

Antonio R. Romera

Cuento y bodegón



AS aproximaciones y correlaciones de pintura y literatura no son siempre lícitas. Con frecuencia se acude, para establecerlas, a lo superficial y periférico. No se puede desconocer sin embargo la existencia de un *estilo de época* capaz de unificar y caracterizar las diversas expresiones de la creación estética. Las distintas direcciones seguidas por el pensamiento y por la sensibilidad reciben idénticos o parecidos estímulos.

Más todavía, ciertas obras de Rembrandt, por ejemplo, están próximas al *estilo musical* barroco posterior y se alejan—paradójicamente—de la manera escultórica y apretada peculiar en Poussin, casi coetáneo de aquel maestro.

Esas semejanzas y diferencias surgen sin duda alguna en el hondón más entrañable y escondido del hombre. A menudo tales aproximaciones no rozan el campo de lo morfológico. Las igualdades Poussin-Descartes o Greco-Molinos son de índole espiritual. Para comprenderlas hemos de penetrar en el dominio subjetivo y en la razón última impulsadora de la obra de arte.

Esto lo decimos para señalar la escasa fe tenida por nosotros en aquellas superficiales aproximaciones. Mas a pesar de todo vamos a intentar la correlación *cuento-bodegón* como un simple esbozo de ensayo y como ejercicio modesto de dialéctica estética.

* * *

Llámase *bodegón*—según los viejos tratados—a los cuadros que representan animales muertos, y por extensión, a los cuadros que figuran frutos o flores y aún accesorios u objetos cualquiera (*).

¿Qué semejanza puede existir entre el bodegón y el cuento, relato corto y divertido, según una definición muy generalizada? Aparentemente muy poca.

Pero si acudimos a otras definiciones, por ejemplo, a la dada por W. Somerset Maugham en su introducción a *Tellers of Tales*, nos aproximaremos más. Dice el novelista inglés en tan notable ensayo: «El cuento es una historia que posee unidad de impresión y que puede ser leída de una vez». Ya estamos cerca de alguna posible hermandad entre los dos géneros.

Albert Thibaudet, hablando del Maupassant cuentista emplea una metáfora crítica bastante significativa: «...es en la literatura—dice—el maestro indiscutible del cuento, el clásico del cuento, superior a Mérimée por la solidez y la variedad de los seres palpitantes, que modela en pasta de pintor...» En efecto, el estilo craso, sabroso, *normando*, de Maupassant tiene mucho de pictórico. De pictórico en el sentido estilístico figurativo, cuya tónica es la masa. Los relatos del francés tienen unidad, son esencialmente—aparte su perfección literaria—anécdota. El bodegón es también, fundamentalmente, unidad. Y, como el cuento, el bodegón es anécdota pictórica, es decir, relación breve de formas.

Esa impresión de brevedad y, a la vez, de cosa unida, concreta, predomina en los dos géneros. Son ellas, por otra parte las

(*) El nombre de *bodegón*, según ciertos autores, no alude al hecho de su temática, sino a la luz de *bodegón* con que están iluminados los objetos y figuras. Según esta idea, el género de la *naturaleza muerta* o *bodegón* procede del *caravaggismo*.

que llevan a *Azorín* a comparar el cuento con el soneto. «Quien lo lee, desde el primer momento ha de entrar en la obra».

¿No es por ventura ésta una de las condiciones primordiales de la naturaleza-muerta o bodegón?

El bodegón—como el cuento—es una visión corta, breve: «la retina se acerca golosamente a las cosas que pasan a un honorífico primer plano» (*). El bodegón es a veces, como el cuento, un aspecto marginal o, mejor, escogido, de la naturaleza, el desglose de una naturaleza más general. De la misma forma que el cuento es un relato sintético o un trozo de realidad—recordemos la expresión *tranche de vie*—, el bodegón es en cierto modo un trozo de vida plástica separado de la composición.

A Menéndez Pelayo le parecían las narraciones cortas cervantinas fragmentos desprendidos del *Quijote*, idea evocadora del procedimiento seguido por ciertos pintores—Velázquez, Ticiano, Rubens, Manet—de insertar en ciertos cuadros bodegones o naturalezas muertas. Rodríguez Marín habla del *Rinconete* como de un «acabadísimo cuadro de género...». Azumbres de vino, peroles, orza, fuentes de loza, almireces, guardarropía del naturalismo costumbrista en el Cervantes cuentista o novelador breve, a tono y congruencia con el arte del bodegón.

* * *

El cuento no puede admitir la multipolaridad temática de la novela, ni su escenario múltiple. Por lo menos no es lo frecuente. Exige la unidad de visión y elige lo más conveniente al interés del relato. Como el pintor de bodegones, el cuentista no extrae de la realidad una visión disuelta: la elige y la compone, la comenta para hacerla más atrayente. Su episodio, perdido o esfumado en el segundo plano de una novela, ocupa aquí el primer término, y se jerarquiza. Si paseamos un marco por delante

(*) Guillermo Díaz-Plaja. *Hacia un concepto de la literatura Española*. Col. Austral. Buenos Aires, 1942.

de la *Vieja friendo huevos*, de Velázquez, llegará un momento en el cual un trozo perfectamente delimitado, concretizado, como un bodegón de Sánchez Cottán o de Meléndez, se centrará en el marco vacío y adquirirá el ennoblecimiento de su independencia.

Tendremos así, desgajados del episodio principal, un plato con un cuchillo, un almirez de bronce, una jarra de vino, otra, fresca, jugosa, para el agua, una manzana... El resto habrá desaparecido. En el ángulo bajo izquierdo de la tela de Manet, *Almuerzo en el campo* hay también una maravillosa naturaleza muerta. Formada por unos paños, unos trozos de pan, un frasco, unas frutas, constituye un trozo en el cual la variedad de armonías cromáticas y la delicadeza de la entonación general llaman poderosamente la atención de quien contempla el cuadro, haciéndole olvidar el resto. Tiene este bodegón la gracia y la perfección estilística de un cuento de Flaubert.

Se produce el mismo fenómeno con algunas novelas. El *Quijote*, v. gratia, ofrece la posibilidad de separar sin ruptura de su unidad lógica algunas páginas: el cuento de la pastora Marcela, la historia del curioso impertinente, etc. Son cuentos allegadizos, a manera de bodegones incrustados en el cuadro principal.

Una gran novela pictórica, fuente, opulenta de color, variada, que podríamos comparar con excesiva libertad a otra novela escrita, es la tela del Veronés, *Las bodas de Caná*. Todo un mundo diverso y fantástico se mueve en medio de una bella arquitectura clásica. En el fondo se abre el espacio azul por el que discurren, lentas, barrocas, las nubes de algodón. En el primer término se desarrolla el episodio principal. Por encima de la mesa se ve una balaustrada. Detrás de ella unos servidores cortan la carne, llenan las fuentes, distribuyen los platos. A pesar de una aparente unidad, varias acciones diferentes siguen un desarrollo diverso y paralelo. Los músicos—sirvieron de modelos el mismo Veronés, Tiziano y Basano—que ejecutan sus melodías en instrumentos de cuerda. Los mozos que trasiegan

y sirven el vino y que manejan las grandes ánforas y los relucientes jarritos, los servidores, los curiosos, la pareja de soberbios lebreles, son como capítulos de una novela, como los diversos episodios de un largo relato. Algunos trozos de naturaleza muerta o bodegones son como cuentos insertos en el cuerpo general de ese relato.

Pero si hubiéramos de buscar una mayor similitud desdeñaríamos los cuentos de los maestros del naturalismo. El bodegón tiene sus más frecuentes puntos de contacto con ciertos relatos de la picaresca. Hay en el bodegón—en los de Cottan, en los de los holandeses, en los de Chardin, en los de Velázquez—un mismo regodeo por la materia densa, por la materia-materia. El pintor toca la tosca superficie de sus bodegones con idéntica sensualidad con que el autor de ciertas novelas cortas de la picaresca se detiene en la descripción de las cocinas, viandas, averío y otros elementos del *atrezzo* y guardarropía de la técnica del cuento realista.

Existe en la literatura española una composición poética que es, en realidad, un cuento y que constituye, a mi entender, el más perfecto, sabioso y plástico bodegón literario. Me refiero a la famosa *Cena jocosa* de Baltasar del Alcázar.

«La ensalada y salpicón
hizo fin; ¿qué viene ahora?
La morcilla, ¡oh gran señora,
digna de veneración!
¡Qué oronda viene y qué bella!»

Se advierte que Baltasar Alcázar no practicaba en vano el arte de la pintura.

El bodegón está próximo a los *enxiemplos*; es decir, a las fábulas y cuentos que sirven como confirmación paradigmática de los razonamientos y filosofías expuestos por los autores

Pero este extremo atañe de preferencia a la técnica. El bode-

gón es un recurso frecuente del artista para «hacer mano» y para ejercitarse en la práctica de algún nuevo modo pictórico. Por eso Velázquez los realizó en su primera época—es decir, la del aprendizaje—y los olvidó posteriormente. Además, en el gran período clásico de la pintura nunca se tuvo ese género artístico como cosa digna de ser expuesta. El bodegón, según hemos podido ver, se incluía en una gran composición o se trazaba como tema en plan docente. Era, pues, o adorno y capricho o ejercicio retórico.

* * *

La similitud con el cuento sigue siendo evidente. Muchas veces es también el cuento un ejercicio de adiestramiento literario, un intento de resolver dificultades técnicas. Su propia brevedad, su facultad de traer la vida más mostrenca e íntima a los primeros planos de percepción, lo hacen apto a la función docente.

El bodegón acorta, reduce el campo pictórico y hace, a la vez, que el pintor limite su punto de mira. Si en *Las meninas* o en *Las hilanderas* la mirada está obligada a recorrer especial y temporalmente un amplio paisaje humano, en una naturaleza muerta de Chardin o de Luis Eugenio Menéndez el campo de mira se reduce. La materia es penetrada en su constitución física. Allí captábamos la atmósfera y el clima plástico que rodea al objeto: acá registramos la densidad, la materialidad fungible de las cosas. Somos aquí analíticos, allá buscamos la impresión de totalidad por medio de la síntesis. Son *Las meninas* o *Las hilanderas* como a manera de novelas donde la acción primordial va economizando pormenores para que el episodio capital resalte y se haga evidente. Son los bodegones como relatos cortos en donde el autor se complace en pintar las cosas por su superficie, recreándose en la descripción, jerarquizando, ennobleciendo los objetos mínimos y humildes. La mirada del pintor de bodegones concentra como la lente de una lupa los rayos del sol; la mirada del pintor de grandes composiciones tiende a la disolución.

Un bodegón perfecto de Sánchez Cottan por ejemplo— es el que traza Guy de Maupassant en *Boule de Suif*:

«Boule de Suif se agachó rápidamente y extrajo de debajo del asiento un gran cesto cubierto con una servilleta blanca.

Sacó primero un platito de porcelana, un fino vaso de plata, después una cacerola en donde dos pollos enteros y cortados en trozos se bañaban en su propia salsa; y se podían ver todavía en el cesto otros manjares empaquetados, patés, frutas, golosinas, provisiones preparadas para un viaje de tres días...

Cuatro botellas sobresalían de los alimentos. Tomó un ala de pollo y, delicadamente, se puso a comer con un pancillo de esos que en Normandía llaman «Regencia».

* * *

Forzando nuestra idea podríamos establecer algunas correspondencias concretas.

Unamuno, autor de cuentos y relatos cortos, nos da en el prólogo de *Tres novelas ejemplares* la pista de su similitud pictórica: «Y ahora, tratando de narrar la oscura y dolorosa congoja cotidiana que atormenta al espíritu de la carne y al espíritu del hueso de hombres y mujeres de carne y hueso espirituales, ¿iba a entretenerme en tan hacedera tarea de describir revestimientos pasajeros y de puro viso?».

¿No se diría que Unamuno quiere, como Cézanne en sus naturalezas muertas, llegar rectilíneamente a la esencia morfológica e íntima de las cosas? La materia vive en el pintor de Aix su tensa esencialidad y queda desnuda de la fugacidad de las exterioridades. Sus manzanas, sus vasos, sus botellas, están desprovistas, a la manera de los personajes unamunescos, de la ropa allegadiza que disimula la realidad esencial y permanente. Cézanne huyó del «revestimiento pasajero y de puro viso».

Proust en algunas de sus estampas que tanto tienen de cuento es una pupila-microscopio. Su prosa es una proliferación

madrepórica que nos da, como los entomólogos, la anatomía minuciosa y sobremanera diferenciada de las células de las cosas y del espíritu. Exactamente lo que después en el plano pictórico ha hecho Dalí. Ciertas naturalezas incluídas en determinada obras—*Momento sublime*, por ejemplo—ofrecen la misma morbosa sensación mediante la búsqueda de lo infinitamente pequeño. La misma minuciosidad del detalle, la misma paciente técnica microscópica. Véase cuando *pinta* el olor: «El olor mediano, pegajoso, desabrido, indigesto y afrutado de la colcha floreada». O cuando describe la magdalena: «Esta conchita de pastelería tan gravemente sensual bajo su plegado severo y devoto». Se ven sin duda alguna las rugosidades y los accidentes superficiales con la precisión recortada, apretada y táctil, como en un cuadro de Dalí.

Y podríamos multiplicar los ejemplos.

De la misma manera que nos sería fácil buscar las similitudes entre Azorín y Menéndez, entre Joyce y el Picasso de la época de *Guernica*.

Con lo señalado, baste.