

El Barroco, la figura del narrador y la composición en *El predominio de la fe*

*The Baroque, the figure of the narrator and composition in
The predominance of faith*

Barroco nisqa, willakuqpa rikchaynin qillqasqa El predominio
de la fe *nisqapi*

Héctor Omar Escobar Tapia

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

omar.escobar@pucp.pe

ORCID: 0000-0001-6782-3122

El viejo mundo muere. El nuevo tarda en aparecer. En ese
claroscuro surgen los monstruos.

ANTONIO GRAMSCI

Resumen

El presente artículo desarrolla una lectura desde la narratología y los elementos formales de la pintura para dar cuenta de las particularidades de la novela *El predominio de la fe* (2020) del narrador peruano Gonzalo Portals Zubiato (Lima, 1961-2023). El trabajo establece relaciones entre las pinturas del artista barroco Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milán, 1571-1610) y los elementos narrativos de la novela. Además, se propone que en la novela existe un narrador cínico que le oculta información al lector. De esta manera, el artículo afirma que la novela *El predominio de la fe* establece nuevos niveles de interpretación e intertextualidad.

Palabras clave: Barroco, Gonzalo Portals, *El predominio de la fe*, Caravaggio, narrador

Abstract

This article develops a reading from narratology and the formal elements of painting to account for the particularities of the novel *The predominance of faith* (2020) by the Peruvian narrator Gonzalo Portals Zubiato (Lima, 1961-2023). The work establishes relationships between the paintings of the Baroque artist

Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milan, 1571) and the narrative elements of the novel. In addition, it is proposed that in the novel there is a cynical narrator who hides information from the reader. In this way, the article affirms that the novel *The predominance of faith* establishes new levels of interpretation and intertextuality.

Keywords: Baroque, Gonzalo Portals, *El predominio de la fe*, Caravaggio, narrador cínico

Qillqapa pisiyachiynin

Kay taripayqa narratología nisqanmantam ñawinchayta qispichin llinphipa elementos formales nisqantawan qawachinanpaq wakinkunamantapas *El predominio de la fe* (2020) novela nisqanpi Perú suyupa Gonzalo Portals Zubiarte (Lima, 1961-2023) qillqayninpi. Qillqayqa tupachiyta qallarichin Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milán, 1571-1610) barroco kapchiqpa llinphintinkunapi novela nisqanpa narrativos iman kaqkuna. Chaymantaqa, sakumakun, novela imaqa kanqa, huk kullu willakuq ima ñawinchaqman willakuyta kaqta pakanqa. Kaynamanta, taripayqa ima *El predominio de la fe* novela nisqanpi nin musuq kaspá kaykunata tiyachin kayiykunapa qillqa rimachiymenta.

Qhapaq siminkuna: Barroco nisqan; Gonzalo Portals qillqaq; qhapaqpa sullullnin; Caravaggio willaq

Fecha de envío: 21/3/2024 **Fecha de aceptación:** 29/6/2024

1. Introducción

El último Concurso de Novela Corta “Julio Ramón Ribeyro” (2020) del Banco Central de Reserva del Perú (BCRP) abrió un lugar inédito en los estudios literarios peruanos. *El predominio de la fe* (2020) de Gonzalo Portals Zubiato (Lima, 1961-2023) desafía lo que la crítica entiende y define como tradición literaria, intertextualidad y literatura.

La tradición literaria encuentra nuevos espacios de crítica con *El predominio de la fe* y una historia que se desarrolla en la Italia barroca del siglo XVII. En este espacio ficcional, el lector es testigo del recorrido plástico y humano de un personaje inesperado para la literatura peruana: el celeberrimo pintor barroco Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milán, 1571-1610) y un grupo de seguidores.

Al mismo tiempo que *El predominio de la fe* convierte en personaje a Caravaggio, la diégesis somete la estructura narrativa del texto a la lógica de la composición pictórica. Es decir, en el espacio ficcional, el narrador toma la idea del espacio de los cuadros de Caravaggio. Así, el orden y la función de los elementos visuales se traducen en estrategias narrativas y el espacio pictórico de los cuadros se convierten en el escenario de los personajes. La composición pictórica abandona su naturaleza bidimensional y se vuelve en el soporte diegético. De esta manera, se establecen nuevos niveles de intertextualidad, inéditos en la tradición literaria peruana.

Sin embargo, existe un antecedente en la narrativa de Portals. En *Composición en gris y rojo*, de 1996, la realidad y la pintura se confunden en uno solo lugar. El mundo posible que propone el cuento permite que el tiempo y espacio de los personajes coincida con los elementos formales de una pintura abstracta.

2. La muerte de la Virgen

La novela toma como eje narrativo el origen y destino de una de las más importantes pinturas de Caravaggio, *La dormición de la Virgen* (Roma, 1606), también conocida como *El tránsito de la Virgen*. Ambos títulos hacen referencia a los últimos momentos de la Virgen María en la tierra que, según la tradición, no muere, se queda dormida y sube a los cielos. Sin embargo, el texto no escoge ninguno de estos títulos y prefiere el nombre más polémico por la que es conocida la pintura: *La muerte de la Virgen*.

Originalmente, *La muerte de la Virgen* fue encargada para la iglesia *Santa Maria della Scala* en Roma. Luego fue descalificada por los dominicos, puesto que: “En la historia de la pintura cristiana nunca se había representado a María, la madre

de Dios, tan pobre, frágil y vulnerable como aquí. [...] Resulta estremecedora la autenticidad de su aspecto como una mujer muerta” (Graham-Dixon, 1989, p. 220). Incluso se llegó a afirmar que el cadáver de una cortesana que se había ahogado en el río Tíber sirvió de modelo para representar a la Virgen. La novela hace suya esta última versión de la historia.

3. La vocación del narrador

Una de las estrategias que utiliza el texto para apropiarse de la historia de Caravaggio es el uso particular del narrador, que se puede definir como heterogéneo. Es un narrador fragmentado que adopta múltiples focalizaciones a lo largo del texto: es autodiegético, heterodiegético y homodiegético.

Primero, el narrador autodiegético (Genette, 1989, p. 251) se define como el responsable de contar la historia desde su propia experiencia. Es el personaje central y esto le permite una focalización interna de los acontecimientos:

El día que muera, ese lugar volverá a irradiar en mi sangre su energía espléndidamente. Y soñaré, alejado del mundo terrenal pero apegado a nuestro Dios, con sus calles recortadas en cuadrícula perfecta. Me inclinaré, agradecido ante esas mismas calles angostas, ribeteadas de balcones adornadas con celosías, emergiendo de las paredes como jaulas colmadas de pájaros satisfechos, con escalas que se abisman, graciosas, de cara a una bahía tocada por luces generosas. Del centro de mi recuerdo a punto de zozobrar, se asomarán las fortificaciones, los jardines y sus miradores, desde donde todo, incluso la vejez anhelada y tranquila, puede vislumbrarse sin temor (Portals, 2020, pp. 120-121).

En este párrafo aparece el personaje de Caravaggio como narrador de su subjetividad. El narratario, destinatario del relato, es cómplice de sus temores, miedos, esperanzas. Este narrador permite acceder a la particular visión del mundo de Caravaggio. El narrador-personaje da sentido a los elementos que componen su entorno y proyecta su subjetividad sobre la ciudad.

Luego, en la novela aparece un narrador heterodiegético (Genette, 1989, p. 251). A diferencia del anterior, es un narrador que no participa del mundo posible, es extraño a los acontecimientos que constituyen la historia. Es el conocido narrador omnisciente:

Posteriormente, al lado de la figura central, por debajo del flanco izquierdo de la Madre de Dios, bosquejó a María Magda-

lena. “Desde ahora todas las generaciones me llamarán bienaventurada”: se escuchó decir a esta frase, pero sin reconocer a cabalidad a cuál de las dos figuras femeninas se dirigía, solamente las pronunció (Portals, 2020, p. 13).

Este segundo narrador permite una focalización externa, una visión desde afuera del mundo posible. Es el narrador que todo lo ve y todo lo sabe; sin embargo, en el texto deja su lugar como deidad y se humaniza. En la cita, el narrador no puede diferenciar si su personaje, Caravaggio, se dirige a María Magdalena o a la Virgen María. Es un narrador cínico, pues oculta información al narratario:

Era evidente que el artista le sacaba amplia ventaja en experiencia, duelos y pependencias. En cambio, el muchacho apenas se iniciaba en estos asuntos. ¿Cuántas veces habría pasado nuestro artista por estos menesteres? Por fortuna, gracias al cardenal del Monte, su protector, el pintor lombardo poseía una célula que le permitía ir armado de una daga de mano corta (Portals, 2020, p. 23).

Es un narrador que tiene dudas, no sabe cuántas veces el personaje *Caravaggio* ha estado en problemas. O peor aún, lo sabe, pero quiere convencer al narratario (y al lector ideal) de lo contrario. Desde la mirada del barroco, la duda lo humaniza. En términos de Michael Foucault:

en este periodo que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber, sino, más bien, la ocasión de error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones (Foucault, 1968, p. 57).

El llamado narrador omnisciente ya no es el que todo lo sabe, ahora está en un espacio de tensión entre el saber y no saber. Está en el claroscuro e invita a desconfiar de lo que él puede narrar:

El cuarto había quedado sentenciado a una oscuridad parcial que ocultaba a los ojos de los pintores holandeses los utensilios del maestro. Sin embargo, de la pintura recién descubierta, vaya a saber por qué extraña razón, podrían destacarse sus rasgos menos evidentes (Portals, 2020, p. 83).

Los seguidores holandeses de Caravaggio van en busca de su maestro y se encuentran con el cuadro *La muerte de la Virgen*. El narrador utiliza las reglas del claroscuro barroco para describir el espacio. Pero, no sabe por qué razón, en medio de la oscuridad, los seguidores, conocidos también como Escuela caravaggista de Utrecht, podían visualizar el íntegro de la pintura. No lo sabe. O lo sabe y miente. El narrador convierte el espacio en el lugar mal iluminado de las confusiones.

Además, en la novela, también hay lugar para un tercer tipo de narrador, el homodiegético (Genette, 1989, p. 251). En esta clasificación, el narrador está presente en el mundo posible, pero participa como testigo y revela su condición de subalternidad:

Ha arrastrado su figura hasta ahí. La calle, con sus miradas y dientes le ha salido al frente, obsesiva y desalmada, pero él ha sabido sortear al sol y a sus magníficos soldados de la salud. Ah, oscuro atardecer, cae sobre mí, reclama en medio de su delirio de soledad y enajenación. Sabe bien que no se halla en la ciudad donde el Caravaggio nació, pero sí en una que ha transitado como pocas y que, seguramente, puede ser considerada su segunda patria. Caminar se me hace difícil, se dice, pero no por el hecho de que me resulte complicado o doloroso desplazarme, sino porque aborrezco ser mirado. No pinto para ser observado, pinto para ser olvidado (Portals, 2020, p. 143).

Sin embargo, su presencia puede pasar desapercibida. Este narrador se camufla en la voz de los otros. El párrafo inicia con la voz del narrador heterodiegético que describe un personaje y su espacio. Se trata de Pieter van Laer, también conocido como el Bamboccio, integrante de la Escuela caravaggista de Utrecht y seguidor de Caravaggio. E, inmediatamente después y en el mismo párrafo, aparece el narrador homodiegético y utiliza la primera persona gramatical, ahora es el mismo Pieter van Laer el enunciador: *cae sobre mí*. Luego regresa el narrador heterodiegético para hablar sobre el Bamboccio: *Sabe bien que no se halla en la ciudad*. Y al final regresa la voz homodiegética: *Caminar se me hace difícil*.

4. La incredulidad de las veladuras

Todas estas voces comparten el mismo tiempo y espacio y conservan su propia identidad. Una voz, un narrador después de otro, en una heterogeneidad no dialéctica. Desde este punto de vista, el texto establece un diálogo con dos narrativas, la literaria y la pictórica. Por un lado, la multiplicidad de voces que comparten

un mismo espacio es una estrategia narrativa que remite a *The sound and the fury* (1929) de William Faulkner.

Todo este trabajo técnico establece un diálogo de la tradición pictórica, en especial de la técnica de las veladuras que se entiende como una manera de transferir densidad de color por medio de capas yuxtapuestas de un pigmento translúcido sobre otro. Así, el resultante es la superposición de transparencias de color. Sin embargo, los colores no se combinan ni se mezclan, cada tono mantiene su intensidad y su grado de pureza. De manera similar, los narradores yuxtaponen sus voces como veladuras; y en el diálogo de estas, hay significados.

Esta misma estrategia se puede observar en muchas partes del texto. No solo en las palabras de los distintos narradores, sino en el estilo de contar la historia:

En este momento desea ser libre de esos ajetreos, y caminar como quien anda a través de un cuadro recién acometido, en el que las pinceladas vayan ligeras y poco cautelosas. Ser, en buena cuenta, el que no es hasta hoy. Y es que desea ser él mismo un pincel, ávido, diligente (Portals, 2020, pp. 155-156).

No son gratuitos el ritmo y cadencia de texto, la dosificación de los signos de puntuación, como la coma, se utilizan como pinceles que construyen un espacio.

5. La inspiración de la composición

Estos préstamos pictóricos quedan mucho más evidentes si se estudia la composición. Y por composición se entiende, en términos plásticos, el conjunto de estrategias para distribuir color y forma en el espacio. De igual manera, en la literatura, la composición se relaciona con las estrategias del narrador para construir un mundo posible. En el capítulo XIII de la novela, un narrador fragmentado presenta al personaje *Caravaggio* herido y agonizante:

¿Qué deseaban corroborar esos sujetos cuando porfiaban en su herida? ¿Acaso no estaba muerto? ¿O, por el contrario, había muerto y ahora, quién sabe luego de cuánto tiempo y tras haber vivido, vaya a saber qué cantidad de experiencias, volvía a la vida? ¿Eso era lo que le había sucedido? Tras una duda inicial derivada de un razonamiento precipitado, introdujo él mismo uno de sus dedos en la herida. Sintió algo extraño, algo que iba más allá de la sangre expuesta, del posible dolor acrecentado por la presencia de un cuerpo extraño. En su interior, y de la esencia misma de la llaga (Portals, 2020, pp. 183-184).

Esta pausa descriptiva se corresponde con la composición de uno de los cuadros más famosos del Caravaggio pintor: *La incredulidad de Santo Tomás* (1602). En el texto, el personaje Caravaggio está en un espacio suspendido entre la vida y la muerte. El narrador se pregunta por la cantidad de experiencias y si estas le permitieron a Caravaggio regresar a la vida. El narrador es incrédulo, duda, pregunta, cuestiona.

Esta composición tiene su correlato en el cuadro *La incredulidad de Santo Tomás* (figura 1). La pintura retoma el pasaje bíblico donde Santo Tomás se niega a creer que Cristo ha resucitado, por lo que Jesús le ofrece tocar sus heridas. De esta manera, se proponen nuevos niveles de intertextualidad e interpretación. El diálogo del texto no se limita a la tradición literaria, sino que establece una conversación con los elementos formales, compositivos e iconográficos de la pintura.

Gracias a estos préstamos y referencias, se establecen otros niveles de interpretación e intertextualidad, ahora el personaje Caravaggio es un Cristo. Al igual que Jesús, fue torturado, sacrificado y regresó a la vida. El Caravaggio personaje ha trascendido a la muerte, sobrevivió a su pasión. Al igual que Santo Tomás, el narrador es incrédulo y duda y tiene la necesidad de preguntarse: ¿Acaso no estaba muerto? Así, Caravaggio es un Cristo, el elegido, el que ha dado su vida por los otros y por el arte.



Figura 1

La incredulidad de Santo Tomás (1602) de Caravaggio

Nota. Óleo sobre lienzo]. Palacio de Sanssouci (Potsdam, Alemania).

Otro ejemplo de composiciones encontradas se puede visualizar en el capítulo III. El narrador profundiza en la subjetividad del personaje Caravaggio, en sus miedos y sus temores. Caravaggio duerme con una espada y una daga para sentirse protegido. No obstante, sus temores no lo dejan descansar y en medio de un sueño afiebrado:

En menos de un minuto, sin que nadie se lo pidiera, se vio echado en el patíbulo. Los brazos a los lados, en franco abandono y la cabeza leonina, digna pero furibunda, tirada hacia atrás en un gesto de abatimiento inusual. Al poco rato, un halo de luz semejante a una hoja de guillotina se deslizó sobre su garganta en un golpe de claridad incipiente. Entonces, su cabeza quedó libre del cuerpo, ajena a los dictados de su cerebro (Portals, 2020, p. 30).

Esta descripción se corresponde con la composición del cuadro *Judith decapitando a Holofernes* (1598-1599 o 1602) (figura 2). Ahora Caravaggio es un general asirio acusado de intentar invadir una de las doce tribus de Israel. Y teme morir decapitado por una Judith mientras duerme. Caravaggio se muestra frágil en sueños, temeroso de la mano femenina que podría castrar una parte de su cuerpo.



Figura 2

Judith decapitando a Holofernes (1598-1599 o 1602) de Caravaggio

Nota. Óleo sobre lienzo. Galería Nacional de Arte Antiguo (Roma, Italia).

Este ejercicio de composición e intertextualidad es nuevo y sorprendente en la literatura peruana. Portals estructura todos los capítulos del libro. A cada parte le corresponde la composición de un cuadro. De esta manera, la lectura del texto y sus significados exceden el espacio físico del libro. Lo que se puede leer, lo que construye el narrador se vincula con algo visible.

Por último, hay una obra del Caravaggio artista que recorre toda la novela: *La muerte de la Virgen* (1606). Todos los acontecimientos relacionados con *La muerte de la Virgen* generan un relato repetitivo desde el punto de vista de la frecuencia, porque se cuenta muchas veces lo que pasó una sola vez. Cada encuentro del texto con la obra permite profundizar en las contradicciones del personaje Caravaggio, en su idea de belleza; se humaniza el personaje:

Pero él, en su ejercicio pictórico, a la hora de perennizarla en el lienzo, materializaría precisamente lo contrario, es decir, la incorruptibilidad de la carne. Su arte haría, de la manera más lograda posible, aquello para lo que en este caso la intervención divina no estaba facultada. El cuerpo de Daría no iba a seguir el camino predecible de los cadáveres mundanos, y es que merced a su capacidad para el retrato, detendría el tiempo y, por consiguiente, el deterioro previsible del cuerpo (Portals, 2020, p. 13).

En la cita, el narrador hace referencia a Daría, cuyo cadáver fue encontrado ahogado en un río y sirvió de modelo para la elaboración del cuadro. Las motivaciones que llevaron al Caravaggio personaje a realizar esta operación permiten entender su idea de belleza como un espacio que no se rige por las reglas del mundo y debe ser preservado en un cuadro. Así, ambos Caravaggios, el personaje y el artista, parecen coincidir con lo que dijo Leonardo da Vinci: *la belleza perece en la vida, pero es inmortal en el arte*.

6. Conclusiones

En síntesis, se puede afirmar que la novela *El predominio de la fe* (2020) de Gonzalo Portals Zubiarte (Lima, 1961-2023) inaugura un nuevo espacio en los estudios literarios peruanos al establecer vínculos entre el lenguaje formal de la pintura y las estrategias narrativas de la literatura. Además, aparece un recurso técnico novedoso: el narrador cínico, de quien no se puede confiar lo que cuenta. En el momento que se introduce la duda, el lector es consciente de la existencia y ruptura del pacto ficcional. Este ejercicio de metacognición solo es posible porque el narrador ya no es un dios que controla su mundo; al contrario, al igual que sus personajes, está humanizado y en contradicción.

Referencias bibliográficas

- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (2.^a ed.). Siglo XXI.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- Graham-Dixon, A. (14 de septiembre de 2016). *Caravaggio. Una vida sagrada y profana*. Taurus Digital.
- Portals, G. (2020). *El predominio de la fe*. Banco Central de Reserva del Perú
- Portals, G. (1996). *Astro Regente: Luna*. Gaviota Azul Editores.