

Eduardo Peñuela

NATURALEZAS MUERTAS E INTERIORES HOLANDESES: LA (IN)DISCRETA PRESENCIA DE LA METÁFORA *

La relación entre el texto pictórico y el literario es tema constante en la obra de Filóstrato el Viejo. El Libro I de sus *Imágenes* empieza con la afirmación de que quien no ama la pintura es injusto con la verdad y con toda la sabiduría que les ha sido concedida a los poetas, ya que la pintura fue inventada por los dioses a partir de las formas naturales diseñadas por las Estaciones o por los fenómenos celestes. Puntualiza, sin embargo, diferencias entre la pintura y las artes plásticas, aunque reconoce que ambas tienen su origen en la imitación¹ considerada como uno de los hallazgos más antiguos de los hombres sabios. Las artes plásticas, según la visión de este pensador, nacen de la obra de quienes trabajan el modelado, el mármol o la talla en marfil. En cambio, la pintura está basada en los colores, y con ellos el artista posee la destreza de expresar la mirada del loco o la felicidad de una persona, porque, en el fondo, la pintura nos acerca a la inmensidad del mundo y a las cosas más diminutas, pues sabe captar con sagacidad los matices de sus formas visibles. En este punto, sus ventajas son grandes porque el artista plástico:

no es capaz de reproducir el brillo de los ojos, mientras que la pintura sabe representar el ojo azul, el verde o negro, y conoce también la cabellera rubia, pelirroja o dorada, el color de los vestidos y de las armas, las habitaciones, las casas, los bosques, las montañas, las fuentes y la atmósfera que todo lo envuelve².

Hay que admitir, sin embargo, que el pintor encuentra siempre dificultades para imitar, principalmente cuando la imitación se refiere a lo que hoy entendemos por procesos de figurativización. La dificultad estriba tal vez en el hecho, extensible también a los textos no-verbales, de que:

el nivel figurativo del discurso es una instancia caracterizada por nuevos vertimientos que se sobreañaden a los niveles abstractos. Luego, la figuratividad queda situada sobre el nivel superficial de las estructuras discursivas y está orientada a producir un efecto de «realidad». Dicho efecto es logrado porque las figuras hacen referencia a elementos del mundo natural que el recorte lexemático de una lengua dada discreta. Además las figuras «se arreglan» en el tejido discursivo de tal manera que convocan otras figuras que confirman la «consistencia» virtual de las primeras³.

* El presente trabajo, inédito, es una parte de mi actual investigación sobre «Poética de la Imagen» con beca del CNPq.

¹ Aristóteles, en la primera parte de su *Poética* —aquí se utiliza la edición trilingüe preparada por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1992—, tiene en cuenta que la imitación se realiza a través de tres procedimientos fundamentales: los medios de imitar, los objetos imitados y el modo de imitarlos. Cuando se habla de imitación es imprescindible, por consiguiente, no olvidar el papel de cada uno de esos procedimientos.

² FILÓSTRATO EL VIEJO: *Imágenes* (edición de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira), Madrid, Siruela, 1993, p. 33.

³ QUEZADA MACCHIAVELLO, Oscar: *Semiótica Generativa*, Lima, Universidad de Lima, 1991, p. 306.



1. Caron, *Naturaleza muerta*, ilustración para las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo, edición de 1614.

tan sólo representar su apariencia, sino también proyectar en la imagen construida rasgos que sugieren, si pensamos fenomenológicamente, matices conectados con las capas de imaginación que los objetos acumulan desde tiempos inmemoriales. Y son precisamente vestigios de tales rasgos los que, en mi opinión, conducen la mirada del observador de un cuadro y, en virtud de ello, el eventual lector de este trabajo se percatará de que eso es lo que persigo.

Los dos grabados que reproduzco aquí (figs. 1 y 2), constituyen una prueba evidente de la interferencia de la virtualidad a que se refiere Quezada Macchiavello. Esas dos ilustraciones son obras de Caron, realizadas para la traducción francesa de las *Imágenes* de Filóstrato El Viejo publicada en 1614. Y ellas me dejan ver, si las cotejo con la figuratividad del texto verbal del filósofo, un conjunto de desviaciones que, en cierta medida comprometen el trabajo de imitación, ya que el grabador francés añade por cuenta propia determinados elementos, objetos, que no constan en aquellas descripciones de Filóstrato que en nuestros días podrían servir de paradigma para el género pictórico que conocemos como naturaleza muerta. Además, valiéndose de un mismo medio, el lenguaje gráfico, Caron mezcla modos de contar, y con ello añade rasgos que obscurecen los significados pertinentes del objeto imitado. En general, esos deslices imprimen un talante afectado a los grabados, un ritmo de época que falsea las figurativizaciones esenciales del

Imitar presupone, por tanto, definir un punto de vista a través del medio empleado para representar con fidelidad el objeto. Pero ese proceso es más complejo, porque en general imitar significa reproducir con el máximo grado de analogía posible la cosa que se pinta y, con frecuencia, la mimesis practicada por los pintores en períodos anteriores a las vanguardias del siglo xx tuvo muy en cuenta la exterioridad del mundo imitado, aunque, a pesar de eso, el ente plasmado mediante los recursos expresivos a que se refiere Filóstrato tiene, por decirlo así, la incapacidad de esconder sus intimidades, pues pintar una casa o un bosque, como quiere el filósofo, no es

texto literario y multiplican, sin necesidad, un conjunto de fábulas que no forman parte del relato central del texto forjado por el autor de *Imagines*.

A lo que se sabe, Filóstrato el Viejo, inspirándose en la observación de motivos propiciados por la naturaleza, construía literariamente textos en los que describía, con insinuantes recursos retóricos, cuadros imaginarios⁴ que podrían servir tanto para ofrecer asuntos a los pintores como para enseñar figuras de lenguaje o configurar ejercicios de interpretación de lo pictórico propiamente dicho. No hay que olvidar que al principio de su obra advierte

que los escritos reunidos en *Imagines* no tratan de pintores ni de sus vidas, sino que forman una miscelánea de descripciones de pinturas cuyo principal objetivo sería el de servir de guía a los jóvenes para que éstos pudiesen aprender a interpretarlas y se aplicasen a una tarea respetable. Muchas de sus descripciones rememoran relatos mitológicos bastante conocidos y ya representados iconográficamente en enjambres de manifestaciones artísticas de la cultura greco-romana. Pero, con relativa frecuencia, Filóstrato conduce al lector hacia detalles de esos cuadros imaginarios e indica los lugares en los que la mirada del observador debe detenerse.

Sólo que esos lugares se ofrecen, en cuanto pretexto didáctico, y considerando los presupuestos de las ciencias del lenguaje de nuestros días, como motivos descritos en función de una figuratividad de superficie, impregnada, consecuentemente, de informaciones que no rebasan los límites de una referencialidad perceptible. Obviamente no le vamos a pedir al texto de Filóstrato que nos diga las cosas como las diríamos hoy. Sin embargo, sus descripciones, que a pesar de las inconveniencias de ese procedimiento no carecen de importancia debido a su poder de sugestión, o, dicho de otra manera, al hecho de colocarnos en la pista de una figuratividad profunda o de lo que Ignacio Assis Silva⁵ denomina *matriz figural*, especie de estenograma a partir del cual se engendran nuevas formas. Vale decir que esa matriz figural o estenográfica constituye, en última instancia, un núcleo en



2. Caron, *Naturaleza muerta*, ilustración para las *Imagines* de Filóstrato el Viejo, edición de 1614.

⁴ La cuestión de las «invencciones» de Filóstrato El Viejo es bastante polémica, pues a partir de las descripciones de Calístrato, uno de los seguidores del filósofo, fue posible identificar, de entre las esculturas llegadas hasta nosotros, la *Ménade* de Escopas, por ejemplo.

⁵ ASSIS SILVA, Ignácio: *Figurativização e Metamorfose. O Mito de Narciso*, São Paulo, Ed. UNESP, 1995, pp. 89-95.

⁶ Imagen 25, Libro I.

⁷ BURGÍN, Victor: «Diderot, Barthes, *Vertigo*», in *Formations of Fantasy* (ed. by Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan), Londres, Routledge, 1989, pp. 86-87.

el que se preservan, protegidas de todo tipo de intemperies, las figuras más primitivas, las figuras que al fin de cuentas pertenecen a todos y proliferan en todas las culturas. Basta lanzarse a su búsqueda para que nuestra imaginación intuya el rumbo de los sueños y capte, en lo que ellas tienen de invisibilidad medular, las irradiaciones de espectrales configuraciones en ebullición.

Así ocurre, pongamos por caso, en las descripciones que suelen hacerse de Narciso⁶. Se nos aconseja que centremos nuestra atención en la gestualidad del mancebo, en el instante de colocar su mano derecha en la cadera, actitud que es necesaria para elaborar una figura en la que «las nalgas salen hacia fuera», o, entonces, se nos pide que nos fijemos en el pecho del personaje, en esa parte corpórea en la que se cobija el vaivén de un palpar ambiguo, pues, como el propio filósofo nos dice, no sabemos si el palpar del pecho «es aún el de la cacería o es ya el del amor». Esa tentativa de capturar el instante de un gesto, de inmovilizarlo como quien congela el fotograma de una película, adquiere, si clavamos en él nuestro interés, el carácter de un índice a través del cual nos será posible vislumbrar algún trazo de la matriz figural, algún aspecto capaz de introducir nuestro esfuerzo de lectura hacia el sesgo de lugares reveladores del texto visual, lugares en que muchas veces los contenidos denotados empalidecen y precipitan la irrupción de la ambigüedad. Con respecto, por ejemplo, a esos instantes en que la acción queda paralizada, como ocurre en la pintura, vale la pena transcribir este trozo de un ensayo de Burgin sobre lo que a mi entender representaría un contacto con dispositivos de la matriz figural:

The concept of the tableau has a history prior to Diderot: humanist scholar of the mid-sixteenth century elaborated a theory of painting which they based on isolated remarks in the writings of classical authors. From Aristotle's *Poetics* they took the doctrine that the highest calling of any art is to depict human action in its most exemplary forms; the human body, they held, was the privileged vehicle for the depiction of such «histories». The consequent programme of so-called «history painting», which dominated painting in the West from the mid-sixteenth to the mid-eighteenth centuries, was elaborated in great detail in the body of humanist art theory now known by the emblematic slogan «*ut pictura poesis*» —«as is painting, so is poetry»— a device abstracted from de *Ars Poetica* of Horace, which the Renaissance reserved in emphasis to establish the dependency of the visual image on the written text. As the painter of «histories» had to show in a single instant that which took time to unfold, then that instant had to have a singularity privileged position within the total action. It was therefore recommended that the moment selected by the painter for visualization should be the *peripateia*, that the instant in the course of an action when all hangs in the balance. Thus, for example, Rubens paints Paris in the act of extending the golden apple toward the group of three goddesses who await his judgement and arrests Paris at that precise moment when alternative futures open before him. In the very next instant, however, *Venus* will receive the golden apple, and the fate of Paris, and that of his nation, will be irrevocably sealed, committed to war, with Paris himself to be among the dead⁷.

El relato deja implícito que antes de ver su reflejo sobre la superficie del agua Narciso estaba cazando, por eso se nos informa de que si lo hubiéramos encontrado mientras cazaba, habríamos tenido que hablar mucho de sus cabellos, especialmente cuando los sacude el viento. Por otro lado, al describir en otra de sus imágenes⁸ una especie de lirio en cuyos pétalos existen manchas que semejan las letras de una exclamación griega para expresar dolor, exhorta a los observadores del cuadro imaginario a que no se entretengan con las praderas, espacios naturales en los que crecen muchas de las plantas de la tierra y dirijan la mirada hacia detalles como ese en que Apolo, al hincar la vista en el suelo, no sólo descubre la consternación que sobre él se ha abatido, sino que también, enajenando elementos de una circunstancia más amplia, reduce el encuadre de su visión como si estuviera, diríamos hoy, representando la flor que pronto enriquecería su corona a través de un *close*. En los grabados de Caron, no obstante, esos detalles se esfuman perdiendo su intensidad en la maraña o el revoltijo de *peripateias* que distraen la atención del observador, y consecuentemente pueden perjudicar un entendimiento más profundo y adecuado del texto de Filóstrato.

Es innegable que en la heterogeneidad semiótica de esos imaginarios cuadros de referencia descritos por Filóstrato el Viejo, hay acción y espectáculo. Vale decir, por consiguiente, que la *peripateia*, tal cual es definida por Burgin, es fundamental tanto para destacar los instantes de impacto de la representación del movimiento como para destacar las características más relevantes de una escena. No debe resultar extraño, sin embargo, que, en las dos «imágenes» construidas por este sofista para exponer de manera bastante elocuente sus ideas acerca de lo que sería una naturaleza muerta —*xenion*—, se constate que sus descripciones obedecen a dos criterios básicos: por un lado, la predisposición a ordenar el texto descriptivo con arreglo a una concatenación de elementos condensados a través de configuraciones aisladas, y, por otro, la propensión a la expansión, esto es, a una diseminación de la mirada sobre unos escenarios más amplios. Así, en la imagen 31 Filóstrato congrega cuatro descripciones fundamentales: 1) unos higos chorreando jugo y amontonados sobre unas hojas de parra; 2) el suelo cubierto de castañas y montones de manzanas doradas y fragantes; 3) cerezas arracimadas y uvas comestibles llenas de vino; 4) la miel amarilla de un panal, queso fresco y cuencos de leche blanca. En cambio en la imagen 26 del Libro II, aunque también nos presente momentos condensados, cierra la descripción afirmando que todos esos parajes de la pintura ofrecen:

dones de hospitalidad al dueño de la granja, que está tomando un baño pensando quizá en los vinos de Pramnos o de Tasos, aunque bien podría beber en su mesa dulce vino nuevo y bajar luego a la ciudad oliendo a lagar y a paz campestre, eructándose en la cara a los ciudadanos⁹.

⁸ Imagen 24, Libro I.

⁹ FILÓSTRATO EL VIEJO, Op. cit., p. 144.

¹⁰ BRYSON, Norman: *Looked at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, Harvard, University Press, 1990.

¹¹ *Ibíd.*, pp. 25-26.

En suma, lo que quiero decir es que si bien en el texto de Filóstrato existe a veces una cierta dispersión, ese no es motivo que justifique la exageración que pone en práctica Caron en sus grabados, principalmente cuando, sin fundamento, realiza un esparcimiento de *peripateias* que en el fondo perjudican su labor de imitación, entendida, en este caso, a la manera de Aristóteles.

En *Looking at the Overlooked*¹⁰, Norman Bryson reúne cuatro ensayos sobre la naturaleza muerta o *still life*. El primero de ellos está integralmente dedicado al estudio de los *xenia*. El autor, subrayando las propiedades más características de las cosas enumeradas en las dos descripciones referentes a las imágenes que acabo de mencionar, establece distinciones entre lo que él llama *xenia 1* y *xenia 2*. En la primera predominan bloques que vistos desde la oposición *crudo vs cocido*, congregan cualidades de cosas de la naturaleza que no han sido alteradas o adulteradas por la cultura. Los componentes de esos cuadros expresan una armonía que antecede a lo cultural: oscuros higos chorreando jugo, suelo cubierto de castañas, peras y manzanas cuyos respectivos colores no les han sido añadidos sino que han florecido desde dentro, un queso lozano recién cuajado y temblón, cuencos de leche fresca cuya nata flota sobre ella. En cambio, la descripción de la otra naturaleza muerta se refiere a un conjunto de detalles que nos ponen en contacto con las prótesis inventadas por el hombre para darle mayor extensión a su cuerpo y ejercer un dominio eficaz sobre las cosas de la naturaleza. Se habla ahí de una liebre cazada con red, de panes de levadura y de aves de plumas listas para poner en la olla o asarlas. Por eso Bryson, distinguiendo bien las propiedades de las cosas descritas en cada uno de los relatos, nos dice:

Xenia 1 explores the threshold between nature and culture which *Xenia 1* had eliminated in order to project its idyll. The early sense of harmony had depended on the passivity of man before a bounteous nature, and there nature did all the work; but here the food needs actively to be pursued and captured: we move from gathering to hunting. In *Xenia 1* the dividing line between nature and culture had been declared absent, in the same way that the opposition between guest and host was annulled and equalised through mutual hospitality. But here the conceptual division is powerfully present: it actually appears as a physical function in the scene, the cage in which the trapped hare is imprisoned. The line of division nature/culture is expanded into a border inhabited by the category of creatures that belong neither wholly to the wild nor to the interior of the house: domestic animals. The dog has caught its prey «alone» —the word indicates that although humans have harnessed and channelled its hunting instincts, those instincts in themselves are culturally untransformed; but at the same time the dog is a creature that is close to the human beings, and serves their needs¹¹.

Basándose en esos rasgos, Bryson concluye afirmando que el texto de *Xenia 1* propende a la construcción de un tipo de mensaje en el que se observa una clara tendencia a regresar a la naturaleza, mientras que el de *Xenia 2*, invirtiendo ese movimiento, fortalece la posición al dirigir su interés

hacia la cultura de la cocina. Puede decirse, por consiguiente, que las iconografías¹² que integran el paradigma de lo que se ha convenido en denominar *Xenia 1* comportan un conjunto de peculiaridades de las cuales se colige que los cuadros pertenecientes a esa clase se acercan, en cierta medida, al género de la pintura paisajística, y, en el caso, los correspondientes al paradigma *Xenia 2* mantienen una ligazón más directa con el género conocido en historia del arte como pintura de interiores. Estas cuestiones, evidentemente, no fueron bien asimiladas por Caron, aunque, para ser justo, algunos de sus aspectos —precisamente los que en el apogeo de la naturaleza muerta adquieren gran relevancia— fueron, en parte, representados en sus ilustraciones. De cualquier modo, esa contraposición de tendencias señalada por Bryson, aunque se entrecrucen a menudo, conlleva varias cuestiones importantes para el estudio de este género pictórico.

El propio Bryson, por ejemplo, detiene su atención en ciertos pormenores del relato de Plinio¹³ referente al certamen del que salió victorioso Parrasios. Observa este autor el hecho de que resulta extraño, si se piensa que el cuadro estaba en el interior de una sala, que los frutos del bodegón pintado por Zeuxis fuesen picoteados por los pájaros. Del mismo modo, la idea de la cortina que «cubriría» la obra de Parrasios no deja de ser insólita. En todo caso, buscándole una explicación a esos detalles, el crítico se convence de que sala y cortina remiten a los componentes elementales de un escenario teatral, y sobre la base de esa constatación concluye que la naturaleza muerta es un género que mantiene estrechas relaciones con la arquitectura y el teatro. Por eso recomienda que en el esfuerzo de distinguir las *xenia* descritas por Plinio y Filóstrato de las que se encontraron en excavaciones realizadas en Campania, se tomen los debidos cuidados:

For one thing, it must be assumed that the *xenia* of Philostratus are meant as free-standing easel painting, executed as portable panels on ivory or wood, whereas the *xenia* from Campania are decorative frescoes and mosaics. And even if one supposes that the designs of the surviving *xenia* go back to prototypes of the kind Pliny and Philostratus discuss, those designs are been fully absorbed into the specific intention and rhythms of the Roman decorators. Nevertheless, it is exactly this process of absorption into the decorative schemes that suggests the continuity between the lost *xenia* of the *Natural History* and the *Imagines*, and those which survive. The Campanian *xenia* push still further both the shifting play with levels or degrees of reality to be found in Pliny, and the interplay between categories of culture and nature which Philostratus describes in the *Imagines*. *Xenia* suited the Campanian decorators because their transitions between real, theatrical and pictorial registers corresponded exactly to their own aims. Here the *xenia* should be considered to the whole interior ensemble of floor, ceiling and wall¹⁴.

Al comentar un mosaico que se conserva en el Museo delle Terme (fig. 3), Bryson resalta las particularidades de las figuras que allí se enuncian y el papel que desempeña la combinación cromática del blanco y del negro. El crítico, admitiendo que las figuras en blanco representan el pavimento, observa que si caminásemos sobre un suelo enladrillado con ese tipo de mosaico

¹² Y que conste que no me refiero aquí a las ilustraciones que nos dejó Caron de las «imágenes» inventadas por Filóstrato. Los grabados hechos por el artista francés adulteran, en muchos aspectos, el sentido del texto verbal del filósofo. Resulta mucho más interesante, en términos de iconografía, perseguir los efectos figurativos que las descripciones de Filóstrato produjeron en la obra pictórica de algunos artistas importantes. Es el caso, para dar un ejemplo, de los «Erotes», texto en el que Tiziano encuentra inspiración para la elaboración de las figuras más bellas de *La Ofrenda a la Diosa de los Amores*. Y no hay que olvidar que ese cuadro está presente en *El juego lúgubre*, de Salvador Dalí. Sobre el asunto, véase el estudio de Félix Fanés en su *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*, Madrid, Electa, 1999, pp. 161-171.

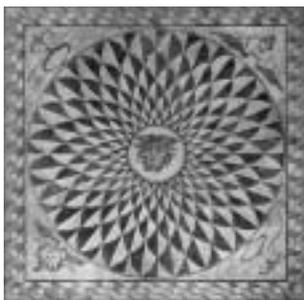
¹³ «...descendisse his in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisset linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem». Cf. *Naturalis Historia*, 65. Home page for Pliny's *Naturalis Historia*.

¹⁴ BRYSON, Norman: op. cit. p. 33.

¹⁵ Ibid. p. 33.

tendríamos la sensación de estar pisando sobre el abismo¹⁵. Esa configuración, hecha según todo lo indica para permitir el constante intercambio de los dos colores, engendra, en los instantes en que la convención se invierte, efectos mediante los cuales la sensación de desaparición del suelo se intensifica. Una de las consecuencias más directas de ese juego redundante en el surgimiento de una ficción embrionaria, o, mejor dicho, de un espacio de ficción a través del cual cualquier persona que viva la experiencia de recorrerlo podrá vivenciar el retozón sobresalto proveniente de impresiones que se contradicen: un pavimento que finge ser precipicio o un simulacro de sima que simula la vocación de transfigurarse en suelo. Todas esas tergiversaciones dejan en el plano de lo emblemático la cabeza de Medusa que el famoso mosaico tiene en el centro, confinando en los laberintos de la ambigüedad, los enigmas de sus perfectas formas geométricas.

Este relato embrionario que entreveo en el mosaico reproducido fortalece la idea de que en los procesos narrativos puestos en marcha por el género pictórico de la naturaleza muerta se superponen, como en las imágenes oníricas, dos o más fábulas diferentes. La que se desencadena a partir de los valores denotativos de los objetos representados y las que se intuyen en el trasfondo latente de esos mismos objetos. Si, en términos semánticos, esas fábulas se imbrican para formar estructuras connotativas, en lo concerniente al plano de la expresión los componentes geométricos se entrelazan para constituir, como en el caso de muchos de los grabados de Escher, configuraciones que asombran nuestra mirada cuando en ellas todas las etapas de un genuino proceso de metamorfosis inscriben su presencia. Quien se haya detenido a observar las varias metamorfosis forjadas minuciosamente por este singular artista habrá tenido la oportunidad de convivir con esas burbujas de la fascinación que las reminiscencias de las imágenes abismales avivan en nuestras entrañas. Basta clavar las pupilas en *Cielo y Agua II* (fig. 4) para sentir el misterioso hechizo que emana de una composición en la que la figura y el fondo se confunden de repente compartiendo esa franja sin fronteras que esbozan los contornos comprometidos.



3. Mosaico. Museo delle Terme.

4. Escher, *Cielo y Agua II*, 1938.



Es claro que las extraordinarias iconografías que encontramos en numerosas obras de Escher mantienen ligazones con una gama de formas cuyas etimologías plásticas pueden encontrarse en el famoso mosaico del Museo delle Terme, en las cabezas compuestas de Arcimboldo o en las paredes de la Alhambra. Pero no cabe duda de que, aunque en principio lo que parece interesar más al artista sea la manera de trabajar el plano, la manera de construir un espacio apropiado para albergar sus metamorfosis, a la «*succesion des motifs produits par l'art des métamorphoses correspond ainsi une façon de multiplier, à l'intérieur d'un même dessin, des points de vue parfaitement incompatibles. La réunion factice d'éléments tous déterminés par une perspective différente donne naissance à des constructions étrangères qui ont pour dénominateur commun d'avoir, semble-t-il, aboli les oppositions*



5. y 6. Arcimboldo, *El hortelano*, c. 1590.

classiques du haut et du bas, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'avant et de l'arrière, du près et du lointain, de la gauche et de la droite»¹⁶.

Estas insólitas composiciones son el resultado de la aplicación de procedimientos oníricos, y, en virtud de esas particularidades, las imágenes de Escher suponen compromisos con la regresión. Unas veces porque se conectan con el lenguaje enmarañado de los sueños; otras, con el carácter primitivo de los modelos que constituyen sus fuentes de inspiración, pues, como se sabe, algunos de sus procedimientos más específicos tienen origen en esa «diversity of patterns that gleam and glitter on the walls and floors, not only because they are good examples of what may be considered the primitive stages of the regular division of the plane, but also because it was perfectly possible to translate the range of colours in which they are executed into white and black; this is by no means true of all the Alhambra patterns»¹⁷. Estoy convencido de que la mayoría de los trazos, que de manera bastante somera he destacado, confluyen en un punto que me parece esencial para el estudio de la naturaleza muerta. Me refiero, para el caso, a una permanente tendencia que consiste en transformar la exterioridad en interioridad. Una cesta de frutas —pongo por ejemplo el famoso cuadro de Arcimboldo titulado *Retrato antropomórfico reversible con frutas*— se vuelve, como por encanto, un rostro de hombre rudo si a la cesta le damos un giro de 180 grados. Precisamente es eso lo que ocurre con *El Hortelano*¹⁸ (figs. 5 y 6), tela en la que, según Roland Barthes, Arcimboldo se toma al pie de la letra los aspectos habituales de una comparación, convirtiendo sus términos en una

¹⁶ GAGNEBIN, Murielle: *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste, stratège de l'Inconscient*. Paris, PUF, 1994. p. 137.

¹⁷ LOCHER, J. L (General Editor): *Escher. The Complete Graphic Work*, Londres, Thames and Hudson, 1993, p. 160.

¹⁸ Obra que también se conoce con el título de *El Cocinero*.

¹⁹ BARTHES, Roland: «Ar-cimboldo o El retórico y el mago», in *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 134.

²⁰ Existen otras metáforas utilizadas para definir la pintura, siendo tal vez una de las más conocidas la que mantiene una estrecha conexión con el relato que nos cuenta la leyenda de una mujer apasionada que para conservar la imagen de su amado marca con sus dedos llenos de sangre el perfil que dejan de él los rayos de la luz sobre una pared blanca.

²¹ LYOTARD, Jean François: *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 246.

identificación. Un procedimiento que opera, en palabras del mismo Roland Barthes,

en dos tiempos: en el momento de la comparación no es sino puro sentido común que propone una analogía, la cosa más simple del mundo; pero, en el segundo tiempo, la analogía enloquece, es radicalmente explotada, se ve impulsada a destruirse a sí misma como tal analogía: la comparación se vuelve metáfora: el casco ya no es *como* un plato, es un plato. Sin embargo, con una última sutileza, Arcimboldo mantiene separados los dos términos de la identificación, el casco y el plato: según por donde se mire, veo una cabeza o veo el contenido de un plato; la identidad de ambos objetos no se apoya en la simultaneidad de la percepción, sino en la rotación de la imagen, que aparece presentada como reversible¹⁹.

En el fondo, ese constante desplazamiento de lo de fuera hacia adentro sitúa la naturaleza muerta en el ámbito de una metáfora tradicional²⁰ a través de la cual se concibe la pintura como si fuese una ventana, entendida ésta como un orificio que se deja en la pared para que el viento entre, o como un boquete que la mirada atraviesa para contemplar el mundo de afuera. Pero el texto pictórico, emplazado en las urdumbres de lo semiótico, no sólo es un enjambre de tropos, sino también un espacio simbólico en el que confluyen sistemas de signos muy diversos, lo que a menudo hace aún más intrincada la expresión de lo retórico, ya que una metáfora puede manifestarse a través de la unidad morfológica de un sistema, velada por las unidades actualizadas de otro. Quizás por eso sus itinerarios de lectura forman marañas por donde el deseo circula, infatigable, como un fantasma que busca algo que de antemano puede decirse que nunca encontrará. Su errabunda zozobra deja vestigios en toda suerte de vericuetos expresivos y a veces alardea de su presencia rozando la piel significativa de las imágenes más evidentes, pero manteniéndose siempre inmune a cualquier trampa que pueda atraparlo o amenazar su libertad. Porque, como afirma Lyotard inspirándose en Freud, el deseo:

est interdit bien *avant* que ne joue la censure du rêve, il est interdit en son fond. Et ce qu'il faut dissocier, ce n'est pas une force pure d'un côté et de l'autre un *discours*, mais le discours du désir qui, figural et figuratif, constitue la matrice d'un fantasma originaire, et d'autre part les perceptions et les restes diurnes, matériel préconscient que cette matrice attire et qu'elle travaille, jusqu'à le rendre méconnaissable, ce travail ayant pour fin à la fois d'accomplir le désir, de répéter la forme matricielle en l'imprimant sur un matériel, et de le travestir, d'habiller cette forme avec les éléments issus de la réalité²¹.

Admitiendo, pues, por un lado, que como discurso el texto pictórico congrega componentes de varios sistemas signícos, la naturaleza muerta, como se puede comprobar en su trayectoria, ha privilegiado las relaciones con otros textos, principalmente con el texto arquitectónico de la casa, sin que eso signifique que la gestualidad o la narrativa pierdan en ella relevancia y, por otro, que la imbricación de esa pluralidad de prácticas significantes constituya un portentoso manantial de restos diurnos con los que el

deseo trabaja, me cautiva el afán o la expectativa de que la imaginación investida en un acto de lectura, tal vez guiada por alguna nostalgia ancestral, sea capaz de atisbar, en cuadros en que los géneros de la naturaleza muerta musical y del interior holandés se superponen, alguna que otra peripecia de las obscuras andanzas a que el deseo se entrega en ese espacio sincrético. No se trata, en lo que concierne a esa tarea, de entregarse a las nebulosas certidumbres de un presentimiento, ni de dejarse ilusionar con los encantos más explícitos de la pintura. Se trata, eso sí, de ceñirse al presupuesto de que, en el entramado de relaciones intertextuales y dialógicas establecido por la simbiosis de esos dos géneros pictóricos, las configuraciones signícas constituyen lugares que simbolizan las virtualidades de la morada, y que por consiguiente evocan, como piensa Gaston Bachelard²², refugios primordiales, favoreciendo así el tráfago de las metáforas de que se vale el deseo en sus peregrinajes por los senderos de la intimidad. En fin, se trata de llevar la mirada hasta esos lugares y hacer que de dichos lugares se desplacen hasta nuestras pupilas algunas de las partes que se agazapan en la engañosa transparencia que las imágenes expresan en su exterioridad.

²² BACHELARD, Gaston: *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1989, pp. 25-60.

Sobre humildes o lujosas mesas de madera se ordenan, formando auténticos cuadros dentro del cuadro, los objetos cotidianos, las viandas y los platos. Todo ha sido cuidadosamente calculado para integrar unas circunstancias hogareñas en las que reinan los principios del orden. Muchas veces la escena retratada ocurre en la cocina y otras en suntuosos salones donde los comensales se entregan a los placeres de una vida de abundancia. Mas, de cualquier modo, los significados más obvios de esa meticulosa circunspección están minados por significados entrañables, aunque desde comienzos del siglo XVII muchos de estos cuadros tuviesen la función alegórica de representar los cinco sentidos. Notables a ese respecto son, por ejemplo, las pinturas realizadas por Jan Bruegel y de las cuales el Museo del Prado conserva una hermosa colección. Entre ellas destaca *El Oído, el tacto y el gusto* (fig. 8), una composición en la que metáforas, sinécdoques y metonimias se aglomeran y se ofrecen a la mirada de manera exhibicionista.

Los historiadores del arte convienen en que en este tipo de obra, nacida en un momento en que la naturaleza muerta alcanza su apogeo, el carácter enciclopédico se hace evidente. De cualquier modo, los *xenias* acentúan las relaciones armónicas entre los diferentes sistemas signícos que en el cuadro se actualizan y hacen que la combinatoria entre gestos, actitudes, disposición de los muebles e instrumentos, bloques arquitectónicos y puntos de vista confiera a la *peripateia* un destaque especial: todo está organizado como si tuviésemos ante la vista un movimiento teatral interrumpido, un movimiento que al haber sido suspendido puede descomponerse en instantes significativos que conducen la mirada hacia lugares en los que la significación se intensifica. En torno a la mesa de la izquierda, la sinestesia no sólo nos invita a vivenciar el simulacro de quien se dispone a escuchar la

música, sino que nos envuelve en la enigmática actitud de recato de la joven que está más cerca de la persona que toca el laúd. La gestualidad de los personajes del lado derecho de la composición realiza un conjunto de acciones mostrando que están abstraídos en sus quehaceres e indiferentes a la música que emana del laúd. Tal particularidad articula un relato cuyo decodificación no crea dificultades, ya que al observador del cuadro se le proporcionan los datos necesarios para captar la fábula que se estructura a partir de los cambios de estado que presupone el servir los alimentos. Sin embargo, la joven en actitud de recato parece insensible a la figurativización de esa fábula, pues todo indica que su ensimismamiento no se puede satisfacer con esa profusión de alimentos que los criados colocaron en la mesa. Algo se esconde, por consiguiente, en ese lugar de la pintura. Tal vez un secreto que la mirada atenta de la otra joven que toca el laúd adivina o conoce. Un secreto que las manos que tañen las cuerdas del instrumento musical susurran y la timidez de los gestos de la joven que escucha no puede disimular, como se podrá observar mejor en el detalle (fig. 7). No es el gesto de acariciar a un animal doméstico lo que impresiona, sino la intimidad que trasciende el acto de la caricia, el envés de un gesto que ilumina la expresión pictórica con los destellos de una matriz figural en la cual arraiga la significación de ese rincón cósmico evocado por la casa, metáfora perfecta, en el caso, para las reminiscencias arcaicas de primer cobijo protector.

7. Jan Brueghel, *El oído, el tacto y el gusto*, c. 1618. Detalle.



Las llamadas naturalezas muertas musicales tuvieron como iniciador, según los historiadores de este género, a Evaristo Baschenis (1617-1677), pintor y músico que poseía un profundo conocimiento técnico, acústico y morfológico de los instrumentos. Sus composiciones pictóricas tienen un rigor cartesiano, pues no hay que olvidar que la iconografía de los instrumentos musicales está en la base de algunos de los problemas más complicados de la pintura. En virtud de sus cualidades plásticas y espaciales, tales instrumentos se transformaron en auténticos modelos de la imagen visual, ya que, en cuanto fruto de un minucioso trabajo de construcción artesanal, no sólo estaban sujetos a una forma de la cual dependía su sonoridad, sino que presentaban configuraciones morfológicas que se constituían en complicados problemas cuando se trataba de representarlos mediante el uso de la perspectiva lineal. En todo caso, las alegorías de los cinco sentidos necesitaban ampliar los temas de la naturaleza muerta tradicional, y para eso la inclusión de los instrumentos de música fue un gran hallazgo. Era fácil sugerir el sentido del tacto y el de la vista, pero el del sonido ofrecía mayor resistencia a la representación pictórica. Consecuentemente, fue necesario traer al campo de las imágenes objetos que propiciasen la elaboración de sinestias más eficaces. Una guitarra o un laúd colocados junto a una partitura fue uno de los recursos considerados más apropiados para obtener efectos plásticos que insinuasen la presencia sonora en el espacio del cuadro.



8. Jan Brueghel, *El oído, el tacto y el gusto*, c. 1618.

Por otro lado, el laúd, el violín, la guitarra y el violoncelo le añaden al ser humano extensiones muy especiales, formas que no sólo enriquecen su hechura, sino que también desentrañan interioridades con la evocación de ruidos intestinos que resucitan reminiscencias embrionarias. El agujero de la caja de resonancia de una guitarra o de un laúd, por ejemplo, desvela el misterio de una oscuridad que nos magnetiza y despierta en nuestra imaginación el estremecimiento de que tal vez de ella provenga el ancestral canto de las sirenas. Porque las sombras encajonadas en la suavidad que encontró la madera en esos instrumentos poseen el extraño privilegio de ajustar las lejanías del silencio a los confines de lo melódico. Fascina presentir en ellas el conjuro de murmullos y voces o, como dice Kaja Silverman, identificar:

the sonorous envelope trope as a fantasy, I mean to emphasize that trope's retroactivity rather than its fictiveness— to indicate its status as an after-the-fact construction or reading of a situation which is fundamentally irrecoverable, rather than to posit it as a simple illusion. In other words, I intend to stress the ways in which the fantasy functions as a bridge between two radically disjunctive moments—an infantile moment, which occurs prior to the inception of subjectivity, and which is consequently «too early» with respect to meaning and desire, and a subsequent moment, firmly rooted within both meaning and desire, but consequently «too late» for fulfilment. The first of those moments, which can be imagined but never actually experienced, turns upon the imaginary fusion of mother and infant, and hence upon unity and plenitude. This second moment marks the point at which the subject introjects a preexisting structure, a structure which give order, shape and significance to the original ineffable experience²³.

²³ SILVERMAN, Kaja: *The Acoustic Mirror*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 73.



9. Pierre Nicolas Huilliot,
*Naturaleza muerta con instrumentos
musicales*, s. XVIII.

²⁴ EBERT-SCHIFFERER,
Sybille: Op. cit., p. 43.

En *Naturaleza Muerta con Instrumentos Musicales* (fig. 9), Pierre Nicolas Huilliot, por ejemplo, pone en práctica, durante la primera mitad del siglo XVIII, las ideas de Baschenis disponiendo sobre la superficie de una mesa un laúd invertido, una flauta, una partitura y un violín. Aparentemente, la combinación es muy sencilla y los objetos representados parecen obedecer a unos principios miméticos bastante detallistas.

Pero si uno se fija con más atención en las formas de esos instrumentos no resultará absurdo que la imaginación de quien los contempla pausadamente las asocie con partes anatómicas del cuerpo humano. Las cartas, en el interior de una cesta situada a la derecha del cuadro, invitan al juego y, en este caso, al juego de interpretar, al juego de formar combinatorias cuyos sentidos sean, de algún modo, instigadores, contenidos a veces enigmáticos que espeluznan las máscaras utilizadas por la censura para esconder los perversos guiños de sus muy diversas muecas. No debe sorprender, por lo tanto, que la ordenación de los objetos de las naturalezas muertas musicales construyan, casi siempre, relatos en los que se camuflan fábulas que, aunque expresen sinestesias de la audición, rebasan ese significado para tratar otros asuntos. Así, el caño prolongado de la flauta que se sobrepone al cordal del violín protagoniza la sutil hazaña de delinear la insinuante configuración de un pubis oscuro, como oscuro es el interior de la caja de resonancia del laúd exhibiendo con alarde su vocación de vientre en estado de gravidez. Quizás esta pintura, con arreglo a la interpretación que propongo, conjunte, en la ensambladura de su significación más profunda, vestigios de esos dos momentos a los que se refiere Kaja Silverman en el fragmento citado.

Vale recordar que, durante el auge de la naturaleza muerta, cuando aún se mantenía, por lo menos en apariencia, la supremacía de lo espiritual, muchos de los pintores utilizaron el subterfugio de burlar los obstáculos del decoro haciendo sobrentender, mediante ciertos recursos expresivos, aspectos sicalípticos de gestos y actitudes de cosas del mundo cotidiano tenidas como dignas y honorables. No cabe duda de que los artistas sabían que las clases privilegiadas sentían, en el fondo, gran atracción por las representaciones bufas de la plebe empobrecida y, consecuentemente, las «allusions souvent obscènes suggérées par certains légumes ou par les comportements des marchands et des personnels de cuisine sont à interpréter, sans exception, dans ce sens. Les natures mortes néerlandaises ayant pour sujet des scènes de marché ou de cuisine qui arrivaient en Italie ou en Espagne étaient donc bien comprises et suscitaient quelquefois des répliques immédiates»²⁴. Es bastante común, por tanto, encontrar, en muchas de las pinturas que ponen en práctica procedimientos de alusión, mujeres que empuñan el cuello de un pato o una zanahoria dirigiendo la mirada hacia el espectador con aire malicioso. Frecuentes en escenas de cocina pintadas por Frans Snyders, Pieter Cornelisz van Ryck, Adriaen van Nieulandt y tantos otros,



10. Jan Saenredam, *Alegorías de los cinco sentidos*.

actitudes de ese talante son, en lo que concierne a los contenidos del lenguaje gestual, ingenuas y, en buena parte, no van más allá de metáforas ya vulgarizadas por la tradición. Lo que pueda haber de original proviene, en el caso de los interiores holandeses, de la manipulación del sistema de la perspectiva y de las estructuras arquitectónicas, principalmente en lo tocante al valor simbólico de los espacios en los que las acciones son puestas en escena. Pieter de Hooch, por ejemplo, obtiene efectos muy poéticos a través de la armonía del colorido y de la luz, creando, con ese recurso, ambientes cuya principal finalidad parece ser la de expresar con intensidad la intimidad de sus personajes. Cuadros como *La madre* y *Sesión de música* exploran, construyendo perspectivas en abismo, las encrucijadas de esa intimidad, ya que en ellos, el artista consigue ampliar las dimensiones reducidas de una habitación, símbolo antropomórfico de lo femenino, que se conecta con otra que está en la misma planta o que se intercomunican por medio de un pasillo que alarga las distancias pequeñas de dos aposentos contiguos.



A fin de cuentas, las capas más evidentes de la representación de los elementos o utensilios que se utilizaban para construir las alegorías de los cinco sentidos encubren gestos y actitudes francamente comprometidos con situaciones eróticas, como lo muestran los grabados (fig. 10), con dudosas pretensiones didácticas y moralizantes, de Jan Saenredam (1565-1607). Curioso observar que en la imagen referente al sentido del oído, la segunda por la izquierda, el personaje femenino toca la espineta y el masculino el laúd y, aunque sus miradas no se encuentren, hay en ellas una afectiva complicidad. Algo así como si la música arrastrase a los personajes hacia el perturbador reinado de una intimidad en la que el deseo —y no me refiero exclusivamente al deseo carnal— esboza el contorno de un objeto que nos fascina, de un objeto del que sentimos la falta y que aun palpando su presencia no sabemos identificar. Quizás sea ese el objeto que, en virtud de su invisibilidad, la pintura intenta capturar, inventando metáforas que cuando menos son capaces de evocar.

Otra de las características de los interiores holandeses es la de tender a exagerar los detalles, a transformar lo banal en algo relevante asignándole a lo

²⁵ FOSTER, Hal: «The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life», in *Fetish*, ed. Sarah Whiting, Edward Mitchell and Greg Lynn, New York, *The Princeton Architectural Journal*, 1992, p. 17.

²⁶ Sobre este punto, véase ASSOUN, Paul-Laurent: *The Princeton Architectural Journal*, 1992, p. 17.

²⁷ MARX, Karl: *Oeuvres*, I, Paris, Gallimard, 1965, pp. 604-619.

²⁸ FREUD, Sigmund: *Obras Completas*, Volumen XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1994, pp. 141-151.

familiar significados insospechados. La predisposición a la abundancia, por ejemplo, es evidente en numerosísimas naturalezas muertas producidas en Holanda durante el siglo XVII. No se trata tan sólo de aglomerar los más diversos tipos de frutos o utensilios de refinada fabricación, sino también de intensificar los colores de modo que las composiciones tengan un brillo especial. Para Hal Foster, ese recurso se relaciona con los procesos de fetichismo y, según él, aunque el abordaje de tal cuestión pueda parecer anacrónico, es indudable que si observamos hoy esas pinturas desde perspectivas antropológicas, marxistas o psicoanalíticas, el fetichismo, tal como es concebido en esas tres teorías, surge como un proceso en el que la lectura del texto pictórico se enriquece. Y eso porque la mirada, con arreglo a lo que piensa este autor:

might include a reminder of the very loss that haunts the subject. Certainly still life seems so marked: a ghost of a lack hangs over its very abundance. The second reason concerns the physical association of the threat of castration with the threat of blindness (which, again, is made explicit by Freud in his essay on the uncanny). More than any other genre, perhaps, still life is disposed for our gaze. And yet the very intensity of our gaze causes it to be reflected: pronk pictures in particular seem to return our look, so to speak. Others have remarked upon a similar effect in perspective: as equal and opposite to the viewpoint, the vanishing point seems to double our glaze, to return it; it threatens our gaze with its alienated double, threatens us with the nullity that it, the vanishing point, represents. I want to suggest that this effect is also often produced in still life, even though one might argue that still life is precisely the form pledged against perspective. In Dutch still life it is as if we are seen as we see; only in this case, it is objects that «see» us. Disposed for our gaze, still life, no less than perspectival construction, threatens to dispossess us of our sight. Our gaze, made intense, even Medusal, in still life looks from things and threatens us²⁵.

En mi opinión, la pluralidad de sentido de que se impregnan los signos en estas composiciones en que se apiñan frutos y objetos tiene vínculos con la ambigüedad que se manifiesta en el mosaico del Museo delle Terme. No discuto la idea de que el fetichismo es hechicero, a juzgar por lo que sostienen los viajeros que intentaron traducir el significado del término *feitico*²⁶, ni coloco en tela de juicio el concepto de desplazamiento en que Marx fundamenta sus consideraciones sobre el carácter fetichista de la mercancía²⁷, así como tampoco descarto la tesis freudiana de la sobrevaloración y de la sustitución del pene²⁸. Hal Foster congrega de manera eficaz todas esas posiciones en el ensayo que acabo de citar, en donde muestra que todas ellas conviven de manera armoniosa, porque todas ellas aportan múltiples posibilidades de lectura. Pero me conquista eso de que la abundancia y el brillo se relacionan con la falta o con el miedo de la ceguera, pues tanto los *still leven* como los interiores holandeses poseen, con respecto a ese punto, una laberíntica vocación por los abismos del significado y no debe ser fortuito el hecho de que el mosaico del Museo delle Terme contenga en su centro la cabeza de Medusa. Acaricio la convicción de que tal vocación arraiga en lo inconsciente o, como dice Rosalind Krauss, en el inconsciente óptico.

En otras palabras, esa configuración que en la representación del mosaico es suelo y abismo al mismo tiempo proviene de una dicotomía de la negación: para negar el vacío de la falta o el miedo de la ceguera, el inconsciente óptico busca soluciones forzando la construcción de imágenes en las que los recelos se amortiguan y, por eso, trabaja con el recurso de estructurar textos plásticos en que la no-falta y la no-ceguera no sólo conducen la mirada de un espectador, sino que también liberan el deseo de cualquier amarré y le dejan el campo libre para que deambule por doquier. Poco importa si para contar la fábula de una masturbación el pintor de una escena de cocina plasma con esmero la mano que empuña el cuello de un pato. En el fondo, lo que ese artista está pintando es precisamente lo que se esconde del otro lado de la imagen, lo que en resumidas cuentas no se ve porque no se puede ver, como no se puede ver la pulsión de muerte que se introduce entre la ranura de lo que se divide para hacer palpable un acto de conjunción. No es, por tanto, la mano que acaricia ni el miembro acariciado el objeto efectivo de la representación, porque la visión empírica «ha de ser anulada en provecho de algo equiparable a la precondition de la misma apariencia del objeto ante la visión. Ante una instancia de la visión más elevada, más formal, ante algo que cabría denominar la estructura del campo visual como tal. Pues la estructura del campo visual no es, y no puede ser, del orden del campo perceptivo. Después de todo, este último siempre se encuentra detrás de sus objetos: es su trasfondo, su soporte, su medio»²⁹.

²⁹ KRAUSS, Rosalind E.: *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 28.

La lógica de esos argumentos me hace pensar que en la fábula contada por Plinio Zeuxis *sabía* que Parrasios había pintado una cortina porque, como gran pintor, tenía plena conciencia de que la imagen representada está por detrás de la imagen que se ve. La idea de la cortina contenía, sin duda, una comprensión más profunda de la imitación y, consecuentemente, su autor merecía, con toda justicia, el premio. Ocurre que los estudiosos de la naturaleza muerta no sólo transformaron el relato de Plinio en paradigma, sino que, en mi opinión, lo transformaron también en un fetiche. Digo esto porque así como la exageración de la abundancia y del brillo constituyen una especie de celosía fetichista, puesto que son, creo yo, componentes de una metáfora en que el sentido de un estado social equivale a la elevación de una erección, del mismo modo la cortina que Zeuxis *fingió* correr corresponde a una definición metafórica de la pintura: descubrir lo que las cortinas de la visión cotidiana no nos dejan ver.

Si en los llamados interiores holandeses los *xenia* traen al espacio interno de la casa los elementos silvestres, la naturaleza muerta musical estructura significaciones en las que el continente y el contenido de los instrumentos confiere a las manifestaciones de la oposición exterior vs interior valencias de sentido muy particulares, ya que las dimensiones de la oposición interior doméstico vs exterior natural adquieren un tamaño mucho menor, por vía de regla, en instrumentos como la guitarra y el laúd cuyos formatos, además,

³⁰ RIPA, Cesare: *Iconología*, Madrid, Akal, 1987.

se adaptan a las peculiaridades anatómicas del cuerpo humano y a veces se adhieren a él como si fuesen extensiones propias. Pero, en una acepción más abarcadora, la oposición exterior vs interior no es, en el caso de los instrumentos musicales, el eje sobre el cual adquiere su sentido más profundo la sonoridad, la sustancia de que se alimenta la música para hacerse lenguaje. Más allá de todo eso, lo que cuenta es el hecho de que el lenguaje musical evoca instantes, especies de *peripateias*, en que lo que está en juego conlleva los efectos de lo que se engendra en esa doble negación establecida por lo no-exterior vs no-interior. Desde esa perspectiva, los instrumentos musicales plasmados pictóricamente ofrecen, a mi ver, una insólita posibilidad de lectura, principalmente cuando la aventura de interpretar se centra en las metáforas creadas por los artistas plásticos para expresar no sólo la invisibilidad de lo sonoro, sino también los contenidos enigmáticos. No se puede negar que tanto la casa como los instrumentos musicales constituyen, en términos semánticos, una metáfora del cobijo, una metáfora que desentierra claves de una matriz figural.

No cabe duda de que las naturalezas muertas musicales, frecuentemente presentes en los interiores holandeses, constituyen, como en el mítico cuadro de Parrasios, una cortina, o, si se prefiere, un cortinaje de metáforas que velan relatos cuyas conexiones con las escenas costumbristas son muy sutiles, principalmente porque las fábulas que están al otro lado de las narrativas obvias tienen como protagonistas entes que no son concretos. En muchas ocasiones, las alegorías de la música se inspiran en las ideas de Ripa. En su *Iconología*³⁰, el autor italiano simboliza la música con una manada de cisnes que rodean una fuente en la que aparece un adolescente coronado de flores y varios instrumentos. Las tentativas de representar lo abstracto le deben mucho a este pensador, aunque, en general, las naturalezas muertas musicales que forman parte de los interiores holandeses, como es el caso de Jacob Toorenviet, Godfried Schalcken y Jan van Bijlert, tienen, casi siempre, una relación directa con el placer, característica que debe ser vista como un componente de la fábula denotada y también como una pista que nos puede conducir al sentido o a la significancia de una fábula connotada que se oculta.

En lo que concierne a los relatos obvios, fruto de una avenencia de acciones y gestos relacionados con varios aspectos de la vida cotidiana, lo picaresco y lo moralizante se filtran en escenas aparentemente recatadas. Numerosos cuadros de la pintura de género cultivada por los artistas holandeses durante la llamada Edad de Oro muestran facetas muy variadas de un contexto social en el que confundándose con los comportamientos estrictamente familiares, rasgos carnalescos de la plaza pública se desplazan hacia el interior de una sala. Típico paradigma de esa modalidad pictórica son, por ejemplo, las telas de temática profana realizadas por Gerrit van Honthorst en la primera mitad del siglo xvii. En la Galleria Borghese, de

Roma, encontramos, con el título de *El Concierto*, 1625, un cuadro de este pintor que ilustra perfectamente el asunto. Cuatro personajes componen la escena: un caballero que toca el violoncelo, un joven que canta ensimismado, una doncella que parece acompañarlo en su noble entusiasmo y lo anima acariciándole suavemente, y una vieja celestina que gesticula y se entrega con la sapiencia del oficio a la faena de desvalijar al incauto amante del canto. Pero esa trama sólo se percibe cuando nos detenemos en los significados que los gestos disimulan y constatamos que toda la acción picaresca contradice la evidente armonía que a primera vista invade la mirada del observador de la obra. En otras composiciones, Honthorst, influenciado por las técnicas de Caravaggio, se entrega a ejercicios plásticamente más complejos. En el *Grupo Musical en un balcón*, de 1622, juega con la perspectiva y, en contrapicado, nos ofrece recursos expresivos puestos al servicio de gestos y actitudes que connotan una lascivia que mal se camufla.

Mas tal vez Jan Steen (1626-1679) haya sido el artista de la Edad de Oro de la pintura holandesa que mejor encarnó una amplia gama de temas costumbristas en los que, de alguna manera, las naturalezas muertas musicales están casi siempre presentes. Cuadros como la *Visita del Médico*, *Salida de la Cantina*, *La Merienda* y *El Borracho* forman un significativo conjunto de imágenes impregnadas de gestos y actitudes mordaces, manera de configurar una inconfundible visión de mundo destinada a cuajar con ironía *peripateias* comprometidas, muchas veces, con situaciones que generan fábulas de sentidos muy diversos, como apropiadamente señala Mariet Westermann³¹. Una lectura atenta de *Histoire de la vie privée: De la Renaissance aux Lumières*³² basta para tener una idea de la amplitud del universo retratado por este artista. Sin embargo, no es este el momento para detenerse en la riqueza de detalles captados por Steen, creador que supo, como pocos, adentrarse en los interiores del hábitat humano como quien se adentra en los espacios entrañables de una persona. Desde la sala de estar hasta la alcoba, Steen recorrió las significancias del gesto, la ambigüedad de las actitudes y las trampas que la pulsión de muerte le pone a la gente para que caigan del otro lado de los sentidos inocuos de la vida. Únicamente deseo fijar la mirada en algunos puntos de la tela que lleva por título *Fiesta en la granja* (fig. 11).

El cuadro entero nos presenta una serie de acciones congeladas en instantes de *peripateia* a partir de los cuales se ordena un relato cuya principal característica parece ser la disipación y el desenfreno. Todos los personajes son protagonistas, de algún modo, del desorden, representado de manera inmoderada por el perrillo que se encarama en la mesa para terminar de despedazar una tarta, por el tonel que desperdicia a chorro limpio el vino, por la pierna de un mancebo apoyada sobre las rodillas de una joven y, sobre todo, por esa especie de *asarotos oikos* en que se disponen varios

³¹ WESTERMANN, Mariet: *The Amusements of Jan Steen*, Londres, Wanders Publishers, 1997.

³² VARIOS AUTORES: *Histoire de la vie privée: De la Renaissance aux Lumières*, vol. 3, Paris, Seuil, 1986.

³³ Sigo aquí la clasificación de Greimas («Conditions d'une Sémiotique du Monde Naturel», in *Du Sens*, Paris, 1970, pp. 9-91). Para el conocido semiótico, un sintagma elemental resulta de una acción que presupone que el sujeto se conjunta con el objeto sin dificultad —coger algo que está al alcance de la mano—; el sintagma algorítmico presupone una acción más complicada —coger, por ejemplo, una fruta con la ayuda de una escalera—; y el sintagma estratégico proviene de una acción mucho más compleja —la acción, pongamos, de cazar una perdiz.

³⁴ CARR-GOMM, Sarah: op. cit., p. 234.

objetos y deshechos de comida sobre el suelo de la sala. Las acciones a que aluden los varios instantes de *peripateia* que sobredeterminan las principales características plásticas de la composición mantienen, en general, vínculos con sintagmas gestuales elementales, algorítmicos y estratégicos³³. Con respecto a estos últimos, sobresale el acto del mono, que subido a una perchera, realiza la ingeniosa tarea de parar el tiempo, como si con eso eternizase el acaecer de lo que está ocurriendo en este recinto en que sólo la arquitectura y los objetos más elevados permanecen indiferentes a la acumulación de desquicios y placeres.

Algunos han querido ver (es el caso de Sarah Carr-Gomm³⁴) en este interior holandés un cuadro de género en el que el artista, al haber utilizado símbolos cuyos contenidos emblemáticos tienen índole edificante, construye una fábula sobre la moraleja de que la vida es corta y la lujuria está más cerca de la muerte de lo que podemos imaginar. A pesar de que en términos narrativos tal interpretación se justifique por sí misma, creo que el lujo cromático, la pluralidad de los instantes de *peripateia*, la minuciosidad en los detalles, la maestría de la composición y juegos en abismo, confieren a esta obra un sentido que deriva del placer de pintar y, además, del placer casi erótico que un óleo sobre lienzo conlleva. Por eso me inclino a pensar que en este cuadro se manifiesta, también, un relato en el que se cultiva la idea heterodoxa de que si conseguimos librarnos de la censura alcanzaremos los reinos gozosos que tienen como trasfondo el siempre añorado jardín de las delicias.

Un pormenor de la tela (fig. 12) me coloca en la pista de tal interpretación. Me refiero a ese lugar en el que una señora, aún joven, duerme como quien se entrega a un gesto de absoluta tranquilidad y embeleso. Nada parece perturbarla, ni siquiera el sonido del instrumento de soplo usado por un niño que, jugueteando, parece intentar traerla al contexto donde los personajes se entregan a rienda suelta a los apetitos de cada uno. Sin embargo, esa mujer, inmovilizada en el gesto de quien cruza los brazos, desempeña un papel clave en el enunciado pictórico, pues todo nos lleva a creer que ella es la dueña de la casa, representando, por consiguiente, el principio del orden, la ley de lo simbólico. Esta dama es, nada más y nada menos, que el maderamen de un significante en el que las reglas o normas constantes de la institución hogareña y familiar asumen la condición de metáfora. Una metáfora conceptual que en el plano enuncivo del cuadro se desvanece a partir del momento en que el sueño anula sus propiedades, lo que trae como consecuencia un estado de cosas a través del cual la doble negación se instaura. En otras palabras, el no-orden y el no-desorden toman cuenta de las acciones representadas en *Fiesta en la granja*. Siendo así, los diversos sintagmas gestuales plasmados en el espacio del cuadro hacen que el observador se vea participando de una fábula en la cual la moraleja ya no es una condena de la lujuria o del desenfreno de los instintos.



11. y 12. Jan Steen, *Fiesta en la granja*, c. 1660. Conjunto y detalle.

³⁵ BAJTÍN, Mijail M.: *Problemas de la Poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª edición, 1993, p. 180.

Al contrario, el relato reviste particularidades de carnavalización, en la acepción que el término tiene en la teoría de Bajtin. Esa característica no debe sorprender, pues existen otros cuadros de Steen —*Salida de la Taberna*, por ejemplo— en los que los procesos carnalescos son evidentes tanto en lo concerniente a las deformaciones expresivas como en lo que se refiere a la inversión mordaz de los valores sociales instituidos. Aunque los rituales carnalescos eran callejeros, el carnaval:

también penetraba en las casas y se delimitaba en realidad tan sólo en el tiempo y no en el espacio; el carnaval no conoce el escenario ni las candilejas del teatro y su espacio principal podía ser solamente la plaza, puesto que por su misma idea el carnaval es popular y universal, y todos deben participar en el contacto familiar. La plaza fue el símbolo de lo popular. La plaza del carnaval —plaza de acciones carnalescas— adquirió un matiz simbólico complementario que la ampliaba y profundizaba. En la literatura carnavalizada la plaza, en tanto que lugar de la acción del argumento, es biplana y ambivalente: a través de la plaza real parece vislumbrar la plaza carnalesca el libre contacto familiar y las coronaciones y destronamientos universales³⁵.

Al situar las acciones carnalescas en el espacio de la sala, los destronamientos de los contactos familiares reglamentados por las normas ya no son una vislumbre. Ahora aparecen plenamente enmarcadas, como conviene a un relato que tiene principio y fin, o, como se admite en narratología, a un relato que resulta de la inversión de un contenido colocado. Sus personajes ganan corporeidad, y, en el caso de la joven señora que duerme, el proceso de figurativización, aunque no exactamente en su estructura profunda, permite que ese momento de la fábula se lea connotativamente como una unidad morfológica cuyo significado puede muy bien ser el destronamiento de la censura o, en las palabras de Zavala, corporeizar el deseo de libertad, dado que éste, una vez que la represión se esfuma,

es una especie de momento único, «utópico» (en el sentido actual del término), profundamente *político*, sin intereses de partido. Político en cuanto representa y revela el anhelo de libertad del ser humano, que en inversiones sociales subvierte

³⁶ ZAVALA, Iris M.: *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín, Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 70.

el poder y la subyugación, y desafía las jerarquías dominantes, otorgándoles la palabra a cuantos la jerarquía, el orden y el poder silencian y oprimen para mantener sus normas³⁶.

Una lectura que se escude en esa lógica simbólica hace que el relato moralizante que para algunos tiene este cuadro de Steen se presente como una suerte de cortina tras la cual se esconden otros relatos. Puestas así las cosas, no me parece absurda la idea de que, considerando las particularidades expresivo-semánticas de la composición y el papel que en ellas juega la metáfora señalada, se pueda llegar a otras interpretaciones también consistentes. Por ejemplo, se puede leer la tela apoyándose en la hipótesis de que todo lo que está ocurriendo en el interior de la sala es la representación del sueño de la dueña de la casa, y, si se acepta esta lectura, forzoso será convenir que a partir del papel que desempeña la metáfora los espacios de la realidad y de lo onírico se confunden. Por otro lado, la metáfora en cuestión, en tanto matriz de una polisemia que multiplica las fábulas y proporciona pistas de abordaje del texto pictórico, constituye una figura retórica que se realiza en el plano enunciativo del cuadro, asumiendo la índole de un tropo discreto y conceptual, de una metáfora, en fin, que expande sus valencias significativas por el enunciado, ya que la mirada de la joven que ocupa el centro de la escena, aunque parezca dirigirse hacia fuera del cuadro, es, en el fondo, una mirada de ensimismamiento o de embriaguez, una mirada concentrada en sí misma, ajena a la presencia de algún observador situado fuera del espacio enmarcado. Su entrega a ese ensimismamiento se reafirma en el automatismo de sus gestos y también en el erotismo que ellos sugieren, pero si se acepta la idea de que las escenas que vemos pueden ser la puesta en escena del sueño de la dama, la idea de censura, como se verá más adelante, cambia radicalmente.

Existen, sin embargo, interiores holandeses en los que la naturaleza muerta, a pesar de su discretísima presencia, confiere a la significación de las escenas representadas matices de sentido muy singulares. Me detendré, para finalizar este trabajo, en el *Tocador de laúd* (fig. 13), de Sorgh (1611-1670), cuadro que se encuentra en el Rijksmuseum, de Ámsterdam. El lienzo constituye, según la opinión de estudiosos de este género, un hermoso ejemplo de una tradición pictórica que se centra en la representación de escenas familiares esmeradamente ordenadas. Varios detalles resaltan ese sello y, en algunos casos, lo que parece ser una muestra de desorganización es, en el fondo, un refinado alarde de conocimiento de técnicas compositivas muy particulares. Se sabe, para citar apenas uno de esos aspectos, que en las primeras naturalezas muertas que representaban una cesta de frutas sobre una mesa, el mantel aparecía centralizado cubriendo totalmente la superficie del mueble. Con el tiempo, el mantel fue siendo desplazado y parte del tablero de la mesa quedaba descubierto, tal como ocurre en esta obra de Sorgh. Quizás ese fenómeno expresivo se deba al hecho de que es

más difícil representar una tela lisa que las arrugas de cualquier paño y, por tanto, el recurso servía como prueba de la destreza de un artista.

Mas, obviamente, la maestría de este artista no se resume en pormenores de ese tipo. La composición de toda la escena pone en evidencia la pericia del pintor y, si consideramos la disposición de los elementos, hay combinatorias muy semejantes a las usadas por Vermeer en algunos de sus cuadros más famosos. En el interior de Sorgh, la luz, como en buena parte de los interiores del gran creador de *La encajera*, proviene de la izquierda, de una ventana en que la cortina ha sido corrida. Además de eso, el punto de articulación de la sinestesia utilizada para expresar el sonido deriva, y no debe ser una mera coincidencia, de una combinación formada por el rostro de quien toca o escucha el instrumento y un cuadro de clara función metalingüística colgado en una pared del fondo a espaldas del personaje. Tal combinación es evidente, por ejemplo, en *La tocadora de Guitarra* de Vermeer. En dicho lienzo, el cuadro del fondo representa un paisaje (fig. 14) cuyos significados pueden remitir al contenido del género de música que la joven está interpretando. En la tela de Sorgh, como se constata en este detalle (fig. 15), el arreglo es semejante, aunque la pintura detrás de la mujer que oye el concierto del caballero que tañe el laúd tenga otro tema.

Podrían señalarse otros muchos aspectos que ambas obras tienen también en común, pero me detendré apenas en el que se refiere al hecho, ya observado por Wheelock³⁷, de que las imágenes que Vermeer nos ha legado proyectan en sus interiores holandeses un aura de absoluta tranquilidad, una paz doméstica que se revela tanto en los quehaceres como en los «pensamientos» femeninos y aun en las relaciones que estas damas, casi siempre con aire comedido, mantienen con los caballeros cuando éstos les brindan un concierto o las galantean de manera gentil. En verdad, esas actitudes no son exclusivas del estilo pictórico del gran maestro. Están presentes en muchos otros pintores holandeses de los siglos XVI y XVII, y, evidentemente, en *El Tocado de Laúd*. Sin embargo, si las observamos en conexión con los ambientes en que las acciones están situadas, el aura de tranquilidad posee unos matices muy especiales. En general, aunque representen momentos de la vida íntima, son escenas que *pueden ser vistas*, pues no hay en ellas *nada* que deba ser escondido. Tanto es así que a menudo las cortinas de las ventanas de estos lugares hogareños en los que conviven los personajes están corridas, claro indicio de que en tales interiores no *habría* qué esconder. Podría argumentarse que es un recurso expresivo relacionado con la manipulación de la luz, o, también, que las habitaciones en que los personajes viven esos momentos de intimidad doméstica se ubican en la segunda planta³⁸ de la casa y, por consiguiente, la curiosidad de extraños no ofrecía ningún tipo de amenaza. Pero ninguno de esos motivos me parece suficientemente convincente. Muchas de las ventanas de los interiores holandeses dan a la calle y la luz tiene otras fuentes. Consecuentemente, lo



13. Sorgh, *El tocador de laúd*, 1661.

³⁷ WHEELOCK Jr., Arthur K.: *Vermeer and the Art of Painting*, New Haven, Yale University, pp. 140-150.

³⁸ Esta afirmación no pretende ser categórica. Sería necesario un estudio cuidadoso de la vivienda de la época para plantear de manera más sólida la cuestión. Confieso que, en este caso, amparo mis ideas en el cuadro *The Eavesdropper* (1657), de Nicolaes Maes, cuadro en que se representa a una dama bajando las escaleras, después de dejar a un grupo de comensales que se ven en la segunda planta, para husmear lo que está ocurriendo en la cocina, lugar en el que las empleadas eran frecuentemente sorprendidas, con algún mancebo, en situaciones comprometedoras. En cuadros de Vermeer —*Muchacha leyendo una carta con su ama*, por ejemplo—, la doméstica mira a través de la ventana como si hubiese sorprendido algún curioso interesado en mirar lo que su señora estaba haciendo. Vale decir que la sala en que ocurren los sucesos representados, aunque a veces forme parte de un espacio

nivelado con el de la calle, siempre será abertura por donde la mirada fisgona se infiltre.

³⁹ MANGUEL, Alberto: *Reading Pictures. A History of Love and Hate*, Bloomsbury/ Knopf Canada, 2000, pp. 15-60.

⁴⁰ Las generalizaciones son, sin duda, peligrosas, pero también tienen una ventaja: abrir posibilidades a las excepciones.

que me parece importante no es precisamente la ventana, ni el hecho de que los postigos estén abiertos. Lo que me intriga es la cortina o, mejor dicho, la metáfora —y aquí retorna mi interpretación del relato de Plinio sobre el certamen en que participaron Zeuxis y Parrasios— que la cortina contiene, pues, como si fuese un telón de teatro, ella nos crea la expectativa de un espectáculo que, según el punto de vista en que estemos situados, vamos a ver. Si es así, la cortina corrida me induce a pensar que su papel puede ser el de darle permiso a nuestra mirada para que se adentre en los recovecos de esas actividades familiares y pueda fijarse, como aconsejaba Filóstrato, en algún dato que ofrezca al observador enigmas que incitan su lectura.

En *Reading Pictures. A History of Love and Hate*³⁹, Alberto Manguel destaca, entre otros valores de la imagen, el carácter narrativo y la índole enigmática. El primero estaría sobredeterminado por iconografías de orígenes muy diversos y por un espectro de circunstancias muy variadas, algunas fortuitas y otras obligatorias. Pero lo enigmático actúa en la pintura como una palabra secreta que debemos descifrar. Mi hipótesis, sin embargo, se fundamenta en el principio de que los dos factores se interrelacionan y asumen papeles complementarios. Creo que eso se evidencia cuando se constata, por ejemplo, que en los interiores holandeses la mirada de los personajes, en general⁴⁰, se armoniza con los sucesos en los que participan, con el acontecimiento que se realiza en el ámbito de una sala. Todo ocurre como si los protagonistas de la acción estuviesen pendientes unos de los otros y es evidente que esa particularidad se acentúa en escenas en las cuales los instrumentos musicales ejercen una función en los relatos que en ellas se manifiestan. Basta observar obras como *Compañía musical* y *Sesión de música*, de Gabriel Metsu, para convencerse de ello, sin que eso se tome como un paradigma, pues telas como *Joven pareja de músicos* y *Sesión de música*, de Jan Molenaur y Pieter de Hooch respectivamente, contradicen la regla. De cualquier modo, *El tocador de laúd*, de Sorgh, es un lienzo en el que los actores humanos, de acuerdo con los momentos de *peripateia* plasmados por su creador, envasan la mirada en el recipiente narrativo del enunciado de la composición del que también forma parte la iconografía de una naturaleza muerta (fig. 16).

Alrededor de unas frutas apetitosas, de un pedazo de queso, una jarra, posiblemente de vino, un plato y, sobre el mantel, unos restos tal vez de comida, todo, en ese lugar del cuadro, parece estar en perfecta armonía. Las *peripateias* que semejante bodegón contiene dan a entender que la escena corresponde a un momento posterior a una frugal merienda. Las circunstancias hablan de una intimidad que se regocija y la cortina corrida reitera la idea de que en este interior lo que está sucediendo reviste una dignidad para ser vista, como digna de ser vista es la escena del cuadro que adorna la pared del fondo, estratégicamente colocado bajo el alféizar de una

ventanilla enrejada que intercomunica —o por lo menos intercomunica a medias— la sala de estar con otra parte de la casa. Los marcos del cuadro y de la ventanilla forman una rima plástica, y, simultáneamente, definen un punto de la composición hacia el que confluye la perspectiva en abismo cuyo comienzo es insinuado de modo vago por las losetas del suelo. A pesar del sosiego que reina en el ambiente, el trasfondo que la ventanilla nos trae a la mirada es oscuro, o, si se quiere, inquietantemente penumbroso. No deja advertir lo que en él se encierra. En otras palabras, ese lugar de la tela complica, como diría Gaston Bachelard, la transparencia topográfica de la casa, y admitiendo que ésta, como ya he señalado, es una metáfora de lo femenino, ese trasfondo nebuloso no sólo sugiere una zona propicia a las andanzas del deseo, sino también la existencia de un refugio en donde se oculta algo que no debe ofrendarse a la mirada.

Las rejas de esa ventanilla interior, además de obstáculo, son, connotativamente consideradas, una frontera, y por eso funcionan también como la demarcación de dos espacios distintos en la topografía de la casa. En uno de ellos, la luz es soberana, mientras que en el otro las sombras y el misterio campan a sus anchas. Ese recinto separado de la sala de estar, o mantenido cautelosamente a cierta distancia de la sala de estar, guarda secretos que avivan la imaginación de quien contempla el cuadro. Es como si ahí existiesen cosas censurables, cosas enjauladas que cual pájaros del instinto sufren el castigo del cautiverio para que no vengan a picotear las frutas del bodegón, configuración iconográfica cuyo significado más arcaico se prende a las normas del orden, a las leyes de una etiqueta domadora de las relaciones sociales y familiares. Si es así, se comprende, entonces, que el hecho de haber colocado bajo el vano de la ventanilla una tela de temática ejemplar no es gratuito. Tiene un sentido que se camufla, pero que, en el fondo, es preciso: hay que huir del negror monstruoso y, con humildad, bajar la mirada hasta que las pupilas se llenen con las imágenes de una escena cuya religiosidad se transforma, de repente y paradójicamente, en un fetiche salvador.

Por otro lado, tampoco es gratuito que en *El tocador de laúd* las metáforas se aglomeren en el espacio enuncivo de la tela. Son metáforas muy sobadas en la tradición iconográfica de las culturas más diferentes y seguramente por eso se han convertido en pan cotidiano de la pintura occidental. Cualquier lector sabe que entre un laúd y un cuerpo femenino existen suficientes analogías para construir diversas configuraciones metafóricas. Algunas indiscretas por su obviedad exhibicionista y otras un poco más comedidas por razones que no vale la pena explicar. Asimismo, la relación entre una jarra y el cuerpo de una mujer ha sido motivo hartamente explorado por poetas y pintores para la construcción de tropos bastante sugestivos. De cualquier manera, las metáforas a las que me estoy refiriendo son metáforas incompletas, ya que los dos términos de la comparación —laúd-



14. Detalle de Vermeer, *La tocadora de guitarra*, c. 1672.



15. Detalle de Sorgh, *El tocador de laúd*, 1661.



16. Detalle de Sorgh, *El tocador de laúd*, 1661.

⁴¹ AUMONT, Jacques: *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 83.

mujer y jarra-mujer—, raíz de cualquier proceso metafórico, están presentes en los enunciados del texto pictórico. Además, son metáforas concretas puesto que no expresan conceptos, sino analogías entre referentes. No son, por lo tanto, figuras poéticas que conllevan la complejidad de conceptos imbricados en la ventanilla y en el cuadro. Tienen, sin embargo, una importante función por el hecho de que de ellas depende que la lectura del cuadro no se estanque en las capas superficiales de los significados evidentes.

Hay que reconocer que la metáfora, aunque no sea original, nos pone siempre alerta, y las que se presumen en el cuadro de Sorgh no reniegan de ese principio. Basta levantar una sospecha, sobre la base de esas indiscretas y concretas metáforas plasmadas por el artista, acerca de lo que el galán toca o le gustaría tocar. A partir de esa duda, la lectura del texto pictórico gana más aliento y afronta el desafío de buscarle soluciones a esa incógnita. Con respecto a tal tarea, mucho de lo que ya he dicho sería suficiente para que mi interpretación de este interior holandés fundamentase una respuesta basada en la convicción de que lo que le gustaría tocar al galán es el cuerpo de la mujer que pacientemente escucha y espera. Pero resuelta así la cuestión presupone caer en la trampa de una lectura calcada en las soluciones que el propio planteo de la pregunta proporciona. Naturalmente, a estas alturas no podría ser esa mi actitud. Para salir del círculo vicioso, me es necesario detenerme, una vez más, en otro lugar del cuadro que me intriga. Me refiero a ese lugar ocupado por el perrito (fig. 17), pues en él encuentro pistas que me conducen a lo que me parece ser una interpretación más sólida. Lo que me intriga es la mirada del animal y la cosa o persona hacia las cuales está mirando. Decir que este simpático personaje del relato del cuadro tiene como objeto de conjunción de su mirada la figura del pintor, sería no ir más allá de la obviedad. Evidentemente se puede decir que el perro representado, dadas las circunstancias de la enunciación o del proceso de producción de la pintura, está mirando a la persona, a Sorgh en el caso, que pinta la escena. Sin embargo, tomando en cuenta la relación de semiosis, también me parece plausible que en esa instancia semiótica se instaure un proceso metafórico, una tentativa de propiciarle al espacio visible del enunciado del texto pictórico, siempre materialmente subordinado a un campo de visión impuesto por el marco-límite o borde de la tela que lo encuadra, una extensión más amplia. Refiriéndose a la pintura clásica, observa perspicazmente Jacques Aumont, que

el marco límite y la superficie del cuadro se invisten de un valor propiamente retórico: el cuadro «habla», exhibe su decorum, su composición simbólicamente correcta; y el marco-límite es el operador de ese discurso. (...) Naturalmente un marco no habla, ni siquiera un marco-límite. Decir que el ser-cuadro, el ser-discurso del cuadro, profiere, quiere, pues, señalar esto: el sentido, todos los sentidos posibles de un cuadro, están a la vez contenidos en el cuadro mismo y son legibles desde su exterior, el exterior más radical posible, aquel en que nada existe y de la imagen⁴¹.

Desde esa perspectiva, el objeto con el cual se encuentra la mirada del perrito plantea una incógnita que, por supuesto, no se resuelve en la afirmación de que lo que el animal está viendo es la persona del pintor. En términos retóricos, ese lugar del cuadro, si pienso en las sugerencias provenientes de su matriz figural y las combino con la isotopía erótica ya observada en el enunciado de la tela, me proporciona bases para una lectura más ambiciosa, o, al menos, una lectura que se fundamenta en la metáfora enunciativa que la mirada del perrito instauro. No queda duda de que la metáfora incompleta que se forma a partir de las analogías entre el formato del laúd y la conformación de un cuerpo femenino insinúa el erotismo, aunque este tema se intensifica a partir del instante en que se admite que dentro de la configuración de esa metáfora existe otra mucho más atrevida: la que se instituye a través de una relación analógica entre las cuerdas del instrumento musical y una parte más íntima del órgano genital femenino. Añádase a eso el cuadrado que está debajo del alféizar de la ventanilla enrejada y la penumbra del espacio que se esconde al otro lado del boquete de la pared enmarcado por esa misma ventanilla: ellos también poseen, como creo haber dejado claro en el comentario que hice más arriba acerca de estos elementos, índole metafórica. En efecto, los sentidos del interior holandés de Sorgh están en el cuadro, pero con arreglo a la posición defendida por Aumont son legibles desde su exterior.

Así es que, en lo concerniente a la metáfora enunciativa, el exterior, en tanto lugar en que se ubica el término de llegada de tal metáfora, la cosa que la mirada del perrito estaría viendo funciona retóricamente como una exterioridad complementaria e indispensable para la realización de un acto de lectura más apurado⁴². Esta mirada hacia fuera que protagoniza el animal contrasta con la mirada de los personajes humanos que, en *El tocador de laúd*, queda encarcelada en los límites de los enunciados del texto pictórico. Puede decirse, por consiguiente, que los ojos del can faldero producen un desplazamiento en el juego de la mirada puesto en escena, y, consecuentemente, generan un desvío que por fuerza termina afectando la conducta que debe seguir la mirada del observador de la tela. En otras palabras, esa desviación, por su carácter retórico, provoca la irrupción de la poesía. Vale decir, por tanto, que de la interpretación que le demos a la ambigüedad inherente al proceso poético depende la lectura del cuadro.

En *Fiesta en la granja*, la imagen de la dama que duerme constituye el *término de partida* de una metáfora cuyo *término de llegada* podría ser la *censura dormida*. Si la dama estuviese despierta, tal vez los desenfrenos mostrados en el cuadro no ocurriesen, o tuvieran, cuando menos, otras formas de manifestación. Tal constatación me permite colegir que la intervención de lo onírico pasa a ser, en el fondo, el *término intermedio*. Pero, según lo dicho en esa ocasión, el sueño amortigua las vigilancias y el no-orden y el no-desorden toman cuenta del significado de las acciones representadas en los enunciados



17. Detalle de Sorgh, *El tocador de laúd*, 1661.

⁴² Utilizo el modelo de metáfora establecido por el Groupe μ (*Rhétorique Générale*, Paris, Larousse, 1970, pp. 107-108). Según los autores, el tropo se forma siempre a partir de dos términos, el de partida y el de llegada, de dos sinécdoques cuyos significados instauran un metasemema, esto es, una intersección de semas resultantes de la intervención de un término mediador. En el caso de la metáfora enunciativa, ese término mediador puede ser, en lo concerniente a la metáfora de que trato en esta parte del trabajo, lo que acabo de llamar «exterioridad complementaria».

⁴³ Se sabe el significado de lo que en la época en que fue pintado el cuadro representaba ser dama de compañía. Claro que una dama de compañía podía ser también una aliada extremadamente condescendiente. Pero me limito aquí a considerar su papel de severa seguidora de las buenas costumbres y, en el contexto histórico a que pertenece el cuadro de Sorgh, una fiel dama de compañía debía ejercer una función de censura, pues ella era responsable por la honra de la doncella a quien tenía que cuidar, advirtiendo, sin embargo, que, en el contexto familiar de la época, la honra no se limitaba a la manutención de la virginidad, pues comprendía, entre otras cosas, la opinión general sobre el modo de ser de una doncella: la apariencia, el modo de hablar y, sobre todo, su capacidad de resistir a solicitaciones galantes.

de ese cuadro. A raíz de esa dicotomía se delinea, pues, un campo de sentido en el que el deseo halla regiones que favorecen su circulación y evidentemente sus disfraces. Así, en esa tela de Jan Steen, el objeto del deseo asume, entre otras, la máscara de los instintos carnales que se dibuja en los gestos y en las actitudes de la pareja de jóvenes situados en el centro de la composición. Puesto que todo ese alarde de antifaces es visible, la superficie del cuadro se reviste de una gestualidad que no trasciende las fronteras del marco-límite y la metáfora no sólo asume las propiedades de un tropo enuncivo, de una figura explícita y, por eso mismo, indiscreta, sino también, debido a su evidente referencialidad, se vuelve una metáfora concreta y en ella el deseo se confunde con el desenfreno, con la lascivia o con cualquier otro tipo de vicio mundano.

Por otro lado, refiriéndome también a ese mismo cuadro, aventuré la hipótesis de que las acciones que la tela refleja pudieran leerse de otro modo. Podrían ser interpretadas como las imágenes que sueña la dama que duerme. Si así fuese, el sentido del deseo sería otro, ya que las imágenes, en cuanto expresión del texto manifiesto del sueño, no significarían exactamente libertinajes o desvergüenzas. Significarían, en principio, algo asociado a las significaciones latentes sugeridas por esa trastada irracional que realiza el mono cuando destruye el tiempo de los relojes. Faena que, dígase de pasada, evoca el deseo en tanto fuerza vinculada al inconsciente, principalmente si se piensa que, acorde con Freud, el inconsciente trabaja con la condensación, con el desplazamiento, con la irracionalidad y con la intemporalidad. Consecuentemente, no descarto la posibilidad de leer este cuadro como quien lee una película de Buñuel, como quien lee, por ejemplo, *Belle de Jour*, film en el que los sucesos circunstanciales se confunden con los sueños. Además, admitida como legítima esa hipótesis de lectura del cuadro de Steen, he de convenir en que tal interpretación presupone un proceso de desplazamiento, un proceso a través del cual la visibilidad de los acontecimientos cotidianos, beber un buen vaso de vino y palpar el cuerpo de una mujer, se transforman en imágenes que no valen por su visibilidad: valen porque su visibilidad es un recurso conveniente para expresar lo invisible de la intimidad, lo invisible de una latencia onírica.

Creo que en *El tocador de laúd* los ojos inquisitivos del perrito faldero son el *término de partida* de una metáfora que tiene como *término de llegada* a una mujer que vigila el comportamiento de la pareja representada en el cuadro, a una mujer que, por expansión semántica, significa, en su sentido más trivial, la *censura*⁴³. Las metáforas enuncivas a las que ya me he referido, en especial la que se manifiesta en la imagen de los dedos que tocan las cuerdas del instrumento musical, tienen, por el hecho de sustituir el ímpetu de un instinto carnal, las propiedades de un acto de sublimación. Ya que las vigilancias no permiten ningún desliz erótico, el mancebo suplanta sus apetitos entregándose a la caricia de hacer sonar las cuerdas del instrumento musical. En este punto, la metáfora es bastante obvia, aunque

existan observadores de esta pintura que no se hayan percatado de ello. No obstante, la mirada hacia fuera del perrito faldero provoca una ruptura en la recatada intimidad de la escena; de una escena, repito, en que los personajes humanos están embelesados y sus miradas enclaustradas en el ambiente hogareño, espacio en el que estarían ubicados sus objetos de deseo, o, mejor dicho, los simulacros fetichistas de sus aparentes objetos del deseo. Por eso, aunque el término de la metáfora de que estoy tratando sea una mujer que representaría la censura —la dueña del perrito, quizás—, no es, en última instancia, una persona lo que el animal está viendo y en esa convicción radica la fuerte expresividad poética de este cuadro.

⁴⁴ LYOTARD, 246-247.

La mirada que trasciende las fronteras del marco-límite para perderse en la atmósfera de la invisibilidad, en la exterioridad del cuadro, es un recurso cuya expresividad se acerca con increíble fuerza a la poesía. Digo eso porque tal construcción conlleva un desplazamiento, lo que equivale a decir que tiene compromisos con los procesos oníricos y, esencialmente, con un entendimiento de deseo y de censura que no corresponde al entendimiento que se exhibe en la metáfora laúd-mujer. En primer lugar porque el deseo, en su sentido más profundo, es una fuerza extraordinaria que trabaja en silencio sobre las estructuras de un texto con la exclusiva finalidad de violentar el orden del lenguaje. En segundo lugar, porque la censura se somete, como saben los estudiosos de Freud, al deseo y éste, según Lyotard,

consiste non pas dans la représentation d'une satisfaction (qui au contraire, quand elle a lieu, réveille), mais entièrement dans l'activité imaginaire elle-même. Ce n'est pas le contenu du rêve qui accomplirait le désir, c'est l'acte de rêver, de phantasieren, parce que la *Phantasie* est la transgression⁴⁴.

Una vez agrietadas las hechuras enuncivas, el desplazamiento remolca la imaginación del espectador hacia brechas en las que de algún modo el trabajo del sueño se infiltra para dejar en ellas vestigios del deseo. No hay que olvidar que el texto es la instancia básica a partir de la cual se desencadena la práctica de lectura, y, como en el texto confluyen voces de orígenes muy diversos, tal práctica puede transformarse en un legítimo ejercicio de la fantasía, máxime cuando la mirada de uno de los actores del texto pictórico rompe el circuito de la visión instituido por los personajes centrales de la acción. Siendo la voz del deseo la que en el caso de *El Tocador de Laúd* cristaliza su presencia a través de esa trasgresión, no debe causar asombro que la metáfora enunciativa arrastre mis tentativas de interpretación hacia los arrabales de devaneos casi oníricos.

En ese contexto de ideas, la indefinición de lo que el perrillo faldero nota, pese a mi afirmación de que su mirada se conjunta con la dama de la censura, es, nada más y nada menos, algo así como la figura de una invisibilidad cuya presencia no sólo nos envuelve, sino que en cuanto lector del cuadro me introduce, de repente, en los recintos de un sobresalto, de una

⁴⁵ GROUPE μ : *Traité du Signe Visuel*, Paris, Seuil, 1992, pp. 270-283.

crispación que retuerce la razón cuando se intuye que la censura es un invento del deseo para garantizar su propia existencia. Sin embargo, ese invento no es algo etéreo, algo que se esfuma como una ráfaga de brisa. Al contrario, la invención se materializa, se hace lenguaje, se hace ley. Pero se hace todo eso para que el deseo robustezca sus poderes en una lucha que, siempre vencedor, reduce a ruinas las resistentes murallas que él mismo construyó. Esa idea de lectura se ilumina a partir del instante en que desmonta, como un niño que desmantela un juguete, las piezas de esa metáfora en que la mirada del can faldero funciona como término de partida. Trátese de un tropo cuyos componentes se ordenan siguiendo las reglas de una ausencia disjunta: la mirada del faldero pertenece al campo visible definido por el marco del cuadro, pero el término de llegada, además de ser algo que no se conjunta con la imagen del perro, está situado fuera del espacio demarcado.

Acorde con los presupuestos retóricos del Groupe μ , la metáfora en cuestión se caracteriza como un tropo proyectado, una figura que aparece con frecuencia en isotopías definidas por las obsesiones libidinosas, como se puede observar en la metáfora enunciativa *laúd = cuerpo de mujer*. Mas la atención del perro y la vigilancia, eje semántico en que se sitúa la metáfora enunciativa, no se fundamenta en la redundancia sino en una especie de «banalité que nous nous efforçons de nier en la chargeant de significations projectées»⁴⁵. En principio, la proyección de significados que propone mi lectura se basa en los contenidos que el mensaje visible del cuadro pone de relieve, y, por añadidura, en las voces que según mi sensibilidad de sujeto observador ese mismo mensaje me hace escuchar. Algunas son voces remotas, ecos que después de largas travesías depositan partes de un saber arcaico en las vivencias de quien día a día se deja envolver por el oscuro encanto de las imágenes. De cualquier manera, el sentido de esas voces, entremezclado con las que emanan del cuadro de Sorgh, me susurra cosas que sólo he podido captar a través de las (in)discretas metáforas creadas por el artista.

Tanto las que se realizan en el enunciado del cuadro como las que se refieren al fantasma de su enunciación se frotan, en mi lectura, como se frotan dos pedazos de madera para producir el fuego. Y eso porque, en sus raíces semánticas, tales metáforas reaniman, a cada colisión, el centelleo de ese enjambre de chispas en que se aglomeran, desde tiempos inmemoriales, las partículas de sentido de la matriz figural generadora de lo que, hoy, nosotros, los seres sometidos a la ley de lo simbólico, llamamos erotismo. Pues como afirma Bachelard,

il faut reconnaître que le frottement est une expérience fortement sexualisée. On n'aura aucune peine à s'en convaincre en parcourant les documents psychologiques réunis pour la psychanalyse classique. En second lieu, si l'on veut bien systématiser les indications d'une psychanalyse spéciale des impressions calorigènes, on va se convaincre que l'essai objectif de produire le feu par le frottement est



18. Miró, *Interior Holandés I*, 1928.

suggéré par les expériences tout à fait intimes. En tout cas, c'est de ce côté que le circuit est le plus court entre le phénomène du feu et sa reproduction. L'amour est la première hypothèse scientifique pour la reproduction objective du feu⁴⁶.

En suma, los sentidos que he atribuido a las metáforas muestran que en este género pictórico resultante de la mezcla de bodegones e interiores holandeses, la connotación aflora en escenas cuyas acciones, en tanto concatenación de un conjunto de *peripeteias*, siempre instauran un relato que se oculta, una fábula de una intimidad muy diferente a la que esbozan los gestos en esos

⁴⁶ BACHELARD, Gaston: *La Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 46-47.

ambientes privados donde la tranquilidad reina a menudo impregnando la atmósfera en que respiran los personas de todo tipo de privilegios. Además, como creo haber demostrado, los sentidos puestos en evidencia están, a pesar del aparente sosiego de la vida hogareña, en constante estado de fricción. O sea, todos los actores de los enunciados pictóricos no son lo que parecen ni parecen ser lo que son. El fetichismo sobredeterminado por la abundancia y por el brillo va paulatinamente perdiendo sus características fundamentales y el vacío de esa pérdida va siendo gradualmente ocupado por la formación de una metáfora que nos habla del fuego al que se refiere Bachelard. A fin de cuentas, la aglomeración aproxima los objetos que se frotan entre sí inevitablemente y el brillo, indicio del fuego, irrumpe con todo su fulgor. De ahí que el fetichismo le ceda el paso a una metáfora de lo erótico que se expande y conduce la imaginación del espectador de esos cuadros hacia regiones pobladas por los fantasmagóricos entes de la fantasía. Creo que la lección de Zeuxis y los consejos de Filóstrato son, aun en nuestros días, extremadamente sugestivos para quienes se entregan a la tarea de descifrar el oscuro encanto de las imágenes, al afán de perseguir las andanzas del deseo que circula por sus recintos e inventa censuras para proseguir, obstinado, itinerarios llenos de obstáculos y trampas.

¿No es eso —y algo más— lo que nos revela Joan Miró cuando en su *Interior Holandés I* (fig. 18) corre la cortina —como quería Zeuxis— del cuadro por detrás de la cual pintó, hace casi cuatro siglos, Hendrik Martensz Sorgh?

E. Peñuela Cañizal
 Universidad de São Paulo,
 Universidad Tuiuti do Paraná, Brasil

RESUM

L'autor del present assaig analitza com a processos creatius les maneres característiques de ser i actuar que s'estructuren en l'espai pictòric de naturaleses mortes i interiors holandesos. Així mateix, revisa el paper del desig en la formació d'imatges (in)discretas i algunes de les convencions retòriques que intervenen en la construcció de metàfores visuals.

RESUMEN

El autor de este ensayo analiza, en cuanto procesos creativos, algunos de los modos característicos de ser y de actuar que se estructuran en el espacio pictórico de naturalezas muertas e interiores holandeses. También explora el papel que el deseo desempeña en la formación de imágenes (in)discretas y algunas de las convenciones retóricas que intervienen en la construcción de metáforas visuales.

ABSTRACT

The author of this essay sets out to examine, as an inventive processes, the characteristic ways of being and interacting that have taken shape in the pictorial space of still life and Dutch interiors. He also explores the desire that involves the (in)discreetness of some poetical images and the rhetorical conventions that govern the constructions of visual metaphors.