



Textos sobre el arte  
(a propósito de *Visión del sermón*, Paul  
Gauguin, 1888)

Luis Guerra Salas

Universidad Europea de Madrid  
[Luis.guerra@uem.es](mailto:Luis.guerra@uem.es)

---



**Resumen:** Este trabajo analiza tres textos diferentes (un catálogo, un ensayo y una novela) con un mismo referente (el cuadro de Paul Gauguin *Visión después del sermón*), y explora las distintas posibilidades de acercamiento a esta pintura que cada uno de ellos ofrece. ¿Permite la literatura una aproximación a la obra de arte que le está vedada al texto de no ficción? ¿Debe el crítico de arte apoyarse en la literatura para intentar conocer mejor la realidad?

**Palabras clave:** Gauguin, Vargas Llosa, tipos de texto, literatura

**Summary:** This paper analyzes three different texts (a catalogue, an essay, and a novel) with the same referent (Paul Gauguin's picture, *Vision after the Sermon*). The paper explores the different possibilities of approach to this object that these three types of texts offer. Could Literature give us a rapprochement to art works that non-fiction texts don't reach? Should art critics use Literature in order to know reality better?

**Key words:** Gauguin, Vargas Llosa, text types, Literature

-¿Y cuáles son las aportaciones de la novela a la realidad?  
-Es capaz de llegar a los rincones de nuestra experiencia de una forma que el ensayo no puede, ni siquiera la psicología o la historia son capaces de ello. Nos conduce a la mente del protagonista, algo que no puede hacer la no-ficción. Este viaje a nuestro interior es muy revelador. Hemos desarrollado una forma de investigación muy poderosa.

Ian McEwan (entrevista en *El Cultural*, 29-9-2005) ([http://www.elcultural.es/historico\\_articulo.asp?c=12790](http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=12790))

La idea de este trabajo surgió de la conveniencia de preparar, para el módulo de escritura del MAPC [1], un tema acerca de los textos sobre el arte que abordara las diferentes modalidades textuales referidas a esta actividad humana, de forma que permitiera a los estudiantes del máster familiarizarse con las características

pragmáticas y estructurales de cada una, para que, en su función de productores y receptores de este tipo de textos (críticas, catálogos, conferencias, ensayos, textos académicos de diversa índole), contaran con los conocimientos lingüísticos necesarios.

La denominación “textos sobre el arte” agrupa a los productos lingüísticos que tienen en común la designación de la parte de la realidad referida al “acto mediante el cual imita o expresa el hombre lo material o lo invisible, valiéndose de la materia o de sus propiedades sensibles” [2]. Sin embargo, más allá de esta identidad referencial, estos textos concretos pertenecen a diferentes géneros textuales o discursivos.

Y es que la lingüística textual nos enseña que los textos son hechos individuales (pues están efectivamente producidos por una persona), pero no totalmente singulares [3]. Al lado de esta dimensión “individual” (que hace a un texto diferente de los demás) hay también una dimensión “universal” y otra “tradicional”. La primera engloba las propiedades comunes a todos los textos (todos se emiten por un canal oral o escrito; todos tienen un emisor y un destinatario; todos están cifrados en una o varias lenguas, etc.); la segunda explica que unos textos se parezcan a otros, pues pone de relieve que los textos comparten características propias de un género, tipo o clase de textos.

Para ejemplificar esta dimensión tradicional, y para discutir mejor las posibilidades que cada molde genérico permite al hablante o emisor, hemos recurrido a tres textos que pertenecen a géneros diferentes, pero que tienen en común su designación, pues los tres se refieren al cuadro de Paul Gauguin *Visión del sermón*, de 1888. Se trata de un texto tomado de un catálogo de este pintor, que glosa la imagen del cuadro al que acompaña; de una conferencia del escritor Mario Vargas Llosa sobre el cuadro en cuestión; y del capítulo de una narración literaria, también de Mario Vargas Llosa, donde se novelan, apoyados en una amplia documentación, pasajes de la vida de Gauguin relacionados con la gestación, la elaboración y la interpretación del cuadro mencionado [4].

La tipología textual de E. Werlich nos ayudará a definir las características básicas de estos textos en una primera aproximación. Esta tipología [5] maneja dos criterios fundamentales para clasificar los textos: las estructuras de las oraciones que forman la “base textual” y los datos del contexto extralingüístico. La base textual (i.e., la unidad que origina el texto, no linealmente, sino entendida como tema del texto) determina cinco tipos de texto: descriptivo, narrativo, expositivo, argumentativo e instructivo. En cuanto a los datos del contexto extralingüístico, el principio organizador básico es la perspectiva del hablante: para cada uno de los cinco tipos de texto mencionados se diferencia entre una forma de texto objetiva y otra subjetiva, según el grado de participación del hablante en el discurso. La siguiente tabla, tomada de Ó. Loureda (2005, 63), ordena diferentes modalidades textuales a partir de estos dos criterios:

Tipos de texto	Formas objetivas	Formas subjetivas
Narración	Informe	Narración corta o cuento
Descripción	Descripción técnica	Descripción impresionista

Exposición	Definición, explicación, resumen	Ensayo, artículo
Argumentación	Tratado científico	Comentario
Instrucción	Reglas o reglamentos	Indicaciones

El texto que aparece en el catálogo de Gauguin combina rasgos de los tipos descriptivo y expositivo. Esto no es sorprendente, pues Werlich señala que existen textos tipológicamente “mixtos”, en los que podemos encontrar, por ejemplo, una parte caracterizable como descriptiva seguida de otra explicativa (o narrativa), etc. La parte del texto donde se nos indica el nombre del cuadro, el año en que fue pintado, el material empleado para ello, las dimensiones del lienzo y el lugar donde se expone regularmente es una forma objetiva de descripción. La estructura oracional básica de este tipo de texto (verbo *ser* en presente con complemento de lugar, generalmente) aparece elidida, de forma que el lector reconstruye la oración completa:

(1) [este cuadro es] Visión después del sermón

[es de] 1888

[es un] óleo sobre lienzo, [que mide] 73 x 92 cm

[está en] Edimburgo, [está en la] National Gallery of Scotland

Otras partes del texto son fragmentos expositivos [6], bien de carácter objetivo (cuando se soslaya u oculta la voz del hablante), bien de carácter subjetivo (cuando se reproducen las interpretaciones y reacciones provocadas por el cuadro en distintos pintores y críticos); los fragmentos siguientes muestran estas dos modalidades:

(2) La gran novedad de este cuadro es la coexistencia de un plano real y otro imaginario y la unión de ambos mediante recursos plásticos: las mujeres bretonas arrodilladas crean con sus cofias y sus perfiles un ritmo decorativo continuo, el árbol en diagonal divide en dos el prado rojo, aislando la zona donde acontece la lucha bíblica de Jacob con el ángel. [forma objetiva de exposición]

(3) “Creo haber conseguido en las figuras una gran sencillez rústica y supersticiosa. El conjunto es muy severo. La vaca debajo del árbol es minúscula en relación con la realidad y está encabritada. Para mí, en este cuadro el paisaje y la lucha existen solo en la fantasía de la gente que reza después del sermón, razón por la cual hay un contraste entre las personas de verdad y la lucha en el paisaje imaginario y desproporcionado”. [carta de Gauguin a van Gogh, forma subjetiva de exposición]

El segundo de los textos referidos a *Visión del sermón* es la conferencia leída por Mario Vargas Llosa en la Fundación Thyssen-Bornemisza el 13 de noviembre de 2004, dentro del ciclo «El cuadro del mes». Se trata, en términos de Werlich, de la forma subjetiva de un texto expositivo, en el que el autor nos explica los pormenores relativos a la gestación y recepción de este cuadro, aportando al oyente/lector los elementos del contexto histórico, biográfico y sociocultural a los que tuvo acceso mientras se documentaba para escribir la novela *El paraíso en la otra esquina*. El género textual “conferencia” le permite a Vargas Llosa un mayor detenimiento en los

por menores del cuadro. Siguiendo a Werlich, el proceso cognitivo implicado en este tipo de textos es el del análisis o síntesis de ideas y conceptos: se dice algo de un tema (el cuadro en cuestión). Desde un punto de vista funcional, el texto expositivo pretende hacer comprender algo al destinatario. La cita siguiente de Vargas Llosa (2004: 27-28) ilustra bien estas ideas:

(4) Nadie duda ahora que se trata de uno de los cuadros más notables, más extraordinarios que pintó este pintor extraordinario que es Gauguin. ¿Qué quiere decir que es una obra maestra absoluta? Para mí quiere decir que, una vez que hemos reunido todas las explicaciones, las fuentes, las influencias, las intenciones que tenía el artista al pintarlo, lo que han dicho los otros artistas, los críticos más certeros y más lúcidos, siempre hay algo en el cuadro que se nos escapa. Siempre hay una dimensión, un elemento que todo el conocimiento, que toda la inteligencia, que todo aquello que expresamos con palabras y con ideas, no alcanza a expresar. Ésa es una obra maestra absoluta: cuando algo en ella queda más allá de todas las explicaciones racionales posibles, algo que nos inquieta, algo que nos preocupa, algo que nos entusiasma, que nos estimula. Por eso creo que se puede decir de esa pintura [de *Visión...*] que es la primera obra maestra de Gauguin.

Llegamos así al texto literario. Werlich habla de “variantes textuales” para referirse a los textos que, teniendo la misma caracterización tipológica, representan diversas posibilidades institucionalizadas de realización. Así, el tipo “narración” tendría diferentes variantes textuales: cuento, biografía, novela, etc. *El paraíso en la otra esquina* es, pues, una forma subjetiva de texto narrativo que pertenece a la variante textual “novela”. Como discurso literario, permite aproximaciones que no están al alcance de otros discursos; por ejemplo, reproducir los pensamientos de un personaje del relato (que a su vez atribuimos a un ser humano histórico, Paul Gauguin): el lector identifica la voz del narrador en segunda persona que se dirige a Paul / Koke con el pensamiento del propio Paul / Koke. Sus pensamientos se nos muestran así en una especie de “diálogo interior” que el personaje entabla consigo. El procedimiento es eficaz porque reproduce la forma en que pensamos: la psicología cognitiva se refiere al pensamiento como a un diálogo con nosotros mismos; un diálogo que contiene afirmaciones sobre situaciones, circunstancias, temas, personas, etc. El diálogo interior permite al lector acceder a la conciencia del personaje de una forma más coherente, lingüística y lógicamente, que el monólogo interior, sin perder verosimilitud. Este mecanismo, apoyado en múltiples referencias a hechos documentados, produce en el lector una apariencia de realidad que tiene más fuerza y credibilidad que la de otros discursos distintos al literario, pese a estar inserta en la ficción. El artificio retórico con que cuenta el discurso literario nos permite acceder a los pensamientos del personaje de ficción, al que identificamos con el artista que realmente existió, con el personaje histórico. A ello se refiere Tomàs Llorens en la “presentación” a la citada *Conferencia* de Vargas Llosa (pp. 6-7):

(5) [*El paraíso en la otra esquina*] es un atractivo ejercicio de innovación en historia del arte. La documentación, el trabajo preparatorio para la novela ha sido extraordinariamente meticuloso. [...] Sin embargo no es tanto por ese cuidado exquisito del autor respecto de la información histórica por lo que yo creo que la novela es un ejercicio de historia. Me parecen más interesantes otras cualidades que están más próximas al nervio central de su carácter literario. [...] [el cambio que se produce] cuando el narrador pasa de la tercera persona, la persona en la que normalmente se cuentan las historias, a la segunda persona dirigiéndose así al propio Gauguin [...] diríamos que se trata de un recurso que marca una interiorización de los personajes de la novela por parte del autor. [...] y creo que los historiadores de arte no pueden sino envidiarle [a Vargas

Llosa] por esa capacidad, pues el objetivo último de nuestro trabajo es éste: aprehender, captar, interiorizar, hacer nuestro, convertir en un demonio interno al artista del que hablamos.

Comparemos por ejemplo la descripción que hace del cuadro esta segunda persona narrativa identificada con el pensamiento de Paul con las descripciones recogidas en (2) y (3) (Vargas Llosa, 2003: 285-286):

(6) Un grupo de piadosas bretonas, luego de escuchar el sermón dominical de un tonsurado párroco de perfil parecido al tuyo y replegado en un extremo del cuadro, concentradas en la oración, en estado de arrobo, veían frente a ellas, o tal vez sólo imaginaban, aquel inquietante episodio del Génesis: la lucha de Jacobo con el ángel, reconstruida en una pradera bretona cortada en dos por un manzano y de un imposible color bermellón. El verdadero milagro de aquel cuadro, Paul, no era la aparición de los personajes bíblicos en la realidad o en la mente de esas humildes campesinas. Eran los colores insolentes, atrevidamente antinaturalistas, el bermellón de la tierra, el verde botella de la ropa de Jacob, el azul ultramarino del ángel, el negro de Prusia de los atuendos femeninos y los blancos con visajes rosas, verdes o azules de la gran hilera de cofias y collarines que se anteponían entre el espectador, el manzano y la pareja que luchaba. Lo milagroso era la ingravidez que imperaba en el interior del cuadro, ese espacio en el que el árbol, la vaca y las fervientes mujeres parecían levitar al conjuro de su fe.

Y, aún más evidente, la fuerza que cobra la afirmación de que el cuadro es una obra maestra puesta en la mente de Gauguin al lado de la afirmación de Vargas Llosa en el mismo sentido citada en (4) (Vargas Llosa, 2003: 286):

(7) El milagro era haber conseguido en aquella tela acabar con el prosaico realismo creando una realidad nueva, en la que lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo sobrenatural, se confundían, indivisibles. ¡Bien hecho, Paul! ¡Tu primera obra maestra, Koke!

En los dos fragmentos vemos que el narrador se dirige a Paul en segunda persona, en lo que parece ser un desdoblamiento: Paul presta su voz al narrador y escuchamos su pensamiento, como diálogo interno de él consigo mismo. El mecanismo es muy perceptible cuando se cambia en el mismo párrafo de tercera a segunda persona (Vargas Llosa, 2003: 279):

(8) Por lo demás, el propio Paul, en sus períodos de racionalidad y lucidez, reconocía que la enfermedad y los remedios le habían dañado la mente y que no era capaz ya, muchas veces, de controlar sus actos, que decidía por instinto o palpito, como los niños y los viejos gagás. Cierto, ya no eras el de antes, Koke. Hacía meses, acaso años, desde que pintaste *¿de dónde venimos? ¿quiénes somos? ¿adónde vamos?* no habías terminado un solo cuadro.

A veces los cambios de persona narrativa son constantes, de oración a oración (Vargas Llosa, 2003: 283):

(9) [Paul] 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.

Alternando con este procedimiento se emplea también el estilo indirecto libre, otra forma de acceder al pensamiento del personaje (por si quedara alguna duda de que se reproducen los pensamientos de Paul, nótese la función aclaratoria del segundo párrafo de la cita) (Vargas Llosa, 2003: 283):

(10) Pierre Levegos pestañeaba sin cesar. Vaya diablos. ¿Era éste el mismo Paul que en *Les Guêpes* pedía que se echara de los colegios de las islas a los maestros protestantes y se los reemplazara por misioneros católicos? Ahora, había escrito un ensayo ajustándole las clavijas al catolicismo. No había duda: se le había achicharrado el cerebro y su mano derecha ya no sabía lo que hacía la izquierda. Él [Paul] 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 que él pintó allá en Pont-Aven, un pueblecito del Finisterre bretón, 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.

Después, ya Pierre Levegos no entendió una palabra del monólogo de Koke (había tomado mucho alcohol y tenía la lengua algo trabada) en el que aparecían personas, cosas, lugares, sucesos, que no le decían nada. Vendrían de recuerdos que, por alguna razón, esta noche tranquila de Punaauia, sin luna, sin calor y sin insectos, actualizaba su conciencia.

En conclusión, vemos que el análisis de tres muestras de textos (catálogo, ensayo, novela) con un mismo referente (el cuadro *Visión después del sermón* de P. Gauguin) nos ofrece diferentes grados de acercamiento al objeto en cuestión. El texto literario, fuertemente subjetivo y situado en un mundo irreal (la “ficción”), es el único capaz de introducirnos, con sus artificios y convenciones, en los pensamientos más íntimos del artista, creando la ilusión de llegar más allá en la comprensión de la obra que los análisis del erudito o que las descripciones objetivas. Que el crítico de arte se deba apoyar en la literatura para lograr aproximaciones a la obra que otros géneros le vedan es algo que les planteo como posibilidad y sobre lo que me gustaría conocer su opinión.

## NOTAS

- [1] Máster en teoría y práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas. Depto. de Pintura, Facultad de Bellas Artes, UCM, curso 2006.
- [2] J. Casares [1959], *Diccionario ideológico del español*, 2ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1990, s. v. “arte”.
- [3] V. Óscar Loureda, *Introducción a la tipología textual*, Madrid, Arco/Libros, 2005, pp. 30 y ss.
- [4] Las referencias de los tres textos son, respectivamente: *Gauguin*, presentación de Guillermo Solana, textos de Elena Ragusa, Madrid, Unidad Editorial S. A., 2005 (col. «Los grandes genios del arte», núm. 13); M. Vargas Llosa, *Conferencia de M. Vargas Llosa. Paul Gauguin*, Visión del sermón, 1888, Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza, 2005 (col. «El cuadro del mes»); y M. Vargas Llosa, *El paraíso en la otra esquina*, Madrid, Alfaguara, 2003, cap. XIV, pp. 279-299.

[5] Puede leerse un resumen de sus criterios de clasificación en Ó. Loureda, ob. cit., pp. 62-63; y en E. Bernárdez, *Introducción a la lingüística del texto*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 219-221.

[6] La estructura predominante de los textos expositivos es la de verbo *ser* o similares con predicado nominal, o el verbo *tener* combinado con objeto directo; el tiempo predominante es el presente.

© Luis Guerra Salas 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/pgaugin.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)