

CONFIGURACIÓN DE LA MUERTE EN LAS PROFECÍAS DE ANDRÉS EN *SATANÁS* DE MARIO MENDOZA*

Fecha de recepción: 25 de marzo de 2014
Fecha de aprobación: 13 de mayo de 2014

Resumen

Este artículo presenta un análisis semiótico de las profecías de Andrés en la novela *Satanás* de Mario Mendoza. La muerte es uno de los elementos recurrentes en esta narración y se configura a partir de los vaticinios de Andrés en el momento en que pinta o imagina un retrato. Las figuras, entendidas como elementos mínimos semánticos y consecuentes (semas y sememas), que aparecen en las predicciones, tematizan la muerte, que es valorada eufórica o disfóricamente por los actores de la novela. En este sentido, este artículo presenta el análisis figurativo, narrativo, actancial y temático, y también axiológico de las profecías de Andrés, con base en los métodos propios de la Escuela Semiótica de París.

Palabras clave: *Satanás*, Mario Mendoza, muerte, análisis semiótico, figuras, temas, axiologías.

* Dentro de los estudios que, en el ámbito de la literatura, se realizan en la Maestría en Semiótica, de la Universidad Industrial de Santander, se encuentra este artículo de reflexión que se deriva de la investigación “La configuración de la identidad de una familia colombiana, en ‘El crimen del siglo’, de Miguel Torres”. El artículo que aquí se propone dará cuenta de la pertinencia del método semiótico con respecto a conceptos tales como configuración, violencia e identidad, en el estudio de la configuración de la muerte en la novela “*Satanás*”, de Mario Mendoza.

Citar: Monroy Zuluaga, L. (julio – diciembre de 2014). Entre el artista y el crítico: Basura de Héctor Abad Faciolince. *La Palabra* (25), 69-78

Jhon Alexander Monsalve Flórez

Universidad Industrial de Santander, Colombia
monsalve-jhon@hotmail.com

Docente de la Escuela de Idiomas de la Universidad Industrial de Santander. Licenciado en Español y Literatura y estudiante actual de la Maestría en Semiótica en el mismo plantel educativo. Perteneció al Grupo de Investigación Cultura y Narración en Colombia (CUYNACO).

THE CONFIGURATION OF DEATH IN PROFECÍAS DE ANDRÉS IN *SATANÁS* BY MARIO MENDOZA

Abstract

This article displays a semiotic analysis of the *Profecías de Andrés* in the novel *Satanás* by Mario Mendoza. In this narration the death is one of the persistent elements and it is built up from Andrés' divinations every time that he paints or imagines a portrait. The figures, understood as the minimal semantic and consequent elements, that emerge in the predictions refer to death, that is valued enthusiastically and awkwardly by the characters of the novel. In this sense, this article presents a figurative, narrative, actoral, thematic and axiological analysis; everything based on the methods proposed by the Paris semiotic school.

Key words: *Satanás*, Mario Mendoza, death, semiotic analysis, figures, themes, axiology.

CONFIGURATION DE LA MORT DANS LES PROPHÉTIES DE ANDRÉS DANS *SATANÁS* MARIO MENDOZA

Résumé

Cet article présente une analyse sémiotique des prophéties d'Andrés dans le roman « *Satanás* », de Mario Mendoza. La mort est un des éléments récurrents dans cette narration ; celle-là se configure à partir des prédictions d'Andrés au moment où il peint ou imagine un portrait. Les figures, comprises comme des éléments minimaux sémantiques et conséquents (sèmes et sémèmes), qui apparaissent dans les prédictions, thématisent la mort, qui est valorisée de manière euphorique ou dysphorique par les acteurs du roman. Dans ce sens, cet article présente l'analyse figurative, narrative, actantielle et thématique des prophéties d'Andrés, ayant comme base, les méthodes propres de l'École Sémiotique de Paris.

Mots clés: *Satanás*, Mario Mendoza, mort, analyse sémiotique, figures, thèmes, axiologies.

Introducción

Si hay algo que caracteriza al discurso literario es su referente interno. Esta aclaración es pertinente porque, aunque el grado de ficción de una obra literaria varíe dependiendo de la cultura¹, los productos semióticos solo existen en sí mismos, es decir, los enunciados pasan a ser consecuencias de la enunciación, pero independientes de ella. Por lo tanto, los relatos de ficción no son más que productos culturales, creados a partir de procesos semióticos propios de una enunciación específica que tiende a representar la realidad, no como reflejo, sino como metáfora. A este respecto, Greimas y Courtés (1990) afirman:

Numerosas investigaciones han demostrado, de modo decisivo, que todo discurso constituye, a través de su desenvolvimiento, su propio referente interno y que la problemática de la realidad debe ser sustituida por la de veridicción, del decir-verdad propio de cada discurso. (p. 245).

Es, entonces, dentro del plano de la veridicción en el que suceden las acciones de una obra literaria. La enunciación queda, de cierto modo, en la periferia y pasa a ser la causa de lo que ahora se enuncia. Es, por

tal motivo, que en el presente trabajo se tendrá en cuenta solo el referente interno de la novela *Satanás*, del escritor colombiano Mario Mendoza, y más precisamente la veridicción de los hechos que giran en torno a las profecías de Andrés, las cuales, desde un principio, deben ser comprendidas dentro de la temática de la novela, y no como un acto de inverosimilitud en contraste con la realidad propia de la enunciación, fuera del mundo del enunciado. La importancia del estudio sobre las profecías de este actor radica en que, de una u otra forma, no solo se crea una atmósfera en torno a lo oscuro y al caos, sino también se antecede, a partir de ello, el genocidio presentado al final de la novela y ejecutado por Campo Elías, un personaje que valora positivamente la muerte debido a que la considera un medio para el declive de la maldad en el mundo. En el lugar del asesinato múltiple, convergen los demás actores de la novela: María, Irene y el sacerdote, que mantienen, de alguna manera, relaciones cercanas con Andrés; entre estas, la persecución de lo maligno y el hecho de morir en el mismo lugar y bajo la misma mano asesina.

Así las cosas, con base en un discurso literario específico y

delimitado, se pretende analizar la configuración de la muerte a partir de las profecías de Andrés, en *Satanás*, de Mario Mendoza. Para ello, se presenta, en primera medida, un análisis figurativo sobre la muerte; luego, se analizan las estructuras narrativas y actanciales, y, por último, se determinan las axiologías que están inmersas en los vaticinios de Andrés. De esta manera, este análisis, desde la perspectiva semiótica, se caracteriza por el rigor que no solo parte de los referentes teóricos de la disciplina, sino también de los métodos que se han propuesto en ella. El hecho de dar cuenta, por medio de esquemas y de relaciones teórico-semióticas, de cómo se llega a los factores fundamentales de la narración, es decir, al marco axiológico que en ella se presenta, permite comprender los nuevos aportes que con este análisis se haría a la obra literaria de Mario Mendoza. Así las cosas, esta perspectiva analítica aporta en el estudio riguroso del texto literario, en cuanto que expone y argumenta, desde el nivel figurativo hasta el axiológico, las razones por las cuales se considera trascendente el acto vaticinador de Andrés, dentro de las acciones generales de la novela. La semiótica, por tanto, ofrece al análisis literario de *Satanás* un nuevo abordaje

1 La segunda acepción de la entrada *Literaria (semiótica)* del Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.

con el concepto de configuración, comprendido como el “conjunto de figuras isotópicas subtendido por una forma temático-narrativa” (Greimas y Courtés, 1991, p. 52), y que consiste en dar cuenta de recurrencias figurativas, narrativas y fundamentales que no solo ayudarán en la comprensión de la muerte dentro de la novela, sino también aportarán en la construcción de la identidad de los actores.

Andrés como profeta de la muerte

Uno de los factores más importantes en la configuración de la muerte durante el transcurso del relato es, sin lugar a dudas, el que se descubre entre las profecías de Andrés. Este actor experimenta sensaciones extrañas sobre sucesos futuros en torno a la muerte. Estos vaticinios son recurrentes en los momentos en que piensa o plasma artísticamente un retrato; por lo tanto, en el transcurso de la narración, las figuras harían parte de las isotopías que se construyen en el proceso de significación en cuanto a los hechos y sensaciones sobre la muerte, que se concreta, en últimas, en dos enfermedades mortales y en el genocidio por parte de Campo Elías, excombatiente de Vietnam. Con respecto a la isotopía, Jacques Fontanille (1999) la define como “la redondance d’une

catégorie sémantique dans un discours” (p. 16). En otras palabras, la isotopía hace referencia a una suerte de reiteración, en este caso, figurativa de las acciones y sensaciones de Andrés respecto a la muerte. Estas figuras se evidencian en los comportamientos internos del actor cuando pinta los retratos de su tío Manuel, de Angélica o la presupuesta pintura de Campo Elías. En el primer caso, el cáncer de garganta, después de la alucinación al pintar el retrato, parece inminente:

Desciende con el pincel hasta la barbilla y, cuando está a punto de ingresar en la zona del cuello, siente un corrientazo en el brazo y un estremecimiento general le hace temblar el cuerpo entero. Andrés se asusta (jamás ha experimentado una sensación similar), pero no se contiene, se deja arrastrar por ese remolino que obliga a su mano a pintar círculos atroces en la carne lesionada del retrato. ¿Qué es aquello, qué está pasando? No lo sabe, sólo permite que su mano invente toda una tormenta en el cuello de la figura, un huracán embravecido que tiene como centro la nuez de la garganta. Por un instante fugaz Andrés piensa en los cuadros de Turner, en sus atmósferas caóticas y en sus oleajes enfurecidos. Mientras pinta con frenesí, gruesas gotas de sudor le empapan las sienes, la nuca y los sobacos. (Mendoza, 2012, p. 12).

Esta descripción oracular sucede mientras Andrés pinta a

su tío Manuel. Las nuevas sensaciones extrañan al pintor y su mano se mueve involuntariamente plasmando un huracán en la nuez de la garganta. A simple vista, se nota que no es consciente de lo que pasa y no le queda otra alternativa que la de asociar las nuevas experiencias con los cuadros de Turner, lúgubres, oscuros, cercanos a la muerte. Umberto Eco (1997) explicaría este parangón de la siguiente manera:

(...) ¿qué sucede con la percepción de objetos desconocidos? El proceso es sin duda más azaroso; ese *estar en lugar de* se contrata a través de procesos de prueba y error, pero la relación recíproca de tipo a ocurrencia se establece una vez asentado el juicio perceptivo. (p. 149).

Dicho de otro modo, lo que Eco expone es la posibilidad de equiparar las nuevas sensaciones perceptivas con las conocidas en un proceso de prueba y error: “(...) si yo en la oscuridad diviso una forma animal imprecisa, el éxito de la percepción lo garantiza un esquema cognitivo, algo que ya conozco (...)” (p. 148). Lo que siente Andrés se produce por la nueva percepción del mundo, del retrato en particular, del molde roto de su cotidianidad y práctica artística: los cuadros de Turner son el único referente para entender la atmósfera sombría y caótica de una acción incomprensible.

Los oleajes enfurecidos no son más que los indicios de un naufragio que es inminente: la muerte.

Días después, Andrés recibe una llamada de su tío Manuel:

¿Por qué pintaste eso, Andrés? —le pregunta a boca-jarro.

No lo sé.

Acabo de llegar del médico —dice con la voz hecha un hilo—. Tengo cáncer de garganta. Muy avanzado. Me quedan pocos meses de vida. (Mendoza, 2002, p. 13).

Andrés, luego de lo que podría considerarse desde ya como manipulación de unas fuerzas malignas, se convierte en profeta de la muerte. La tormenta que se posa en la garganta del tío no es más que la premonición de una enfermedad mortal. Lo mismo sucede con Angélica, pero, en este caso, Andrés evoca por un lado, a Géricault, el pintor de *Dos cabezas cortadas*, y por el otro, a *Perséfone*, de Dante Gabriel Rossetti. La reina del Hades compaginada con dos cabezas putrefactas genera un ambiente lúgubre que se materializa en la posesión profética de Andrés, bajo similares sensaciones:

Sin saber por qué, vislumbra el cuadro *Dos cabezas cortadas*, de Géricault, esos rostros de cadáveres descompuestos en las horas siguientes a la ejecución. Y

pinta las mejillas de Angélica alteradas, putrefactas, como si hubieran resistido los rigores macabros de una tortura ejemplar. Eso convierte a Angélica-Perséfone en una diosa leprosa, siniestra, carcomida por una enfermedad desconocida en medio de su reino de tinieblas. Andrés se apoya en el caballete para no caer. (Mendoza, 2002, p. 24).

Desde los mismos cuadros, se descubre la muerte como tema. Perséfone es la reina de los muertos, según la mitología griega. Las *Dos cabezas*, de Géricault, están cortadas y pútridas. Y justo después de lo que Andrés evoca, las mejillas de Angélica reciben los golpes de la profecía mortífera: lo putrefacto y oscuro de los cuadros se plasma en el rostro vital de la joven.

Estas figuras que se descubren en las sensaciones de Andrés como profeta terminan configurando el tema de la muerte. La relación con los cuadros que remiten a un contexto sombrío, la deformidad en el retrato y las consecuencias determinan tal tematización, tal cual lo afirma José David García Contto (2011):

Las figuras se reúnen bajo un tema; la tematización es el mecanismo que reconoce qué líneas temáticas desarrolla el discurso, y cada tema organiza un conjunto de figuras que juntas reiteran la línea temática. (p. 26).

Los cuadros oscuros de Turner, las dos cabezas putrefactas y Perséfone, la reina de los muertos, aparecen justo antes de que el pincel toque el retrato de Manuel o de Angélica. La deformidad en la garganta y las manchas en las mejillas son predicciones de enfermedades mortales, como el cáncer o el sida, respectivamente.

Después de unos días, Angélica cita a Andrés en Monserate. Ella indaga sobre la razón por la cual fue pintada como Perséfone; Andrés le confiesa que lo mismo sucedió con el tío Manuel y que no tiene ninguna explicación para ello: “No sé, Angélica, me siento como si estuviera en una pesadilla, es una fuerza irracional que de pronto se apodera de mí, como si estuviera en trance, poseso, invadido por imágenes que se imponen en la tela” (Mendoza, 2002, p. 31). Esto demuestra que Andrés no tenía voluntad sobre lo que profetizaba, pero que tampoco podía hacer nada para evitarlo. Angélica, finalmente, le confiesa que el retrato fue el vaticinio de su enfermedad:

Tengo que contarte algo muy grave —le dice Angélica.

Él la observa con la piel de la cara manchada por los pequeños puntos que la desfiguran.

Dime.

Los granos que tengo es una enfermedad que se llama Molusco Contagioso.

Qué es eso.

Una enfermedad de la piel.

Pero tiene cura, supongo.

(...)

Ella deja el café a un lado y dice en voz baja:

Me hice unos exámenes y tengo sida, Andrés. (Mendoza, 2002, p. 32).

Como se ha visto, estas profecías no anteceden propiamente a la muerte, pero sí conducen a enfermedades mortales. No obstante, la tercera profecía es mucho más directa en este aspecto: sangre, balas y muertos. Este vaticinio antecede una muerte más atroz. No sucede mientras pinta un retrato, sino mientras lo imagina.

Campo Elías reconoce al pintor que está sentado en un bar de baja categoría. Al parecer la muerte los asecha a los dos: Campo Elías acaba de escribir *El diario de un futuro asesino* y Andrés, tras mantener relaciones sexuales con Angélica, está contagiado de sida. Hablan, se conocen, tratan el tema de la doble personalidad a partir de *El extraño caso del Dr. Jekyll y mr. Hyde*, hasta que Campo Elías le propone que imagine un cuadro sobre él:

—Tendría que pintar una combinación de dos identidades, como si fuéramos unos gemelos bipolares, como si yo estuviera presenciando en un espejo mi

imagen deformada.

Andrés hace el ejercicio mental de imaginar un retrato del desconocido. Su cerebro le trae rápidamente una imagen alarmante: sangre, humo, sudor, muerte, disparos entrando en la carne saludable del hombre y dejando en ella agujeros imborrables. Corre la silla y se pone de pie (Mendoza, 2002, p. 86).

Esta vez no hay alusiones a cuadros oscuros, pero sí a la novela de Stevenson, en la que el actor principal trata de separar el bien del mal y logra, con base en una fórmula, intercalar dos personalidades distintas en él mismo. Al parecer, de igual modo que el Dr. Jekyll no pudo dominar a Hyde, Campo Elías no podría dominar al *alter ego* que vivía dentro de sí y que apenas tomaba forma. Lo que antecede la profecía de Andrés no es más que el disparo que el excombatiente de Vietnam se da a sí mismo después de asesinar a los clientes de Pozzeto: “Entonces el verdugo Campo Elías, en un último movimiento ritual y ceremonioso, se lleva el revólver a la sien y se vuela la cabeza”. (Mendoza, 2002, p. 125).

Las profecías de Andrés

Cada una de las profecías de Andrés se compone de un programa narrativo de base en el cual un sujeto 1 ejerce una acción para que un sujeto 2 esté

conjunto a un objeto: S1 (S2 \cap O). Flosch, citado por García Contto (2011), lo explica de la siguiente manera:

Cada estado podrá ser definido como la relación de un sujeto con un objeto, la semiótica concibe el relato como la circulación de objetos y denomina programa narrativo a la unidad elemental, a la ‘molécula’ de narratividad, constituida por un enunciado de hacer rigiendo a un enunciado de estado; hacer ser/ estar, he ahí lo mínimo indispensable para que haya relato (p. 61).

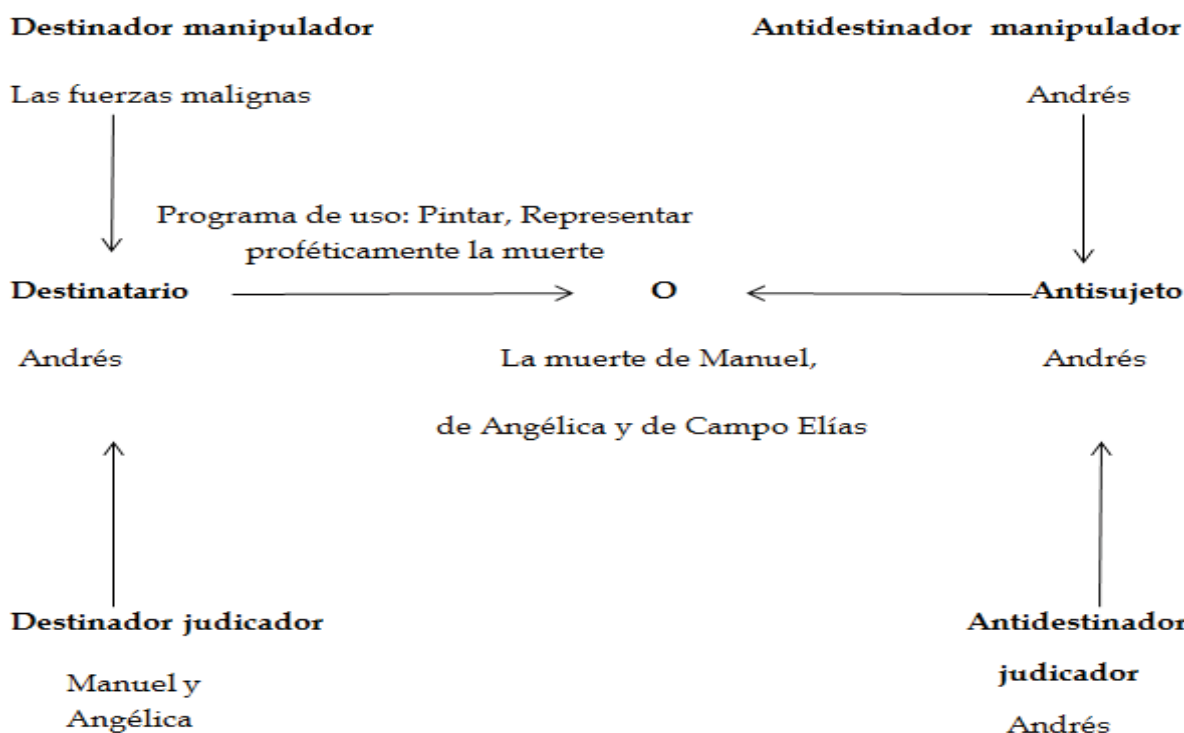
En este caso, Andrés, por medio de lo que pinta, causa que Manuel, Angélica y Campo Elías estén conjuntos a la muerte. En otras palabras, sin Andrés no sería posible la disjunción de los demás actores con la vida. Para comprender el papel del pintor dentro de un *hacer* es importante tener clara la función del programa narrativo de uso, entendido como “el medio en relación con el fin previsto” (Courtés, 1990, 120). Por lo tanto, el acto de pintar y sus consecuencias proféticas es uno de los programas narrativos de uso que hacen posible la conjunción de los actores con la muerte. Andrés se configura, entonces, como sujeto de hacer, a partir de sus pinturas proféticas, aunque no intervenga directamente en la muerte de los demás personajes; esto es, aunque no sea el que les cause propiamente la muerte.

En pocas palabras: Andrés no Quiere-Hacer que los demás actores mueran, ni Quiere-Ser un profeta de la muerte. No obstante, lo Debe-Hacer y lo Debe-Ser. Además, tiene las competencias para hacerlo, aunque no lo desee. Y de esta manera, llega a Hacer vaticinios sobre la muerte de los persona-

jes y logra Ser, sin quererlo, un profeta del mal.

Así las cosas, existe un esquema narrativo que se reitera en las profecías: el *destinador manipulador* siempre será las fuerzas malignas; el *destinatario*, Andrés, y el *destinador judicador* será, según el caso, Ma-

nuel, Angélica o Campo Elías, que son, a la vez, los mismos actores que componen el *sujeto 2* en el esquema narrativo. Este esquema se entiende como “la articulación de todo un universo de discurso” (Courtés, 1990, p. 143). En este sentido, se presenta a continuación la articulación discursiva de las acciones de los personajes:



Es necesario hacer énfasis en el programa de uso, pues, a partir de él, puede comprenderse el *hacer* del actor. Andrés se orienta a poner en conjunción un sujeto con un objeto: $S1 \quad (S2 \cap O)$. En este caso, el sujeto 1 sería Andrés; el sujeto 2, Manuel, Angélica o Campo

Elías, y el objeto, la muerte. Este *hacer* se da, entonces, por medio del programa de uso *Pintar proféticamente*. Por otra parte, el destinatario manipulador, como actor no figurativo, no se presenta de manera corpórea en el relato, es decir, su presencia está implícita. Sin

embargo, lo que se ha denominado *Fuerzas malignas* puede argumentarse con base en la trama de la novela o en enunciados tales como: “(...) ese remolino que obliga a su mano a pintar líneas atroces”, “(...) un corrientazo en el brazo y un estremecimiento general” (Men-

doza, 2002, p. 12) “(...) sabe que su pulso está acelerado y que está entrando en esa especie de trance que lo lanza fuera de las coordenadas establecidas por la realidad inmediata” (Mendoza, 2002, p. 24).

Ahora bien, el destinador judicador, entendido como “aquel que emite un juicio epistémico sobre la conformidad (o no conformidad) de la performance en relación con los datos del contrato previo” (Courtés, 1997 p. 164), según el caso, es o Manuel o Angélica. La judicación viene justo después de las consecuencias de las profecías de Andrés. Estos sujetos sancionan el acto de pintar que los conjunta a la muerte; por tal motivo, son víctimas a la vez. En otras palabras, tanto Manuel como Angélica son judicadores de la acción profética que causa su propio mal: las enfermedades mortales. Dentro de los actores cuyo rol actancial es el S2, se encuentra Campo Elías, pero nunca llega a ser, como los anteriores, un destinador judicador de la acción oracular, debido a que no hay lugar para la sanción después del vaticinio, del cual nunca se entera.

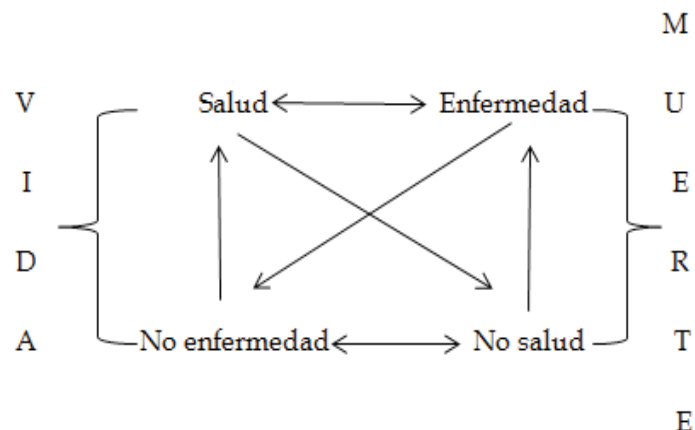
Por la parte del antiprograma narrativo, se presenta Andrés como el antisujeto que pretende impedir que la conjunción se lleve a cabo, tratando de evitar sin éxito que las fuerzas se apoderen de él. Por esta

razón, este actor se manipula a sí mismo y sanciona positivamente la acción concerniente al antiprograma.

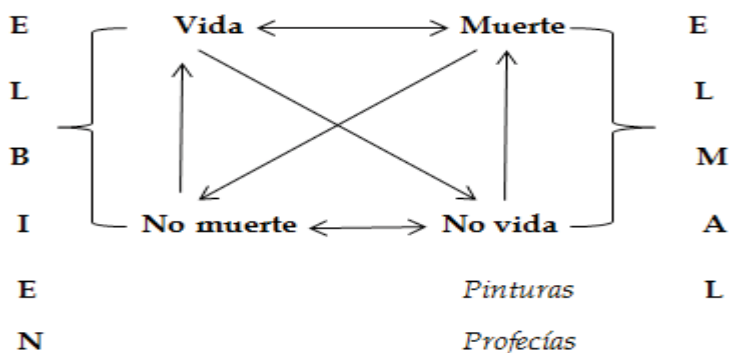
Axiologías en las profecías de Andrés

Luego de exponer tanto las figuras como los programas narrativos que llevan a la tematización de la muerte, es necesario descubrir los valores que subyacen, a partir de la euforia o disforia de los actores en torno a las profecías de Andrés: “Una vez planteados los valores del nivel temático, se los puede entonces axiologizar, es decir, marcarlos, sea positivamente, sea negativamente, sobredeterminándolos con la categoría tímica euforia vs disforia” (Courtés, 1997, p. 252). En primer lugar, Andrés

valora negativamente su acto propio de profetizar, pero no puede evitarlo. Del mismo modo, Manuel y Angélica sancionan negativamente las consecuencias de los vaticinios del pintor: la salud se opone a la enfermedad. Y Campo Elías, quien nunca se enteró de los vaticinios de Andrés, no pudo valorar ni positiva ni negativamente el acto profético del pintor; sin embargo, el genocidio y el suicidio lo configuran como un actor que sentía cierta euforia por la muerte, a diferencia de los anteriores personajes. En pocas palabras: mientras que el excombatiente de Vietnam valora positivamente la muerte, los demás actores la valoran negativamente. En este sentido, podría representarse la oposición de valores en un primer cuadrado semiótico:



Es importante aclarar que el término contradictorio de la “No enfermedad” queda virtualizado. En cambio, la “No salud” representa el proceso que se lleva a cabo por medio del acto profético de Andrés; es decir, la “No salud” aparece en el momento de las profecías, que implicarán, la enfermedad. Si se lleva la oposición de valores a un nivel más profundo, se tendrían en cuenta los metatérminos² anteriores:



Estos metatérminos son, en últimas, los que ayudan a comprender el rol de Andrés en el programa narrativo de base: aunque este actor no desee ni ocasione directamente la muerte de los demás personajes, unas fuerzas malignas lo llevan a que, por medio de profecías en sus pinturas (programa de uso), cause la muerte de los otros. Lo que hay, entonces, es una lucha entre el bien y el mal: las modalidades³ virtuales son imperativas u obligadas y, solo por ello, concuerdan con las realizantes. Andrés, tal cual se afirmó líneas arriba, no Quiere-Hacer que los demás actores mueran, ni Quiere-Ser un profeta de la muerte. Pero lo Debe-Hacer y lo Debe-Ser, y tiene las competencias para hacerlo, aunque no lo desee. Es de esta manera como llega, de cierta forma, a Hacer morir a los personajes y logra Ser,

sin quererlo, un profeta de la muerte. Lo anterior se explica por la oposición constante entre la salud y la enfermedad, entre la vida y la muerte, y la lucha entre el bien y el mal. Para especificar la relación de estos valores con los actores que sufren las profecías e incluso con los actores de las pinturas que formaron las isotopías de la muerte, se presenta el siguiente recuadro:

Actor	Salud	Enfermedad	Vida	Muerte	
Andrés	+	-	+	-	EL BIEN
Tío Manuel	+	-	+	-	
Angélica	+	-	+	-	
Fuerzas malignas	-	+	-	+	E L M A L
Campo Elías			-	+	
Perséfone	-	+	-	+	
Turner	-	+	-	+	
Las dos cabezas cortadas	-	+	-	+	

Conclusiones

Todo enunciado tiene su propio referente interno que depende de la veridicción inmanente de la novela y que es independiente de la enunciación. Las profecías de Andrés solo pueden ser comprendidas dentro de los límites de la narración y, por ningún motivo, puede deducirse que tales acciones son inverosímiles con respecto a los patrones comunes y actuales de la realidad, aunque la representen alegóricamente. Andrés es un personaje que, por medio de sus pinturas, profetiza la muerte de los demás actores. Tales vaticinios sobre la muerte van contra su voluntad hasta el punto que termina convirtiéndose en el antisujeto de sus propias acciones.

2 Toda relación, tomada como eje semántico, es constitutiva de una categoría que comporta, al menos, dos términos. Sin embargo, la relación, considerada en sí misma, puede tomarse como término: entonces, al contraer una relación con otro término de la misma naturaleza, se constituye en categoría de nivel jerárquicamente superior cuyos términos-relaciones serán llamados metatérminos, para diferenciarlos de los términos simples. (Courtés y Greimas, 1990, p. 259).

3 Las modalidades, según Fontanille (2004), expresan la posición del enunciador en relación con su propósito. (p. 217).

En un primer momento, las figuras sobre la muerte son explícitas en el acto profético de la pintura. Las sensaciones de este actor son confusas y pareciera ser poseído por ciertas fuerzas malignas; durante el vaticinio, evoca pinturas oscuras tales como: *Perséfone*, de Dante Rossetti y *Las dos cabezas cortadas*, de Géricault. Lo que parecerían simples alucinaciones son, en verdad, figuras de la muerte, presentes durante toda la novela.

El tío Manuel y Angélica sufren enfermedades mortales después de los retratos que Andrés pinta. Campo Elías, en una conversación que mantiene con Andrés, le propone al pintor que imagine una pintura de él.

En este caso, el vaticinio no fue de enfermedad, sino de muerte atroz: un tiro en la cabeza. Así las cosas, Andrés, sin quererlo, por medio de la pintura (programa narrativo de uso), se orienta a un objeto, que en este caso sería la conjunción del sujeto 2 con la muerte. Como judicadores de este programa se encuentran los directamente afectados: Manuel y Angélica, que valoran negativamente este estado. El sujeto manipulador es, sin duda, las fuerzas malignas que lo poseen, y como antisujeto se encuentra el mismo Andrés, quien involuntariamente, predice la conjunción de los demás actores con la muerte.

En últimas, se contrapone la vida con la muerte en un pro-

ceso en el que interviene el actuar de Andrés como pintor y como profeta. Esta oposición en un cuadrado semiótico lleva a la conclusión de que los valores subyacentes son el bien y el mal, es decir, aquellos valores constantes durante el programa narrativo de base de Andrés. Una oposición mayor que se relaciona, por una parte, con la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, que es comentada en la conversación que sostiene el pintor y excombatiente de Vietnam, y, por otra parte, con las acciones de los demás personajes: María, el padre Ernesto y Campo Elías, quienes están, del mismo modo, en una constante lucha interna entre el bien y el mal.

Referencias

- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso: Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo I*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1991). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II*. Madrid: Gredos.
- Mendoza, M. (2002). *Satanás*. Barcelona: Seix Barral.
- Eco, U. (1997). *Kant y el Ornitorrinco*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et littérature*. Limoges: Presses Universitaires de France.
- Fontanille, J. y Zilberberg, C. (2004). *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima.
- García Contto, J. D. (2011). *Manual de semiótica*. Lima: Instituto de Investigación Científica Universidad de Lima. (Recuperado el 3 de octubre de 2013) [En línea]: <http://es.scribd.com/doc/73294252/Manual-de-semiotica-Semiotica-narrativa-con-aplicaciones-de-analisis-en-comunicaciones>.