una posibilidad para el análisis de los textos de Pedro Gómez Valderrama y de otros autores vinculados con este tema.

1. Si bien la figura de la écfrasis es uno de los problemas retóricos que postulan más claramente la relación interartística, es necesario que las variantes de su recepción y uso (indiferencia, esperanza y temor) puedan vincularse con distintas formas de producción literaria específica.
2. La posibilidad de que la obra de arte sea considerada como realidad presente es, en Gómez Valderrama, la que ayuda a pensar en una activación de la imagen en el contexto de la narración literaria. Esa activación, definida de antemano por la extensión temporal que le ofrece el medio verbal, tiene como base la naturaleza plenamente intertextual de nuestra apropiación de la imagen, que, aunque “signo natural”, siempre estará sometida a la inscripción discursiva y al diálogo con la cultura.

Obras citadas

- Agudelo, Pedro. 2011. *Cuadros de ficción. La figura de la écfrasis en tres cuentos de Pedro Gómez Valderrama*. Tesis de maestría. Medellín: Universidad EAFIT.
- Batteux, Charles. 1989. *Les beaux-arts réduits a un même principe*. Paris: Aux Amateurs de Livres.
- Bou, Enric. 2001. *Pintura en el aire: arte y literatura en la modernidad*. Valencia, Venezuela: Pretextos.
- Brant, Sebastian. 1998. *La nave de los necios*. Madrid: Akal.
- Cellini, Benvenuto. 1944. *Vida de Benvenuto Cellini florentino*. México: Centauro.
- Da Vinci, Leonardo. 2007. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal.

- Erasmus, Desidrius. 1965. *The praise of folly*. Michigan: University of Michigan Press.
- Foucault, Michel. 2000. *Historia de la locura en la época clásica*. T. I. México: Fondo de Cultura Económica.
- Giraldo, Efrén. 2009. “Los cuentos de Pedro Gómez Valderrama. De las versiones apócrifas de la historia a la historia como invención”. En *Las verdades indirectas de la utopía pesimista*, 97-110. Medellín: Gobernación de Antioquia, Colección Autores Antioqueños.
- Gombrich, Ernst. 1982. “El jardín de las delicias’ del Bosco”. En *El legado de Apeles*, 155-176. Madrid: Alianza.
- Gómez Valderrama, Pedro. 1957. “Londres”. *Mito* 11: 302-324.
- Gómez Valderrama, Pedro. 1971. *Los ojos del burgués. Un año en la Unión Soviética*. Bogotá: Universitaria Colombiana.
- Gómez Valderrama, Pedro. 1977. *La otra raya del tigre*. Bogotá: Siglo XXI.
- Gómez Valderrama, Pedro. 1993. *Muestras del diablo*. Bogotá: Colcultura, Altamir.
- Gómez Valderrama, Pedro. 1996. *Cuentos completos*, Santafé de Bogotá: Alfaguara.
- Gómez Vila, Pedro. 1996. “Prólogo”. En Pedro Gómez Valderrama. *Cuentos completos*. Santafé de Bogotá: Alfaguara.
- Guasch, Anna María. 2003. “Las estrategias de la crítica de arte”. En *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, 211-244. Barcelona: Del Serbal.
- Horacio, Flaco Quinto. 1961. *Epístolas a los Pisones*. Barcelona: Bosch.
- Kibedi Varga, Áron. 2000. “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”. En *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (comp.), 109-135. Madrid: Arco Libros.
- Krieger, Murray. 2000. “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo – y la obra literaria”. En *Literatura y pintura*, 139-160. Antonio Monegal (comp.). Madrid: Arco Libros.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1986. *Laocoonte*. Madrid: Orbis.
- Malraux, Andre. 1956. *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- McEvilley, Thomas. 2007. *De la ruptura al “cul de sac”*. *Arte en la segunda mitad del siglo xx*. Madrid: Akal.

- Mitchell, William J. Thomas. "Ekphrasis and the other". <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchel.htm> (consultado el 12 de agosto de 2012).
- Ortega y Gasset, José. 1991. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza.
- Poe, Edgar Allan. 1979. "The philosophy of composition". En *The portable Poe*, 549-565. New York: Penguin Books.
- Plutarch. 1936. "Were the Athenians more famous in war or in wisdom?". En *Moralia* IV, 489-527. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library.
- Real Academia Española. 1998. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Riffaterre, Michael. 2000. "La ilusión de ékfrasis". En *Literatura y pintura*, 161-183. Antonio Monegal (comp.). Madrid: Arco Libros.
- Ruiz, Jorge Eliécer. 1990a. "Cronología". En Pedro Gómez Valderrama. *Más arriba del reino. La otra raya del tigre*, 359-362. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ruiz, Jorge Eliécer. 1990b. "Pedro Gómez Valderrama en la encrucijada de la literatura colombiana". En Pedro Gómez Valderrama. *Más arriba del reino. La otra raya del tigre*, IX-XXIX. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Schwob, Marcel. 2003. *Vidas imaginarias*. Madrid: Valdemar.
- Tatarkiewicz, Wladizlaw. 1992. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Vasari, Giorgio. 2004. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.