

Entre realidad y ficción.

La ecfrasis literaria en “El engañoso cuadro” de Pedro Gómez Valderrama*

Pedro Antonio Agudelo Rendón**

mundoalreves1@gmail.com

Resumen Un examen panorámico de la obra literaria de Pedro Gómez Valderrama (1923-1992) sugiere una esporádica alusión al arte visual. Sin embargo, una revisión detenida de la misma permite ver que el escritor planteó en sus textos una auténtica mirada sobre el arte a partir de la relación historia-literatura. Este artículo presenta un análisis de uno de sus cuentos en el que se puede identificar claramente el tema artístico a través del uso de la ecfrasis literaria. Así, se hace referencia a la pintura de Mazepa y a cómo el escritor juega con la ambigüedad mítica del personaje real, aprovechando el aspecto histórico, el carácter romántico de la obra pictórica y la construcción literaria.

Palabras clave

Ecfrasis literaria, Historia, Mazepa, Pedro Gómez Valderrama, Romanticismo

Between reality and fiction. Literary ekphrasis in Pedro Gómez Valderrama's “El engañoso cuadro”

Abstract A panoramic exam toward Pedro Gómez Valderrama's literary work, suggest a sporadic reference to the visual art. However a detailed assessment of it allows us to perceive that the writer set out in his writings a genuine look on the road to the art considering the relation among history-literature. This article expound an analysis of one of his stories in which it is possible to identify with clarity the artistic topic by means of literary ekphrasis. Thus, the paint of Mazepa it is referred and the way how the writer plays with the mythic ambiguity of the real character, making the most of both the historical aspect, the romantic nature of the pictorial and the literary construction.

Key words

Literary ekphrasis, History, Mazepa, Pedro Gómez Valderrama, Romanticism.

* Este artículo deriva de la investigación: *Cuadros de ficción. La figura de la ecfrasis en tres cuentos de Pedro Gómez Valderrama*, llevada a cabo al interior de la Maestría en Estudios Humanísticos, Universidad EAFIT, Medellín-Colombia.

** Magíster en Historia del Arte, Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia. Magister en Estudios Humanísticos, Universidad EAFIT, Medellín-Colombia. Estudiante de Doctorado en Literatura, Universidad de Antioquia, en la cual es profesor.

El uso que la actualidad le da a la palabra *ecfrasis* es distinto al que manejaban los antiguos. No obstante, en la crítica literaria este concepto —si bien se entiende en la mayoría de casos como la descripción o aparición de una obra artística en un texto literario— recoge, en algunos aspectos, las características de la *ecfrasis* en el sentido retórico que le dieron los griegos. La palabra está compuesta de dos elementos, la preposición griega *Ek*, que significa “fuera”, y *phrasein* (del verbo *frasso*) que significa “hablar”. En un sentido etimológico, entonces, *ekphrasis* significa la acción propia de *des-obstruir*, de *abrir*, de *hacer comunicable* o de *facilitar el acceso* y el *acercamiento a algo*, lo que era una estrategia muy valiosa para los antiguos oradores: *hacer ver* lo que está *ausente*.

Esta idea se mantiene, con ciertos matices, en la actualidad. Así, la crítica literaria contemporánea la entiende como un proceso por medio del cual se describe un objeto plástico. La *ecfrasis* literaria más antigua es la que se encuentra en Homero, en la descripción del escudo de Aquiles: hay en ella una evocación que suscita la formación de imágenes en el espectador por obra de la palabra. Pero es a Simónides de Ceos (c. 556 a.C.- c. 468 a.C.) a quien se le atribuye el establecimiento de la relación entre arte y literatura a partir de su idea según la cual la pintura es poesía muda y la poesía pintura verbal. La idea de Simónides sería tomada por distintos autores, lo que permite una permanente reflexión de los teóricos acerca de la relación entre ambas artes; así mismo una permanente referencia a conceptos, figuras y formas comunes a ambos lenguajes, como la *ecfrasis*.

Ahora bien, si la *ecfrasis*, en un sentido, se refiere a la representación verbal de un objeto artístico, en otro cuestiona la manera en que tal objeto habla del arte y de cómo el arte, a su vez, habla de la vida. Siguiendo el planteamiento de Alberro (2007: 13) podemos definir la *ecfrasis* como representación, interpretación y creación, lo que lleva a preguntarse en qué sentido el cuento *El engañoso cuadro* tiene un valor literario, teniendo en cuenta que la *ecfrasis* es representación de un objeto artístico (un objeto de la realidad empírica, por ejemplo un cuadro). Aquí planteamos la siguiente hipótesis: la *ecfrasis* es empleada como una estrategia estético-literaria que no sólo permite *representar* sino también presentar una interpretación de lo que el escritor reconoce como arte y que tiene la intención

de plasmar literariamente; en este sentido se puede hablar de recreación. Siguiendo esta idea, entonces, mostraremos cómo opera el ejercicio ecfrástico en el cuento de Pedro Gómez Valderrama.

El engañoso cuadro es un cuento de 1981. Aparece inicialmente en el libro *Las alas de los muertos*, de 1992. Se trata de una historia marco y una serie de historias enmarcadas unas dentro de otra y cuyo motivo es la escena de un cuadro. Lo que ata todas las historias, incluida la que enmarca, es lo que narra visualmente la pintura. La narración marco (que llamaremos narración marco global) obra como continente: un grupo de personas está reunida en una casa y después de cenar, se cuentan unos a otros historias sobre sexo e investigación policial. El hombre que había estado callado cuenta una historia después de ser interpelado por el anfitrión. Su narración envuelve otras tantas historias cuyo motivo es un cuadro. El relato termina con un final abierto y lleno de misterio. Hay aquí una reminiscencia al motivo del *Decameron*, al microrrelato del grupo de diez jóvenes que se reúnen en las afueras de Florencia a contar historias sobre amor, fortuna e ingenio, mientras huyen de la peste bubónica que azotó a la ciudad de Florencia en 1348. Como en el libro de Giovanni Boccaccio (1313-1375)¹, pero en una dimensión muchas veces menor (dada la extensión de uno y otro), en el cuento del escritor colombiano se enmarca una serie de historias, en total tres².

La primera narración, en sentido estricto la número dos, constituye la historia enmarcada 1 dentro de la narración marco global. En ésta se cuenta lo que resulta ser el relato vasto y que cubre casi toda la extensión de la historia, es decir, constituye la historia enmarcada mayormente amplia en el cuento. Se puede resumir así:

¹ *El Decamerón* es una de las obras de madurez del escritor Italiano. Cuenta la historia de diez jóvenes (siete mujeres y tres hombres) que se reúnen en una villa, fuera de la ciudad de Florencia, con el fin de huir de la peste que asoló la ciudad. Para eludir el recuerdo de lo que pasaron allí a causa de los horrores de la peste, deciden relatarse cuentos los unos a los otros. El total de historias relatadas es de 100. Si bien la disposición y las maneras de comprender el problema de la historia marco y de la historia enmarcada son resueltas de manera distinta, es notable el hecho de que el cuento de Gómez Valderrama empiece su historia, precisamente, con el motivo central de la obra de Boccaccio.

² Podríamos hablar aquí de palimpsesto. En su sentido literal, palimpsesto significa “grabado nuevamente”, algo que, en términos literarios, implica que una literatura se alimenta de otras escrituras y funda su sentido en textos previos. Para Genette es un modo de nombrar la intertextualidad, que él define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989:10). La intertextualidad se reconoce en el escritor colombiano por cuanto él alimenta sus textos literarios de un palimpsesto, de una serie de textos previos; podríamos señalar, de hecho, que se trata de una literatura en la que las fronteras entre historia, documento, argumento e imaginación desaparecen.

Carlos Roberto Arana (amigo del hombre que cuenta la historia) conoce en Europa a la colombiana Paula María de los Reyes, de quien se enamora y con quien se casa. El matrimonio se resquebraja y un día, cuando fueron invitados a la casa de Elena y José María del Pozo, Paula detiene su atención en el cuadro de la muerte de Mazepa que había en la casa de estos últimos. Paula, de quien se conjetura tiene un amante, le habla a éste del cuadro. Tiempo después tiene la pintura en su casa, se suicida en frente suyo; Del Pozo vende el cuadro y al poco tiempo es arrollado por un coche. Finalmente, el óleo de Mazepa llega, misteriosamente, a la casa de Carlos Roberto sin que se sepa quién lo envía. En esta segunda historia (primera enmarcada) sobresale el hecho de que se introduce, por primera vez, la historia del cuadro de Mazepa y que será determinante, como se verá, en el despliegue del cuento en general.

Por su parte, en la tercera narración (la narración enmarcada 2 dentro de la narración enmarcada 1), refiere la historia del cosaco: Mazepa tiene un romance con la esposa del conde Brailovsky. Éste los sorprende, captura a Mazepa y lo amarra desnudo a la espalda de un caballo salvaje. El animal galopa por el bosque donde las ramas hieren al hombre; Mazepa llega al campamento cosaco y tiempo después se convierte en su capitán. Acompaña al zar de Rusia Pedro el Grande en las guerras turcas de 1705, participa de otras actividades de traición y política, es excomulgado, considerado un traidor y, al mismo tiempo, un patriota. En un sentido podría decirse que esta historia está enmarcada dentro de la narración marco global y no en la historia enmarcada 1, pero en vista de que se trata de una historia que se narra sólo dentro de esta última y sin la cual ésta no tendría el lugar que tiene dentro del conjunto, optamos por considerarla como enmarcada dentro del primer relato enmarcado. Por otro lado, en ningún sentido puede considerarse en el mismo nivel de la historia de Carlos y Paula, ya que por un lado la leyenda de Mazepa precede en mucho a la de la pareja y, por otro, porque es en el cuadro en el que se plantean las acciones.

La cuarta y última historia es la narración enmarcada 3 dentro de la narración enmarcada 1. En ella se cuenta la historia del pintor romántico autor del cuadro: un pintor romántico del siglo XIX pinta la muerte de Mazepa, tomando como modelo para el rostro de este último el de su amada, a quien asesina después de terminada la

obra de una forma similar a la realidad representada en la pintura: la monta en un caballo brioso, lo azota, ella cae del animal y se desnuca. El pintor enloquece después del evento. La pintura termina en manos de un anticuario, quien la vende por una suma irrisoria, ahorcándose después a causa de las deudas.

En resumen tenemos cuatro narraciones. Una historia marco (unas personas se reúnen a contarse historias) y tres historias enmarcadas (la historia de Mazepa representada en el cuadro, la historia del pintor y la historia del desafortunado matrimonio de Carlos y Paula). Sin embargo, es necesario aguzar todavía más la observación para percatarse de lo siguiente. A lo largo del cuento se nos refiere un tópico como telón de fondo: el infortunio de un amor, cuyo mal desenlace se debe a la presencia de un triángulo amoroso. Este infortunio está encarnado en la historia de Carlos y Paula, por un lado, y en la de Mazepa y la esposa del conde Brailovsky, por otro. No menos significativo es el hecho de que se refiera a la modelo del pintor como “amante”³. Ahora bien, esto contribuye a pensar que hay una quinta narración y que constituiría la narración enmarcada 4 dentro de la narración enmarcada 1. Se trata de la historia que constituye el eje del cuento: el cuadro del suplicio de Mazepa. La historia podría resumirse de la siguiente manera: el artista romántico pinta el suplicio de Mazepa. El cuadro termina en manos de un anticuario, a quien Del Pozo se lo compra por una suma irrisoria; Paula lo lleva a su casa y, después de la muerte de ésta, Del Pozo lo vende. El cuadro termina en la tienda de otro anticuario y finalmente llega a la casa de Carlos Roberto, en donde lo ve el hombre que relata la historia.

Revisemos, siguiendo el texto original, las cinco historias. La narración 1 empieza así: “Si tú estás leyendo a altas horas de la noche, un torturante libro de intriga, muy posiblemente sientes que te encuentras distante del mundo, en ese país remoto y helado de las creaciones cerebrales” (Gómez Valderrama, 1996: 368); la 2 empieza *in media res*: “[...] la muerte de Mazepa, el cosaco, a quien su enemigo amarró desnudo a un caballo” (Gómez Valderrama, 1996: 369); la 3 de este modo: “La cara de Mazepa es en éste una cara de

³ Además, que el motivo femenino es sumamente importante ya que es, junto con el cuadro, lo que se mantiene como constante. La mujer aquí no sólo se la relaciona con el aspecto erótico sino también directamente con el sexo, con la traición, con la modelo e inspiración artística, con lo ilícito y con la tragedia, algo que también ocurre con el texto de Boccaccio.

rasgos femeninos. Y evidentemente, el pintor los tomó de su amada, a quien mató después de pintar el cuadro” (Gómez Valderrama, 1996: 370); la 4 de esta manera: “Mi amigo Carlos Roberto Arana conoció en Europa, en 1908, a una hermosa colombiana, de la cual se enamoró gravemente. Esta clase de locura lo poseyó totalmente” (Gómez Valderrama, 1996: 368); y la 5 como sigue: “[el artista pinta el cuadro] También el pintor tenía su propia leyenda, proveniente del cuadro” (Gómez Valderrama, 1996: 370).

Como puede apreciarse la estructura del cuento es bastante compleja, ya que las historias se entrecruzan, no de manera lineal sino gracias a un nodo común que es el misterioso cuadro. El misterio de la obra hace que el relato sea pertinente en la escena de la narración marco global. De hecho, cuando se está contando la historia de Mazepa, ésta es interrumpida para referir el relato acerca del pintor y su amada.

En resumen, tenemos una narración marco global donde el misterio es el aspecto central en la medida que constituye el pretexto que abre espacio a la narración enmarcada 1. Hemos puesto el cuadro como elemento central, ya que es él el que da origen a la narración marco global –las personas reunidas en una casa–, a la macrohistoria –la de Carlos Roberto y Paula María–, las microhistorias –a) la de Mazepa y b) la del pintor– y a las historias derivadas –a) el pintor y el cuadro; b) el anticuario 1 y el cuadro; c) Paula María y el cuadro; d) Del Pozo y el cuadro; e) el anticuario 2 y el cuadro y f) Carlos Roberto y el cuadro–. El relato gomezvalderriano se complejiza porque es ecfástico, es decir, habla de un tema artístico y en él está presente la descripción de una pintura; pero también porque en su interior hay una ecfrasis: el artista primero conoce la historia de Mazepa, posteriormente la representa y él mismo se convierte en interpretante de su pintura. En este caso él va del texto (la historia de Mazepa) a la imagen: ecfrasis artística.

Otra ecfrasis se da al interior del cuento: la descripción del cuadro exhibido en la casa de los Del Pozo. Aquí se va de la imagen al texto (oral y narrativo por parte del hombre silencioso): ecfrasis literaria. Tenemos, a la sazón, una triple ecfrasis, aunque la primera, al hacer parte del texto narrativo, se desplaza para convertirse finalmente en una ecfrasis literaria.

Es importante aclarar que la historia del cuadro no es algo que se relata, sino que se va constituyendo en relato a medida que se cuentan las otras historias; se trata, en suma, de un conjunto de nodos que se van articulando de manera muy sutil, lo que podríamos llamar la historia enmarcada transversal que, a simple vista, pasa desapercibida. Podría concluirse, incluso, que lo que se cuenta es la historia del cuadro más que la historia de Carlos y Paula o la de un grupo de personas que se reúne a hablar de investigación policial y sexo, pues lo uno y lo otro están reunidos en lo que pasa con la pintura. Lo que sucede con ésta envuelve lo enigmático de la investigación policial y los padecimientos y experiencias propios de las historias sobre el mundo del sexo. En el cuadro se reúnen, entonces, las demás historias: el amorío “ilícito” de Mazepa, la relación amorosa de Paula con un hombre diferente a su esposo, la relación trágica del pintor y su amante, el desenlace trágico de las vidas de quienes llegan a tener alguna relación con el cuadro y la historia marco en la cual un grupo de personas se relatan historias unas a otras como lo hacen los personajes de la historia del libro de Boccaccio.

Se puede apreciar que no se pretende objetivar la descripción de la escena del cuadro, y por tanto no se trata de una ecfrasis exenta⁴, sino, más bien, de plantear un juego ecfrástico marcado por la reflexión metaartística. El cuento, en este sentido, estaría más cercano a la concepción de ecfrasis propuesto por Rifatterre (2006); todavía más, a la idea de ecfrasis en el sentido de los antiguos y de la *enérgeia* analizada por Lozano-Renieblas. Según la autora, la *enérgeia* era lo que distinguía a la ecfrasis de la diégesis, por cuanto ella era entendida como posibilidad de generar potencia visual (Lozano-Renieblas, 2005: 31). No es casual, en este orden de ideas, que la estrategia seguida por Gómez Valderrama al abrir el cuento con un narrador extradiegético y continuar, hasta el final⁵, con un narrador intradiegético. Este último es presentado como un hombre silencioso, en un contexto en el cual se departen historias sobre pasión (sexo) y

⁴ Veremos, más adelante, que en un sentido sí se puede hablar de objetivar en el cuento, por el grado de implicación de los personajes y por la distancia asumida por uno de los narradores y de la voz autoral.

⁵ Este primer narrador desaparece. Si bien el segundo narrador es tan anónimo como el que cuenta la narración marco global, por lo menos tiene un narratario definido. Recordemos que narrador y narratario son funciones que se establecen en su relación con el enunciado, constituyendo parte de uno de los tres niveles del elemento *sujeto* en el discurso narrativo-literario (el segundo es el de la historia, que presenta el personaje; y el tercero el del hacer total del discurso que presenta al autor implícito). Para

misterio (investigación policial). Él empalma ambos tópicos refiriendo la historia de un cuadro (aspecto policial) que involucra las tragedias del amor y la pasión (aspecto sexual). Con esto, el narrador 2 (el hombre silencioso) hace uso de la ecfrasis en el sentido retórico explicado por Lozano-Renieblas, ya que tiene en cuenta el contexto en el que se produce la enunciación (un grupo de personas cuentan historias de misterio y pasión en la noche), y en esta medida también sus propias emociones como narrador y descriptor, su impacto en los oyentes y el referente (las historias enmarcadas).

En esta operación, similar a la ocurrida en la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada*, están implicadas tanto las condiciones físicas del referente como la relación entre éste, el medio y el artista. Esto sólo es posible según lo planteado por Rifatterre: el escritor-autor (Gómez Valderrama en este caso) no transcribe en palabras la obra plástica, lo que se proyecta es una intención del texto escrito y no tanto del cuadro pictórico. Por tanto, la obra plástica sólo es la excusa de la representación literaria. Hay un desplazamiento, si se quiere, en el código: se pasa de la representación visual a la representación lingüística. Si en Homero hay una correlación entre las historias que dan cuenta de la totalidad del escudo y el escudo en cuanto materialidad, la hay también aquí entre la historia de Mazeppa y la pintura de la escena de la historia. La correlación se extrema en el cuento por el hecho notorio de lo que sucede con el artista y su amante, por un lado, y del paralelismo que se plantea entre dichos relatos y lo que acontece con Carlos y Paula. Hay una fusión, todavía mayor, cuando se hace el rastreo de lo que sucede con *el engañoso cuadro* y de todas las historias que él encadena. Esta fusión es posible, como dice Lozano-Renieblas (2005: 30), sólo “si la valoración del que describe media entre el acto de describir y su objeto”. Recordemos las estrategias del narrador 2, primero, cuando se le impele para que contribuya en la conversación del grupo: “Sí puedo contar una

Prada Oropeza (1989: 350), el narrador es el sujeto del segundo nivel (relato literario), es el que hace el discurso narrativo, “el que lo organiza y configura las acciones como eventos de un mensaje literario particular”; el narratario se encuentra en la margen interna del discurso, “en cuanto éste manipula (textualiza) también las relaciones correspondientes al nivel pragmático, es decir, al nivel del intercambio y tránsito de enunciados en un acto de enunciación (Oropeza, 1989: 347). Tenemos entonces que en el cuento el narratario del primer narrador es implícito, el del segundo es colectivo y de él, según lo dicho por el primer narrador, se pueden decir más cosas, lo que permite una mejor caracterización. Así, por ejemplo, se puede argüir que cree la historia que cuenta, que es inglés y que es silencioso.

historia. No sé si la tomarán como parte del tema (o de los temas) que se debaten: investigación y sexo” (Gómez Valderrama, 1996: 368). Esta excusa anticipada podría interpretarse como una manera de generar mayor expectativa y suspenso en el oyente, pero también como una estrategia para hacer, como los retóricos de la antigüedad, más vívida la historia. Después termina la historia de forma contundente: cede la palabra a su amigo Carlos Roberto quien cierra la historia del cuadro. De esta manera, el misterio queda emplazado de un modo directo en el narrador 2 y de un modo indirecto en los oyentes de éste, pues él hacía uso de una cita directa.

Quien cuenta la historia está comprometido con ella. Esto es lo que hace que, de lo que se cuenta de Mazepa, sobresalga el aspecto de la tragedia romántica y no otra; y este es, también, el punto en el cual se fusionan los horizontes del referente, el medio, el artista y habría que agregar: el relator y sus destinatarios. El narrador 2, el hombre reservado, “vive y padece” el mundo de las novelas de intriga. De ahí que se pueda afirmar que el narrador 1 se refiere a él cuando dice “pero hay quienes, por el contrario, viven y padecen el mundo de estas novelas como si fuese propio” (Gómez Valderrama, 1996: 368). Esta afirmación no sólo se aplica a este hombre, sino que vale, también, para los protagonistas de la historia que él narra. Como ya se dijo, el cuadro también narra al describir y presentar una escena, y quienes tuvieron un contacto cercano con él se vieron directamente afectados: padecieron y vivieron su narración de muerte y traición⁶. Aquí hay mediación, y “la descripción así comprendida se aleja de una fiel representación del referente para convertirse en una suerte de interpretación de lo descrito” (Lozano-Renieblas, 2005: 30). Interpretación del escritor para dar fuerza a su relato, interpretación del hombre reservado para dar vida a su historia. De ahí que permanezca inserto en esta última. Pero esto también le sucede al pintor, en primer lugar; a Paula y a los Del Pozo, en segundo lugar. El narrador deja abierta la posibilidad de que a Carlos Roberto le suceda lo mismo. De ahí, entonces, que haya una aparente neutralidad por parte de quien cuenta, y que el *hombre reservado* tenga un cierto distanciamiento de aquello que narra y, sin

⁶ Por ejemplo, el narrador tercero (Carlos Roberto) dice: “Del Pozo lo vendió horrorizado, pero no pudo escapar a su destino, un coche lo arrolló en París” (Gómez Valderrama, 1996:372).

embargo, parezca enajenado por sus propias palabras. Así, dice, poco antes de su pausa, refiriéndose a la leyenda de Mazepa: “Pero se diría que el personaje comunica su mal augurio a quienes lo frecuentan” (Gómez Valderrama, 1996: 371).

De este modo, quienes se apropian del mundo de ficción tal como lo hacen el narrador 2 y el narrador 3, confunden su propio mundo con el del texto literario o pictórico, según sea el caso. De ahí que el cuento, desde el mismo momento en que se abre la historia, proponga una irrealidad dentro de la realidad, una ficción dentro del mundo real: algunos viven las intrigas policiales y sexuales como si fueran una novela de este género. Lo que prima en la ecfrasis presente en el cuento es, entonces, la *enárgeia*, y ésta “no es tanto una propiedad del lenguaje en sí cuanto una habilidad del sujeto enunciator” (Lozano-Renieblas, 2005: 31). El narrador 2, el enunciator que prima en el texto, hace uso de su destreza en la selección verbal y de su capacidad imaginativa para producir una imagen visual del cuadro sobre Mazepa y la configuración de escenas paralelas cercanas a la representada en la pintura. Gracias a esta destreza es que la *enárgeia* adquiere una importancia primordial en la acción descriptiva, pues de ella depende el impacto en la audiencia, en este caso en el grupo de personas de la tertulia. También es esta argucia del narrador la que hace posible que exista un riesgo en los oyentes de la historia, tal como lo advierten los antiguos griegos: confundir la viveza del discurso con la propia realidad. En el cuento de Gómez Valderrama, como ya se indicó, esto es patente, dándole así un mayor carácter ecfrástico al texto.

Ahora bien, decíamos atrás que hay una correlación entre la historia de Mazepa y la pintura de la escena de la historia, como la hay también entre lo que sucede con el artista y su amante y lo que acontece con Carlos y Paula. Aquí tenemos otro rostro de la ecfrasis: la objetivación artística. Ésta se refiere, siguiendo a Robillard (1998) y a Redondo (2008), al distanciamiento que asume el escritor, es decir, a su idea de no involucrarse mientras describe. Resulta que si los personajes ficcionales se involucran (el pintor y su amante, Carlos y Paula, los Del Pozo, el anticuario, el mismo narrador 2 y ¿los oyentes de éste?), ni el autor ni el narrador 1 lo hacen. Es aquí donde está la objetivación artística; objetivación que exalta la escena formal del cuadro y su contenido de sexo, amor y

violencia, como el misterio de su propia materialidad en tanto obra de arte. Gracias a este correlato objetivo es que se expresa e intensifica la emoción estética, pues la pintura evoca en el observador y luego en los oyentes, una determinada emoción. Gómez Valderrama emplea en su cuento ecfrástico el procedimiento constructivo del paralelismo al hacer depender las historias de la escena representada en el cuadro. El primer paralelismo se da en la correlación entre la historia de Mazepa y la escena del cuadro, el segundo entre ésta y la situación del pintor y su amante, y la tercera entre Carlos y Paula. Habría que decir, sin embargo, que como ocurre en el Quijote en el capítulo de la batalla de los carneros, la descripción tiene su asiento en la fantasía de quien describe, pues al hacerlo aviva la imaginación de sus narratarios, lo que constituye la fuente de la *enárgeia*. Según Lozano-Renieblas (2005: 33), en su estudio sobre los antiguos aplicado al capítulo XVIII del *Quijote*, la fantasía es la premisa indispensable para que la imaginación se produzca y dote el discurso de una dimensión sublime.

Si el cuadro es sublime dada su belleza y lo conmovedor de la escena, según refiere el narrador, también lo es porque tal belleza arroba al espectador (en este caso a Paula) y la conduce a una suerte de éxtasis más allá de lo racional. Pero habría que decir que este arrobamiento no es propio de ella, ya que hay un convencimiento del efecto producido por el misterioso cuadro en el narrador 2 (el hombre silencioso) y en el narrador 3 (Carlos Roberto Arana). La operación ecfrástica desplegada, en consecuencia, comprendería tres momentos. El primero de ellos es el de la *descripción de los hechos que preceden* a la representación del cuadro del pintor romántico ‘polaco’, en este caso todo lo referido a la vida de Mazepa⁷. El segundo es *el evento en sí*, es decir la muerte de la amada del pintor,

⁷ El narrador 2 (el hombre silencioso) hace una contextualización del personaje histórico representado en la pintura. Esta narración enmarcada 2 puede dividirse en dos momentos. En el primero habla del romance de Mazepa y del castigo que se le impone a causa de éste; en el segundo, de su ascenso entre los cosacos y su vida política y guerrera. Esto es determinante trazará la temática de la narración global: una historia de investigación policial y sexual, según dijimos atrás. Por otro lado, es importante recordar que en el mundo real Iván Mazepa es un importante líder del siglo XVII. Mazepa nace en el año de 1639. Es un hombre de familia noble y de gran actividad militar. Su alto nivel educativo le permitió ir ascendiendo en su vida militar y en su condición económica, hasta llegar a ser jefe militar (atamán) del Margen izquierdo de Ucrania. Su gobierno representa un apoyo para la iglesia y la educación, pero también la presencia de un régimen autoritario que sería cuestionado. Su fuerte relación con el zar Pedro I se rompe cerca del año 1708, debido a diferencias en posturas militares, pues el zar no apoya a Mazepa en su petición de defensa frente al rey Estanislao I Leszczyński. Para ampliar, véase: “Hetman Ivan Mazepa in life and literature” de Smyrniw (s.f.).

ya que este acontecimiento le otorga el aura de misterio al cuadro; y el tercero se refiere a *las consecuencias derivadas del evento*.

Este orden se aprecia en la estructura del cuento: 1) el narrador 2 hace la descripción del cuadro explicándole a sus oyentes el origen (podríamos llamar hipotexto⁸) de la temática de la pintura. La razón de esta elucidación es la siguiente: la narración literaria o histórica es un motivo bien conocido y frecuentado por los textos ecfrásticos, pero, sobre todo, por las pinturas y esculturas inspiradas por el texto literario⁹. 2) El mismo narrador 2 cuenta lo ocurrido con la amante del pintor. La mujer, de quien son tomados los rasgos femeninos del personaje de la pintura, es asesinada por el artista una vez terminado el cuadro. Éste reproduce la escena que pinta al montar a su amada en un caballo brioso. 3) La *consecuencia inmediata* es la locura del pintor; las *posteriores consecuencias* tienen que ver el aura de leyenda que, a partir de entonces, envuelve al cuadro y que desata la historia nuclear del cuento.

De lo anterior se pueden resaltar, provisionalmente, dos cosas. La primera de ellas es que, como en el caso de muchos textos románticos (y el cuento tiene esta resonancia de manera nítida), la mujer amada muere¹⁰. Baste sólo mencionar el caso de María, el personaje de la novela con el mismo nombre del escritor colombiano Jorge Isaacs. La segunda es el estado en el que queda el artista: la locura, muy propia, también, del imaginario (y las leyendas) que en la cotidianidad se configuran acerca de los artistas y escritores del Romanticismo o de lo que en la cotidianidad las personas denominan ‘hombre romántico’¹¹.

⁸ Para Genette un hipotexto es una relación de un texto A con un texto posterior B, en el que el primero se inserta en el segundo de un modo que no es un comentario, constituyendo la denominada hipertextualidad, como en el caso de la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, las cuales constituyen hipotextos de la *Eneida* de Virgilio: “Entiendo por ello [por hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989:14).

⁹ Piénsese en el caso más conocido del conjunto escultórico Laocoonte y del estudio que sobre la misma hace Lessing. Puede verse también como motivo literario muy recurrente el del nacimiento de Venus, de la que hay versiones que van desde la de Botticelli en el Renacimiento, hasta la de *Venus saliendo del baño*. Una *decepción* de Raphaele Peale, del siglo XIX.

¹⁰ O bien es imposible o ajena.

¹¹ Aludimos aquí a dos comprensiones del ser romántico, pues el Romanticismo no es sólo una nueva sensibilidad, sino también una filosofía y una estética que configura toda una comprensión teórica. Por otro lado, como dice D’Angelo, “Todos los términos que se emplean para la referencia a grandes movimientos o tendencias de la cultura se utilizan también con un sentido metahistórico, de suerte que en esa segunda utilización se significan fenómenos distintos de aquellos a los señalados con su sentido

A esto se suman los detalles en torno a la vida de Mazepa, la descripción del cuadro y la emotividad con que se cuenta la experiencia de tenerlo enfrente: “Mirando el cuadro largo rato, acaba por oírse el galope de los cascos del caballo que arrastra el cuerpo desnudo del cosaco” (Gómez Valderrama, 1996: 369). Los tres aspectos contribuyen a crear y en esta medida a sugerir una intensa imagen visual. De ahí que la *enárgeia* tenga como resultado no sólo que los oyentes o el auditorio (las personas reunidas en la casa que escuchan la historia al hombre reservado) se adhieran a lo contado, sino que también lo haga el propio narrador 2, a tal punto que crea en el misterio envuelto por el cuadro. Así, entonces, el narrador 2 termina participando, a tal punto que confunde la realidad vivida por él y su amigo Carlos Roberto, con la realidad (ficción) del cuadro, algo ya advertido en las primeras palabras del narrador 1:

Si tú estás leyendo a altas horas de la noche, un torturante libro de intriga, muy posiblemente sientes que te encuentras distante del mundo, en ese país remoto y helado de las creaciones cerebrales. Esto le ocurre a mucha gente, pero hay quienes, por el contrario, viven y padecen el mundo de estas novelas como si fuese propio (Gómez Valderrama, 1996: 371).

Esto, como se ve, es un enunciado directo a propósito de la historia que él abre.

El tercer momento (*las consecuencias del evento*) no corre a cargo del pintor o del cuadro, sino del narrador 2. Lo que antes sólo era producto de una asociación, de una leyenda, se convierte en una verdadera creencia en las consecuencias nefastas de tener cualquier vínculo con el engañoso cuadro. Y la continuación de este efecto, o del impacto en el auditorio, es lo que queda en suspenso, pues el lector alcanza a construir la escena inicial, pero el narrador 1 no da

histórico propio. [...] En el caso del término «romántico» para referirnos a determinadas obras de arte o a determinadas situaciones también en el uso coloquial del lenguaje, y con esta acepción (por la que el término «romántico» deja de ser una categoría historiográfica para convertirse en un término de descripción «psicológica») se hace generalmente hincapié en ciertos estados de ánimo que tienen mucho que ver con lo indeterminado, lo oscuro, lo fantástico, lo sentimental, la pasión amorosa, etcétera. Ante este uso coloquial del término, conviene afirmar que estos significados tienen su raíz en algunos aspectos del romanticismo histórico, y también se puede afirmar que, en cada caso particular, es posible mostrar el origen de una determinada acepción en determinados rasgos precisos del movimiento romántico y de sus teorías, pero no se agota su alcance en tales consideraciones” (D’Angelo, 1999:15).

ningún elemento que autorice a pensar en las posibles reacciones de quienes escuchan al hombre reservado.

Teniendo en cuenta los presupuestos de la retórica de los antiguos, podríamos decir que al poner a prueba los límites de la *ecfrasis* al invertir el impacto de la *enérgeia*, “no surte efecto en la audiencia sino en el personaje que describe [en nuestro caso el narrador 2], al confundir la imagen evocada por la *ecfrasis* con el referente mismo” (Lozano-Renieblas, 2005: 38).

Pasemos ahora a un aspecto también significativo en el cuento: la comunicación. Este motivo es central ya que lo expuesto atrás sobre el cuadro es posible gracias a la acción de emitir una información y a la manera en que ésta se recibe. Dicho de otra manera, la actividad oral presente en el cuento es uno de los focos de atención que funciona gracias a que la historia se abre con la existencia de una tertulia o círculo de narradores que desde la narración marco global cuentan sus historias.

Como ya hemos mencionado, sólo se conoce de qué hablan (el tema) y la historia relatada por el hombre silencioso. Pero aquí no sólo se pone en escena la transmisión de la historia de su amigo, sino que se reproducen a través de la actividad verbal una serie de historias encadenadas donde lo mostrado —o narrado visualmente por el cuadro— adquiere una importancia extrema. Existe en el cuento una tendencia a crear el efecto visual de caja china o caída en abismo¹² al poner unas historias dentro de otra, todas articuladas con el cuadro. Como ya se dijo, se pueden identificar en el cuento cinco niveles de narración, algo que no sólo determinará el sentido del texto sino que, además, marcará uno de los aspectos más notorios en el escritor: se trata del enigma postulado por una estructuración de relato no lineal, por el recurso frecuente de la conjetura, las habladurías, las hipótesis, los procesos de deducción y abducción, entre otros.

En este orden de ideas, el mismo narrador (el 2) y, detrás de él, el narrador global (el 1), y aún podríamos decir que detrás de éste el autor (aspecto que por ahora no nos interesa), hace creer al narratario y delante de éste al lector, una información que, a simple vista, es coherente. Esto lleva a pensar que, efectivamente, el

¹² El relato está dentro de otro relato, algo común en la historia de la literatura y que ha sido denominado por los teóricos como caída en abismo. Véase al respecto: Beristáin (1998).

narrador 2 teje una habladuría (habla para hacer posible la conjetura en el oyente), generando todavía mayor intriga en este último. Esto sobresale más al rastrear la información sobre el cuadro acerca del suplicio de Mazepa. Si nos atenemos a lo que dice el narrador 2, tenemos que se trata de un cuadro de un pintor polaco, ubicado en el centro de un salón, “que representa la muerte de Mazepa” (Gómez Valderrama, 1996: 371). Sin embargo el protagonista *no muere*, y este anuncio de su muerte, en la primera alusión al cuadro, exalta la figura del futuro *hetman* cosaco, dándole mayor fuerza a la presencia del cuadro. En suma, se exalta al héroe representado y, al hacer que éste se convierta en leyenda, se le atribuye este mismo carácter al cuadro. Hay también una extensa referencia a la vida de Mazepa dividida en dos partes. En la primera, el narrador 2 habla sobre sus primeros años y su educación; en la segunda, sobre la manera en que fue salvado de la *muerte* y lo que vino después. Entre una parte y otra están los datos restantes sobre el cuadro. Se dice que es una excelente pieza del arte romántico y se lo compara sutilmente con las de Vernet, un pintor romántico también del siglo XIX¹³. No es, por tanto, una pintura de este último, entre otras cosas, porque no es polaco. Lo mismo aplicaría para la versión de Géricault¹⁴ y, por supuesto, para la versión de Delacroix¹⁵.

¹³ Emile Jean Horace Vernet (1789-1863) es un artista francés, dedicado principalmente a la pintura de batalla. En sus obras tienen un lugar central tanto las escenas de batallas, especialmente las napoleónicas, como las ecuestres. Tiene una inclinación por el orientalismo árabe, la imponentia de las nubes revueltas y espesas en sus cielos, la predominancia de los colores cálidos y las escenas de confrontación, rasgos propios de otros artistas del siglo XIX y del Romanticismo. Se conocen tres versiones suyas sobre Mazepa. En la primera, el caballo, con Mazepa a sus espaldas, asciende de la parte inferior derecha del cuadro, saliendo de un río, en medio de una brumosa noche iluminada sutilmente por una pequeña luna, en la parte superior derecha. En la segunda, llamada *Mazepa and the Wolves*, el caballo desciende de la parte superior izquierda a la inferior derecha, con mayor velocidad y saltando un tronco de árbol caído en el piso. Lo siguen, a lado y lado, dos lobos. Una luz amarilla de atardecer baña la escena. La tercera versión, sin los lobos, es un poco similar a la anterior. La noche se impone y predominan los tonos oscuros, el ocre y el dorado. Hay, sin embargo, una diferencia notable: hay mayor movimiento gracias al fuerte movimiento del caballo, a la ondulación de su cola y a la acción de ondear del cabello del muchacho.

¹⁴ Jean-Louis André Théodore Géricault (1791-1824), autor de *La balsa de la Medusa* y de retratos de locos, es un pintor francés que encarna el prototipo del artista romántico: tiene una vida corta y atormentada, lo que lo lleva a que se generen algunas leyendas sobre su persona. Prefiere tratar temas cotidianos, elevándolos a la categoría de hechos heroicos. Su versión de Mazepa se acerca, en un sentido, a una de las de Vernet, con una notable diferencia. El caballo, efectivamente, sale del río y asciende por el cuadro en la misma dirección, pero su posición, más vertical, hace ver al hombre amarrado en su lomo como si estuviera de pie, en una suerte de forzada contorsión, como si luchara contra las cuerdas en un intento por desatarse, con lo cual, más que en las otras versiones del mismo cuadro, se exalta el grado de heroísmo de la situación. Géricault, entonces, como en muchas de sus pinturas, convierte en heroico un hecho de la vida real.

¹⁵ Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix (1798-1863) es uno de los máximos exponentes del Romanticismo, autor de *La libertad guiando al pueblo*. Delacroix emplea una pincelada suelta, otorgando así a sus

Sólo queda una versión relevante: la del pintor, también francés Louis Boulanger¹⁶. En ella se representa la escena en la cual apenas están atando a Mazepa al lomo del caballo, quien se resiste y forcejea con sus adversarios. Se deja ver claramente la actitud del caballo indómito, ya que tiene que ser sostenido por varios hombres. En la parte superior, sentado y escoltado por otros hombres, se encuentra el conde agraviado¹⁷, y a quien el narrador 2 se refiere como el enemigo de Mazepa. Según el cuento y según la historia real, quien comete la falta es Mazepa, sin embargo, el narrador trata de enemigo de éste al conde Brailovsky. En la pintura de Boulanger se aprecia esta confrontación.

Nos interesa resaltar sobre todo un asunto formal de la obra pictórica de Boulanger, y es la facción femenina tan marcada del personaje. En efecto, su rostro e incluso su cuerpo, es muy femenino a pesar de su lucha, notablemente infructuosa, para no ser atado. El cabello largo, rubio y ondulado acentúa el perfil femenino de la representación de Mazepa, cuyo rostro poco tiene que ver con el hombre real. No obstante, el narrador 2 dice que es un pintor polaco, pero dice también que no recuerda el nombre del pintor y agrega que “al parecer era un artista notorio”. Esto genera una sospecha: el narrador no tiene certeza de la información sobre el artista; y a cambio sí parece darle mucha importancia a la parte de su vida que lo hace una leyenda, es decir, a las habladurías, como dijimos atrás. Por tanto, *se podría decir* (aspecto propio de la conjetura que se le plantea como un sutil enigma al lector del cuento) que el narrador se refiere a la obra de Boulanger o que, por un descuido en su narración y por una marca intencional autoral, se dice que es polaco

pinturas una mayor fuerza expresiva y un mayor movimiento. Esto se ve en su versión de Mazepa, pero a diferencia de las anteriores, en ella el caballo desciende, y en consecuencia la presentación del personaje cambia. Aquí, dado éste entre otros aspectos formales, Mazepa pierde su grado de heroísmo. A cambio, se lo puede ver con la cabeza hacia abajo y supeditado a lo que el caballo haga con él. En este sentido, el cuadro presenta un aire melancólico, algo que se refuerza con las aves de rapiña que rondan el cielo, y cuya connotación es la de la “inminente muerte” del personaje.

¹⁶ Louis Boulanger (1806-1867) es alumno de Guillaume Guillon Lethière en la Academia de Bellas Artes de París, donde inicia estudios en 1821. De formación clásica y con predilección por los ideales románticos, representa algunas escenas literarias. Ilustra obras de Dumas y Víctor Hugo y es un retratista de personalidades como Balzac, retratos que contrastan con los temas fantásticos que hicieran presencia en sus litografías. En el Salón de 1827 recibe el que sería su único premio: una medalla por su obra *Suplicio de Mazepa*.

¹⁷ Esto se deduce no sólo por la vestimenta sino también por la actitud sedente, la cual ha sido empleada a lo largo de la historia de la pintura para hacer referencia al poder (Matos, 1999:17-20).

sin que haya un autor polaco que trate con este tema y, al tiempo, sea romántico. Esto produce un efecto en el oyente (los tertulios en este caso): creer que efectivamente se trata de un hecho real. Pero en este cuento, a pesar de los datos que le otorgan verosimilitud, se trata de una ecfrasis recreacional, pues el eje central del cuento, el cuadro y con él el artista, terminan siendo producto de una ficción, de una invención del escritor santandereano. ¿Es esta la explicación al hecho de que se trate de un engañoso cuadro? ¿Se trata de una estrategia literario-ecfrástica que busca confundir al lector al decir que es un artista tratándose de otro, con lo cual resulta que son todos los artistas románticos aludidos en la figura de un polaco inexistente los que representaron el motivo de Mazepa? Creemos que, en efecto, se trata de un homenaje a los artistas románticos, pero que se parte de la particular representación de Louis Boulanger; un homenaje, también, a Lord Byron y a su poema sobre Mazepa.

Pero hay un hecho notable que coadyuva a comprender mejor esta situación. Los pintores románticos que representan el hecho heroico y romántico del suplicio de Mazepa, se inspiran en el poema del escritor romántico Lord Byron. Por tanto, encontramos en el cuento de Gómez Valderrama un doble homenaje; por un lado, a los artistas románticos, por otro, al escritor inglés. El escritor colombiano toma la versión romántica, es decir, las distintas pinturas románticas producidas en fechas muy cercanas (todas a mediados del siglo XIX, tal como se dice en el cuento); toma así mismo las características románticas centrales encarnadas en las pinturas y algunos de los mitos que envuelven al pintor romántico, entre ellos la locura o la enfermedad dolorosa, por ejemplo la de Gericault. De este último toma también el grado de heroicidad que le da al personaje de Mazepa. Nuestra conclusión es que el cuento no es una mimesis, una representación fiel, es decir, no se trata del tipo de ecfrasis mimética sino, más bien, de una ilusión-homenaje en el sentido en que podemos entender estos conceptos de Riffaterre. Volveremos más adelante sobre esto.

El cuento no es producto de la relación directa del escritor con la obra, aunque haya visto las obras en sus viajes a Europa, sino de una recreación. El cuento no busca representar la obra a través del lenguaje verbal, sino construir su propio mundo de ficción ‘independiente’, es decir, un mundo que parte de la pintura o de una serie de

pinturas, como ya se dijo, para configurar un mundo de ficción en el cual, al modo borgiano, el narrador introduce elementos verosímiles con el fin de convencer al narratario de su historia.

Es importante anotar que el escritor santandereano recurre a un juego de verosimilitud, en esa correlación entre historia (narración literaria) e Historia (acontecimientos ‘reales’), lo cual pone de relieve el hilo invisible entre realidad y ficción. Un ejemplo de esto es el del cuadro. Existe un personaje llamado Mazepa en la Historia de Ucrania; existen algunas versiones románticas de la representación de su suplicio; pero el lector de Gómez Valderrama, como el de Borges, no puede tomar esto desprevenidamente, ya que el escritor juega con elementos reales y literarios, haciendo coincidir hechos reales, hechos literarios, nuevos personajes y acontecimientos ficticios. Su pregunta no es *qué pasaría si* (pregunta propia del escritor de ciencia ficción), sino, *qué hubiera pasado si*. Esta es una de las razones por las cuales sus cuentos toman aspectos históricos con literarios, populares (brujería, habladuría y conjetura), plásticos y musicales.

Además de la referencia a la pintura se alude a asuntos literarios relacionados con los dos temas tratados por las personas que están conversando. Se habla de Wilkie Collins, uno de los creadores de la novela policíaca; de Conan Doyle, conocido por su personaje Holmes, aprovechado por los teóricos de la abducción y cuyas historias han sido imitadas a través del tiempo. Se habla de Fanny Hill y María Bashkirtseff, relacionadas con el tema sexual. La primera, por escribir novela erótica; la segunda, un diario íntimo. La conversación sobre estos autores es el contexto marco de la historia global referida. Estas referencias cumplen una función (refuerzan el motivo del misterioso cuadro) a través de la acción de narrar por parte del hombre reservado.

Este narrador es testigo y actor de la historia enmarcada. Esta cisura permite atender el tercer factor anunciado por este segundo narrador: el enigma. Él mismo le señala a sus compañeros de reunión, al final de su historia, que en el relato sobre su amigo Carlos Roberto se mezcla la deducción detectivesca y el suspenso sexual. Queda, sin embargo, el misterio. Éste se vincula con varios elementos: la misteriosa muerte de la amada del pintor; la pintura de la muerte de Mazepa; y la historia de Carlos Roberto y Paula. Estas tres imágenes de la muerte están conectadas por la engañosa brecha que abre la

ficción, la imaginación o imagería presente en la experiencia de los personajes y en la representación pictórica.

Ahora bien, volvamos a la historia del artista para ampliar esta idea. Se podría conjeturar que el pintor re-presenta pictóricamente su experiencia; vive y padece tanto el mundo de su representación pictórica que lo hace suyo. Algo similar hicieron quienes, apropiándose del cuadro, adaptaron la historia que éste presentaba y la segunda historia (la narración enmarcada 3) que éste traía consigo. Pero el narrador es audaz al dejar clara una cosa: el cuadro representa la muerte de Mazepa, pero más adelante agrega que éste fue sólo herido y que se convertiría en líder de los cosacos. El mismo narrador dice “pero el cuadro es lo más importante” (Gómez Valderrama, 1996: 371). Lo es porque es lo que desencadena los hechos mismos de la narración; lo es porque, por mucho, se creyó que el ‘verdadero’ arte es el mimético, que el arte puede imitar la realidad.

Por otro lado, la escritura no tiene límites en Gómez Valderrama, “su expresión llega a la manifestación del arte como una totalidad esencial. El arte es la vida misma hecha imágenes, y por ello, no importa que su medio sean la pintura, la música o lenguaje” (Aristizabal, 1992:5). Esta es la razón, también, para que el enigma sea un factor determinante en muchos de sus cuentos. En éste deja una incógnita: el motivo (incierto para el lector) por el cual llegó el cuadro a manos de Carlos Roberto.

El cuadro es engañoso: no dice la verdad sobre la muerte de Mazepa, tampoco dice la verdad sobre la realidad; se trata sólo de una ficción, como la literatura, como la existencia misma que se inventan los seres humanos todos los días. Una doble ficción, porque sólo conocemos el cuadro gracias a la descripción ecfástica que hace el narrador. Sólo el narrador sabe cuál es la pintura, cuáles los colores y las formas que vieron sus ojos; esto es otro enigma que le queda al lector del cuento.

Recordemos que Rifatterre (2000: 165) advierte sobre la ilusión referencial de la ecfasis, pues ésta se encuentra más cerca de una ilusión referencial que de una verdadera reproducción de un objeto y esto, incluso, aplica para la crítica de arte, en la cual el crítico se esfuerza por describir, explicar y en general interpretar la obra de arte. Es el mismo Rifatterre quien asevera que la interpretación precede a la representación, y es esta la razón por la cual el juego

ecfrástico devela en primer lugar al observador del cuadro y no al cuadro, quedando éste realmente en un “segundo” lugar. De ahí que se trate de una ilusión referencial porque es “la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta la descripción, y no a la inversa” (Rifatterre, 2000: 174). De ahí que lo que está ‘presente’ es la interpretación –manifestada verbalmente– del autor a través del narrador. Lo que está ausente es el objeto, es decir, el cuadro, algo que enfatiza Gómez Valderrama a través de las estrategias de la habladuría y de la conjetura. Esta ausencia en el cuento remite a un ‘más allá del cuadro’, esto es, al apresamiento del acontecimiento físico (apresamiento del objeto) que constituye una de las aspiraciones del arte mimético, dentro del cual se inscribe la pintura romántica del siglo XIX.

De acuerdo con lo anterior, la ecfrasis operada en el cuento es una ilusión (la descripción ecfrástica del cuadro) de una ilusión (un cuadro inexistente o suma de varios cuadros) de una ilusión (de una historia que termina siendo más leyenda puesto que busca incrementar el carácter heroico de Mazepa). Siguiendo al teórico francés, podríamos decir que el cuento presenta una doble ilusión referencial. Por un lado, el elemento visual –físico– no está presente, y es reemplazado por representaciones basadas en otros sentidos. Por otro lado, la ecfrasis literaria del cuento selecciona aquello que, como explica Lessing (1985), el cuadro excluye: sustituye el análisis visual y pictórico del cuadro por el relato que le antecede doblemente¹⁸. Esta ilusión-representación tiene un solo fin en el cuento: recordarle al lector que la obra de arte es el resultado de una intención y de una voluntad productora (el artista), y el encomio ecfrástico es producto de un autor (el escritor). De ahí que se trate de un homenaje. También es un homenaje a la historia, a sus protagonistas y a los eventos, pues en muchos de sus cuentos Gómez Valderrama incorpora la historia a la literatura.

Hasta aquí hemos presentado una mirada panorámica y una revisión en detalle de las partes constitutivas del cuento, esto en términos de la narración, con el fin de ir introduciendo los aspec-

¹⁸ Doblemente porque en el cuento se relata lo que sucedió con Mazepa, pero este último entendido como un personaje literario, por tanto ficcional; y se refiere un cuadro que resulta también ficcional. Doblemente porque existen en la realidad los cuadros románticos que representan el suplicio de Mazepa y también existe la referencia histórica del personaje.

tos del juego ecfrástico planteado por el escritor colombiano en su texto. Sobre estos juegos hemos dicho lo siguiente. En primer lugar descubrimos que prima un rasgo propio de la ecfrasis en su acepción antigua: la *enárgeia*, por cuanto la actitud y habilidad del narrador 2 cumple un papel determinante en el impacto sobre la audiencia. En segundo lugar hemos indicado que sobresale otro aspecto de esta figura retórica, propio sobre todo de algunos escritores contemporáneos: la objetivación artística. Señalamos también el paralelismo ficción-realidad en lo representado en el cuadro y en lo ocurrido en la realidad ficcional. Hemos dicho que el cuadro constituye el motivo central del cuento; lo que en él se describe; y lo que en él se ve al contemplar el cuadro ‘del pintor polaco’, es lo que da pie para que se desarrolle toda la historia. Todavía más contundente es, en la afirmación de que es el cuadro el eje central y motivo del cuento, lo que afirma el narrador 2: “También el pintor tenía su propia leyenda, proveniente del cuadro” (Gómez Valderrama, 1996: 370).

Hemos concluido que en el cuento se despliega una ecfrasis recreacional; es decir que no se trata de una representación fiel de la pintura, sino de una ilusión-homenaje en el sentido de Riffaterre. Se trata de una ilusión porque el cuento remite a *un* cuadro y con esta remisión se indica que hay una relación de presencia \ ausencia; presencia, porque hay *un* cuadro en la descripción ecfrástica que se hace de él en el cuento; hay ausencia, porque *el* cuadro (el del mundo real y físico) no está y ni siquiera hay una remisión concreta al mismo. Se puede decir que en este cuento de Gómez Valderrama el lector se enfrenta a una primera ausencia: la del cuadro, con lo cual se alude a la huella que “éste” ha dejado en la memoria.

El engañoso cuadro se abre y cierra con la historia contada por un narrador que interpela a un lector narratario, con un “si tú estás leyendo a altas horas de la noche”. Este narrador no participante pero sí con la capacidad de juzgar y de asumir una posición, cuenta que unos hombres se encontraban reunidos discutiendo sobre investigación policial y sexo. Otras historias dentro de ésta hacen que la ecfrasis se constituya en una estrategia estético-literaria de gran valor en el cuento. Aquí la forma de operar tal estrategia retórica es a través de la ilusión. Sólo en un sentido se podría decir que se trata de una ecfrasis exenta, y es que en una de las historias enmarcadas se recrea la mirada y el sentir del pintor cuando ejecuta el cuadro, lo

que hace que este último adquiera el aura de leyenda que permite el encuentro y desencuentro entre todas las historias.

Por otro lado, este punto de encuentro y desencuentro es lo que permite hablar de una ecfrasis recreacional; y lo que posibilita hablar de una escritura utópica en Gómez Valderrama, una escritura que deja, como dice Montoya (2004: 100), “palpitar las contingencias del individuo”, una escritura que une las secretas voces de la historia, el arte y el lenguaje, “una escritura en la que la historia se despoja de su rigor cientificista y da espacio a la intimidad del hombre; en donde no desaparece el tiempo pero tampoco las mínimas voces; en donde conviven los grandes acontecimientos con los deseos más secretos” 

Referencias

- Alberto, Danilo (2007). *La ecfrasis como mimesis*. Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín.
- Aristizabal, Alonso (1992). *Pedro Gómez Valderrama*. Bogotá: Procultura.
- Beristáin, Helena (1998). *Diccionario de retórica y poética* (8ª ed.) México: Porrúa.
- De'Angelo, Paolo (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gómez Valderrama, Pedro (1996). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Lessing, G. Ephraim (1985). *Laocoonte. O los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis.
- Lozano-Renieblas, Isabel (2005). "La ecfrasis de los ejércitos o los límites de la *enérgeia*". En: *Monteagudo*, Vol. 3, No. 10, pp. 29-38.
- Matos Moquete, Manuel (1999). "El poder y la silla". En: Matos Moquete, Manuel. *La cultura de la lengua*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, pp. 17-20.
- Montoya Campuzano, Pablo (2004). "Las utopías de Pedro Gómez Valderrama". En: *Estudios de literatura colombiana*, No. 15, Medellín, pp. 99-112.
- Prada Oropeza, Renato (1989). "El narrador y el narratario: elementos "pragmáticos" del discurso narrativo". En: Prada Oropeza, Renato (comp.) *La narratología hoy*. Ciudad de la Habana: Arte y literatura, pp. 346-396.
- Riffaterre, Michael (2000). "La ilusión de ecfrasis". En: *Literatura y pintura*. Madrid: ArcoLibros, pp. 161-183.
- Redondo Sánchez, Carlos (2008). "La ecfrasis pictórica en la poesía de Irene Sánchez Carrón". En: *Extravío, revista digital de literatura comparada*, No. 3, p. 87-103. Tomado de: [www. uv.es/extravío](http://www.uv.es/extravio) (fecha de consulta: septiembre 20 de 2009).
- Robillard, Valerie – Jongeneel, Els (1998). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press.
- Smyrniw, Walter (s.f.). "Hetman Ivan Manzepa in life and literature". Tomado de: <http://www.uocc.ca/pdf/reflections/Mazepa%20Life%20&%20Lit%20Final%20Draft%20web.pdf> (fecha de consulta: septiembre de 2010).