

ECFRASIS LITERARIA Y ARQUITECTURA NOVELESCA: *LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO* DE MARIO VARGAS LLOSA

LITERARY EKPHRASIS AND NOVELISTIC ARCHITECTURE: *LOS
CUADERNOS DE DON RIGOBERTO* BY MARIO VARGAS LLOSA

PEDRO ANTONIO AGUDELO*
Universidad de Antioquia

Fecha de recepción: 15 de febrero de 2013

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2013

Fecha de modificación: 27 de mayo de 2013

RESUMEN

Este artículo propone una relectura de la novela *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa, concentrando la atención en la figura retórica de la ecrasis. Examina la arquitectura novelesca y la representación verbal y visual como pilares de lo que constituiría una genuina novela iconoverbal. El estudio está soportado en las estrategias de análisis provenientes de la semiótica literaria, la narratología y la retórica, que permiten una comprensión amplia del objeto de estudio.

PALABRAS CLAVE: arte visual, arquitectura novelesca, ecrasis literaria, encomio, novela iconoverbal.

ABSTRACT

This paper proposes a different interpretation of the novel *Los cuadernos de don Rigoberto* by Mario Vargas Llosa, focusing on the rhetorical figure of ekphrasis. It examines the novelistic architecture and verbal and visual representation as pillars of what would constitute a genuine iconoverbal novel. The study is supported by the analysis strategies from literary semiotics, narratology and rhetoric, which allow a comprehensive understanding of subject matter.

KEY WORDS: visual art, architecture novel, literary ekphrasis, praise, iconoverbal novel.

* Magíster en Estudios Humanísticos. Universidad de Antioquia. Este artículo contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad del Grupo Estudios Literarios, 2013-2014. Universidad de Antioquia-Comité para el Desarrollo de la Investigación.

A MODO DE INTRODUCCIÓN: LA NOVELA Y LA ECFRASIS LITERARIA

Por todos es conocido que Mario Vargas Llosa es un novelista excepcional. Sus textos tienen cualidades estéticas que comprenden un logrado uso del lenguaje, un manejo poético de las palabras y una capacidad para narrar y crear universos de ficción anclados en las más profundas intuiciones y flaquezas humanas. Estas son cualidades que los críticos consideran esenciales a la hora de definir la novela¹ y que aparecen en las piezas de Vargas Llosa, convirtiéndolo en un maestro del género.

Tal como señalan muchos teóricos, lo que constituye la novela —lo que la incluye dentro del género épico— es su carácter narrativo, es decir, su capacidad para presentar una historia como una serie de sucesos encadenados en el tiempo (Bourneuf y Ouellet 34). El escritor peruano va más allá de estos aspectos característicos del subgénero, innovando en la técnica narrativa y en la misma estructura de los textos. Si en sus orígenes la novela estaba relacionada con los conceptos “novelar” y “novelesco”², en Vargas Llosa encontramos la novedad de lo novelesco arquitectónico. Se puede pensar en su novela *El paraíso en la otra esquina*, cuya estructura formal no es la disposición lineal tradicional —exordio, clímax y desenlace— como *Quéreas y Calirroe* de Caritón de Afrodiasias. La novela del peruano, criticada en su momento precisamente por su estructura, presenta dos historias paralelas, alternando una y otra en los capítulos a lo largo del texto, generando así efectos narrativos en los que lo político y lo artístico se entrelazan desde

1. Para Ángel Garrido la novela, además de los elementos esenciales (personajes, acción, tiempo y espacio), tiene una dimensión estética definida en buena parte por el uso del lenguaje y la manera como el novelista se sirve del material de la historia (19-44, 307). Por su parte, Del Prado Biezma considera determinante del género, conjuntamente con la poeticidad y discursividad, la instancia de la narratividad, es decir, la organización del lenguaje que permite referir acontecimientos mediante una dinámica evenemencial (32).
2. Lo “novelar” alude a contar o referir una historia al modo de una novela; en este sentido, el término está relacionado con evocar, soñar, fantasear, idear, inventar. Por su parte lo “novelesco” tiene un origen similar a “romántico”, que proviene del francés *romantique* (novelesco, romántico). Lo novelesco, si bien es lo relativo a la novela, está asociado a aspectos de la fabulación y de las ideaciones románticas. Desde el punto de vista histórico, la palabra novela deriva del italiano *novella* (noticia, relato imaginario) que deriva a su vez del latín *nova*, cuyo significado es nueva. Es significativo también el hecho de que en español “novela” designaba lo que se conoce como “novela corta”, y el término *romance*, que designaba “novela”, se especializó para definir una combinación poética de versos pares con rima asonante, de modo que la palabra que definía “novela corta” pasa a significar lo que en francés se conocía como *roman* (novela, sin el calificativo “corta”). Si bien son importantes las determinaciones etimológicas, todavía más importantes resultan para el estudio de la novela contemporánea las acepciones que entran y dinamizan el imaginario colectivo, como “novelar” y “novelesco”, sobre todo a la hora de analizar obras con niveles altos de experimentación técnicas como las de Vargas Llosa, un maestro e innovador de la composición novelística.

una perspectiva ideológica y estética que van uniendo a los personajes de una y otra historia cada vez de una manera más fuerte y contundente.

No menos importante es su novela *Elogio de la madrastra*, en la cual el novelista logra de forma magistral la interrelación ecfrástica y narrativa a través de la presentación de un relato visual y uno verbal en lo que, a todas luces, podemos denominar ecfrasis literaria en el sentido de Michel Riffaterre, un ensamblaje trazado con la magistralidad de un artista: las palabras revelan nuevas significaciones —ficcionales y novelescas— que el cuadro a simple vista no deja ver (161-183). Dicho de otra manera, y siguiendo la perspectiva de Manguel, la imagen potencia el discurso verbal y desata la diégesis (50). A esto se agrega la meticulosidad estética con la que el escritor convierte un acto común, cotidiano y vulgar en un evento artístico desde el punto de vista retórico, como la escena del baño o la limpieza de las orejas por parte de don Rigoberto, protagonista de la novela³.

En buena medida, podría decirse, que estos aspectos estéticos que sobresalen en estas tres novelas se deben sobre todo al uso de la ecfrasis literaria⁴, así como de descripciones con finalidades ecfrásticas. Para Michel Riffaterre la ecfrasis literaria “presupone el cuadro, sea éste real o ficticio. Por tanto, la ecfrasis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje y a propósito del arte” (Riffaterre 162). De acuerdo con el teórico francés, el lector del texto literario ecfrástico puede derivar conclusiones a partir de indicios metalingüísticos como títulos, géneros, escuelas, temas y alusiones técnicas. Asimismo, puede identificar la sustitución de la descripción por el discurso hermenéutico, el encomio o el discurso laudatorio, tal como lo hace el mismo Riffaterre en el análisis de los textos de Claudel y Sollers, en los cuales identifica un dominio de la intertextualidad por extrapolación y codificación simbólica, y no una imitación como se puede creer en una lectura ligera.

3. El tercer capítulo de esta novela relata y describe el minucioso aseo que hace don Rigoberto de sus orejas. Hay un predominio de los estados interiores del personaje en relación con las sensaciones corporales, así como alusiones eróticas. A diferencia de lo que ocurre en los dos primeros capítulos, no hay referencia directa a obras de arte, pero sí una serie de descripciones que generan imágenes vívidas. En este sentido, y tal como expone Mitchell, las palabras describen estados espaciales y objetos (se puede agregar: situaciones) (158), de modo que aquí, en la ecfrasis novelesca, el mensaje es el objeto de referencia o la representación visual misma, materializada en la descripción que hace el narrador de la situación del personaje, el espacio en el que se asea y los elementos que se describen.
4. Este concepto, según Agudelo (*Los ojos de la palabra* 76), no solo tiene una historia desde el punto de vista etimológico, sino que además ha mutado en un proceso que va de la retórica antigua a la actual crítica literaria. En este proceso ha sido objeto de interés para la crítica del arte y la literatura, la retórica y en menor medida los estudios del lenguaje. Aquí abordaremos los dos caminos de comprensión de la ecfrasis literaria: reducida a la imagen artística, no reducida a la imagen artística (*Los ojos de la palabra* 80), y lo haremos siguiendo algunas de las estrategias derivadas de la semiótica literaria, la narratología y la retórica.

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que la ecfrasis literaria es una representación de una representación, constituyendo de esta manera una mimesis doble en la medida en que la obra de arte referida en una narración está 'contenida' en la obra literaria. De este modo, lo que hay que descifrar no es la pintura o la obra de arte, sino la interpretación preconcebida sobre ella. De hecho, desde el punto de vista de la teoría de la novela, y siguiendo este planteamiento, podríamos señalar que el narrador (y por encima de él el autor) construye otro relato que en muchas ocasiones puede resultar distinto al presentado en la obra plástica. De ahí que pueda ser más afín al texto que lo rodea que al referente plástico mismo.

De lo anterior se deriva que la función de la ecfrasis literaria no es presentarle al lector una visión de una imagen artística, o la interpretación que el novelista, en primer lugar, o el narrador en segundo, le desea mostrar; más bien, busca insinuarle al lector las vías por las cuales el tejido de la diégesis o narración se hace más rica y simbólica. En este sentido tendríamos una función estética en relación con el proceso de lectura, como diría Iser (175-180), y que es parte fundamental en la configuración del mundo ficticio, por lo menos para el tipo de novela (iconográfica y ecfrástica) que estamos tratando.

LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO: NOVELA ICONOVERBAL

Con lo dicho hasta aquí podemos concluir que uno de los aspectos más interesantes en la obra de Mario Vargas Llosa se encuentra en sus novelas dedicadas a asuntos artísticos, como las ya mencionadas. Otra novela en la que trata el tema del arte y que tiene un rasgo propiamente estético tanto en su formalización como en su temática es *Los cuadernos de don Rigoberto*, que puede ser considerada como la continuación de *Elogio de la madrastra*, pues en ella se extiende la historia con los mismos personajes: Rigoberto, Lucrecia, Alfonsito y Justiniana.

En la novela de 1988 se cuenta el proceso de seducción de Alfonsito con su madrastra, y la posterior expulsión de esta por parte de don Rigoberto al enterarse de la relación que sostiene con su hijo. La novela de 1997, por su parte, comienza con la llegada de Fonchito a la casa de la madrastra para pedirle perdón. Las visitas se hacen frecuentes, y en ellas hablan de Egon Schiele, el artista preferido del niño. Mientras tanto, don Rigoberto se delecta con imágenes y fantasías en un intento por consolarse de la ausencia de su esposa. Fonchito se propone amistarlos y sus estratagemas finalmente surten efecto.

La diferencia notable entre una novela y otra radica en la vía que toma la ecfrasis literaria. En el caso de *Elogio de la madrastra* se trata de un despliegue narrativo a partir

de la imagen u obra de arte, y en la que se enfatiza en la denominada función diegética de la ecfrasis, cuya finalidad es enlazar la descripción verbal de la imagen con el contexto de la historia narrada, indicando circunstancias, hechos y motivos. Dicho de otra manera, las imágenes presentes en la novela son pretexto y detonante de la narración, generando así no solo dos narraciones (visual y verbal), sino también estableciendo el entrecruzamiento entre una y otra.

Ahora bien, en el caso de *Los cuadernos de don Rigoberto* la ecfrasis funciona más que como una simple interpretación o mimesis doble, ya que por un lado configura juegos estéticos a través del lenguaje, de su uso poético, del incremento de la percepción visual a través de la descripción, entre otras estrategias, lo que genera una serie de tensiones entre la descripción y la interpretación. Estas tensiones, podría decirse, se salvan si atendemos a dos principios propios de la interpretación aplicables a la visibilidad y a la narrativa. El primero de ellos es el principio de incompletud que se puede derivar de la idea de incompletud planteada por Argan (129), y que alude, según él, a la no comunicabilidad de la obra de arte, lo cual exige la mediación de la crítica de arte. Extendiendo este principio al texto novelesco de carácter ecfrástico, en la novela de Vargas Llosa el sentido propuesto por el narrador, los diálogos de los personajes y las descripciones de espacios, personajes y situaciones, se completan a través de la alusión, directa o indirecta, a obras de arte. Se establece, de esta manera, una suerte de complementariedad entre una forma de comunicación verbal y una visual, en la que resulta favorecida la narración y la construcción ficcional.

El segundo principio es el de transparencia, que “supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son... Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más y mejor” (Sontag 23-24). Como se puede apreciar en la novela de Vargas Llosa, las obras de arte aludidas a lo largo de la historia no son tratadas de forma especializada, salvo por algunas anotaciones que hace Fonchito en su delirante y persistente idea de seguir los pasos del artista Egon Schiele. A cambio, tanto los cuadros como los dibujos son parte primordial de la vida sensual y erótica de los personajes, especialmente de don Rigoberto. En las instrucciones que este le da al arquitecto para la construcción de su casa, le advierte que en su concepción del espacio la prioridad la tendrán los libros, cuadros y grabados, y que las personas serán ciudadanos de segunda (16-19). Esta concepción de hogar, metonímica por extensión, le otorga un carácter genuino a la relación erótica con su esposa, pues las escenas de muchos de los cuadros referidos son el preámbulo de encuentros erotizados desde las mismas palabras que describen las imágenes o las escenas, según sea el caso.

A este vínculo entre las escenas subyace, por supuesto, una concepción de arte que, a diferencia de lo que ocurre en otras novelas como *The portrait of Dorian Gray*, no pertenece al narrador, sino a uno de los personajes, en este caso, a don Rigoberto:

No es el mundo de bellacos semovientes del que usted y yo formamos parte el que me interesa, el que me hace gozar y sufrir, sino esa miríada de seres animados por la imaginación, los deseos y la destreza artística, presentes en esos cuadros, libros y grabados que con paciencia y amor de muchos años he conseguido reunir. La casa que voy a construir en Barranco, la que usted deberá diseñar rehaciendo de principio a fin el proyecto, es para ellos antes que para mí o para mi flamante esposa, o mi hijito. La trinidad que forma mi familia, dicho sin blasfemia, está al servicio de esos objetos y usted deberá estarlo también, cuando, luego de haber leído estas líneas, se incline sobre el tablero a rectificar lo que hizo mal. (19)

Del discurso del personaje se deriva una concepción de arte que da prevalencia a los objetos no por el valor extrínseco que tengan —pues recordemos que don Rigoberto tiene la costumbre de incinerar sus libros y grabados con el fin de que su biblioteca no pase de un número determinado, evitando así la superabundancia—, sino por su valor intrínseco, es decir, por lo que las imágenes provocan y generan en la imaginación, por aquellos deseos que animan el cuerpo y regodean la fantasía.

De acuerdo con lo expuesto hasta aquí, la tensión presente entre descripción e interpretación es parte constitutiva de la historia, pues más allá del valor empírico de un libro, un grabado o una pintura (y esto también aplica para Fonchito y su relación con su artista preferido), lo que realmente tiene valor es una concepción de arte que lleva la vida al límite —a don Rigoberto y a doña Lucrecia en sus juegos eróticos, y a Alfonsito en su fascinación por la vida y obra de Schiele—, una concepción que arranca de las imágenes aquello que les da vida y que hace posible que las acciones humanas se puedan entender como una continuación del arte. Justamente con esta concepción *Los cuadernos de don Rigoberto* se acercan a una idea de novela en la que el encuentro de los mundos narrados, verbal y visualmente se antepone, como un mero mecanismo de narración épica. Aquí la novela adquiere un lugar distinto en la medida en que se le da preponderancia a la autonomía de los personajes, pues serán ellos quienes le den el carácter novelesco a la obra a partir de sus ensoñaciones y fantasías, a través del vínculo entre la imagen (irreal en la historia contada) y la vida de los habitantes de dicho mundo. De modo que esta obra de Vargas Llosa constituye una verdadera novela iconoverbal.

LA NOVELA ICONOVERBAL

La crítica contemporánea reconoce la novela como un subgénero épico dado su carácter narrativo, que se explica como un rasgo inherente a la novela y que constituye lo novelesco. En este sentido, y de acuerdo con Ángel Garrido (291), los géneros literarios (épico, dramático, lírico) cumplen una triple función semiótica: son modelos para el autor, horizonte de expectativa para el lector y señal para la sociedad. Ahora bien, muchos textos rompen con esa suerte de configuración gramatical que determinan el género, de hecho, la historia de la novela se ha construido precisamente con base en una serie de rupturas, aunque en algunos casos, como en el de la “nivola” de Unamuno, tales innovaciones no surten el efecto esperado por el autor.

En este orden de ideas, podríamos considerar que la novela de Vargas Llosa rompe, en cierto sentido, con el canon, por lo menos con el horizonte de expectativa del lector, sabida cuenta de una serie de estrategias visuales y narrativas presentes en el texto. Esto ocurre, por ejemplo, con la recurrencia de la mixtura y saturación de discursos y voces que entretengan una o más historias. Así, por ejemplo, en el capítulo dos, cuando doña Lucrecia le está contando los pormenores de su viaje con un antiguo admirador, viaje al que el mismo don Rigoberto la animara, la voz de este se entrecruza con la voz de Pluto (el admirador) en la narración que hace Lucrecia:

¿Era el suplicio de Tántalo? ¿Era el jardín de las delicias? Don Rigoberto se había deslizado al pie de la cama, y, adivinándolo, doña Lucrecia se sentó al borde para que, como Pluto en el *Orient Express*, su marido le besara los empeines, aspirara la fragancia de cremas y colonias que refrescaban sus tobillos, mordisqueara los dedos de sus pies y lamiera las oquedades tibias que los separaban.

—Te amo y te admiro —dijo don Rigoberto.

—Te amo y te admiro —dijo Pluto.

—Y, ahora, a dormir —dijo doña Lucrecia. (65)

Como puede apreciarse, aquí se cruzan no solo el tiempo anacrónico del relato de la esposa (la narración de sus memorias) con el tiempo real de la escena en la que se da el acto de enunciar dicha narración, sino que además se encuentran dos tiempos: el pasado y el presente a través de las figuras del amante admirador y el amante esposo. Con esta estrategia literaria el narrador manipula el material discursivo en tres sentidos. En primer lugar, se trata de una manipulación del tiempo, con el fin de generar un paralelismo; en segundo lugar, se pone en escena, aunque en tiempos y espacios diferentes, a dos sujetos

(amantes) para resaltar la figura de don Rigoberto; y finalmente se genera una imagen erótica que se construye con base en la descripción que le es inherente a la narración⁵.

Estas estrategias literarias tienen una función discursiva y una estética, pero dadas las características generales del libro se puede señalar que predomina la última, pues esta manipulación del material verbal tiene una intención en términos de la expansión sintáctica y demanda un lector imaginativo, un lector que construye las imágenes que produce el autor y reacciona ante ellas. Esto, por supuesto, es uno de los principales rasgos de la novela, lo que permite definirla como un artefacto literario, estético y poético, caracterizado principalmente por su naturaleza narrativa y la presencia de un narrador que cuenta una historia de ficción con asiento en la historia del mundo y la humanidad, sobre la base de dos tópicos universales (el amor y la muerte) y que afectan, de manera directa e inmediata, al *homo fictus*, al hombre de ficción que solo existe por obra del relato (Brioschi y Girolamo 223-225).

De acuerdo con lo anterior, el concepto de arquitectura novelesca se refiere a la configuración de la novela desde la perspectiva de la historia contada (la fábula según la narratología) y el discurso (según la semiótica literaria), y su construcción se da gracias a la interrelación de los elementos de acciones, personajes, espacio, tiempo (Bobes 60), a los que podemos agregar otros menos populares en las teorías como héroe y narrador, y que constituyen, según Prado Biezma (30) los rasgos propiamente épicos y que, por tanto, definen el género novelesco.

Pero además de estos elementos, en Vargas Llosa predomina otro que le da un carácter novelesco a varios de sus textos: la ecfrosis literaria. Como ya dijimos, se trata de una figura retórica con una amplia tradición, y que podríamos definir, en términos generales, como una representación verbal de una representación visual, definición que la separa de la hipotiposis. Es decir, mientras en esta última se va del texto a la imagen, en aquella se va de la imagen al texto (De la Calle 61). Ahora bien, en *Los cuadernos de don Rigoberto* opera de una forma no tradicional, es decir, no se trata de la mera descripción de imágenes u obras de arte, sino de la recreación de escenas a partir de obras de arte, de la resignificación de pinturas a partir de situaciones eróticas, de la

5. Recuérdese la tesis de Raúl Dorra según la cual se puede describir sin narrar pero no se puede narrar sin describir. Esto a todas luces constituye una herramienta teórica de gran alcance en la comprensión de la ecfrosis literaria en el sentido amplio que la entienden autores como Mitchell. Este teórico reconoce las relaciones entre el lenguaje verbal y el visual. Así, por ejemplo, una pintura puede contar una historia, ofrecer argumentos y significar ideas abstractas (Mitchell 158). En el capítulo referido, la imagen se construye, sobre todo, por la potencia descriptiva presente en la narración de doña Lucrecia, y en el paralelismo que se genera gracias a la presencia de un narrador externo, heterodiegético. Se genera de esta manera una relación entre ecfrosis y deseo (Mitchell 181), la cual presenta el objeto ecfástico como un objeto potencial de fantasía erótica.

erotización de descripciones pictóricas, de la interrelación (a modo de epílogo o cierre de capítulo) del material novelesco y el material visual, de la ficcionalización (rasgo propiamente novelesco) de cuadros de Egon Schiele, de la reivindicación y reinterpretación de la idea romántica según la cual la vida es una obra de arte, y del juego ficcional y estético en el que, gracias a la imaginación y el deseos, la realidad representada en un cuadro o grabado cobra vida.

Dicho de otra manera, en la novela se entrecruzan y entretajan la arquitectura novelesca (finamente configurada) y las estrategias ecfrásticas. En cuanto a la arquitectura novelesca se pueden destacar varios aspectos, entre ellos, el uso de los epígrafes, la distribución de los capítulos y subcapítulos, el diseño de espacios altamente semiotizados (la casa, la biblioteca, el baño, la cama), la definición de un tiempo virtual (por la continuidad que se da de *Elogio de la madrastra*), la presencia de una acción virtual no nombrada y enigmática para quien lee primero esta novela que *Elogio de la madrastra* (la relación íntima entre el niño y la madrastra), y la configuración de los personajes.

En lo que concierne a las estrategias ecfrásticas, se destacan la relación entre la carátula y la narración (la fábula o anécdota literaria), la correlación entre cada subcapítulo y la imagen que cierra la última página de cada capítulo, las referencias a obras de arte y su vinculación con las acciones de los personajes, las comparaciones explícitas e implícitas entre escenas de pinturas y las situaciones en las que se ven envueltos los personajes, la presencia constante —como eje articulador— del artista austríaco Egon Schiele y las descripciones vívidas que, sin estar directamente relacionadas con obras artísticas, constituyen verdaderas descripciones verbales de escenas icónicas (ecfrasis literaria).

En consonancia con lo anterior se puede señalar que lo novelesco y lo ecfrástico se cruzan de manera singular, de ahí que podamos hablar de una estructura novelesco-ecfrástica, es decir, una estructura en la que la novela, concebida como una unidad topológica (discursiva y materialmente) y no solo como la construcción de una historia de ficción, sienta sus bases sobre dos sistemas de significación: el verbal y el icónico no verbal. A esto habría que agregar la dimensión material del texto (antropológica, ontológica y gnoseológica), en el sentido de Jesús Maestro (96-107) y, sobre todo, la concepción semiótica de marco.

Según Pineda Botero, el marco de la obra literaria es un límite espacial que le otorga identidad al texto y al libro, pero es rebasado por el mismo texto; de ahí que el lector deba cruzar para entrar en el mundo textual propiamente dicho. “El marco es, pues, un límite doblemente transgredido” (38). El marco abre un espacio para la aparición del espíritu; señala, exhibe y resalta la representación, la hace artística. Y en tanto

se coloca entre el interior y el exterior, es un indecible. El marco de la novela, en este caso, contribuye en el deseo semiótico del signo natural, en el sentido que lo entiende Krieger (143). Según este teórico, la ilusión del signo natural se realiza cuando el medio representativo parece desaparecer:

Al hablar de la ecfrosis he destacado su origen en el deseo semiótico del signo natural. Es el deseo que prefiere la inmediatez de la imagen (picture) a la mediación del código, así como el deseo —quizás más básico— que solicita un referente tangible, “real”, que haga al signo transparente. Así la ecfrosis, como realización última de estos deseos, se apoya en el pictorialismo (la creencia que el signo natural está en la base de todas las artes) y fue una figura especialmente atractiva cuando el pictorialismo estaba en su plenitud... A lo largo de la historia de la tentación ecfástica, podemos notar el deseo de superar la desventaja de las palabras y el arte verbal como meros signos arbitrarios cuando los obligamos a imitar los signos naturales y el arte del signo natural en los cuales no se pueden convertir. (Krieger 144)

Este deseo de inmediatez tiene lugar en la medida que el marco de la novela, como parte constitutiva de la misma, le otorga identidad y exhibe y resalta la representación. Así, la novela *Los cuadernos de don Rigoberto* está construida narrativa y topológicamente, generando así un impacto estético sobre el lector, impacto que lo obliga a hacer un recorrido doble (visual y verbal, narrativo e icónico) o, dicho en otros términos, un recorrido ecfástico. En este sentido podríamos decir que estamos ante una verdadera novela iconoverbal, pues los elementos que la constituyen hablan en forma simultánea o de manera alternada, pero siempre bajo el amparo de la función semiótica de la complementariedad.

Y aunque para algunos teóricos como Anna Guasch la descripción es el proceso más cercano a la apreciación de las obras de arte (216), habría que señalar que en este caso se rompe la regla, y que es la instancia narrativa la que permite la claridad e inteligibilidad del medio visual a través de la palabra y la recreación ficcional. De ahí justamente que se genere una poética de la percepción que está entre los umbrales de la mirada (el ojo que percibe la pintura, el dibujo o el grabado) y la información textual narrativa derivada del acto visual. Esta dimensión narrativa (y no solo la descriptiva) constituiría uno de los puntos de encuentro entre la crítica de arte y la presencia de obras de arte (reales) en obras literarias. Es cierto que se trata de dos universos diferentes, pero si atendemos a la tesis sobre la ecfrosis literaria de Riffaterre (162) según la cual la mimesis de la ecfrosis es doble porque representa con palabras la representación plástica, y si consideramos el planteamiento de De la Calle (78) según el cual la nueva ecfrosis constituye el programa

del crítico de arte (hacer ver, detallar, apuntar, estimular, potenciar la descripción), tenemos que lo que hace el autor de la novela (o, para ser más exactos, el narrador) es cercano a lo que hace el crítico: presenta una interpretación, una percepción de la obra de arte, y esta interpretación puede tener un mayor o menor grado de poética. La ecfrasis, sea literaria o crítica, será, en todo caso, interpretación.

Recordemos que para Riffaterre la ecfrasis tiene como propósito buscar la admiración, y se vale de estrategias como el encomio directo, el indirecto y la sustitución de mimesis por tipos. Estas tres clases de elogios se pueden identificar claramente en la novela de Vargas Llosa. El encomio directo se puede apreciar en el capítulo “El juego de los cuadros”: Fonchito le pide a la madrastra posar como la señora del *Desnudo reclinado con medias verdes*. En este caso, las reiteradas alusiones al cuadro implican no solo la descripción y expansión léxica, sino además un discurso que se acerca a los aspectos técnicos del cuadro en mención. Por su parte el encomio indirecto es identificable en el capítulo “Las cositas de Egon Schiele”, en el cual se aborda, a través del diálogo y las descripciones de Alfonsito, la vida del artista. Se trata de una serie de exhortaciones del niño que resultan en fórmulas estereotipadas del artista:

—Mira, madrastra —le alcanzó el pequeño recorte—. Schiele, de chiquito. ¿No me le parezco?

Doña Lucrecia examinó el esmirriado adolescente de cabellos cortos y delicadas facciones, encorsetado en un traje oscuro de principios de siglo, con una rosa en la solapa, y al que la camisa de cuello duro y la corbata pajarita parecían sofocar.

—En lo más mínimo —dijo—. No te le pareces en nada.

—Las que están a su lado son sus hermanas. Gertrude y Melanie. La más chica, la rubia, es la famosa Gerti.

—¿Por qué, famosa? —preguntó doña Lucrecia, incómoda. Sabía muy bien que iba adentrándose en un campo minado.

—¿Cómo por qué? —se sorprendió la carita rubicunda; sus manos hicieron un ademán teatral—. ¿No sabías? Fue la modelo de sus desnudos más conocidos. (35)

Finalmente, la sustitución de mimesis por tipos aparece en el capítulo “Fonchito y las niñas”, en el que el hijo de don Rigoberto refiere la historia de Schiele relacionada con las niñas que el artista tomaba como modelos. En este caso podemos hablar, siguiendo a Riffaterre (168-169), de un elogio como resultado de una abstracción y simplificación. De ahí que, ante la defensa que hace Alfonsito del artista, la madrastra exprese: “Los artistas son personas complicadas, que te lo explique tu papá. No tienen que ser

unos santos. No hay que idealizarlos, ni satanizarlos. Importan sus obras, no sus vidas. Lo que ha quedado de Schiele es cómo pintó a esas niñas, no lo que hacía con ellas en su estudio” (155). Hay aquí una tipificación del artista o, dicho de otra manera, una abstracción que reduce las obras de la vida del artista austriaco a grandes imágenes de su vida de artista.

Ahora bien, en la novela que nos ocupa la ecfrasis —en sus diferentes formas de aparición— intensifica los efectos estéticos y novelescos de la historia contada. En este sentido, la presencia de las reproducciones en blanco y negro de los dibujos de Schiele determinará la historia narrada en su forma y contenido, es decir, estas imágenes complementan icónicamente el relato verbal, y este último cromatiza discursivamente la representación visual: “Mientras el discurso verbal de *Los cuadernos* se cromatiza al hacer uso de la retórica pictórica, los dibujos y acuarelas de Schiele se descromatizan o verbalizan reducidas al blanco y negro de la escritura” (Martí-Peña 100).

En consecuencia, y de acuerdo con lo expuesto hasta aquí, *Los cuadernos de don Rigoberto* es una novela iconoverbal gracias a, por lo menos, tres rasgos que le otorgan un sentido particular, según hemos visto:

- 1) Ecfrasis literarias de tipo diegético, que se dan cuando los personajes narran y actúan la imagen, es decir, cuando la representan o imitan.
- 2) La presencia de las imágenes de Egon Schiele, sin ningún tipo de ficha técnica, lo que determina la interpretación del lector, pues al no aparecer ningún dato de las obras, estas se vinculan de manera más directa con la diégenes. No se trata de la imagen que ilustra el texto o del texto que comenta la imagen, en la distinción que hace Barthes (22), sino de una verdadera conexión y relación de solidaridad semántica desde el punto de vista de la narración efrástica.
- 3) Las escenas configuradas de forma narrativa, pero que generan verdaderas escenas visuales desde el punto de vista semiótico. Esto ocurre sobre todo gracias a las descripciones detalladas.

Estos tres rasgos operan en la novela de forma dinámica, otorgándole unidad gracias al tejido que se da entre la historia primaria (de Lucrecia, Rigoberto y Fonchito) y la secundaria (la obra de Schiele y las narrativas que ella propone). Este tejido tripartita plantea una idea de lector *voyeur* o, en el sentido de Agudelo (*Lector víctima de textos* 118-119), de lector perverso, y esto en cuanto la intensidad de las imágenes narrativas y visuales, y el conjunto de juegos efrásticos, ponen ante los ojos del lector las escenas más visuales e icónicas: el goce de la pareja de esposos producido por la acción de “(h)ojear los libros y grabados de pintura erótica de la colección privada de Rigoberto” (Martí-Peña 100).

A MODO DE CIERRE: IMÁGENES ARTÍSTICAS Y DIMENSIÓN NARRATIVA

En este “(h)ojear” los libros de imágenes se dan, simultáneamente, cuatro acciones: hojear, ver, hablar y gozar. De acuerdo con los planteamientos de Kibédi Varga (112), estas acciones se pueden asociar con un tipo de relación simultánea, pues palabra e imagen se reciben al mismo tiempo. En este caso, no obstante, el objeto semiótico (los libros y los grabados de pintura erótica) aparece gracias al código verbal empleado por el narrador. Aquí hay, indudablemente, una doble traición (“cuando interpretamos, traicionamos”, dice Kibédi 134): la de los personajes que “(h)ojean”, y la del narrador que presenta, a través del relato, su visión sobre las obras de arte. De ahí que para Riffaterre la ecfrasis comprenda una dimensión hermenéutica, por cuanto la interpretación caracteriza por lo general las relaciones entre palabra e imagen. La ecfrasis literaria presupone un cuadro real o ficticio, una imagen del artista o un lugar común sobre el arte (Riffaterre 161) alrededor del cual se configura el universo de ficción novelesca.

En la arquitectura novelesca de *Los cuadernos de don Rigoberto* se aprecia claramente una intención textual de cooperación de los códigos no verbales (imágenes, pinturas, grabados) y los códigos verbales (narraciones, historias y anécdotas sobre la vida de Egon Schiele), configurando de esta manera una unidad narrativa intrincada. En este sentido, y tal como se ha mostrado aquí, en la novela predomina el encomio a través de un discurso laudatorio evidente principalmente en la actitud de Fonchito, y por medio de fórmulas y juicios de valor basados en principios estéticos explícitos y conocimientos enciclopédicos sobre la vida de los artistas. Para lograr este cometido, la novela de Mario Vargas Llosa acude a indicios metalingüísticos como títulos de obras y géneros artísticos, temas (lo erótico), alusiones técnicas (en Fonchito) e identificación de la sustitución de la descripción por el discurso hermenéutico (los comentarios e interpretaciones sobre las obras). En la novela se pueden identificar dos grandes ejes de esta sustitución. Por un lado, las explicaciones de orden histórico y técnico realizadas por Alfonsito, y los comentarios o nuevas representaciones del sentido de una obra de arte hechos por Rigoberto y Lucrecia en sus ensoñaciones y juegos eróticos.

Estos comentarios o interpretaciones propician la desaparición de la obra visual, pues el lector de la novela no tiene en frente suyo la pintura, sino una sustitución descriptiva, narrativa y ficcional. De hecho, la presencia de las imágenes al final cumple una función análoga, dada la ausencia de color o de cualquier dato que la conecte con una ubicación temporal, geográfica o técnica. Solo es viable una relación: las imágenes que

aparecen a lo largo del libro son de Egon Schiele, y de este se sabe, a lo largo de la novela, lo que dice Fonchito de él.

Por otra parte, a esta sustitución contribuyen los cuadernos en los cuales don Rigoberto hace sus anotaciones. Los cuadernos se asocian por lo general a los estudiantes, y en la novela el único estudiante, en sentido estricto, es Alfonso, que utiliza una libreta para sus dibujos. No obstante, el cuaderno asociado con el padre del niño configura una imagen correlativa a su propia concepción de vida: “No es el mundo de bellacos semovientes del que usted y yo formamos parte el que me interesa, el que me hace gozar y sufrir, sino esa miríada de seres animados por la imaginación, los deseos y la destreza artística, presentes en esos cuadros, libros y grabados que con paciencia y amor de muchos años he conseguido reunir” (19). Como puede verse, no se trata solo de una actitud libresca, como se la encuentra en otros famosos y conocidos personajes de la literatura universal, sino de una actitud frente a la vida y de una concepción de arte. Hay una dimensión estética en esta concepción, y es aquí, justamente, donde la ecfrasis literaria adquiere una dimensión particular, resaltando así la arquitectura novelesca e incrementando los valores artísticos y estéticos de la obra.

Con lo dicho, no se trata aquí, por supuesto, de sentar unas bases sobre los elementos caracterológicos del personaje ni de identificar los posibles encomios o exhortaciones (recurriendo a fórmulas y estereotipos estéticos) presentes en la obra literaria, sino de mostrar cómo la presencia de las imágenes artísticas (que tienen una existencia real o un asidero en la realidad) determina la dimensión narrativa. Ahora bien, estamos ante una correlación intersistémica que desplaza hasta cierto punto el lugar omnipresente de la letra en la escritura literaria y le otorga, a cambio, un emplazamiento todavía más rico por cuanto la visualidad interconecta sentidos que complejizan la arquitectura novelesca a través de la presencia de imágenes:

Necesariamente, toda obra se encuentra en el medio justo de una macroestructura, descrita por círculos concéntricos o series —literaria, cultural e histórica respectivamente—, que la determina. Por utilizar una terminología semiótica, actualmente el sistema literario en vías de canonización discurre por los cauces de un repertorio... cuyas propiedades se configuran en torno a las interferencias de sistemas periféricos literarios y no literarios. Las correlaciones intersistémicas que se producen en el polisistema de la cultura mosaico (descrito por un conjunto abigarrado de fragmentos dispersos) colapsan el modelo de la letra escrita, históricamente asentado, y favorecen un desplazamiento centrípeto de sistemas de comunicación no verbal. (De Amo y Saiz 48)

La imágenes, dibujos y pinturas aludidos o descritos en *Los cuadernos de don Rigoberto* construyen un espacio escenográfico que se va cargando semánticamente a partir de la alusión permanente al artista Egon Schiele y también gracias a las acciones y discurso de los personajes. De esta manera, tanto la representación ficcional de los personajes principales como de la figura del artista austriaco que gravita alrededor de aquellos evidencia un denominador común: la motivación de acciones pasionales y estéticas, como si Rigoberto, Lucrecia y Alfonso estuvieran diseñados a partir de la significación derivada de la función simbólica de las pinturas y dibujos; como si ellos, personajes de ficción, surgieran de la ficción de las artes visuales. De ahí la aparente necesidad de crear una percepción en la que, dos mundos separados (Lucrecia y Rigoberto, imagen y palabra) crucen la frontera invisible del arte. Aquí se produce un enfrentamiento, ya no contra la falsedad o inutilidad del arte, contra la miseria de los símbolos ni contra la anacrónica y anticuada revelación de los sentidos, sino contra el poder de la ficción que ofrece una multiplicidad de puntos de vista (de los personajes, las imágenes, los cuadernos, el narrador), abriendo un concierto polifónico de voces en el que la imagen visual y plástica se pliega sobre sí misma para determinar un tipo de novela que habla ya no solo con las palabras que emigran de la boca, sino también con las imágenes que se escapan de los ojos.

BIBLIOGRAFÍA

- Agudelo, Pedro. *Lector víctima de textos. Lectura literaria y ficción*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2012. Impreso.
- . “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrosis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y Literatura* 60 (2011): 75-92. Impreso.
- Ángel Garrido, Miguel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001. Impreso.
- Argan, Giulio Carlo. *Arte e Critica d'Arte*. Roma-Bari: Laterza, 1984. Impreso.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986. Impreso.
- Bobes, María del Carmen. *Teoría general de la novela: semiología de La Regenta*. Madrid: Gredos, 1981. Impreso.
- Bourneuf, Roland y Ouellet, Real. *La novela*. Trad. Enric Sullá. Barcelona: Ariel, 1989. Impreso.
- Brioschi, Franco y Di Girolamo, Constanzo. *Introducción al estudio de la literatura*. Trad. Carlos Vaíllo. Barcelona: Ariel, 1992. Impreso.
- De Amo Sánchez-Fortún, José Manuel y Josefa Saiz Valcárcel. “Del icono verbal a la práctica audiovisual: mecanismos de transcodificación”. *REV-LYT* 16 (2000): 47-60. Web. 20 de noviembre 2012.
- De La Calle, Román. “El espejo de la *Ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto”. *Escritura e imagen I* (2005): 59-81. Impreso.
- Del Prado Biezma, Javier. *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999. Impreso.
- Dorra, Raúl. “La actividad descriptiva de la narración”. *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984. Impreso.
- Guasch, Anna. *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Barcelona: El Serbal, 2003. Impreso.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Trad. Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987. Impreso.
- Kibédi Varga, Áron. “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”. *Literatura y pintura*. Comp. Antonio Monegal. Trad. Carles Besa. Madrid: ArcoLibros, 2000. Impreso.
- Krieger, Murray. “El problema de la ecfrosis: imágenes y palabras, espacio y tiempo —y la obra literaria—. *Literatura y pintura*. Comp. Antonio Monegal. Trad. Carles Besa. Madrid: ArcoLibros, 2000: 139-160. Impreso.

- Maestro, Jesús. *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Pontevedra: Editorial Academia del hispanismo, 2008. Impreso.
- Manguel, Alberto. *Lecturas sobre la lectura*. México: Editorial Océano, 2001. Impreso.
- Martí-Peña, Guadalupe. “Egon Schiele y *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa: iconotextualidad e intermedialidad”. *Revista Iberoamericana* 190 (2000): 93-111. Web. 3 de diciembre 2012.
- Mitchell, William. “Ekphrasis and the Other”. *Picture theory*. Chicago: Universidad de Chicago, 1994: 151-181. Impreso.
- Pineda, Álvaro. *Teoría de la novela*. Bogotá: Plaza & Janés, 1987. Impreso.
- Riffaterre, Michael. “La ilusión de ecfrasis”. *Literatura y pintura*. Comp. Antonio Monegal. Trad. Carles Besa. Madrid: ArcoLibros, 2000. Impreso.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix BarraI, 1969. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *Los cuadernos de Don Rigoberto*. Madrid: Santillana, 1997. Impreso.