

Los avatares de un cuadro: arte y literatura en *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas y *El velázquez de París* de Carmen Boullosa

Guadalupe Martí-Peña*

The Pennsylvania State University

Resumen

En *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas y en *El velázquez de París* de Carmen Boullosa, el protagonismo recae en un cuadro y los avatares sufridos por el mismo a lo largo de la historia. El propósito de este estudio es analizar la manera en que el rastreo de la historia de estos cuadros en ambas novelas genera reflexiones de índole pictórica y literaria sobre la naturaleza del arte, el proceso de creación, el carácter de la recepción e interpretación artísticas y el papel de la memoria y el arte tanto pictórico como literario en la recuperación o invención del pasado.

Palabras clave: Literatura y pintura, *mimesis* e invención, Historia e historias, Velázquez.

Abstract

Two paintings and their histories are the main protagonists of Paloma Díaz-Mas' *El sueño de Venecia* and Carmen Boullosa's *El velázquez de París*. I analyze in this study how the tracking down of these canvases generates in both novels questions inherent to painting as well as literature regarding the nature of art, the creative process, the dynamics of artistic reception and interpretation, and the role of memory and pictorial and literary art in the recollection or invention of the past.

Key words: Literature and painting, *mimesis* and invention, history and story, Velázquez.

En *El sueño de Venecia* (1992) de la escritora española Paloma Díaz-Mas y en *El velázquez de París* (2007) de la mexicana Carmen Boullosa, el protagonismo recae en un cuadro y los avatares sufridos por el mismo a lo largo de la historia. En la novela de Díaz-Mas se trata del retrato de doña Gracia de Mendoza, célebre cortesana del siglo XVII, pintado por un esclavo liberto hacia 1665. En la obra de Boullosa, es un lienzo de Velázquez, dado por perdido durante el incendio del Real Alcázar de Madrid en 1734, el que propulsa la intriga. En ambas novelas el rastreo de la historia de estos cuadros da lugar a reflexiones de índole pictórica y literaria, con respecto a la naturaleza del arte, al proceso de creación, al carácter de la recepción e interpretación artísticas, y al papel que desempeñan el arte y la memoria en la reconstrucción o reinención del pasado histórico. En este análisis me propongo ensayar ese ejercicio de imaginación al que nos invitan las novelas de Díaz-Mas y Boullosa.

* Cita recomendada: Martí-Peña, G. (2008). Los avatares de un cuadro: arte y literatura en *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas y *El velázquez de París* de Carmen Boullosa” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 3. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

En *El sueño de Venecia*, Paloma Díaz-Mas embarca a los lectores y a esa hermosa doncella ciega, que es la Verdad, en un viaje por distintos siglos y estilos de escritura, para el cual nos sirve de guía un cuadro: el retrato de doña Gracia de Mendoza. Este cuadro obra como ese viejo destrón (el Error) que acompaña a la doncella (la Verdad), tratando de atrapar los hechos de la Historia con la gruesa criba de su cedazo (la Memoria), por donde se cuela todo lo pequeño y sutil¹.

Esta aventura novelesca se inicia con “La carta mensajera”, un relato escrito según el modelo de la narrativa picaresca, en el que Pablo de Corredera narra los cambios de fortuna de su vida desde que don Luis de Chacón lo recogiera de recién nacido hasta su casamiento con doña Gracia de Mendoza. El cuadro que enlaza los cinco capítulos de *El sueño de Venecia* es el retrato que Zaide pinta de doña Gracia y Pablo el día de la boda. En el segundo capítulo, “El viaje de Lord Aston-Howard”, la prosa camaleónica de Díaz-Mas adquiere la forma típica de las novelas epistolares o crónicas de viajes del siglo XIX. El noble inglés es hechizado por el retrato de doña Gracia, que reaparece ahora en el palacio de sus anfitriones (80-81). En el tercer capítulo, “El indio”, se narra al estilo de las novelas realistas del siglo XIX la trágica historia de la familia Zapata. La hija de los Zapata, Isabelita, se casa con don Álvaro de Mendoza, quien se trae de La Habana como única herencia del padre el retrato de una dama, que cuelga sobre su lecho nupcial (141). El cuarto capítulo, “Los ojos malos”, consiste en una narración intimista en primera persona, focalizada en los recuerdos de infancia de una niña introvertida e imaginativa. El retrato de doña Gracia de Mendoza, transformada ahora en Virgen María, resurge pegado al envés del tablero de una mesita de caoba (204). El periplo del cuadro de Zaide concluye con “Memoria”, un texto escrito a modo de ensayo en que un perito en arte determina la autoría y autenticidad del lienzo.

El Sueño de Venecia es el sueño que animan los personajes que poseen o contemplan el retrato de doña Gracia en distintas épocas y lugares. Ese sueño arranca en el siglo XVII y discurre hasta el XX empañándose con el vaho del tiempo. La autora revela en una entrevista la génesis de la novela: “Se me ocurrió la idea del cuadro porque se presta muy bien a que se deteriore con el paso del tiempo, se oscurezca, se mutile, se reinterprete” (Ferrán, 1997: 332).

La aventura del cuadro de doña Gracia arranca con “La carta mensajera”, donde don Pablo de Corredera rememora las venturas y desventuras de Pablillos, aquel muchacho que fue él mismo tiempo atrás. Tras pasar los primeros años de su infancia en el hospital de pobres del Refugio y la Piedad, Pablillos queda bajo la tutela de un pintor italiano de escasa fama, encargado de pintar la cúpula de la capilla real de San Antonio (16-17). Del pintor, Pablillos aprende a moler colores, mezclar tierras, mirar el mundo con ojos menos inocentes o miméticos y deslumbrarse con la magia

¹ Este texto citado al comienzo del libro proviene de *La República del Desengaño* de Esteban Villegas, Sevilla, 1651 (Díaz-Mas, 1995 [1992]: 11-12).

de la perspectiva, que hace que “lo que no eran de cerca sino amasijo de borrones y mal trazadas líneas” (18), se conviertan de lejos en figuras majestuosas finamente delineadas. Además de enseñarle algunos rudimentos del oficio de la pintura, el amo de Pablillos le regala el don de la narración. El pintor le cuenta aventuras de una fantástica ciudad sin calles que el pícaro recorre con su imaginación. A los siete u ocho años muere su amo al caer del andamio donde se subía para pintar la cúpula, dejándole a Pablillos como única herencia ese “regalo de aire y de resueño” que es “el sueño de Venecia” (18-20): una historia verdadera que el niño toma por falsa de igual modo que otros toman por falso lo verdadero. De ayudante de pintor, Pablillos pasa a desempeñarse como paje de don Alonso, bajo cuyo servicio aprende a leer y apreciar la música (25). El pícaro pasa dos o tres años con don Alonso y su amigo, don Pedro de Aguilar, hasta que la Inquisición condena a muerte al primero por sodomía y la tortura pone fin a la vida del segundo. Este nuevo vuelco de fortuna hace que Pablillos sirva de mozo de compañía de doña Gracia, una cortesana bella y cultivada con la que se casa al cumplir los quince años. Como regalo de bodas, el negro Zaide pinta el retrato de doña Gracia y Pablo que amalgama los cinco capítulos de la novela. Pablo nos ofrece con elocuencia la ékfrasis del cuadro de Zaide:

Ella, acomodada en una silla de respaldo, la basquiña extendida como un pardo celeste salpicado de aljófares, las manos blandamente reposadas en los brazos de la silla, los ojos fijos en el pintor que la mira. Yo, de pie tras ella, en el hábito de más hombre de bien que imaginarse pueda, con mi ropilla y mis calzas de lo más fino, y mi capa aforrada de martas, y hasta mi espada pendiente de un tahalí damasquiano, que nunca hasta tal día habíame visto tan honrado caballero (50).

“No semeja retrato sino espejo verdadero” (50)

Con relación al parecido entre la realidad y los sistemas que la representan, Wendy Steiner afirma que “se compara la literatura tan a menudo con la pintura porque la pintura ha venido a representar el ejemplo paradigmático del «espejo de la realidad» ” (Steiner, 2000 [1982]: 26-27). Díaz-Mas se sirve de la metáfora del lienzo como espejo para reflexionar sobre el valor mimético del arte pictórico y su vínculo con la vida y la literatura. Las figuras pintadas por Zaide son para Pablillos una copia tan fiel del modelo que borra los contornos entre lo vivo y lo pintado, entre la realidad y los medios convencionales de referirse a ella: “en fin, que no semeja retrato, sino espejo verdadero y de él no nos diferenciamos sino en el hablar, que en todo lo demás estamos tan propios e iguales como fantasmas de nosotros mismos” (50). Las imágenes retratadas de doña Gracia y su marido van a proseguir su vida de fantasmas por los siglos XIX y XX. El cuadro reaparece en 1807 en el palacio de don Pedro de Sotomayor y Mendoza, donde se aloja Lord Aston-Howard. Este noble inglés escribe sobre el hallazgo del lienzo a Mr. John Adams, comerciante de Londres:

Creo que he encontrado una auténtica joya pero difícil de conseguir. Trátase de un espléndido cuadro al óleo, de medida como de cuatro por seis pies, representando a una dama con su hijo, ambos ataviados con vestimenta española del siglo XVII. La factura, el estilo, el dominio del color y la delicadeza de la ejecución me inclinan a pensar que su autor pudo ser el gran Velázquez, o en el peor de los casos uno de sus discípulos más diestros y aventajados (78).

Las investigaciones que lleva a cabo en la biblioteca de sus anfitriones le permiten asegurar a su librero que el dueño del retrato “hubo de ser un noble desconocido, esposo de la también noble dama Gracia de Mendoza; digo esto para que sepa que puedo responder de su autenticidad y antigüedad” (85). La interpretación que hace Lord Aston-Howard de las figuras del cuadro introducen el primer equívoco en cuanto a la historia del retrato, al tomar por hijo de doña Gracia a quien los lectores suponemos ser su marido. En el relato de “El indio” el lienzo de Zaide vuelve a resurgir como el único legado que recibe de su padre el joven Álvaro de Mendoza. Como la pintura era demasiado grande corta un pedazo de la tela, eliminando la figura que acompañaba a la dama: “como quiera que la figura desaparecida tenía una mano apoyada en el hombro de la dama, con la mutilación del lienzo quedó la dama sola, pero con esa mano posada como un ave sobre la articulación” (142).

El retrato de doña Gracia continúa su existencia errabunda surgiendo de nuevo en el envés de una mesita de la Habitación Grande, donde la niña narradora de “Los ojos malos” libra sus batallas imaginarias. Esos ojos, que para la madre de la niña no son sino los nudos de la madera, son remplazados por la imagen de la Virgen María en que aparece transfigurado el semblante de doña Gracia:

Es su lugar estaba la Virgen María, vestida del azul de la Purísima algo sucio —el traje bordado de perlas o de estrellas parecía brillar en la oscuridad—, nimbada de tinieblas que apenas permitían distinguir el halo de santidad sobre el cabello rubio; un Niño Jesús rígido y chapetón como un muñeco de china se sentaba sobre sus piernas como sobre un trono y una paloma blanca se le posaba en el hombro (204).

El último ojo que contempla e interpreta la pintura de Zaide es el ojo adiestrado de un experto en historia del arte, quien, tras someter el lienzo a observación y pruebas radiográficas, nos ofrece el último diagnóstico de la salud del retrato de doña Gracia y el tratamiento aplicado: se vuelve a montar el lienzo sobre un bastidor, se eliminan los repintes de la figura del Niño Jesús, la aureola que convertía a la doña Gracia en imagen celestial, las líneas paralelas formadas al estar plegado el lienzo, el barniz que “confería al conjunto una tonalidad verdosa” (207) y la paloma pintada sobre la mano de Pablo. El experto también se equivoca en la lectura del lienzo al tomar por mano de mujer la mano que aparece sobre el hombro de la dama: “La mano femenina que se posa en el

hombro izquierdo de la dama porta un anillo con un aguamarina” (210). Para identificar autor, estilo, temática y la identidad de la retratada, el estudioso construye (¿inventa?) una teoría a partir de la presencia de dos trazos negros en el ángulo inferior del lienzo que no duda “debieron pertenecer a la parte superior de un Z mayúscula” (211), habiendo desaparecido el resto de la firma. El lienzo de Zaide es atribuido erróneamente al pintor sevillano Bartolomé Zabala (1598-1670), amigo y condiscípulo de Velázquez: el retrato de dos hermanas, doña Rufina y doña Ana, quien fue cortada del lienzo por su padre don Baltasar para evitar que su hija monja compartiera la tela con una hermana pecadora, madre de un hijo bastardo (220). ¿Podría ser el pícaro Pablillos este hijo bastardo de Ana? De ser Ana y Gracia la misma mujer, entonces la relación de esposa/esposo entre doña Gracia y Pablo, se convertiría en una relación incestuosa entre madre/hijo, reflejo de la de Isabelita y el Indiano. La novela termina con estas palabras del perito en arte, que son el broche irónico de este sueño de certitud del que hace despertar a sus lectores la escritora madrileña:

Quién sabe si algún día un afortunado hallazgo nos permitirá saber cuál fue el destino de la joven, del mismo modo que el hallazgo fortuito del cuadro objeto de nuestro estudio nos ha permitido — con los medios científicos a nuestra disposición— reconstruir *cabal y verazmente* la historia anterior de la muchacha y de su familia (221) [la cursiva es mía].

A través de varios siglos de la Historia de España, el cuadro de Zaide es víctima del deterioro propio del *tempus fugit*, de ultrajes, retoques y recomposiciones, lo cual hace que la interpretación de la historia del cuadro vaya a la deriva “por los siglos de los siglos, amén” (204). A diferencia de la casa de Pablo y su mujer, “fortaleza inexpugnable, donde no entran las insidias del mundo” (50), el cuadro de Zaide es un recinto traspasado por otros pinceles que alteran la fisonomía del lienzo, dando lugar a las lecturas más dispares y disparatadas. Este error (en sus dos sentidos de moción y error) por la historia de un cuadro en que nos embarca *El sueño de Venecia*, nos induce a reflexionar sobre la ardua tarea de reconstruir, no sólo la historia de una obra de arte sino la Historia de un país, ya que el retrato de doña Gracia es también el retrato de España y la sociedad española, al que cada siglo añade una nueva capa: la pobreza endémica de tantos Pablillos, el racismo, el antisemitismo y la España de la Inquisición y represión religiosa (ese otro “tenebrismo” de la pintura social de la España de Velázquez), las “pocas luces” o el retraso de la España monárquica, frívola y mojigata de Carlos IV (56), la campaña republicana agitadora de O’Donnell y su Pronunciamiento contra la monarquía de Isabel I (155), el torbellino interior de una niña que va desorientada hacia la adolescencia en una España de posguerra católica y consumista². El retrato de España que pinta *El sueño de Venecia* es un retrato tan estratificado, convulso y borroso como el

² Con respecto al trasfondo histórico de la novela, véase Coll-Tellechea (1998) y Mazquirán de Rodríguez (1995).

retrato de la cortesana doña Gracia, transmutada en ilustre antepasada de don Pedro y Josefa de Mendoza primero, en Virgen María después y en la monja Rufina de Alfarache por último.

El narrador de “Memoria” se propone —como hizo antes Lord Aston-Howard— establecer la autoría y autenticidad del lienzo. La multiplicidad de perspectivas y puntos de vista que enfocan e informan las variadas interpretaciones sobre el cuadro de Zaide sirve para representar la imposibilidad de acceder a los hechos sin tropezar con los discursos que los explican o reinventan: “les notions de perspective et de point de vue deviennent des auxiliaires précieux pour mettre en scène le travail de la pensée, ou pour montrer la relativité de la vérité perçue par l’homme et le semi-aveuglement dans lequel il reste confiné” (Bergez, 2004: 53). La verdad que nos anuncia la carta mensajera que pone en marcha la novela no puede librarse del viejo destrón que la acompaña como sombra, encarnación del Error al que nos condena la Memoria, mal dotada para captar intactos los hechos vividos y para protegerse del engaño de la imaginación. La historia del cuadro de Zaide es el sueño —tan placentero como ilusorio— de atrapar los hechos del pasado con el cazamariposas agujereado del recuerdo o la recreación artística:

Just as the story of the Mendoza family and the portrait of Gracia is reread and rewritten in each succeeding tale, the portrait is itself subject to constant reinterpretation, damage, mutilation, reframing, and repainting. Similarly, just as the restoration of the painting is incapable of restoring the true identity of the subject to the annals of history, the reader remains uncertain of the true relationship of Gracia y Pablo (...); the text requires the reader to reread, to uncover the story from the ending backwards and to reconstruct the original with new information (Bruner, 2002: 74)

Como Paloma Díaz-Mas en *El sueño de Venecia*, la escritora mexicana, Carmen Boullosa reconstruye la historia de un cuadro en *El velázquez de París*, para deconstruir nuestras convenciones y convicciones sobre la verdad o realidad histórica. Díaz-Mas establece un pacto de lectura distinto al de Boullosa. En *El sueño de Venecia*, la escritora introduce en el primer capítulo la anécdota del retrato de Zaide, para que sabiendo lo que los personajes ignoran, los lectores sopesemos la agudeza, torpeza o ingenuidad de quienes interpretan el cuadro a lo largo de la historia: la ficción enturbia la realidad. El presenciar las trampas que el lienzo de Zaide tiende a sus receptores hace sospechar que la novela de Díaz-Mas esté minada de ambigüedades también. Con *El velázquez de París*, los lectores asistimos a un relato reduplicado, es decir, al relato de un relato sobre un cuadro perdido de Velázquez. A pesar del halo de verismo que encubre la narración, al incluir nombres de personas reales y llamarse Boullosa la narradora de la historia del cuadro, el libro sumerge a los lectores en el terreno de la especulación. La ficción de Boullosa no sólo va a enturbiar la realidad o lo que tomamos por verdad histórica sino que va a implantar en los lectores la semilla de una sospecha: la posibilidad de que la ficción anticipe la realidad, que todo lo que Boullosa ha inventado sobre el lienzo de Velázquez sea legitimado por el sello de lo real.

En esta última novela *Boullosa*, la narradora —que es y no es la autora— hila su relato sobre otro relato con puntadas deshilvanadas. La fuente de la narración de *Boullosa* brota de lo que la propia narradora entreoye contar a un ““vejete”” en un café de París. El viejo se jacta ante sus dos jóvenes acompañantes de tener en su posesión *La expulsión de los moriscos*: “—el lienzo perdido de Velázquez es MÍO”, recalca la voz del viejo mientras sus manos hacen suyas también los cuerpos de las dos jovencitas que lo acompañan (28). Erotismo y narración se alían en el libro de *Boullosa* para seducir a sus lectores.

A diferencia del avance fundamentalmente cronológico de la historia de Díaz-Mas, la autora mexicana organiza la materia narrativa de *El velázquez de París* como un mosaico de escenas fragmentadas y discontinuas que se yuxtaponen y sobreponen como reflejos de reflejos. El libro se inicia con una especie de preámbulo (*El velázquez de París*) en el que la narradora nos habla de su llegada a París y de su encuentro fortuito con el supuesto dueño de *La expulsión de los moriscos*. De ese París del siglo XXI, cuyo cielo plomizo agrava el desánimo que embarga a *Boullosa* negándole la luminosidad (felicidad/inspiración) que busca, la narración brinca retrospectivamente al Madrid del siglo XVIII para seguir los pasos de Mají, el niño que pone a salvo la pintura de Velázquez durante “El incendio del Alcázar”. En “El salvador” se nos narra la evasión de Mají en el carromato de la gitana Isabel y Tomás, el pillo que la acompaña. “El sueño de Tomás” abre un paréntesis en la aventura de Mají y su cuadro para ofrecernos una serie de imágenes oníricas sumamente violentas, que redundan en las escenas de violencia pintadas por Velázquez en *La expulsión de los moriscos* y anuncian la violenta muerte de Mají en un duelo a navaja con Tomás. Antes de desaparecer del lugar de su crimen, Tomás resquebraja con rabia la tela del lienzo de Velázquez y propina una buena paliza a Isabel, quien para escapar de la terrible escena sueña con un cuadro muy distinto al de Velázquez: “un hermoso lienzo que nada tiene de naturaleza muerta o de violento realismo” (“El sueño de Isabel” 110). Otro brinco hacia el futuro nos sitúa frente a una serie de cuadros, cuyas ilustraciones se insertan en las páginas del libro, los cuales —según *Boullosa*— podrían haberle servido al viejo de inspiración a la hora de fabricar el relato de su cuadro. El parecido del cuadro de Velázquez con un boceto de Carducho funciona como pretexto para trasladarnos a la época de Velázquez, delinear distinciones entre su arte y el de sus contemporáneos, y asistir en “El berrinche de Carducho” a la vieja querrela pictórica entre los defensores del dibujo y los defensores del color³. Carducho representa a los primeros y Velázquez, quien “«sólo hacía borriones» y «pintaba por acaso»” (120), ejemplifica el quehacer artístico de los segundos. De la historia de Carducho la narradora da un nuevo salto cualitativo a París para

³ En cuanto a la manera en que se relaciona el color y el dibujo en pintura con el cuerpo y el discurso en literatura consultar los interesantes estudios de Lichtenstein (1989) y Steiner (1982).

anunciarnos su fallida búsqueda del viejo y su regreso a Nueva York, donde se entera por la página Web del diario *El País* de la aparición del lienzo perdido de Velázquez. La realidad imita la fábula. La noticia de la existencia del cuadro provoca en la escritora una última visión que se plasma en “Los niños y el velázquez”. En este último fragmento Boullosa fabula sobre la venta que Isabel hace del cuadro de Velázquez a un restaurador de Túnez, quien seña el episodio con estas palabras: “Nosotros te viviremos agradecidos: has traído un testimonio de nuestra memoria (...). Repararemos el lienzo, y algún día él volverá a reinar, será la joya favorita de un palacio cristiano” (143). Premonición que los lectores vemos cumplida cuando el cuadro termina su largo y trágico periplo en una de las salas del Museo del Prado. El libro concluye con “Agradecimientos y posdedicatoria”, donde la autora agradece por su parte a Jorge Volpi, Claude Fell y otros colaboradores, la ayuda prestada para la realización de la novela (145). *El velázquez de París* configura un collage de escenas pictóricas y discursivas, que contienen en su interior múltiples reduplicaciones y desdoblamientos:

“Ese trapo que encierra espejos” (77)

Tres hebras principales constituyen la urdimbre del tapiz de *El velázquez de París*: la historia que cuenta Boullosa sobre el viejo del cafetín de Vincennes y su cuadro (siglo XXI), la historia del salvamento del cuadro y su llegada a manos del restaurador de Túnez (siglo XVIII), y la violenta historia que cuenta Velázquez en *La expulsión de los moriscos* (Siglo XVII). Por ello, no debe extrañarnos que las situaciones y personajes de estas tres historias ancladas en espacios y tiempos distintos, se agrupen también en tríos: Boullosa-su amigo Bolaño-su ex-compañero Alejandro; el viejo-la jovencita lista-la jovencita linda; Maruca-Tía Lucía-Mají; Mají-Isabel-Tomás; Velázquez-Carducho-Ranc; Velázquez-Warhol-Picasso. Siendo también sugestivo que Tomás amenace a Mají con romper el velázquez del niño en tres trozos: “—Le tronché uno porque lo voy a tronchar ahora en tres, uno para cada uno de nosotros, y si te quieres ir por tu lado tomas tu trapo y te fuiste y aquí no ha pasado nada” (101). Entre los distintos planos espaciales y temporales de este tríptico se producen interferencias, reflejos, ecos y repeticiones que hacen que los lectores veamos el movimiento de la Historia/historia, no sólo como un proceso diacrónico y lineal propio del lenguaje narrativo, sino como una visión sincrónica de un presente perenne e inmóvil más afín al lenguaje pictórico. Al igual que en el lienzo de Velázquez “donde el movimiento y el caminar están fijos, meneándose como un péndulo” (114), el vaivén entre pasado y futuro que traza el pincel de Boullosa queda enclavado dentro del marco del cuadro presente o del presente cuadro, donde las historias se repiten y yuxtaponen sobre esa superficie especular de *El velázquez de París*. La Historia se fragmenta en historias que son a su vez vagos reflejos de otras historias. La trágica

Historia de la expulsión de los moriscos (1609) se rompe en esos pedazos de historias de violencia que pinta el pincel de Velázquez, recrea la voz del viejo y fabula la pluma de Boullosa.

La noción de *roto*, presente también en *El sueño de Venecia*, establece un estrecho vínculo entre los tres planos que se yuxtaponen en la superficie reflectora de *El velázquez de París*. Los muchos ultrajes que sufre el lienzo de *La expulsión de los moriscos* —como los sufrió también el retrato de doña Gracia en la novela de Díaz-Mas— redundan en las trayectorias alienantes de la narradora por una parte y del pueblo morisco por otra. Para llevarse el lienzo del Alcázar, Mají separa la tela del bastidor y del marco mediante un corte que cercena un trozo del lienzo, como había hecho Álvaro con el retrato de doña Gracia en *El sueño de Venecia*: “—Pues la mitad, lo que se dice la mitad, a éste ya se la quitaste, que dejaste a todos los soldados cojos, ¡y mira, a uno le falta la pierna, le tusaste el muslo!” (78), comenta Isabel... Para evitar que los culpen del robo del cuadro, Tomás mocha otro trozo de la pintura donde Velázquez había estampado su firma (88). Isabel pisotea la tela al acercarse a escudriñar bajo la luz de una lámpara ese “trapo tirado en la tierra polvosa” en el que —como espejo— se ve reflejada (76). En un momento de descuido, uno de los burros orina sobre un vértice del lienzo en el que aparece pintada la cara de una mujer que Mají creía su bisabuela, formando una superficie acuosa en la que el niño —como Narciso— se ve también reflejado: “Mají bordea el lienzo para no pisarlo, quiere revisar dónde cayó el orín. El burro se ha orinado exactamente sobre su ancestra. El orín ha formado una película traslúcida detrás de la cual la bisabuela de Mají ondea, como saludando, meneándose” (90). El lienzo se convierte, para colmo de males, en el campo de batalla sobre el que se baten a cuchillo Tomás y Mají, y en la fosa donde yacerá el cuerpo sin vida del niño. Cegado por los insultos de Mají, Tomás descarga su ira arremetiendo contra el lienzo: “Se echa sobre el como una fiera y le corta una porción de la parte superior, aunque no de la orilla, y grita a Mají a voz en grito: —Córtate una parte de este trapo y lárgate. Pero a tu abuela me la quedo yo, que buen uso haré de esta ligera...” (107). Tomás utiliza el trozo cortado donde aparece la imagen de la abuela de Mají para vejar al niño: “Obscenenamente la usa como para limpiarse el culo. Luego como para frotarse los genitales” (107). En la trifulca a navajas que se desata entre ellos, Tomás raja el cuello de Mají como había rajado poco antes el lienzo de Velázquez y Mají expira en brazos de Isabel, quien trata inútilmente de cortar la hemorragia con el trozo de tela ensangrentada. Antes de darse a la fuga, Tomás bate a golpes a Isabel y “se lanza sobre la pintura de Velázquez, salpicado de la sangre de Mají, haciéndole a la tela varios tajos más con su mortal navaja” (109). Isabel limpia luego con agua la sangre del cuadro — como había limpiado anteriormente el hollín que tiznaba el rostro de Mají y la tela de Velázquez— junta las partes cortadas —la firma y la abuela de Mají— y abandona la escena donde Mají yace sobre el óleo rojo de su propia sangre (112). Quince años después Isabel lleva el lienzo a un

restaurador de Túnez, quien “acomoda las partes del Velázquez donde conviene, arma el rompecabezas que rompió primero el miedo — al mocharle la firma— luego la furia de Tomás” (134). El lienzo termina en manos del viejo “rabo verde”, quien defiende la autenticidad de la obra como antes lo hicieran Lord Aston-Howard y el narrador de “Memoria” en *El sueño de Venecia*: “Yo, yo lo he hecho radiografiar, le hemos tomado fotografías de rayos ultravioleta. No cabe duda de que es un auténtico velázquez” (39).

Como Díaz-Mas, Boullosa transforma el lienzo de Velázquez en metáfora del cuerpo: un cuerpo vejado, torturado, mutilado o asesinado. El lienzo se vuelve metáfora del cuerpo de Boullosa reclamando al futuro que restaure los desgarros que en él han producido el desamor y la muerte de su amigo Roberto Bolaño: esa “nueva versión del Inmortal” impresa en el deseo de la autora (19). El lienzo aparece como metáfora, también, del cuerpo de hombres, mujeres y niños moriscos que aun esperan y reclaman que el futuro suture las heridas sufridas en ese pasado incierto de intolerancia religiosa tan ciega y certera.

“Rota y con el alma a media luz” (15)

La trayectoria vital de la protagonista, “rota y con el alma a media luz” (15), es reflejo de la trayectoria ya descrita del cuadro de Velázquez: del ultraje y la mutilación a la reparación. El cielo plomizo de ese París decadente de la primavera de 2001, contrasta en el recuerdo de la narradora con aquel otro París luminoso que —“pura luz del 78”— la había deslumbrado a sus veinticuatro años, cuando un futuro prometedor se abría ante sus ojos tan radiante como la luz que proyectaba el cielo de la *ville lumière*. Veintitrés años después, con 47 años y su corazón partido, la ciudad muestra ante sus ojos unos contornos muy distintos a los de su anterior visita, era dos Parises, dos cuadros que no tenían parecido alguno (16). El cambio en la iluminación, la distinta luz bajo la cual contempla ahora el lienzo de la ciudad repercute en la recepción de la obra : “La del 2001 era a mis ojos una ciudad totalmente distinta. Ella era otra y mi ánimo muy diferente. La ausencia de luz me mataba, casi literal” (15). La situación de quiebra emocional de la protagonista altera su percepción de la ciudad, condiciona la interpretación/lectura de los signos que la (re)presentan: los antiguos pasos de Proust, Hugo o Balzac se difuminan, desaparecen; el gris confunde los contornos y el negro de la noche borra el cuerpo de la protagonista: “Sólo me dolía; todo me dolía; la noche lo era todo, adentro y afuera de mí (...) Estaba por primera vez en mi vida paralizada, esperando que me tocara el turno, oír el crack de mí misma rota, paf, trozarme e ir a dar al tiradero de migas” (14-15). De igual manera que el restaurador de Túnez debe armar “el rompecabezas que rompió primero el miedo —al mocharle la firma—, luego la furia de Tomás” (134), Boullosa debe emerger del fondo

negro donde se anega su figura para resurgir de “las migas” (ruinas o cenizas) y recomponer los pedazos rotos del lienzo de su cuerpo: “Pero en la primavera del dos mil uno en París poco tenían mis ojos de tallables. Lloraba todo el tiempo. Si no lloraba era peor, era como vivir entre paredes pelonas, sucias, y sinmigo, como si me hubieran robado hasta mi propio cuerpo, preparándomelo quién sabe dónde para el proceso miga” (24). El robo del propio cuerpo de la narradora en el París de 2001, redunda en el robo del cuadro de Velázquez por Mají en la España del XVIII y en el robo de pertenencias sufrido por los moriscos españoles del siglo XVII: “Había que quitarles a los herejes la plata hispana del bolsillo, para que no vaciaran a España de sus legítimas riquezas” (98).

En esta novela hecha de espejos, la historia de sus antepasados moriscos con la que se identifica Mají, refleja lo ya reflejado por las historias que acabo de comentar sobre las peripecias del cuadro y las vivencias de la protagonista narradora de esta novela espejular. El robo, mutilaciones, vejaciones y humillaciones que sufren el lienzo de Velázquez y el cuerpo de la narradora, redunda en los robos, mutilaciones, vejaciones y humillaciones que sufren los moriscos al ser expulsados de España en 1609. La tía Lucía le habla a Mají del cambio de fortuna del pueblo morisco, cuyo pasado luminoso ha caído en la oscuridad más profunda: “—Porque sábetelo, Mají —le había dicho mil veces su tía Lucía—: nosotros un día fuimos los reyes de este palacio, los reyes del Alcázar. Ahora no somos sino morochos limpiapisos, pero fuimos dueños, llevamos ropa, ¡éramos señores! ¡Éramos señores de señores! ¡Mira que somos idénticos a ésa!” (65)

Las escenas de violencia pintadas por Velázquez en *La expulsión de los moriscos*, constituyen un testimonio desgarrador de las injusticias sufridas por hombres, mujeres y niños moriscos, quienes — junto al restaurador de Túnez, esperan el día en que se logre recomponer la imagen completa del horror: “Para esto nos hemos estado preparando, para un día poder dibujar la escena completa” (141), les dice el hombrón a los niños que le ayudan a reparar el lienzo. Las figuras de *La expulsión de los moriscos*, víctimas unas de robos, vejaciones, violaciones y matanzas, arrastradas otras al suicidio, engaño o traición, cuyos gritos cayeron en los oídos sordos de una España inflexible y guerrera, aun reclaman justicia y reparación. La recuperación del cuadro perdido de Velázquez simboliza la recuperación de la memoria perdida y su restauración, la esperanza de reparación de quienes han sufrido injusticias. La recomposición de la escena completa de *La expulsión de los moriscos* y el cosido de los rotos de la tela representan un intento de erradicar esa violencia que encarna la figura de Tomás: “Aquí estoy yo, este es mi mundo; soy un roto; todo lo mío se ha quebrado; estoy perdido, estoy irremediamente fragmentado; yo soy la violencia”, confiesa en su sueño (85).

La noción de roto se asocia, por último, con las estrategias narrativas que emplean el “vejete” y la narradora de la novela para mantener vivo el interés de sus oyentes o lectores. Seducida por el

retrato del cuadro que hace el viejo al relatarlo (47), la narradora queda atrapada en la telaraña textual que secretan las palabras del viejo, al compás que las dos jovencitas se enredan en la telaraña sexual que les tiende los dedos lascivos del “rabo verde” (43). El hechizo de la narración se rompe cada vez que el viejo interrumpe o corta la tela del relato para conversar con sus jóvenes acompañantes o dar un sorbo a su sopa: “detesto ver a la gente que come rápido, y ahí estaba el “vejete” y yo mirándolo, casi instándolo a que se la tragara prontísimo para oírlo seguir con su cuento” (40). Su curiosidad por saber más sobre el cuadro reclama la continuidad del narrar. Irónicamente, al reconstruir la plática del viejo, la narradora Boullosa corta y recorta el tejido discursivo de su relato del mismo modo irritante en que lo había hecho el viejo. Por ejemplo, desgarrar un pedazo de la tela que pintan las palabras del viejo al omitir la detallada descripción del cuadro de *Los borrachos* que el viejo había hecho para probar la autenticidad de su velázquez por la semejanza de la paleta usada en éste y otros cuadros de la misma época: “se largó con una explicación detallada y un análisis minucioso de *Los borrachos* que aquí les ahorro:” (39) El espacio en blanco que se abre a continuación sobre la página, enmarcado por una ilustración de *Los borrachos*, nos invita a suplir el vacío dejado por la narradora con nuestra propia lectura del texto pictórico, reparando con ella ese roto de la página.

Las historias encerradas en el cuadro de Velázquez *La expulsión de los moriscos* tienden puentes entre los tres planos de la narración. La esposa del viejo del café parisino aparece como la doble especular de Boullosa (125). La gitana gorda que en un café de Madrid le lee la palma de la mano al escritor chileno Roberto Bolaño, amigo de Boullosa, es la imagen del espejo de Isabel (19), quien lee en el trapo de Velázquez la posibilidad de un futuro mejor para ella tras la venta del cuadro. Isabel, Tomás y Mají ven sus propias imágenes reflejadas en el superficie especular del lienzo de Velázquez: “—Mira, majo! ¡Nuestro retrato! ¡Lo único es que nuestro carro está cubierto, como este otro que va ahí ¡Mira majo!” (77). Los personajes retratados por Velázquez en el siglo XVII se funden con los personajes que protagonizan la historia del salvamento del cuadro en el siglo XVIII (“ «¡Somos nosotros», se dice *Tomás*, «nosotros, nosotrisimos!»”) y con los que pueblan el mundo novelesco de la narradora en el siglo XXI. Los dobles especulares del viejo lujurioso y las dos jovencitas de la Europa del Este reclaman nuestra atención desde la superficie del lienzo de Velázquez: “No lejos de esta escena, un viejo rico, cargado de joyas, trae a sus lados dos hermosas muchachitas moriscas vestidas muy malamente. Él las abraza y toquetea obscenamente” (79). La cristalización del presente, pasado y futuro en una imagen rota, cuyos fragmentos no logran encajar en una visión completa sino que se repiten *ad infinitum* a lo largo de la novela, sugiere que la Historia, como ha postulado el Nuevo Historicismo, no es sólo progresión sino acumulación y regresión también. A la novela de Boullosa como al cuadro de Velázquez “le han crecido escenas

aquí y allá, como nuevos brotes al llegar la primavera” (79), tal como intuye Mají. Pero esos brotes hablan repetitiva y reiteradamente de la muerte y la violencia como realidades tenaces contra las que poco pueden ni la Historia ni el Arte. Por otra parte, la novela representa el periplo desesperado que hace el Tántalo del sueño de la autora, en busca de cómo saciar una sed insaciable (83): el deseo inalcanzable de reconstruir la escena completa del viejo y sus dos jóvenes acompañantes, que la narradora contempla —como *voyeur* o espía— desde un rincón del cafetín de Vincennes. La Historia y la historia del cuadro son en *El velázquez de París* una collage de historias y de interpretaciones por cuyos rotos se escapa la posibilidad de reproducir totalmente las escenas pictórica y narrativa que inspiran la (re)creación.

“Di ¿retratas o animas?” (76)

El impulso que anima la novela de Boullosa es el afán de la narradora de transponer a la página escrita el relato oral del viejo. La fuerza plástica del discurso del viejo hace que su narración adquiera la materialidad —visible y táctil— de una pintura y que la escucha se vuelva contemplación: “Yo quería más detalles. «Su» lienzo me interesaba. Como digo, lo describía a la perfección, lo analizaba, lo sabía leer. Yo podía prácticamente verlo en sus palabras” (46). La éfrasis que el viejo hace *La expulsión de los moriscos*, sus comentarios sobre el arte de Velázquez y otros pintores de su época, el recuento de cómo el niño Mají salvó el cuadro de las llamas del incendio del palacio y los avatares que sufrió tras su salvamento, son —como hemos comentado— los hilos que urden la telaraña textual en la que se ve atrapada la narradora esa primavera del 2001 en París. El poder seductor de la narración del viejo sacude el escepticismo inicial de Boullosa sobre la veracidad de lo que había oído contar al “vejete” (42) y la compele a ejercer de narradora ella misma para recomponer su plática. Boullosa le usurpa al viejo el papel de narrador para detentar ella misma el poder que recae sobre dicha figura. La narradora escribe la historia dos veces emulando el modo en que Velázquez había pintado el cuadro que atesora el viejo: “Velázquez tuvo tiempo de pintar mi enorme lienzo, y dos veces, una encima de otra” (41). Boullosa, por su parte, pinta encima de lo pintado por el viejo al relatar la historia del cuadro y las historias encerradas en el cuadro: “El lienzo de Velázquez había quedado animado por la relación del viejo. Caminaba enseñándome imágenes sucesivas. Corrían dentro de mí, brillantes, como recién pintadas” (46).

De la misma manera en que Boullosa cae en la red del “vejete” (127), los lectores de *El velázquez de París* caemos también en la trampa que nos tiende la narradora. Su relato crea en nosotros el espejismo de que las imágenes que discurren por el lienzo de su mente brincan intactas a las páginas en blanco de la novela, sin existir entre el lienzo y la página mediación alguna. El cotejo que la

narradora establece entre el lienzo o relato con el espejo sirve para acercar la representación a la realidad misma, haciéndonos olvidar la naturaleza representativa (más que mimética) de la novela y del cuadro de Velázquez.

Esta pátina de realidad y autenticidad viene reforzada por la (falsa) identificación de la autora con la narradora, la aparición como personajes de personas reales como el escritor Roberto Bolaño, amigo de Boullosa, con quien la narradora se reúne en Madrid durante la feria del libro. Otra forma de apuntalar la impresión de objetividad que produce en nosotros inicialmente el recuento de Boullosa consiste en el uso frecuente de citas entrecomilladas, que pretenden transcribir directamente las palabras del viejo sin mediaciones ni interferencias. Al final de uno de los fragmentos que componen el libro leemos por ejemplo: “Y sin mayor cortesía ni explicaciones, el “vejete” se lanzó como un rayo con la historia del incendio en el Alcázar de Madrid y a hablar del lienzo de Velazquez, *La expulsión de los moriscos*” (31). Los lectores asumimos que la narración que prosigue tras los dos puntos bajo el encabezamiento de “El incendio del Alcázar” transcribe como si de una grabadora se tratara lo que la narradora había oído decir al viejo. Sin embargo bastantes páginas más adelante nos daremos cuenta de nuestro error. El relato del viejo se configura en un principio como el modelo original y el recuento posterior de Boullosa como calco de dicho modelo. Estamos en el terreno familiar de la mimesis, de la *imitatio* o de la copia de un modelo original. Sin embargo, la ilusión reconfortante de la mimesis que se implanta en los lectores, se desvanece cuando la narradora nos confiesa unas cuarenta páginas más adelante que lo escrito anteriormente es una libre fabulación suya: “Hasta donde vamos he echado mano de textos de aquí y allá para ayudarme a reconstruirle la plática, tal vez alguien ha caído ya en la cuenta” (45). Inesperadamente los lectores saltamos del ámbito de la imitación al de la invención: la seguridad sobre la autenticidad del recuento de la narradora da paso a la duda sobre la verdad del mismo. Del mismo modo en que la autenticidad del cuadro de Velázquez es puesta en entredicho por la existencia de varios pinceles que había pasado sobre el lienzo (99), la autenticidad de lo relatado por Boullosa en esta novela es puesta en entredicho al confesar la narradora haber recurrido a discursos y textos diversos para “reconstruirle la plática” al viejo. A partir de este momento la certeza es desplazada por la duda de que lo narrado por Boullosa sea fruto de su fantasía: “Y así manducando y volando, en lugar de preguntarme sensateces (...) imaginé un tramado que fue apretándose frente a mí, hasta que, de tanto fantasear, me supe más bien observando -con los oídos, no, como hablaba el viejo, con los ojos— la operación de salvamento del lienzo *La expulsión de los moriscos*” (54). Este preámbulo al capítulo titulado “El Salvador” nos prepara ya a aceptar la historia que nos cuenta sobre el salvamento del cuadro por Mají como “alucinación o fábula”. La distancia entre lo dicho por el viejo y lo escrito por Boullosa se hace más patente cuando la propia narradora nos advierte

del cambio de estilo que su propia narración va adoptando y de las adiciones que hace al discurso original:

el velázquez dejó de ser un velázquez, olvidé la calidad visual del lienzo que el “vejete” había sabido retratar la mar de bien y me repetí, ya con mi propia voz y estilo, las historias que el cuadro —según decía el viejo— contaba: (...) Comenzaron a brotar de *motu proprio* imágenes. La primera que apareció me tuvo sin cuidado —algún “vejete” cristiano compraba un par de bellas jovencitas para que lo ayudaran a ponerse el abrigo en las frías noches de las Alpujarras—, era una obvia añadidura que yo echaba al cuenco de la pura indigestión, por lo que acababa de ver, un poco para vomitarlo. Pero a ésta siguieron otras que no tenían referente en el restorancillo de Vincennes” (53)

La narradora termina por revelarnos su papel de fabuladora al degenerar del lienzo descrito por el viejo otro lienzo hecho de palabras: lo fabulado por el pincel de esa otra pintora que es la narradora de la novela:

Las palabras del viejo se habían apoderado de mí tanto como el fuego lo había hecho de palacio, yo has había acicateado y me había llenado de imaginería que a saber tenga algo que ver con Velázquez. Porque no era un velázquez lo que Mají, Isabel y Tomás habían visto. Ni eran ellos personajes de Velásquez. Eran hijos de otro pintor. Como si del lienzo descrito hubiera degenerado otro, movido por la dinámica propia del primero, y éste hubiera impulsado a los tres a su desgracia. (117)

Si lo visto por Mají, Isabel y Tomás no era un velázquez, quizás tampoco sea lo escrito por la narradora el recuento de relato del viejo, sino un relato distinto fruto de la imaginación de la narradora. El relato del viejo que había inspirado a Boullosa a lanzarse al ejercicio del narrar, acaba transformándose bajo el pincel fabulador de Boullosa en un relato muy distinto del modelo originario. Esta misma ambivalencia sobre la obra artística en cuanto mimesis (imitación/copia) o creación (invención/recreación) ronda al cuadro de Velázquez también: “¿es que Velázquez, queriendo favorecer con su versión visual a la corona, repitió en el lienzo lo que Palomino había escrito de la expulsión de los moriscos (...) ¿O lo inventó para añadir drama a la frialdad de Velázquez, reprobando con la mención de lo inexistente, su descorazonada hechura?” (54).

Con la aparición del cuadro perdido al final de la novela, la truncada trayectoria de la narradora, “fui del “vejete” al lienzo, del lienzo al niño imaginado, al ultraje y su muerte” (129), da un vuelco de ciento ochenta grados, ya que es ahora la realidad la que revalida la ficción y no al contrario:

Esto, lo prometo, ocurrió luego de que yo hubiera escrito lo que creí saber de Mají y mi recuento de la fabla del “vejete”. Pronto las reproducciones de *La expulsión de los moriscos* circularán hasta el hastío. Me voy a sentir totalmente robada de mi secreto, pero en pago mi curiosidad quedará satisfecha pus, con todos los pelos de la burra en la mano, alguien se encargará de rastrear los caminos que recorrió el lienzo desde el Alcázar hasta el Prado. Sabremos entonces si hubo o no Mají. (130)

La incertidumbre respecto a la identidad del donante del cuadro da pie a la narradora a conjeturar el desenlace de la historia imaginando una intriga policial descabellada para la que pide a los lectores su avenimiento: “Sí, sí, démoslo por válido aunque todos sepamos que no es el desenlace verdadero, que de todas maneras se sabrá tarde o temprano” (130). La certidumbre de la recuperación del cuadro precipita una última visión en la narradora condensada en el último fragmento del libro sobre la restauración del lienzo de Velázquez en Túnez a mediados del siglo XVIII.

Los lienzos perdidos y recuperados de *El retrato de doña Gracia* y *La expulsión de los moriscos* que protagonizan *El sueño de Venecia* y *El velázquez de París*, novelas pintadas o pensadas en torno a cuadros reales o inventados, funcionan como espejo de la realidad o fuente de fantasía, como cuerpo ultrajado por el paso del tiempo, por la ignorancia o por la intolerancia religiosa, como metáforas de un mundo hecho de imágenes o signos que requieren interpretación a pesar de la irremediable precariedad de toda interpretación histórica, pictórica o literaria. Las palabras de W. J. T. Mitchell describen admirablemente el papel protagonista de las imágenes retratadas en estos lienzos:

Images are not just a particular kind of sign, but something like an actor on the historical stage, a presence or character endowed with legendary status, a history that parallels and participates in the stories we tell ourselves about our own evolution from creatures ‘made in the image’ of a creator, to creatures who make themselves and their world in their own image (1986: 9).

El sueño de Venecia y *El velázquez de París* nos acercan al arte, al momento histórico en que se concibieron dichas obras pictóricas y al modo en que iluminaron las miradas de quienes en distintas épocas, las contemplaron, modificaron y gozaron. En ellas se produce un juego de resonancias entre un presente y pasado, ambos misteriosos e inabarcables: un presente que busca su razón de ser en un pasado siempre evasivo y un pasado que se lanza a un futuro incierto. Todo ello gracias al poder seductor de la pintura y la literatura.

Bibliografía

- Boullosa, C. (2007). *El velázquez de París*. Madrid: Siruela.
- Bruner, J. (2002). “Figurative Fiction: Verbal and Visual Intertextuality in Paloma Díaz-Mas’s *El sueño de Venecia*”, *Anales de la literatura española* 27.2: 63-78.
- Coll-Tellechea, R. (1998). “La España a examen: El sueño de Venecia y la memoria histórica en un caleidoscopio picaresco”, *Confluencia* 13.2: 61-68.
- Díaz-Mas, P. (1995 [1992]). *El sueño de Venecia*. Barcelona: Anagrama.
- Bergez, D. (2004). *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin.

- Ferrán, O. (1997). “La escritura y la historia: entrevista con Paloma Díaz-Mas”, *Anales de la literatura española contemporánea* 22: 327-45.
- Lichtenstein, J. (1989). *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion.
- Mazquiarán de Rodríguez, M. (1995). “Parody and the Truth of History in Paloma Díaz-Mas’s *El sueño de Venecia*”, *Letras Peninsulares* 8: 7-25.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Monegal, A. (ed.) 2000. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros.
- Steiner, W. (1982). *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Steiner (2000 [1982]). “La analogía entre la pintura y la literatura”. In: Monegal, A. (2000): 25-49.