

# *Guy Davenport*

## OBJETOS SOBRE UNA MESA DESORDEN ARMONIOSO EN ARTE Y LITERATURA

### Nota preliminar

Estos ensayos fueron leídos por primera vez en la Universidad de Toronto como las Conferencias Alexander de 1982. Por muy poco profesionales e incluso deplorables que puedan parecerles a algunos académicos, estos ensayos pueden ser de interés para el lector común y los niños inteligentes. Cada uno es en sí mismo un desorden de percepciones y conjunciones donde la improbabilidad de la armonía contiene con la promesa de coherencia que hay en los títulos.

El estímulo para mirar en profundidad la naturaleza muerta me vino del artículo "Van Gogh y la literatura" de Carl Nordenfalk, en particular de su análisis de la *Naturaleza muerta con cebollas*, que me ha servido de modelo.

### Capítulo uno Una canasta de fruta madura (fragmento)

Entre la recolección y el consumo de los alimentos hay un intervalo en que éstos se exhiben. A este posible arreglo de huevos frescos en un aparador (ya sea en la Toscana de Horacio, la Carolina del Sur de mi infancia, en Yorkshire o en Normandía), junto con unas manzanas y unas peras del huerto, un racimo de peces del río, un atado de perdices manchado de sangre, una canasta con calabazas y frijoles del jardín, los holandeses de mediados del siglo XVII le dieron el nombre de *naturaleza muerta*.<sup>1</sup> A.P.A. Vorenkamp nos dice en su historia de la naturaleza muerta holandesa que la palabra proviene de

la jerga de los pintores: *leven* "vivo", era el término con que se designaba a los dibujos hechos a partir de un modelo. Una *vrouwenleven* era un modelo femenino, y uno que, de cuando en cuando, mientras posaba, necesitaba moverse; una *stillleven* -fruta, flores o pescado- se mantenía inmóvil. Éste era un término general, utilizado por los pintores y los vendedores de arte. La gente que gustaba de colgar naturalezas muertas en las paredes de sus casas, ejemplos de lo cual había más en la Holanda del Renacimiento que en cualquier otra época de la historia, usaba designaciones tales como *ontbijt*, desayuno o almuerzo; *banket*, con lo que los holandeses no sólo se referían a nuestro banquete, sino a un copioso arreglo de pastelitos, o la suntuosa *pronkstilleven*, una mesa espléndida como la que Chaucer le atribuye al Hacendado, aquel que era el "hijo mismo de Epicuro":

Su pan y su cerveza eran siempre de lo mejor;  
nadie tenía mejor bodega;  
en su casa no había merienda  
sin guisado de carne o pescado, y en cantidad;  
allí abundaban las comidas y las bebidas,  
y todas las golosinas que puedan imaginarse.  
Cambiaba sus almuerzos y sus cenas de acuerdo  
con las diversas estaciones del año;  
más de una perdiz gorda había en su corral,  
y más de un besugo y de un lucio en su estanque.  
Desgraciado de su cocinero si la salsa no era  
fuerte y picante, y de acuerdo con su capricho;  
su mesa permanecía siempre tendida en el comedor,  
y servida durante todo el día.<sup>2</sup>

La *pronkstilleven*, como veremos más adelante, puede servir para fines voluptuosos, como en "La víspera de Santa Inés" de Keats, o para fines gozosos, como en los banquetes de Navidad de Dickens, o para fines cómicos, como en los grandes festines que ofrecían los hidalgos y los excéntricos epicúreos de Thomas Love Peacock, o para fines elaboradamente simbólicos, como ocurre con "Los muertos" de Joyce o con Edgar Allan Poe -donde hay otra clase de *pronkstilleven*, de emblemas filosóficos y poéticos como los que encontramos en *Los embajadores* de Holbein y *La melancolía* de Durero-. La palabra epicúreo, notémoslo, equivale a una dieta que tiene su propia leyenda. Históricamente debería significar la comida frugal de un filósofo de admirable recato: una comida real de Epicuro ha llegado hasta nosotros -queso de cabra, pan y una jarra de agua fría del pozo-comparable, quizás, al refrigerio que Milton tomaba ya muy entrada la noche, el cual consistía en una pipa de tabaco y un vaso de agua fría. Pero "epicúreo" se avino al sentido que aún posee la palabra árabe de la que deriva: *bikouros* (usada especialmente por los marroquíes de la Iglesia anglicana), esto es, buena vida y buena comida.

La naturaleza muerta tiene dos inicios históricos, uno en Egipto y

otro en Israel, que establecen dos temas que persistirán en una tradición ininterrumpida hasta nuestros días.

Los pueblos primitivos daban de comer a sus muertos. En las tumbas más antiguas hemos encontrado platos y cántaros. Desde los primeros tiempos conocidos de Egipto, familiares piadosos daban de comer a sus padres muertos; el *ka*, o alma, podía comer. Su jeroglífico es ese gesto prehistórico y perdurable de los brazos alzados en oración. Y cuando, después de mucho tiempo, no quedaba más familia que alimentara a un ancestro con comida fresca, había una comida pintada en la pared de la tumba, gracias a la cual el *ka* podría vivir hasta la aparición diurna de Osiris, cuando el tiempo se detendrá y los justos morarán para siempre en el Julio eterno del Egipto redimido.

Esa es, a mi parecer, la auténtica raíz de la naturaleza muerta -el sentimiento totalmente primitivo y arcaico de que una pintura de comida tiene cierto fundamento-. Una idea similar debió de estar detrás de las pinturas rupestres neolíticas, que casi invariablemente representan animales. Todas las teorías tienen sentido: que estas imágenes de animales fueron dibujadas en la entraña de la tierra para aumentar la fertilidad; que la imagen fue identificada mágicamente con el animal y que alancear la imagen aseguraría la caza del mismo; o la teoría más fascinante de que las imágenes fueron restauraciones de animales alanceados, la ofrenda a cierto dios del reemplazo de una parte de su creación que nosotros, para mantenernos vivos, tuvimos que matar y comer.

Cualquiera que sea la verdad de la representación pictórica de la comida, ésta debió transmutarse de cultura en cultura, a través de milenios. Franz Kafka nos cuenta esta parábola:

Leopardos irrumpieron en el templo y bebieron de las vasijas que había en las fuentes sacrificiales; esto se repite una y otra vez; finalmente la aparición de los leopardos se puede calcular de antemano, y ésta se vuelve parte de la ceremonia.

Durante el estudio de la naturaleza muerta debemos estar preparados para la irrupción de leopardos que se vuelven parte de la ceremonia. La naturaleza muerta ha perdurado 4 mil años y merece ser estudiada nada más que por eso. El retrato aparece y desaparece, o es prohibido o pierde significado (como ha ocurrido en nuestro tiempo). El paisaje es intermitente -rara vez lo encontramos incluso en descripciones-. Pausanias, describiendo Grecia, no menciona una sola vista de pradera o de bosque, de rivera o de montaña. Todos los géneros de la pintura son discontinuos y sólo el poema lírico, o la canción, pueden reclamar una parcela tan antigua de nuestra cultura entre las artes.

El otro inicio de la naturaleza muerta, la naturaleza muerta como asunto, está en el Libro de Amós. Amós, un profeta del siglo VIII a.C., fue contemporáneo de Jeroboam II (783-741 a.C.), después de cuyo reinado el pueblo de Israel se vio inmerso en una confusión y en un

colapso. Amós, perito en sicomoros y pastor, tuvo una visión de Dios. En Amós 8:1-2:

El Señor, Yahvé, me dio a ver esto: He aquí que había una canasta de fruta madura, y me dijo: ¿Qué es lo que ves, Amós? Yo le respondí: Una canasta de fruta madura. Yahvé me dijo: Ha llegado el fin a mi pueblo Israel. No le perdonaré ya más tiempo.

Los traductores de la Biblia del rey Jaime pusieron una suerte de rúbrica al margen de su texto: "Una canasta de fruta madura señaló la proximidad del fin de Israel".<sup>3</sup>

*Vanitas vanitatem y momento mori*: una naturaleza muerta se convierte en símbolo de lo que van a quitarnos, aunque por el momento sólo constituya un signo de la bondad de Dios y la munificencia de la naturaleza.

"Escuchad esto -dijo Amós- los que aplastáis al pobre y aniquiláis a los desgraciados del país diciendo ¿cuándo pasará el novilunio para que vendamos el trigo y el sábado para que podamos abrir los graneros, achicar el efá, y agrandar el siclo, y falsear fraudulentamente las balanzas, comprar por dinero a los débiles, y a los pobres por un par de sandalias?"

A la visión de una canasta de fruta madura el Señor añade una de sí mismo sobre una pared hecha con plomada, teniendo Él mismo una plomada en su mano.

Yahvé me preguntó: ¿Qué es lo que ves, Amós? Yo respondí: Una plomada. Y dijo el Señor: He aquí que yo pongo la plomada en medio de mi pueblo Israel. Ya no le perdonaré más tiempo. Los altos de Isaac serán devastados, y destruidos los santuarios de Israel. Me alzaré con la espada contra la casa de Jeroboam.

Plomada, *anakk-*, *pesar*, *anaqah*. Fruta madura, *qayits-*, el fin, *qaits*. Veremos que la naturaleza muerta gusta de los retruécanos y los significados dobles, tal y como ocurre con la retórica de Amós.

Si la codicia, la rapacidad y el egoísmo son los opuestos de la gracia de una canasta de fruta madura, Amós nos ofrece una de las hipérbolas más bellas al final de su libro, donde describe lo que será cuando dos hombres caminen juntos y por acuerdo -y el hombre y Dios caminarán juntos-.

He aquí que vienen días -oráculo de Yahvé- en que sin interrupción seguirá al que ara el que siega, el que vendimia al que siembra. Los montes destilarán mosto, y se derretirán todos los collados.

Yo haré retornar a los cautivos de mi pueblo Israel; reedificarán las ciudades devastadas y las habitarán, plantarán viñas y beberán su vino, harán huertos y comerán sus frutos.

Los plantaré en su tierra y no serán ya más arrancados de la tierra que yo les he dado, dice Yahvé, tu Dios.

Esto es, la canasta se llenará de nuevo de fruta madura. Podemos ver esa canasta -repleta de manzanas, peras e higos- en los mosaicos romanos de cuando el imperio vivía su momento más ordenado y majestuoso, podemos verla en el gran renacimiento de la naturaleza muerta en los Países Bajos después de la expulsión de los españoles, mientras los holandeses estaban perfeccionando el arte de observar un alto nivel de vida. Podemos verla en las pinturas norteamericanas del siglo XIX, como una celebración de la bondad de la tierra.

La naturaleza muerta es un arte menor, un arte con un residuo de didactismo que nunca se perderá; un arte doméstico. Desde el punto de vista del artista, siempre ha sido una forma contemplativa útil para desarrollar ideas, esquemas de color, opiniones. Guarda, con las pinturas más grandes y ambiciosas, la misma relación que el soneto con el poema largo. Petrarca, Wyatt, Shakespeare, Milton, Donne, Hopkins: el soneto es su cuaderno de apuntes y su forma confesional, su forma meditativa. Es fácil darse cuenta de que la naturaleza muerta ha sido para los pintores una suerte de recreación, un *jeu desprit*. Cuando Manet pinta un puñado de espárragos es un hombre en un día festivo, como cuando Rossini y Mozart se divierten escribiendo canciones cómicas o cuando Picasso dibuja garabatos en un mantel.

No debemos, sin embargo, suponer que una naturaleza muerta es inconsecuente o trivial. Los compositores trabajan ideas en los cuartetos de cuerdas -las formas experimentales de Beethoven y Bártok para descubrir lo que puede hacerse con las armonías y los *tempi*- que se han convertido en obras maestras. Hay artistas, como Chardin y Braque, para quienes la naturaleza muerta ha sido un arte mayor, así como hubo poetas que solamente se han destacado en el soneto y en el poema breve.

Que la relación de la naturaleza muerta con la naturaleza muerta a través de la historia sea mayor que la del paisaje con el paisaje, o la del retrato con el retrato, es algo que está en el centro de su misterio. Un paisaje romano en mosaico que puede verse en el muro de una villa, con su disposición arcaica de árboles y figuras y su falta total de perspectiva, es una visión radicalmente distinta de un paisaje medieval, con su encanto de juguete y su actividad hormigueante (el grabador, que no le pone ninguna atención a David mientras éste carga consigo la cabeza de Goliat; un pescador en su bote, en un río igualmente indiferente), o de un Poussin, o de la descripción que hace Proust de las praderas que rodean Balbec. Pero el mosaico romano de una canasta de manzanas y peras, como el del piso teselado del Vaticano, tiene un parecido maravilloso con las canastas de manzanas y peras de todas las épocas. Encontramos en todas ellas una misma desnudez en la presentación, una misma esperanza y confianza ciegas en la claridad del tema, y una latencia tan profunda que tal vez nunca lleguemos al fondo de su misterio.

La reiteración es un privilegio de la naturaleza muerta que no comparten muchos otros géneros. Los paisajes y los interiores de Turner comienzan y terminan con Turner, no porque el genio no se repita, sino porque la época de Turner, su espíritu y perspectivas en la historia, no puede repetirse a sí misma. La época de Turner fue robusta, influyente y admirable, pero fue breve. La naturaleza muerta pertenece a las corrientes despaciosas de una gran marejada que comenzó con el cultivo del trigo y la fermentación del vino, siendo el pan y el vino dos de sus imágenes permanentes. Es un arte que mantiene una simbiosis con la civilización. Debemos suponer que el hombre en su estado más primitivo comía como una bestia, cada vez que podía y de manera egoísta.

Claude Lévi-Strauss en su tetralogía *Les Mythologies* afirma que, al preparar la comida para el consumo de la comunidad, al cocinar, gracias a un entendimiento simbólico del ritual de la comida y a la evolución de los modales a la mesa, pasamos de lo salvaje a lo doméstico, de la naturaleza a la cultura. Sin duda, poner comida en un altar para honrar a un dios, una de las instigaciones de toda naturaleza muerta, es un obvio pasaje de la barbarie a la civilización, que la Biblia ubica en el principio del tiempo, ya diferenciados el sacrificio del cazador y el del granjero.

En el ministerio de Cristo, la mesa figura como un símbolo versátil a lo largo de los Evangelios, desde la boda del primer milagro hasta la última Cena, el pan y el vino de la cual quedarían fijados permanentemente en la naturaleza muerta europea, junto con otros símbolos cristianos, como la manzana y la pera, que no desaparecerían de las naturalezas muertas holandesas más abigarradas o de las naturalezas muertas cubistas, donde, por el contrario, éstos se afirmaron con nuevo vigor.

La "naturaleza muerta" apareció por primera vez en el idioma inglés con la traducción de Dryden y Graham (1695) de *De Arte Graphica*, o *El arte de la pintura*, de Dufresnoy: "His peculiar happiness is expressing all sorts of Animals, Fruit, Flowers and the Still-Life" ("Su peculiar felicidad es la expresión de toda suerte de animales, fruta, flores y la naturaleza muerta"). Hacia 1701 el significado parece haberse reducido en inglés a *trompe l'oeil*, y en 1762 encontramos a un Horace Walpole que mira por encima de su hombro y escribe: "Pintaba naturalezas muertas, naranjas y limones, vajilla, cortinas de damasco, ropa de hilo de oro, y esa mezcla de objetos familiares que llaman la atención del vulgo ignorante", de lo cual inferimos que el hombre culto se había aburrido de la *pronkstilleven* holandesa. A propósito, hay un mimo de Herondas del siglo III a.C. que se burla de aquellas mujeres pretenciosas que admiran la fidelidad de las pinturas sin entender gran cosa de su contenido:

Miren a ese muchacho desnudo, podría pellizcarlo  
hasta dejarle una roncha. Su carne tibia es tan brillante  
que resplandece como la luz del sol en el agua.  
Y sus tenazas de plata flamante; ¡Milo

enviaría sus ojos en embajadas de asombro,  
o el hijo de Lamprión, Pataikiskos, trataría  
de robarlas! ¡Porque son tan reales!  
El buey, el ganado y la muchacha que están juntos,  
el hombre de nariz ganchuda con su cabello untado,  
son tan reales como en la vida cotidiana.  
Si no fuera una dama gritaría  
frente a ese enorme buey tan convincente  
que nos mira por el rabillo de su enorme ojo.

He aquí una mesa griega del siglo VI a.C. descrita en una elegía de Jenófanes de Colofón:

El piso está limpio, y las manos de todos, y las copas.  
Un esclavo pone guirnaldas de flores sobre nuestras cabezas,  
otro pasa un plato de mirra alrededor, para perfumar.  
El tazón para mezclar, una jarra de vino tan dulce como la miel  
y el olor de las flores ocupan un lugar central entre nosotros.  
La habitación está perfumada con incienso, y el agua  
para el vino está fría, fresca y pura.  
Las hogazas del pan parecen de oro, y hay miel y queso.  
Hay un buqué de flores en el altar del centro.

Jenófanes dice más adelante que la comida se inicia con canciones, oraciones y una libación. La oración reza que debemos ser justos con todos los hombres. La conversación en la comida, añade, debe ser ligera y decente, sin extensas reseñas de los libros que hemos leído.

Hemos conservado la loza y la costumbre de lavarnos las manos; hemos conservado las flores en medio de la mesa y el sentido de que una comida es una reunión social donde fluye la conversación. Al mismo tiempo, la naturaleza muerta ha guiado la mesa como una ocasión civilizadora.

Notas:

<sup>1</sup> La traducción literal del término *still life*, tal y como aparece en el original, debiera ser *vida detenida*. Si esto se toma en cuenta, el siguiente texto resulta todavía más armonioso. [N. del T.]

<sup>2</sup> *His breed, his-ale, was always after oon; /A bettre envyned man was nowher noon. / Withoute bake mete was nevere his hous, / Of fissh and flessh, and that so plentevous, It snewed in his hous of mete and drynke, / Of alle deynteies that men koude thynke/ After the sondry sesons of the yeer, / So chaunged he his mete and his soper. / Ful many a fat partrich hadde he in muwe, / And many a breem and many a luce in stewe. / Wo was his cook but if his sauce were / Poynaunt and sharp, and redy al his geere./ His table dormant in his halle alway / Stood redy covered al the longe day.*

<sup>3</sup> *By a basket of summer fruit, it is shewed the propinquitie of Israel's end.*