



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica

**GAUGUIN EN *EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA*, DE MARIO VARGAS LLOSA:
TRES FORMAS DE ABORDAR LA ECFRASIS**

Tesis para obtener el grado de

Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica

Presenta

Andrea Garzón Quiroz

Directores

Dra. Diana Isabel Hernández Juárez Dr. Miguel Ángel Martínez Barradas

Marzo, 2023

Resumen

El propósito de la presente investigación es estudiar la generación de sentido entre textos de distintos códigos: la novela *El paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa y la obra plástica del artista y personaje.

Para el desarrollo de la investigación, se decidió aplicar distintas metodologías en torno al análisis ecfrástico de la novela, con el fin de comparar la productividad de cada caso. En consecuencia, se indaga en el aspecto ecfrástico de la novela, con base en las propuestas de Marta Plaza Velasco (2018); Roman Jakobson (Vinelli, 2009); Mauricio Beuchot (2009); Charles Sanders Peirce (Darin McNabb, 2018) y Mijaíl Bajtín (Hernández, 2011).

De tal manera, se realizó: 1) una lectura ecfrástica con base en los símbolos comunes que aparecen en las pinturas “El demonio vigila a la niña” y *Manau tupapau*, por medio de un análisis hermenéutico analógico; 2) una lectura ecfrástica con base en la traducción intersemiótica que presenta el capítulo “Aguas misteriosas” en relación con la pintura *Pape moe*; 3) una lectura ecfrástica considerando el dialogismo que atraviesa al capítulo “La lucha con el ángel” y a la pintura *La visión tras el sermón*.

A partir de los resultados de cada lectura ecfrástica se puede concluir que el reconocimiento de las obras de Paul Gauguin y sus elementos pictóricos en *El Paraíso en la otra esquina* dan lugar a una interpretación amplificada del texto literario, pues la relación entre los textos afecta la percepción de ambos.

A todo aquel que se ha quedado varado en el intento de alcanzar la titulación, por tener que malabarear con las impertinencias de la vida: depresiones, ansiedad, trabajo, desavenencias familiares, desmotivación o errancias en el camino.

Índice

Resumen.....	2
Introducción	6
Capítulo 1. <i>El Paraíso en la otra esquina</i> y su contexto.....	10
1.1 <i>El Paraíso</i> y su creador.....	10
1.2 Aspectos contextuales de la novela	12
1.2.1 Revisiones a <i>El Paraíso</i>	12
1.2.2 El autor y sus personajes.....	20
Capítulo 2. La ecfrasis	22
2.1 La intermedialidad	24
2.2 Hermenéutica, semiótica e intertextualidad en la ecfrasis	29
2.3 El carácter mimético de la ecfrasis	35
2.4 Funciones de la ecfrasis	37
Capítulo 3. Análisis hermenéutico (analógico) para una lectura ecfrástica del <i>Manao tupapau</i>	40
3.1 La hermenéutica analógica de Beuchot: los aspectos de atribución y de semejanza	45
3.2 Un demonio vigila a la niña.....	49
3.3 El <i>Manao tupapau</i> como objeto ecfrástico	55
3.4 Análisis hermenéutico analógico de “El demonio vigila a la niña”	60
3.5 Entre “El demonio vigila” a la niña y el <i>Manao tupapau</i>	62
Capítulo 4. El <i>Pape moe</i> y las “Aguas misteriosas”: traducción intersemiótica en la ecfrasis .	64
4.1 <i>Aguas misteriosas</i> en <i>El Paraíso</i>	65
4.2 La traducción intersemiótica en la ecfrasis.....	70
4.4 Los conceptos de Peirce aplicados a la traducción intersemiótica	76
4.4.1 El signo triádico	78
4.4.2 Relación del signo con su objeto.....	81
4.4.3 Relación del signo con su interpretante.....	83
4.5 Traducción intersemiótica del <i>Pape moe</i> a las “Aguas misteriosas”	85
4.6 Entre el <i>Pape moe</i> y las “Aguas misteriosas”	91
Capítulo 5. Ecfrasis y dialogismo en “La lucha con el ángel”	93
El dialogismo como fundamento de la intertextualidad	94
5.1 El dialogismo y el enunciado.....	98

5.2 El dialogismo en “La lucha con el ángel”	100
5.3 Sobre el objeto ecfrástico <i>La visión tras el sermón</i>	105
5.4 La novela y el objeto ecfrástico	106
5.5 El cruce de textos: las luchas de Gauguin.....	110
6. Conclusiones.....	116
Referencias	122

Introducción

Tras un periplo por la polinesia francesa, Mario Vargas Llosa escribió *El Paraíso en la otra esquina* (2003), con la manifiesta intención de aproximarse al sitio, a las narraciones de la población, y a la tumba que, en Tahití, conserva los restos del pintor postimpresionista, Paul Gauguin. La obra se publicó en marzo de 2003, fecha coincidente con el centésimo aniversario luctuoso del artista y, con ella, sobrevinieron otros productos, como el álbum *Las fotos del paraíso*, de Morgana Vargas Llosa (2003), además de múltiples entrevistas —encauzadas a temas políticos— y conferencias del autor. Pero, dejando de lado la relación material que la obra sostiene con el entorno sociopolítico, sus rasgos internos ofrecen distintos caminos para leerla, ya sea desde la crítica literaria, la novela histórica, los estudios de género, o los estudios culturales, por ejemplo. Así, en el caso particular de esta tesis se ha optado por el camino de la lectura ecrástica.

La novela está compuesta por episodios de la vida —ficcionalizada— de Flora Tristán alternados con los de su nieto, Paul Gauguin, pasando por la biografía narrada desde el punto de vista de los mismos personajes principales, e involucrando tanto sus viajes como sus encuentros, en algunos casos, con próceres coetáneos, hasta llegar a los últimos días de sus vida. Sin embargo, la estructura narrativa no solo apela a una cronología; el sustento de la obra se encuentra también en la referencialidad a textos creados por los protagonistas. De este modo, Vargas Llosa ahonda en la vida de Tristán aludiendo a textos de su autoría, como *Peregrinaciones de una paria* (1838); *La unión obrera* (1840) y *Paseos en Londres* (1839), de manera tal que se teje la relación entre sucesos y motivaciones en la vida de Flora, como personaje, mientras se plantean sus vicisitudes e incidencia en la época, como figura histórica.

Además de la intertextualidad literaria que enmarca los capítulos en torno a Flora Tristán, en este texto se puede encontrar una gran riqueza de sentido a partir de la intertextualidad visual de obras que Paul Gauguin legó en sus distintas etapas plásticas. En consecuencia, se abren canales hacia códigos distintos al verbal, a partir de la apelación a una pintura o la descripción de un movimiento estilístico, motivando una lectura que encauza diferentes procesos de interpretación. Es por ello que la presente investigación aplica distintas metodologías para la lectura de los textos visuales que se yuxtaponen a los literarios, considerando las distintas funciones que los primeros tienen en los segundos.

Por otro lado, cabe considerar la tendencia del autor a recurrir a la fabulación de obras visuales desde la literatura. Por ejemplo, en *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) o en *El Hablador* (1987), lleva la plástica y la palabra al texto, a modo de influir en el sentido de sendas obras. Al mismo tiempo, alcanza una complejidad estética derivada de la evocación de imágenes mentales que remiten a objetos físicos existentes en la realidad y cuya apariencia puede consultarse en distintas fuentes.

En el caso de *El Paraíso en la otra esquina* (en adelante *El Paraíso*), se encuentran tales referentes visuales por medio de descripciones, menciones o argumentos de algunos de los capítulos, partiendo de numerosas obras de Paul Gauguin. Entonces, el interés de esta tesis es exponer los mecanismos que Vargas Llosa emplea para establecer en la novela el cruce de los distintos textos visuales y, a su vez, ofrecer una lectura de esta narrativa desde la actividad ecfrástica que permea las páginas de *El Paraíso*.

Para tal efecto, el primer capítulo se encargará de ofrecer una aproximación a la novela y a su autor, así como al contexto en el que se desarrollan los dos personajes principales de *El Paraíso*: Flora Tristán y su nieto, Paul Gauguin.

En el segundo capítulo, se revisa el concepto de ecfrasis y se abordan las teorías que dieron pie a los análisis de este trabajo, las cuales son 1) la hermenéutica analógica, para un ejercicio interpretativo; 2) los aspectos que se perciben en el signo triádico, postulado por Charles Sanders Peirce, los cuales permiten el reconocimiento de distintas funciones del signo en la búsqueda de una traducción semiótica; 3) la intertextualidad desde el dialogismo. Cabe aclarar que, como se verá adelante en los capítulos 3, 4 y 5, el abordaje de estas teorías relativamente distantes permite observar las vías por las cuales se manifiesta la ecfrasis en el objeto literario de interés.

Así, en el tercer capítulo, se presenta el análisis ecfrástico de “El demonio vigila a la niña”, de *El Paraíso*, en relación con la obra de Gauguin titulada *Manao tupapau* (1892), desde una perspectiva hermenéutica analógica (Beuchot, 2009). En este caso, la ecfrasis va dirigida a la *interpretación*, al señalar las analogías simbólicas que correlacionan al texto literario con el texto visual: qué decide el autor Vargas Llosa trasladar desde el *Manao Tupapau* hacia la ficción literaria. En otras palabras, se plantea la analogación de los símbolos que se presentan en ambas obras.

En el capítulo cuatro veremos cómo se correlacionan el capítulo “Aguas misteriosas” de *El Paraíso* y la pintura *Pape moe* (1893), a través de una selección de *interpretantes*. Es decir, se abordarán aspectos sémicos definidos por la semiótica periciana, con base en el signo triádico y las categorías que propone Peirce: primeridad (sensaciones), segundidad (aspectos concretos perceptibles) y terceridad (leyes de significación/convenciones de sentido) (McNabb, 2018). En este sentido, se buscará cuáles son los rasgos de significación que pueden permanecer al trasladarse de un código de signos visuales a uno de signos lingüísticos.

Por último, en el capítulo cinco, veremos cómo el texto literario funge como respuesta a los textos visuales con los cuales dialoga. En específico, se verá el juego entre los discursos que traslucen los enunciados visuales de Gauguin en *La visión tras el sermón* (1888) y los enunciados —en el sentido bajtiniano—, que expone el texto de Vargas Llosa en el capítulo “La lucha con el ángel”.

Capítulo 1. *El Paraíso en la otra esquina* y su contexto

1.1 *El Paraíso* y su creador

La novela *El paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa, a manera de analogía, presenta el paralelismo diacrónico de dos vidas: por una parte, la de la feminista y activista Flora Tristán; por otra, la de su nieto, al artista posimpresionista Paul Gauguin. La fusión de dos épocas en la obra pone al centro una idea fracasada de utopía, pues entre semejanzas y oposiciones, los dos personajes viven huyendo de su condición, debido a que, desde diferentes frentes, son acosados por la opresión del mundo occidental, con sus valores cristianos, patriarcales, capitalistas.

Pero entonces se percibe que el costo de la libertad para estas figuras pudo ser demasiado alto, sin que alcanzasen los efectos que esperaban. Flora Tristán, desde su infancia, pasa por un vaivén de desgracias y, a pesar de ser hija de un hombre acaudalado con cuantiosos bienes en Perú, cuando éste fallece, su madre y ella quedan desamparadas por no reconocerse su legitimidad como familia. A partir de entonces, su vida proletaria y la presión de su madre la obligan a contraer un desafortunado matrimonio que devendría en todo tipo de violencia. Con el tiempo, Flora se decide a escapar de su desgracia, sufriendo persecución, del Estado, de la sociedad y de su marido —todo ello, como muestra de la deplorable condición femenina del siglo XIX—. Así, viaja por distintos lugares, hasta llegar a Perú, en donde finge una vida de castidad, ocultando a los hijos que resultaron de su fatídica unión.

Así, como semejanza, encontramos que el viaje es uno de los ejes de la vida de sendos personajes y, por lo tanto, de la obra. Para Flora, viajar resulta en la revelación de que hay muchas formas de opresión y mucha más miseria de la que hubiera podido imaginar, pero

también la muestra de que los padecimientos los sufre la misma gente, mujeres y obreros, y por la misma causa: pobreza, hambre e ignorancia. Su viaje a Perú le permite conocer la cultura criolla y esto también le lleva a dimensionar la situación política y social del mundo. Por ello, decide emprender la Unión Obrera, un ideal de vida laboral y fraternal basado en la educación. A partir de entonces, recorre Europa con el móvil de cambiar al mundo, aunque le cueste renunciar al cuidado de sus hijos —incluyendo a Aline, la madre del artista—.

En cuanto a Paul Gauguin, el viaje será también una constante desde sus más tiernos años. Pero, a diferencia de Tristán, crece en condiciones particularmente favorables, a pesar de haber quedado huérfano de padre a temprana edad y ser hijo de una mujer que se ve imposibilitada para cuidar de él y de su hermana. No obstante, desde su juventud, Paul recibe educación y en su adultez lleva una vida financieramente exitosa, hasta que encuentra su pasión por la pintura. El momento coincide con una crisis económica generalizada que cimbraría también a la casa de bolsa donde el aburguesado Gauguin trabajara. A partir de entonces, decide desprenderse de las pretensiones que tanto le irritan y entregarse a la libertad de su genio.

Del mismo modo que su abuela, aunque no por su influencia, viaja en busca de la utopía. Paul, ya con el siglo XX a un paso, considera que la sociedad occidental no para de desvirtuarse. Por ello, decide huir, en un inicio, a la Bretaña, para después arribar a las tierras vírgenes de Oceanía y a la vertiginosa América del Sur. Sin embargo, contra sus expectativas, la cultura occidental ya ha colonizado y “dado los sacramentos” a las culturas subalternadas. Así, encuentra que no hay lugar que no se haya contaminado con la ideología hegemónica.

Con base en sus *Diarios íntimos*, la historia de Gauguin en *El Paraíso* narra las aventuras y desventuras que pasa al lado de impresionistas como Degas y Van Gogh; artistas de otras corrientes, y poetas de fines del siglo XIX y principios del XX. Finalmente, igual que su abuela, muere despreciando al Dios católico de la burguesía, del patriarcado, de la moralina que se configura a lo largo de la historia.

1.2 Aspectos contextuales de la novela

Considerando que la obra en estudio data del año 2003, es de esperarse que se haya acumulado una buena cantidad de investigaciones en torno a ella, en especial para analizarla como novela histórica o como un trabajo del que se pueden extraer diversas complejidades sociales. Sin embargo, cabe añadir que también es producto de un autor que, al margen de su papel como figura icónica de la literatura hispanoamericana, se ha visto inmerso en una activa vida pública. Es decir, aunque Vargas Llosa será siempre considerado como uno de los próceres del boom, desde la década de los noventa, su actividad se extendió hacia la política, desde las trincheras del neoliberalismo. En tal sentido, en este capítulo revisaremos algunos de los trabajos que han tratado la novela *El Paraíso* mediante diferentes perspectivas, pero también incluiremos las posturas que el mismo autor ha traslucido en torno al texto.

1.2.1 Revisiones a *El Paraíso*

En primer lugar, encontramos que *La palabra como arma*, de Mary G. Berg (2004), de la Universidad de Harvard, es un trabajo donde se ha estudiado *El Paraíso* por su carácter histórico, en tanto sus personajes principales, Flora Tristán y Paul Gauguin son paladines de sendas revoluciones: la social y la artística. Pero Berg además observa las huellas de la intencionalidad del autor y menciona que “La búsqueda del paraíso es también una imagen

evocadora del deseo, y el tema del deseo es central a la novela. Vargas Llosa ha escrito con frecuencia del poder (y el deseo del poder) y es esta emoción que se examina y se dramatiza aquí” (2004, p. 51).

Berg destaca lo siguiente:

debido a que la novela expone la atmósfera en que vivieron estos personajes, se configura un periodo histórico en Francia, desde 1803, hasta 1903. Así, se exponen las dinámicas culturales de la época y la forma en que cada personaje persiguió su felicidad a través de la búsqueda de libertad, en contra de toda convención. “Vargas Llosa dramatiza [el] aislamiento [de sus personajes], su incapacidad de comunicar sus convicciones a otros, y la ironía de su fama en el siglo XXI cuando ya se estiman los cuadros de Gauguin y se admira el feminismo (y la rebeldía) de Tristán” (Berg, 2004, p. 51).

Pero también esta autora encuentra fundamental la cara ficcionalizante de la novela, pues Vargas Llosa, a partir de las relaciones epistolares y los textos biográficos y autobiográficos de los protagonistas, ahonda en una interpretación de la sexualidad no explícita en los documentos de sus personajes. En tal sentido, Berg se aboca principalmente a la sexualidad del personaje Flora Tristán, quien, como una ficcionalización de la figura histórica real, es representada de forma sumamente verosímil. La autora escribe:

Vargas Llosa transforma la espontaneidad e imprudencia aparentemente ingenuas de los textos de Tristán en un sensacionalismo y en un lesbianismo titilantes que recuerda otras novelas de Vargas Llosa donde también lo homosexual se ha visto como algo dudoso si no repugnante” (Berg, 2004, p. 54).

De este modo, la mayoría de los estudios que se han realizado en torno a la obra se enfocan en el carácter ficcionalizante, es decir, en cómo se construyen la obra y sus personajes a partir de los textos autobiográficos en los cuales se basó Vargas Llosa. Esto le permite abundar en detalles que podrían considerarse verídicos, por la configuración de un entorno tallado en hechos históricos y referentes reales, como la misma producción literaria de Tristán y la

plástica de Gauguin. —Por esto mismo, cobra relevancia el estudio de la función que ejercen las obras, y en particular las de Gauguin, en el desarrollo de *El Paraíso*—.

Por su parte, en *Los conceptos de novela e historia en El Paraíso en la otra esquina (con unas codas a propósito de El sueño del celta)*, Fernando Rodríguez Mansilla (2014), de la Universidad Complutense, estudia un sistema de oposiciones verdad/mentira y novela/historia, para distinguir entre la ficcionalización y la historiografía que ofrece la obra en cuestión. Retomando este sistema, construye una hipótesis sobre cómo los personajes, Flora Y Paul, representan una dicotomía que inspiró la creación del personaje Roger Casement, de *El sueño del celta* (2010), también de Vargas Llosa.

Rodríguez Mansilla se enfoca en que, a pesar de que la historia y la novela han llevado una trayectoria como discursos opuestos, la ficción resulta el medio por el cual se manifiesta la verdad de la condición humana. Explica que:

En su libro de ensayos *La verdad de las mentiras*, Mario Vargas Llosa sostiene algo similar: las novelas son ‘mentirosas’ (según criterios de la historia, a la caza de verdades individuales), pero en su mentira encierran una verdad (la verdad universal, diría Aristóteles) (Rodríguez Mansilla, 2014, p. 421).

Para enfatizar en esta diferencia tradicional, cita la noción aristotélica de que “La historia se ocupa de la verdad particular, ‘sin añadir ni quitar’ nada; la literatura, al representar los sucesos ‘como debían ser’, aspira a reflejar la verdad universal” (Rodríguez Mansilla, 2014, p. 420). Explica que, por ello, la literatura como representación, como “remedo” de lo real, se ve obligada a justificar su existencia “extrayendo, casi siempre, un propósito moral [...] o uno de reflexión existencial (en términos filosóficos, políticos, económicos, sociales, etc.)” (p. 420). En síntesis, este autor expone que el tratamiento historiográfico y el literario de esta novela

conducen a diferentes fines, el fáctico y el sensible: el reconocimiento de lo sucedido y el encuentro con la condición humana desde los juicios morales.

Como exige la propia novela, por su estructura y por el tratamiento de los temas que la atraviesan, Rodríguez Mansilla trabaja sobre todos los contrapesos que llevan las historias de Tristán y Gauguin, desde la experiencia relacionada con la época de cada uno, hasta lo que podría leerse desde una perspectiva de género: cómo vive Flora el abandono del hogar; cómo lo vive Paul; cómo una vive la violencia sexual, cómo lo hace el otro; por qué tiene seguidores una, por qué los tiene el otro. La mirada preponderante en el trabajo de Rodríguez Mansilla es la de Flora Tristán e incluso las referencias a la novela que emplea plantean la inconformidad que ella muestra respecto la falta de veracidad en las expresiones del mundo: en especial, la literatura y la historia bélica son para el personaje falacias por erradicar. Sin embargo, también en este sentido posiciona a Gauguin como el contraste, refiriendo el apego del personaje a la fantasía, a las especulaciones, al mito.

Pero, además del estudio de la obra como novela histórica, *El Paraíso* también ha merecido un análisis influido por consideraciones sociológicas, como es el caso de la tesis *El Paraíso en la otra esquina de Vargas Llosa: el narrador y el desmantelamiento de las nociones de utopía*, que John Arístides Riofrío presentó en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en 2011. Con este trabajo, demuestra que la obra plantea la imposibilidad de materializar la utopía como alternativa de la vida política, al exponer la incongruencia ideológica de Occidente.

Entre los trabajos que abordan la construcción narrativa de Vargas Llosa se encuentra *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa*, de Hedy Habra (2012), el cual trata la construcción de los textos literarios de Vargas Llosa y su interrelación con textos

pertenecientes a distintos campos semióticos: el arte visual, la fotografía y el cine. De este modo y tras una extensa investigación, Habra destaca que, en el sistema metaficcional de Vargas Llosa, las artes tienen un papel central.

Entre los trabajos más recientes, encontramos que, para Alfredo Poggi (2020), la estructura de la novela es similar a la de *La fiesta del chivo* (2000) del mismo Vargas Llosa: una alternancia de capítulos que parecen no rozarse. En su trabajo *Hacia una teoría literaria post-secular: repensar la crítica liberal de la religión a través de Flora Tristán, Paul Gauguin y Vargas Llosa en El paraíso en la otra esquina*, Poggi se centra en el aspecto que cataliza a ambas líneas diegéticas: la religión, en su aspecto eurocentrista y opresor. Pero también señala que el concepto de cosmopolitismo funge como otro vínculo entre las historias, como lo estudiaron Gutiérrez Mouat y nataly Villena Vega:

Flora Tristán estaría buscando un cosmopolitismo de la igualdad, en el que las mujeres y los obreros sean aceptados, mientras que Paul Gauguin lucharía por un cosmopolitismo de la diferencia, para liberarse de la sociedad occidental burguesa (2008: 397-398, como se citó en Poggi, 2020).

Como se puede apreciar, entre las cuestiones más relevantes de esta novela se encuentran las relaciones dialógicas que la conforman. Por ello, se puede ir encontrando sentido en el contraste de los personajes principales, de sus temporalidades, de su género, de su sexualidad, etcétera. En virtud de ello, también se pueden establecer relaciones de semejanza que cobran importancia a partir de las oposiciones. Poggi, por ejemplo, a través de su propio marco, expone que ambos personajes eluden relacionarse directamente, ya con el luteranismo, ya con el catolicismo, mientras pasan años en disputas con autoridades clericales y contra la moral cristiana que rige la sociedad de sus entornos. “De hecho, ambas historias, y por ende la

novela [...] terminan con las alocuciones de dos personajes religiosos frente a los cadáveres de Tristán y Gauguin respectivamente” (Poggi, 2020, p. 77).

En torno a este tema religioso, tras exponer la situación de Flora y Gauguin, Poggi decide confrontarlo con la posición del autor. Con base en el ensayo autobiográfico de Vargas Llosa, *La llamada de la tribu* (2018), explica la transición del autor hacia la adopción absoluta del liberalismo, para exponer que:

dentro de su visión liberal clásica, la religión se presenta como un obstáculo que limita las libertades humanas si se involucra en la función social. Es decir, la religión debe secularizarse (reducir su poder, privatizarse y separarse del Estado) para vivir armoniosamente en las sociedades liberales contemporáneas (p. 78).

De ahí, puede verse con mayor claridad el flujo entre lo religioso y lo secular en los personajes de la novela: son libres cuando se aproximan a lo secular, a su vida humana, pero son atosigados desde lo religioso. Así, se puede vislumbrar que, en el texto, lo secular es el flujo de lo que pertenece a Dios y de lo que pertenece al hombre, cuya mediación siempre está sujeta a cambio, según las conveniencias de la época.

Así, por ejemplo, en la Modernidad, “Lo secular se fue transformando en sinónimo de libertad y desarrollo humano y, opuesto a lo religioso, signo de irracionalidad y barbarie” (p. 79). Pero, una vez que se ha visto a países no europeos alcanzar altos niveles de desarrollo, aparejados a su religiosidad, resulta que “La conexión entre modernización y secularización se comenzó a cuestionar y a calificar como un eurocentrismo” (Casanova, 2012, como se citó en Poggi, 2020).

La secularización significó una masificación de posibilidades distintas al cristianismo, un humanismo no creyente que estaba presente entre las élites, pero que a partir de finales del siglo XVIII y los siguientes siglos comenzó un proceso de difusión y asimilación entre las

clases más bajas y el público en general desde las teorías hacia el imaginario social (Taylor, 2017, como se citó en Poggi, 2020).

Todo este tema cobra importancia al considerar las intenciones “religiosas” del personaje Gauguin, cuando busca la simpatía entre el arte y lo divino a contracorriente de lo que su época dictaba, pues el impresionismo era una manifestación física de la mirada humana, su concepción científica y la cotidianidad secular. Además, hacia finales del siglo XVIII, el arte se enfocaba en la materia fenomenológica, no en la representación de lo imaginario ni en la permanencia de lo perecedero.

En su trabajo, Poggi explica que, en *El Paraíso*, Vargas Llosa posiciona a la religión como un obstáculo para la liberación (neoliberación) de los individuos. Por tanto, sugiere que el autor peruano acota a sus personajes al padecimiento por la moral y las prácticas religiosas. Mientras Flora Tristán representa la búsqueda del progreso (aparejado a la secularización), Gauguin representa el retorno a “lo primitivo”, al imaginario religioso, tanto en las sociedades como en el arte. Sin embargo, esta comparación a través del sentido que le dan los personajes a la religión resulta confusa, si se aprecian otras fases del artista como el primer simbolista, el *synetista*, el revolucionario artista salvaje, para quien la obra debía reflejar las concepciones de su creador, lo imaginario, y no reproducir lo existente, lo ya visible.

Los conceptos de *ancien régime* y edad de la movilización de Charles Taylor son útiles para analizar la historia de Tristán. Taylor identifica al *ancien régime* con el periodo histórico en el cual había una jerarquía fija y estable determinada por lo sobrenatural, un microcosmo de lo social girando en torno a la villa o la parroquia, unos pobladores que no sentían oposición entre la ortodoxia cristiana y los rituales paganos, y una correlación entre la participación de la iglesia con la comunidad (Poggi, 2020, p. 84).

A ello, siguió el periodo de la movilización, donde las élites fomentaron la separación de la vida social y la religión, de manera que a la Iglesia se le asignó una función restrictiva y

disciplinante que acusaba como paganas a las antiguas prácticas medievales: peregrinaciones y carnavales, por ejemplo. Este cambio, según Poggi, se dio en la proliferación de la urbanidad y zonas industriales, en detrimento de las zonas rurales y parroquiales. Por tanto, la inmersión de Gauguin para hacer arte en la Bretaña “medieval” vendría a fungir como un camino opuesto al que llevaba recorrido dentro de la urbanidad parisina, siendo partícipe del desarrollo financiero en la Bolsa.

Finalmente, en la narrativa, Gauguin representa la edad de la autenticidad, la cual consiste en la defensa del individualismo expresivo. El individuo, al buscar la forma de manifestar su identidad, se inclina por el hedonismo, con lo cual la expresividad sexual adquiere un papel fundamental en la búsqueda de libertad, como contrapeso a la anterior “moral puritana y ascética defendida por la religión y el orden moral moderno” (Poggi, 2020, p. 86). En la historia de Paul Gauguin, la crítica toma una posición contraria; Poggi cita el siguiente pasaje de *El Paraíso*:

Pueblo primitivo en comunión con la naturaleza y con sus dioses... Lo había buscado en la Bretaña tradicionalista y católica, orgullosa de su fe y costumbres, pero ya la habían mancillado los turistas pintores y el modernismo occidental. Tampoco lo encontró en Panamá, ni en la Martinica, ni aquí, en Tahití (pp. 224-225).

Todo ello indica que la tradición religiosa está supeditada a lo que las élites impongan: los feligreses pueden profesar su fe, pero serán juzgados a medida que las clases dominantes moldeen el ideal de progreso o de la civilización. Para cuando Gauguin visita distintas ciudades en busca de lo ritual y lo religioso, se encuentra con la supresión de las verdaderas prácticas de los creyentes, a cambio de prácticas impuestas, donde la sociedad no tiene una apropiación de la religión y el espacio; donde la gente no puede elegir sus representaciones de espiritualidad, sino adoptar las que sean permitidas o impuestas por los grupos de poder: “los

religiosos son los adversarios ya que intenta eliminar los ritos y costumbres de los pueblos que apuntan a lo trascendente, e imponen una igualdad homogeneizadora que limita las potencialidades individuales” (Poggi, 2020, p. 87).

Por otra parte, el investigador señala que el epígrafe de Paul Valéry en la novela: “¿Qué sería, pues, de nosotros sin la ayuda de lo que no existe?”; el título de la obra, y los continuos cuestionamientos a la idea religiosa de trascendencia son marcas de Vargas Llosa para sugerir que el “paraíso” no existe (p. 92). Esto cobra relevancia en cualquiera de los sentidos en que se aborde tal concepto: ni utopías ni paraíso terrenal ni paraíso divino, de tal modo que las luchas, las idealizaciones y los mitos conforman una amena fantasía sin efecto en el mundo moderno. Incluso, Poggi estudia en la novela “la oposición entre desarrollo y modernidad versus atraso y religión” (2020, p. 82). Y, en todo caso, su estudio no solo parte de una contraposición de la secularidad y la religiosidad que parecen permear la obra de Vargas Llosa, sino que el mismo autor ha dado la pauta para explorar entre ambos polos.

1.2.2 El autor y sus personajes

Durante una entrevista para *El País* (misma fecha en que presentó *El Paraíso en la otra esquina* en alguna localidad española), se revelan ciertas posturas que sostiene Vargas Llosa ante el contexto “religioso” y político en el que están imbuidos sus personajes. En tal sentido, explica lo siguiente:

[...] Flora Tristán luchó por una utopía bastante pragmática. No alcanzó el Paraíso, pero si comparamos las condiciones en que vivía la mujer en el siglo XIX en nuestro tiempo, se ha dado un paso gigantesco. Se han conseguido también otras de las cosas en que ella creía, como la seguridad social o una reglamentación más justa sobre el trabajo y la educación de los niños [por supuesto, no para todo el mundo como el personaje buscaba, pero acaso como lo hiciera la figura humana que lo inspiró: la verdadera Flora Tristán].

De tal manera, el discurso de Vargas Llosa se valida a partir del trabajo publicado. Más que incidir en la interpretación de *El Paraíso*, podría decirse que lo emplea como la muestra de que su investigación ha sido ardua y lo que elabore a partir de ella, más allá del producto literario, tiene un amplio fundamento. Vargas Llosa se muestra como un profundo conocedor de la historia de las revoluciones, exponiendo una intimidad ficcionalizada de personajes revolucionarios: sus motivaciones, sus intenciones, sus aires megalómanos y sus fracasos.

Hasta aquí, se ha visto que los trabajos que abordan *El paraíso en la otra esquina* se han focalizado en concebir a la obra como novela histórica o como evidencia del discurso liberal de Vargas Llosa. En el entorno académico son otras de sus novelas las que han tenido más peso en cuanto al aspecto ecfrástico, y probablemente se deba a la multiplicidad de obras pictóricas que cruzan el texto de *El Paraíso* o a que el estudio ecfrástico implica moderar la participación de los capítulos que protagoniza Flora Tristán. Sin embargo, y a pesar de que ello signifique abstraerse a unos pocos capítulos, encuentro relevante la realización de un análisis centrado en las funciones de las obras visuales, pues no solo se mencionan o describen, sino que dan paso a acciones, configuran la atmósfera narrativa y añaden verosimilitud a la construcción literaria, expandiendo las posibilidades de interpretación de la novela. Así, este trabajo parte de una revisión sobre la figura de la ecfrasis para anclar en ella la propuesta de análisis, en dirección a los campos antes mencionados: a) el de la hermenéutica, b) el de la semiótica, y c) el de la intertextualidad desde el dialogismo.

Capítulo 2. La ecfrasis

La postmodernidad continúa con la ruptura emprendida en las vanguardias y transforma al poema ecfrástico en un objeto autosuficiente [...] el poeta se convierte, ante todo, en un cronista de museos que, en lugar de conformarse con los títulos y las explicaciones que acompañan a los cuadros, aporta su versión, a menudo antiecfrástica, de lo que allí percibe (Carbajosa Palmero, 2013, como se citó en Plaza, 2018, p. 32)

La definición de ecfrasis se ha ido adecuando a lo largo de la historia literaria. Si bien se considera que en sus inicios constituía una mimesis verbal de las obras pictóricas y escultóricas griegas, su carácter argumentativo la llevó a formar parte de la oratoria como un recurso descriptivo. Marta Plaza Velasco, en su trabajo *Poesía que es pintura. Ecfrasis literaria en exposición de Ovidio García Valdés*, retoma la definición de Murray Krieger, para explicar que el texto ecfrástico “se trata de una descripción verbal «vívida», es decir, que pretende crear en el lector una imagen visual del objeto [para] crear el efecto de que el objeto está realmente presente ante sus ojos” (2018, p. 34). También expone que la ecfrasis responde a una descripción literaria de alguna obra plástica, es decir que, claramente, se trata de una forma de intertextualidad. Pero luego alude a que la ecfrasis es la “obra literaria que se construye como equivalente verbal de una obra u objeto de las artes plásticas. En este caso, nos encontraríamos ante un género literario menor (o un subgénero) surgido a partir de la figura de la ecfrasis (Riffaterre, 2000, como se citó en Plaza, 2018, p. 34). La autora resume que este concepto funge como “una modalidad discursiva, una figura o recurso literario y un género” (p. 34).

Entre otros aspectos, Plaza considera que el límite entre la crítica del arte y la ecfrasis literaria es que, en esta última, las obras pueden tener autonomía y valer por sí mismas, así

aludan a otra o sea completamente “imaginarias”. Por otra parte, suelen cumplir “una determinada función en el contexto literario en el que aparecen (forman parte del decorado, motivan actos o emociones de los personajes, tienen función simbólica, etc.) y, en este sentido, tienen un efecto de realidad” (Plaza, 2018, p. 35). A ello, cabe añadir que los textos visuales también pueden incidir en la interpretación del texto literario, pues la influencia de determinadas figuras, composición, colores y demás elementos constitutivos de la obra plástica se trasponen a este.

Asimismo, para Roberto Cruz Arzabal (2021), “la ecfrasis puede ser un género discursivo (o un género literario) pero también una figura retórica dentro de una obra mayor, independientemente de la naturaleza de la referencia, siempre y cuando sea no verbal”. Explica que, además de los textos literarios que parten de una obra pictórica reconocida, o un “cromo incluido en una revista popular”; también son referentes ecfrásticos, por ejemplo, aquellos fragmentos donde un personaje describe su experiencia al recorrer una galería o museo (como sucede al inicio de *El hablador* (1987), del mismo Vargas Llosa). Por otra parte, Cruz Arzabal indica que “un ensayo puede tener una dimensión ecfrástica si oscila entre la descripción emocionada y la crítica erudita de la obra de un pintor” (p. 137).

Al hacer una revisión cronológica sobre la evolución del concepto (desde la antigüedad griega hasta la segunda mitad del siglo XX), surge la conclusión de que, así como las artes se fueron dividiendo y, con ello, dando lugar a la intermedialidad, el concepto de ecfrasis se fue ajustando a la necesidad de señalar la relación intermedial que siempre ha existido entre las artes ya diferenciadas. Pero, posteriormente, a partir de los estudios ecfrásticos, se alcanzarían nuevas observaciones sobre las características de los distintos lenguajes, y en especial el verbal. Según indica Cruz Arzabal (2021):

Esto es lo que se ha explicado como la naturaleza catacrética de la ecfraesis. La catacresis [...] consiste en que una metáfora se naturaliza a tal grado que pierde su valor como metáfora pues sirve para denominar algo que de otro modo no tendría nombre (pp. 138-139).

Sin embargo, veremos que la ecfraesis, con sus particularidades, es un concepto —al menos muchas veces— subyacente al de intermedialidad.¹ Por lo tanto, antes de continuar ahondando en el primero, revisaremos el ambiente en el que se ha gestado y dónde reside actualmente.

2.1 La intermedialidad

Como podremos dar cuenta, la idea aristotélica sobre la *poiesis* como mimesis parece muy lejana a la actualidad y, entre otros motivos, quizás esto se deba a que la verbalidad en relación con los objetos estéticos visuales se encuentra en una permanente tensión intermedial. Por ejemplo, los nuevos hábitos *poiéticos* pueden dar lugar de un guion a un comic, de un comic a la extracción de una imagen, de una imagen a un meme, de un meme a un GAN,² *ad infinitum*.

Por otro lado, ahora podemos ver cómo, más que una imitación, la descripción o mención ecfrástica resulta en una propuesta para observar el objeto, lo pone de relieve, lo particulariza, lo desmenuza, de manera que se establece una coexistencia sígnica. Así, esta no necesariamente tiene que ser material, pero el texto verbal puede conducir al objeto visual y viceversa, pasando como un texto que se lee y dialoga con otros textos y géneros. Pero entonces surge la duda: si los textos pueden cambiar de formato, aunque no en su totalidad,

¹ Con base en Mayer (2005), Ruth Cubillo (2013) explica que la intermedialidad es un fenómeno caracterizado por la integración de uno o varios medios en alguna otra forma de comunicación. Estas construcciones implican tanto distintas formas físicas de codificar la experiencia humana como las relaciones culturales y canales de procesamiento de la información. A su vez, estas experiencias se mueven conforme a los cambios que se suscitan según los contextos comunicativos.

² Generative Adversarial Networks, el producto del “entrenamiento” fortuito de una inteligencia artificial que encuentra y amalgama imágenes, audio y video según las instrucciones dadas (GAN Art, 2021). <https://gannft.ai/>

¿cuál es el límite entre un texto y otro? ¿qué hace distintas a las artes? ¿para qué se hace distinción entre ellas? En *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*, Susana González Aktories, Roberto Cruz y Marisol García (2021) explican al respecto:

desde los orígenes de las civilizaciones ha existido una convivencia explícita entre discursos artísticos y medios distintos, como por ejemplo el medio sonoro y el verbal en una canción. Sin embargo, los límites que se fueron trazando entre las disciplinas artísticas han estado determinados por las situaciones y momentos desde los cuales se comenzaron a establecer las diferencias entre lenguajes, técnicas y recursos empleados (p. 2).

Esto, por lo tanto, resulta en la necesidad de estudiar los —suaves o abruptos— traslados de los textos a través de distintos medios, considerando que, como explican los autores, las divisiones entre las artes se han modificado conforme a la época y, en consecuencia, a la par de la tecnología. González Aktories y sus colaboradores (2021) recuerdan que, a partir de la división de las artes, durante siglos se ha especulado sobre la jerarquía en que estas se pueden organizar, pasando por tomar a la poesía, “en su rol ejemplar”, como superior a la pintura y a ésta como la base de la primera.

Fue frente a esta idea de la partición de las artes que Leonardo Da Vinci también escribió su tratado sobre la pintura. En contra de la concepción de que la pintura fuera considerada “poesía muda” y la poesía como “pintura que habla” [...] cuestionó la clasificación de la pintura como un arte inferior (González Aktories, 2021, pp. 2-3).

Sin embargo, hacia fines del siglo XIX, la discusión se volvió más difusa. Aunque “Lessing establece la diferencia entre las artes espaciales (como las artes plásticas, que pueden apreciarse desde una primera impresión) y las temporales (como la literatura o la música, que se aprecian en su devenir)” (González Aktories et al. 2021, p. 4) —precisamente en tiempos de Gauguin y sus colegas— se aventuraron a la experimentación formal de los lenguajes artísticos. Fue aquí donde la plástica también se desprendió del fardo de la mimesis para

alcanzar nuevas cualidades: experimentación cromática, ilusiones visuales, juegos de luz, etcétera —de nuevo, el mismo Gauguin impulsaba la práctica de ‘pintar de la imaginación’ y no necesariamente del modelo—.

Los autores mencionan que hacia la segunda década del xx, se experimentó con la exhibición de la “connivencia estrecha entre las letras y la gráfica”. Por un lado, estos aportes a las vanguardias resultaron en un gran avance creativo, pero también en cuestionamientos sobre las lecturas del arte y en especial los caminos de la significación. Mencionan como ejemplo el *Golpeen los blancos con la cuña roja* (1919) de El Lissitsky, donde “la imagen representa el ataque del ejército bolchevique —la cuña roja— contra el ejército menchevique —los blancos—, las palabras explican e intensifican el simbolismo de los colores y las figuras” (González Aktories et al., 2021, p. 4)

Por lo tanto, se puede considerar que la intermedialidad es un fenómeno en el que medios diferentes enmarcan un espacio común para la creación e interpretación de un texto. Esto obedece a la intención de propiciar la generación de sentido —por lo visto no unívoco— por la influencia de la diversidad de códigos. Ahora bien, la intermedialidad en los estudios literarios se observa en casos donde se desdibujan las fronteras, de manera que se interconectan expresiones de diferentes medios dentro del espacio literario: “Lo que un siglo atrás parecía una mera ‘iluminación recíproca entre las artes’ [...] se ve modificado ante la conciencia de que las fronteras entre los discursos artísticos son permeables” (González Aktories et al. 2021, p. 7). Esto implica que, además del tratamiento desde la *literaturidad*, los discursos contenidos en el texto literario se pueden interconectar para alcanzar lecturas con mayor producción de sentido y, así, generar nuevos vínculos entre las disciplinas artísticas. En palabras de los autores: “la intermedialidad evidencia puntos de contacto, de roce y de

intercambio que se dan entre al menos dos medios convencionalmente percibidos como distintos” (2021, p. 7).

La dimensión intermedial (“entre-medios”) permite, además, “considerar aspectos tanto semióticos (de significación a partir de sistemas de lenguajes artísticos puestos en relación) como pragmáticos (que contemplan sus usos y ocurrencias), tomando incluso la propia materialidad del discurso como elemento signifiicante de las obras” (Zima, 1995, como se citó en González Aktories et al. 2021, p. 6).

Estas definiciones también incluyen a aquellas manifestaciones artísticas consideradas *mix media*, es decir, aquellas donde los distintos medios funcionan simultáneamente, como en ciertos *happenings*, el *collage*, el teatro experimental, etcétera, y en especial al cine, todos ellos “textos intersemióticos” (Clüver, 2007, como se citó en González Akterion et al., 2021, p. 9). Pero, en el caso del texto literario en relación con el objeto visual, se trata de una intermedialidad un tanto más sutil. En tal sentido, mientras Jens Schröter habla de “*intermedialidad transformacional* para referir a un medio representado en otro medio, como en el caso de la ecfrasis”, Werner Wolf propone una “*metarreferencialidad medial* que indica un grado de abstracción” (González Akterion, 2021, p. 9).

A este respecto, cabe recordar que, en el caso de *El Paraíso*, los textos visuales inciden en el texto literario, pero no por una presencia material, sino a través de la imagen mental, de su descripción o la mención de sus elementos. En este sentido, el ejemplo más sintético se encuentra en la evocación. Retomando los términos de Peirce (como se estudiará en el capítulo 4), tal evocación fungiría como *representamen*³ del objeto plástico en calidad de signo, por ejemplo, cuando se menciona el título de una pintura como *Olympia* (Vargas Llosa, 2003, p.

³ El representamen es una parte constituyente del signo peirciano que se puede entender como la manifestación o forma en que se muestra un signo; se aproxima a la idea de ‘sustancia’ de Saussure.

374),⁴ y ello detona un proceso de semiosis que involucra a otros signos (interpretantes): ‘Manet’, ‘impresionismo’, ‘desnudez’, ‘cortesana’, ‘gargantilla’, ‘flores’, ‘gato’, etcétera.

Pero, además, se presenta otra complejidad: por así decir, el texto literario viaja cultural y temporalmente para aproximarse al objeto visual y luego volver a nosotros, de modo que el objeto visual nos exige una significación nueva en cada contexto de lectura. De tal suerte, “la literatura se ve conectada de muchas maneras y en distintos niveles con otras expresiones y discursos artísticos. Lo que un siglo atrás parecía una mera ‘iluminación recíproca entre las artes’ a partir de las posibilidades que ofrece su comparación” (González Akterion, 2021, p. 7).

Mientras Plaza Velasco propone una clasificación de tres perspectivas que se vinculan a la ecfrasis (hermenéutica, intersemiótica, intertextual), Cruz Arzabal, en su capítulo *en Vocabulario crítico para los estudios intermediales*, habla de seis enfoques a partir de los métodos que se utilizan para analizar esta figura:

- Mimético (máxima correspondencia posible entre la descripción y el objeto visual);
- Retórico-simbólico (construcción literaria que apela a la imagen mental para ampliar su territorio de significación);
- Semiótico intertextual (es más relevante la manera en la que es codificado el objeto dentro del texto que su naturaleza perceptiva);

⁴ Estos ejemplos solo se remiten al objeto ecfrástico (*Olympia*, de Manet) que sustenta la narrativa del capítulo 18, “El vicio tardío”, pero en la misma novela se habla de la relación erótica entre Flora Tristán y Olimpia (Olympe de Gouges). De tal modo, la semiosis es nutrida por la doble función del representamen ‘Olimpia’ y se puede dedicar un momento a establecer una de tantas analogías entre el artista y la intelectual: en la ficción, Olympe era el motivo más personal —y sensual— que impulsaba a Flora para escribir; en el caso de Gauguin, el recuerdo de la pintura titulada *Olympia* era el impulso que le hacía relacionar la excitación sexual con la creación artística.

- Semiótico funcional (“el concepto de “intermedialidad” para referirse a las relaciones entre códigos semióticos y medios”, según Heinrich Plett, como se citó en Cruz Arzabal, 2021, p. 141);
- Intertextual y mediológico (sistemas de signos en determinados medios que pueden remitir a otros sistemas de signos;
- Ideológico (no necesariamente se ocupa de la diferencia o semejanza de los lenguajes, medios o códigos, sino de la función social simbólica que cumplen.

Por lo anterior, para el historiador de arte William J. T. Mitchell, la pregunta no es tanto qué distingue la imagen del texto verbal, sino cómo y por qué los distinguimos. Cabe mencionar que Cruz Arzabal reconoce la capacidad de los métodos enlistados para superponerse o incluso contradecirse entre sí, por lo tanto, podemos confiar en que también tiendan a sintetizarse.

2.2 Hermenéutica, semiótica e intertextualidad en la ecfrasis

Siguiendo a Plaza (2018), se podría considerar que la ecfrasis presenta tres formas de incidir en el sentido de la obra literaria, desde la interpretación, la intersemiosis⁵ y la discursividad: En primer lugar, en el texto literario, el objeto plástico puede fungir como una exposición de la forma en que el autor observa y comprende el objeto descrito. En segundo lugar, puede consistir en una traducción desde un canal semiótico visual hacia un canal semiótico verbal (por lo tanto, una relación intermedial). En tercer lugar, puede tratarse de una interacción de los discursos a través de los textos.

⁵ Además, en el mismo sentido Peter Torop expresa que “cualquier texto de la cultura contemporánea se rige tanto por el parámetro discursivo como por el mediático. el mismo texto puede existir simultáneamente en diferentes formas semióticas y que el mismo mensaje es expresado simultáneamente en diferentes sistemas sígnicos” (2002, p. 4).

Como se puede ver, la ecfrasis como interpretación va más allá de la descripción, pues abarca más aspectos que la obra inicial porque da lugar a un metalenguaje. Por ello, el lector cuenta con:

una serie de indicios metalingüísticos (títulos, referencias a técnicas, a géneros, a temas, etc.) y hermenéuticos (porque se sustituye la representación visual por la verbal y, en este proceso, la descripción se convierte en una interpretación, que además puede presuponer determinadas interpretaciones o comentarios anteriormente realizados sobre la obra (las cursivas son propias) (Plaza, 2018, p. 36).

En cuanto a la ecfrasis como traducción intersemiótica, se puede decir que plantea un traslado de determinados signos, que pertenecen a un sistema, hacia otro sistema. De este modo, se seleccionan ciertos elementos capaces de posicionarse en un nuevo código para reconfigurar su significación en otro entorno. Para ello, se pueden encontrar relaciones analógicas de las funciones que ejercen determinados signos tanto en un código como en otro. Por lo tanto, considero que, debido al carácter mutable de un signo visual, que puede ser traducido en palabras, conviene concebir el signo desde la teoría de Peirce, es decir, trabajar con el signo triádico y no el lingüístico.

Respecto al carácter intertextual e intermedial de la ecfrasis, vale acudir a Luz Aurora Pimentel (2003), quien define a la función ecfrástica como la representación verbal de una representación visual y, por ello, resume: “es claro que se trata de una operación esencialmente intertextual [y explica que] la intertextualidad se define mínimamente como la presencia de un texto verbal en otro” (p. 206).

Pimentel retoma a Peter Wagner para advertir que la presencia de una representación visual en un texto verbal establece también una relación de intermedialidad: “‘una subdivisión de la intertextualidad’ [...] La relación intermedial pone en juego por lo menos dos medios de significación y de representación [y] puede darse en las modalidades de la cita puntual y la

alusión [...]” (Pimentel, 2003, p. 206). Así, la intermedialidad es la representación de un texto en otro, por medio de distintos canales semióticos. Además, en su trabajo “La intermedialidad en el siglo XXI”, Ruth Cubillo (2013) explica que:

La intermedialidad implica la existencia de un espacio intermedio, un “inter”, tal y como plantea Kristeva cuando desarrolla la noción de “bisagra” para referirse a un punto de confluencia entre A y B, un espacio en el que se produce un encuentro o entrecruzamiento, un espacio en el que A y B no dejan de ser ellos mismos, pero generan un nuevo elemento (p. 5).

A este respecto, Ruth Cubillo (2013) traduce a Irina Rawjesky para explicar que

En resumen, se pueden dar dos tipos de aproximaciones al estudio de la intermedialidad, por un lado, la de los estudios literarios y narrativos, donde sobresalen perspectivas metodológicas como el dialogismo (Bajtín) y la intertextualidad (Kristeva, Barthes, Greimas, entre otros). Por otro lado, se encuentra la vertiente de los estudios de la comunicación social (p. 173), donde tendría lugar, por supuesto, la semiótica.

Ruth Cubillo destaca de entre los tipos de intermedialidad: 1) la transposición medial, donde “existe un texto ‘original’, que es la ‘fuente’ del recién creado medio y se da un proceso de transformación de un medio a otro; 2) la combinación de medios, donde prácticas tradicionales se mezclan con nuevas tecnologías, y 3) la referencialidad a otros medios. En *El Paraíso en la otra esquina*, percibimos el tercer tipo, donde se observan:

Las referencias a la pintura en una película [novela, en este caso] o bien en la pintura a la fotografía, y así sucesivamente. En esta categoría, en lugar de combinar diferentes formas mediales de articulación, un medio dado evoca, tematiza o imita elementos o estructuras de otro medio convencional (Rajewski, 2005: 44 y ss, como se citó en Cubillo, 2013, p. 173).

Volviendo a la ecfrasis —de donde se considera deriva la intermedialidad—, Luz Aurora Pimentel (2003) le atribuye una gran importancia debido a que, más allá de ser una

descripción vívida del objeto plástico, cuando este es citado en el texto verbal, surge una relación *iconotextual*. Esto significa que

No solo la representación verbal es leída/escrita —de hecho descrita— como texto, sino que al entrar en relaciones significantes con el [texto] verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un iconotexto” (p. 207).

En otras palabras, se forman sintagmas con signos que presentan propiedades de diferentes paradigmas. De tal manera, la semiosis verbal se ve afectada por la semiosis visual. Además, la sola citación del objeto plástico implica complejas relaciones de identidad y otredad; atribuciones y omisiones que invitan a la lectura conjunta del texto visual referido, tomando en consideración la complejidad del texto verbal. Esto implica entonces un proceso de comparación y reflexión sobre aquello que se observa en común y aquello que es sustituido, supeditado a la ficción.

Pimentel señala la diferencia entre los objetos plásticos que posean un referente real, cuya existencia es autónoma, y los objetos plásticos que solamente existen en el lenguaje. En el primer caso, se tratará de una ecfrasis referencial, mientras en el segundo se tratará de una ecfrasis nocional. Sin embargo, también menciona una tercera posibilidad: la de la ecfrasis referencial genérica, que apela no a un objeto plástico definido, sino a un estilo, a un conjunto. En cualquiera de los casos, la aparición del objeto plástico en el texto busca su equivalencia verbal. El objeto puede incluso ser citado “con todas sus particularidades, con nombre apellido y hasta domicilio” a fin de que el lector lleve a cabo un cotejo que dé lugar a múltiples miradas, a nuevas interpretaciones, a partir de la selección y jerarquización que el autor ha dado a los elementos del objeto visual.

Y “de modo correlativo la percepción del objeto plástico afecta nuestra lectura del texto ecfrástico de varias maneras [...] la significación visual opera así como una suerte de retrato que complementa, culmina intensifica el ‘retrato hablado’” (2003, p. 208). Con esto último, Pimentel busca resaltar la forma en que la ecfrasis condiciona tanto la lectura del texto verbal como la del visual. Este efecto se puede apreciar en *El Paraíso* desde la configuración de los personajes a través de la forma en que son representados en la ecfrasis referencial. Así, por ejemplo, en el objeto de estudio de este trabajo, la imagen mental del personaje Teha’mana se construye desde el *Manu tupapau*: la mujer joven de piel oscura y cuerpo tonificado que yace en la cama sobre su vientre. Del mismo modo, se nos presenta una imagen de Vincent van Gogh, a partir de la ecfrasis-cita del óleo Van Gogh pintando girasoles, donde el pintor es denominado “El Holandés Loco”, el personaje de barba pelirroja en actitud ensimismada y obsesiva de la pintura, que contrasta con el van Gogh de las fotografías y autorretratos de ese artista, donde aparece inexpresivo, pero más impredecible. Lo mismo sucede con otros personajes, como Aline Gauguin, madre del pintor, pues la ecfrasis remite al retrato que hizo su hijo, donde se ve más parecida a él y menos perturbada que en el retrato daguerrotípico que sirvió como base de tal obra

En este sentido, Pimentel explica que el texto ecfrástico tiende a una fijación de la imagen —en su función de representación verbal de una representación visual—, pero también funge como un impulso narrativo. Es decir, puede llevar al desarrollo de una historia que explica la existencia y relación del objeto plástico con el entorno para determinados fines estéticos. Esto, desde luego también incluye el aspecto histórico del arte, pues “la pintura figurativa, por el solo hecho de representar acción humana, tiene un potencial narrativo que el texto ecfrástico tiende a realizar, (ins) (des) cribiendo el gesto en un flujo temporal

narrativamente articulado, un antes, un después; una causa, un efecto” (Pimentel, 2003, p. 209).

Todo lo anterior se relaciona con el concepto de la ecfrasis referencial, pues, para diferenciarla de la ecfrasis nocional, Pimentel ahonda en que esta última nace y vive en el lenguaje y, aunque se encuentre solo dentro del código verbal, alude a un mundo distinto, al de una sensibilidad aparte “que busca ser inteligible”. Es decir, se finge como objeto que requiere ser descrito,

Mas todo, silencio y discurso, el mundo de lo sensible y el de lo inteligible, todo no es sino una ilusión producida por el propio discurso, extendiendo los límites de la textualidad hacia la intertextualidad y la intermedialidad y, finalmente, hacia la *estesís* y el silencio (Pimentel, 2003, p. 209).

La ecfrasis nocional, entonces, más que obedecer al entramado del sentido, entra en juego en obras experimentales que inducen a una lectura mucho más abierta.⁶ Volviendo a los múltiples aspectos que Marta Plaza expone, se retoma que la ecfrasis ha tenido distintas aplicaciones a lo largo de la historia, pero también distintos atributos: como modalidad discursiva; como figura o recurso literario, y como género. Además, produce efectos en diferentes niveles, pues “es una cuestión vinculada con las técnicas o recursos del lenguaje literario [y propicia] la relación entre el lenguaje literario y otros lenguajes artísticos” (2018, p. 34).

⁶ Como aproximación al concepto de *ecfrasis nocional générica*, cabe compararlo con la taxonomía del iconotexto propuesta por Liliane Louvel. Respecto a la propuesta de esta autora francesa, Roberto Cruz Arzabal (2021) explica lo siguiente: “la ecfrasis es un tipo específico de enargeia, junto con la hipotiposis o descripción vívida, en el que sucede una sobresaturación estética, debida a la acumulación de referencias. En su tipología de los iconotextos, la ecfrasis correspondería a un tipo de interpictorialidad (2011, 60–63). Sin embargo, es posible pensar en el valor iconotextual que podrían tener textos ecfrásticos no basados en obras específicas sino en *géneros pictóricos*, como la *naturaleza muerta*, el *bodegón* o el *retrato*. En este caso, la relación es lo que Louvel denomina hipopictorialidad (2011, 60–67) y que también ha sido denominada ecfrasis nocional générica” (p. 141).

La ecfrasis implica dos cuestiones metodológicas de interés. Por una parte, presenta una cuestión epistemológica donde sobresale la visión del sujeto que describe, pues siempre habrá una selección y jerarquización de los elementos del objeto visual que permite apreciar su mirada y sus objetivos estéticos. De tal modo, el objeto se configura en torno a aquello a lo que el sujeto haya dado importancia. Por otra parte, se encuentra la conceptualización que surge de la relación semiótica, es decir el objeto visual como detonador de múltiples signos (representámenes). Debido a que el signo sirve a una relación de sustitución, resultan interesantes los mecanismos por los cuales las características de los referentes visuales se expresan a través de un código distinto; del referente visual, materialmente ausente, a la configuración verbal con la cual el objeto “cobra vida” desde su lectura, al evocar una imagen mental.

2.3 El carácter mimético de la ecfrasis

Si bien la sola relación de sustitución que conlleva la lectura de signos es una infinita fuente de experiencias estéticas, cuando el objeto “sustituido” es una obra de arte plástica, se desatan múltiples formas de organización, pues “no solo entran en juego los límites entre el lenguaje y la realidad, sino también entre la realidad y la ficción, y entre los diferentes lenguajes artísticos” (Plaza, 2018, p. 36).

La ecfrasis es una mimesis del objeto visual y la pintura, por lo menos en lo figurativo —aunque también pueda haber descripciones vívidas del arte abstracto, desde la mención del ritmo, la composición y el color— es una mimesis también. Por ello, se puede decir que la producción ecfrástica está definida por la selección de aquello que se desea imitar, “revivir” y hacer permanecer de la realidad. Pero, aunque sobresale el carácter mimético de la ecfrasis,

este no es su fin; por el contrario, en la ecfrasis se toman los referentes para la construcción de un nuevo objeto que se sustenta por sí mismo: un objeto ficcional.

Para recapitular, estas nuevas construcciones ecfrásticas tienen las siguientes dimensiones:

- La descripción ecfrástica como interpretación (hermenéutica), donde se concibe la relación simbólica de los elementos que constituyen la ficción del objeto visual
- La descripción ecfrástica como traducción (semiótica), donde se trasladan las funciones sígnicas, de un código visual a otro verbal
- La descripción ecfrástica como intertextualidad o intermedialidad (dialógica — no dialéctica—), donde se da la multiplicidad de discursos que atraviesan los textos puestos en juego.⁷

En cuanto al aspecto epistemológico de la ecfrasis literaria, Riffaterre explica que esta descifra, antes que a un producto artístico, a su espectador:

Es la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta la descripción y no a la inversa. En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la ecfrasis lo impregna [...] con una proyección del escritor —o más bien del texto escrito sobre el texto visual. No hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor [...] como la interpretación precede a la representación, quien se inscribe en el objeto pictórico no es el pintor, sino otro sujeto. Si la ecfrasis es un enunciado para el historiador y para el crítico de arte, para el escritor es una enunciación (Riffaterre, 2000, p. 174, como se citó en Plaza, 2018, p. 38).

En el caso de *El Paraíso en la otra esquina*, se sabe que Vargas Llosa no solo conoció la obra de Paul Gauguin en los museos donde se exhibe, así como la obra impresionista y postimpresionista con la que se pone en juego, sino que además viajó por aquellas islas que

⁷ Cabe mencionar que al interactuar los textos también se considera la carga discursiva de otras expresiones o incluso dogmas: los géneros discursivos y “los elementos de la descripción con el discurso de la tradición de la historia del arte, la crítica y las convenciones estéticas ya codificadas en el sociolecto que estas prácticas de escritura definen” (Giraldo, 2015: 207, como se citó en Plaza, 2018, p. 37).

inspiraron los cuadros maorís. La interpretación de este autor está influida por múltiples estímulos extratextuales y también estos entran en las ecfrasis que leemos en la novela. Su experiencia ante los objetos visuales y su entorno dan como resultado la “literaturización” de su *estesis*, para ser reapropiada o tomada por el lector.

La metodología para el análisis de la ecfrasis de Marta Plaza (2018) advierte que, al ser esta una práctica discursiva que atiende especialmente a la percepción y la enunciación, es requisito apuntalar su estudio en la estructura comunicativa del texto. Para ello, sugiere:

En primer lugar, considerar el sujeto de la enunciación y la actitud lírica, y analizar la figuración del hablante lírico como espectador, cómo se representa la mirada, cuál es la actitud del sujeto de la enunciación ante el objeto descrito y cómo aparece textualizada, si aparece alguna apelación al lector, etc. En segundo lugar, podremos examinar la presencia o no en el texto del contexto extralingüístico en el que se produce la enunciación (obviamente considerando este contexto a un nivel ficcional, independientemente del hecho de que se haya dado o no en la realidad) (p. 39).

Complementando, en tercer lugar, la autora retoma la dimensión sintética de la cual, a propósito, habla Luz Aurora Pimentel. Explica que tal dimensión conlleva la exigencia de “una lectura creativa [...] desde ese espacio intermedio entre el texto verbal y el objeto plástico en el que se sitúa y se construye el texto ecfrástico [...] la utilización de una serie de recursos formales que contribuyen a esta expresión sintética entre lo verbal y lo visual” (Plaza, 2018, p. 40). En tal sentido, habría que atender al léxico relacionado con la mirada, verbos relacionados con la percepción visual, colores, perspectiva, entre otros, pero también a los recursos gramaticales, como metáforas y adjetivos.

2.4 Funciones de la ecfrasis

Marta Plaza, por último, apela a la dimensión lúdica de la ecfrasis, considerando que se trata de una coyuntura entre el ocultamiento y la revelación. El lector juega con el artefacto

ecfrástico: cuestiona hasta dónde llega la ficción y hasta dónde hay coincidencias, y permite que las diferentes categorías de imágenes se fusionen en su imaginación.

Por otra parte, conviene recapitular los efectos de la verbalidad respecto al objeto plástico, para tomarlos en cuenta al realizar un análisis ecfrástico. De este modo será posible tomar el camino adecuado para leerse desde la interpretación hermenéutica, la traducción semiótica o la intertextualidad y el dialogismo. Con base en distintos autores, Marta Plaza señala a tres de estas funciones como las principales:

- “El encomio [pues] la ecfrasis supone siempre un elogio, un ensalzamiento de la obra de arte [...] se trata de un elogio indirecto resultante de la elección de la obra o cuadro (que ya presupone su éxito o interés), de la presencia implícita del pintor, de la descripción admirativa, etc.” (Riffaterre, 2000, pp. 166-169, como se citó en Plaza, 2018, p. 41). De tal modo, el autor expone su visión, su postura ante el objeto plástico y la comparte.

- “Proporcionar estatismo y quietud para propiciar la reflexión”, cuando la descripción de la obra de arte da pie a introspecciones, revelaciones, digresiones, pensamientos, dubitaciones, etc. (Mesa Sanz, 2010, p. 175, como se citó en Plaza, 2018, p. 41) a esta función se le podría designar atmósfera semiótica;

- “Dinamizar la imagen visual dotando a la descripción de un impulso narrativo. La ecfrasis puede [...] inscribir la imagen en un fluir temporal y causal o, lo que es lo mismo, narrativo” (Pimentel, 2003, pp. 208-209, como se citó en Plaza, 2018, p. 41). Es decir, ofrece un punto de partida para la narración.

Correlacionando tales funciones con teorías pertinentes, se puede decir que relacionar a la función del encomio con la interpretación hermenéutica, al tratarse de la influencia de la obra en la mirada del autor. Mientras, la función de proporcionar una configuración que da

lugar a determinada semiosis se relaciona, por supuesto, a la traducción semiótica. Finalmente, la función de dinamización atendería a la intertextualidad, en especial al tratarse de una narrativa centrada en la *poiesis* de la obra

En consecuencia, la selección de capítulos de *El Paraíso en la otra esquina* describe las distintas funciones que Plaza subraya respecto al uso de la ecfrasis, donde las piezas de Paul Gauguin propician análisis de distinto orden. El *Manao tupapau* en “El demonio vigila a la niña”, en su función de encomio desde una lectura hermenéutica; el *Pape moe* en el capítulo “Aguas misteriosas” como precursor de una atmósfera semiótica que propicia la reflexión, y *La visión después del sermón* en el capítulo homónimo en su función como obra dinamizadora del diálogo intertextual.

Capítulo 3. Análisis hermenéutico (analógico) para una lectura ecfrástica del *Manao tupapau*

Debido a que en el presente trabajo lo que nos interesa de la hermenéutica son sus cualidades interpretativas, pasando de un texto a otro, resulta ideal la propuesta que Mauricio Beuchot ofrece en torno a esta disciplina. El filósofo explica que la hermenéutica analógica es un método en el cual se exige una postura de “sabiduría” para poder interpretar el texto, en el sentido de buscar la proporcionalidad y establecer analogías entre aquellos textos que se contraponen. Considerando a Gadamer, Beuchot concibe a la hermenéutica como una interpretación de los textos, reconociendo que entre ellos existe un diálogo. Así, en los distintos capítulos de *El Paraíso*, se pueden encontrar correspondencias entre el texto literario y los textos visuales. Por ello, se puede observar cuáles son las correspondencias entre los diferentes tipos de textos que atraviesan una misma obra, y esta idea se consolida al remitirse a Paul Ricoeur (2015), para quien interpretar es poner un texto en contexto (p. 129). Asimismo, hay una posibilidad de aproximarse a los significados propios que revela el texto literario, a la luz de los textos que inciden en él, para alcanzar una interpretación productora de un nuevo sentido.

Mauricio Beuchot (2009) define a la hermenéutica como “el arte y ciencia de interpretar textos” (p. 13) y explica que ésta aborda especialmente a aquellos textos que van más allá de la palabra y del enunciado y en los cuales se puede encontrar polisemia. Por ello, reflexiona en que la hermenéutica estuvo asociada a la sutileza: a la capacidad de trasponer un texto desde su superficie para encontrar el camino a su *sentido profundo* o a los múltiples caminos cuando, en apariencia, solo hay uno. Pero, para conseguirlo, es necesario que el intérprete del texto descubra la intención del autor, sin dejar de lado los nuevos significados

que encuentra en el proceso. La sutileza, entonces, es la posibilidad de encontrar “la intención del autor o la intención del texto frente a la mera intención del lector, pues en la interpretación convergen tres cosas: el texto (con el significado que encierra y vehicula), el autor y el lector” (2009, p. 14). Y, en tal sentido, la hermenéutica presenta como su objeto de estudio todo aquello que sea *textualizable* y, por lo tanto, susceptible de descifrar y ponerlo en su contexto —contextuar—, en busca de la comprensión —finalidad del acto interpretativo—.

Por lo anterior, la base del análisis hermenéutico será la analogía, pues, como explica el autor, permite una interpretación regulada, al ser un predicado y un modo de significar en sí misma (Beuchot, 2015, pp. 132-133). Además, al fungir como indicador y como herramienta, las analogías demuestran la presencia de un signo por revelar; por significar desde una perspectiva entre deductiva e inductiva. Con ello, observamos que en el caso nos ocupa, el *Manao tupapau* interactúa con el capítulo, insinuando que hay mensajes por decodificar. Una lectura más completa implicaría la exploración de ambas obras desde un código común. Y este código se puede establecer desde las relaciones analógicas entre lo visual (figurativo) y lo descriptivo del texto literario. Para tal fin, de entre los tipos de analogías que se distinguen, conviene considerar las de proporcionalidad, pues implican una correlación de atributos.

En la introducción de su *Tratado de hermenéutica analógica*, Beuchot (2009) señala que la analogía se encuentra entre la univocidad y la equivocidad. El concepto de analogía toma varias formas y se emplea con distintas intenciones: para ilustrar, para comparar o para reafirmar, por ejemplo. Hace hincapié en el carácter diferencial de la analogía, más allá del proporcional: “la analogía está entre la identidad y la diferencia, pero en ella predomina la diferencia” (p. 7), y señala la *tendencia equivocista de la hermenéutica*, donde hay lugar para interpretaciones distantes de lo evidente y donde, por lo tanto, puede no solo haber “una

interpretación válida, sino más de una, pero formando un pequeño grupo de interpretaciones válidas, según jerarquía, que puedan ser medidas y controladas con arreglo al texto y al autor” (Beuchot, 2009, p. 7).

El filósofo resalta la importancia de la significación y la predicación analógicas, aunque “la analogía ha recorrido la historia hasta hoy, revistiendo diferentes formas de pensamiento [...] en el fondo, señala hacia lo mismo: tratar de encontrar lo alcanzable de semejante en las cosas sin olvidar que predomina lo diferente, la diversidad” (Beuchot, 2009, p. 8). Sin embargo, siempre apunta a la búsqueda del equilibrio, a la justificación de las proposiciones analógicas y a la jerarquización de los resultados de interpretación, sorteando el universalismo y también el relativismo interpretativos. Además, Beuchot otorga un papel decisivo a “los diversos elementos que están en juego dentro del texto” para alcanzar una lectura más profunda y productiva.

Beuchot explica que, por sus principios de organización sobre los demás enunciados, la hermenéutica goza de algunas características como ciencia y que, en términos de Aristóteles, asume el papel de arte por ser también un “conjunto de reglas”. Por ello, Beuchot concluye que la hermenéutica trabaja de forma similar a la lógica: ciencia, por su organización del “*corpus* de sus conocimientos, y arte porque los dispone en reglas de procedimiento que se aplican a los razonamientos concretos” (2009, p. 16).

Ahora bien, debido a que toda interpretación es, en últimas cuentas, una traducción, la hermenéutica presenta tanto un aspecto teórico como uno práctico: por un lado, es doctrina; un conjunto de ideas y enseñanzas, un camino para crear conocimiento. Pero, por otro lado, es un utensilio para hacer posible dicha traducción; es decir, un instrumento para alcanzar un conocimiento. Esta doble perspectiva también tiene como referente a la prudencia. En palabras

de Beuchot: “La hermenéutica, al participar de la lógica, tiene el doble aspecto de formal y material [...] que se conoce y se ordena en lo concreto de la interpretación, como se ve en la prudencia, en el acto prudencial” (2009, p. 18). Esto quiere decir que el rasgo característico de la lectura hermenéutica ha de ser el discernimiento para distinguir entre un razonamiento válido de uno que no lo es.

La hermenéutica deriva en la deducción analógica, desde sus leyes hacia los textos concretos; nuevamente, ello se relaciona directamente con la prudencia (*frónesis*).⁸ El que la hermenéutica pueda ser práctica se debe a sus procesos teóricos, de modo que se puede considerar que su cualidad de ciencia pondera sobre la de arte.

Respecto a la metodología que sigue la hermenéutica, Beuchot la sintetiza en tres momentos o fases de sutileza que han tratado autores como Rambach y Ernesti. Éstas son: *a)* la *subtilitas implicandi*; *b)* las *subtilitas explicandi*, y *c)* las *subtilitas applicandi*. Además, el autor hace una modificación a esta equivalencia, añadiendo la fase de la sutileza, que, podría decirse, es equiparable a la fase “pragmática” (véase tabla 1).

Tabla 1. Fases de sutileza⁹

Sutileza	Orden de significación (jerarquización de lo que se ha de interpretar)	Tipos de significados
<i>Subtilitas implicandi</i>	Sintaxis	Significados textual, intratextual, intertextual

⁸ Jesús Manuel Araiza (2014) explica que el concepto data de la virtud aristotélica y consiste en la capacidad de “retener dentro de sí las imágenes grabadas dentro del alma tras el acto de la percepción, se da entonces [...] cierto grado de inteligencia práctica [...] dentro del alma, como ese universal que resulta tras la formación de la experiencia y del logos, tras la multitud de recuerdos aglutinados acerca de una misma vivencia, luego de una sucesión de actos de la percepción semejantes entre sí, que involucran acciones de la vida humana”. Así, se puede concluir que la *frónesis* es una capacidad de retención de la experiencia individual llevada a lo universal.

⁹ Elaboración propia con base en Beuchot, 2009, pp. 20-21.

<i>Subtilitas explicandi</i>	Semántica	Significado del texto, no como sentido, sino como referencia en su relación con los objetos. Ahí, se descubre cuál es el mundo del texto.
<i>Subtilitas applicandi</i>	Pragmática	Intencionalidad del sujeto de la enunciación en relación con su contexto histórico-cultural

Según explica el autor, estos tres momentos de la interpretación se correlacionan con tres verdades: la sintáctica, como coherencia dentro del mismo texto o respecto a otros; la semántica, como correspondencia con la realidad fáctica o posible, ya del presente, ya del futuro, y, por último, la verdad pragmática, que se establece como creación entre los intérpretes, así como con el autor, sobre lo que se ha hallado y argumentado en torno a la interpretación del mismo texto (Beuchot, 2009, p. 21).

Respecto a las categorías señaladas en la tabla, Beuchot ahonda en que: “La aplicación misma puede entenderse como traducir o trasladar uno mismo lo que pudo ser la intención del autor, captar su intencionalidad a través de la de uno mismo, después de la labor sintáctica o de implicación” (2009, p. 22). Desde la hermenéutica, se busca un equilibrio entre la aportación de la subjetividad del lector y la búsqueda de lo que el autor “quiere” que se interprete a partir de su texto (como una especie de actividad reproductiva). Así, se ponen en contacto voluntades, deseos y situaciones comunicativas de distanciamiento y encuentro entre autor y lector: de la enunciación a la interpretación (como una actividad productiva). Pero ésta debe ser mediada por la prudencia porque, además de la intencionalidad del autor y la del lector, existe también la intencionalidad particular del texto, que se desplaza del dominio del autor.

Por lo anterior, sobre el texto se desliza la dialéctica de dos entidades y, en consecuencia, se construyen verdades distintas. En este punto, cabe recalcar que el intérprete tiene como condición primordial conocer el código del texto. Aunque, en palabras de Beuchot, “tal código es el lenguaje con el que se escribió el texto y que el intérprete tiene que poseer para leerlo o traducirlo” (2009, p. 26), el texto puede estar compuesto por distintos lenguajes. Por tanto, un texto en el cual se encuentran otros textos transpuestos exigiría la noción del lenguaje que se da en ellos.

Considerando lo anterior, en el apartado “Constitución y método de la hermenéutica en sí misma”, Beuchot aclara que “El texto tiene, en situación normal, un sentido y una referencia. Sentido, en cuanto susceptible de ser entendido o comprendido por el que *lo lee o lo ve o lo escucha*; referencia en cuanto apunta a un mundo, sea real o ficticio, producido por el texto mismo” (1997). Pero, debido a que el hermeneuta no es un lector precisamente esperado por el autor, es posible que no cuente con “las claves de la decodificación y, por ello, corra el riesgo de equivocarse, de distanciarse de la intención del “creador”

En todo caso, es fundamental recordar que la metodología de la ciencia /arte de la hermenéutica es la *sutileza*, para entender el texto y también para explicar su sentido. Asimismo, se requiere sutileza para aplicar lo que dice el texto a la situación del intérprete, a modo de obtener la subjetividad necesaria para esta empresa (p. 30).

3.1 La hermenéutica analógica de Beuchot: los aspectos de atribución y de semejanza

La multivocidad es analógica/equívoca, pero la analogía, a diferencia de la equivocidad (que puede ser siempre fragmentada) es una equivocidad “controlada” para [resolver] una ambigüedad semántica. En otras palabras, la analogía puede formularse: “es como esto, pero

no esto”. Beuchot explica que, según Pierce, la interpretación equilibrada se da por abducción, es decir, entre inducción y deducción (2015, p. 131). Entre tanto, la analogía puede ser de dos tipos: *a)* de proporción (por semejanzas) o *b)* de atribución (por diferencias). La analogía, además, puede constituir una metonimia, en sentido literal, o una metáfora, en sentido alegórico.

De este modo, la búsqueda de analogías nos permite encontrar sentido a través del establecimiento de múltiples relaciones; no sólo una: encontramos “materia” en la brecha de las diferencias, de las semejanzas, de la representación y de la sustitución. Todo ello en relación con los objetos del texto pero, además:

Una hermenéutica analógica no sólo se distingue de la unívoca y la equívoca, sino que emplea las dos formas de la analogía [...] En su aspecto de proporcionalidad, es capaz de aglutinar, conmensurar o coordinar varias interpretaciones de un texto por lo que tienen en común [...] busca el común denominador entre éstas. Iguala en lo posible; es la parte de identidad que tiene la analogía o semejanza. [Por otra parte] En su aspecto de atribución [...] atiende las diferencias y, aprovechando su estructura jerárquica, nos ayuda a disponer de las varias interpretaciones de un texto de manera ordenada [...], se puede establecer cuáles interpretaciones son los analogados principales y cuáles los secundarios (2015, p. 137).

Beuchot advierte que algunas interpretaciones tendrán mayor carga sintagmática y otras se enmarcarán más en lo paradigmático, es decir, unas se realizarán más en la superficie y otras más en profundidad, como se da, respectivamente, en el sentido literal y en el metafórico (2015, p. 138). En tal sentido, el símbolo tiene la mayor riqueza interpretativa, pues “representa” a la cultura. Beuchot, además recurre a Kant, quien indica que solo a través de la analogía se tiene acceso al símbolo. Por tanto, el centro de un análisis hermenéutico analógico estaría conformado por la localización de los símbolos, a modo de establecer las relaciones analógicas de estos dentro del texto. Por otra parte, en el objeto de estudio abundan los símbolos y con un tratamiento especial, pues se disponen en un considerable distanciamiento

respecto a su contexto cultural. En *El Paraíso* hay una constante referencia tanto a los símbolos religiosos de Occidente como a los símbolos maorís, pero con la particularidad de que en el texto conviven artificialmente. Así, por ejemplo, Gauguin aborda los símbolos de la cultura maorí, analogándolos con los occidentales, como se lee en el capítulo “El demonio vigila a la niña”, en referencia a los “tupapaus”:

el fantasma, que, en verdad, era más tuyo que tahitiano, Koke. No se parecía a esos demonios con garras y colmillos de dragón que describía Moerenhout. Era una viejecita encapuchada, como las ancianas de Bretaña, siempre vivas en tu recuerdo, mujeres intemporales que, cuando vivías en Pont-Aven o en Le Pouldu, te encontrabas en los caminos de Finisterre (las cursivas son mías) (Vargas Llosa, 2003, p. 35).

Como el símbolo es una analogía de relaciones, y no de propiedades, aplica no solo a la historia, sino al *mythos*, al hecho humano, que explica a profundidad Ricoer. Para él, este tipo de signos son opacos, pues, para su constitución, se han alejado de su sentido literal; o bien, podría decirse, se han dislocado, han cambiado de sitio. Por ello, Beuchot reflexiona: “Nunca alcanzamos, a través del lenguaje, a nuestra presa: el sentido” (2015, p. 140).

En el símbolo no podemos objetivar la relación analógica que empalma el sentido simbólico y el sentido literal. El símbolo ya está cargado de figuración del sentido manifiesto; no conduce al sentido latente. Este tipo de analogía da sentido a la vida dentro de la cultura que lo construye, sin embargo, una cultura externa solo tendrá un acceso parcial, determinado por las aproximaciones de la proporcionalidad que encuentre en su propio inventario de símbolos.¹⁰

¹⁰ Esto nos recuerda el ya tan recurrente concepto de semiósfera propuesto por Iuri Lotman, con el cual un signo puede pasar de un sistema a partir de su adaptabilidad a los otros elementos del sistema. En tal sentido, Ricoer considera que los sistemas semióticos son medios para la interpretación de la experiencia. “La filosofía hermenéutica aprovecha, entonces, la semiótica como ‘medio y técnica’ de análisis”, pero considerando que el objetivo siempre es la interpretación para llegar a la comprensión del texto.

Por medio de la hermenéutica analógica, se puede abordar la función de los elementos literales y el paradigma de los elementos latentes. En el primer caso, se recurre al eje horizontal, donde los signos aparecen *in presentia*. Mientras, los segundos, aparecen en el eje vertical *in absentia*, es decir, por la memoria, en un nivel profundo, y procede por asociación.

En los capítulos de *El Paraíso*, “El demonio que vigila a la niña” y “La lucha con el ángel” (véase el capítulo 5), hay una constante analogía a lo espiritual; la representación de lo no corpóreo: la *visión* de un ente (o entes) dentro del cuadro es la materialización de un ser que no convive físicamente con el o los personajes, sino que, ante los ojos del espectador, se representa lo que el personaje imagina. Gauguin traduce la espiritualidad en representaciones de símbolos que contienen la espiritualidad de cada cultura: en un caso, el ángel y el hombre; en otro, el espíritu del muerto y la joven. Gauguin ve a la niña en su experiencia de terror. En la ficción, él solo ve a la joven en la oscuridad —ella no se percata de Paul—, mientras que, en el objeto ecrástico, la joven parece mirar al espectador —que en la ficción sería Gauguin—, mientras es incierto si el ente de su imaginación “la ve a ella” o al espectador o a algún sitio específico, pues es una simple representación visual de lo que Gauguin supone y mitifica sobre el imaginario de la joven.

Retomando, la analogía es una manifestación que busca generar relaciones entre los elementos conocidos para aproximarse a los desconocidos. Es imposible comprender el símbolo, es decir, la máxima analogía, si no es a través de este proceso, pues solo la cultura que lo construyó lo observa desde todos sus matices, conociéndolo a profundidad.

Con base en estos preceptos, se busca interpretar el texto a partir de aquello que describe *El Paraíso en la otra esquina* y lo que se ve en las obras de Gauguin, para poder generar un sentido abarcador entre los textos (literario-visual). De tal modo, se busca

equiparar el peso de los textos visuales y el de la ficción literaria, para que sea posible articular las construcciones aisladas del *Gauguin artista* (desde su obra, sus propios textos) y el *Gauguin personaje*, en el contexto literario que lo sustenta. No se trata solo de una descripción de la obra plástica, sino de una forma de leer el *Manu tupapau* como objeto ecfrástico para establecer una relación analógica entre la pintura de Gauguin y el texto de Vargas Llosa y, así: *a)* aproximarse a la visión del autor la obra, observar cómo (pre)configura nuestra apreciación de la pintura y, por tanto, la percepción de Gauguin, el creador, y *b)* revisar si, en efecto, se trata de una función ecfrástica de encomio.

3.2 Un demonio vigila a la niña

El capítulo 2 de *El Paraíso*, titulado “Un demonio vigila a la niña”, trata la experiencia de Paul Gauguin en Mataiea, durante el año 1892, poco más de un año a partir de que había llegado a las islas tahitianas, desde Marsella. Su arribo se describe como el nuevo inicio hacia la “primitivización”, pues busca asimilar prácticas e ideas que le permitan encontrar el origen, el Paraíso, el soplo de la creación.

El primer párrafo comienza con una marca de transformación del personaje Gauguin, con un cambio de denominación:

El apodo de Koke se lo debía a Teha'amana [...] en esa época, todo el mundo lo llamaba Paul” (2003, p. 23). A partir de esta transformación, el discurso se divide entre el Paul, francés, burgués, “civilizado” y Koke, viajero, desarraigado-desposeído, “salvaje”, pues “Traía consigo todas sus pertenencias como para dejar claro que había acabado para siempre con Europa y París (p. 23).

Con ello, se observa el indicio de una de las más importantes dicotomías que aborda la novela: civilización/primitivismo; manifestadas en Paul, el posicionado artista parisino/Koke, el “salvaje” viajero. A continuación, veremos que este capítulo se construye a partir de

expectativas y decepciones, pero, en conjunto, éstas van determinando la presencia de la obra pictórica en la literaria. Primero, el capítulo describe un espacio de arribo para Gauguin como una abundante fuente de estímulos:

Apenas respiró el aire caliente de Papeete y sus ojos quedaron deslumbrados por la vivísima luz que bajaba del cielo azulísimo y sintió en torno la presencia de la naturaleza [...] —naranjos, limoneros, manzanos cocoteros, mangos, los exuberantes guayaberos y los nutridos árboles del pan— [...] le vinieron unas ganas de trabajar que no sentía en mucho tiempo” (2003, p. 24).

Considerando que estos elementos son analogías metonímicas del paraíso tropical, para Paul Gauguin (Koke), la abundancia de alimento y experiencias sensitivas alimentan el espíritu creador. Esto preforma un indicio de su arduo trabajo: Gauguin bajo el influjo de un ambiente propicio, distinto al de Bretaña o París. Entonces se introduce una tensión: “cuando empezaba a adaptarse al calor y a las penetrantes fragancias de Papeete, tuvo una violenta hemorragia, acompañada de ataques de taquicardia que hinchaban y deshinchaban su pecho como un fuelle y lo dejaban sin respiración” (Vargas Llosa, 2003, p. 4). Esto, aparentemente, funge como la somatización de un lento y endeble devenir, causado por la “enfermedad innombrable” (sífilis) que padecía.

Cabe señalar que, desde aquí, se insinúa su “excesiva” libertad sexual como punto fundamental a lo largo de la novela, pero también como referente al juicio que por años se ha ido formando sobre el artista, pues uno de las mayores motivos de rechazo hacia su figura es que, aun sabiéndose contagiado de una enfermedad venérea, la esparce entre la población indígena; en especial, resalta que lo haya hecho con mujeres que desde Occidente se consideran como menores de edad.

Tras una breve recuperación en el hospital de la capital tahitiana, motivado por su escaso presupuesto, el personaje Gauguin se escapa y se muda a la pensión más barata que

encuentra “en la barriada de los chinos, a la espalda de la catedral de la Inmaculada Concepción, feo edificio de piedra, levantado a pocos metros del mar, cuya torrecilla de madera con techumbre rojiza veía desde la pensión” (p. 25). Por tanto, a pesar de que se promete abundancia y exotismo, se trama una atmósfera de decadencia, coronada por dos circunstancias opuestas a la idea de paraíso: a) en referencia a los chinos, la estructura económica conlleva el desplazamiento de grupos humanos por necesidades de subsistencia; b) con respecto a la torrecilla de la catedral, se visibiliza la imposición de la fe cristiana, en detrimento de las prácticas culturales del Otro.

Por otra parte, en el capítulo, el consumo de opio se atribuye, precisamente, a la presencia de los chinos en Papeete. Esto conlleva un antagonismo por el detrimento de la moral en un pueblo “primitivo” donde ya los colonizadores, en sus términos, “habían puesto orden”. Respecto a Gauguin, “La experiencia no lo sedujo; el placer de los estupefacientes era demasiado pasivo para él, poseído por el demonio de la acción” y, a pesar de que el personaje Gauguin encontraba repugnante el lugar donde vivía, en “una estrechez y pestilencia [...] que le quitaban las ganas de pintar y lo empujaban a la calle” (pp. 25-26), salía para pintar en los bares que estaban frente al mar —práctica común de los impresionistas— y a pasar el tiempo aburguesadamente, bebiendo ajeno y jugando dominó, hasta que recibe un comentario crítico por vivir entre chinos. De ahí, la introspección de Paul: “¿Qué mejor manera de asumir su soñada condición de salvaje que ser despreciado por los *papa’a*, los europeos de Tahití?” (p. 26). De tal modo, el personaje comienza su transformación, intentando adoptar el lugar del otro para experimentar ser un salvaje, “como ellos”, no europeos. Bajo esta consigna, Gauguin conoce a una mujer con la que se expresan sus tendencias:

El Mercado de la carne, al decir de los europeos de Papeete, que tenían de ese lugar visiones infernales, todas asociadas con la licencia y el sexo [...] al reflejo de pálidos mecheros sonaban los tambores y se organizaban allí fiestas y bailes que terminaban en orgías” (p. 26).¹¹

A partir de que la “sociedad colonial” se enteró de los hábitos del artista, fue rechazado a modo de que se restringieron sus privilegios raciales. Pero, además de que el personaje considera esta exclusión como un logro, se arroja a vivir con una prostituta indígena en Mataiea, con el fin de alejarse de sus “pares”, del estatus de artista francés y, en consecuencia, aproximarse a la libertad.

Una vez que se marcha esta mujer con quien había vivido por ocho meses, Paul reflexiona sobre el mérito de al fin estar trabajando en el mundo primitivo:

No, Paul, desde que te enterraste en Mataiea, habías pintado una treintena de cuadros, y, aunque *no hubiera entre ellos una obra maestra*, tu pintura, gracias al mundo sin domesticar que te rodeaba, era más libre, más audaz. ¿No estabas contento? No, no lo estabas (p. 28).

En busca de remediar su nueva soledad y dar paso a la acción, sale “en una expedición que bautizó ‘en busca de la sabina’.¹² Entonces, encuentra a una atractiva joven maorí, Teha’amana: “una fuente inagotable de placer. Dispuesta a entregarse a él cuando lo solicitaba, lo hacía sin remilgos, gozando también con desenfado y una alegría estimulante” (p. 29). Este personaje es quien inaugura el nombre Koke, aquel que asume en su nueva vida. “Pero ¿para cuándo la obra maestra, Koke?”, se pregunta, introduciendo con tal reflexión la realización próxima de una obra trascendente, donde participará Teha’amana, la modelo del

¹¹ Teniendo en mente el objeto ecrástico, el *Manu tupapau* puede fungir como una representación visual de ese lugar, apenas iluminado por chispas tenues entre la oscuridad, en un ambiente asfixiante de erotismo, pero de visiones infernales, donde el “demonio” (la figura encapuchada) puede pasar por una alcahueta.

¹² Una referencia a “El rapto de las sabinas”, episodio mitológico del secuestro de mujeres con el fin de convertirlas en esposas para procrear; múltiples veces representado en el arte, por Poussin (1637), David (1799) y Pradilla (1874), por mencionar algunos.

Manao tupapau, en la narración.¹³ En el siguiente fragmento, no solo se confirma la función del apelativo Koke, sino que el adverbio de lugar “aquí” indica que se trata de una reflexión personal de Gauguin, pues el narrador pasa de la tercera a la segunda persona:¹⁴

Después, con esa propensión suya a convertir las menudencias en mitos, se diría que los tupapaus destruyeron su ilusión de estar casi tocando el Edén que albergó en los primeros tiempos con Teha’amana. Pero a ellos, a esos demonios del panteón maorí, les debías también tu primera obra tahitiana, no te lamentes, Koke. Llevaba ya casi un año viviendo aquí y no se había enterado todavía de la existencia de esos espíritus malignos que se desprendían de los cadáveres para estropear la vida de los vivientes (p. 30).

Tras el conflicto de haber alcanzado el placer y la “primitivización”, sin aún encontrar el impulso creador de salvaje que le permitiría realizar su obra maestra, “Supo de ellos [*tupapaus*] por un libro que le prestó el colono más rico de la isla, Auguste Goupil, y, vaya coincidencia, casi al mismo tiempo tuvo una prueba de su existencia” (p. 30). Este hecho prepara la configuración de aquello que buscaba Gauguin en Tahití y que, hasta entonces, no había encontrado: los remanentes de la cosmovisión del Otro, manifestados en un símbolo que podía “comprender” e identificar, al haberlo conocido previamente en un libro —ya afuera de su contexto natural y adaptado a la concepción occidental—; éste es el llamado *tupapau*. Como es frecuente, Gauguin se marcha a Papeete para averiguar si le había llegado alguna remesa de París. Pero, al regresar a su casa en Mataiea, “La cabaña estaba a oscuras. Era raro. Teha’amana no dormía jamás sin dejar una pequeña lámpara encendida”. Es aquí donde inicia una ficcionalización de la *poiesis* de su obra. En primer instancia, al volver a casa desde Papeete, “Koke” entra en suspicacias al pensar que su pareja se pudo haber marchado —por la

¹³ Aunque en los análisis de la correspondencia entre Gauguin y Mette, su legítima esposa, se trasluce que el nombre de la modelo es Tehura.

¹⁴ Como se verá a lo largo de este trabajo, aunque no es el tema principal de análisis, en toda la novela, incluyendo los capítulos correspondientes a Flora Tristán, aparecen estas marcas discursivas que se leen como un cambio de voz. En el capítulo 5 es donde se integrará brevemente este rasgo.

facilidad con la cual, desde su perspectiva, los maorís decidían entablar o deshacer relaciones familiares y sexuales—, la oscuridad y zozobra descrita en el texto literario se opone a la luz reveladora que ilumina la escena pictórica del *Manao*, aquella luz que proviene del lado derecho del espectador, que permite distinguir la expresión del *tupapau* y de Teha’amana, sin mencionar los múltiples destellos que se perciben en la pintura. El texto indica:

Cruzando el umbral, [Paul] buscó en sus bolsillos la caja de fósforos. Encendió uno y, en la *llamita amarillo azulada* que chisporroteaba en sus dedos, vio aquella imagen que nunca olvidaría, que los días y semanas siguientes trataría de rescatar, trabajando en ese estado *febril*, de *trance*, en el que había pintado siempre sus mejores cuadros [...] Una imagen que, pasado el tiempo, seguiría en su memoria como uno de esos momentos privilegiados, visionarios, de su vida en Tahití, cuando creyó tocar, vivir, aunque fuera unos instantes, lo que vino a buscar en los Mares del Sur, *aquello que, en Europa, ya no encontraría nunca porque lo aniquiló la civilización* (las cursivas son propias) (p. 31).

Con lo que “ya no encontraría”, acaso se referiría a una fe verdadera, acaso a la capacidad de los pueblos del extremo sureste para conservar la lucidez de una cosmogonía ancestral, pero aún vibrante. Desde el texto literario, se plantea que, a juzgar por la humedad de sus manos y las palpitaciones de su corazón, el europeo pasó por una experiencia de susto, en aproximación emocional con la cultura a la que se enfrentaba, mientras observaba el siguiente cuadro:

Sobre el colchón, a ras de tierra, desnuda, bocabajo, con las redondas nalgas levantadas, y la espalda algo curva, media cara vuelta hacia él, Teha’amana lo miraba con una expresión de infinito espanto, los ojos, la boca y la nariz fruncidos en una mueca de terror animal” (p. 31) (véase la figura 1).

3.3 El *Manao tupapau* como objeto ecfrástico

En este apartado se realiza una lectura hermenéutica analógica entre el texto “El demonio vigila a la niña” y el objeto ecfrástico *Manao tupapau*, señalando la proporcionalidad de los elementos y su tratamiento en un texto y otro.

Comenzando por el objeto ecfrástico, el artista realizó la obra *Manao tupapau* durante su primer periodo en Tahití, después de haberse retirado de París con las ganancias de una gran subasta en el Hôtel Drouot y haber visitado a su esposa e hijos en Dinamarca. Antes de realizar la obra, fue multado, por “atentar contra el pudor al bañarse desnudo en las playas de Mataiea” (González Prieto, 2008, p. 5). Para cuando partió de París, gozaba más de la amistad y admiración de escritores que de sus colegas, sin embargo, estos últimos mostraban cierta aceptación por su obra anterior a la que se considera como sintetista, de la cual forman parte tanto las piezas bretonas como las polinesias, y entre ellas, *Manao tupapau*. Para su partida, “Mallarmé preside en el Café Voltaire de París un banquete en homenaje a Gauguin” al cual asisten literatos y artistas como Morice y Redon (2008, p. 18).

La obra fue el resultado de múltiples bocetos —o dio lugar a ellos más tarde, pues todas los casos que se describirán están etiquetados por el autor como *Manao tupapau*—, no sólo de la composición, por ejemplo, sino incluso de la forma de abordar la escena. Así, el óleo en comento propone una armonía cromática dada por la superposición de colores análogos, entre morados, malvas y rosas, ofrece un contraste balanceado con la complementariedad del amarillo. Mientras, en el manuscrito del libro *Noa Noa*, aparece un claro boceto de la postura y la expresión de la joven —ciertamente más cercana al miedo—, aparentemente trazado y asurado en tinta. Asimismo, se encuentra el boceto contenido en una especie de misiva dirigida a su hija, Aline Gauguin —dentro de lo que él preparaba como un

libro dedicado a su hija favorita: comentarios sobre su vida y obra, mientras ella vivía en Copenhague—. A diferencia del boceto anterior, éste resulta mucho más ligero y centrado en la composición, así como en un simulacro de color en acuarela. En este caso resulta de gran interés la demarcación de lo que correspondería al núcleo de la pintura, pues, entre otros, es un rasgo que permanecería en la obra final: los ejes y las diagonales convergen en el límite de los glúteos y los muslos de la figura femenina.

Por otra parte, también se encuentra una litografía apegada al boceto del *Noa noa*, donde la expresión, más infantil, adquiere peso por la iluminación y por tratarse de una composición donde prima una diagonal descendente, compuesta por el cuerpo bocabajo de la niña. Éste divide la luz: del lado del rostro de la niña, se aprecia la iluminación; a sus espaldas, la oscuridad y las figuras fantasmagóricas, las cuales, en este caso, parecen ser al menos tres y no sólo una como en el resto. Cabe mencionar, que estas figuras disímiles propician mayor confusión e incomodidad que el “tupapau” de la pintura, pues sus cuerpos son antinaturales y sus posturas impredecibles; incluso resultan más amenazantes para el espectador que para la joven.

Por último, se encuentra el *Manao tupapau* tallado en madera, donde, a diferencia de los anteriores, se observa una auténtica postura de terror: en primer plano, un cuerpo en posición fetal del que sólo puede apreciarse la espalda, las piernas encogidas y una mano apretada al rostro; en segundo plano, una figura apenas perceptible que, a primera vista, ni siquiera parece antropomorfa.

Figura 1. *Manao tupapau*

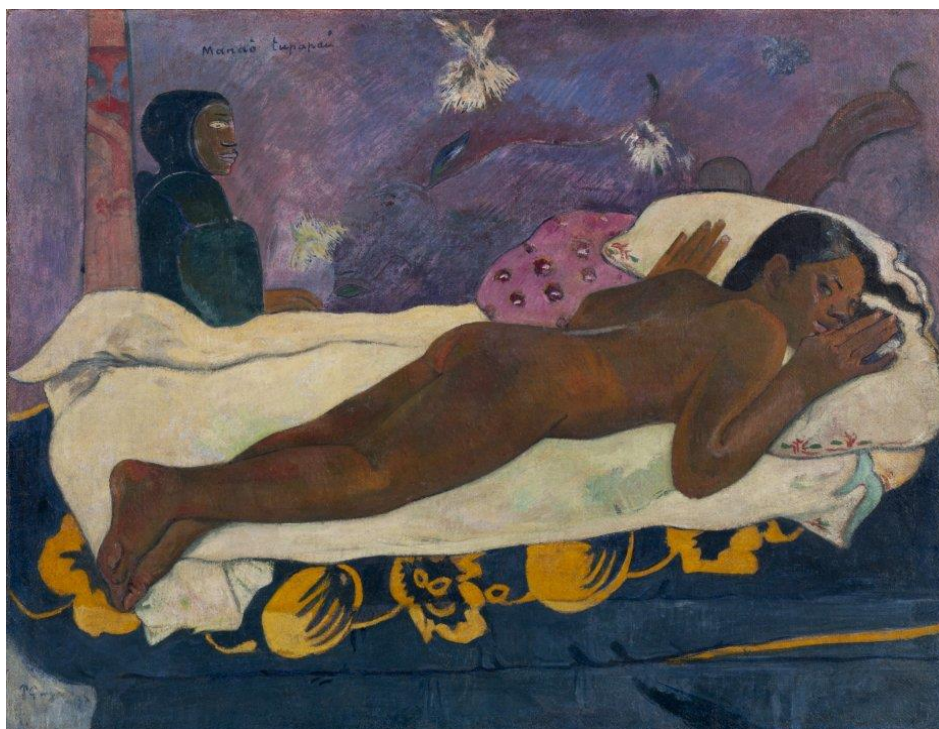


Figura 1. Gauguin, Paul. Mataiea, 1892, (El espíritu de los muertos vigila), óleo sobre lienzo, 116 x 134 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

Independientemente de las relaciones que se puedan establecer entre este lienzo y los otros *manao tupapaus* de Gauguin, los motivos artísticos que se aprecian en el *Manao* en comento son una mujer que yace bocabajo en un lecho luminoso, con el rostro enfocado al espectador, y una figura antropomorfa, recargada en una columna, cuya mano derecha se posa en las sábanas del lecho. Mientras la figura femenina representa a un personaje referido en la autobiografía de Gauguin como Tehura,¹⁵ los temas que muestra esta obra abarcan la existencia de un ente del imaginario maorí que para Occidente tendría que ser traducido: el *tupapau*, cuyas equivalencias se pueden generalizar como la figura del fantasma. Se trata del espíritu de un muerto que, atraído por la oscuridad, aterroriza a los vivos. La escena, en

¹⁵ Esto se lee en la compilación de cartas y anotaciones (*Noa Noa*), que hizo el artista Pola Gauguin. Este personaje, según se percibe en el diario, encarna las costumbres cotidianas de las mujeres maorís. Así, por ejemplo, se menciona que estas no duermen sin una lámpara que ilumine la habitación mientras duermen. En una carta a Mette, su legítima esposa, Gauguin explica el color de las sábanas amarillentas como un signo del material que utilizan en esa zona y cuyo color contrasta con la piel de la modelo.

general, gira en torno a esta figura. Por una parte, a través de iridiscencias en el fondo del espacio representado; por otra, en la oscura figura antropomorfa que se asemeja a una anciana y cuya atención parece recaer en la mujer recostada, que representa a la joven amante del autor.

Para la lectura de la pintura, podemos partir de la descripción de una ligera diagonal ascendente (de 160 grados) que marca un tenue escorzo, desde los pies hacia la cabeza. La proporción de la figura y el volumen de sus glúteos y extremidades la muestran notoriamente femenina. La diagonal ascendente traza la dirección de los muslos y otorga mayor peso en la composición al rostro de la mujer apoyado sobre la almohada, y, por ende, a su expresión.

Continuando con el tema de la composición, vemos que el cruce de los ejes y las diagonales se encuentra en el glúteo derecho de la figura femenina. En la parte superior del eje vertical se sugieren ciertas luminiscencias; la más brillante se alinea verticalmente con el centro (el glúteo de la joven). Mientras, a lo largo del eje horizontal, se extiende el lecho sobre el cual yace la figura, cuya espalda es paralela a esta línea. Por su parte, la diagonal descendente provoca una atracción entre la mirada de la figura antropomorfa que vendría a ser la representación del *tupapau* (el “demonio” o fantasma) y la figura femenina, pues se conecta directamente con el cuadrante superior derecho, donde se encuentra el torso de ésta última.

El contraste de color entre la piel y las sábanas, que se encuentran sobre un lienzo violáceo calado por flores amarillas, convierte a éstas en la fuente principal de luz en el lienzo, pues iluminan incluso los contornos del *tupapau*. La composición presenta un equilibrio radial que ocasiona la tensión entre los rostros de las figuras, vinculando el primer plano (donde se encuentra la figura femenina) con el segundo (donde se sitúa el *tupapau*). Asimismo, se aprecia el efecto de cierta luz diáfana, proveniente del ángulo superior derecho.

Por su contraste cromático, así como por su posición en el cuadrante superior derecho, la mujer adquiere mayor peso visual que la figura fantasmagórica y que las iridiscencias del fondo; no obstante, éstas atraen la atención antes que la representación del *tupapu*, debido a su valor cromático.

En su mayoría, las formas dispuestas en el cuadro son orgánicas y figurativas. Si bien la profundidad del espacio está sugerida por la tridimensionalidad del cuerpo de la figura central (femenina), el resto de los objetos: cama, sábanas, columna y figura secundaria (*tupapu*), se configuran a partir de un gradiente de color y definición. Así, en la relación figura-fondo, la mujer absorbe peso por su definición, posición y color, de modo que el fondo se desdibuja entre focos lumínicos y un espacio sombrío. En el cuadrante izquierdo superior, resalta la combinación cromática de la columna donde se apoya el *tupapau*. Asimismo, en la relación de tamaño, se superpone la figura femenina a la fantasmagórica.

A partir de la descripción, pareciera que la obra plástica deslata un terror sintomático. La pintura revela un temor místico por fuerzas no humanas, un temor religioso, donde la vulnerabilidad toma forma de carne humana. Pero, retomando a Juan Eduardo Cirlot (1992), esto se debe a la composición cromática, donde el púrpura simboliza “poder, espiritualidad y sublimación” (p. 137).

A continuación, la propuesta es que, en código de analogías, se pueden explicar las funciones de los personajes en el capítulo en comparación con las funciones de las figuras que se encuentran en el objeto ecfrástico.

3.4 Análisis hermenéutico analógico de “El demonio vigila a la niña”

Teha’amana, tanto en su papel de personaje en la novela como siendo la modelo del cuadro, se encuentra desnuda y descubierta sobre las mantas. Su figura adopta una postura de vulnerabilidad. Es entonces que tanto el Gauguin de la ficción —aquel poseído por el demonio de la acción—, como el artista, asumen el “primitivismo” en torno a la excitación sexual. En la ficción, en efecto, Gauguin sodomiza a su entenada; en la pintura, se muestra como un ser débil y paralizado. De este modo, la analogía que se forma entre ambos textos podría conllevar la acepción de subalternidad. Gauguin recuerda que sus cuestionamientos sobre la cultura ancestral habían sido rechazados, pero, con este suceso, encuentra un destello de aprobación sobre sus expectativas: “por lo menos ese mito estaba todavía vivo; lo demostraba el murmullo quejumbroso de la muchacha que tenías en tus brazos: *tupapau, tupapau*” (Vargas Llosa, 2003, p. 33).

A partir de esta confirmación, Gauguin se superpone sensitiva e intelectualmente a sus compatriotas por un supuesto reconocimiento de la cultura subalterna. Con ello:

Sintió la verga tiesa. Temblaba de excitación [...] en vez de montarse encima, la hizo girar sobre sí misma y quedar bocabajo, en la postura en que la había sorprendido [...] le costó trabajo penetrarla —la sentía ronronear, quejarse, encogerse, y, por fin, chillar— [...] por un instante, sodomizando a Teha’amana se sintió un salvaje (p. 33).

Así, él mismo es el “demonio que vigila a la niña”. En el texto, la imagen se preforma cuando indica que “tenía todavía en los ojos el espectáculo imborrable de esas nalgas fruncidas y levantadas por el miedo” (2003, p. 33). De tal modo, se proyecta el cuadro que guarda en la memoria el personaje Gauguin y que decide materializar en un futuro, después de además haberse imaginado a sí mismo, ya fuera como “un aparecido” o como “un salvaje”. Cuando ella fue consciente de la presencia que había irrumpido en la habitación:

[Teha'amana] rompió a llorar, con sollozos histéricos, y, en su murmullo incoherente, él distinguió varias veces la palabra *tupapau*, *tupapau*. Era la primera vez que la oía, pero antes la había leído [...] No los habían desaparecido totalmente, después de todo. Algo de ese hermoso pasado alteraba bajo el ropaje cristiano que misioneros y pastores les habían impuesto. No hablaban nunca de ello y, cada vez que Koke trataba de sonsacar algo a los nativos sobre sus viejas creencias [...] se reían de él, ¿de qué hablaba?, como si lo que sus ancestros hacían, adoraban y temían se hubieran eclipsado de sus vidas (2003, p. 33).

Podría decirse que mientras el capítulo trata la preocupación del personaje Gauguin por su proximidad con la muerte —los estragos de la sífilis— y su desarraigo religioso, los conceptos de “muerte”, “terror”, “espíritu”, “excitación” en el texto permiten establecer una correlación temática con la pintura. Cabe mencionar que, en este fragmento, verificamos la función de encomio: considerando que la ficcionalización de la pintura se enmarca en una escena donde un europeo sifilítico sodomiza a una mujer de menos de quince años paralizada por el miedo, la descripción de las sábanas, del tono de los labios, etcétera, remiten a una imagen impregnada de recursos poéticos: “el colchón negro retinto con los cabellos de la niña, *las flores amarillas*, las sábanas verdosas de corteza batida, la almohada verde pálida y la almohada rosa cuyo tono parecía haber contagiado el labio superior de la chiquilla” (2003, p. 35). Así, pasa de un pasaje literario cuyo fondo tiene algo de repulsivo hacia la descripción de encomio del objeto ecrástico.

Es importante destacar aquello que no se significa en el texto literario pero que adquiere fuerza al trasponer el texto visual. Así, por ejemplo, las “flores amarillas” adquieren significado por su posición dentro de la pintura *Manao tupapau*. Volviendo a la perspectiva hermenéutica, Cirlot (1992) describe a las flores amarillas como representantes tanto de la primavera como de los ritos fúnebres de distintas culturas (p. 205), de donde se puede analogar la juventud de la joven y, a la vez, la proximidad de la muerte de Gauguin —o incluso de ella por ser contagiada—. No obstante, en el cuadro, aparecen cubiertas por una

sábana blanca, de la cual no hay mención en el texto literario, pero Cirlot indica que el blanco simboliza “la totalidad y la síntesis de lo distinto [...] el color blanco corresponde al centro espiritual, Tula (Thule) es la ‘isla blanca’ que en la India se identifica como la ‘tierra de los vivientes’ o paraíso” (p. 101). Por encima de ambos elementos, se encuentra “la niña que mira al muerto”, de modo tal que entre ambos textos se interpreta una conciliación entre la “vida reproductiva” y la amenaza de muerte. Esta correlación se observa, desde un inicio con Gauguin y sus travesías por la enfermedad; Teha’amana y su “encuentro” con el muerto viviente y en la composición pictórica, a través de la disposición de la modelo, las capas de sábanas y el *tupapau*. Así, el instinto animal, el miedo, se superpone a lo espiritual.

La mayor parte del cuadro la ocupa aquello que es etéreo, representado como una bruma purpúrea que remite a lo inmaterial, a lo mítico. No obstante, la figura central es una adolescente en absoluta indefensión, sobrepuesta en la cama.

Sí: éste era un verdadero cuadro de salvaje. Lo contempló con satisfacción cuando le pareció terminado. En él, como en la mente de los salvajes, lo real y lo fantástico formaban una sola realidad. Sombria, algo tétrica, impregnada de religiosidad y de deseo, de vida y de muerte (Vargas Llosa, 2003, pp. 34-35).

3.5 Entre “El demonio vigila” a la niña y el *Manao tupapu*

La narrativa lidera hacia la percepción del cuadro como representación de la proximidad entre el miedo y la excitación sexual porque estos son rasgos del instinto, que pueden quedar fuera del marco de lo civilizado. Apela a lo animal en el humano y a lo primigenio, a lo salvaje que encuentra salida en la expresión artística.

Las analogías presentes en el capítulo y en la pintura abonan a una interpretación donde se percibe una minimización del abuso a cambio de la maximización del impulso creativo. Como prevé Marta Plaza, la écfrasis en relación con la hermenéutica resulta en una

función de encomio a la obra, con lo cual el personaje histórico que ha sido autor del objeto visual, sus acciones y sus intenciones quedan en un segundo plano.

A pesar de la lectura social que puede hacerse de este capítulo, lo que resalta es la disposición de los temas que permean distintas culturas: los seres sobrenaturales, el miedo, el abuso sexual, el erotismo, la ilusión, la expresión plástica.

Capítulo 4. El *Pape moe* y las “Aguas misteriosas”: traducción intersemiótica en la ecfrasis

En el presente capítulo, se estudia un caso de ecfrasis donde el objeto plástico funge como detonador de reflexión, para exponer la configuración del personaje Gauguin en relación con el óleo conocido como *Agua misteriosa (Pape moe)*. En este apartado, se verá que en la novela se establece un paralelismo entre algunos de los signos visuales que componen esta pintura del artista Paul Gauguin con el entorno de cierto pasaje donde relucen las conductas, inquietudes e inseguridades del personaje —en la novela, también llamado Koke—. Retomando a Marta Plaza, observamos que, así como la hermenéutica proporciona información sobre el proceso y los resultados del análisis ecfrástico en el marco de la interpretación, de igual forma, la noción de traducción intersemiótica es una guía para el estudio de la lectura de un objeto visual dentro del código literario, pero esta vez en el marco de la significación. Así, se emprende la búsqueda del sentido a partir de la interacción de los signos visuales que evocan los signos lingüísticos en el capítulo “Aguas misteriosas”, en relación con el objeto ecfrástico *Pape Moe*.

Para el análisis ecfrástico-semiótico, en un primer momento, se consideró estudiar la obra pictórica seccionando sus aspectos relevantes como pintura: composición, tema y color, por ejemplo, desde las categorías peircianas (primeridad, secundidad y terceridad). Sin embargo, como aún restaría correlacionar los resultados con el texto literario, resultó mucho más asequible la propuesta de Jakobson: centrarse en el concepto también peirciano de *interpretante*. Por lo tanto, en palabras llanas, se propone seleccionar signos característicos de la obra pictórica y seguir su trayecto hasta la obra literaria, a través de: 1) definir cómo se manifiesta el signo en la plástica (el representamen del signo); 2) encontrar cómo este signo se

lee en el contexto de la novela (objeto) y 3) explicar en qué hace pensar la correlación (*interpretamen*).

Cabe mencionar que el resultado de una lectura ecfrástica en relación con la traducción intersemiótica es ambivalente: por un lado, se observa la intensificación de lo que sucede en la narrativa y, por otro, la concreción de la ficcionalización que da un sentido mítico al objeto visual. Así, este ya no es lo que se ve, ni la representación de una historia; es un texto visual traducido a nuestros términos narrativos, con los cuales podemos identificarnos, acortar la distancia, sentir tanto ese objeto como la ficción más cerca de nuestra diégesis humana. Por otra parte, a través del objeto plástico, el relato “tiene pruebas”, se convierte en una especie de “explicación” en el nivel mental de algo que ya existe en nuestro mundo material.

4.1 Aguas misteriosas en *El Paraíso*

El capítulo “Aguas misteriosas” narra la vida del personaje Paul Gauguin (Koke) a lo largo del año 1893, periodo en que Gauguin realizó su segunda gran obra tahitiana, *Pape moe*, y fue repatriado a Francia. Esta parte de *El Paraíso* aborda la forma en que este cuadro —mismo caso que el *Manao tupapau*— materializa aquellos mitos sobre la vida “fuera de la civilización”. Por lo tanto, la ecfrasis de *Pape moe* configura un escenario para el desenvolvimiento del personaje Koke, al llegar a las islas en busca de una vida alternativa a la que promovía su propia cultura: iba en busca de “la verdad primitiva de los salvajes”. Al respecto, Koke observaba que el código de las relaciones afectivas distaba mucho del que él conocía, las prácticas sexuales mostraban una libertad que contradecía la moral occidental, mientras fungían como proyector de las raíces sociales de las colonias. Y, aunque a lo largo de la novela él mismo viviera en el margen de la cultura occidental —y, por ende, la

monogamia—, en este pasaje el personaje se incomoda ante la probabilidad de ser abandonado por “su mujer”, su *vahine*, Teha’amana. En consecuencia, le oculta el hecho de que ha solicitado ser repatriado, a modo de conservarla a su lado antes de dejarla, sin explicaciones previas o compromiso: solo se lo hace saber una noche antes de partir, a lo cual ella reacciona partiendo antes. De este modo, se plantea la ambivalente moralidad del personaje, desea ser como los nativos, pero no está dispuesto a perder las ventajas que su crianza patriarcal le ha infundado.

Adelante, también se ahonda en los problemas del personaje para adaptarse al ejercicio de la sexualidad entre los nativos. Se cuenta que, tras rememorar una fiesta en la que Paul pretende convivir con ellos y se relaciona sexualmente con la pareja de su arrendador maorí, este queda consternado ante la falta de afectación de Teha’amana cuando, sin asomo de celos, le tiende una mirada burlona. Por ello, se pregunta Koke si “[era] ¿Esa perfecta indiferencia ante lo que hacía su pareja la forma natural del amor en la tradición maorí, un signo de su libertad?” (Vargas Llosa, 2003, p. 66). Sin embargo, “cuando los interrogaba al respecto, sus vecinos de Mataiea rehuían la respuesta con risitas evasivas” (2003, p. 66)

Por otra parte, se trata la complejidad que vive el personaje, al no encontrar lo que busca tan lejos de su patria. Aunque este disfruta la atmósfera llena de vegetación y el sonido del mar mientras trabaja, la aproximación de esta cultura ajena no acaba de penetrar en su obra. “Para su desdicha, en la isla no quedaban trazas de estatuas ni tótems de los antiguos dioses maorís” (2003, p. 67). Pero, así como se roza con el mito de los *manao tupapau*, tiene oportunidad de conocer a la encarnación de otra manifestación cultural de los maorís: Jotefa, el leñador:

Era un varón cerca de ese límite turbio en el que los tahitianos se convertían en *taata vahine*, es decir, en andróginos o hermafroditas, aquel tercer sexo intermediario que, a diferencia de los prejuiciados europeos, los maoríes, a ocultas de misioneros y pastores, aceptaban todavía entre ellos con la naturalidad de las grandes civilizaciones paganas (2003, pp. 67-68).

Entrar en contacto con Jotefa, para Koke, significa dos transformaciones: por una parte, la sensación de que la diferencia que buscaba entre su cultura y la maorí permanecía, pues le es revelada una de las prácticas que continuaban a pesar de la colonización, como muestra de que subyacía la libertad pagana. Por otra parte, significa su aproximación a esta libertad para él negada por su condición de europeo. Esta aproximación resulta particularmente interesante debido a que, después de un encuentro con Jotefa, Koke acude a su baúl de clichés para tratar de comprender el motivo de que este personaje se insertara obsesivamente en su mente. Así, encontró el cliché de la fotografía *Vegetación en los mares del sur*, de Charles Spitz, en la cual se aprecia un cuerpo semidesnudo entre helechos y lianas tratando de acercarse a una breve cascada:

¿Un joven? ¿Una joven? La foto sugería ambas posibilidades con la misma intensidad sin excluir una tercera: que fuera las dos cosas alternativa o simultáneamente. Ciertos días, Paul tenía la certeza de que aquél era el perfil de una mujer; otros, el de un hombre. La imagen lo intrigó, lo indujo a fantasear, lo excitó. Ahora no tenía la menor duda: entre aquella imagen y Jotefa, el leñador de Mataiea, había una misteriosa afinidad. Descubrirlo le produjo una vaharada de placer. Los manes de Tahití comenzaban a *hacerte partícipe de sus secretos*, Paul (2003, p. 69) (las cursivas son propias).

Después de un periplo de velado erotismo entre Koke y Jotefa, se narra su travesía en busca de madera para el tallado de piezas. En esta excursión, Paul admite su deseo por el leñador y además percibe que prefiere ser “poseído” por él. Ante la evidente erección de Paul, Jotefa actúa con naturalidad. Por otra parte, este momento plantea la satisfacción tanto del deseo de experimentar la aproximación a la cultura maorí como del deseo físico que le acometía.

Además, en este pasaje, Koke se siente confiado, libre y aceptado, sin que permeen su origen o sus ideas más arraigadas:

[...] Venciendo su vergüenza, de espaldas a Jotefa, se dejó ir hacia él y recostó su cabeza contra el pecho del joven. Con una risita fresca, en la que no detectó asomo de burla, el muchacho le pasó los brazos por los hombros y lo atrajo hasta tenerlo bien sujeto contra su cuerpo [Paul] cerró los ojos, presa de vértigo. Sentía contra su espalda la verga, también dura, del muchacho, frotándose contra él [...] apenas sintió que lo acariciaba, eyaculó [...] Jotefa lo hizo poco después, contra su espalda, siempre riéndose (2003, p. 73).

Este pasaje es el que define la idea del paraíso para el personaje Paul Gauguin, pues, además de un paisaje natural, donde el agua y la vegetación abundan, se describe un silencio primitivo y, más aún, la posibilidad del goce sin remordimiento, la libertad sin huella de la moral cristiana. Gauguin se da cuenta de que no queda rastro de lo sucedido para su acompañante.

Así, en su discurso interno piensa:

Qué maravilla, ¿no, Paul? Ha hecho contigo algo que, en la Europa cristiana, provocaría angustias y remordimientos, una sensación de culpa y vergüenza. Qué mejor prueba de que la mal llamada civilización había destruido la libertad y la felicidad, privando a los seres humanos de los placeres del cuerpo (2003, p. 73).

De este modo, Paul se resuelve a trabajar en una obra que hablaría del tercer sexo; un cuadro cuyo tema fuera la ambigüedad, pues, de algún modo, “gracias a ese Edén y a Jotefa”, había descubierto la feminidad que yacía en su interior. Así, sus pensamientos fabulan la recepción del cuadro ante el público europeo “Nadie sabría nunca que *Pape moe* era también tu autorretrato, Koke” (2003, p. 75). Sin embargo, la ambigüedad cunde la propia conciencia de Paul, cuando reflexiona que entonces, a pesar de acercarse a ser el salvaje con el que soñaba convertirse, se había comportado como uno de esos “maricas” que tanto había odiado en sus épocas de marinero.

Por otra parte, Paul no había dado importancia al sexo hasta que lo concibió como fuerza creadora. Así, “el sexo comenzó a ser importante para él a medida que iba siéndolo la pintura” (2003, p. 77). En una analepsis, este capítulo describe cómo Gauguin pasó de vivir en la resignación del sexo marital y luterano a la par de realizar una labor absolutamente burguesa, a convertirse en artista y sentir la latencia de fantasías barrocas:

A medida que dejaba de ser burgués, y empezaba a llevar vida de artista —escasez, informalidad, riesgo, creación y desorden—, el sexo fue dominando su existencia como una fuente de goce [y, al mismo tiempo, como] la ruptura de las viejas ataduras, de conquista de una nueva libertad (Vargas Llosa, 2003, p. 79)

No solo se habla de esta transformación, sino que, después de haberse convertido en creador, había “dado un nuevo paso hacia la libertad. De la vida del bohemio y el artista, a la del primitivo, el pagano y el salvaje [...] porque en el mundo al que estabas por fin accediendo, vivir era una continua creación” (p. 79).

El capítulo, por otra parte, narra que, en la contemplación de su reciente obra, el *Pape moe*, Koke comienza un desvergonzado viaje por su memoria para reflexionar sobre lo bien que le ha venido aparejar su pintura con su instinto. Desde su paso por la Martinica y Panamá, donde contrae la sífilis y se habitúa a la violencia sexual hacia las prostitutas, hasta sus intentos por emular esa ebullición en sus encuentros maritales. Incluso, rememora su época como huésped de la familia Shuffenecker, cuando llegaba a acosar sexualmente a la esposa de su benefactor y, acto seguido, se dedicaba a pintar enérgicamente. También se remonta a que en la misma época conoció a van Gogh, “el holandés loco”, cuya voz de profeta lo hizo concebirse a sí mismo como un creador capaz de pintar con la fuerza de las entrañas. Respecto a los cuadros del personaje Gauguin, su colega van Gogh exclama: “[...] ¡Formidables! No fueron pintados con el pincel, sino con el falo. Cuadros que al mismo tiempo que son arte son

pecados” (p. 81). Asimismo, se fija la idea de que el sexo para Gauguin era más bien una “fuente de energía, salud y creación”, un estímulo constante para su quehacer artístico (p. 79) y, como se puede inferir, para su autoconfiguración.

4.2 La traducción intersemiótica en la ecfrasis

En el caso que nos ocupa, la pieza artística conocido como *Pape moe* o *Agua misteriosa*, por sí misma, es signo de otro referente real. Se trata de una representación icónica de la fotografía tomada en 1863 en el monte Aorai, por el francés Charles Spitz, quien logró captar el preciso instante en que una persona nativa de la Polinesia Francesa se acercaba a una fuente de agua rodeada de vegetación (ver figura 2). Pero, luego, el *Pape moe*, como lienzo, se corresponde con su homónimo en acuarela (ver figura 3), la cual, a pesar de su similitud, muestra una figura antropomorfa más femenina que la del óleo. Esta vinculación permite apreciar que el *Pape moe* (ver figura 4) se va cargando de una significación marcada por aquellos rasgos constantes (cualidades) en sus diferentes manifestaciones. Por lo anterior, aquellos signos que aparecen en las tres piezas (fotografía, óleo, acuarela) permiten generar una idea arquetípica de lo que presenta el *Pape moe* como objeto que ha trascendido en la historia del arte. Como se verá más adelante, en *El Paraíso* se genera una nueva explicación en torno a la apariencia de este objeto y su ontología, pues, a través del texto literario, se convierte en la obra en la que Gauguin artista vierte su autoexploración y su dualidad. Mientras, en su función de personaje, Gauguin se abandona a *lo que es*, a *lo que sucede*, a la naturaleza del sitio donde se encuentra, soltando sus inseguridades occidentales: ya no necesita violentar, ya no necesita confirmar lo que se ha visto obligado a creer desde su pasado.

Figura 2. Referencia fotográfica del *Pape moe*, de Charles Spitz



Figura 2. Spitz, Charles (1863).

Figura 3. Acuarela del *Pape moe*

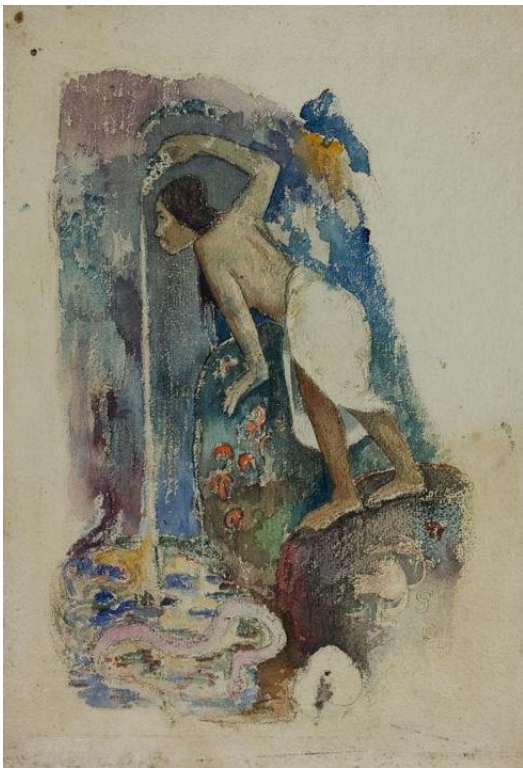


Figura 3. Gauguin, Paul (1893). Acuarela sobre papel. The Art Institute of Chicago.

Figura 4. *Pape moe*

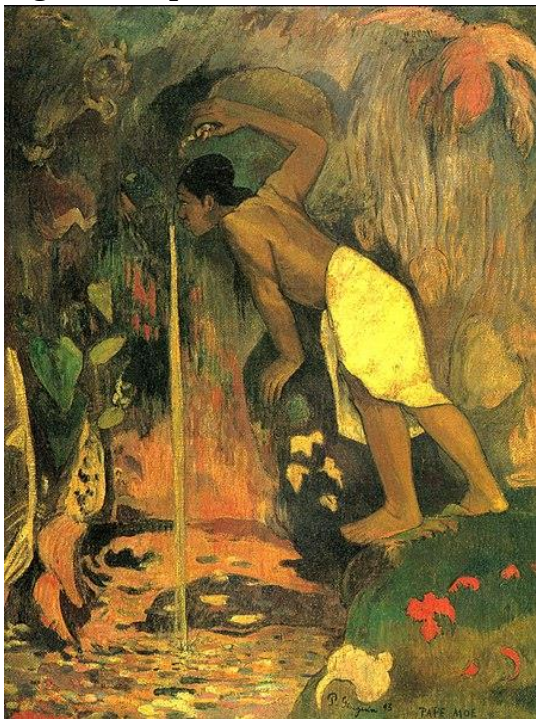


Figura 4. Gauguin, Paul. (1893). Óleo sobre lienzo, 75×99 cm. Colección privada, Zúrich.

Ahora, conviene entrar de lleno al concepto de traducción intersemiótica para considerar sus alcances en este trabajo. Por ello, entre otras fuentes, retomamos las aportaciones de Ana Cecilia Medina y María Andrea Giovine (2021), quienes en el proyecto *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, ofrecen la siguiente definición:

El término “traducción” viene del latín *traductio*, -ōnis, que significa “hacer pasar de un lugar a otro” y fue empleado por primera vez en el siglo XVI [...] En inglés se utiliza el término *translation* en referencia al movimiento de un objeto a otro, o al cambio de sustancia, forma o apariencia. Por ello, traducir puede definirse como trasladar el significado y las características formales de un texto original o “fuente” (p. 67).

Por lo tanto, en la traducción intersemiótica resulta natural concebir que ciertos signos pueden transferirse de un código semiótico a otro, como indican las autoras, de una sustancia a otra;

en nuestro caso, de una sustancia plástica, y por ende visual, a una mental, que se origina en el proceso del signo triádico.

La novelista e investigadora Elena Vinelli (2009) aborda este tema con más detalle a partir de su estudio sobre el debate de Bologna.¹⁶ En su ponencia “Traducción intersemiótica: revisión del debate de Bologna”, Vinelli confronta las posturas de distintos investigadores que, diacrónicamente, abonan a la “cultura transpositiva” —en especial, Roman Jakobson (1959) y Humberto Eco (1999)—. Este debate deviene de que hacia el final del siglo xx se habían establecido suficientes cuestionamientos en torno a la intermedialidad y, por ende, a la transposición. El concepto de traducción intersemiótica surge precisamente en tal marco y es a partir de Roman Jakobson que se les asigna ese nombre a las transposiciones de los fenómenos translingüísticos.

La autora explica que, por tanto, hacia 1959, Jakobson acude a la noción peirciana de *interpretante*, con el fin de clasificar los tipos de traducción. Asimismo, distingue tres tipos de interpretación del signo lingüístico, según se transfiera, traduzca o transponga su sentido, en otros signos de la misma lengua, en otra lengua, o en un sistema no lingüístico:

1) intralingüística o reformulación (consiste en “la interpretación de los signos lingüísticos mediante otros signos de la misma lengua”); 2) interlingüística o traducción propiamente dicha (consiste en “la interpretación de los signos lingüísticos mediante cualquier otra lengua”); 3) intersemiótica o transmutación (consiste en “la interpretación de los signos lingüísticos mediante sistemas de signos no lingüísticos”) (Vinelli, 2009, p. 2)

La autora señala que Jakobson encontró inapropiada la tendencia de que, en los años 50 y 60, se extrapolaran las nociones saussurianas de lengua y signo a códigos no lingüísticos (desde la

¹⁶ El Debate de Bologna fue una discusión programada en un Seminario sobre Traducción coordinado por U. Eco y P. Fabbri, en 1999, recopilado posteriormente en la revista VS 95-97, 2000, bajo el nombre “Sulla traduzione intersemiotica”, número a cargo de Nicola Dusi y Siri Nergaard. El seminario trasunta su carácter de homenaje, cumplidos cuarenta años del artículo precursor de R. Jakobson (Vinelli, 2009, p. 1).

semiología), pues consideraba que era más adecuado buscar las equivalencias dentro del carácter artístico. No se propone equiparar las funciones de los signos lingüísticos con los de sistemas distintos, sino considerar sus propios alcances. En tal sentido, “reconoce que la semiótica es la encargada de estudiar los mensajes en los que operan diversos sistemas de signos, [y explica] algunas nociones de Charles Peirce (1867), como las de contigüidad y semejanza, y las de índice, ícono y símbolo” (como se citó en Vinelli, 2009, p. 2).

Jakobson define al fenómeno de transposición como una “transformación compleja que opera en el pasaje de un sistema de signos a otro: de un medio a otro, de una tecnología a otra, en situación en la que difieren los contextos, así como los lugares de recepción”. Pero además considera que “toda transposición es una traducción en su sentido peirciano, un interpretante que, en ciertos aspectos, resulta equivalente al signo transpuesto o traducido” (Vinelli, 2009, pp. 2-3). Asimismo, Jakobson propone encontrar las equivalencias y diferencias entre diversos sistemas sígnicos, tomando en cuenta los conceptos de ícono, índice y símbolo que, como señala Vinelli, se enmarcan en el uso, en las convenciones sociales que dan origen y preservan la capacidad de significación entre diversos sistemas de signos.

Ahora bien, de todas las nociones peircianas que Jakobson retoma, la de interpretante es la que se puede considerar como una vía constante para pasar de un sistema a otro en la labor transposicional. Al abordar el signo triádico, señalamos que este consiste en un proceso, dado por el representamen (la forma en que el signo se manifiesta, se muestra), el objeto (el contenido del signo) y el interpretante (aquel otro signo o signos con los que una inteligencia relaciona al signo primero). De tal modo, la labor de traducción puede apoyarse en buscar a qué remite una selección de signos lingüísticos y —para el caso concreto de la ecfrasis— cómo estos remiten a imágenes, mientras los interpretantes “visuales” ocasionan una ruta de

significación del texto literario. Es decir, de un interpretante en el campo lingüístico, se pasa a un interpretante del código visual y, con ello, a otros múltiples interpretantes. Esta cadena entonces admite signos que se manifiestan en diferentes códigos semióticos pero que, al encontrarse en la misma semiosis, dan lugar a un sentido conjunto, tomando elementos de la obra literaria y de la obra pictórica.

Por ejemplo, en el capítulo “Aguas misteriosas”, se describe profusamente la vegetación que enmarca la escena, remitiendo a los iconos que presenta el texto visual. En el *Pape moe* observamos un follaje informe de matices fríos y parduscos, mientras en el texto literario se menciona que para Paul: “Ésta era la primera vez que, como un tahitiano, enfilaba a bosque traviesa, hundiéndose en una vegetación espesa, de árboles, arbustos y matorrales que se enredaban sobre sus cabezas hasta ocultar el sol” (Vargas llosa, 2003, p. 71). Todo ello genera una sensación de frescura, penumbra e intimidad y, como se puede observar, el mismo signo (con su respectivo representamen —la palabra ‘vegetación’/iconos de vegetación—) conlleva un interpretante que enriquece la reproducción de la imagen en el texto literario. Definitivamente no se trata de una simple descripción del texto visual, sino que además se transmiten en el texto literario las sensaciones que el texto visual produce, pero con el fin de enmarcar la ficción en un ambiente preformado por la pintura y, por ende, la visión del “protagonista”, Gauguin.

Lo anterior confirma la exposición sobre Jakobson, en el sentido de que “lo confrontable es la relación entre las diversas manifestaciones artísticas, compatibles entre sí en tanto sistemas transformados o segundos” (Vinelli, 2009, p. 3). Además, cabe señalar que, para el mismo Peirce, “toda significación no es otra cosa que «una traducción de un signo a otro sistema de signos»” y que todo signo posee la facultad de ser traducible a una cantidad

infinita de signos que, en ciertos aspectos, son equivalentes” (p. 3). Pero, precisamente, no hay una correspondencia absoluta, sino parcial; una capacidad de sustitución relativa que, en el caso del fenómeno ecrástico, depende de lo que la sociedad relacione, es decir de la semiosis (asociaciones de interpretantes) que pueda hacer. Por ello, rescatamos el enfoque de la traducción entre sistemas artísticos, donde inciden las convenciones que comparten el artista y sus receptores, al percibir estas equivalencias. En este enfoque, se entiende que la traducción intersemiótica no se trata de sustituciones absolutas: solo se trasladan ciertos elementos del signo, de un código a otro.

4.4 Los conceptos de Peirce aplicados a la traducción intersemiótica

Con el fin de estudiar la ecfasis en su relación con la traducción intersemiótica, se ha decidido aplicar el enfoque y los conceptos de Charles Sanders Peirce. Esta base no solo se ha tomado por recomendación de Roman Jakobson, sino porque el pensamiento peirciano concatena distintos niveles de significación, a partir de una concepción compleja del signo, sin que esta pierda solidez. Sin embargo, debido a que las ideas de Peirce no solo abarcan el campo de la semiótica —sino también de la lógica, la ontología y la pragmática, por mencionar algunos— y que además sus escritos fueron compilados por terceros y no por él mismo en una línea temporal continua, nos acotaremos a lo que Daniel Gastaldello y Darin McNabb, filósofo especialista y traductor de Peirce, explican sobre el trabajo de este pensador.

Cabe añadir que, incluso acotándose a la semiótica de Peirce, sus categorías son, aunque justas y suficientemente generales, extensamente informativas. Por lo tanto, para los fines de esta tesis, resulta conveniente limitarse a ciertos conceptos fundamentales y a algunos directamente relacionados con la investigación. Así, revisaremos brevemente la estructura del

signo triádico (representamen,¹⁷ objeto e interpretante); el tipo de relaciones entre el signo y su objeto (imagen, icono, índice), y el tipo de relaciones entre el signo y su interpretante (rema, dicente, argumento). Todo ello tiene como fin ampliar el concepto de signo y homogeneizar su uso, independientemente de si se trata de un signo visual o uno lingüístico.

Para abordar el signo triádico y aproximarnos a la propuesta que Peirce ofrece respecto a la semiosis, hay que plantear, en primer lugar, que el modelo de este filósofo¹⁸ refiere a un proceso casi simultáneo e infinito. Este proceso implica lo que Peirce plantea en tres categorías —de percepción y producción de sentido—: la primeridad, la segundidad y la terceridad, las cuales, de momento, podrían considerarse como algo parecido a tres niveles de reconocimiento, desde una inteligencia que detecta la presencia de los signos, a manera de señales que inciden en el entorno.

Siguiendo el texto de Daniel Gastaldello (2020), el conjunto de conceptos que Peirce propone permite que los signos sean interpretados a partir del acervo o *background* del sujeto. Asimismo, Gastaldello explica que, para el filósofo y científico estadounidense, existe un mundo externo y es la mente la que accede a él, a través de nociones recortadas de ese mundo y que, por ello, lo real está ahí para que nosotros, con nuestras peculiares herramientas cognitivas nos acerquemos a ello, siempre parcialmente. De este modo, aunque no podamos alcanzarlo, lo real existe, más allá de lo que observamos; el conocimiento es entonces un camino perfectible hacia lo real. Así, la semiosis es un encadenamiento de ideas a las cuales,

¹⁷ En su extenso trabajo, al hablar del aspecto manifiesto del signo, Peirce se refiere a un mismo concepto con los nombres *fundamento*, *representamen* o, redundantemente, *signo*, a pesar de que este último se emplea en otros sentidos. Por lo tanto, en la presente investigación, la palabra *signo* refiere al *signo triádico*, constituido por su representamen, su objeto y su interpretante. Así, el nombre empleado para designar al aspecto manifiesto del signo será *representamen*.

¹⁸ Aunque, según indica Max Fisch, Peirce era además “matemático, astrónomo, químico, geodésico, topógrafo, cartógrafo, metrólogo, espectroscopista, ingeniero, inventor; psicólogo, filólogo, lexicógrafo, historiador de la ciencia, economista matemático, estudioso de la medicina, dramaturgo y actor, fenomenólogo, semiótico, lógico, retórico y metafísico” (como se citó en McNabb, 2018, p. 14).

como individuos, podemos vincularnos, pero ni son nuestras ni son del todo ajenas: son la interconexión del conocimiento de la época en la que vivimos, como entes cognitivos.

Siguiendo a Gastaldello (2020), el hecho de que Peirce proponga una nomenclatura para los distintos aspectos del signo no significa que esta sea una especie de taxonomía. Se trata, más bien, de exponer los niveles en que se produce significación y que estos, generalmente, son simultáneos. Para Peirce, el conocimiento proviene de la interpretación de las experiencias, por lo cual considera fuente de conocimiento tanto a la “tenacidad como a la autoridad el método a priori y el método cognitivo”. Todos estos mecanismos tienen en común a la duda como el hilo conductor de la cognición, pues gracias a la duda, aparecen ideas nuevas. Desde esta perspectiva, la duda, el reconocimiento y la especulación conscientes son las claves que nos permiten experimentar el mundo, y los estímulos externos se procesan en nuestro interior considerando las experiencias previas.

4.4.1 El signo triádico

Como se vio con antelación, al hablar de la propuesta de Jakobson, la semiótica peirciana debe distinguirse de la semiología, emparentada con la lingüística y el signo dicotómico de Saussure. Podría decirse que la principal diferencia es la concepción del signo, pues, para Saussure, se trata de una entidad mental, mientras para Peirce se trata de un proceso. Así, el signo no solo remite a “cosas o ideas”, sino que ocurre en términos lógicos (en vez de psicológicos). De ahí, se desprende la otra gran diferencia: el modelo de signo, siendo que para Saussure consistía en “las dos caras de la moneda”, significado/significante, mientras el modelo triádico de Peirce explica, más allá de la constitución del signo, los procesos que lo

atraviesan, y lo considera como el eslabón que concatena tanto el pensamiento humano como el de otros entes.¹⁹

Aunque el modelo triádico se suele representar como el esquema de un triángulo, Gastaldello (2002) y McNabb (2018) explican que, más bien, ha de entenderse como una triple hélice, es decir, un triple entrelazamiento de los procesos lógicos que dan vida al signo. En este, se interconectan los detonantes de significación que configuran al signo: a) el *representamen*, “aquella cualidad intelectual que se presenta, que se performa en el nivel de la primeridad y se muestra en lugar de otra cosa”; esa otra cosa corresponde a b) el *objeto*, en el nivel de la segundidad o el carácter representativo del signo, y c) el *interpretante* (distinto de intérprete). A su vez, este último, se percibe en el nivel de la terceridad, un sistema de ideas que permite conectar primeridad (representamen/representación) con segundidad (objeto/idea).

Aunque a lo largo de esta tesis se han mencionado los constituyentes del signo en varias ocasiones, enseguida se explican con base en el texto de Darin McNabb, pues sus reflexiones parten de un filtro previo, con lo cual se disminuye la confusión entre los distintos nombres que Peirce asigna a conceptos similares o, en ocasiones, idénticos.

Pues bien, McNabb (2018) señala que, en primer lugar, para estudiar el signo, Peirce no plantea qué es, sino qué hace y para qué se usa: “Representan algo y significan algo. Lo que representan es el objeto y lo que significan es el interpretante” (pp. 97-98). Es precisamente este interpretante la diferencia con respecto al signo diádico en el cual solo hay una expresión del signo y su objeto. Como sintetiza McNabb, para Peirce “cualquier cosa

¹⁹ Las categorías de Peirce son a tal grado abarcadoras que son aplicables a otras especies, tanto vegetales como animales, así como a sistemas informáticos, por mencionar algunos, porque en todos los casos hay una ‘inteligencia’ que percibe, e interactúa generando relaciones de sentido con su entorno semiótico. Por lo tanto, la concepción de signo que presenta Peirce tiene mayores alcances que el signo lingüístico, porque él refiere a un signo general que puede ser especificado según la disciplina, como es precisamente el caso del signo lingüístico.

puede ser un signo, pero no hay nada que sea naturalmente y en sí mismo un signo. Para que lo sea, tiene que cumplir tres condiciones: 1) tener una cualidad, 2) relacionarse con un objeto y 3) producir un interpretante” (p. 102).

Representamen. Ahora bien, por cualidad se entiende aquello que distingue al signo de otros y, en este nivel, la cualidad (el representamen) se encuentra en lugar del objeto del signo, pero no en vez de todas sus cualidades, pues “si el signo y el objeto tuvieran las mismas cualidades, entonces serían la misma cosa” (McNabb, 2018, p. 102). El signo entonces solo destaca algunas cualidades del objeto.

Objeto. Por objeto, se entiende el aspecto del signo que genera pensamiento, ya sea físico o mental, pues el objeto del signo puede perfectamente ser desde algo material que conocemos hasta un personaje ficticio de la literatura universal, por ejemplo. Peirce distingue entre dos clases de objetos del signo: el inmediato y el dinámico. El primero consiste en una idea parcial del signo; el segundo se va alimentando por la información que se comparte en la comunidad que lo use. Puede pensarse en el objeto como el contenido del signo y este contenido se constituirá precisamente de ideas, de datos, de información: en el inmediato, se trata de lo que la inteligencia conciba sobre él; en el dinámico, se trata de una noción totalizante que por convención se haya establecido respecto a él y ésta siempre se va actualizando.

En un ejemplo similar al que expone McNabb (2018), veríamos que la ‘ciudad de París’ podría ser el objeto del signo ‘torre Eiffel’ (en función de representamen); pero la torre no lo dice todo sobre la ciudad: ni su topografía ni su ubicación ni la cantidad de habitantes ni las actividades que en la ciudad se realizan. Lo que la torre Eiffel nos hace pensar de París es que ha sido una ciudad revolucionaria, pero este sería solo un aspecto del objeto. En cambio,

el objeto dinámico es “tal y como se conocería a largo plazo, tras una investigación entre una comunidad amplia de investigadores que empleara múltiples signos y contextos (p. 104).

Interpretante. En cuanto al interpretante del signo, se trata de aquel pensamiento al que nos dirige, el qué nos representa. “A partir de su relación con un objeto, todo signo genera un interpretante que es un nuevo signo del objeto, equivalente a o más desarrollado que el original” (McNabb, 2018, p. 105). Este interpretante es el que marca la diferencia entre la simple correlación signo-objeto, la forma del signo-alguna cualidad contenida en el signo, para además vincularse a su significado. En tal sentido, McNabb explica que “Peirce habla a menudo del interpretante como una traducción del signo, ‘el significado del signo es un signo en el que tiene que ser traducido’” (CP, 4.132) (p. 105).

Ahora bien, cabe resaltar que este interpretante, al ser otro signo que genera sentido, dará lugar a un nuevo proceso lógico llamado semiosis.

4.4.2 Relación del signo con su objeto²⁰

Icono. Cuando la relación que existe entre un signo y un objeto queda representada por cualidades que estos elementos tienen en común, se habla de un tipo de signo llamado icono. Entre este tipo de signo, en primer lugar, se encuentra la *imagen*, la cual se caracteriza por guardar una semejanza entre el representamen y el objeto. Ejemplo de ello es un retrato, cuya materialidad nada tiene que ver con el objeto representado, pero que expone cualidades similares a las de la persona retratada.

En segundo lugar, McNabb (2018) menciona al *diagrama*, el cual surge, no de una semejanza de cualidades, sino de la semejanza de relaciones; se trata de la analogía entre el objeto y el representamen o, en palabras de McNabb: “el isomorfismo entre los elementos

²⁰ Tricotomía de la segundidad.

constituyentes de los dos” (p. 117). Así, se puede pensar como ejemplo un dibujo a escala, en el que lo fundamental es la relación proporcional del objeto representado.

En tercer lugar, se aborda la manifestación de la *metáfora*: se trata, ya no de una relación de cualidades ni de isomorfismos, sino de

una semejanza en el modo de representar [donde objeto y representamen] son susceptibles de producir interpretantes que son similares en sus efectos [hay un paralelismo aquí en cómo cada término representa su interpretante, de modo que uno es capaz de ser representado por medio del otro (p. 117).

Índice. Ahora bien, otro tipo de signo es el *índice*, el cual está dado por una relación existencial con su objeto. Se trata de una señalación del objeto a través del representamen, tal como funge la aguja de una brújula —por su condición física— al señalar el objeto ‘norte’. McNabb menciona que estos no dan información sobre el objeto ni lo describen, sino que vuelcan la atención hacia “su singularidad” (p. 118).

Símbolo. Para finalizar con este tipo de relación, entre el representamen y el objeto, se menciona el *símbolo*, uno de los conceptos más generalizados al hablar de signos. Ello se debe a que estos representámenes “no requieren ni semejanza ni conexión existencial con su objeto sino sólo un acuerdo o convención de que un símbolo dado significará un objeto dado” (McNabb, 2018, p. 118).

Por otra parte, siguiendo a Gastaldello (2020), estos tipos de signos se pueden sintetizar de la siguiente manera: el icono es una reducción estereotípica de representación; el índice dirige a una interpretación unívoca al seguir un patrón causa-efecto, y el símbolo genera una interpretación equívoca, por su carácter cultural.

4.4.3 Relación del signo con su interpretante²¹

Solo para tener una idea general de las clasificaciones (tricotomías) peircianas, se describen a continuación los tipos de signos que derivan de una relación entre el signo y su interpretante. Para ello, continuamos con las síntesis que ofrece Darin McNabb.

El mismo Peirce explica que la relación entre el signo y su interpretante “corresponde a la vieja división término, proposición y argumento modificada para que se aplique a los signos en general” (SS, pp. 33-34, como se citó en McNabb, 2018, p. 119). Entonces, en primer lugar, se encuentra un tipo de signo llamado *rema* y que, para su interpretante, consiste en una posible cualidad y por lo tanto es indefinido; ofrece información, pero más o menos como lo haría un sustantivo sin predicado.

Luego se encuentra el signo *discente*, el cual, contrario al anterior “es, para su interpretante, un signo de existencia real” (OFR, 2:37, como se citó en McNabb, 2018, p. 120). Sería entonces similar a una proposición, a la unión de un sujeto a un predicado (cualitativo). Por otra parte, se trata de casos particulares, de situaciones singulares, en relación con un estado de las cosas, a diferencia del siguiente tipo de signo: el *argumento*.

Retomando las palabras de Peirce: “Un argumento es un signo que es, para su interpretante, un signo de ley”, McNabb añade que de este tipo de signo se puede considerar como la conclusión del argumento y “establece la regla de inferencia por la que el representamen se vincula con su objeto” (p. 120). El argumento se caracteriza por ser un procedimiento inferencial que incluye a los dos signos anteriores, al rema y al decisigno.

Por lo anterior, la concatenación de interpretantes puede derivar de la vinculación por el reconocimiento de *a*) la cualidad posible (algo “hace pensar” en que algo puede ser), *b*) de

²¹ Tricotomía de la terceridad.

un hecho definido (algo es, de hecho, esto otro porque presenta determinada cualidad) o *c*) la unión de ambas, mediadas por una regla de inferencia (si esto es y además tiene tal cualidad, entonces se puede inferir tal).

Ahora bien, para aterrizar esta variedad de nombres, tomemos por caso una obra plástica como *El Cristo amarillo*, de Gauguin. En ella, puede encontrarse la imagen de un Cristo crucificado que, al compartir cualidades con cierto Cristo que Gauguin vio en su estadía en Bretaña (con el *representamen* ‘figura policromada tallada en madera del siglo XVII’), se puede considerar un *signo icónico*. En la obra plástica de Gauguin se representa una figura masculina colgada de dos tablones transversales (*rema*), aunque no se percibe la forma de una cruz, esta se infiere, y una paleta cromática que cubre en color amarillo tanto el campo de fondo como a este hombre, remitiendo a la significación del color amarillo en calidad de *símbolo* (por ejemplo, se le asocia a la vida, la luz, al sol e incluso al otoño) y a la cualidad distintiva de la correlacionada escultura del Cristo amarillo.

Como se puede ver, para leer una composición como esta, se vuelve necesario encontrar cuáles son las relaciones entre los diferentes tipos de signos y es para ello que resulta conveniente recurrir a la nomenclatura de Peirce, encontrando cómo se plantea la primeridad (*representamen*), cómo se identifica la segundidad (objeto del signo) y cómo esa identificación dirige a la terceridad (*interpretamen*). En otras palabras, estos niveles serían: *a*) sensación por cualidad; *b*) reconocimiento del contenido del signo (esto es esto), y *c*) resultado de la inferencia.

Las lecciones de Peirce abundan en los procesos que producen conocimiento a partir de alguna manifestación que estimula la duda. Por eso es que enmarcar los signos en estos procesos nos da la pauta para analizar cualquier expresión, en este caso cultural, a partir de

aquellos aspectos que activan la duda y la necesidad de superarla por medio del conocimiento. La duda es la conducente de la primeridad a la segundidad: de la percepción de alguna cosa hacia el reconocimiento de aquella como algo que pertenece al paradigma; la resolución es la conducente a la terceridad, al interpretante. Al respecto, Peirce mismo concede que sus categorías son:

ideas tan generales que pueden considerarse como algo semejante a inclinaciones o tendencias hacia las cuales se dirigen los pensamientos” (CP 1.356, c.1890). Las categorías fluyen por todos los rincones de la mente de Peirce, impregnando sus reflexiones sobre los signos. Estas categorías yacen detrás de todo pensamiento humano, y de hecho, detrás de todos los procesos del universo, tanto inorgánicos como orgánicos (Merrell, 2001).

En el caso de *El Paraíso en la otra esquina*, el simple hecho de que algunos de los capítulos tengan nombres vinculados a obras plásticas de Paul Gauguin activa la duda. Estos nombres remiten a textos visuales de la historia del arte moderno y al imaginario occidental, aunque solo sea por medio de palabras; a su vez, el reconocimiento de las pinturas encamina una lectura totalizante de este texto literario. Así, vemos que se justifica la búsqueda del sentido a partir del cruce de textos, donde los signos visuales que evocan los signos lingüísticos en *El Paraíso* son estímulos para la generación de sentido.

4.5 Traducción intersemiótica del *Pape moe* a las “Aguas misteriosas”

*El espacio era verde azul, no piaba pájaro alguno
y, salvo el rumor de la corriente contra las piedras,
había un silencio, una tranquilidad, y una libertad
que, pensaba Paul, debieron ser los del Paraíso
terrenal (Vargas Llosa, 2003, p.72)*

El *Pape moe* fue producto de la primera estancia de Gauguin en Oceanía, la cual culminó en 1893, mismo año en que realizó esta obra. Para entonces, se apoyaba en su amigo, el galerista Daniel Monfreid, quien le informaba de la venta de sus piezas y le ayudaba con sus finanzas.

Joan Ricart (2008) refiere que Paul Gauguin se encontraba en Papeete desde 1881, con la abierta intención de adentrarse en el mundo primitivo, sin embargo, a sus cuarenta y cinco años, sale de él para regresar a París con un boleto de tercera clase, otorgado por el gobierno francés. Para entonces, su situación económica es a tal grado deficiente que considera dejar la pintura a cambio de un oficio como inspector de dibujo en París. Así como en la época en que zarpó, a su regreso, Paul Gauguin gozaba de mayor popularidad entre el gremio literario que en el artístico. No obstante, en 1893, se organizó una exposición donde exhibió la obra que realizó en el otro continente y algunas de sus pinturas europeas. En ella, su amigo Edgar Degas adquirió dos lienzos (Ricart, 2008, pp. 18-19).

Como se puede ver, la fotografía tomada por Charles Spitz es resultado de la captación de la luz incidiendo en un paisaje tropical donde aparece una figura antropomorfa con cabello semilargo y un cuerpo robusto, acercándose a una fuente de agua. Pero los interpretantes de Gauguin dieron lugar a la creación de un riachuelo en el que cae el hilo de agua: esto no lo vemos en la fotografía, pero sí en la novela, donde incluso se sumergen Gauguin y el “modelo” del *Pape moe*. También se pueden reconocer iconos en las formas botánicas esbozadas; pero, mientras en la fotografía se desconoce la fuerza del agua, los interpretantes de Gauguin muestran una tonalidad rojiza anaranjada que mancha el fondo traslúcido, índice de que es agua en calma, pues refleja a la figura antropomorfa. Asimismo, esta coloración funge como índice de la calidez de la luz solar, asemejando un ocaso. Por su parte, la novela refiere a un riachuelo en movimiento y a una densidad de vegetación tal que el sol a duras penas atraviesa las copas.

En el nivel de la terceridad sobresalen símbolos cuya relación semántica está dada por leyes arbitrarias, culturales. Es decir, aparecen signos cuya relación representamen-objeto está

dada por la historia y la cultura. Ejemplo de ello es que la figura parece fijar la mirada en una piedra donde se esbozan figuras no orgánicas, sino trazadas por la mano humana, a modo de trazas rituales. Además, la cabellera larga que suele asociarse a la feminidad y el cuerpo robusto que suele considerarse masculino, en conjunto, son signo de dualidad, en este caso, le hemos llamado androginidad.

Considerando que el agua es uno de los signos más sobresalientes de la pintura, es fundamental tratar el símbolo del agua en sus dos manifestaciones pues al *Pape moe* también se le conoce por el nombre *Aguas misteriosas* —como el capítulo de *El paraíso* comento—. Estas dos manifestaciones son las aguas reflejantes, quietas, dulces, y las aguas en movimiento que, en la pintura, aparecen como un hilo que fluye desde la roca. Desde la introducción de su *Diccionario*, Cirlot (1992) afirma que las cualidades dominantes del agua son la fluidez y la “fertiliza, [que] purifica, disuelve”, y señala que, al relacionar tales condiciones, se puede sintetizar lo siguiente: “la disolución de las formas, la carencia de formas fijas (fluidez) va ligada a las funciones de fertilización o renovación del mundo vivo material, y de purificación o renovación del mundo espiritual (p. 35)

Ya en la entrada “Aguas”, Cirlot expone cómo “se considera a este elemento como el mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche, sangre. Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y fin de todas las cosas de la tierra” (p. 54). Aunque ahora ahonda en cómo las culturas a lo largo de la historia han distinguido entre las aguas abismales y las aguas reflejantes; las aguas en movimiento y las aguas quietas. El común sentido es que “la inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación” y, de ahí, el autor trata el tema de la multiplicación de la vida y el bautismo

(p. 55). Y es en este punto que resulta interesante la observación de este símbolo, pues encontramos una primera referencia entre la pintura y el capítulo “Aguas misteriosas”. Mientras la temática de la pintura se sitúa en el lado de un “paraíso” prehistórico, donde se observa el dominio de la naturaleza, y donde la figura antropomorfa es casi equiparable a cualquier otra especie —solo distinta por conocer y cubrir su desnudez— que busca abreviar de una fuente de agua; la novela refiere a un paraíso donde el sumergimiento, figuradamente bautismal, propicia la liberación del personaje Gauguin.

La pintura muestra aguas quietas que reciben la tenue fuente que surge de la roca y, por la apenas estable postura de la figura andrógina, podría generar el interpretante de equilibrio: evoca el delicado y majestuoso equilibrio de la existencia humana, bajo el ala de la naturaleza. Por su lado, el texto literario sobrepone los deseos humanos y cuestiona la moralidad que hostiga al pensamiento occidental. Gauguin se piensa a sí mismo como un exitoso hombre que sorteó los encuentros sexuales y los abusos que estos hubieran implicado en su paso por la marina, pero experimenta alegría, placer y sanación al rendirse a su deseo sin que Jotefa —el personaje al que en la novela se le atribuye el papel de musa del *Pape moe*— o el mismo Gauguin tenga un dominio violento sobre el otro. Por ello, sale de las aguas transformado: por experimentar el placer sexual en calma, sin violencia y sin abuso.

En cuanto a la gama cromática a la que remite la narración del capítulo, se encuentra cierto contraste con los matices del objeto plástico. Se describe un espacio lleno de vitalidad y placer, donde la “frugalidad” motiva la creación del artista. Mientras, la pintura motiva una sensación de parda incertidumbre, al estar cargada de tonos ocre, olivos, naranjas y azules agrisados. Aunque el texto literario insiste en “ese entorno de luminosidad tan viva, de colores tan nítidos y contrastados, de calor y rumores crecientes, animales, vegetales, humanos, y el

eterno sonsonete del mar” (Vargas Llosa, 2009, p. 67). No obstante, estas evocaciones son perimetrales al pasaje correlacionado con el objeto plástico.

Como en la fotografía (o cliché) de referencia, la figura central del cuadro es un ente antropomorfo de larga cabellera, con la parte inferior del cuerpo medio cubierta por un paño blanco. La figura, de complexión robusta y líneas rústicas que se percibe en el lienzo se encuentra asida a grandes rocas. En el texto se puede encontrar un índice entre la figura y el personaje Jotefa: no solo por el tema de la androginidad, sino porque cuando el personaje Gauguin conoce a Jotefa, se encuentra tallando figuras de rasgos y cuerpos prominentes inspirados en sus vecinos, satisfaciendo su deseo de encontrarse con esa otra cultura de frente, “ya que, para su desdicha en la isla no quedaban trazas de estatuas ni tótems de los antiguos dioses maoríes” (Vargas Llosa, 2003, p. 67).

Es decir, mientras está creando aquello que fue a buscar, se aparece ante él un muchacho que representa otra de las manifestaciones de libertad de los maoríes que Gauguin espera observar. Tal como sus figuras talladas, Jotefa encarna en un cuerpo torneado rasgos entre femeninos y masculinos, por lo cual infiere que se trata de un *taata vahine*, “aquel tercer sexo intermediario que, a diferencia de los prejuicios europeos, los maoríes, a ocultas de misiones y pastores, aceptaban todavía entre ellos con la naturalidad de las grandes civilizaciones paganas” (pp. 67-68). Además, la descripción física de este personaje se asemeja a lo que se puede apreciar en la pintura:

la piel cobrizo cenicienta del muchacho traslucía unos músculos tensos [...] el muchacho, con un pequeño lienzo ceñido en la cintura que le cubría apenas las nalgas y el sexo [...] irradiaba ese aire familiar de alguien que, de tiempo atrás, parecía formar parte de tu memoria (Vargas Llosa, 2003, p. 68).

El personaje Gauguin se inquieta por el atractivo sexual que el joven representa. De tal modo, sus posteriores encuentros con él se van cargando de enigma y sensualidad, en especial a partir de que Gauguin resuelve la cuestión de por qué se le hace familiar el personaje Jotefa, al encontrar entre sus haberes la fotografía que Charles Spitz le había regalado:

Su título, *Vegetación en los Mares del Sur*, era tramposo. Lo importante en ella no eran los enormes helechos, ni las madejas de lianas y hojas enredadas en ese flanco de la montaña del que fluía una delgada cascada, sino la persona [...] ¿Un joven? ¿Una joven? La foto sugería ambas posibilidades [...] sin excluir que fuera las dos cosas, alternativa o simultáneamente (Vargas Llosa, 2003, p. 69).

Después del descubrimiento de Gauguin, surge una excursión solo en compañía de su joven amigo, con lo cual la tensión crece. El capítulo ahonda en la belleza del muchacho, desde la percepción de Paul: resalta su musculatura, pues ambos andan descalzos y en taparrabos, y Jotefa precede el camino. En este pasaje se configura la ficcionalización del origen del cuadro, con un entorno que remite a la pintura a través de la descripción del bosque y su vegetación

Mientras en el cuadro se observa una frondosa vegetación insinuada, donde se pierden las formas y la definición de las especies, en el texto se lee lo siguiente:

Ésta era la primera vez que, como un tahitiano, enfilaba a bosque traviesa hundiéndose en una *vegetación espesa, de árboles, arbustos y matorrales* que se enredaban sobre sus cabezas hasta ocultar el sol [...] en la *verde penumbra tachonada de brillos*, conmovida por cantos de pájaros que aún no conocía, aspirando ese aroma húmedo, oleaginoso, vegetal que penetraba por todos los poros de su cuerpo, Paul sintió una sensación embriagadora, plena, exaltante, como producida por un elíxir mágico (Vargas Llosa, 2003, p. 71).²²

²² Las cursivas son propias.

Por otra parte, adquiere notoriedad el riachuelo en el que cae la breve cascada del cuadro, pues durante la excursión Jotefa le indica a Koke que habrán de cruzar un cuerpo de agua:

Se hundió en el arroyo y Paul lo siguió. El agua fría le produjo una sensación bienhechora, lo liberó de la insoportable tensión. El leñador, al ver que Paul permanecía en el río, protegido de la corriente por una gruesa roca, dejó en la otra orilla la bolsa de provisiones y su taparrabos, y volvió a sumergirse riendo. El agua cantaba y formaba ondas y espuma al chocar contra su armonioso cuerpo (Vargas Llosa, 2003, p. 72).

Finalmente, en este pasaje, encontramos signos que hemos revisado en la obra plástica, aunque en funciones distintas, en funciones narrativas. Elementos como el ‘agua’ —claro está—, el ‘río’, la ‘corriente de agua’, la ‘gruesa roca’, el ‘taparrabos’, ‘olas’, ‘espuma’, ‘armonioso cuerpo’: todos son signos que nos remiten a la imagen del *Pape moe*.

4.6 Entre el *Pape moe* y las “Aguas misteriosas”

La ecfrasis de *Pape moe* en *El Paraíso en la otra esquina* contribuye a la configuración del personaje Gauguin como sujeto a cambios internos, con lo cual su percepción sobre sí mismo obstaculiza sus prácticas culturales. En el capítulo “Aguas misteriosas”, la constante más notable entre objeto plástico y texto literario es la referencia a los siguientes puntos:

- Las aguas. Su propiedad de transformación, aludiendo al bautismo, a la purificación y a la ambigüedad por su capacidad de reflejo.
- La figura de androginidad. Ambigüedad y naturaleza de la vida humana.
- La vegetación. Entorno que establece el estado de naturaleza en las relaciones humanas, mermado por las prácticas culturales de Occidente.
- La roca en la montaña. Referente del misterio y el culto pagano.

Como vimos, ya desde el homónimo entre el capítulo y el nombre popular del cuadro, se observa un estímulo para la generación de sentido, con la condición de tener presente el objeto plástico. De este modo, el desarrollo del personaje Gauguin pierde el límite respecto a la configuración de del artista plástico como personaje histórico. Al partir de un punto de verosimilitud: la pintura existe, la conocemos, la creó el artista postimpresionista, por tanto, bajamos la guardia ante el hecho de que se trata de una ficcionalización de su proceso creativo y, a cambio, se puede percibir un acercamiento profundo con la pintura, ya no viéndola desde su aspecto descriptivo, sino como un texto visual que atraviesa temporalidades, medios, circunstancias, intenciones humanas y, desde luego, distintos entornos semióticos.

Capítulo 5. Ecfrasis y dialogismo en “La lucha con el ángel”

El presente capítulo se dedica al aspecto dialógico de la ecfrasis en *El Paraíso*, a partir del objeto visual *La visión tras el sermón*. Para el análisis, se han elegido como eje las siguientes relaciones dialógicas:

- El dialogismo entre la pintura *La visión tras el sermón* y su entorno, caracterizado por expresiones como *Las Bretonas en la pradera* (Emile Bernard, 1888); el cloisionismo y la estética del arte sacro. Todo ello es relevante al considerar que Gauguin quiso aportar un cuadro estrepitosamente revolucionario en un recinto de gran conservadurismo europeo: la iglesia en la Bretaña, además de que en esta etapa influyó en otros artistas en Pont-Aven.
- El dialogismo a partir de lo que refleja la pintura en relación con lo que dice el texto: cuál es el resultado de “poner en diálogo” ambos textos, considerando que en este capítulo se desarrolla una idea de contradicción en Gauguin. El objeto plástico trata un tema religioso, pero desde el atrevimiento; el texto literario expone las ideas religiosas del personaje, pero desde el desvarío.
- El dialogismo a partir de lo que el autor emite en relación con su lectura de Gauguin escritor (a través de sus *Diarios íntimos*, 1999) y de la obra seleccionada como intertexto explícito del capítulo “La lucha con el ángel” (*La visión tras el sermón*, 1888).

Considerando lo anterior, se sacrificará la aplicación de conceptos como polifonía²³ y heteroglosia,²⁴ así como otros términos sobresalientes de la teoría de Bajtín. No obstante, cabe resaltar que en *El Paraíso* es muy notable la pluridiscursividad mediante el discurso interno libre: la autoapelación constante de los personajes principales a través de “su” pensamiento, después de una extensa narración en tercera persona. La novela es rica en aspectos discursivos y en la convivencia de voces: desde el Gauguin que dejó escritos sus *Diarios íntimos* (1999), la propia obra de Gauguin que, al ser descrita, revela la voz de Vargas Llosa, hasta las polaridades religiosas del personaje Gauguin que se establecen en sus diálogos con otros personajes, maorís y occidentales. No obstante, deseamos centrarnos en los diálogos referentes a la ecfrosis: a la pintura y a lo que se dice en el texto cuando *La visión tras el sermón* se corresponde con él.

El dialogismo como fundamento de la intertextualidad

Para llegar al concepto de dialogismo, conviene comenzar por las explicaciones de Julia Kristeva (1997), divulgadora inicial de los textos bajtinianos en occidente, pues, en su artículo *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*, expuso el dinamismo que sugerían los estudios literarios a partir de este autor. Esto dio lugar a nuevos estudios donde la estructura literaria comenzó a concebirse como una elaboración a partir de otra estructura. De tal manera, también se propagó la idea de que ningún texto se ha formado aisladamente, sino que toda palabra ha surgido como respuesta a otra; todo enunciado, todo texto, responde a otro. En

²³ Término proveniente de la teoría musical, “refiere a la articulación de distintos registros discursivos en el seno de una obra”. Por medio de la polifonía, se pone en escena la heteroglosia para representar la pluralidad social.

²⁴ La producción de enunciados tiene múltiples sesgos de la lengua, del modelo ideal. Heteroglosia es el fenómeno que representa la variedad de formas en que los diferentes grupos de hablantes utilizan una misma lengua, en una misma sociedad. Tal diversidad se da en las variantes dialectales, sociolectales (jerga), cronolectos (generacionales) e ideolecto (uso particular del hablante).

palabras de Kristeva (1997), se trata de “un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior [...] La historia y la moral se escriben y se leen en la infraestructura de los textos” (p. 2).

Para tratar las relaciones estructurales de la palabra, Kristeva repara en las tres dimensiones del espacio textual: el sujeto de la escritura; el destinatario (que, en este caso, a pesar del contexto de globalización, pertenecen a una cultura marcada por la colonización), y los textos exteriores [contextos] (1997, p. 3). Estos textos exteriores se pueden considerar como los contextos, ya sean sincrónicos o diacrónicos con respecto a la enunciación. Por ejemplo, los textos visuales que rodean a *La visión tras el sermón* en el capítulo están cargados de búsquedas para comprender las transformaciones religiosas, donde había una pugna por omitir el aspecto místico, alcanzar la laicidad, cambiar de paradigma religioso (hacia el protestantismo) y adecuar ciertos aspectos religiosos al quehacer humano desde la libertad.

Debido a que el dialogismo planteado por Bajtín surge en una escuela distinta a la francesa, cabe distinguir su ámbito del de los estudiosos de la semiología, la cual se distingue de otras por su adhesión al concepto de signo lingüístico. Además, su pensamiento sostiene diferencias respecto a las corrientes que hasta entonces habían permeado en Occidente. Por lo tanto, como introducción a este autor, seguiremos al semiólogo uruguayo Fernando Rius Herrero (2020), quien ofrece un panorama de Bajtín y su entorno, así como las corrientes y los resultados de investigaciones que “dialogan” con la propia obra del crítico ruso.

En primer lugar, Rius (2020) contrasta a Bajtín con Saussure, planteando que el segundo se centra en el corte sincrónico para el estudio lingüístico y, contrario a Bajtín, decide no toma en consideración la historicidad de la lengua ni las pugnas que su evolución refleja.

Es decir, mientras Saussure busca un objetivismo abstracto, Bajtín apunta a la subjetividad. Además, Rius señala que Bajtín se separa de Von Humboldt y de su subjetivismo idealista, pues la fuerza humana individual de creación que este postula se opone a la construcción social, tanto del arte como de las demás manifestaciones de inteligencia.

Se considera que, aunque Bajtín presencié la Revolución, él es un postmarxista, debido a que atribuye principal importancia a los aspectos súper estructurales, simbólicos, intangibles, por sobre los materiales/económicos. También toma distancia de los formalistas rusos, quienes postulan que la forma determina el contenido y que un cambio de contexto se refleja en la configuración, en la forma. Y, aunque a Bajtín se le considera un postformalista, para él, la forma puede conservarse y, en función del contexto, será el significado de su enunciación el que cambiará. Sin embargo, Silvestre Manuel Hernández (2011), en su trabajo “Dialogismo y alteridad en Bajtín”, señala que la noción de dialogismo “está desarrollada a partir de un prolongado examen del formalismo” y cita los libros que por problemas del mismo Bajtín se tuvieron que atribuir a sus colegas: *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (atribuido a Voloshinov) y *El método formal en los estudios literarios* (adjudicado a Medvedev).

Rius (2020) señala que es incluso más importante hacer la distinción entre el dialogismo de Bajtín y la dialéctica de Hegel, quien considera que “A toda tesis corresponde una antítesis; el choque de ambas produce una síntesis”. Esta síntesis puede fungir como una antítesis, y redoblar el proceso *ad infinitum*, sin embargo, en tal caso, siempre hay una especie de pugna; en el dialogismo, no siempre hay una base de oposición. Por otra parte, mientras la dialéctica es una práctica retórica, el dialogismo es una base metaestructural desde la cual se parte, como un origen, una coordenada, una posición; no remite solo a un universo

determinado de significación, sino que apela a objetos externos: el universo no está delimitado.

Pero Rius (2020) explica también que la influencia de Bajtín ha alcanzado distintas vertientes, comenzando por Julia Kristeva, cuya concepción de intertextualidad es una reformulación del dialogismo en su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, publicado en la revista de estudios literarios *Critique*, en 1966 —como se mencionó al inicio del capítulo—. Asimismo, fue bien recibido por el Grupo Tel Quel (Solair, Derrida, Barthes), el cual asume al texto como entidad variable, reconfigurable y resignificable, además de diseminada. De tal manera, el texto no es unidad material, sino una serie de relaciones infinitas, no siempre rastreables, con fronteras muy confusas en el contexto.

Además, a partir de la noción de dialogismo, se publican obras como *El principio dialógico*, de Tzvetan Todorov y *Análisis del discurso*, de Marc Angenot. Aún más: surgen conceptos como el término ‘translingüística’, de Eliseo Verón, influido por la dimensión social que estudió Bajtín ‘el enunciado sociodiscursivo’, para abordar los matices sociosemióticos. Por otra parte, Yuri Lotman de la Escuela de Tartú plantea la noción de ‘semiósfera’ como universo, un concepto totalizante que complementa la noción mínima de significación que es el signo. Rius (2020) cita: “Dentro de la semiósfera todo interactúa en el marco de las relaciones dialógicas [...] todo está entrelazado, como sucede en el ecosistema de los seres vivos”, por tanto, hasta la teoría semiótica se ve impregnada del concepto fundamental de dialogismo.

Volviendo a la propuesta de Bajtín, es necesario abarcarla como una teoría de la subjetividad. Rius (2020) expone que la concepción del sujeto en Bajtín es implícita, pero, al parecer, deja atrás las concepciones de subjetividad individual dada (yo único del idealismo),

subjetividad individual construida (de Sartre), donde el sujeto se hace a sí mismo, y la subjetividad social dada (las características congénitas determinan al sujeto). Bajtín, en todo caso, se ubica en la concepción de que el sujeto se modela a partir de las interacciones con el medio, y esto implicaría una influencia constante de los textos con los que tenga contacto, y los textos que influyan en aquellos otros sujetos con los que tenga contacto.

Ahora, aunque para la elaboración del análisis sería deseable abarcar varios de los conceptos de Bajtín, al tratarse de un trabajo con enfoque en la ecfrasis, y por lo tanto de textos que dialogan a pesar de su distancia física y ontológica, el término clave será el *dialogismo* en sí. Es verdad que lo que propone Marta Plaza es trabajar con la intertextualidad del objeto plástico en la ecfrasis. Sin embargo, al ser la intertextualidad —el “mosaico de citas” que señala Kristeva— derivada de las premisas bajtinianas y un complejo de posturas en tensión que van más allá de lo detectable a través de la novela y la pintura en estudio, se considera válido acotarse al concepto de *dialogismo* y, en su caso, al de *enunciado*. Así, el pensamiento dialógico da espacio a otras relaciones dialógicas que se manifiestan en el universo cultural al que pertenecen, tanto *La visión tras el sermón* como el capítulo de *El Paraíso* en comento.

5.1 El dialogismo y el enunciado

“Dos obras discursivas, dos enunciados confrontados establecen relaciones de sentido a las que llamamos relaciones dialógicas”, dice Bajtín (2013). También aclara que esto no sucede donde hay simples relaciones gramaticales paradigmáticas. El dialogismo existe donde hay sentido, al cual se llega a partir de la relación de dos enunciados [en vez de la síntesis de la dialéctica]. De tal modo, aparece un sentido que no estaba encontrándose en el aislamiento de

los enunciados. Cabe decir que el dialogismo no se limita a la forma explícita de diálogo; no es inherentemente una confrontación, negación u objeción de un enunciado anterior. Además, el dialogismo entre textos no requiere de la presencia de sus autores. De tal modo, el dialogismo no se enmarca en el esquema comunicativo oyente-hablante.

El enunciado es la unidad mínima del discurso; la conclusividad que da lugar a la siguiente producción enunciativa como respuesta. Se presenta en infinitos formatos: desde una interjección hasta una novela en varios tomos —porque estos se presentan como unidad, aunque, por supuesto, dentro de estos haya otros enunciados, y en estos otros tantos. Silvestre Manuel Hernández (2011) apunta al concepto de palabra como enunciado, y explica que para Bajtín la palabra no es como tradicionalmente se consideraba, una dualidad entre expresión y objeto (la dicotomía saussureana de forma-contenido), sino que cada palabra, en calidad de enunciado, “toca miles de filamentos dialógicos y participa en el diálogo social [...] Al mismo tiempo, el enunciado no sólo pertenece a la lengua, sino al contexto cultural semántico-axiológico, por tal razón, puede ser visto como una entidad dialógica” (p. 19). Hernández (2011) menciona que otro aspecto de gran interés es cómo para Bajtín un intercambio de enunciados constituye el diálogo y en este se generan las relaciones intertextuales cuando se entreve la otredad y se busca su presencia: “‘el otro’ aparece como su semejante en tanto sujeto discursivo” (p. 20), pues el otro se encuentra en el mismo espacio textual y, por ende, de percepción.

Vale mencionar que una de las constantes en las novelas como textos dialógicos es la ambigüedad y que “el novelista encuentra la bivocalidad en el plurilingüismo que alimenta su conciencia” (Hernández, 2011, p. 21). En el caso de *El Paraíso* se percibe con claridad la

intención del autor de fragmentar la enunciación, al alternar la narración en tercera persona con una postura omnisciente y la apelación hacia los personajes principales.

Como se puede resumir, el sentido surge de la puesta en acción de —al menos— dos enunciados (discursivos). Por lo tanto, la producción de un enunciado en relación con otro lleva a la generación de sentido. El dialogismo es, entonces, la generación de sentido a partir de dos enunciados. “La expresividad de un enunciado viene dada, más que por su objeto, por aquellos enunciados a los que contestamos” (Rius, 2020).

Y al cuestionarse a qué “contesta” el enunciado, se complejiza el análisis, pues al aplicar el dialogismo en los dominios de la ecrasis, se han de considerar los múltiples enunciados que se han formado socioculturalmente entre ambos textos; los múltiples enunciados que se expresan en la obra plástica; los enunciados de la crítica; los enunciados de la historia que subyace en la pieza; y semejantes niveles de enunciados en la pieza literaria. Por supuesto, el asunto por clarificar es cuáles son los enunciados que se pueden poner en juego y esto será determinado por los enunciados que se respondan en un código común. Buscar ese código hará posible establecer al menos equivalencias entre las cuales establecer sentido.

5.2 El dialogismo en “La lucha con el ángel”

Como se mencionó, hay un punto por explorar en cuanto al dialogismo en relación con el cambio de voz: desde la narración extradiegética, hacia una voz que, en segunda persona, apela directamente —de manera dialógica— al personaje Gauguin. Aunque este es un fenómeno constante a lo largo de toda la novela, capítulos sobre Flora Tristán incluidos, este cobra particular importancia en el capítulo 14, “La lucha con el ángel”. El motivo de que este

capítulo se distinga es que justamente se narran las contradicciones que atraviesan la consciencia de Gauguin, pues aquí no solo reflexiona sobre su quehacer, rememora su vida, se castiga o se felicita, sino que entra en juego una fragmentación de sí mismo. Mientras las antítesis sobre su papel en la vida se enmarcan en lo dicotómico (del burgués al artista bohemio; de europeo a salvaje), en este caso, se perciben las distintas fuerzas que moldean al personaje. En él conviven sus distintas fases sin que se nieguen una a la otra. En este capítulo sigue siendo un artista, pero no aquel que, dedicado de lleno, da más importancia a la labor creativa que al dinero; sigue siendo mordaz, pero no para evidenciar la verdad.

Ante tales contrastes, incluyendo los cambios de voz en la narrativa, conviene indagar en las posturas discursivas del mismo Vargas Llosa, quien, en su trabajo “El arte de mentir” (1996), expone sus ideas sobre la ficcionalización de la realidad y los motivos por los cuales nos involucramos en ella, tanto el lector como el autor:

Las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa—, pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es [...] Los hombres no están contentos con su suerte —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de que llevan [por ello]. En el embrión de toda novela hay una inconformidad y un deseo (p. 270).

Por otra parte, explica que la ficción se genera a partir de convertir en palabras la vida misma. Con mucha mayor razón, queda aquí enmarcada la ficcionalización de las obras plásticas, tanto de sus orígenes como de su aspecto: “Al traducirse en palabras, los hechos sufren una modificación profunda” (pp. 271-272). Vargas Llosa asienta la naturaleza de estas transformaciones de lo que es a lo que se lee. Y, a propósito del tema que permea la correlación de la *Visión tras el sermón* (ver figura 5) y el capítulo de *El Paraíso*, veremos algunas similitudes discursivas del “monólogo” de Gauguin y del autor de la novela en torno a

la idea del ser humano más allá de su moral y la suplementación del arte para subsanar la carencia de confianza en la religión.

Vargas Llosa (1996) explica cómo la novela revela aquello que los integrantes de una sociedad quieren ser, sus sueños, sus fantasías, más allá de lo que en verdad son. Cuando expresa que “Las mentiras de las novelas no son gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida” atribuye a la labor ficcional un carácter subsanador, ante las carencias de unidad que las sociedades occidentales modernas viven. En contraste,

Las culturas religiosas producen poesía, teatro, no novelas. La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, *donde hace falta creer en algo*, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada (p. 275).

Además de cierta amoralidad, en las entrañas de las novelas anida cierto escepticismo. Cuando la cultura religiosa entra en crisis, la vida parece escurrirse de los esquemas, dogmas, preceptos que la sujetaban y se vuelve caos [...] El regreso a la realidad es siempre brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos [...] Salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad (p. 275).

A lo largo de este capítulo, el estilo interno da lugar a la autoconsciencia que confronta al personaje con su pasado, con su obra, con sus vivencias, victorias, fracasos e intenciones, pero también es un medio por el cual reluce la voz del novelista. De tal modo, se constituye un narrador que, sabiéndolo todo, pone en evidencia a Gauguin: lo desenmascara.

Hay una puesta en diálogo sobre el discurso de quien fuera un Gauguin al llegar a Tahití y otro Gauguin que busca marcharse a las islas Marquesas; un Gauguin que, de la Bretaña, donde creó *La visión*, viajó a Arles para instalarse con van Gogh; un Gauguin que comenzaba una carrera artística y uno que va cambiando conforme la búsqueda personal y la necesidad de mantenerse económicamente estable. Además, tanto en la historia del arte como

en la novela, hay un diálogo entre *La visión tras el sermón* y las *Bretonas en la pradera* (ver figura 6), de Émile Bernard.

Figura 5. La visión tras el sermón



Figura 5. Gauguin, Paul (1888). Óleo sobre lienzo 73×92 cm. National gallery of Scotland.

Figura 6. Bretonas en la pradera



Figura 6. Bernard, Émile (1888).

El capítulo “La lucha con el ángel”, como texto ecrástico, entre sus descripciones de *La visión* refiere a: “Un grupo de piadosas bretonas, luego de escuchar el sermón dominical de un tonsurado párroco de perfil parecido al tuyo [...] veían frente a ellas, o tal vez solo imaginaban, aquel inquietante episodio del Génesis: la lucha de Jacobo con el ángel” (pp. 285-286). De esta cita, se desprende una identificación del personaje Gauguin con el de su cuadro, aquel que precisamente lidera —y propicia— la contemplación de la escena. Con ello, o se enfoca en la enigmática posición religiosa del artista o se realza que la relación de Gauguin con ese cuadro se encuentra en sus luchas y la violencia que ha conllevado su vida.

5.3 Sobre el objeto ecfrástico *La visión tras el sermón*

Como esta, ciertas obra del artista parecen sintetizar el primitivismo de las prácticas rituales existentes a fines del XIX. Un ejemplo de ello se encuentra en *El Cristo amarillo* (p. 287), donde también dialogan la época moderna y el postimpresionismo —en el cual se buscaba explorar más allá de los mecanismos de representación, motivando la subjetividad— con el Medievo y el arte simbólico-religioso —con el cual se buscaba explicitar visualmente los estatutos para la regulación ideológica—. Esta síntesis plástica implica el uso de recursos como el color plano, la demarcación de las figuras a través de una línea notoria, la ausencia de escorzo y la limitación en la paleta de color.

El cuadro se caracteriza por la representación de lo rústico y supersticioso, imaginario colectivo, fe, irrealidad/irracionalidad, por la falta de realismo; no hay perspectiva como tal. Pero ¿es una crítica? Dado el caso, ¿por qué se sitúa a sí mismo en ella? Lo emocionante en el cuadro no es el “milagro”; es la violencia: el color, la pelea, y, en cuanto a las bretonas, una actitud opuesta a tal violencia: contemplación —no observación— pasiva.

Ahora bien, *La visión tras el sermón* (ver figura 6) dialoga con las obras medievales a través de un código común de estilo, principalmente por una técnica conocida como *cloisioneé*, aunque también dialoga con corrientes como el fauvismo y el sintetismo. Por otro lado, como en el Medievo, se aprecia la desproporción entre las figuras, pero, cabe recordar que la naturaleza de tal desproporción, hacia los siglos V-XV, obedece a la representación de las jerarquías. Así, a las figuras divinas correspondía un mayor tamaño y, por lo general, centralidad en la obra, mientras a las figuras humanas correspondería un tamaño menor y una posición periférica o inferior.

Por lo anterior, cabe señalar que también en *La visión tras el sermón* la proporción parece alterada si se desea relacionar los elementos del cuadro en un mismo espacio. Sin embargo, en este caso son algunas mujeres quienes poseen las mayores dimensiones y, por tanto, es en ellas en quienes recae la atención. De tal manera, la acción mítica de Jacob contra el ángel disminuye en comparación con la representación de las creyentes que presencian la escena bíblica. El humano religioso tiene mayor jerarquía que los personajes del relato bíblico, pues son producto de su imaginación y su discurso. Visto así, se trata de una representación donde la divinidad existe solo porque el humano existe y la piensa: la crea y la imagina, y aunque la escena remite a la superioridad del ángel sobre Jacob, tras su terca lucha, su aparición depende absolutamente de la convicción de los fieles.

5.4 La novela y el objeto ecfrástico

A pesar de que el mecanismo del estilo de enunciación polifónica es un rasgo distintivo de toda la novela, en el análisis de este capítulo cobrará relevancia debido a que la base está formada por las manifestaciones de intertextualidad y dialogismo, entre el capítulo y el objeto visual, pero también en cuanto al discurso interno del fragmento literario.

Enmarcado en Papeete, septiembre de 1901, el capítulo comienza por narrar cómo hacia 1900 Gauguin convocaba a un mitin contra la “población china”, avalado por el Partido Católico. La situación era por demás absurda, considerando su tradicional enemistad con la Iglesia y su perpetuación de la colonialidad. Incluso Paul reconocía que:

La enfermedad y los remedios le habían dañado la mente y que no era capaz de controlar sus propios actos, que decidía por instinto o pálpito, como los niños o los viejos gagás. [Seguido del estilo interno libre] Ciertamente, ya no eras el de antes, Koke. Hacía meses [...] que no habías terminado un solo cuadro [...] cuando no estabas derribado por la enfermedad, el alcohol o las drogas, dedicabas todo tu tiempo a ese

periodiquito mensual, humorístico y panfletario *Les Guepes* (las avispas), órgano de los colonos del Partido católico [...] del farmacéutico y propietario de la plantación cañera, moniseur Cardella (Vargas Llosa, 2003, p. 279).

En el capítulo se describe cómo, entre el final del siglo XIX y principio del siglo XX, Paul había pasado, de ser defensor de los “primitivos” y sus costumbres, a convertirse en su enemigo; servil a los colonos que, al llegar a las islas, lo habían repelido “por bohemio, por sus opiniones anárquicas y ¡por intimar con esos nativos que poblaban sus cuadros!” (Vargas Llosa, 2003, p. 280). Pero, tras la descripción en tercera persona de cómo sus relaciones con los nativos se van viendo dañadas, se vuelve al estilo indirecto libre a través de la segunda persona: “Este cambio se debía al dinero. “Los católicos te habían comprado, Koke” (p. 280). Así, se da pie a la argumentación sobre el comportamiento de Gauguin: tras largos tiempos de carencias y ansiedad por recabar algo para sobrevivir y dar sustento a su hijo y mujer, goza de la holgura que participar con el Partido le ha traído. Vuelve a llenar sus alacenas de comida y licores para, de vez en cuando, ofrecer fiestas que terminan en orgías. Pero todo ello finaliza remitiendo a aquella ocasión en que Paul trata de suicidarse, como leemos: “¿Era así, Koke? ¿O era otra manera de suicidarte, más lenta pero más efectiva que la tentativa anterior? (p. 281).

Tras un bochornoso mitin de colonos católicos, donde Paul apela al patriotismo y la pureza de raza para difamar a los chinos, la competencia mercantil de Cardella, viejo enemigo pero nuevo benefactor, se reúne a conversar con Pierre Levergos, un paciente amigo para quien todo lo que Gauguin dice es un disparate:

Pierre Levergos temía que Paul [hablara de] ese tema obsesivo de sus últimos tiempos: la política. Para nada. Habló sin cesar de religión. Vaya, Koke, nunca dejarías de desconcertar a la gente. Ahora, ante el asombrado Pierre, decía que, a su muerte, la humanidad lo recordaría como pintor y reformador religioso. “—Eso es lo que soy —afirmó, muy seguro—. Cuando se publique un ensayo que acabo de terminar, lo

entenderás, Pierre. En el espíritu moderno y el catolicismo pongo en su sitio a los católicos en nombre del verdadero cristianismo” (p. 283).

Además de insinuar la decadencia mental y, por supuesto, emocional del personaje Gauguin, se describe físicamente al artista: “En esos cinco años, a Paul le habían caído diez o más. No era ya el apuesto forzado de ayer, sino un viejo medio encorvado, en cuyos cabellos abundaban las canas [...] hasta la nariz parecía habersele quebrado y retorcido más” (p. 282). Todo este pasaje está dedicado a declarar que para 1900, a sus 52 años, Paul era prácticamente una ruina. Y todo ello funge como contrapeso a la locuacidad que rodea a la mención del objeto plástico *La visión tras el sermón*, pintura llena de vitalidad e intensidad, en lo representado y en la técnica.

En la narración, la conversación con Levergos se da en Panaauia, a doce años de la creación de *La visión*, pero esta situación conversacional es diametral respecto a las charlas que Gauguin sostenía en 1888, cuando era gran influencia para los jóvenes artistas que llegaban a Pont-Aven, “un pueblecito del Finisterre bretón”.

Él continuaba con su tema: tarde o temprano la humanidad comprendería que le *sauvage péruvien* había sido un artista místico, y que el cuadro más religioso de los tiempos modernos era *La visión después del sermón* [...] a finales del verano de 1888, esa tela resucitó en el arte moderno la inquietud espiritual y religiosa estancada desde su esplendor en la Edad Media (Vargas Llosa, 2003, p. 283).

La mención del cuadro da lugar a la rememoración de la época en que fue creado: su segunda estancia en Bretaña, regresando de su periplo por Panamá y la Martinica, con disentería y otras afecciones —otras luchas—. “Ahora [...] ya no sentías el menor enojo contra Émile Bernard, pese a que este, desde la ruptura de 1891, andaba diciendo por calles y plazas que habías querido regatearle el haber sido el primero en desarrollar las ideas de un arte

sintético”” (p. 285). Pero, cabe mencionar que además del diálogo, de correspondencias, que se puede leer entre un tiempo diegético y otro, el cambio de persona en el estilo indirecto apunta a una profunda reflexión de Gauguin, no sobre su vida solo, sino sobre sí mismo, sobre quién fue y quién será entre los demás: “Como si a ti te interesara el papel de fundador de escuelas de las que probablemente ya nadie se acordaba. Más te dolieron otras cosas que decía el apuesto, delicado, fino muchacho [Émile]” (p. 285).

Esta mención de Émile Bernard y de sus *Bretonas en la pradera*, también de 1888, se puede considerar como un juego en el que se pone en duda la autenticidad de la obra de Gauguin, pero, al mismo tiempo, esta se desecha al percibirse su apatía por una de las cosas que más emocionaban a sus colegas contemporáneos: la notoriedad a través de la originalidad. En este caso, al volverse tan explícita la relación del personaje Gauguin con referentes del mundo real (objetos plásticos de otros artistas y corrientes artísticas) se acrecienta la sensación de que, sin dejo de lástima, Gauguin es incomprendido, está aislado. En los mismos *Diarios íntimos* (1999) del artista que, por supuesto, fueron una base importante para la creación de *El paraíso en la otra esquina*, se encuentra correspondencia con diferentes personajes. Entre ellos, Claude Strindberg, quien explica por qué ha rechazado la petición de Gauguin de escribir el “prefacio a su catálogo, en memoria del invierno de 1894-95”, escribe:

Ahí va: no puedo comprender su arte y no puedo quererlo. No comprendo su arte que ahora es exclusivamente tahitiano. Pero sé que esta confesión no lo asombrará ni le herirá, pues usted siempre me pareció fortificado especialmente por el odio de los demás: su personalidad se deleita en la antipatía que despierta, ansiosa como está de conservar su propia integridad (Strindberg como se citó en Gauguin, 1999, p. 29).

El anterior fragmento es muestra de la forma en que el artista se relacionaba con parte del entorno intelectual, donde lo más valioso para él era su intacta voluntad de hacer arte

conforme a sus propios principios. Pero la forma en que continúa la carta ahonda en cómo sus intenciones distaban de las de los artistas europeos:

Y quizás esto es una buena cosa, pues en cuanto usted fuera aprobado y admirado y tuviera partidarios, lo clasificarían ellos a usted, poniéndolo en su lugar y dando a su arte un nombre que, cinco años más tarde, la generación más joven estaría usando como un rótulo para designar un arte pasado de moda, un arte que harían cualquier cosa por tornar todavía más anacronismo (Strindberg como se citó en Gauguin, 1999, p. 29).

La guía dialógica entre el texto visual y el texto literario es el cinismo, la brutalidad y la necesidad de Gauguin por incomodar hasta la muerte, de demostrar que no se supedita a nadie, que no simpatiza con nadie. La puesta en diálogo con otros textos podría resultar en conclusiones distintas, sin embargo, al abocarnos a lo que rescata de su biografía el texto literario y la forma en que se ficcionaliza al artista, convirtiéndolo en personaje, resulta perfectamente verosímil que sea el creador de la obra plástica. Para el espectador, casi todo lo que encuentre en *La visión tras el sermón* le parecerá contradictorio, no podrá decantarse por una sátira, pero, por supuesto, tampoco una representación ni de fe ni de idolatría.

5.5 El cruce de textos: las luchas de Gauguin

La trasposición de los textos estimula una sensación de inconformidad y, por supuesto, de lucha. Toda la charla de Gauguin en su “demencia”, causada por la enfermedad, la soledad, entre otros factores, y en su embriaguez es la revelación de cómo ve cada una de las cosas que rememora: ha vencido. Como Jacob en la lucha con el ángel, ha vencido, aunque “Ha sido descoyunturado en el muslo”, camina con esfuerzo aferrado al bastón, pero sigue en pie, sin dejar de atribuirse un papel especial para la historia: su presencia en el mundo será recordada “como un artista, pero sobre todo como un místico”, dice el personaje Gauguin.

Por otra parte, para la época en la que se sitúa el capítulo, Gauguin, personaje y artista, ha pasado por distintas luchas, entre ellas, la ocasión en que riñe con un grupo de bretones en un altercado contra su excéntrico grupo de amigos, compuesto por otros artistas bohemios y “Hanna, la javanesa” —quien, tras el suceso, vacía la casa de Gauguin, llevándose además su dinero y dejando únicamente las pinturas—. En esta lucha contra los ofensores de su grupo es gravemente herido, pues una patada se encarga de fragmentar uno de sus tobillos, al grado de hacerle cojear por el resto de su vida, como se recuerda con el uso de su bastón

Otra de las “luchas” más importantes sucede cuando, al finalizar su “última obra maestra”: *¿De dónde venimos?, ¿quiénes somos?, ¿a dónde vamos?*, decide beber todo el arsénico con el que contaba para curar las heridas de sífilis que azotaban sus piernas, con el evidente fin de suicidarse. Sin embargo, sobrevive al envenenamiento: su cuerpo ha vencido a su propia voluntad y a la muerte. Así como lleva la lucha, es él mismo el observador de ella, narrando despreocupadamente, en absoluta convicción la importancia que sus hallazgos han tenido, por ejemplo, fue una especie de patriarca para la escuela de Pont-Aven sin intentar ejercer poder alguno —es genuino y no suplanta como lo haría Jacob—.

La pintura, como se ha visto, narra el episodio bíblico en que Jacob lucha con el ángel, concebido en la tradición como una teofanía, es decir, una representación de Jehová. Pero, aunque la lucha por sí misma tiene el protagonismo del nombre y su propia referencia plástica a “luchadores de sumo” de Hokusai, el tema del cuadro es la ensoñación de la fe. Mientras las bretonas posan sus manos en señal de respeto ritual, con los ojos cerrados, una de ellas observa fijamente la escena: aquella de afilada nariz que remite a su modelo favorita del momento, Madelaine Bernard (hermana de su alumno, Émile Bernard) y a quien trataba de seducir sin éxito. El capítulo ahonda en la religiosidad de Madelaine y en cómo ella, y de paso

su hermano, inspiraron la búsqueda de lo religioso (que no lo sagrado) y lo primitivo en el arte de Gauguin.

El capítulo insinúa que la relación de Gauguin con la Iglesia fue siempre un fiasco, una treta para conseguir el favor de alguien con poder. Además, según se lee en sus *Diarios íntimos*, como hombre “pecaminoso pero arrepentido”, ofrece su fe a cambio de la venta de un terreno, para acabar construyendo “la casa del placer”, un lugar para perpetuar sus prácticas laxas en Hiva Oa, donde vive sus últimos días, lejos de “la civilización”, lejos de los europeos y mucho más lejos de cualquier credo. Pero también se trata de momentos de necesidad.

En “La lucha con el ángel”, cuando Gauguin se encuentra en Pont-Aven y a duras penas puede pagar la pensión, se atribuye a su proximidad con los católicos hermanos Bernard la influencia para pintar *La visión tras el sermón*, pues Gauguin no había sido en el pasado ninguna clase de ferviente creyente de la tradición judeocristiana. La voz en segunda persona versa:

Esa fe católica tú no la entendías [...] no fuiste a Bretaña en busca del catolicismo preservado por la terca antimodernidad y el pasadismo del pueblo bretón [...] Fuiste en busca del salvajismo y primitivismo que te parecían propicios para que el gran arte floreciera [...] por ser rústica, supersticiosa, aferrada a sus ritos y costumbres ancestrales [...] y respondía a la secularización multiplicando las procesiones, repletando las iglesias, celebrando apariciones de la Virgen por doquier (Vargas Llosa, 2003, pp. 286-287).

Este pasaje en segunda persona describe la intención de Gauguin y explica su postura como aprendiz de los rituales que le eran ajenos. Por otra parte, en el discurso de Vargas Llosa que reproduce Silió para *El País*,²⁵ el autor explica que en Pont Aven: “El Gobierno intentaba

²⁵ Debido a que la pluridiscursividad también se manifiesta cuando el autor dialoga a través de sus personajes, se confronta la postura abierta de Vargas Llosa en torno al objeto plástico que eligió para el capítulo en comento. En una conferencia que dictó en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, durante la muestra “Gauguin y los orígenes del simbolismo”, y tras haber publicado *El Paraíso*, Vargas Llosa habló sobre *La visión tras el sermón*. La información sobre la conferencia se extrae de la nota para *El País* que escribió Elisa Silió (2004).

instaurar el laicismo y Bretaña sufrió una resurrección de la fe. Se aparecían santos por doquier y se multiplicaban los milagros” (2004). Por otra parte, en el discurso del autor se lee:

Gauguin se contaminó de la fe. Visitaba iglesias, iba a procesiones y se sabe ahora [...] que en misa escuchó la lucha bíblica de Jacob y el ángel tras la que Dios dio al primero la tierra de Israel por su perseverancia. Un pasaje que le inspiró para *Visión del sermón* [...] (Silió, 2004).

En el capítulo de la novela se describe, a través de la voz en segunda persona, cómo fue que Gauguin se dejó contagiar por la fe cristiana de Émile Bernard. Asimismo, en la misma voz dialógica, se resume que 1988 fue un año excepcional para él:

Habías entendido la fe católica, leído *Los miserables*, pintado una obra maestra, *La visión* después del sermón, te habías enamorado públicamente de esa Virgen María encarnada que era Madeleine Bernard, y encariñado con su hermano Émile [y con] su arrolladora correspondencia, el Holandés Loco te urgía a que fueras de una vez a vivir a Arles con él (Vargas Llosa, 2003, p. 288).

Por una parte, esto refleja aquello a lo que el autor da importancia, pues comentó en conferencia la influencia del movimiento religioso durante la estadía de Gauguin en Pont Aven: “Una ‘recristianización’ de la que no escaparon artistas como Émile Bernard y su hermana de 17 años, a la que Gauguin no confesó su amor contagiado por su religiosidad las 24 horas del día”. Además, en este mismo discurso expresa de *La visión* que “fue su primera obra absoluta” (Vargas Llosa como se citó en Silió, 2004).

En el capítulo, toda esta analepsis se narra en Papeete, cuando las dificultades económicas los han llevado a trabajar para el Partido Católico, a pesar de que ello implicara la enemistad con los nativos. Sin embargo, y en modalidad discurso interno —por donde se puede entrever el discurso del novelista—, al cuestionarse Gauguin su quehacer, se dice:

¿Tenías, a veces remordimientos por haberte convertido en un mercenario al servicio de gentes que antes te despreciaban y a las que considerabas despreciables? No. Habías decidido hacía muchos años que para ser un artista era indispensable sacudirse

toda clase de prejuicios burgueses, y los remordimientos eran uno de esos lastres (Vargas Llosa, 2003, p. 293).

Así, en este escenario, se describe una situación de la cínica sobrevivencia del personaje, pero también sobresale la perspectiva del autor a través del recurso dialógico de cambio de voz. Para Gauguin, la religiosidad es un tema de primitivismo, un vínculo hacia el mundo donde Dios, y no el hombre científico y colonizador, decide quién vive y quién muere; un mundo alimentado por la imaginería y la creación mítica, de la humanidad, que prima al arte; de donde nace el arte. Y en el capítulo leemos:

[a tus amigos] les aseguraste que La visión después del sermón dinamitaba el realismo, inaugurando una época en la que el arte, en vez de imitar al mundo natural, se abstraería de la vida inmediata mediante el sueño y, de ese modo, seguiría el ejemplo del Divino Maestro, haciendo lo que él hizo: crear. Ésa era la obligación del artista: crear, no imitar (p. 292).

Luego, podemos confrontar con la síntesis de Vargas Llosa:

Entusiasmado, Gauguin afirmó en una carta: “He roto los grilletes al realismo, el verdadero arte es la abstracción”. Su maestro y amigo Pissarro, anarquista, no se mostró tan contento: “No le reprocho haber tomado tantas cosas japonesas y bizantinas, sino haberse apartado de la filosofía antimística. Es un paso hacia atrás” (Silió, 2004).

De tal manera, sobresale el aspecto religioso de Gauguin, no como creyente de la fe católica, sino como individuo que, no estando dispuesto a sucumbir a la religiosidad —o filosofía antimística— por norma social, asienta sus propias observaciones. Por ello, resulta de gran interés que encontremos la voz del autor de la novela, como narrador y como “personaje”, pues las palabras, las ideas, los hechos narrados, toda la ficción es la constante generación de conclusiones a partir de los discursos que dialogan en ella.

En el caso concreto de *La visión tras el sermón* y “La lucha con el ángel”, entra en juego el concepto de lucha, con innumerables manifestaciones dialógicas, como era de

esperarse al partir de una teoría basada en la pugna social. Así, el dialogismo también nos deja ver, por ejemplo, el colonialismo católico contra el Otro colonizado, o la fe, como expresión de tradición, contra el republicanismo, pero también la lucha de Gauguin contra la enfermedad y la incoherencia; la lucha entre el Gauguin auténtico contra el que sucumbe a la conformidad.

6. Conclusiones

A partir del objetivo principal, se ha perseguido la producción de sentido que permiten los tres distintos enfoques para abordar la ecfrasis. En el marco hermenéutico se empleó la analogía como base para estudiar el resultado entre el texto visual *Manao tupapu* y el literario, “Un demonio vigila a la niña”, aplicando las definiciones que ofrece Cirlot sobre símbolos representativos y que comparten ambos textos, para alcanzar una lectura interpretativa, desde las relaciones posibles de estos símbolos, en el plano plástico, en el plano literario y en el plano hermenéutico. Todo ello, con base en la hermenéutica analógica propuesta por Mauricio Beuchot (2009).

En cuanto a la ecfrasis en relación con la traducción intersemiótica, se emplearon como plataforma algunos conceptos de la semiótica peirciana, principalmente, el de signo triádico y el de interpretante.

Por último, se trabajó con el concepto de dialogismo que propone Bajtín para analizar el texto visual *La visión después del sermón*, en relación con el capítulo “La lucha con el ángel”, a modo de tratar la ecfrasis en su función intertextual.

El primer caso, contenido en el capítulo 3, presentó las siguientes ventajas:

1. A pesar de que la limitante principal de esta forma de análisis ecfrástico podría ser la dificultad para plantear en un nivel similar obra plástica y literaria, al tratar de encontrar aquello que entendemos como símbolos, se facilita el ponderar cuáles son los más determinantes para su interpretación. Es necesario realizar un análisis previo de la pintura para detectar tales símbolos, no obstante, al cotejar con los que resalta el texto literario, se genera

una correlación equilibrada y esto se debe precisamente al uso de la analogía como puente entre ambos textos.

2. La hermenéutica analógica aplicada a la ecfrasis permite estrechar los textos y dar lugar a uno nuevo, al aproximar las diferentes coordenadas culturales que dieron origen a tales textos. En este sentido, cabe recordar que los símbolos son culturales y forman parte de los *mythos*, por lo tanto, al ser analogados se vuelven comprensibles entre sí.

3. Por último, la narración se vuelve más extensiva, al involucrar símbolos que van ampliando su significado en torno a cada cruce cultural que se presenta entre los distintos textos y en la interpretación, entonces, incide también la forma en que son concebidos los símbolos en la cultura del autor y en la del lector, de modo que se trata de un análisis sumamente productivo.

Por otra parte, en cuanto al enriquecimiento de la lectura hermenéutica, se puede detectar que sería deseable comparar o incluso confrontar con otras fuentes, como diversos diccionarios de símbolos, lo cual, por el enfoque múltiple de la presente tesis no fue aplicado. Asimismo, aunque en un principio se procuró seguir la metodología de Erwin Panofsky, las modificaciones progresivas de esta investigación acabaron por omitir el análisis iconológico. No obstante, por el peso que otorga al aspecto simbólico del arte, es recomendable su inclusión, sobre todo en casos donde la ecfrasis implica un objeto plástico proveniente de Occidente.

Ahora bien, con respecto a la ecfrasis y la traducción intersemiótica, se encuentra que la aplicación de la semiótica peirciana abona a la equiparación de los distintos planos de los textos, pues el concepto de signo se mantiene entre los diferentes medios. De tal modo, se pueden establecer relaciones de significación, sin que el cambio de canales semióticos sea un

obstáculo. Además, al centrarse en el interpretante, como sugiere Jakobson, se reducen los factores por considerar a la hora de explicar cómo “la imagen mental” u objeto de un signo afecta la creación de sentido al generar en el lector otro signo. Esto es, pasar de un interpretante a otro, sin importar el canal semiótico en el que se encuentren; ya sea que el referente visual se tenga en la memoria, o que sea percibido en simultaneidad con la narrativa, la lectura del texto literario se verá afectada por la configuración que generen la mezcla de signos, tanto visuales como lingüísticos en cada individuo. Aunque todo esto depende de los interpretantes que, por su experiencia con el objeto plástico, la mente del lector vaya arrojando, conforme decodifica la ecfrasis.

Por lo anterior, la traducción intersemiótica genera interpretaciones tanto lógicas como sensitivas, con ello, se confirma que la traducción intersemiótica al servicio de la ecfrasis configura la atmósfera semiótica: el ambiente que propicia ciertas reflexiones, ciertas sensaciones, cierto sentido para la narración.

Como se puede apreciar, la ecfrasis en relación con la traducción semiótica admite huellas de sentido a partir de signos que se encuentran en distintos niveles informativos, pero que igualmente moldean la lectura, incluso si se tiene mayor o menor consciencia respecto a ellos. Por supuesto, en esta área queda mucho por experimentar, pues el presente trabajo se centró en la terceridad del signo, es decir, el constituyente llamado *interpretante*, y en la categoría de la segundidad, es decir los signos que se relacionan con su objeto (imagen, icono, índice). No obstante, el análisis de la primeridad (o sea, en el nivel de las cualidades) resultaría sumamente enriquecedor para la descripción de la “atmósfera semiótica”.

Este tipo de análisis es recomendable si se desea estudiar la ecfrasis hacia el interior del texto, en una lectura acotada. La aplicación de la semiótica peirciana permitirá generar

sentido entre los textos, desde la noción más breve de los textos hasta una documentación amplia de los mismos. Por tanto, permite una lectura profunda incluso sin recurrir a múltiples fuentes, no obstante, también es funcional en caso de contar con información extensiva. En contraste con la perspectiva anterior, la intertextualidad en relación con el dialogismo implica la ampliación de la lectura hacia afuera del texto.

El estudio de la ecfrasis desde el dialogismo resulta en la exposición del pensamiento del autor de la obra literaria, pues este toma al objeto plástico para manifestar sus propios juicios, tanto estéticos como sociales, entre otros. Sin embargo, en el caso de *El Paraíso*, vemos que su autor, Vargas Llosa, además simula la voz de Gauguin, al ficcionalizarlo con base en sus *Diarios íntimos*, para plantear su propia posición, velada por la verosimilitud del discurso del personaje que encarna al yo lírico del verdadero Paul Gauguin. De tal manera, en el capítulo “La lucha con el ángel” se lee un discurso atravesado, por supuesto, por el texto visual *La visión tras el sermón*, pero también por los *Diarios íntimos* de Gauguin.

El juego entre el misticismo de Gauguin y “lo profano” del pensamiento posmoderno de Vargas Llosa se va disputando la atención. El objeto ecfrástico, *La visión tras el sermón*, de tema religioso, pero cuya expresión se puede considerar ofensivamente revolucionaria, sirve de parapeto a Vargas Llosa para fusionarse discursivamente con el Paul Gauguin de los *Diarios íntimos* —un Gauguin que ya de por sí es autoficcionalizado por medio de un yo lírico— y el personaje Gauguin creado por el autor de la novela. Así, se acaba por diluir la concordancia del aspecto místico de Gauguin con su genuino discurso de admiración por el rasgo ritual de la humanidad y su obra, a cambio de enfatizar en su descontento para con las Iglesias y su falta de adaptación tanto entre occidentales como entre maoríes.

Para finalizar, se confirma la hipótesis de la que esta investigación partió: “El reconocimiento de las obras de Paul Gauguin y sus elementos pictóricos en *El Paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa, da lugar a una interpretación amplificada del texto literario”. Las tres metodologías presentan diferentes tipos de información y niveles de precisión. Esto, a pesar de que un análisis ecfrástico conlleva no solo la equivocidad del estudio del arte visual, sino también de la literatura. Es decir, si bien nos enfrentamos a textos en cuya lectura siempre habrá equivocidad, el enfoque con el cual se estudie la ecfrasis influirá en la extensión o acotación de su sentido. Por lo tanto, estos resultados se pueden interpretar de la siguiente manera:

- La hermenéutica, específicamente la analógica, ofrece un equilibrio entre productividad, por su capacidad de reconocer una conexión ideológica y, al mismo tiempo, aportar a la generación de sentido, sin embargo, la selección de un paradigma puede presentar algunas complicaciones.
- La traducción intersemiótica permite encontrar, más allá de las intenciones del autor, la conexión que existe entre un texto y otro, por lo tanto, permite comprobar cuáles son los signos relevantes por tratar.
- La intertextualidad tratada desde el dialogismo puede vincular tanto a textos que tienen proximidad temporal y discursiva como aquellos que son distantes y enriquecer la lectura sin limitantes —aunque esto último, en algunos casos, pueda llegar a ser contraproducente—.
- La elección del crisol metodológico ante un fenómeno ecfrástico dependerá de los textos que se puedan localizar y se deseen cruzar en la lectura. En caso de que presenten evidentes semejanzas (sobre todo en casos donde el texto literario ofrece una

descripción exhaustiva del objeto plástico), se sugiere estudiar el tratamiento de los símbolos presentes en el objeto visual y en el texto literario. En caso de que el tipo de conexión entre el texto visual y el literario sea menos explícita, se sugiere un análisis que considere la traducción intersemiótica dada entre los textos, buscando diferentes tipos de signos y categorías semióticas en la plástica para luego detectar en el texto literario las huellas o aspectos de tales signos. En caso de que sean múltiples los textos que se cruzan en la ecfrasis, convendrá el enfoque intertextual desde el dialogismo, con lo cual se sugiere centrarse en un tema específico y contrastar los discursos transmitidos en torno a él, a través de los diferentes textos.

- Se recomendaría poner a prueba la aportación de los distintos enfoques metodológicos empleados en los capítulos 3, 4 y 5 en un mismo caso de ecfrasis, para poder comprobar fehacientemente la productividad del análisis.

Referencias

- Albright-Knox Art Gallery. (s.f.) *Manao tupapau*. Recuperado de <https://www.albrightknox.org/artworks/19651-mana%C3%B2-tupapa%C3%BA-spirit-dead-watching>
- Araiza, J. M. (2014). La prudencia en Aristóteles: una *héxis praktikè*. *Tópicos*, 46. Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-66492014000100006
- Berg, M. G. (2004). La palabra como arma. *Actas del XV Congreso Internacional de Hispanistas vol. 4*, Beatriz Mariscal, Blanca López de Mariscal y Maria Teresa Miaja (Eds.) [pdf] Disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_008.pdf
- Beuchot, M. (1997). “Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica”. En *Tratado de hermenéutica analógica*, México: UNAM [Versión digital 20 de noviembre de 2000]. Recuperado de: <https://www.ensayistas.org/critica/teoria/beuchot/>
- _____. (2009). *Semiótica y hermenéutica. Tratado de hermenéutica analógica: hacia un modelo de interpretación*. México: UNAM-Itaca.
- _____. (mayo, 2015). “Elementos esenciales de una hermenéutica analógica”. *Revista de Filosofía Diánoia*, 60(74) pp. 127-145. Recuperado de <http://dianoia.filosoficas.unam.mx/index.php/dianoia/article/view/71/69>
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor [PDF] Recuperado de <http://www.oasisdeletras.mx/wp-content/files/Cirlot-Juan-Eduardo-Diccionario-de-Simbolos.pdf>
- Cogniat, R. (1979). Gauguin. En *Historia del Arte*, tomo 10, (76-89). México: Salvat.
- Cubillo, R. (septiembre, 2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos. Revisa Electrónica de Historia*, 14(2), 169-179. Disponible en: https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2013000200006

- Fernández-Villaverde, M. (5 de junio de 2017). Harte con Hache blog. Disponible en: <http://www.elcuadrodeldia.com/post/161461974663/gauguin-manao-tupapau-espiritu-de-los-muertos-vigila>
- Gastaldello, D. (2020). *Charles Sanders Peirce. Estudios semióticos*. Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/1Y_nQTmhYcrm7t02RWxjs7OAAUIrG1ME6/view.
- Gauguin, P. (1999). *Diarios íntimos*. México: Ediciones Coyoacán.
- González Prieto, A. (2008). *Gauguin*. En Joan Ricart (coord.), Colección Grandes Maestros de la Pintura. Barcelona: Sol 90.
- González, S., Cruz, R. y García, M. (2021). Intermedialidad. En Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls, *Vocabulario crítico para los estudios intermediales hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 1-22). México: UNAM. [PDF] Disponible en: http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/bitstream/FFYL_UNAM/5830/1/Vocabulario%20cri%cc%81tico%20para%20los%20estudios%20intermediales.pdf
- Greimas, Julien Algirdas et. Al. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta. [pdf].
- Hernández, S. M. (2011). Dialogismo y alteridad en Bajtín. *Contribuciones desde Coatepec*, (21), 11-31.
- Krip Kit (s.f.) “Peeter Torop”. *Krip Kit*. Disponible en: <https://kripkit.com/peeter-torop/>
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En Desiderio Navarro (trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: uneac, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- McNabb, D. (2018). *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce*. Fondo de Cultura Económica.
- Medina, A. C. y Giovine M. A. (2021). Traducción intersemiótica e intermedial. En Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Wells (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas*, (pp. 53-60). México: UNAM.
- Merrell, F. (2001). Charles Peirce y sus signos. *Signos en Rotación, 181*. Recuperado de: <https://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion3.html>

- Neira, H. (junio de 2003). La ambición del absoluto: Vargas Llosa en Tahití. *Libros & Artes*, p. 17. Disponible en: <http://www.bloghugoneira.com/wp-content/uploads/2012/02/LA.VLLenTah.pdf>
- Olvido García Valdés», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (2018): 29- 64. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.2>
- Pimentel, L. A. (2003). Ecfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías*, 4. Disponible en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>
- Plaza Velasco, Marta: «Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en Exposición de
- Poggi, A. I. (2020). Hacia una teoría literaria post-secular: repensar la crítica liberal de la religión a través de Flora Tristán, Paul Gauguin y Vargas Llosa en *El paraíso en la otra esquina*. *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, 8(1), 75-94.
- Pozuelo Yvancos, J. (2019). Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas. En Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne, Almudena Vidorreta (eds.). *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz* (pp. 671-681).
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Riofrío, J. A. (2011). El Paraíso en la otra esquina de Vargas Llosa: El narrador y el desmantelamiento de las nociones de utopía. Tesis Pontificia Universidad Católica de Perú [pdf].
- Rius Herrero, F. (1 de junio del 2020). Clase Bajtún 1, *Semiotuber*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sAjO8TuT8Hw&t=16s>
- Rodríguez Mansilla, F. (2014). Los conceptos de novela e historia en *El Paraíso en la otra esquina* (con una coda a propósito de *El sueño del celta*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, 419-437. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/47132/44190>
- Silió, E. (13 de noviembre del 2004). “Visión del sermón” es para Vargas Llosa el primer “Gauguin” absoluto. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2004/11/14/cultura/1100386807_850215.html?event=go&event_log=go&prod=REGCRARTCULT&o=cerrcult
- Torop, P. (mayo-agosto, 2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica, *Cuicuilco*, (9)25. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/351/35102502.pdf>

- Torres, G. (enero, 2001). Análisis semiótico del discurso visual de un trabajo plástico. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 23, 91-108. Recuperado de http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/31/1/gloriatorres.pdf
- Vargas Llosa, M. (1996). El arte de mentir. En Enric Sullá (Ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*, (269-275). Barcelona: Crítica.
- _____. (2003). *El Paraíso en la otra esquina*. México: Alfaguara.
- Vinelli, E. (2009). Traducción intersemiótica: revisión del debate de Bologna VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17520/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Zecchetto, V. (2002). La danza de los signos. Nociones de semiótica general. Quito: Abya-Yala. [PDF] Recuperado de: https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=abya_yala