

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV**



**TESIS DOCTORAL**

**La pintura y la reinención estética de la realidad  
en tres novelas de Vargas Llosa**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Ognjenka Maric**

DIRECTORA

**Juana Martínez Gómez**

Madrid, 2018

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGIA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV**



**LA PINTURA Y LA REINVENCIÓN ESTÉTICA DE LA  
REALIDAD EN TRES NOVELAS DE VARGAS LLOSA**

**Presentada por: Ognjenka Marić**

**Dirigida por: Dra. Juana Martínez Gómez**

## **Agradecimientos**

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda y el apoyo de varias personas.

En primer lugar quiero agradecer a Dra. Juana Martínez Gómez, mi directora de tesis, por la paciencia que ha tenido conmigo todos estos años y por sus consejos para centrarme mejor en un campo de investigación muy extenso.

También, a Sergio Hernández-Ranera Sánchez por su valiosísima ayuda con la corrección.

Finalmente, no puedo olvidar a mis amigos y familia que me han prestado el apoyo necesario para poder dejar mis múltiples tareas cotidianas y dedicarme a un trabajo que, por suerte, algunos siguen considerando importante.

## ÍNDICE

<b>Índice de ilustraciones .....</b>	<b>5</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>8</b>
<b>El método y el contenido pictórico.....</b>	<b>14</b>
La imagen y el texto.....	14
Problemática histórica.....	14
Metodología .....	19
Écfrasis.....	23
Las tres novelas y sus pinturas.....	30
<i>Elogio de la madrastra y Los cuadernos de don Rigoberto</i> .....	30
<i>El Paraíso en la otra esquina</i> .....	35
<b>El viaje por la pintura: de la creación a la re-creación .....</b>	<b>39</b>
La creación.....	39
Los componentes del proceso creativo.....	39
Visión privilegiada - el referente .....	40
La imagen mental y la fantasía.....	45
El proceso.....	49
El resultado .....	51
Percepción y descripción.....	55
Pantónimo.....	57
Organización del espacio, foco y trayectoria visual .....	61
Trazo general y detalles .....	65
Color, luz y perspectiva .....	67
Descripción, narración y analogía .....	73
La recepción.....	78
La imagen en el <i>Elogio de la madrastra y Los cuadernos de don Rigoberto</i> .....	78
El narrador, el desdoblamiento y la historia intrapictórica .....	80
en el <i>Elogio de la madrastra</i> .....	80
La écfrasis y la teatralidad en <i>Los cuadernos de don Rigoberto</i> .....	90
La re-creación .....	0
Egon Schiele .....	98
Schiele según Foncho.....	99
El juego de los cuadros .....	101
Ilustraciones.....	105

La perspectiva .....	108
Los autorretratos .....	109
El espejo .....	110
Fantasía de Lucrecia.....	112
<b>Los universos dentro y fuera de la novela .....</b>	<b>115</b>
La ficción y sus submundos.....	115
El tiempo, el espacio y el nivel de realidad .....	115
El arte en forma de submundos de la novela.....	119
Esquema de tres en <i>Elogio de la madrastra</i> .....	122
La miscelánea - <i>Los cuadernos de don Rigoberto</i> .....	129
La doble estructura de <i>El paraíso en la otra esquina</i> .....	138
"Lector in fabula" .....	141
El autor, la obra y el lector .....	141
El lector y el laberinto novelesco .....	143
Las competencias del lector .....	149
El observador dentro y fuera de la novela .....	155
Intertextualidad .....	164
Lo visual.....	166
Literatura y textos escritos.....	173
Escritos de los protagonistas .....	174
Las obras literarias .....	180
Literatura a través de la pintura.....	188
Intertextualidad entre las tres novelas .....	198
<b>La vida y los sueños. Elementos de contenido .....</b>	<b>202</b>
Introducción.....	202
Bohemia, rebelión e ilusión: modos de vivir el arte .....	206
El soberano y el antihéroe.....	206
El soñador - la fantasía como válvula de escape .....	208
El niño - la fantasía se hace realidad .....	212
El artista - la rebelión como forma de vida .....	217
La musa - entre el sujeto y el objeto .....	222
Lucrecia .....	222
La mujer gauguiniana .....	227
Ficción, realidad y las utopías .....	232
El primitivismo .....	244
La cultura, el arte y la realidad .....	244
La religión y el primitivismo de Bretaña.....	247

La sociedad primitiva – inicios peruanos.....	250
Los Mares del Sur .....	254
"Civilización" y "barbarie" .....	259
<i>Elogio de la madrastra y Los cuadernos de don Rigoberto</i> .....	262
El juego .....	266
Eros y Tanatos.....	274
El erotismo y el ser .....	274
El erotismo entre el poder subversivo y la función artística .....	276
El erotismo y la creatividad .....	283
La prohibición y la transgresión .....	291
Las perversiones .....	299
Homosexual, andrógino y <i>mahu</i> .....	300
Voyeurismo y exhibicionismo.....	310
Una prohibición especial: el incesto.....	318
El mal y las fuerzas de destrucción.....	325
La monstruosidad.....	330
La enfermedad y la locura.....	333
La muerte.....	335
<b>A modo de conclusión: La omnipotencia de las ideas .....</b>	<b>340</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>357</b>
Novelas principales .....	357
Ensayos y artículos de Vargas Llosa .....	357
Bibliografía sobre Vargas Llosa .....	360
Bibliografía teórica general.....	364
Literatura y estudios intedisciplinarios.....	365
Pintura y pintores .....	367
Bibliografía adicional .....	371
<b>Resumen .....</b>	<b>372</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>373</b>

## Índice de ilustraciones

Angelico, Fra, "La Anunciación" (1437) Fresco, Monasterio de San Marco, Florencia	125, 260
Anónimo "Hermafrodita dormido" (siglo II) Mármol (copia romana del original griego), Museo del Louvre, París	304
Bacon, Francis "Cabeza I" (1948) Óleo y tempera, Colección Richard S. Zeisler, Nueva York	84, 328
Boucher, François "Diana después de su baño" (1742) Óleo sobre lienzo, Museo del Louvre, París	80, 154
Bronzino, Agnolo "Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo o El triunfo de Venus" (1540-1550) Óleo sobre tabla, National Gallery, Londres	82
Courbet, Gustave "El origen del mundo" (1866) Óleo sobre lienzo, Museo de Orsay, París	220
Courbet, Gustave "Pereza y lujuria o El sueño" (1866) Óleo sobre lienzo, Museo del Petit-Palais, París	91
Gauguin, Paul "Agua misteriosa o Pape moe" (1893) Óleo sobre lienzo, Colección privada, Zúrich	301
Paul Gauguin: "Aita tamari vahine Judith te parari (Annah la javanesa)" (1894) Óleo sobre lienzo, Colección privada	60
Gauguin, Paul "Autorretrato con el retrato de Bernard o Los Miserables" (1888) Óleo sobre lienzo, Museo Van Gogh, Ámsterdam	191
Gauguin, Paul "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?" (1897) Óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes, Boston	334
Gauguin, Paul "El hechicero de Hiva Oa" (1902) Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, Lieja	44
Gauguin, Paul "El retrato de Aline Gauguin" (1890), Óleo sobre lienzo, Staatsgalerie, Stuttgart	249
Gauguin, Paul "Jarra con autorretrato" (1889) Museo de Arte y Diseño de Dinamarca, Copenhague	247

Gauguin, Paul "La pérdida de la inocencia" (1890-1891), Óleo sobre lienzo, Museo Chrysler, Norfolk	165
Gauguin, Paul "Las tragedias del mar, un descenso por el Maëlstrom" (1889) Zincografía, Institut national d'histoire de l'art, Bibliothèque, París	187
Gauguin, Paul "Manao tupapau" (1892) Óleo sobre lienzo, Museo Albright - Knox, Buffalo	39, 312
Gauguin, Paul "Nevermore" (1897) Óleo sobre lienzo, Courtauld Institute of Art, London	39, 312
Gauguin, Paul "Van Gogh pintando girasoles" (1886) Óleo sobre yute, Museo Van Gogh, Amsterdam	51
Gauguin, Paul "Visión tras el sermón - La lucha de Jacob con el ángel" (1888) Óleo sobre lienzo, National Gallery of Scotland, Edimburgo	244
Ingres, Dominique "El baño turco" (1862) Óleo sobre lienzo, Museo del Louvre (París)	306
Jordaens, Jacob "Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer a Giges"(1646) Óleo sobre lienzo, Nationalmuseum, Estocolmo	193
Klimt, Gustav "Danae" (1907-1908) Óleo sobre lienzo, Colección particular, Graz	89
Manet, Edouard "Olympia" (1863) Óleo sobre lienzo, Museo de Orsay, París	165
Man Ray "La Prière", (1930) Fotografía sobre lienzo, J. Paul Getty Museum, Los Ángeles	168
Man Ray "Le Violon d'Ingres" (1924) Gelatinobromuro de plata sobre papel, Museo Reina Sofía, Madrid	168
Schiele, Egon "Autorretrato agachado" (1913) Aguada y lápiz	103
Schiele, Egon "Autorretrato doble" (1915) Aguada, acuarela y lápiz, Colección privada	103
Schiele, Egon "Desnudo de dos muchachas abrazadas" (1918) Carboncillo	103
Schiele, Egon "Desnudo de mujer tumbada" Carboncillo, 1916	104

Schiele, Egon "Desnudo masculino, de pie y con taparrabo rojo" (1914) Aguada, acuarela y lápiz, Albertina, Viena	104
Schiele, Egon "Desnudo reclinado con medias verdes" (1917) Guache y lápiz carbón sobre papel, Colección privada	99
Schiele, Egon "Dos jovencitas yaciendo entreveradas" (1915), Lápiz y aguada sobre papel, Albertina, Viena	91, 103
Schiele, Egon "La hostia roja" (1911) Acuarela y lápiz, Galerie St.Etienne. Nueva York	286
Schiele, Egon "Muchacha durmiendo" (1918) Carboncillo	103
Schiele, Egon "Retrato de Erich Lederer, en cuclillas" (1912) Lápiz	103
Schiele, Egon "El retrato de Friederike María Beer" (1914) Óleo sobre lienzo, Colección privada	261
Schiele, Egon "Retrato de niño (Herbert Rainer)" (1910) Óleo sobre lienzo, Belvedere, Viena	94
Schiele, Egon "Schiele dibujando a una modelo desnuda delante del espejo"(1910) Lápiz sobre papel de embalar, Albertina, Viena	104, 129
Schiele, Egon "Hombre y Mujer" (1917) Lápiz y carboncillo sobre papel japonés, Albertina, Viena	104
Szyszlo, Fernando de "Camino a Mendieta 10" (1997) Acrílico sobre tela, Colección particular	124
Szyszlo, Fernando de "Paracas: La noche" (2011), Acrílico sobre tela, Galería Latin American Masters (Santa Mónica)	293
Tiziano, Vecellio "Venus recreándose con el Amor y la Música" (hacia 1555) Óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid	209
Tiziano, Vecellio "Venus de Urbino" (1538) Óleo sobre lienzo, Galería Uffizi, Florencia	165
Warhol, Andy "Sopa Campbell" (1969), Polímero sobre tela, Colección particular (EEUU)	294

## Introducción

A lo largo de la historia de la cultura, las artes se han ido entrelazando y uniendo, sólo para luego volver a separarse y enseñar el mundo cada una a su manera particular. Hoy en día, en la era multimedia, tal vez más que nunca percibimos esa amalgama de modalidades de expresión con o sin sentido artístico, aunque, la literatura y la pintura siempre han ejercido influencias la una sobre la otra en un afán de dar plasticidad al texto y movimiento a la pintura. Según qué época, la crítica les concedía o negaba esta habilidad.

Entre las múltiples modalidades de vínculos interartísticos, aquí particularmente interesa la representación de la imagen mediante un texto literario. La percepción óptica y la lectura, está comprobado, no son de ninguna manera procesos equivalentes, y no es posible describir una imagen de tal manera que el cerebro perciba la misma como si se le hubiera presentado un estímulo natural. No obstante, hasta los mismos sentidos se apoyan en gran medida en los conocimientos previos y las expectativas del observador, mientras que el texto, por su parte, evoca una parte de nuestra memoria visual que ya sabe qué es, por ejemplo, un color rojo o una forma redonda.

De todos modos, el concepto más importante para entender la relación imagen-texto literario es el hecho de que cuando un novelista utiliza, evoca o describe la pintura no lo hace con el objetivo de hacérsela ver como si estuviéramos en un museo. El escritor no pretende hacer una descripción exhaustiva; al contrario, él selecciona los rasgos de los cuadros, los reordena, añade elementos espaciales y temporales externos a la pintura, y la reinterpreta en función de los objetivos del texto literario. La figura literaria utilizada para estos fines, la llamada "écfrasis", es realmente una ilusión de imagen, dado que se utiliza de acuerdo con la intencionalidad del autor y con el orden interno de la novela.

...

Mario Vargas Llosa es un declarado amante de la pintura. Prueba de ello son sus numerosos ensayos, artículos y reflexiones críticas en la prensa y los libros, una obra teatral *Ojos bonitos, cuadros feos* y, sobre todo, las tres novelas que son objeto de este trabajo: *Elogio de la madrastra*, *Los cuadernos de don Rigoberto* y *El Paraíso en la otra esquina*. El novelista considera que la pintura, junto a la literatura, representa una rama de la ficción, con la diferencia de que la primera, por su carácter visual, tiene un efecto más fulminante sobre la consciencia. Las pinturas, como las novelas o las películas, siempre cuentan historias que nosotros, los espectadores, tenemos que descifrar usando la imaginación.<sup>1</sup>

A la hora de unir el texto y la imagen en la ficción, el escritor, según sus propias palabras, lejos de usar la pintura como un mero elemento decorativo, optó por otorgarle el papel de actante de la narración. Empezó creando una pequeña novela erótica en la que la pintura asumiría el papel de los personajes (*Elogio de la madrastra*), para seguir con algo más temerario, al usar el caso de un pintor al que admira mucho -Egon Schiele- e integrar sus pinturas en la trama novelesca (*Los cuadernos de don Rigoberto*). Finalmente, convirtió a un pintor, Paul Gauguin, en el protagonista de la novela (*El Paraíso en la otra esquina*), con la advertencia de que sus obras llegan a ser igual o más importantes que su persona.<sup>2</sup>

...

En la primera parte de este trabajo analizaremos, de la manera más estricta posible, la relación entre la imagen y el texto. A partir de un recorrido histórico y teórico, intentaremos aplicar diversos métodos a las novelas estudiadas y exponer los modos de introducir la pintura y las artes visuales en el texto. Se explicarán las técnicas de la écfrasis (esencialmente descriptiva), así como de la narración y la teatralización de la pintura, y dentro de cada uno de dichos subtipos todo aquello que se le añade y resta a la pintura, qué se recoge de su verdadero "significado" y qué partes se modifican para los fines de la novela. Intentaremos reunir aquí todos aquellos cuadros, pintores y otras obras de arte visual que aparecen a lo largo de estas novelas, con mayor o menor repercusión en su desarrollo.

---

<sup>1</sup> Vargas Llosa, Mario, "Vivir como si fueras inmortal", entrevista por Ana María Larráin, en *Cosas online*, sin fecha, (<http://treme2.tripod.com/Vargas/Vargasentre1.htm>)

<sup>2</sup> Kristal, Efraim, King, John (editores), "An Interview", en: *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, [libro electrónico], Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

También, junto con la tipificación pintura descrita/narrada/escenificada, es necesario hacer otra subdivisión en función de aquel que describe/narra/interpreta la pintura. Por una parte, tenemos a don Rigoberto, asiduo amante del arte que repasa su museo (en su mayor parte imaginario) relatándonos aquellos cuadros que relaciona con diversos momentos de su vida. Por otro lado, está la historia de Gauguin, donde más que nada observamos el proceso creativo: cómo nace un cuadro, cuál es el origen de la inspiración, de qué manera observa el pintor su propia obra. Al final, tenemos una especie de forma híbrida donde a través de los ojos de Foncho intentamos re-crear, resucitar la creación de Egon Schiele.

A continuación, pasaremos a desglosar la estructura narrativa, sobre todo los niveles "ontológicos" o de la realidad presentes en las novelas, la relación y el contacto que se establece entre ellos, así como su proyección hacia el lector. Presentaremos los diversos planos de realidad que habitan las novelas y explicaremos qué lugar ocupa la pintura en ellos. Junto con el tiempo real de la novela, seguiremos el flujo de pensamientos, recuerdos y ensoñaciones como historias análogas de partes o de la totalidad de la novela y todo ello con el fin de iluminar su función en el cuerpo del texto.

En esta parte también nos ocuparemos de la intertextualidad mezclada con la intermedialidad y observaremos el triple y, a veces, cuádruple juego de referentes de la ficción. A menudo los cuadros novelados se inspiran en historias literarias, en mitos y leyendas, por lo que tienen un subtexto que unas veces se recoge, otras se insinúa, pero que debe ser tomado en cuenta. La fotografía es otro ejemplo de fuente de inspiración, donde el referente último llega hacia nosotros de una manera muy mediada. Todo esto sin olvidar la verdadera intertextualidad debida al hecho de que ciertos segmentos, sobre todo en *Los cuadernos de don Rigoberto*, presentan un verdadero compendio de sabiduría. Finalmente, observaremos la intertextualidad entre las tres novelas, sobre todo las dos que se refieren a la familia de don Rigoberto.

En unas estructuras ficcionales tan complejas, los lectores debemos poner toda nuestra atención para desenredar su entramado. Por tanto, se exige un lector activo y comprometido con la lectura. Aunque obviamente existe una posibilidad de lectura más lineal y más simple, nos centraremos en un tipo específico de lector que posee cierto

saber enciclopédico necesario para entender estas novelas en toda su complejidad, complejidad a la que en gran medida contribuye precisamente su mundo visual.

En esa tarea, partimos de la suposición de que las complejas relaciones que se establecen en estas novelas intermediales (que introducen un mundo -el pictórico, dentro de otro mundo -el ficcional), no pueden ser observadas sólo en el nivel intratextual. Aunque la pintura se "escribe" y así llega a pertenecer al mundo de la ficción literaria, no se puede obviar el hecho de que ésta existe al mismo tiempo en el mundo exterior a la novela. De ahí que consideramos un acto lícito que el lector construya una relación independiente con los cuadros, del mismo modo en el que lo había hecho el novelista. Por tanto, de un lado se trata de ver cómo los textos representan la pintura por medio de las palabras, cómo explican los procesos de la creación y la recepción, y de qué manera se vierte el contenido de la imagen en las fantasías y en la realidad ficcional. Por el otro, creemos que el lector se ve incitado a investigar, conocer o reencontrarse con determinadas pinturas para así incorporar también su poder visual autónomo en la interpretación del texto (y viceversa).

Al hablar de la realidad extratextual, nos topamos con el problema de método vinculado a la relación entre la realidad y la ficción. Frente a la frontera que tradicionalmente separaba la realidad y la ficción, los filósofos postmodernos y sus seguidores literarios declaran que la ficción puede reinventar la realidad y reivindicar plena soberanía frente a ella. A la búsqueda epistemológica de la novela moderna oponen la creación de mundos de corte ontológico.<sup>3</sup> Vargas Llosa se declara más bien partidario de los primeros, aunque las obras que analizamos, como veremos más adelante, tienen muchos elementos que se pueden observar desde un punto de vista postmoderno. Intentaremos, no obstante, plantear la solución utilizando la analogía entre los ejes realidad/ficción y realidad novelesca/pintura, donde el segundo simboliza el primero y simula, dentro de la obra literaria, la contaminación entre la vida y la fantasía.

A continuación, la relación novela/pintura se abarcará desde el punto de vista de su significado. Los cuadros son los protagonistas de estas novelas y, cómo tales, intentan transmitirnos ciertas ideas. Una serie de elementos relevantes como son el

---

<sup>3</sup> McHale, Brian, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, New York, Cambridge University Press, 2015

erotismo, la utopía, el juego, o la misma manera de definir los personajes y tejer la historia de acuerdo con ciertos conceptos estéticos, invitan a entender que la pintura es una parte intrínseca de la narrativa y que sin ella ninguna de estas novelas sería capaz de transmitir su mensaje.

Creemos que el planteamiento esencial en las tres obras es la afirmación de la importancia del arte dentro de la ficción para así, por analogía, proclamar el valor y la relevancia de la ficción en la vida. Ambos representan, en diferentes niveles, aquella esfera dentro del ser humano que no pertenece a su existencia racional y social, y que se encuentra relegada a un segundo plano ante el principio de la realidad. En ella hierven las ideas, se forjan las ilusiones y las utopías, los deseos y el afán de buscar la belleza.

Mario Vargas Llosa ha destacado en numerosas ocasiones que la vida humana es pequeña y limitada; son nuestros sueños los que nos hacen grandes y nos dejan vislumbrar alturas insospechadas. Y, a la vez, nos pueden dejar permanentemente insatisfechos, dado que nuestra existencia real nunca podrá acercarse a esas alturas. Asimismo, el novelista ha insistido en que algunas ficciones e ideas no deben bajo ningún concepto invadir la realidad, pues son capaces de sembrar verdaderas tragedias. El arte no tiene ética ni está regido por norma alguna; todo es válido y el sentido lo encuentra cada uno a su manera. De ahí que, junto a la belleza, encierre también sus demonios y el deseo de una libertad absoluta; una de las amenazas más grandes para la sociedad.

Las tres historias sometidas a estudio se mueven por la línea fronteriza entre la vida y la fantasía, simbolizando las ventajas y peligros del trasvase entre los dos planos. En esta línea, analizaremos diversos motivos como el erotismo, la utopía o el juego, haciendo hincapié sobre todo en los comportamientos transgresores de los personajes y sus consecuencias. Mostraremos, además, de qué manera el arte, sobre todo la pintura, canaliza cada uno de estos elementos en tanto que partes constituyentes de nuestro mundo imaginativo e irracional.

La novela que tal vez mejor simboliza la diferencia entre una existencia con el arte y una existencia a secas es *El Paraíso en la otra esquina*, que narra las historias paralelas de Flora Tristán y Paul Gauguin. Los capítulos sobre el pintor llaman la atención muy por encima de aquellos que narran la vida de su abuela gracias a la belleza

intrínseca que inyectan los ojos del pintor al mundo. Hace pensar que, a pesar del sufrimiento de ambos protagonistas, existe un recipiente posible tanto para los ideales como para los proyectos irracionales. El arte es el lugar donde pueden realizarse las utopías, vivir impunes las transgresiones y materializarse lo atávico y lo violento, junto a lo bello y lo sublime. El creador vuelca todos estos segmentos de su vida interior en la tela (y sobre el papel).

Pero el arte no sólo es una idea, un sentimiento o una percepción; también es un objeto material. Los cuadros de Gauguin son parte de la historia de la Humanidad, tanto o más que las ideas de su abuela. Son reales y, aunque parten de una fantasía, se construyen de manera organizada y racional. De tal manera, comparten a la vez nuestro espacio físico y espiritual, y son capaces de transmitir sus ideas y tensiones al observador no ya como abstracciones, sino como encarnaciones "cosificadas" de las ideas del artista y su época.

En *Los cuadernos de don Rigoberto* y el *Elogio de la madrastra*, nos encontramos en el otro extremo del proceso. A través de los encuentros eróticos de don Rigoberto y su esposa, Lucrecia, todo aquello que fue captado y encerrado por el pintor dentro del objeto mágico que es su obra, ahora es recreado. La belleza del símbolo se convierte en la belleza vital, permitiendo a sus protagonistas, aunque sea por un momento, salir de la cáscara corporal y conocer el mundo que se esconde dentro del cuadro. Así, de vez en cuando, nos es permitido superar el tedio de nuestra mediocridad. Ése es el viaje desde Gauguin hasta don Rigoberto y, en una segunda instancia, hacia nosotros los lectores.

La realidad de estas novelas está atravesada y tergiversada por su propia ficción, y creemos que ese hecho hasta cierto punto puede trasladarse a un lector activo y atento. Al leerlas, es imposible no hacernos las preguntas sobre el valor de la realidad, de las normas, de la moral y de aquello que define la libertad del individuo y sus límites. Nos invita, al igual que a los personajes de las novelas, a redefinir ciertas ideas preconcebidas y preguntarnos si, al menos durante el tiempo de lectura, lo que prima es la estética y si estamos dispuestos a sucumbir como sus víctimas voluntarias.

# El método y el contenido pictórico

## La imagen y el texto

### Problemática histórica

Hoy en día, en el mundo del cine, medios digitales y programas interactivos, la "contaminación" entre las artes es un hecho que rara vez se pone en cuestión. Imagen, texto y sonido, pero también los sentidos del tacto, olfato y gusto a menudo entran en juego simultáneamente para recrear un objeto de arte, que, por su parte, tiende a extenderse a campos tan dispares como puedan ser la cocina o la alta costura. Sin ánimo de recrear la filosofía que se encuentra tras la amalgama contemporánea, hay que empezar, sin embargo, afirmando este hecho -hoy en día indiscutible-, vinculándolo a una pregunta planteada hace ya muchos siglos y que, desde entonces, ha ido generando un largo e intenso debate: ¿las artes son parte de un todo indisoluble o tal vez sus recursos limitan el alcance y, por tanto, también el contenido de cada una?

La pregunta en un principio se refiere a las interferencias entre la literatura (más concretamente la poesía) y la pintura, y en menor medida también la música. Históricamente, pintura y literatura siempre se han considerado artes hermanas. Su vínculo, que se da en las producciones artísticas, nunca ha sido puesto en duda y se ha venido observando en toda la historia del arte y de las letras. En esta introducción, reproduciremos brevemente el desarrollo histórico de acuerdo con el ensayo de Henryk Markiewicz: "'Ut pictura poiesis': historia del topos y del problema"<sup>4</sup>

Las primeras reflexiones sobre su relación se remontan a la época clásica. Plutarco atribuye a Simónides de Ceos una famosa frase que será utilizada como lema o contestada según qué período: "La pintura es poesía muda y la poesía es la pintura que habla". Platón hace la primera distinción teórica, pero, a diferencia de Simónides, para él, el arte por excelencia es el pictórico, mientras el lenguaje solamente hace intentos metafóricos de alcanzar su espacialidad y visualidad. En esta misma línea, Aristóteles destaca la unidad temática de las artes y algo parecido hace Horacio en su *Ars Poetica*. Éste último introduce otra célebre frase: "ut pictura poiesis" [como la pintura, así la poesía]. Aunque según muchos críticos dicho concepto de Horacio fue malinterpretado,

---

<sup>4</sup> Markiewicz, Henryk, "'Ut pictura poiesis': historia del topos y del problema, pp. 51-86

pues advierte a poetas y a pintores que no deben intentar representar lo imposible<sup>5</sup>, lo cierto es que durante todo el período de validez de esta fórmula, existía una fuerte tendencia hacia la contaminación deliberada: la poesía se esforzaba en representar objetos estáticos, físicos, en alcanzar la visualidad y la materialidad, mientras la pintura se valoraba según su mayor o menor dinamismo. Se suponía que el lenguaje adquiere una tendencia metafórica a fin de alcanzar la espacialidad y la visualidad, y conseguir una descripción tan vívida que ponga el objeto ante el ojo interno del lector (principio de *enargeia*).<sup>6</sup>

En la Edad Media, el concepto de "ut pictura poesis" sigue siendo válido aunque se otorga un valor superior al texto debido a su mayor complejidad y su capacidad de hablar de valores morales y religiosos. Esta tendencia continúa durante todo el período del Renacimiento, con la única excepción de Leonardo da Vinci, quien afirmaba que la vista era un sentido sofisticado y superior, y que la inmediatez de la pintura afecta al espectador de una manera más profunda, ya que las palabras, separadas por el tiempo, fluyen, se olvidan y destruyen la proporción y el todo.

Durante la Ilustración, aunque todavía convencidos de que la poesía puede crear imágenes, los teóricos por primera vez empiezan a establecer diferencias entre signos naturales y signos arbitrarios. Mientras la pintura es inmediata y reproduce la realidad a través de unos elementos que son comprensibles para todos (forma, color, luz etc.), el lenguaje es fruto de una convención social accesible sólo a los miembros de un determinado grupo, mientras que a todos los demás no les transmite absolutamente nada. Aparte de la lengua, para entender se necesita también conocer el objeto, pero de esa manera, acumulando conocimiento, el lenguaje es capaz de representar ideas abstractas e inmateriales mientras que la pintura, en principio, no tendría esa habilidad. Eso sí, en el proceso de aprendizaje la fuerza del incentivo se pierde, algo que no ocurre en el caso de la imagen.<sup>7</sup>

Desde las primeras teorías interdisciplinares hasta casi hoy en día, a la hora de explicar el vínculo entre pintura y literatura, los filósofos y críticos se han basado en un concepto imprescindible -la *mímesis*-. La pintura y la literatura se parecen y valoran más

---

<sup>5</sup> Steiner, Wendy, "La analogía entre la pintura y la literatura", en Gilman, E.B. [et.al.], *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000 p. 35

<sup>6</sup> Monegal, Antonio, "Diálogo y comparación entre las artes", en: *ibid.*, p. 9

<sup>7</sup> Markiewicz, Henryk, "'Ut pictura poesis': historia del topos y del problema", en: *ibid.*, pp. 54-58

en tanto en cuanto mejor reproducen la realidad objetiva. No se trata de una dicotomía "pintura - literatura", sino de un trinomio: "pintura-literatura-referente".

Un hito muy importante en este debate histórico lo marcó Gotthold Lessing en su libro *Laoconte*. Todavía apoyado en el concepto de mimesis, Lessing divide las artes en espaciales y temporales, afirmando que su naturaleza afecta a la elección de los referentes y que los recursos formales a disposición de cada una de las artes determinan su relación con la realidad a la que imita. En la pintura, todos los elementos están yuxtapuestos, coexisten en un mismo espacio físico y se perciben simultáneamente, por lo que la pintura es un "arte espacial", cuyo referente deberían ser los cuerpos, los objetos. En cambio, en la literatura, por las mismas características de su medio (el lenguaje), los elementos son sucesivos, continuos, por lo que la literatura es un "arte temporal" más propio para narrar acciones. Lessing fue el primero que advirtió de la confusión del uso tradicional del principio de *enargeia*, y señaló que una imagen pictórica y una imagen poética no son -y no pueden- ser lo mismo. No negó que las "fantasías" o "cuadros poéticos" también pueden hacer sensible su objeto imprimiendo la imagen en nuestra imaginación, pero eso no significa que ese mismo cuadro poético pueda trasladarse a un lienzo.<sup>8</sup>

(...)lo que hallamos bello en una obra de arte no es lo que gusta a nuestros ojos, sino lo que a través de ellos gusta a nuestra imaginación.<sup>9</sup>

Lessing marca el paso definitivo hacia la estética romántica. A partir de ahí, la mimesis deja de ser el ideal de las artes y en vez de representar la realidad, los poetas y los pintores se vuelcan hacia el interior de sus almas; la imaginación, el sentimiento, la expresividad son los principios que rigen este período. Se aprecia la ilusión que crean las artes: la pintura para la vista y la poesía para la imaginación, y se descarta la conexión de las artes con la realidad empírica.<sup>10</sup>

De manera muy diferente separó Hegel la imaginación real y directa de los objetos en el mundo y la indirecta que los visualiza a través de metáforas: él cree que el ojo del espíritu puede sobreponerse a la sucesión temporal de elementos para

---

<sup>8</sup> Lessing, Gotthold E., *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Ediciones Folio, Biblioteca de Filosofía, 2002, p.141-146

<sup>9</sup> *ibid.*, p. 89

<sup>10</sup> Markiewicz, "'Ut pictura poesis': historia del topos y del problema", en: Gilman, E.B. [et.al.], *op.cit.*, pp. 61-62

concentrarlos en una imagen interior cuyo campo, además, sería bastante más amplio porque nos presenta tanto la existencia visual como el entendimiento abstracto de un objeto, que en nuestra imaginación aparecen como uno solo.<sup>11</sup> En la línea del pensamiento hegeliano, el arte se define como una manera de presentar las verdades generales, pero no a través de fórmulas abstractas, sino de manera directa y palpable, haciéndonos percibir las a través del corazón y los sentidos, además del intelecto.

A finales del siglo XIX y a principios del XX empieza a calar la idea de que existe un espíritu común que ilumina todas las artes. Benedetto Croce se niega a aceptar que existan artes distintas: para él existe la unidad del arte y la intuición estética es común para todo tipo de expresión: el hombre mira con el espíritu y no hay diferencia entre una secuencia de colores y otra de sonidos. Heinrich Wölfflin lleva a cabo la periodización del arte, todavía válida aunque difícilmente sostenible, por la que hablamos de *artes* del Renacimiento, Barroco y otras, basándonos en una serie de supuestas cualidades que les son comunes, como la linealidad, la plasticidad y el parecido.

Asimismo, estos postulados se encuentran en la base del Simbolismo como movimiento: en él, se acerca la teoría a la práctica, realizando el potencial de lo imaginativo. Los simbolistas creían que las palabras poseen color, sonido, olor y que el ritmo es lo que les inyecta un cierto dinamismo o estatismo. La pintura en esa época se emancipa de la escritura, cada arte proclama su autonomía, aunque a la vez se estrechan los lazos entre pintores y poetas.<sup>12</sup>

En el siglo XX, después de la mimesis y la subjetividad, llega la deshumanización del arte en la que el artista se equipara con el Creador y produce realidades independientes que están al mismo nivel con el mundo que nos rodea. La realidad no se representa; se crea una porción de la realidad; el arte de las vanguardias busca inventar objetos, seres y acontecimientos, no sólo palabras. Ausente el referente, la imagen se convierte en una parte indisoluble del mismo lenguaje, su visualidad deja de depender de la realidad y del plano semántico. La famosa respuesta de Matisse al comentario de una mujer sobre un detalle poco realista de una pintura: "Madame, está Ud. equivocada, esto no es una mujer, es un cuadro", es testimonio de que el artista se

---

<sup>11</sup> Hegel, G.W.F., *Lecciones de estética*, Volumen I, Barcelona, Edicions 62, 1989, pp. 16-18, 68-77

<sup>12</sup> Laude, Jean, "Sobre el análisis de poemas y cuadros", en: Gilman, E.B. [et.al.], *op.cit.*, pp. 90-94

independiza definitivamente de la naturaleza.<sup>13</sup> En paralelo, el lenguaje también adquiere autonomía absoluta y se intenta demostrar que puede ser sensible y buscar la espacialidad, ya que, además de su carácter secuencial, también está compuesto de yuxtaposiciones espaciales.

En la primera mitad del siglo XX empieza a surgir el concepto del receptor, sobre todo su importancia a la hora de percibir el valor visual de la literatura. Markiewicz llama la atención a las ideas de Theodor Meyer que consideraba que la ilusión sale de la fuerza emotiva de la palabra o de la necesidad psíquica del receptor de completar sus vivencias interiores representadas con coordenadas externas o Hubert Roetteken quien afirmaba que la plasticidad depende de los restos visuales del receptor.<sup>14</sup>

Hay autores que hablan de que hay que presentar en un texto características importantes del objeto, para que el receptor pueda completarlo con aquello de lo que dispone en su acervo de imágenes. Roman Ingarden habla de "esquemas representativos" como una elección de propiedades del objeto que a modo de una capa independiente de la obra literaria se refleja en la percepción. No llegan a ser sensoriales, son intermitentes y dependen del lector que debe rellenar los espacios.<sup>15</sup> En el postestructuralismo, críticos y teóricos también refieren en gran parte una cierta potencialidad del texto que puede o no ser actualizada en la imaginación visual del receptor.

La semiótica plantea el postulado de que el texto literario puede estar compuesto de signos icónicos en los que hay una relación de semejanza entre el significante y el significado. Peirce los dividió en "cuadros" cuando la semejanza es resultado de sus cualidades sencillas, y en "diagramas" cuando es fruto de sus relaciones. Roman Jakobson mostró como el lenguaje natural, como el de la imagen y el sonido, puede representar la sucesión temporal o la jerarquía semántica, mientras que Jurij Lotman afirmaba que los modelos lingüísticos son en general de carácter icónico porque percibimos el mundo antes que nada de manera visual. Van Zoest habla de signos en los

---

<sup>13</sup> Néret, Gilles, *Matisse*, Köln, Taschen, 2002

<sup>14</sup> Markiewicz, "'Ut pictura poesis': historia del topos y del problema", en: Gilman, E.B. [et.al.], *op.cit* pp. 67-72

<sup>15</sup> Ingarden, Roman, *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, D.F., Universidad Iberoamericana, 2005, pp. 71-87

que en los significantes aparecen rasgos o relaciones que señalan el objeto a modo de analogías. Aquí añadiríamos, por ser de relevancia especial en este trabajo, la vinculación que hace Mieke Bal del *mise en abyme* (un texto espejo que se puede formular también como caja china) y que puede funcionar como icono dentro del texto (volveremos sobre este punto más adelante).<sup>16</sup>

## Metodología

Esta introducción histórica es prueba de que, por una parte, se trata de un hecho omnipresente en las artes y, por otra, de que existe una extrema dificultad de aproximarse a él por parte de la crítica y la teoría. Hemos intentado señalar los hitos más importantes en la crítica e historia del arte y la literatura, antes que nada desde el punto de vista del análisis que aquí nos interesa y que intentará recoger algunos de los puntos arriba mencionados. Está claro que abordar un problema tan complejo representa un desafío en diferentes sentidos que abarca la problemática relacionada con la materia, las disciplinas y el enfoque.<sup>17</sup>

Los estudios pueden enfocar la literatura y el arte como parte de un sistema más amplio, creyendo que interactúan por completo desde el punto de vista de la literatura o el de la pintura, o desde una perspectiva intermedia que se ocupa de elementos comunes de sistemas diversos. Existen tres ejes principales de relación entre el arte y la literatura:

- (1) Similitudes y diferencias en relación del arte con su referente.
- (2) Transferencias y colaboraciones entre las artes en cuanto a temas, pero también estructuras y recursos.
- (3) Uso de modelos teóricos y críticos desarrollados en un arte para analizar otro.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Bal, Mieke, "Mise en abyme et iconicité" en: *Littérature*, N°29, 1978. pp. 116-128., ([http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_00474800\\_1978\\_num\\_29\\_1\\_2090](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_1978_num_29_1_2090))

<sup>17</sup> Antonio Monegal enumera ni más ni menos que 9 disciplinas diferentes que se ocupan o se han ocupado de dichas cuestiones: estética, semiótica, iconología, literatura comparada, estudios culturales, estudios visuales, antropología cultural, psicología cognoscitiva e historia de las ideas, además de los llamados "visual studies", que estudian la materia desde el punto de vista del arte visual, por no hablar de las ramas teóricas que estudian las tecnologías multimedia. (Monegal, "Diálogo y comparación entre las artes" en: Gilman, E.B. [et.al.], *op.cit.*, pp. 13-17)

<sup>18</sup> *ibid.*, pp. 10-14

La relación entre palabra e imagen puede esquematizarse de la siguiente manera:<sup>19</sup>

Relaciones entre palabra e imagen	
(1) A nivel de objeto / libro	
La palabra y la imagen pueden aparecer de manera:	
- simultánea (se reciben la palabra y la imagen al mismo tiempo)	
- individual -emblema- (argumentativa: un objeto individual es persuasivo, nos interpela, pero añadiendo palabras siempre se acota su interpretación)	
- disposición	
- identidad	
- separación	
- coexistencia (palabra e imagen en el mismo espacio)	
- interreferencia (separadas, pero en la misma página)	
- correferencia (no juntas, pero se refieren a lo mismo)	
- composición	
- serie -cómic- (narrativa)	
- fija (cómic)	
- móvil (película)	
- consecutiva (algo va primero)	
- primero imagen (écfrasis)	
- primero palabra (ilustración)	
(2) Metarrelaciones	
- Personas	
- Doppelbegabung (una misma persona escribe y pinta)	
- poeta y pintor (sus relaciones de amistad, enemistad etc.)	
- Comentarios	
- Históricos	
- Retóricos	

<sup>19</sup> El esquema entero reproducido de Kibédi Varga, Aron, "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen", en: *ibid.*, pp.112-120

Según Wendy Steiner, por ejemplo, existen dos tipos de vínculos entre las artes que se establecen por medio de las imágenes: en el primero se tendría en cuenta la apariencia específica que proporciona la pintura y la relación entre un concepto y su representación en la literatura, que nos llevaría al campo del arte simbólico o alegórico. En el segundo se trataría de la idea general del efecto visual, lo que nos hace pensar en el principio, no ya de *enargeia* (es decir, alcanzar una cualidad natural en el lenguaje), sino de *energeia*, de actualizar una potencia, realizar una capacidad, que es más propia de los modernos.<sup>20</sup>

Metodológicamente, existen varios peligros a la hora de elaborar estudios comparados. El más grande, probablemente, es el hecho de que a estos estudios se les resta la rigurosidad científica, entendida ésta como la confirmación de hechos concretos. Según cita Carolina Corbacho, hay cuatro mecanismos que usan los estudios comparativos entre literatura y pintura: el que atiende a los paralelismos inferidos de la sintonía de las impresiones, el que considera las intenciones y las ideas del artista, el que se interesa por el fondo social y cultural que comparten las artes, y el que se centra en el estudio de elementos más intrínsecos de los lenguajes cotejados (el único que según los críticos puede configurar una teoría acreditada).<sup>21</sup>

Los que dudan de la credibilidad de unos estudios interartísticos, basan dichas dudas antes que nada en el hecho de que un enfoque científico no puede basarse en las analogías y metáforas que inevitablemente contiene este tipo de planteamientos. Sin embargo, es difícil conocer la verdad literal de los hechos y en este sentido Nelson Goodman apunta que, si una categoría se aplica solo metafóricamente, no se puede negar su aplicación (como cuando decimos que un color es cálido o que una persona es gris). No podemos afirmar que la evocación no tiene lugar y que el lector no ve nada.<sup>22</sup> Por lo tanto, con el avance del tiempo, solo nos hacemos más conscientes del proceso de comparación sin conseguir consenso.

Como ya hemos indicado más arriba, todas las comparaciones entre la literatura y la pintura se basan en el concepto de mimesis y precisamente por ello Steiner considera que el surrealismo tuvo una importancia crucial, pues violó no solo una

---

<sup>20</sup> Steiner, "La analogía entre la pintura y la literatura", en: *ibid.*, pp. 38-39

<sup>21</sup> Corbacho Cortés, Carolina, *Literatura y arte. El Tópico "Ut pictura poiesis"*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, p. 28

<sup>22</sup> Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976, p. 68

convención estética, sino también la realidad empírica. Sin embargo, hay que entender que, ni el realismo más estricto reproduce el mundo empírico exactamente igual como es (aunque sólo fuese por la bidimensionalidad), ni la mimesis puede desaparecer del todo. La representación pictórica de un objeto no prueba su existencia, pero su existencia es esencial para la recepción, por lo que hasta en el arte más abstracto y en la literatura más experimental siempre hay una referencia a la realidad por remota que sea.<sup>23</sup>

Ahora bien, el surrealismo y la cultura moderna indudablemente han traído innovaciones clave para el tema que aquí nos ocupa, ya que han roto muchas convenciones. Los cuadros en lugar de ser representaciones se asemejan cada vez más a los "signos"; su simultaneidad es cuestionada cuando en lugar de sólo "ver" también tenemos que interpretar, por no hablar de los convencionalismos que se pusieron en duda desde el mismo momento en que, por ejemplo, se pudo comparar un cuadro francés con un cuadro chino (¿qué transversal siguen los ojos cuando leen un cuadro chino?). En cuanto a la literatura, estamos hablando de la destrucción de la linealidad, de *esquemas representados* o de *différance*, de elementos silenciados, colocados en las pausas del texto y en el espacio vacío entre el texto y el lector que se perciben activando nuestro intelecto y nuestra imaginación -y por qué no-, nuestro acervo visual.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Steiner, "La analogía entre la pintura y la literatura", en: Gilman, E.B. [et.al.], *op.cit.*, p. 36

<sup>24</sup> Algunas de las teorías de percepción visual asimismo pueden ser interesantes a la hora de abordar la dualidad imagen/texto. El primero de esos conceptos es la Gestalt: se refiere a una agrupación de estímulos que no pertenece a los objetos, sino que es una especie de reconocimiento de los mismos. Partiendo de la idea del todo y de la estructura, nuestro cerebro reconoce partes del estímulo de tal manera que cierra y completa las formas inacabadas, corrige las imperfectas, deduce según las semejanzas y agrupa las formas que poseen la misma Gestalt. Nuestra mente opera con el correlato del campo visual que es el campo cerebral, el cual, según los teóricos de esta corriente, además de las tres dimensiones espaciales, también posee una cuarta: -la temporal. Entre estos dos campos se establece el llamado isomorfismo, que corresponde a la relación entre la realidad y nuestra experiencia de la realidad. Los conductistas, además, añaden el concepto de leyes extrínsecas de la organización perceptiva: aparte del cierre, continuidad de línea, semejanzas de esquemas, etc., consideran que uno aprende las configuraciones, por lo que piensan que las normas de organización visual son fruto de la instrucción y la experiencia. La psicología cognitiva postula que la percepción posee una especie de inteligencia. Las tres fases básicas de la operación cognitiva son la recepción, el almacenaje y el procesamiento de la información. Lo cognitivo surge de conectar dos informaciones distintas: la sensación visual y el material almacenado luego de extraer un resultado nuevo. La sensación visual es el punto de partida en el que se aplica el principio de selección visual. En cuanto a la memoria (el material almacenado), existen tres compartimentos de los que sólo el primero es de tipo sensorial. Ya en el siguiente, la memoria a corto plazo, todo ese material se codifica verbalmente, para luego ser categorizado semánticamente. Cuanto hablamos del procesamiento de información, se trata del pensamiento visual que opera con resultados abstraídos y conceptualizados a partir del estímulo visual para crear el "dibujo" final de determinada forma en el cerebro. (Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1987

## Écfrasis

Como hemos ido viendo en el capítulo previo, la interrelación entre la pintura y la escritura se produce de múltiples maneras, y cada crítico y teórico las abordará desde el punto de vista de su propia disciplina y del que le dicta el modo de "contaminación" entre ellas. Está claro que el tema que nos ocupa aquí es la literatura, por lo que el peso del análisis se centrará principalmente en el estudio literario.

En la tradición occidental, desde los antiguos griegos hasta hoy en día, el principio de la *enargeia* y el objetivo de conseguir la visualidad del signo natural en el lenguaje han tenido un peso muy importante en el texto escrito y puede que sea la forma más común de interacción entre la literatura y la imagen. En la primera fase de su desarrollo, que comprende el período entre la Grecia clásica y el Renacimiento, se pueden trazar tres formas principales: el epigrama (la inscripción en la tumba donde las palabras tienen un papel secundario con respecto a la imagen), la écfrasis (la "traducción" literaria de un cuadro visual -real o inventado-) y el emblema (un conjunto de imágenes crípticas acompañadas de palabras que las traducen a través de un código alegórico).<sup>25</sup>

El objeto de nuestro estudio es la representación de obras de arte visuales a través del lenguaje. Por lo tanto, estamos hablando de *écfrasis*. Dicha figura (en su sentido original significa "una descripción plena o vívida") aparece en la antigua Grecia como elogio poético en torno a una obra pictórica real o imaginaria, siendo algunos de sus ejemplos más ilustres la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* de Homero o la *Oda a una urna griega* de Keats. Se trata de un caso particular de descripción o relato que se puede insertar en la obra literaria o representar la obra en su totalidad. Tiene como fin evocar la visualidad de una imagen real o inexistente por medio de las palabras.

---

pp. 57-66, 79-83, 90-92) Umberto Eco, a la hora de definir la obra abierta (y aquí hablamos estrictamente de la literatura), recoge ciertas ideas de la teoría de la percepción. Por ejemplo: cuando vemos el objeto de un lado, ya anticipamos lo que puede estar en el otro (Gestalt); el objeto tiene diferentes potencias, puede desarrollarse de diversas maneras, dependiendo de la interacción entre ellas y la disposición de sujeto (isomorfismo); las leyes de la percepción se desarrollan en un modelo de cultura, se aprenden y dependen de un cierto contexto, códigos y visión del mundo en el que nos criamos (conductismo) (Eco, Umberto, *Obra abierta*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985, pp. 81-82, 163, 175)

<sup>25</sup> Krieger, Murray, "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo -y la obra literaria", en: Gilman, E.B. [et.al.], *op.cit.*, pp. 147-151

Existen tres posibilidades:

- (1) Imitación con palabras de un objeto de artes plásticas (écfrasis literal);
- (2) Equivalente textual de una imagen visual cualquiera o una obra plástica de palabras;
- (3) En el sentido más amplio, obra literaria que intenta ser el equivalente verbal de un objeto de artes plásticas en su conjunto.<sup>26</sup>

En este punto tenemos que volver brevemente al debate reproducido en el capítulo anterior. La palabra, el signo arbitrario, no puede reproducir la imagen, el signo natural. Todo intento del lenguaje de detener el tiempo para representar lo espacial es fútil, la palabra intenta representar lo que es literalmente irrepresentable. Murray Krieger cree que existe un cierto punto de aventura romántica en los intentos de recuperar el lenguaje original, "antes de la caída", que podría traer ante nuestros ojos la presencia corporal por arte de magia. Pero este planteamiento una y otra vez se resuelve de manera negativa: las *palabras* no tienen esa capacidad, el cuadro pictórico y el cuadro poético no deben confundirse, las *palabras* no pueden reunirse en un momento para crear la inmediatez sensual, ya que por su misma naturaleza son *mediaciones*.<sup>27</sup>

Así pues, parece que la pregunta no está planteada de manera correcta. Para entender la écfrasis, según se desprende de los trabajos de muchos críticos -sobre todo postestructuralistas-, no podemos quedarnos en el eterno y miope debate únicamente situado a nivel de la palabra. Ante la incapacidad del lenguaje de operar como signo natural, es el eje autor/espectador/lector el que nos interesa ahora, en todo su espectro de rasgos históricos, psicológicos y sociológicos. Se introduce un discurso de tipo hermenéutico más que descriptivo, se habla de intenciones ocultas, del artista, del creador -la obra de arte se ve como parte de un pensamiento y una voluntad creadora, o como producto de una serie de condiciones de tipo histórico y social que constituyen la figura del autor.<sup>28</sup> Por otra parte, estaríamos hablando del receptor, de un lector, que al fin y al cabo es el que actualiza toda la obra, y con ella también sus elementos visuales.

Hablando de écfrasis estrictamente, hay que apuntar varias cosas destacables desde el principio. El escudo de Aquiles es una invención de Homero; su representación

---

<sup>26</sup> *ibid.* p. 141

<sup>27</sup> *ibid.*, pp. 142-143

<sup>28</sup> Rifaterre, Michael, "La ilusión de écfrasis", en: *ibid.*, p. 166

reúne el espacio y el tiempo, elementos pictóricos y narrativos, tiempo circular y tiempo real. Homero nos presenta, aparte del escudo, una existencia más allá del escudo, algo que sólo pueden hacer las palabras. De ahí que podamos concluir que la écfrasis nunca fue una imitación inocente, pues desde sus inicios se empleó para ficcionalizar la imagen.<sup>29</sup>

Lo mismo ocurre cuando existe un referente real. Kibédi se refiere a las relaciones "consecutivas" entre la palabra e imagen, donde la parte que sucede siempre domina a la original; la *interpreta* y, por tanto, la limita y restringe, selecciona y juzga.<sup>30</sup> Así, en este caso, el lenguaje tiene la primacía y la imagen visual se pierde en la traducción. La écfrasis no es, y nunca fue, la pintura de un cuadro con las herramientas del pintor, sino la proyección del escritor y el producto de sus intenciones.<sup>31</sup>

De ahí que la écfrasis literaria también tenga una funcionalidad específica en la obra de la que es parte: puede ser parte del decorado, tener una función simbólica, y motivar los actos y emociones de los personajes. A menudo se elige porque el escritor siente admiración por dicho cuadro y se han dado casos frecuentes de poesías laudatorias con respecto a obras de arte pictóricas, aunque ese autor no dudará ni un instante en eliminar partes de su experiencia visual si no se adecuan a su objetivo.

Entonces, en un nivel más concreto, ¿cómo opera el texto? ¿Qué recursos utiliza? Ha quedado claro que el lenguaje es "impotente" en cuanto a su capacidad de ser signo natural. Michael Rifaterre ilumina uno de los puntos clave al respecto: la écfrasis es esencialmente una ampliación porque, para representar el efecto y el impacto del cuadro, tienen que salirse del marco del cuadro. El intertexto silenciado es recuperado por obra del recuerdo del lector que rememora las imágenes vistas, los libros leídos o, simplemente, crea la visualidad por mediante la asociación de las ideas.<sup>32</sup>

A lo largo de la historia se han venido utilizando una serie de recursos. Desde Homero, que inventa la descripción narrada (la llamada "homérica), hasta Baudelaire, que creaba tipos, abstracciones y figuras ideales recurriendo a ciertos estereotipos y a imágenes conocidas por el lector. A menudo la écfrasis se basa en la idea del cuadro, en

---

<sup>29</sup> Krieger, "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo -y la obra literaria", en: *ibid.*, p. 150

<sup>30</sup> Kibédi, "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen", en: *ibid.*, pp. 125-126

<sup>31</sup> Rifaterre, "La ilusión de écfrasis", en: *ibid.*, p. 174

<sup>32</sup> *ibid.*, pp. 179-181

la imagen del artista y en lugares comunes a propósito del arte. Se suele usar una serie de elementos metatextuales: títulos de cuadros, nombres de géneros pictóricos o clases de temas o escenas. En cuanto a la representación del cuadro en sí, no todos sus elementos se enumerarán en el texto. Un análisis detallado de aquello que se destaca y de aquello que se deja al margen, puede decirnos bastante sobre la intención del autor.

La écfrasis, en su propensión de "salirse del marco" a veces tiende a incluir todo aquello que la imagen deja al margen debido a sus recursos. El sentido se expulsa fuera de la imagen y a menudo hasta el mismo elemento visual desaparece, sustituido por otros sentidos. Se incorporan elementos que están al margen del lugar y de los objetos representados y a menudo se introducen relatos explicativos representando todo aquello que precede o sigue el instante congelado en la imagen. Siendo doble mimesis, es la representación de una representación que se basa en la idea del cuadro, y crea la imagen utilizando lugares comunes del lenguaje a propósito del arte. Esos lugares comunes son indicios metalingüísticos que aluden al hecho de que los referentes de los objetos representados son por naturaleza componentes de la representación visual de la obra artística. Se trata de dos recursos técnicos: el título del cuadro o nombre del género pictórico, o una clase de temas o escenas, que se suelen convertir en subtítulos de obras literarias y alusiones a técnicas o convenciones de las artes visuales. También habría que añadir una tercera: la ampliación o sustitución del objeto visual interpretado, donde la écfrasis abarca todo aquello que el cuadro excluye; se sustituye el objeto visual por representaciones basadas en otros sentidos o se incorpora al texto de la écfrasis un relato explicativo exterior a la imagen, de tal manera que represente solamente lo que precede o lo que sigue al instante elegido para representar la historia, o elementos que están al margen del lugar y de los objetos representados. Dentro de esta ampliación–sustitución, como hemos visto, se incluye también la imagen del artista, lo cual subraya que el cuadro, al fin y al cabo, se basa en una idea o una imagen mental de su creador.<sup>33</sup>

En su análisis, Krieger se centra en un concepto clave: la *ilusión*. El lenguaje crea un simulacro de lo representado y lo vincula a la facultad humana donde se unen lo literario y lo visual: en la imaginación. Es una imitación fingida que evoca algo ausente: la simultaneidad y el flujo unidos en nuestras mentes.

---

<sup>33</sup> *ibid.*, pp. 162-178

Como lectores, hemos de hacer uso en nuestra mente del libre juego del carácter inteligible de las palabras si hemos de permitirnos caer en la ilusión de que éstas crean un objeto sensible (aunque, claro está, éste sea un objeto inteligible y por tanto sólo figuradamente sensible).<sup>34</sup>

Krieger considera que el vano intento del lenguaje de atrapar lo espacial y lo visual, la tensión entre el "deseo semiótico de signo natural" y el rechazo de esa tendencia por la limitación que impondría al libre movimiento, es una relación paradójica que traslada el modo de operar de la *écfrasis* a un espacio intermedio donde se pueden realizar otras posibilidades.

Al final, debemos referirnos a la teoría de Peter Wagner, que introduce un punto de vista más diversificado y una llamada a seguir investigando en este campo, a su juicio está demasiado limitado por el ímpetu homogeneizador, dependiente de simples analogías. En vez del polémico término "*écfrasis*", Wagner prefiere usar el concepto de *íconotexto*: una forma híbrida creada por el uso -por referencia o alusión de manera explícita o implícita- de una imagen dentro de un texto o viceversa, que se extiende a obras donde el otro medio está solo insinuado (referencia a una pintura en un texto de ficción, por ejemplo). En el *íconotexto* entran en contacto los signos de dos sistemas semióticos distintos: los verbales y los visuales, que se funden para producir cierta retórica que depende precisamente de la existencia simultánea de las palabras e imágenes y donde tanto el texto como la imagen tienen la función de propagar un cierto sentido. En relación a este aspecto, utiliza el concepto de *intermedialidad*: una subdivisión de la intertextualidad - entre imágenes y entre imagen y el texto.

Wagner considera que hay que tomar en cuenta los dos medios; primero hay que entender el cuadro para luego pasar al modo particular en el que el texto representa la imagen. Él cree que la imagen y el texto se tienen que mirar desde el punto de vista de aquello que tienen en común: la retórica y el signo, y afirma que se necesita una "*écfrasis cultural*" donde se reunirían la escritura y la pintura bajo una bandera común de representación. Finalmente, Wagner llama la atención a campos todavía no

---

<sup>34</sup> Krieger, "El problema de la *écfrasis*: imágenes y palabras, espacio y tiempo -y la obra literaria", en: *ibid.*, p. 144

suficientemente estudiados, como la memoria colectiva "latente" que se reactiva por medio de las imágenes y el papel del lector.<sup>35</sup>

Es más que obvio que existe una inmensa multiplicidad de puntos de vista respecto a la interrelación entre palabra e imagen. Y también con referencia a lo que, a primera vista, pudiera parecer más sencillo y acotado, que es la representación literaria de la imagen (llamémosla écfrasis o íconotexto). Sin embargo, a la hora de abordar el análisis de las novelas que tenemos ante nosotros, no creemos que dichos puntos de vista sean mutuamente excluyentes. Al contrario, todos ellos, excepto el insistente y equivocado uso de *ut pictura poiesis*, aportan un punto de luz al asunto que nos ocupa. Y en ese sentido pensamos que no pueden sino enriquecer nuestra aproximación a las novelas, ofreciendo enfoques múltiples.

Cuando se representa una pintura existente en una obra literaria, está claro que se pone en marcha un mecanismo que opera en diversas direcciones. Uno de los retos del enfoque interartístico, opinan Geisdorfer y Feal, consiste precisamente en alcanzar nuevos niveles de significado con respecto a la imagen y la palabra.<sup>36</sup> El novelista utiliza la pintura para los fines de la novela, siguiendo su propio gusto y la funcionalidad de los cuadros dentro de la estructura de la obra. Por otra parte, no se puede dejar de lado la imagen real que es referente del relato ecfástico, que asoma entre las líneas del texto y opera tanto en conjunto con el texto como de manera independiente. Al final, nosotros, en tanto que lectores, somos los que cerramos ese proceso que es la obra literaria, por lo que en última instancia su interpretación dependerá del receptor, su percepción, sus conocimientos y sus condicionamientos. En las tres novelas que analizamos aquí, se emplean técnicas muy variadas a la hora de presentar la pintura y, a su vez, ésta tiene funciones muy diversas. El lenguaje a veces intenta parar el tiempo de la novela, congelar ciertos momentos, mientras que en otros la visualidad se convierte en el fluir mediante diversos juegos narrativos.

Antes de proceder a analizar las obras, habría que aclarar un punto más. En esta primera parte de nuestro análisis, hablaremos solo de la écfrasis como figura retórica: de cómo se presenta, evoca e interpreta cada cuadro individual dentro del texto literario. En

---

<sup>35</sup> Wagner, Peter, ed., *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, New York, de Gruyter, 1996, pp. 10, 14-18, 36-38

<sup>36</sup> Geisdorfer Feal, Rosemary, Feal, Carlos, *Painting on the Page (Interartistic Approaches to Modern Hispanic Texts)*, New York, State University of New York Press, 1995, p. 200

la segunda parte, sin embargo, trasladaremos dicho análisis al nivel de la estructura de la novela en su conjunto, e intentaremos explicar de qué manera se pueden relacionar algunas de las conocidas técnicas vargasllosianas con el uso de la écfrasis. Y hablaremos de la función de los relatos ecfásticos en el conjunto de la novela y en su relación con el lector que, en este caso, "actualiza" las brechas en la estructura.

## Las tres novelas y sus pinturas

El objeto de esta investigación son tres novelas de Vargas Llosa: *Elogio de la madrastra*, *Los cuadernos de don Rigoberto* y *El Paraíso en la otra esquina*. A las primeras dos las une el hilo narrativo y los protagonistas, por lo que se pueden, en ciertos aspectos, observar como un conjunto.

A diferencia de la mayoría de las novelas de Vargas Llosa, basadas siempre en una intriga aun cuando el escritor utilice técnicas narrativas muy complejas, aquí las novelas más que exponer circunstancias y convertir lo vivido en ficción, se esfuerzan en convertir la ficción en vida. Son libros-museo, en los que no vale sólo leer; también es necesario contemplar, ya que las artes plásticas, más concretamente la pintura, tienen un papel principal. Los cuadros dejan huella en la composición de los textos, en las características de los personajes, en el desarrollo de la trama, el lenguaje y la temática que se plantea.

Con la ayuda de la pintura, Vargas Llosa en realidad vuelve a retomar los temas que le han acompañado en toda su trayectoria como escritor: la colisión entre lo vivido y lo soñado; la fascinación por los que se entregan en cuerpo y alma a una causa; el infatigable combate entre la realidad y la fantasía por la memoria y deseos del ser humano; la búsqueda utópica de la libertad que, llevada al extremo, puede llegar a esclavizar al hombre en nombre de la libertad; la idea del arte y de la literatura como un horizonte sin fronteras para el autor y sus personajes; y la utilización de distintos lenguajes y técnicas (narrativas, pictóricas o teatrales) para reparar y embellecer la vida con un toque de la ficción.<sup>37</sup> Y todo esto escrito con una prosa colorida, sensorial y preciosista que ya de por sí crea imágenes.

### ***Elogio de la madrastra y Los cuadernos de don Rigoberto***

La novela *Elogio de la madrastra* fue publicada por primera vez en 1988, en la colección erótica "Sonrisa vertical" de la editorial Tusquets. Se divide en 14 capítulos y un epílogo, en los que seis capítulos incluyen respectivas reproducciones en color de

---

<sup>37</sup> Martí Peña, Guadalupe, Ilusionismo verbal en *Elogio de la madrastra y Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa, [libro electrónico] West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2014. *Elogio y Los cuadernos* ante la crítica

cuadros conocidos. Los capítulos se distribuyen de forma simétrica; empiezan por una narración sobre la vida de sus protagonistas (a la que sigue la reproducción de un cuadro y su respectivo relato ecfrástico) y el esquema se cierra con un soliloquio del personaje principal mientras hace un aseo minucioso de su cuerpo.

La historia principal tiene como protagonistas a tres personajes de la Lima contemporánea: Rigoberto, un gerente de seguros enamorado del arte; Lucrecia, su voluptuosa mujer que acaba de cumplir cuarenta años; y el hijo preadolescente del primer matrimonio de Rigoberto, Alfonso-Foncho, un misterioso niño cuyo comportamiento conjunta la inocencia con la perversión. La novela narra la seducción de Lucrecia a cargo de su hijastro, algo que éste revela a su padre al final del libro dejándole leer un supuesto ensayo que ha redactado para el colegio y que lleva el nombre de "Elogio de la madrastra".

En un principio pensada como un proyecto "a cuatro manos" entre Vargas Llosa y el pintor peruano Fernando de Szyszlo, la novela incluye reproducciones en color de seis pinturas de diferentes épocas, pintadas con técnicas distintas. Cada una de ellas abre un relato ecfrástico protagonizado por los personajes de la novela desdoblados en seres bidimensionales de los cuadros. El lector visualiza la imagen a la vez que está descifrando el texto:

- “Candaules, rey de Lidia” - Jacob Jordaens, "Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges" (1648), óleo sobre tela, Museo Nacional de Estocolmo.
- “Diana después de su baño” - François Boucher, "Diana después de su baño" (1742), óleo sobre tela, Museo del Louvre, París.
- “Venus con Amor y Música” - Tiziano Vecellio, "Venus recreándose con el Amor y la Música" (hacia 1555), óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid.
- “Semblanza de humano” - Francis Bacon, "Cabeza I" (1948) , óleo y témpera, colección Metropolitan Art Museum, Nueva York.
- “Laberinto de amor” - Fernando de Szyszlo, "Camino a Mendieta 10" (1977), acrílico sobre tela, colección particular.
- “El joven rosado” - Fra Angélico, "La Anunciación" (c. 1437), fresco, Monasterio de San Marco, Florencia.

Las obras no contienen fichas técnicas, aunque, al final, bajo el título de "Pinacoteca" se indican los datos sobre el autor, el año, la técnica y el lugar en que se encuentran. Van desde el gótico tardío al que corresponden las anunciaciones de Fra Angélico, hasta la pintura de Bacon y Szyszlo perteneciente al siglo XX, pasando por la pintura flamenca de Jacob Jordaens, la renacentista de Tiziano Vecellio y la cortesana dieciochesca de François Boucher.<sup>38</sup> En la cubierta del libro aparece recortada la imagen del cuadro "Triunfo de Venus" de Agnolo Bronzino, que representa a Cúpido besando a Venus con una mano en su pecho. De tal manera, desde el principio se anuncia la peligrosa relación entre Lucrecia y Fonchito.

Los relatos inspirados por la pintura enlazan de una parte con la narración principal, ya que sus personajes son siempre los protagonistas de la novela y son productos de la imaginación de alguno de ellos, a la vez que se redefine el significado de la pintura por medio del íconotexto.

La novela opera en varios niveles. Efrain Kristal destaca dos: una historia principal y una historia "mítica" en la que las pinturas parecen vivir y dirigirse al lector en primera persona<sup>39</sup>. Por su parte, Hedy Habra señala tres niveles narrativos y ontológicos: una narración principal, la secuencia de los cuadros con el mensaje puramente visual, y las narraciones efrásticas ligadas tanto a las pinturas como a la vida real de los protagonistas. Las reproducciones representan un puente entre la realidad vivida de la historia principal y la imaginada, la de los relatos efrásticos.

Las fantasías (narraciones a partir de la pintura) se anuncian en las últimas palabras del capítulo que las precede, conectando así los niveles de la novela. El autor emplea sus conocidas estrategias de vasos comunicantes y cajas chinas, aunque en este caso de corte particular, ya que se entretajan no solo el nivel de la realidad ficcional y la imaginación de sus personajes, sino también el nivel de la palabra escrita y de la imagen.

---

<sup>38</sup> Giraldo, Efrén, "Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades", en: *Revista Co-herencia* Vol. 8, No. 15, Julio-Diciembre 2011, pp. 239-268, Medellín, Colombia, (<http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/612/541>), p. 244

<sup>39</sup> Boland, Roy C. "The erotic novels, *In Praise of the Stepmother* and *The Notebooks of Don Rigoberto*" en: Kristal, Efrain, King, John (editores), *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, [libro electrónico], Cambridge, Cambridge University Press, 2012

La historia principal es contada por un narrador omnisciente cercano a los personajes, mientras que el plano iconotextual se relata en primera persona, a cargo de alguno de los personajes convertido en figura del cuadro.

*Los cuadernos de don Rigoberto* fue publicada casi diez años después del *Elogio de la madrastra*, aunque en la ficción han transcurrido tan sólo unos pocos meses entre las historias de la una y la otra. La segunda novela empieza con la aparición de Foncho en la puerta de la casa en la que vive Lucrecia desde que su marido la echó. Con sus "malas artes", el niño esta vez consigue que su padre y su madrastra se reconcilien, aunque al final nos quedamos con la duda sobre sus verdaderas intenciones y sobre la posibilidad de que la situación semi-incestuosa del *Elogio de la madrastra* se repita.

La novela, igual que su predecesora, tiene una forma simétrica. Está estructurada en nueve capítulos y un epílogo, donde cada capítulo está dividido a su vez en cuatro segmentos. Al final de cada capítulo, a modo de sello, se encuentra un pequeño dibujo en blanco y negro del artista austriaco Egon Schiele.<sup>40</sup> La novela se mueve entre estos segmentos, que representan cuatro diferentes planos narrativos según Kristal, o cinco según Habra, que incluye el dibujo como otro estrato ontológico de la novela.<sup>41</sup> De manera parecida al *Elogio*, la narración principal discurre por un nivel mientras que la imaginaria va por otro, y esas dos líneas unas veces confluyen y otras se alejan. El autor recurre a su técnica de cajas chinas y vasos comunicantes para colocar una al lado de la otra o para superponer la realidad objetiva y la subjetiva. Las mudas y los saltos cualitativos de lo vivido a lo imaginado y viceversa, tienen aquí lugar en el interior de cada capítulo, y la frontera no siempre está del todo clara.

La primera línea de narración se refiere a la trama propiamente dicha y su tema son los encuentros y conversaciones entre Foncho y Lucrecia. Está narrada en tercera persona. La segunda correspondería a escritos pseudo-ensayísticos de los cuadernos de don Rigoberto, donde éste, en primera persona y en forma de carta, expresa sus puntos de vista de un modo a la vez radical y paródico. El tercer segmento narrativo es el más íntimo; se trata del universo de las fantasías donde el protagonista intenta invocar el

---

<sup>40</sup> La única excepción es el capítulo 2 en el que hay un segmento añadido después del segundo.

<sup>41</sup> Boland, "The erotic novels, *In Praise of the Stepmother* and *The Notebooks of Don Rigoberto*", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*; Habra, Hedy, *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa*, [libro electrónico], Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2012. *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica

fantasma de su esposa ausente a través de imágenes, libros, música o, simplemente, la imaginación. El narrador es don Rigoberto, pero estos relatos incluyen diversos planos temporales, espaciales y de nivel de realidad, y en ellos aparecen diversos narradores. El cuarto estrato corresponde a un nivel pseudo-epistolar: se trata de unos supuestos anónimos que se envían Rigoberto y Lucrecia mutuamente, pero cuyo autor finalmente resulta ser Foncho. Cada capítulo cierra, como ya hemos mencionado, con un dibujo de Schiele, desprovisto de marco, color o ficha.

Lo artístico y lo visual recorre toda la novela, aunque no de una forma tan ordenada y simétrica como en el *Elogio de la madrastra*. Se expresa antes que nada a través de Rigoberto, quien de manera compulsiva filtra toda su vida por el arte, y también a través de Foncho, en forma de su obsesión por Schiele. En ocasiones los dibujos de éste se incluyen en relación con la trama e ilustrándola y en otras sin haber sido mencionados en ningún momento. Aunque la novela abunda en referencias a todo tipo de arte de épocas muy diversas, en lo estrictamente visual, Schiele es el único artista representado.

En la cubierta de la novela aparece el "Retrato de niño (Herbert Rainer)", también obra del pintor austriaco, que ya desde el principio augura la importancia que va a adquirir Schiele en la trama novelesca. En el interior encontramos un total de diez de sus dibujos. Guadalupe Martí facilita el catálogo completo:<sup>42</sup>

- Autorretrato agachado (aguada y lápiz, 1913)
- Desnudo de dos muchachas abrazadas (carboncillo, 1918)
- Dos jovencitas yaciendo entreveradas (aguada y lápiz, 1915)
- Muchacha durmiendo (carboncillo, 1918)
- Retrato de Erich Lederer, en cuclillas (lápiz, 1912)
- Autorretrato doble (aguada, acuarela y lápiz, 1915)
- Desnudo de mujer tumbada (carboncillo, 1916)
- Schiele dibujando a una modelo desnuda frente al espejo (lápiz, 1910)
- Hombre y Mujer (carboncillo, 1917)
- Desnudo masculino, de pie y con taparrabo rojo (aguada, acuarela y lápiz, 1914)

---

<sup>42</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Composición del lienzo narrativo de *Los cuadernos*

Foncho conversa con su madrastra sobre Schiele con una persistencia obsesiva y recorre en estos diálogos una parte de su vida y las características e hitos más importantes de su obra. Hacia el final de la novela, bajo la influencia de su hijastro, Lucrecia tiene una visión onírica en la que se junta lo real y lo imaginario, los modelos y su pintura, presidido todo por el mismo pintor que dirige la escena. El hecho de que el autor no se esfuerce en identificar la obra de Schiele reproducida en las páginas de *Los cuadernos*, pone en evidencia su libertad total con respecto al tratamiento del tema artístico. Del mismo modo, las éfrasis se incluyen a través de experiencias fantasiosas de los personajes o las introduce el narrador omnisciente. En ocasiones son descriptivas, unas veces actuadas y otras sólo referenciadas.

Además, la pintura tiene una presencia muy amplia en las fantasías de don Rigoberto. Se trata de nueve relatos eróticos a través de los cuales Rigoberto intenta compensar la ausencia de Lucrecia. Son narrados de una forma parecida al despliegue de un cortometraje o un mini-drama, con su decorado, música, actores y guión, y donde el protagonista tiene el rol de autor, director o figurante. El escritor inserta episodios del pasado en el interior de la escena de tal manera, que ésta se bifurca ante nosotros haciéndonos asistir a dos relatos distanciados espacial y temporalmente.

Martí observa que las imágenes y referencias se superponen y desplazan continuamente en búsqueda de un modelo original, y el significado se pierde en esa multitud de representaciones.<sup>43</sup> Por otro lado, el hecho de que gran parte de esta ficción pertenezca a los cuadernos -que de hecho dan nombre a la novela- ayuda a ver todo este texto como una especie de duplicación sin fin de los deseos y búsquedas de don Rigoberto.

### ***El Paraíso en la otra esquina***

*El Paraíso en la otra esquina* (2003), más que una sola novela, puede casi verse como dos, puesto que narra las vidas paralelas de la luchadora feminista por los derechos de los obreros, Flora Tristán, y su aún más célebre nieto, el pintor Paul Gauguin. Se trata de dos historias separadas por unos 50 años de distancia, que nunca llegan a superponerse (de hecho, Gauguin y su abuela nunca se conocieron), aunque

---

<sup>43</sup> Martí Peña, *op.cit.* "Jugar a los cuadros": la puesta en escena de los lienzos de Schiele.

entre ellas se tejen unos lazos sutiles, todo en función del tema principal: la búsqueda de las utopías.

Los capítulos impares narran los últimos meses de la vida de Flora Tristán; es un viaje por Francia en el que intenta propagar las uniones obreras ideadas en su obra homónima. Los capítulos pares se refieren a los últimos diez años de la vida de Paul Gauguin, cuya casi totalidad transcurre en las islas de la Polinesia francesa. A cada capítulo, a modo de un diario de viaje, lo encabeza la fecha y lugar en el que transcurre la historia, incrementando de tal manera su verosimilitud. De hecho, Vargas Llosa se documentó ampliamente sobre los dos personajes cuyas vidas se narran a la par con rigor y libertad creativa.

Los eventos de la novela se suceden en el presente narrativo y en la dimensión de recuerdos e introspecciones. Estas mudas suelen ir acompañadas por un cambio de narrador de tercera a segunda persona muy cercana a la conciencia de los protagonistas que confunde al lector, quien no puede estar seguro de si esa voz proviene del narrador omnisciente o del mismo personaje.

La novela evoca el juego infantil del "Paraíso" que simboliza el carácter escurridizo del edén terrenal y su persecución obsesiva por parte de los dos protagonistas. Desde *La guerra del fin del mundo*, a Vargas Llosa le interesan los fanáticos, esas mentes iluminadas por las utopías colectivistas que fracasan estrepitosamente, y a ellas opone las utopías individuales, que estarían representadas por esa superestructura personal que pertenece al mundo de las ideas. En numerosas ocasiones el novelista ha destacado esta oposición, resaltando que sólo en la esfera de la imaginación y el arte puede una utopía encontrar sentido.

Por ello, aunque se nos presenta una realidad muy poco utópica a la que se enfrentan los personajes y aunque a primera vista los dos se queman en su persistente y inalterable búsqueda del Paraíso, en nuestra opinión, la balanza se inclina hacia el lado de Gauguin. Es la parte de la novela donde Vargas Llosa despliega su arte de narrar, exhibiendo los deseos más recónditos que impulsan la creación.

El escritor ha afirmado que se había valido de las obras maestras de Gauguin precisamente para indagar en el proceso de generación de la obra de arte. En ese

sentido, nueve de los once capítulos sobre la vida del pintor francés llevan como título y leitmotiv uno de sus cuadros. Concretamente, se trata de:

- "Un demonio vigila a la niña" - "Manao tupapau" (1892, óleo sobre lienzo, Museo Albright-Knox, Buffalo)
- "Aguas misteriosas" - "Pape moe" (1893, óleo sobre lienzo, Colección privada, Zúrich)
- "Annah, la Javanesa" - "Aita tamari vahine Judith te parari" (1894, óleo sobre lienzo, Colección privada)
- "Retrato de Aline Gauguin" - "Retrato de Aline Gauguin" (1890, óleo sobre lienzo, Staatsgalerie, Stuttgart)
- "Nevermore" - "Nevermore" (1897, óleo sobre lienzo, Courtauld Institute of Art, London)
- "¿Quiénes somos?" - "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?" (1897, óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes, Boston)
- "La lucha con el ángel" - "Visión después del sermón" (1888, óleo sobre lienzo, National Gallery of Scotland, Edimburgo)
- "El hechicero de Hiva Oa" - "El hechicero de Hiva Oa" (1903, óleo sobre lienzo, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, Lieja)

Además de estos, no hay que olvidar cuadros como "Van Gogh pintando girasoles" (1888), "El Cristo amarillo" (1889), o los "caballitos rosados", que posiblemente se refieren al cuadro "Jinetes en la playa II" (1902).

Los cuadros se tratan de maneras diversas y, a propósito de ellos, Vargas Llosa afirmó que fueron elegidos según su propio gusto y que ilustran los episodios a modo de leitmotiv. Es necesario señalar que no todos los cuadros tienen la misma importancia, tanto cuantitativa como cualitativamente. Algunos pesan mucho en el texto de sus respectivos episodios, mientras que en otros la pintura pierde terreno ante la narración pura. La distribución de los cuadros no es cronológica. Empezamos por los que fueron pintados durante la primera estancia de Gauguin en Tahití, que es cuando empieza el tiempo real de la narración, abarcando el período entre su llegada a Papeete en 1892 hasta su muerte en Hiva Oa en 1903. Mientras algunos cuadros siguen esta cronología del presente narrativo, otros pertenecen plenamente al mundo del recuerdo del pintor y sus estancias en Perú, París, Pont-Aven o Arles. Son partes inseparables de la búsqueda

que mueve al pintor a lo largo de la novela: su persecución del Paraíso y de la obra maestra. Así, veremos todo el proceso creativo en acción, desde la concepción hasta su realización final en la que el pintor observa y juzga su obra, inscribiéndola en un proceso vital hecho de acontecimientos presentes y pasados, y en un proceso de búsqueda artística.

Los cuadros que pertenecen al tiempo real de la novela están muy relacionados con anécdotas reales o imaginarias de la vida del artista y personas que participan en ellas: sus amantes Teha'amana y Pau'ura, el leñador Jotefa, la incompreensión de los críticos o el intento de suicidio. Lo mismo ocurre con los cuadros que pertenecen al pasado; volvemos sobre los pasos de Gauguin en Francia para conocer a Van Gogh en Arles, a Émile y Madeleine Bernard en Pont-Aven, a su esposa Mette Gad y Émile Schuffenecker, o para enterarnos de que la visión de "Olympia" hizo que Gauguin decidiera convertirse en pintor y que sus primeras experiencias de amor libre impulsaron su creatividad. A medida que avanzamos por la novela, la felicidad creativa cede paso a experiencias amargas y decepcionantes. Con el tiempo, la pintura de Gauguin adquiere un fuerte simbolismo propio y muy elaborado. Se trata de una mezcla entre la tradición cristiana europea y otras tradiciones, mitos y religiones como el budismo, el arte oriental o los cuentos de los nativos de Tahití, por nombrar algunos.

Finalmente, más allá de la interpretación del mismo proceso creativo, hay que destacar que algunos pintores cuentan con el favor especial de los autores literarios. Suele pasar con artistas de vidas emocionantes o lienzos de fuerte presencia narrativa real o potencial y Gauguin reúne las dos condiciones. Ha habido numerosos intentos de imaginar y reconstruir partes de su exótica vida y pintura, que han dado lugar a interpretaciones sumamente ambiguas, y con respecto a los cuadros, a menudo entramos en la triple relación literatura–pintura–literatura que proporciona múltiples combinaciones explicativas.

# El viaje por la pintura: de la creación a la re-creación

## La creación

### Los componentes del proceso creativo

Justo Villafañe considera que el estudio de la imagen puede reducirse a dos grandes procesos: percepción y representación. La percepción determina la selección de la realidad, mientras que la representación es la explicitación de una forma o un aspecto de esa realidad. La trayectoria de la imagen, desde la realidad, hasta su comprensión por un receptor, puede resumirse en el siguiente esquema:<sup>44</sup>

Realidad - Percepción - Representación - **Imagen** - Percepción - Realidad - Conceptualización modelizada

En el proceso anterior a la imagen, el creador extrae de su experiencia de la realidad un esquema que recoge los rasgos más importantes del objeto, a través de los procesos de selección, abstracción y síntesis, y de acuerdo con sus objetivos e intenciones. Este primer bosquejo se encuentra entre lo perceptivo y lo icónico. En el paso siguiente, se elige un repertorio de elementos plásticos y se ordenan los componentes de la imagen de una manera sintáctica para obtener cierta forma.<sup>45</sup>

En el otro extremo, frente a la obra plástica terminada, todo comienza de nuevo por la percepción. El observador extrae, esta vez de la imagen hecha, un esquema icónico, el equivalente estructural de la realidad objetiva que está representada, y a partir de ahí identifica mentalmente la realidad objetiva con la figurativa. Existen dos resultados posibles: la conceptualización de la imagen -se establece la conexión con la realidad objetiva mediante un mecanismo de *feedback* y se puede incluso producir una transferencia de la imagen a la realidad. O, cuando no es posible la conceptualización -

<sup>44</sup> Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1987, p.30

<sup>45</sup> *ibid.*, p. 30-31, 93

ya que la imagen es muy abstracta o arbitraria-, se interrumpe la conexión con la realidad conocida.<sup>46</sup>

A la hora de analizar el proceso creativo de un "emisor de imagen" es necesario atender a dos elementos clave:

- (1) El pintor modeliza la realidad convirtiéndola en una forma icónica a través de las herramientas propias de la generación de imagen: el punto, la línea, el plano, la textura, el color, la forma, el dinamismo y la sintaxis.
- (2) El texto, dado que es impotente a la hora de implementar elementos puramente icónicos, hace uso de recursos literarios como la narración, la descripción, la analogía, la comparación, la metáfora, la sinestesia, etc.

Es en *El Paraíso en la otra esquina* donde principalmente se observa el proceso creativo descrito. A diferencia de las otras dos novelas, aquí nos encontramos con el tipo más o menos clásico de écfrasis: existe (o se está produciendo) una obra de arte que se observa y presenta a partir de la percepción, desde la conciencia de un personaje y la técnica empleada es predominantemente la descriptiva.

En la mayoría de los ejemplos, se puede identificar un esquema recurrente compuesto de tres elementos: "referente-proceso-resultado", que se observa sobre todo en las pinturas generadas en el presente narrativo. Primero somos testigos de la idea, de la inspiración. A continuación participamos en el proceso de generación del lienzo y, una vez hecho, a modo de recapitulación, lo observamos de nuevo con el ojo crítico. Analizaremos cada uno de estos pasos por separado.

### ***Visión privilegiada - el referente***

Lessing ya llamó la atención sobre el hecho de que la pintura, dado que no puede representar la acción, tiene que servirse de un momento, eligiendo el más fecundo y adecuado para dar a comprender los instantes que preceden y los que siguen.<sup>47</sup> Ese momento se reproduce en la novela precisamente en la captación del referente de la realidad objetiva que inspira la imagen artística.

---

<sup>46</sup> *ibid.*, pp.35

<sup>47</sup> Lessing, *op.cit.*, p.152

En su ensayo sobre Flaubert y Madame Bovary, Vargas Llosa identifica cuatro planos temporales, de los cuales, a efectos de este trabajo, es relevante sobre todo el que denomina “tiempo inmóvil o la eternidad plástica”. Es el momento donde la acción desaparece y hombres, cosas y lugares quedan inmóviles viviendo un instante eterno. La realidad ficticia en ese plano es la exterioridad, la forma, la perspectiva, la textura, el color y una presencia plástica. Todo es materia y espacio, nada se mueve. Los momentos se congelan a través de los ojos del personaje o el propio narrador hace posar a sus personajes, como ante un pintor.<sup>48</sup>

En *El Paraíso en la otra esquina*, el tiempo inmóvil es propio del personaje-artista. El lienzo remite precisamente al instante liminar en el que la mirada del pintor atrapa *in medias res* un instante de la vida “real” de sus modelos para posteriormente fijar su expresión para la eternidad.<sup>49</sup> Para Gauguin, esa es la posibilidad de vislumbrar una verdad secreta y profunda de la realidad, un instante irrepetible y lleno de significado.

La primera de esas percepciones iluminadas, en las que toda la tensión que se ha ido acumulando gradualmente se resuelve en un instante de visión absoluta, sin tiempo, se sitúa en la escena del interior de la choza de Gauguin que precede el cuadro "Manao tupapau":

Entró en la cabaña, y, cruzando el umbral, buscó en sus bolsillos la caja de fósforos. Encendió uno y, en la llamita amarillo azulada que chisporroteaba en sus dedos, vio aquella imagen que nunca olvidaría(...) Una imagen que, pasado el tiempo, seguiría en su memoria como uno de esos momentos privilegiados, visionarios, de su vida en Tahití (...) Sobre el colchón, a ras de tierra, desnuda, bocabajo, con las redondas nalgas levantadas y la espalda algo curva, media cara vuelta hacia él, Teha’amana lo miraba con una expresión de infinito espanto, los ojos, la boca y la nariz fruncidos en una mueca de terror animal. Sus manos se empararon también de susto. Su corazón latía, desbocado. Debió soltar el fósforo que le quemaba las yemas de los dedos. Cuando encendió otro, la chiquilla seguía en la misma postura, con la misma expresión, petrificada por el miedo.<sup>50</sup>

---

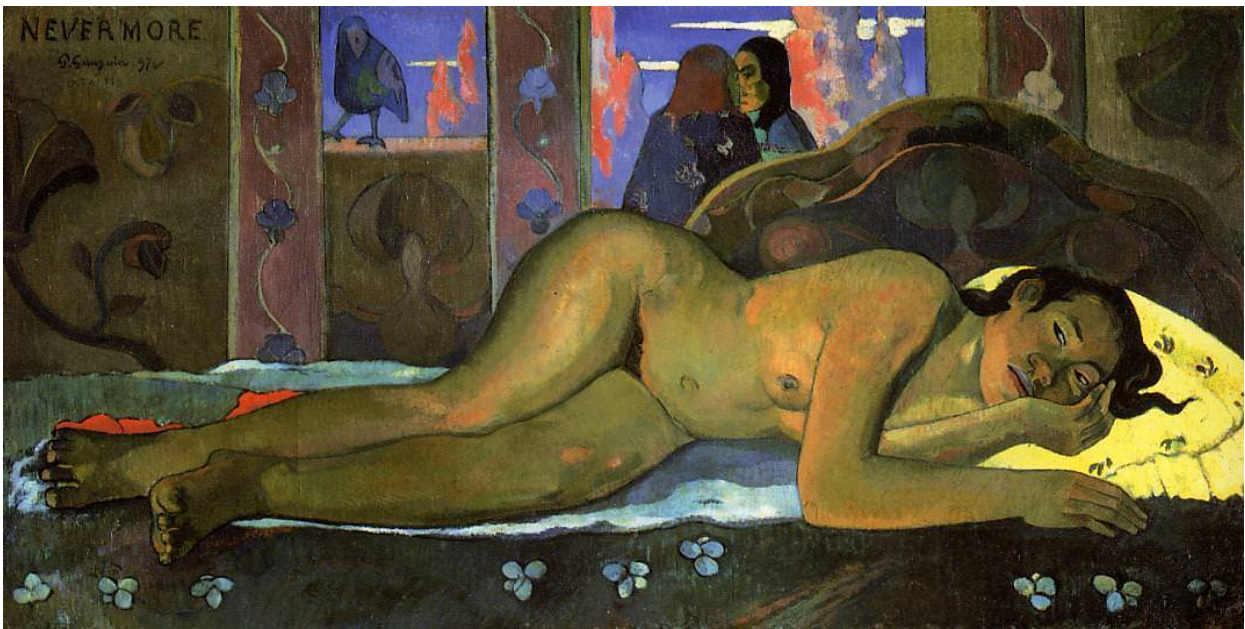
<sup>48</sup> Vargas Llosa, Mario, *La orgía perpetua: Flaubert y “Madame Bovary”*, Alcalá de Henares, Universidad, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995pp. 204-206.

<sup>49</sup> Habra, *op.cit.* Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

<sup>50</sup> Vargas Llosa, Mario, *El Paraíso en la otra esquina*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 32



Paul Gauguin "Manao tupapau" (1892)  
Óleo sobre lienzo,  
Museo Albright - Knox, Buffalo



Paul Gauguin "Nevermore" (1897)  
Óleo sobre lienzo,  
Courtauld Institute of Art , Londres

Unos capítulos más adelante, vemos que un momento casi exactamente igual inspira el cuadro "Nevermore"; Gauguin es el espectador de la escena que se convierte en imagen mental para transferirse posteriormente a la tela. Se requiere un humor particular que permite captar ese momento fecundo del que habla Lessing, el que reúne todos los elementos de una historia:

(...) vio, sin ver, a Pau'ura desnuda, tendida de costado, la cara vuelta hacia las rectangulares aberturas del tabique por las que, en un cielo azul cobalto, asomaban las primeras estrellas. Los ojos de su vahine se posaron un instante sobre él, indiferentes, y regresaron a mirar el cielo, con serenidad, o, acaso, desinterés. En ese desgano crónico de Pau'ura hacia todo había algo misterioso, hermético, que lo intrigaba. Se detuvo en seco, se acercó a ella, y, de pie, la observó. Sentías una sensación extraña, una premonición.<sup>51</sup>

Los ojos de Gauguin captan cierta realidad que se presenta a través del cuadro y posteriormente relata en la obra literaria. Sin embargo, a menudo el narrador omnisciente se anticipa al personaje introduciendo el referente y presentando directamente aquello que ha inspirado al pintor y que vemos en sus cuadros en segundo grado. Pinta con palabras aquello que se introducirá en la pintura, y, al hacerlo, incluye, además, los elementos psicológicos y narrativos de los modelos y características de los escenarios exteriores e interiores.

Casi todos los cuadros se refieren a algún personaje que tenía cierto significado en la vida del pintor. Así, en relación con los dos lienzos citados arriba, hay que destacar que tanto Teha'amana como Pau'ura eran amantes de Gauguin, y en los respectivos capítulos, antes de pasar al momento de inspiración o al cuadro mismo, se nos presentan sus modelos.

Dijo que sólo tenía trece años, pese a su cuerpo desarrollado, de pechos y muslos firmes y unos labios carnosos que se abrían sobre una dentadura blanquísima. (...) Cuando se bañaba en el mar o en la laguna, su piel azul se llenaba de reflejos que lo enternecían.(...) En su pie izquierdo, en vez de cinco, tenía siete dedos.<sup>52</sup>

La maternidad había dado mayor plenitud a sus caderas, ahora más redondeadas, y dotado de su vientre de una pesadez majestuosa que te hacía recordar los vientres y caderas de las lánguidas odaliscas de Ingres, de las reinas y mujeres mitológicas de Rubens y Delacroix. Pero, no, no, Koke. Este maravilloso cuerpo de piel mate, con reflejos

---

<sup>51</sup> *ibid.*, p. 201

<sup>52</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 36-37

dorados, de muslos tan sólidos, que se prolongaban en unas piernas fuertes, armoniosamente torneadas, no era europeo, ni occidental, ni francés. Era tahitiano. Era maorí. Lo era en el abandono y la libertad con que Pau'ura descansaba, en la sensualidad inconsciente que vertía por cada uno de sus poros, incluso en las trenchas de cabellos negros que la almohada amarilla – un dorado tan recio que te hizo pensar en los oros desbocados del Holandés Loco - ennegrecía aún más.”<sup>53</sup>

Lo mismo ocurre con Annah la Javanesa y el leñador Jotefa de "Pape moe". Se nota que, al igual que las figuras pintadas, los personajes descritos transpiran sensualidad y exotismo.

[Jotefa] era un varón, cerca de ese límite turbio en el que los tahitianos se convertían en *taata vahine*, es decir, en andróginos o hermafroditas (...)La piel cobrizo cenicienta del muchacho traslucía unos músculos tensos cuando hachaba un tronco o se lo echaba al hombro (...) Pero, cuando se acuclillaba (...) alargaba la lampiña faz y abría mucho sus ojos oscuros, profundos, de largas pestañas.<sup>54</sup>

[Annah] tenía los pechos desarrollados y los muslos firmes y ya no era virgen.(...) su cara ceniza oscura de mestiza, sus facciones finas y marcadas – la naricita respingona, los gruesos labios heredados de sus ancestros negros – y la viveza e insolencia de sus ojos, en los que había desasosiego, curiosidad, burla de todo lo que veía.<sup>55</sup>

También en las pinturas que pertenecen a los recuerdos se suele presentar primero la persona retratada. Aline Gauguin por ejemplo aparece en la memoria del pintor tal y como era en la época de su infancia peruana:

(...)se vestía como dama peruana y envolvía su cuerpo fino en una gran mantilla bordada de plata, y (...)se cubría con ella la cabeza y media cara, dejando descubierto uno solo de sus ojos.<sup>56</sup>

Según destaca Christoph Becker, Gauguin no se desvincula en sus pinturas nunca del mundo que lo rodea, aunque luego le añada elementos de su propia fantasía y eleva componentes de la vida animal y botánica a nivel de símbolos.<sup>57</sup> La naturaleza de Tahití, su exuberancia, luces y colores son otro referente muy importante para la generación de sus cuadros. Cuando Gauguin llega a Tahití, su primer contacto con la tierra polinesia es impactante:

---

<sup>53</sup> *ibid.* pp. 201-202

<sup>54</sup> *ibid.*, pp. 67-68

<sup>55</sup> *ibid.*, pp. 111-112

<sup>56</sup> *ibid.*, p. 155

<sup>57</sup> Becker, Christoph: "Gauguin and Tahiti" en Becker, Christoph (ed.) *Paul Gauguin. Tahiti*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1998, p. 27

(...)sus ojos quedaron deslumbrados por la vivísima luz que bajaba del cielo azulísimo y sintió en torno la presencia de la naturaleza en esa erupción de frutales que irrumpían por doquier y llenaban de aromas las polvorientas callecitas de la ciudad – naranjas, limoneros, cocoteros, mangos, los exuberantes guayaberos y los nutridos árboles de pan -, le vinieron unas ganas de trabajar que no sentía en mucho tiempo.<sup>58</sup>

En *Pape moe*, la naturaleza es parte integrante del ser andrógino que se une con ella en una forma de panteísmo. La naturaleza forma parte de la fotografía que sirve de soporte para la pintura, de la misma pintura y, por supuesto, de la realidad. De hecho, cuando se describen los dos referentes (la realidad y la fotografía) se sigue el mismo orden que en la pintura, se empieza por la naturaleza para seguir con el personaje.

vegetación espesa, de árboles, arbustos y matorrales que se enredaban sobre sus cabezas hasta ocultar el sol. (...)En la verde penumbra, tachonada de brillos, conmovida por cantos de pájaros que aún no conocía, aspirando ese aroma húmedo, oleaginoso, vegetal<sup>59</sup> [naturaleza real]

(...) los enormes helechos, (...)las madejas de lianas y hojas enredadas en ese flanco de la montaña del que fluía una delgada cascada<sup>60</sup> [fotografía]

(...) aguas, hojas, flores, ramas y piedras (...)el andrógino y la Naturaleza no eran independientes, se integraban en una nueva forma de vida panteísta<sup>61</sup> [pintura]

Progresivamente, la naturaleza en los cuadros de Gauguin se simplifica y monumentaliza, y el paisaje se llena de elementos simbólicos. Árboles, montañas, ríos representan partes de un todo más grande que incorpora una dimensión religiosa.<sup>62</sup>

### ***La imagen mental y la fantasía***

A partir de la visión, a modo de esquema preicónico, se establece en la mente del pintor la imagen interiorizada que no requiere más referentes. Y aunque intenta trabajar con modelos, es inútil: no se puede reproducir la visión, pues permanece sólo en su memoria, contaminada por su imaginación y el bagaje de las pinturas pasadas.

El segundo día, llamó a Teha'amana. (...)Era estúpido pedirle que posara. Los materiales estaban en su memoria, esa imagen que él volvía a ver cada vez que cerraba los ojos..<sup>63</sup>[Manao Tupapau]

---

<sup>58</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 24

<sup>59</sup> *ibid.*, p. 71

<sup>60</sup> *ibid.*, p. 69.

<sup>61</sup> *ibid.*, pp. 79-80

<sup>62</sup> Becker: "Gauguin and Tahiti" en Becker, *op.cit.*, p. 37

Tenía a la mano la fotografía de Charles Spitz pero apenas la consultó, porque la conocía de memoria y porque mejor modelo para su nuevo cuadro era aquella espalda desnuda del leñador.<sup>64</sup> [Pape moe]

No pidió a Pau'ura que retomara la postura en que estaba pintándola; hubiera sido como pedirle al cielo que reprodujera esa luz límite en que vio a su vahine (...)Tenía la imagen tan vívida en la memoria que la reproducía con facilidad.<sup>65</sup>[Nevermore]

Gauguin opinaba que la impresión de la naturaleza debía estar regida por un sentimiento estético que elige, ordena y sintetiza. Buscaba la imagen abstracta, distinta de la realidad sensible, pero no por ello menos verdadera. No le gustaba pintar en los exteriores como a su amigo Vincent van Gogh y rehuía el realismo. Pero, si bien su pintura tiene un importante componente imaginativo, no está en ningún momento divorciada de la realidad circundante: desde las bretonas hasta las tahitianas, sus cuadros captan lo que el pintor ve en ese momento.<sup>66</sup>

La otra faceta, la imaginativa o la evocada, que se basa en el recuerdo de la imagen, se acrecienta hacia finales de la novela. La memoria de la imagen aumenta a medida que Gauguin envejece y pierde el empuje creativo como consecuencia de su deteriorada salud. Al pintar "El hechicero de Hiva Oa", es incapaz de percibir claramente al hombre que para él representa la pura esencia maorí y al que durante tanto tiempo había querido pintar.

(...)casi todo lo que veías de él era una silueta sin rostro. Eso no te importaba tanto. Tenías en la memoria, muy nítida, la agraciada cara del marido de Tohotama, y, también, la idea de lo que debía ser el cuadro<sup>67</sup>

(...) los artistas, para preservar su autenticidad, debían prescindir de modelos y pintar fiándose exclusivamente de su memoria<sup>68</sup>

"El hechicero de Hiva Oa", testimonio de la impotencia y la frustración en el proceso creativo, se encuentra casi enteramente en nivel psíquico. Gauguin ya no es capaz de ver cómo le queda el dibujo y los colores sobre la tela, mezcla los tintes de memoria, con ayuda de sus amigos, aunque sabe perfectamente qué es lo que debe

---

<sup>63</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 34

<sup>64</sup> *ibid.*, p. 74

<sup>65</sup> *ibid.*, p. 202

<sup>66</sup> Jiménez Blanco: "Prólogo. Los escritos de Paul Gauguin: mentira de la verdad y verdad de la mentira" en Gauguin, Paul, *Escritos de un salvaje*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, pp. 20-21

<sup>67</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 429

<sup>68</sup> *ibid.*, p. 431

pintar. La misma écfrasis se queda en el nivel interior: Vargas Llosa describe el cuadro a través de la intencionalidad, de la idea del cuadro, y la écfrasis se refiere más que nada a la imagen mental. El pincel del pintor sigue las instrucciones del "ojo interno", porque el sentido de la vista le ha fallado. Luego veremos que en el nivel de interpretación, este procedimiento también tiene particular importancia.



Paul Gauguin "El hechicero de Hiva Oa" (1902)  
Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, Lieja

Paradójicamente, aunque se esforzara en pintar como un primitivo y aunque emprendiera la gesta de enterrarse en vida en un sitio tan lejano de los centros del arte Occidental, Gauguin nunca abandona Francia por completo. Su museo imaginario lo acompañaba, mediante las pinturas, fotografías y reproducciones de su colección, y aún

más, por medio de su fabulosa memoria visual. Una y otra vez el pintor imagina la recepción de sus cuadros en las galerías parisinas, contrasta la opinión del público culto con el supuesto salvajismo propio, recuerda sus cuadros pintados con anterioridad e intenta averiguar su paradero y espera, impaciente, las noticias de los marchantes de arte, no sólo por la crónica falta de dinero, sino también por la crónica hambre de prestigio.

Tampoco podemos decir que Gauguin atrapaba el colorido local. Se ha cometido el error, al que él mismo ha contribuido ampliamente, de interpretar la vida en Tahití según sus cuadros, como lo hicieron él y Van Gogh anteriormente con la novela *Rarahu* de Pierre Loti. La intertextualidad e "iconotextualidad" en Gauguin, como veremos más adelante, es muy fuerte. Muchos de sus cuadros tahitianos están en deuda con los grandes pintores franceses. "Manao tupapau" ha sido frecuentemente interpretado como una respuesta a la "Olympia" de Edouard Manet, un cuadro que le fascinaba a Gauguin. Pero también, la pose de Teha'amana recuerda al anónimo "Hermafrodita" del Museo de Louvre. "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?" guarda reminiscencias con los frescos de Puvis de Chavannes, otro pintor admirado por Gauguin.<sup>69</sup>

La fusión de modelos -reales y pictóricos- es común en Gauguin. Elementos de sus pinturas anteriores surgen por doquier en los lienzos tahitianos: las viejas encapuchadas, los elementos decorativos... El protagonista de la novela no parece estar siempre consciente de lo que sale de sus pinceles. Sin embargo, a menudo sus creaciones son inventadas o exageradas: los *mahus*, los hechiceros, la diosa Hina a la que nadie le supo describir... Por lo que tuvo que ingeniárselas para darle forma.

Cuando hablamos de Gauguin, la verdad y la mentira dejan de ser conceptos absolutos. De hecho, su pintura se puede observar como un intento de liberar el arte de la tiranía de la verdad positivista, en su faceta de verosimilitud y fidelidad a los modelos de lo natural. A esta verdad, Gauguin oponía otra: la de las emociones, imaginación e invención; es decir, la fantasía y la mentira.<sup>70</sup> David Sweetman destaca que su visión de Tahití era imperfecta y que Gauguin no era el artista-héroe como lo describían sus

---

<sup>69</sup> Habra, *op.cit.*, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

<sup>70</sup> Jiménez Blanco, "Prólogo. Los escritos de Paul Gauguin: mentira de la verdad y verdad de la mentira", en Gauguin, *Escritos de un salvaje*, p. 27

seguidores. Sin embargo, trató de penetrar en esa cultura e imaginar el mundo interior de la gente que lo rodeaba. E insiste sobre la palabra 'imaginar':

Un antropólogo o un etnólogo hubieran sido mucho más exactos en los detalles, pero nunca habrían podido comunicarnos las sensaciones de cómo podían haber sido realmente las cosas.<sup>71</sup>

La idea preconcebida, el deseo de complacer a los críticos y aquello que realmente observaba y que sin duda parecía fascinarle, se funden en los lienzos del pintor francés y es lo que les hace tan particulares.

### ***El proceso***

Precisamente la evolución del lienzo "El hechicero de Hiva Oa" apunta a la problemática y las dificultades del proceso creativo de manera muy ilustrativa. Hedy Habra resalta el hecho de que, además del "antes y después" de un lienzo, a los que se refiere también el mismo Gauguin en sus diarios, la novela pone énfasis en el momento presente, en el "durante".<sup>72</sup> De hecho, tal vez más que a la misma pintura, se otorga importancia a cómo se capta el referente, cómo se extrae la síntesis, cómo se plasma una visión en la tela.

A menudo, las referencias al proceso de pintar exponen el fervor con el que Gauguin se pone manos a la obra cuando está inspirado y trabaja, impaciente, sobre el momento que se quedó en su memoria. Parece moverlo la emoción, la dedicación obsesiva. El Gauguin de la novela parece creer que la pintura no es un oficio o destreza, sino fantasía y entrega.

Estuvo una semana encerrado trabajando sin descanso.<sup>73</sup> [Manao tupapau]

Trabajó una semana en Pape moe. Buena parte del tiempo en ese raro estado de euforia y desasosiego(...)<sup>74</sup>

Tenías que pintar, Koke (...) Afiebrado, comido por la excitación y ese hervor de la sangre que le erizaba la piel, subía hasta su cerebro (...)Trabajó jornadas enteras, mañana y tarde<sup>75</sup> [Nevermore]

---

<sup>71</sup> Sweetman, *op.cit.*, p. 508

<sup>72</sup> Habra, *op.cit.* Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

<sup>73</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 34

<sup>74</sup> *ibid.*, p. 74

(...)estudio, donde, estas últimas semanas, había vivido encarcelado, en estado de incandescencia, por culpa del enorme cuadro que vampirizó toda su existencia.<sup>76</sup> [¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?]

A veces justamente se describe la pintura a través del proceso. Estaríamos ante la pura “descripción homérica” que, como hemos visto, más que descripción, pertenece al campo de la narración. Los elementos del objeto descrito se introducen parte por parte dentro de un conjunto narrativo, precisamente como ocurre en el proceso de pintar.

El caso de "Aita tamari vahine Judith te parari" es un ejemplo paradigmático de este tipo de descripción combinada con el movimiento del pincel. Vemos como surgen uno por uno los elementos:

No sólo el cuerpo iba apareciendo en la tela – la cabeza más oscura que el ocre enardecido, con reflejos dorados, de su torso y sus muslos y los grandes pies de uñas como garras de fiera- era una provocación; también su entorno, (...) con ese sillón chino de terciopelo azul (...) en los brazos del sillón, los dos ídolos tahitianos (...)<sup>77</sup>

La descripción de *Nevermore* también contiene elementos narrativos, centrados en ciertos detalles del cuadro que le costaron más lograr:

(...) le costaba un trabajo desmedido bañar su imagen en aquella luz declinante, algo azulada, en esa atmósfera de aparición, magia o milagro, que, estabas seguro daría a *Nevermore* su sello, su personalidad. Trabajó con cuidado la forma de los pies, tal como los recordaba, distendidos, terrestres, los dedos separados, comunicando una sensación de solidez, de haber estado siempre en contacto directo con el suelo, de comercio carnal con la naturaleza. Y se esmeró en la mancha sanguinolenta de ese pedazo de tela abandonada junto al pie y la pierna derecha de Pau'ura: llamita de incendio, coágulo tratando de abrirse paso entre ese cuerpo sensual.<sup>78</sup>

Los lienzos no siempre son producto de visiones momentáneas, también a menudo se alude a la problemática de pintar modelos. Para Gauguin han posado muchas mujeres tahitianas y alguna europea. Tal vez el caso más interesante sea "Aita tamari

---

<sup>75</sup> *ibid.*, p. 200

<sup>76</sup> *ibid.*, p. 243

<sup>77</sup> *ibid.*, p. 115

<sup>78</sup> *ibid.*, p. 203. Es interesante que el proceso de creación de este cuadro empieza por el intento frustrado de pintar a su hijo muerto. Al observar *Nevermore* con rayos X, se revela una composición de varios cuerpos grandes entre los cuales se encuentra también un bebé, cuadro que obviamente no satisfizo a Gauguin, dado que, al igual que en la novela, cubrió el lienzo con una capa de color blanco. (Sweetman, David, *Paul Gauguin. Biografía de un salvaje*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 607)

vahine Judith te parari", donde la imagen de la hija francesa de sus amigos -Judith Mollard- se encuentra debajo de lo que realmente es la pintura de Annah, la amante javanesa que Gauguin tenía en París. A diferencia de Judith, que posaba tímidamente hasta que su madre la descubriera en el estudio, Annah era muy inquieta, incontrolable, y al pintor le costó mucho terminar el cuadro. El discurrir del trabajo artístico de Gauguin además, lleva una importante carga erótica que se entreteje con el proceso creativo para el que el deseo es un potente motor.

Al final, hay que añadir que, a veces, da la impresión de que las figuras y los objetos surgen en las telas de Gauguin por un movimiento inconsciente: los elementos decorativos reminiscencias del japonismo, las viejas que aparecen en "Nevermore" y el demonio de "Manao tupapau" heredados de sus pinturas bretonas, o los *mahus* que tanto le intrigaban. Como si una fuerza exterior a su intención y extraída del cúmulo de experiencias visuales y teorías artísticas de vez en cuando moviese su pincel de manera caprichosa:

Quién era esa gran figura central, con un taparrabos blanco que cogía una fruta del árbol invisible (...)No Eva, ciertamente. (...)Se echó a reír. ¡Un *taata vahine!* ¡Un *mahu!* Eso habías pintado, Koke: un hombre mujer.<sup>79</sup>

### ***El resultado***

Finalmente, después de conocer los secretos del proceso creativo, nos encontramos ante el cuadro terminado. Quién lo presenta es, en general, el personaje/pintor o el narrador en segunda persona muy íntimo y cercano, que se confunde con el personaje hasta tal punto, que podemos deducir que se trata de una voz interior del mismo protagonista. La interpretación y la crítica, sin embargo, están a cargo del personaje o, mejor dicho, personajes pertenecientes a la "realidad" de la novela, como los maoríes y otros amigos y modelos de Paul. Junto a ellos, se recurre al imaginado público y críticos parisinos, además de un curioso *alter ego* artístico representado en los hipotéticos juicios de su antiguo y controvertido amigo Vincent Van Gogh.

Los cuadros se pueden observar como parte del recuerdo, desde la perspectiva crítica de un Gauguin más maduro, con mayor experiencia, y nostálgica de tiempos

---

<sup>79</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 251

pasados, como lo que le ocurre cuando habla de sus telas pintadas en Bretaña, Arles o París:

Era un acierto diferenciar con ese desvaído amarillo aquellas esquinas superiores para dar idea de un fresco antiguo cuyos bordes comienza a deteriorar la edad.<sup>80</sup> [El retrato de Aline Gauguin]

El verdadero milagro de aquel cuadro, Paul, (...)eran los colores insolentes, atrevidamente antinaturalistas (...)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 (...)era haber conseguido en aquella tela acabar con el prosaico realismo, creando una realidad nueva.<sup>81</sup> [Visión después del sermón]

También, después de cierto momento clave como "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?", cuando tras el intento fallido de suicidio, Gauguin vuelve a ver el cuadro con ojos de resucitado:

Ahora, viéndolo de regreso de la muerte (...)con la perspectiva y la serenidad que daba el haber vuelto del más allá ya no estaba tan seguro. "¿Era aquello el Paraíso (...)?"<sup>82</sup>

Además de seguir la evolución de los lienzos a medida que van surgiendo, una vez terminados se enfocan desde algún ángulo particular, o se contemplan bajo la luz de la luna o la crepuscular:

Hechizado por la dulce luminosidad que descendía del cielo (...)bajó a la explanada que circundaba la vivienda, con *Pape moe* en brazos. Lo estuvo contemplando bañado por esa claridad amarillo azulada que imprimía una pátina enigmática a aquella laguna donde anidaban plantas acuáticas, que podían ser luces, reflejos.<sup>83</sup>

Gauguin se plantea una y otra vez las mismas obsesivas preguntas: si ha producido una obra maestra y si ha logrado su propósito, pintar como los primitivos:

Sí: éste era un verdadero cuadro de salvaje. Lo contempló con satisfacción cuando le pareció terminado. (...)¿Lo habías conseguido, no, Koke? El cuadro no revelaba una mano civilizada, europea, cristiana. Más bien, la de un ex europeo, ex civilizado y ex cristiano que, a costa de voluntad, aventuras y sufrimiento, había expulsado de sí la afectación frívola de los decadentes parisinos, y regresado a sus orígenes, ese

---

<sup>80</sup> *ibid.*, p. 253

<sup>81</sup> *ibid.*, p. 286

<sup>82</sup> *ibid.*, p. 251

<sup>83</sup> *ibid.*, p. 80

esplendoroso pasado en el que religión y arte, esta vida y la otra, eran una sola realidad.<sup>84</sup> [Manao tupapau]

Ésta no era una tela pintada por un civilizado sino por un salvaje. Por un lobo de dos patas y sin collar.<sup>85</sup> [Aita tamari vahine Judith te parari]

Curiosamente, acaso con la excepción de "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?", Paul Gauguin no consideraba que sus lienzos fuesen obras maestras. El pintor histórico era muy consciente de sus limitaciones, aunque, al mismo tiempo, sentía orgullo por ser un pionero del arte que había abierto el camino para los futuros innovadores. Vargas Llosa presenta a un Gauguin mucho más seguro de sus poderes creativos, los cuales no se corresponden realmente con los escritos autobiográficos.<sup>86</sup>

A veces, el pintor imagina lo que vería el público:

Ellos verían en el centro de un bosque (...)un ser que (...)inclinaba su bello cuerpo sombreado hacia una ligera cascada. (...)Muy pocos advertirían el enigma, la incertidumbre sexual de aquella personita (...);Se equivocaban!<sup>87</sup> [Pape moe]

Los refinados artistas parisinos, sus relamidos críticos, sus educados coleccionistas, se sentirían agraviados en su sensibilidad, su moral, sus gustos, con ese desnudo frontal de una muchacha (...)<sup>88</sup> [Aita tamari vahine Judith te parari]

Van Gogh, por su parte, se le aparece frecuentemente a Gauguin en los recuerdos, en las peleas imaginarias contra los que le acusaban de precipitar la crisis nerviosa del holandés o en los pensamientos sobre su repentina revalorización después de que muriera, preguntándose si esa gloria póstuma la viviría él también. Pero, sobre todo, se trata de un Van Gogh que ha visto y reconocido mejor que nadie lo que Gauguin realmente quiso expresar con su obra. Vincent fue el primero en alabar sus cuadros de Martinica:

¡Formidables! No fueron pintadas con pincel, sino con el falo. Cuadros que al mismo tiempo que arte son pecados. (...)Esta es la gran pintura, sale de las entrañas, de la sangre, como el esperma del sexo.<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> *ibid.*, p. 35

<sup>85</sup> *ibid.*, p.115

<sup>86</sup> Kristal, "From utopia to reconciliation: *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*", en Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>87</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 74

<sup>88</sup> *ibid.*, p. 115

De allí, Gauguin una y otra vez vuelve sobre lo que diría Van Gogh a propósito de su pintura. En relación con *Pape moe*, dice:

Lástima que el Holandés Loco no pudiera ver esta tela. La hubiera perforado con la mirada alucinada que ponía en las grandes ocasiones, y, después, te hubiera abrazado y besado, exclamando con su voz convulsionada: '¡Has fornicado con el diablo, hermano!'<sup>90</sup>



Paul Gauguin "Van Gogh pintando girasoles" (1886)  
Óleo sobre yute  
Museo Van Gogh, Ámsterdam

En otras ocasiones son los maoríes los que juzgan la pintura. Teha'amana pone título a "Manao tupapau" y Jotefa a "Pape moe". Por otra parte, les cuesta reconocerse en las telas de Gauguin, como si el pintor quisiera penetrar en una historia que ellos no tienen o fingen no tener. Pau'ura al ver el cuadro "Nevermore" no se entusiasma:

- Yo no soy así. Esa mujer es una vieja. Yo soy mucho más joven.
- Tienes razón - le replicó -. Tú eres joven. Ésta, es eterna.<sup>91</sup>

Pintando "El hechicero de Hiva Oa", Gauguin necesita mucha ayuda de sus amigos para saber cómo le está saliendo el cuadro. Ellos se muestran escépticos.

---

<sup>89</sup> *ibid.*, p. 81

<sup>90</sup> *ibid.*, p. 84

<sup>91</sup> *ibid.*, p. 205

Tohotama comenta que su marido nunca se había vestido con la capa roja con la que lo pintó Gauguin. Y luego, tanto a ella como a su marido y a Tioka les llama la atención el hecho de que el pintor había representado a Haapuani como un *mahu*, un hombre-mujer parte de la tradición maorí. Aunque el Gauguin real insistía en la innata capacidad del pueblo polinesio de percibir belleza, aquí se trata de comentarios breves, más bien de gente que desconoce el tema, que sirven a menudo para dar pie a interpretaciones más largas y más estéticas del pintor.

Pues eso es lo que yo veo en los hombros de tu marido, Tohotama (...) Veo toda la sangre que han vertido los maoríes a lo largo de su historia.<sup>92</sup>

Ese es el Haapuani que llevas dentro. (...) El que ha tenido que esconderse dentro de ti para que no lo descubran los curas y los gendarmes. Aunque no me creas, te aseguro que el de la tela eres tú. No sólo tú. El verdadero marquesano (...)<sup>93</sup>

### **Percepción y descripción**

Cuando hablamos de la "percepción" en el lector, ésta se acciona, principalmente, a través de la descripción. Aunque más adelante también veremos los procedimientos narrativos y teatrales, en *El Paraíso en la otra esquina*, la primera de las tres técnicas es la más utilizada a la hora de representar los cuadros.

Una descripción fija la relación del lector con algunas operaciones fundamentales de la lengua (derivación, equivalencia, jerarquía, clasificación), lo le convierte en un receptor atento a la literalidad del texto que está leyendo. La atención del lector se centra por una parte en el léxico y sus figuras, y por otra, en un personaje, objeto, acción, situación, ambiente etc.<sup>94</sup>

Después de hacer un alto en el texto, la descripción invoca la imagen. La atribución de significados de la misma lleva aparejado el reconocimiento de estímulos y su asociación con un determinado contenido. La materia verbal rememora los conceptos que remiten a imágenes referenciales caracterizadas por los atributos almacenados en el pensamiento de forma genérica y actualizados por la experiencia. Esa experiencia, en el caso del lenguaje, es muy significativa cuando se enmarca en el texto un recuerdo

---

<sup>92</sup> *ibid.*, p. 431

<sup>93</sup> *ibid.*, p. 435

<sup>94</sup> Corbacho, *op.cit.*, pp. 92-93

indeleble de unas imágenes o cuando el lenguaje reconstruye su propia imagen en forma de un cuadro conocido o un estilo concreto.<sup>95</sup>

Toda descripción posee el efecto de lista: la lengua como nomenclatura, de corte referencial, y el efecto de esquema: una delimitación de esta lista que por sí misma tiene una orientación múltiple y es prácticamente infinita. Quitando el caso de la descripción homérica, existe un alto grado de permutabilidad entre los elementos de una lista. Por eso, el efecto de esquema es lo único que permite la reconstrucción de lo descriptivo (mientras una narración permite siempre tal reconstrucción). El esquema descriptivo permite la cohesión por medio de cuadrículas del tipo espacial (izquierda-derecha, arriba-abajo, delante-detrás, fuera-dentro) y las llamadas cuadrículas falsas (organizadas por medio de elementos léxicos). Las cuadrículas rigen el orden y tiempo de lectura, y el horizonte de las expectativas del lector.<sup>96</sup>

La descripción en la Antigüedad era sobre todo écfrasis para luego empezar a funcionar en el texto a modo de *exemplum*. En cierta manera, toda descripción es una escritura en segundo grado que recoge un “saber” ya existente en alguna parte. No obstante, al elegir objetos ya constituidos como obras de arte y describiendo en segundo grado, la descripción queda señalada en el texto de una manera muy visible.<sup>97</sup>

Por otra parte, la percepción es un proceso psicológico que depende de la posición del cuerpo, del ángulo de la luz, de la distancia, así como del grado de nuestra familiaridad con el objeto, actitud psicológica hacia él y otra serie de cosas. La relación entre la visión, el agente que ve y lo que se ve es la focalización. En una obra literaria, donde la percepción es mediatizada por la palabra, a menudo es necesario tener un focalizador que nos ofrece esa visión que puede ser más amplia, cuando pertenece a un agente anónimo fuera de la novela, o, parcial y limitada, cuando es a cargo del personaje. Siempre tiene carácter interpretativo y activa un mecanismo de

---

<sup>95</sup> *ibid.*, pp. 125-157 (De esa relación también habla Villafañe cuando se refiere al receptor de la imagen, Villafañe, *op.cit.*, p. 35)

<sup>96</sup> Hamon, *op.cit.*, pp. 152-153

<sup>97</sup> A partir de la novela realista y naturalista del siglo XIX, lo descriptivo deja de ser puramente útil y empieza a tener una función estética. Uno de los autores predilectos de Vargas Llosa, Flaubert, fue precisamente quien contribuyó en gran medida a desarrollar ese lado elaborado y artístico de la descripción. Sin embargo, en estas novelas la descripción todavía está en función de la narración. El *nouveau roman* del siglo XX reivindicará lo decorativo de la descripción, y más aún, la descripción como motor generador del texto.

asociaciones.<sup>98</sup> En el caso de las novelas aquí analizadas, se convoca dentro del texto a ciertos personajes que presentan aquello que perciben, mediante la descripción.

Cuando los ojos que focalizan una imagen son los del personaje, esta presentación se hace mediante el proceso de ver, decir o hacer. Es decir, los personajes pueden observar un objeto, paisaje o situación, pueden describirlo con palabras o construirlo con obras (descripción homérica). A cada una de estas técnicas asimismo corresponden cuatro modos: querer/poder/deber/saber, junto con la posibilidad de describir por omisión o expresar la impotencia, desconocimiento o falta de voluntad en el proceso de descripción. Todos ellos expresan la subjetividad interpuesta entre el descriptor y el objeto descrito.

Un caso particular es cuando la descripción aparece sobredeterminada por el hecho de que el personaje a cargo de la misma tiene como oficio especializado el ver, el decir o el hacer cierta cosa, en tanto que un personaje pintor. Allí, la descripción puede tomar más autonomía y el personaje porta-mirada ya no será solamente una simple excusa para la descripción.<sup>99</sup> En *El Paraíso en la otra esquina* se trata de un discurso donde el personaje que ve, dice y hace la pintura es el artista que se refiere a su arte. Por lo tanto, es el caso cuando entre el personaje–descriptor (sujeto) y la pintura (objeto) se interpone un cierto canon estético y voluntad crítica. Y no sólo eso, porque en el caso concreto de Gauguin, el pintor, además de producir cuadros, también escribe, interpretando él mismo sus pinturas o inventando anécdotas en torno a ellas, y ese saber extratextual e intertextual entra en juego con la visión propia del novelista. Finalmente, por encima del sujeto y objeto aparece la metadescripción, donde el narrador omnisciente evalúa la capacidad de ver, decir y hacer del personaje y que generalmente concentra la ideología del texto.<sup>100</sup>

### ***Pantónimo***

En el nivel organizativo existe siempre un pantónimo, una denominación o término rector, común de la memoria respecto al conjunto del sistema que se puede nombrar o no, y una expansión a modo de lista. El pantónimo puede ser un nombre propio, un sustantivo, un sintagma o un nexo gramatical. Tiene que estar

---

<sup>98</sup> Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 108-113

<sup>99</sup> Hamon, Philippe, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1991, p. 218

<sup>100</sup> *ibid.*, pp. 218-219

estilísticamente acentuado por medio de su colocación en un lugar estratégico, por su repetición o por ir acompañado de un término metalingüístico (como, por ejemplo, “retrato de x”). El pantónimo abre el horizonte de una expectativa léxica (anafórico) o de modo catafórico remite al sistema descriptivo que lo precedió, desencadenando las estrategias de exploración o retrospectión en la lectura. Aparte del pantónimo, que es el término unificador global, la descripción se compone de series predicativas. De tal manera es al mismo tiempo centrífuga y centrípeta; se compone de listas expansivas con mayor o menor nivel de heterogeneidad y vuelve al centro donde se recompone la información.<sup>101</sup>

Dado que en este caso concreto la descripción se lleva a cabo en segundo grado y presupone el objeto de arte ya configurado, es fácil identificar el esquema, pues el referente ya encierra su propia delimitación. En relación al pantónimo, podemos pensar en dos cosas. La primera, la más obvia, se refiere al título del cuadro; es decir, al término metalingüístico que evoca cierto recuerdo. La segunda sería el tema del cuadro; esto es, la designación de lo representado en el mismo alrededor de la cual se erige el resto de la descripción literaria de la obra pictórica (no olvidemos que el novelista puede optar por omitir ciertas partes del objeto descrito o poner de relieve elementos individuales).

Cada una de las descripciones individuales en *El Paraíso en la otra esquina* lleva el título del cuadro al que se refiere. Esos títulos, en la mayoría de los casos encabezan los capítulos, así que desde el mismo principio diríamos que el saber extratextual nos indica ante qué pintura -e, incluso, ante qué período de la vida del pintor- nos encontramos, ya que a modo de subtítulo lleva el lugar y año donde transcurre la historia en el presente novelístico. Así, por ejemplo, sucede con “Nevermore”, “El retrato de Aline Gauguin” o “El hechicero de Hiva Oa”. Sin embargo, los títulos originales en tahitiano a veces aparecen traducidos al español como “Un demonio vigila a la niña” (Manao tupapau), “Aguas misteriosas” (Pape moe), o se utiliza sólo una parte del título original, como “¿Quiénes somos?” (¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?), o se convierte el subtítulo del cuadro en el título del capítulo, como pasa en “Annah, la Javanesa” (Aita tamari vahine Judith te parari. Annah la Javanesa), “La lucha con el ángel” (La visión después del sermón. Lucha de

---

<sup>101</sup> *ibid.*, pp. 155-167, 170

Jacob con el ángel) o se utiliza simplemente algún motivo de la pintura (como en “Los caballos rosados”).

Dentro del texto, el título del cuadro como término rector constituye una parte importante de su descripción. A veces, el título se atrasa en el texto, por ejemplo Teha’amana pone nombre a "Manao tupapau" cuando el cuadro ya está terminado y Gauguin titula el desnudo de Annah "Aita tamari vahine Judith te parari" después de que Annah se haya escapado con buena parte de sus pertenencias, ante una Judith que no consigue distinguir sus propios rasgos en la pintura. Como ya hemos visto, cuando el pantónimo se indica al final de la descripción por una parte crea expectativa en el lector para saber qué es lo que se está representando y, al mismo tiempo, crea una lectura más activa, dado que intenta reconocerlo. Por otro lado, obliga a volver sobre la descripción una vez revelado el tema de la misma.

En otras situaciones se trata de que el pintor sabe qué nombre va a poner a su cuadro desde el momento en el que se crea la idea, la imagen mental del mismo. Esto ocurre, por ejemplo, cuando después de imaginar su nuevo proyecto, Gauguin pregunta al leñador Jotefa -su modelo- cómo se dice en tahitiano “aguas misteriosas” y éste le contesta "Pape moe". La imaginación del cuadro "Nevermore" es similar. Gauguin vuelve sobre sus pasos, recuerda el poema de Edgar Allan Poe, tiene una visión y sabe primero lo que va a pintar y luego cómo se llamará ese cuadro. En estos casos, la expectativa se orienta hacia la descripción de algo conocido que el lector buscará reconocer y aprender.

Hay un procedimiento bastante interesante en relación con el cuadro que plantea a modo de título tres grandes preguntas sobre la vida humana: "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?". Aquí el título se menciona, pero su nombre real se atrasa en diversas ocasiones en la narración, creando una expectativa mayor<sup>102</sup>: el cuadro está terminado, el pintor intenta suicidarse y después de volver a la vida el narrador nos indica que Gauguin ya sabe dónde va a poner el nombre:

---

<sup>102</sup> Se sabe que el título fue puesto al cuadro con posterioridad, aunque eso no quiere decir que Gauguin no supiera qué título iba a poner. Esta última afirmación se ve confirmada en sus escritos. (Sweetman, David, *op.cit.*, p. 628)

(...)en letras negras, en el rincón superior izquierdo de esa arpillera de cuatro metros de largo.<sup>103</sup>

Luego de juzgar el cuadro e interrogarse si se trata de una obra maestra, Gauguin vuelve sobre el título:

En aquel rincón superior presidirían la tela esas preguntas tremendas. No tenías la menor idea de las respuestas.<sup>104</sup>

Sigue la descripción del cuadro desde la memoria, el trozo narrativo que cuenta cómo vuelve el pintor a su casa después de sobrevivir al arsénico con el que intentó envenenarse, y luego el encuentro con el cuadro. Se nos coloca ante el título al final de todo, para su mejor comprensión:

Sí, Koke, el título le convenía. Tomó su paleta de colores y con uno de los pinceles más finos escribió en el rincón superior izquierdo, en minúsculas ¿de dónde venimos? ¿quiénes somos? ¿adónde vamos?<sup>105</sup>

Tenemos también cuadros cuya presencia no domina el texto. Aparecen sólo para ilustrar alguna faceta de la historia y sus descripciones son cortas, apuntando únicamente a cierto aspecto significativo. Sus títulos a veces se nos comunican o indican como, por ejemplo, "La hermana de la caridad", "Te nave nave fenua", ciertos autorretratos de Gauguin o "El Cristo amarillo".

A veces no hay necesidad real de dar nombres de los cuadros, dado que los mismos están contenidos en el título del capítulo o son muy obvios, como es el caso de "El retrato de Aline Gauguin" o "El hechicero de Hiva Oa". En otras ocasiones se deja al lector buscar la pintura que corresponde a cierta descripción en su saber extratextual, dado que el título no se nos proporciona, como ocurre con "El retrato de Van Gogh pintando girasoles", o el cuadro que contiene el motivo de los caballos rosados, el pequeño paisaje de Bretaña bajo la nieve, la pintura de Martinica que deja entusiasmado a Van Gogh y el último autorretrato de Gauguin.

El procedimiento contrario es cuando sólo aparecen títulos de cuadros, sin la descripción correspondiente. Son muchos y están allí para reforzar o iluminar alguna

---

<sup>103</sup> Vargas Llosa, Mario, *El Paraíso en la otra esquina*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 248

<sup>104</sup> *ibid.*, p. 249

<sup>105</sup> *ibid.*, p. 251

parte de la narración o simplemente para aumentar su verosimilitud. "El pequeño soñador", "Suzanne cosiendo", "Interior de pintor Rue Coraille" o "Bosquecillo de Viroflay" (actualmente perdido) se relacionan con los inicios del pintor. "Te arii vahine" (La mujer noble), "No te aha oe riri" (¿Por qué estás enojada?), "Te tamari no atua" (El hijo de Dios), "Nave nave mahana" (Días deliciosos) y "Te rerioa" (El sueño) son títulos de cuadros dedicados a la maternidad que expresan una faceta diferente del pintor, satisfecho con la vida y sus frutos.

### ***Organización del espacio, foco y trayectoria visual***

Además del título/pantónimo, habría que identificar diversos tipos de lista descriptiva, tener en cuenta la distribución y la jerarquía interior; si se describe todo el cuadro o solamente alguna parte significativa (o si se incluyen elementos que no existen), cómo se agrupan y cómo se suceden los elementos, cuál es la trayectoria visual y si la descripción de las obras o sus componentes es más o menos detallada.

No hay un patrón general que se pueda seguir en la representación de los cuadros en *El Paraíso en la otra esquina*. Algunas veces estamos ante un trazo de pincelada grande, otras se trata de recoger casi todos los detalles que en él aparecen. A veces el novelista sólo se fija en algún elemento significativo de la tela sin prestar atención a los demás. Lo mismo se puede decir en relación con la trayectoria visual, el enfoque, los colores, la luz o la perspectiva. La descripción está condicionada por la impresión de cada pintura por separado y por su importancia dentro de la narración. En esta parte nos ocuparemos de la organización del espacio para luego pasar a la distribución y jerarquía de los elementos pictóricos.

Como ya hemos apuntado, en la descripción de segundo grado el referente está previamente enmarcado, dado que el objeto descrito ya está constituido en obra de arte y que abarca un espacio determinado de ciertas características. Así, la expansividad de la red semántica está en sí misma limitada. Se nos llama la atención al cuadro como objeto en el espacio, en término de tamaño, por ejemplo, una sola vez y en relación con el cuadro cuyas dimensiones son una de sus principales características: "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?". El narrador especifica que se trata de un cuadro de cuatro metros de lado y casi dos de alto pintado sobre una arpillera.

En cuanto a la organización interna, a veces, como en "Manao tupapau", se trata de espacios divididos en dos partes: la real y la fantástica:

La mitad inferior era objetiva, realista; la superior, subjetiva e irreal, pero no menos auténtica que la primera.<sup>106</sup>

El espacio dividido está presentado por medio de listas entre las cuales se establecen paralelismos:

Perteneían al mundo objetivo, si era preciso hacer una estadística, el colchón negro retinto como los cabellos de la niña, las flores amarillas, las sábanas verdosas de corteza batida, la almohada verde pálida y la almohada rosa, cuyo tono parecía haber contagiado el labio superior de la chiquilla. Este orden de la realidad tenía su contrapartida en la parte superior: allí las flores aéreas eran chispas, destellos, bólicos fosforescentes e ingravidos, flotando en un cielo malva azulado en el que los brochazos de color sugerían una cascada lanceolada (...)

En el caso de "La visión después del sermón", la representación es más o menos parecida. La novela enfoca primero las figuras del primer plano y luego las del segundo, yendo de izquierda a derecha, para después establecer la división:

Un grupo de piadosas bretonas, luego de escuchar un 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, reconstituida en una pradera bretona cortada en dos por un manzano y de un imposible color bermellón.<sup>107</sup>

La división del espacio pictórico en "La visión después del sermón" en dos partes triangulares es un artificio prestado de los grabados japoneses. Gracias a este recurso, lo real y lo fantástico cuentan con sus propios espacios, provocando una tensión que se ve aumentada por los elementos que componen las formas, los colores y las dimensiones.<sup>108</sup>

Cuando se trata de cuadros con figuras en primer plano, sea una o varias, el primer enfoque es en general sobre ellas, para luego pasar a los demás elementos. Ocurre por ejemplo en "Annah, la Javanesa":

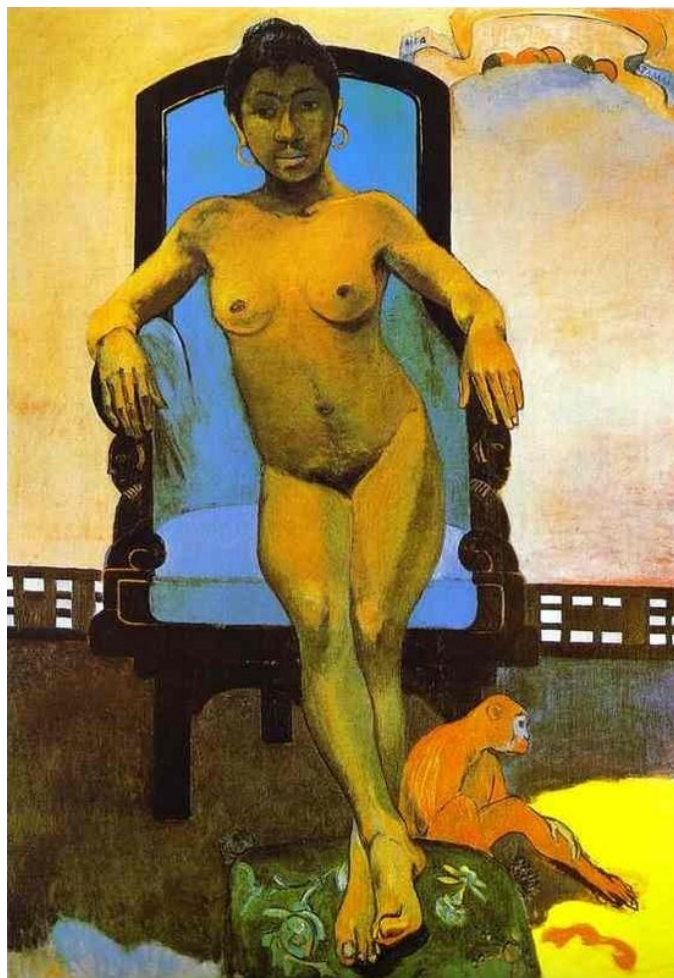
---

<sup>106</sup> *ibid.*, p. 34

<sup>107</sup> *ibid.*, pp. 285-286

<sup>108</sup> Sweetman, *op.cit.*, p. 284

No sólo el cuerpo iba apareciendo en la tela – la cabeza más oscura que el ocre enardecido, con reflejos dorados, de su torso y sus muslos y los grandes pies de uñas como garras de fiera- (...)también su entorno, lo menos armonioso que cabía imaginar.<sup>109</sup>



Paul Gauguin: "Aita tamari vahine Judith te parari (Annah la javanesa)"  
Óleo sobre lienzo, Colección privada

Lo mismo pasa con "Manao tupapau" o "El hechicero de Hiva Oa". Pero también existe el procedimiento inverso. Esto ocurre cuando algún aspecto del telón de fondo atrae especialmente la atención del novelista, como por ejemplo el color amarillo en "El retrato de Aline Gauguin":

Un fondo amarillo algo verdoso, como el de los íconos rusos, color que resaltaba los hermosos y largos cabellos negros de Aline Gauguin.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 115

<sup>110</sup> *ibid.*, p. 155

O, en "Pape moe", donde apunta al hecho de que la naturaleza tiene la misma importancia que la figura y que las dos están íntimamente unidas.

(...)aguas, hojas, flores, ramas y piedras reverberaban y la persona tenía el hieratismo de los elementos. La piel, los músculos, los negros cabellos, los fuertes pies tan asentados en las rocas cubiertas de musgo oscuro (...) <sup>111</sup>

Existen ciertos procedimientos más complicados. En "Nevermore", la figura, el cuerpo de Pau'ura se describe tal y como la ve el pintor en realidad. Es decir, el texto describe el referente del cuadro, no el cuadro en sí. Y luego, cuando pasa a la descripción en segundo grado, se fija en otros elementos. Sin embargo, podemos una vez más confirmar que el primer enfoque está sobre la figura y después sobre las cosas que la rodean.

Generalmente, el ojo humano capta los cuerpos grandes y más cercanos antes que los más pequeños y alejados. Así, en el texto literario, una eficaz descripción consiste precisamente en fijar la atención sobre los elementos que el ojo normalmente habría captado primero. Junto con la relación primer plano–segundo plano, ante una pintura solemos seguir la trayectoria visual de izquierda a derecha (ciertamente, una convención occidental). Cuando esta trayectoria se invierte, el novelista nos llama la atención, por ejemplo en "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?"

(...)las doce figuras del cuadro, (...)en un arco de sentido contrario al de las agujas del reloj <sup>112</sup>

Otra trayectoria común sigue de arriba abajo, como por ejemplo en "El retrato de Aline Gauguin":

(...)los hermosos y largos cabellos negros de Aline Gauguin. Le caían hasta los hombros en una curva graciosa y se los sujetaba en la nuca con una cinta violeta, dispuesta en la forma de flor japonesa <sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> *ibid.*, pp. 79-80

<sup>112</sup> *ibid.*, p. 249

<sup>113</sup> *ibid.*, p. 115

### ***Trazo general y detalles***

No todos los cuadros de *El Paraíso en la otra esquina* tienen la misma importancia. Algunos están omnipresentes en sus respectivos artículos, mientras que otros aparecen a grandes rasgos, o incluso solamente como título. Esto, obviamente, ejerce una influencia mayor o menor sobre los detalles que aparecen en el texto, pero no es el único parámetro. En los cuadros descritos minuciosamente pueden coexistir un trazo general y otro más detallado. El texto se puede fijar en algún detalle significativo, expresivo, pero también en aquellos puramente decorativos, aunque siempre intencionadamente. Tampoco se puede olvidar la pauta que dibuja la misma pintura. "El retrato de Aline Gauguin", por ejemplo, es un cuadro compuesto de unas pocas formas simplificadas y el texto sigue este modelo, yuxtaponiendo grandes cuerpos de color.

Muchas veces la primera ojeada que echamos a la pintura es de trazo general y se fija solamente en algunos detalles del primer plano. En relación con esto, se puede seguir un cierto patrón en la novela, sobre todo cuando se trata de desnudos, donde las partes del cuerpo destacadas están allí para evocar la sensualidad y/o los rasgos exóticos de sus modelos:

La piel, los músculos, los negros cabellos, los fuertes pies tan asentados en las rocas cubiertas de musgo oscuro (...) <sup>114</sup> [Pape moe]

(...)sus tetas, su ombligo, su monte de Venus y el mechón de vellos de su pubis <sup>115</sup> [Aita tamari vahine Judith te parari]

(...)los pies (...)distendidos, terrestres, los dedos separados, comunicando una sensación de solidez, de haber estado siempre en contacto directo con el suelo, de comercio carnal con la naturaleza. <sup>116</sup> [Nevermore]

En otras ocasiones o, a veces, simultáneamente con el cuerpo, el texto nos pone el foco en las caras y las miradas, como en "El retrato de Aline Gauguin":

(...)ojos (...)grandes, negros, curiosos, un poco tímidos y bastante tristes. Su piel muy blanca se animaba en las mejillas con el sonrojo que asomaba en ellas cuando alguien le dirigía la palabra... <sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> *ibid.*, pp. 79-80

<sup>115</sup> *ibid.*, p. 155

<sup>116</sup> *ibid.*, p. 203

<sup>117</sup> *ibid.*, p. 155

La mirada de tu madre en el cuadro, (...)despedía, (...)un fuego quieto, oscuro, con visajes azulados, que traspasaba al espectador e iba a perderse en un punto indeterminado del vacío<sup>118</sup> [El retrato de Aline Gauguin]

Los ojos y la mirada de Aline Gauguin tienen la profundidad que encierra todos los dramas que ha vivido, así como los futuros dramas de su hijo. En "Manao tupapau", no obstante, la cara es la de miedo, expresa el pavor causado por el supuesto tupapau que a su vez atenúa el impacto del desnudo según los propósitos del mismo pintor:

La niña desnuda sería obscena sin el miedo en sus ojos y esa boca que comenzaba a deformarse en mueca<sup>119</sup>

En el caso de "El retrato de Van Gogh pintando girasoles", se trata de detalles que expresan la obsesión y los obstáculos en el proceso creativo:

La rigidez del brazo derecho, sobre todo, que sostenía el pincel, revelaba el esfuerzo sobrehumano que debía hacer para seguir pintando. Y todo ello se empozaba en su rostro fruncido, en su mirada, aturdida con la que parecía decir: 'Yo no pinto, yo me inmolo'.<sup>120</sup>

Luego están los detalles pequeños, pero significativos, de "El hechicero de Hiva Oa" que refieren su doble condición de *mahu* y de brujo:

Un ser coqueto y distinguido, con florecillas entre sus lacios y largos cabellos femeninos, envuelto en una gran capa roja que llamea a sus espaldas, con una hoja en su mano derecha que delata sus conocimientos secretos del mundo vegetal – filtros de amor, pociones curativas, venenos, cocimientos mágicos<sup>121</sup>

Pasando a los segundos planos, el novelista enfoca de manera privilegiada elementos que proporcionan significado al texto y a la pintura. Por ejemplo, el fantasma de "Manao tupapau" (o pares de fantasmas y figuras siniestras de "Nevermore" y de "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?"):

La fantasma, de perfil, muy quieta, apoyaba la espalda en un poste cilíndrico, un tótem de formas abstractas finamente coloreadas, con tonos rojizos y un azul vidriado.

---

<sup>118</sup> *ibid.*, pp. 165-166

<sup>119</sup> *ibid.*, p. 34. Gauguin a su vez dice: "Para ese miedo, tuve que dar un pretexto, si no una explicación, y al mismo tiempo tuve que guardar relación con el carácter de la persona, una muchacha maorí." Thomson, Belinda (ed.), *Gauguin by himself*, New Jersey, Chartwell Books Inc., 2001, p. 180

<sup>120</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 342

<sup>121</sup> *ibid.*, p. 429-430

(...)De cerca, la fantasma lucía una nariz recta, labios tumefactos y el gran ojo fijo de los loros.<sup>122</sup>

También aquí pertenece el cuervo de "Nevermore":

Al cuervo lo tropicalizaste: se volvió verdoso, con pico gris y alas manchadas de humo.<sup>123</sup>

o la monita de "Annah la Javanesa":

Taoa, monita colorada que refuerza el inconformismo y la sexualidad de la pintura<sup>124</sup>

En varios cuadros destacan los detalles exóticos que Gauguin asimila de diversas corrientes pictóricas, muy presentes en su pintura:

(...)en la parte superior (...)las flores aéreas eran chispas, destellos, bólicos fosforescentes e ingravidos<sup>125</sup>[Manao tupapau]

Florechillas japonesas por todos lados, pero también ambiguas como mariposas, cometas, contagiadas por la ambigüedad recóndita del mundo primitivo.<sup>126</sup>  
[Nevermore]

(...)sillón chino de terciopelo azul (...)En los brazos de la madera del sillón, los dos ídolos tahitianos de tu invención (...)en el cojincito verde, esas florecillas luminosas que rodeaban siempre por tus telas, desde que descubriste los grabados japoneses.<sup>127</sup>  
[Aita tamari vahine Judith te parari]

### ***Color, luz y perspectiva***

Luego están los elementos como la perspectiva, el color y la luz. Entre las tres posibles perspectivas -la lineal, la cromática y la aérea-, estas dos últimas son las que se suelen utilizar en los textos literarios; es decir, la forma en que varían los colores cuando dependiendo de su distancia del ojo y el efecto de difuminado a medida que los objetos se alejan del que observa. En este sentido, los colores suelen contraponerse para marcar perspectivas, lo cual nos introduce en el uso del contraste. También, en relación con los colores se puede subrayar que el texto literario, por su carácter temporal, es muy

---

<sup>122</sup> *ibid.*, p. 36

<sup>123</sup> *ibid.*, p. 204

<sup>124</sup> *ibid.*, p. 116

<sup>125</sup> *ibid.*, p. 36

<sup>126</sup> *ibid.*, p. 204

<sup>127</sup> *ibid.*, pp. 115-116

propicio para crear secuencias como gradaciones o escalas cromáticas, también con la ayuda de la luz que puede dar cierta fugacidad al mismo cuadro y, por tanto, puede ser captada con bastante éxito en el lenguaje.

Gauguin fue uno de los pioneros a la hora de destacar el significado emocional e imaginativo del color y la necesidad de su desvinculación del mundo real, la representación del mundo interior. A modo de anécdota, Gauguin recoge en sus *Notas sintéticas* la célebre cita de Cézanne: si un kilo de verde es más verde que medio kilo, no hay que dudar a la hora de expresarlo en la pintura.<sup>128</sup> Tampoco hay que olvidar sus famosos consejos a Sérusier cuando pintaba "El talismán". Si un árbol es verde, aconsejaba Gauguin a su discípulo, hay que ponerlo muy verde y si una sombra se ve azul, hay que pintarla azul.<sup>129</sup> Los colores deben expresar las ideas y sentimientos poéticos, son audaces, están desligados de la realidad y expresan mucho más y mejor de lo que hace la línea y el dibujo.<sup>130</sup>

*El Paraíso en la otra esquina* recoge la teoría de Gauguin sobre el uso del color cuando el pintor, ya casi ciego, intenta realizar el retrato del brujo Haapuani. Impotente y rabioso ante la imposibilidad de distinguir a su modelo, recuerda un supuesto librito del "artista, filósofo y teólogo Mani Velibi Zumbul Zadi", que aquí viene a sintetizar las ideas del mismo Gauguin referentes a la representación cromática:

(...)el color expresaba algo más recóndito y subjetivo que el mundo natural. Era manifestación de la sensibilidad, las creencias y las fantasías humanas. En la valoración y el uso de los colores se volcaba la espiritualidad de una época, los ángeles y demonios de las personas. Por eso, los artistas auténticos no debían sentirse esclavizados por el mimetismo pictórico frente al mundo natural: bosque verde, cielo azul, mar gris, nube blanca. Su obligación era usar los colores de acuerdo a urgencias íntimas o al simple capricho personal: sol negro, luna solar, caballo azul, olas esmeraldas, nubes verdes.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> Gauguin, *Escritos de un salvaje*, p. 168

<sup>129</sup> Gibson, Michael, *El simbolismo*, Madrid, Taschen, 1997, p. 45

<sup>130</sup> "(...) Los colores dicen todavía más, aun siendo menos variados, que las líneas como consecuencia de su poder sobre la vista. Hay tonos nobles, otros corrientes, armonías tranquilas, consoladoras y otras que nos excitan por su audacia." [Carta a Émile Schuffenecker, Copenhague, 14 de enero de 1885] "(...) poco importa que haya o no sombras azules: si, mañana, un pintor quisiera ver sombras rosas o violetas, no podrían pedirle explicaciones siempre que su obra fuese armónica y diera que pensar" [Entrevista a Paul Gauguin, por Eugène Tardieu, L'Echo de Paris, 13 de mayo de 1895] (Gauguin, *Escritos de un salvaje*, pp. 33 y 136)

<sup>131</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 430-431

En sus postulados Gauguin se acerca mucho a las ideas del siglo XX; su pintura se apoya exclusivamente en una combinación de formas y colores que busca una reacción emotiva en el espectador.<sup>132</sup> Es en sus pinturas de Martinica -que tanto le gustaron a Van Gogh-, en contacto con el sol y los colores del trópico, cuando Gauguin desarrolla una paleta audaz y cálida que se desmarca claramente del impresionismo. Vargas Llosa apunta que Gauguin se convirtió en artista precisamente en esos meses pasados en Saint-Pierre.

(...)en aquella pintura de Saint-Pierre, iluminada por el sol esplendoroso del Caribe, donde los colores estallaban como frutas maduras, y los rojos, los azules, los amarillos, los verdes, los negros se enfrentaban unos a otros con ferocidad de gladiadores, disputándose la hegemonía del cuadro, la vida irrumpía por fin como un incendio en tu pintura.<sup>133</sup>

Se puede hacer una observación más con respecto a los colores. David Sweetman resalta que, al contrario de lo que estaríamos prontos a afirmar, en los trópicos los colores no son cálidos dado que el sol es blanco y el mar azul, ambos colores duros, luminosos y fríos. Los rojos, verdes y violetas de Gauguin se asemejan más a los matices otoñales, asociados con los climas del norte, con un frescor completamente inventado.<sup>134</sup> Pero a la vez, este mismo autor, al hablar de los colores de Tahití, afirma que Gauguin puede parecer exagerado hasta que uno visita estas islas y ve:

(...)los sorprendentes efectos de luces y tonalidades que crean aquellas espectaculares puestas de sol. Cuando el gran disco rojo desciende hacia el Pacífico, levanta un conjunto extraordinario de matices que parecen imposibles: púrpura y azafrán, el color de la cera y el lila.<sup>135</sup>

El color está muy presente en la representación literaria de los cuadros en el texto, tanto por su importancia real como por ser tal vez el elemento más recurrente de la memoria lingüística. Aparece, dependiendo de cada cuadro, como gradación cromática, contraste o paralelismo entre dos planos, o rasgo distintivo de alguna figura o detalle. Donde probablemente más importancia se le concede es en "La visión después

---

<sup>132</sup> Jiménez Blanco, M<sup>a</sup> Dolores "Prólogo. Los escritos de Paul Gauguin: mentira de la verdad y verdad de la mentira" en Gauguin, *Escritos de un salvaje*, p. 25

<sup>133</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 82

<sup>134</sup> Sweetman, *op.cit.*, p. 239

<sup>135</sup> *ibid.*, p. 428

del sermón", donde tiñe las palabras de unas tonalidades que, liberadas de cualquier intento mimético, salen de la mera imaginación:

(...)el verdadero milagro de ese cuadro 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.<sup>136</sup>

En numerosos paisajes de Bretaña Gauguin experimenta una y otra vez con su paleta, culminando en este cuadro simbólico acerca del cual los críticos concuerdan en que su vitalidad reside en el contraste entre áreas de color expansivas que solamente sugieren las figuras. Las mujeres del primer plano llevan vestidos negros y gorros blancos que contrastan fuertemente con el fondo rojo, y todos los colores del primer plano tienen su contraparte en el segundo. La pintura es una exaltación de la imaginación visionaria.<sup>137</sup> Las cosas no se representan como son, están allí para evocar un humor particular. En su empeño de mostrar una visión, Gauguin hace una pintura que por sí misma es una visión.<sup>138</sup>

El color acompaña los elementos de la lista y reproduce contrastes entre grandes áreas cromáticas como el fondo amarillo-verdoso, los cabellos negros, la cinta violeta, los ojos negros y la piel blanca del "El retrato de Aline Gauguin". Otras veces, se trata de un inventario más minucioso donde cada elemento se tiñe con un matiz cromático:

(...)el colchón negro retinto como los cabellos de la niña, las flores amarillas, las sábanas verdosas de corteza batida, la almohada verde pálida y la almohada rosa (...)<sup>139</sup>[Manao tupapau]

En su pintura tahitiana Gauguin sigue desarrollando la gama de colores utilizada desde Martinica, que pasa por un proceso de simplificación, y a los rosados, naranjas y amarillos se les añaden matices más sutiles, un tanto más sombríos hacia finales de su vida. Los tintes de cuadros como "Nevermore" o "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?" son ciertamente más opacos que aquellos de pinturas anteriores.

---

<sup>136</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 286

<sup>137</sup> Sonntag, Dina: "Prelude to Tahiti: Gauguin in Paris, Brittany and Martinique" en Becker (ed.), *op.cit.*, p. 94

<sup>138</sup> Walther, *op.cit.*, pp. 19-21

<sup>139</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 35

El color, entre otras cosas, aparece en el texto para llamar nuestra atención sobre algún detalle significativo del primer o segundo plano, como “la gran capa roja que llamea a sus espaldas” de "El hechicero de Hiva Oa", el “tótem de formas abstractas finamente coloreadas, con tonos rojizos y un azul vidriado” de "Manao tupapau", el cuervo de "Nevermore" (“verdoso, con pico gris y alas manchadas de humo”) o dos figuras siniestras con túnicas rosadas en "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?"

Varias veces, asimismo, estamos ante un tono que, junto con la luz, sostiene el fondo del cuadro y, en este caso, no se insiste mucho en detallar el colorido de sus componentes individuales:

(...)aquella luz declinante, algo azulada, en esa atmósfera de aparición, magia o milagro, que, estabas seguro daría a Nevermore su sello, su personalidad.<sup>140</sup>

(...)el tono constante del paisaje, sostenido por un azul suave y el verde veronés del fondo<sup>141</sup>[¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?]

El retrato no tenía – con toda deliberación – la luz vibrante que Vincent imponía a sus telas. Por el contrario, era algo opaco, mate, y en él tanto las flores como el pintor lucían sus siluetas difuminadas, deshaciéndose en los contornos.<sup>142</sup>[El retrato de Van Gogh pintando girasoles]

Luz y color están íntimamente unidos. Y en muchas ocasiones, el color se utiliza para definir cierto tipo de luz:

La luz transpiraba del amarillo verdoso de la sábana y del amarillo, con celajes naranja, de las flores.<sup>143</sup> [Manao tupapau]

(...)la cabeza más oscura que el ocre enardecido, con reflejos dorados<sup>144</sup> [Aita tamari vahine Judith te parari]

(...)luz declinante, algo azulada (...)atmósfera de aparición, magia o milagro<sup>145</sup> [Nevermore]

---

<sup>140</sup> *ibid.*, p. 203

<sup>141</sup> *ibid.*, p. 253. Hay que destacar que Gauguin se refiere al tono general de su pintura con esas mismas palabras “el colorido del paisaje es constante, azul y verde veronés” (citado por: Andersen, Wayne, *Gauguin's Paradise Lost*, London, Secker & Warburg, 1972 p. 245)

<sup>142</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 342

<sup>143</sup> *ibid.*, pp.34-36

<sup>144</sup> *ibid.*, p. 115

<sup>145</sup> *ibid.*, p. 203

No siempre se trata de la luz propia del cuadro; la luz natural a veces ilumina la tela, como si la vieramos en un museo mágico. Ocurre cuando Gauguin observa *Pape moe* bajo la luna:

Lo estaba contemplando bañado por esa claridad amarillo azulada que imprimía una pátina enigmática a aquella laguna donde anidaban plantas acuáticas que podían ser luces, reflejos. También la Naturaleza era andrógina en el cuadro (...)<sup>146</sup>

El caso de *Pape moe* es particular porque en la novela se trata de un cuadro de pura luz, casi no aparecen colores. Llama la atención sobre todo porque en realidad este es un lienzo de ricos matices y más bien sombrío.<sup>147</sup>

“(...)aguas, hojas, flores, ramas y piedras reverberaban(...) En la pintura la fotografía de Charles Spitz centellaba y vibraba<sup>148</sup>

Para representar la luz, o combinaciones de luz y color, Vargas Llosa recurre a metáforas muy sugerentes: “mancha sanguinolenta (...)llamita de incendio”, mirada que despidе “fuego quieto, oscuro con visajes azulados”, o estas otras:

(...)las flores aéreas eran chispas, destellos, bólidos fosforescentes.<sup>149</sup>

Los dardos del sol que se filtraban entre las cañas de bambú habían puesto el cuadro en movimiento, comunicándole una curiosa vibración. Un desasosiego de mariposas, como en la floresta de Puaruu a la hora de la canícula.<sup>150</sup>

La perspectiva en los cuadros de Gauguin es generalmente cromática. El cloisonismo, inaugurado por Gauguin y Bernard en Bretaña, observa la tela como una superficie plana, sobre la que se crea la tensión entre lo contemplado que es óptico y bidimensional, y la necesidad que tiene el espectador de interpretar la imagen como un espacio tridimensional. La profundidad se expresa por el mero juego de color.<sup>151</sup>

El texto reproduce esta tendencia. Así, la distinción entre el primer y el segundo plano nunca se marca por la disminución o por el difuminado; simplemente se destacan contrastes de colores. Existen diversos recursos para señalar planos y perspectivas: aparte del contraste, y del movimiento de arriba-abajo y de izquierda-derecha, está

---

<sup>146</sup> *ibid.*, pp. 80

<sup>147</sup> Sweetman, *op.cit.* p. 480

<sup>148</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 79-80

<sup>149</sup> *ibid.*, p. 34

<sup>150</sup> *ibid.*, p. 251

<sup>151</sup> Gibson, *op.cit.*, pp. 49 y 53

también, por ejemplo, la descripción vertiginosa y un tanto circular de "Pape moe" que refuerza la bidimensionalidad y la unión de planos. Se hace particular mención a la múltiple perspectiva que caracteriza *La visión después del sermón*:

“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.”<sup>152</sup>

En este cuadro, no existe perspectiva uniforme; cada parte del espacio dividido tiene sus propias relaciones dimensionales. Así, mientras las figuras del primer plano se observan desde un lado, las del segundo están representadas desde arriba. Las formas están reducidas y la superficie está orientada a lo bidimensional, que son los atributos más característicos del cloisonismo.<sup>153</sup>

### ***Descripción, narración y analogía***

En un texto narrativo, la descripción es al mismo tiempo demarcada y demarcante. El “texto legible clásico”, como lo denomina Hamon, tiene muy señaladas las fronteras internas y externas entre la descripción y la narración.<sup>154</sup> Se trata básicamente de tres fronteras, que serán atacadas por el *nouveau roman* en su reivindicación de lo descriptivo: la frontera entre descripción y narración; la frontera entre la descripción en primer grado y la descripción en segundo grado, y aquella entre el lenguaje y el metalenguaje. Hay que tener en cuenta los componentes tanto del texto clásico como del texto moderno a la hora de analizar *El Paraíso en la otra esquina*, dado que, a pesar del hecho de que sus descripciones son relativamente demarcadas, a veces se prestan precisamente a estas “confusiones”.

Dentro del texto, la descripción se suele colocar entre diferentes áreas del texto, entre distintas focalizaciones, entre la narración englobante y la narración englobada, entre fronteras de capítulos, etc., y también se sitúa en las fronteras externas: el marco general, el comienzo y el final de la obra. Como demarcante, la descripción tiene básicamente tres funciones: indicios explicativos, prospectivos o recapitulativos de

---

<sup>152</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 286

<sup>153</sup> Sonntag, Dina: “Prelude to Tahiti: Gauguin in Paris, Brittany and Martinique” en Becker, *op.cit.*, p. 94

<sup>154</sup> Hamon, *op.cit.*, p. 184

secuencias de acciones anteriores o posteriores, conjunción o disyunción de actantes y cambio de focalización de un personaje a otro.<sup>155</sup>

La descripción, a su vez, está demarcada y se aparta de la narración por señales autorreferenciales: un tono y ritmo particular -diferente del narrativo- marcas morfológicas (por ejemplo, tiempos verbales continuos como el imperfecto o el presente), un léxico particular (términos técnicos, adjetivos numerales, nombres propios) o figuras retóricas (metáfora, metonimia, sinécdoque). Un análisis que pretenda ocuparse de la descripción en cuanto parte de un texto narrativo, habría de buscar también ciertas escenas, personajes o estructuras que operen como leitmotiv –señal de lo descriptivo-, así como situaciones en las que el mismo descriptor aparece como espectador o crítico y añade connotación tonal al texto donde el lector se coloca en el papel de espectador pasivo de una alabanza y una puesta en la escena que es el texto.<sup>156</sup> También, habría que identificar el eventual paralelismo entre la estructura narrativa y la estructura descriptiva.

Siempre que es posible identificar un esquema descriptivo, entre sus componentes en general se intercalan varios trozos narrativos, convocados mediante el recuerdo, paralelismos o por contraste con el tema del cuadro. Entonces se nos obliga a retener en la memoria elementos descritos hasta que el novelista vuelve de nuevo a ellos. La narración no progresa cronológicamente, es libre, se basa en recuerdos y pensamientos, todos ellos relacionados con el cuadro que sirve de leitmotiv al capítulo. De esa manera, se abre una red semántica que aquí abarca tanto la descripción como la narración, y todas las líneas narrativas parecen de alguna manera obedecer a la fuerza centrípeta del leitmotiv y confluir en el cuadro.

Cada cuadro aparece íntimamente relacionado con el cuerpo de la obra literaria. Se pueden establecer relaciones con sus personajes, con las ideas, con la naturaleza como telón de fondo, con las emociones, con lo subconsciente y con la moraleja, siempre dependiendo de la intención del autor. En una novela, los cuadros pueden ser el motivo de la historia o ilustrar la historia, la conclusión buscada llevará a una cierta interpretación del mismo. Como ya hemos mencionado, la descripción siempre tiene una utilidad, una función bien intratextual o extratextual. En lo intratextual, lo

---

<sup>155</sup> *ibid.*, p. 180

<sup>156</sup> *ibid.*, pp.74-79

descriptivo funciona como actante colectivo, suele ser consecuencia de una transformación o estado previo a ella. En lo extratextual, la descripción tiene una función enciclopédica; es la muestra de un saber que se transmite al lector. Entre otras cosas, el plano analógico supone recrear relaciones entre esa primera mimesis con su referente, en función de la obra literaria. Así, se novela tanto el referente como la primera mimesis y entre ellos se establecen relaciones nuevas que pertenecen solamente al mundo de la ficción novelesca.<sup>157</sup>

Según Hamon, toda descripción tiene una tendencia horizontal, exhaustiva, y una tendencia vertical, que atraviesa niveles, yendo de lo más explícito a lo menos explícito, buscando sentido detrás de lo real. De ahí que el “detalle descriptivo”, que es el recorte de un campo semántico y un elemento horizontal, desencadene la búsqueda del sentido a través de la pregunta: ¿por qué ha sido introducido justo ese detalle? Ésta, a su vez, nos llevará a la analogía (metáfora, comparación) que representa la puesta en correlación de dos espacios diferentes.<sup>158</sup>

En este sentido, habría que hablar de símbolos, metáforas, comparaciones o alusiones que elevan un cuadro desde el plano pictórico hasta el plano poético; es decir, a otras realidades externas a la pintura, siguiendo las pautas de un paralelismo y una equivalencia. Estamos ante una interpretación, en la que las figuras retóricas aluden, insinúan o apuntan a otras dimensiones no-pictóricas. Se interpretan los símbolos, se altera el simbolismo propio de un cuadro o se acentúan ciertos símbolos a costa de otros.

Además, el uso de la descripción narrativizada, la llamada "homérica", contribuye a establecer un esquema narrativo orientado en el que no cabe la permutabilidad de las unidades que componen la descripción. En este caso, cuando se trata de ciclos o proyectos esquemáticos, existe la posibilidad de montaje de trozos narrativos entre partes descriptivas que permite, por ejemplo, una lectura simbólica. Se establece una relación determinada entre un trozo descriptivo y un trozo narrativo, y esa equivalencia se da siempre cuando los mismos se repiten en diversas fases del ciclo. Así

---

<sup>157</sup> Hamon, *op.cit.*, pp. 96-98

<sup>158</sup> *ibid.*, pp. 69-73

veremos como la pintura de Gauguin se relaciona con la búsqueda del Paraíso, o con el erotismo y la sexualidad.<sup>159</sup>

El primer capítulo está estructurado en torno a "Manao tupapau", de manera que su creación es el momento culminante. Mientras la primera parte es una especie de introducción al mundo de Polinesia, la parte restante se configura como contraste a la magia: falta de dinero, enfermedad, intentos fracasados de entender a los maoríes o embarazo de Teha'amana que no le causa demasiada ilusión.

El cuadro "Pape moe" en sí mismo no posee una fuerte presencia narrativa. Hecho a partir de una fotografía y con sólo un apunte corto de Gauguin, en la novela adquiere vida propia y gran dinamismo en un libre juego intertextual con el escrito de Gauguin conservado en *Noa Noa*. En cuanto al capítulo, como la estructura del cuadro - que es un entramado de hojas, ramas y árboles, rico en elementos y colores-, el episodio también representa un entramado de recuerdos evocados por el cuadro, con un ritmo narrativo acelerado y saltos bruscos entre diferentes puntos del pasado. Igual que en "Un demonio vigila a la niña", existe la *prima novela* y la *alter novela*: el presente narrativo es lo que inspira y hace el cuadro, y luego el cuadro introduce el mundo de la memoria. Sin embargo, a diferencia de aquél primero, en "Aguas misteriosas" el número de recuerdos aumenta exponencialmente y se introduce una multitud de elementos que se irán detallando en los capítulos posteriores.

Algo parecido también ocurre en mayor o menor medida con los demás capítulos. "Annah, la javanesa" es una narración sobre la incomprensión de los medios artísticos parisinos y la decisión de Gauguin de volver a Tahití simbolizado en una pintura provocadora, donde el retrato de la "salvaje" Annah devora el contorno débil de la francesita Judith. Contada casi entera en tiempo real, está estructurada con el único propósito de demostrar lo incómodo que Gauguin se sentía en el medio parisino e, incluso, en Pont-Aven. "¿Quiénes somos?" está totalmente teñido de las frustraciones del pintor y se relaciona con su intento de suicidio después de dejar su testamento artístico, donde tenemos uno de los dos momentos de libre flujo de conciencia en la novela. "El retrato de Aline Gauguin" es una búsqueda obsesionada de la feliz infancia peruana y la desgracia heredada de la triste vida de su madre, el episodio tal vez más "cronológico", que sirve para conectar la historia de Gauguin con la de su abuela. La

---

159

vivencia de la Bretaña empapada del catolicismo medieval está estructurada en torno a "La visión después del sermón", mientras los inicios de Gauguin en el mundo de arte giran en torno al cuadro "Olympia" de Edouard Manet. Algunos capítulos, antes que nada "Nevermore", ofrecen un múltiple juego de fuentes que mezclan la vida, la literatura y la pintura, donde la narración como tal aumenta el efecto de red a través de la variedad de referentes.

La sucesión y cruce de episodios narrativos y descriptivos permite una conexión más fija y profunda entre la vida narrada y la pintura descrita. La posición de cada una de las éfrasis en su respectivo capítulo, con la trayectoria del personaje que la precede y aquella que la sigue, convierte a menudo el cuadro en el momento culminante que permite interpretar el futuro y reinterpretar el pasado. Así, según veremos más adelante, la técnica y la estructura se entrelazan directamente con el significado.

## La recepción

### La imagen en el *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*

Cuando nos referimos a la creación, explicamos la primera parte del esquema de la imagen: la captación y la selección de la realidad para volcarla en la pintura. Seguíamos la brocha del pintor. Ahora estamos ante el producto; una imagen hecha, seguimos la mirada del aficionado del arte. Los textos que nos interesan son, sobre todo, *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, aunque tampoco hay que olvidar la instancia receptora en *El Paraíso en la otra esquina*, pese a que sus procedimientos sean claramente diferentes. En esta última se narra el proceso de creación del cuadro y el subtexto que se relaciona con él, bien inspirado en los escritos de Gauguin o en su biografía. Una vez producido el lienzo, la mirada crítico-receptora es predominantemente de tipo descriptivo.

En el *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto* el proceso se invierte. A primera vista podemos decir que nos encontramos ante la recepción: los protagonistas de estas novelas se enfrentan a cuadros y dibujos ya terminados y su recreación parte de la mirada de alguien que observa el resultado del proceso artístico. Sin embargo, los iconotextos de estas obras son mucho más complejos que la mera contemplación de obras artísticas.

Agudelo llama la atención sobre el hecho de que don Rigoberto, en su concepción del hogar, condena los objetos artísticos a la hoguera para poder añadir otros nuevos, y de ahí concluye que éstos no tienen un valor extrínseco, es decir, de objetos artísticos como tales (una faceta mucho más acentuada con respecto a los cuadros de Gauguin en *El Paraíso*). En *Elogio* y *Los cuadernos*, sin embargo, lo que importa es aquello que las obras plásticas provocan y generan en la imaginación, ya que los cuadros en su gran mayoría son un preámbulo de fantasías, pensamientos o encuentros eróticos. Lo que se destaca de las imágenes es precisamente aquello que les da vida y hace posible que las acciones humanas se entiendan como una continuación del arte,

pues en estas dos novelas se pone en valor un concepto del arte que interfiere con la realidad y lleva la vida al límite.<sup>160</sup>

Los personajes, los observadores intratextuales, no sólo hablan en el tono del crítico o aficionado al arte, sino también como artistas y creadores de escenas visuales. A la hora de recrear las imágenes, se proyectan pequeñas obras teatrales, montajes cinematográficos o pinturas vivientes que, además, son capaces de generar otras imágenes. El esquema descriptivo se desplaza a un segundo plano y queda casi anulado, ya que lo esencial no es hacer la lengua estática para representar el cuadro, sino narrar a partir de lo que sugieren las escenas.<sup>161</sup>

Podemos resumir las modalidades de presentación de lo visual de la siguiente manera:

- **Imágenes.** *Elogio de la madrastra* incluye como parte integrante de la novela las reproducciones en color de seis pinturas y una pinacoteca con datos de cada una de ellas. En *Los cuadernos de don Rigoberto* al final de cada capítulo se coloca un pequeño dibujo que corresponde a una obra de Schiele, esta vez sin referencia clara.
- Los *tableaux vivant* o pinturas vivientes. En su origen decimonónico, fueron representaciones de pinturas por parte de actores o modelos. Aquí lo denominamos el juego de los cuadros; se refiere a las representaciones que hacen Lucrecia y Justiniana de las pinturas de Schiele.
- Los montajes teatrales. Parecidos a las pinturas vivientes, aunque no necesariamente representan un cuadro. A menudo se trata de fantasías que solamente están inspiradas en la imagen.
- Historia intrapictórica. Se describen, pero sobre todo se relatan los lienzos desde dentro. La narración queda a cargo de una de sus figuras que se dirige directamente al lector, saltando la instancia observadora.
- Desdoblamiento. Los protagonistas de las dos novelas se representan a sí mismos o a otros protagonistas como formas pintadas; existen de manera paralela en el mundo literario y en el mundo plástico.

---

<sup>160</sup> Agudelo, Pedro Antonio, "Ecfrasis literaria y arquitectura novelesca: *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa", *Perifrasis*. Vol. 4, n. 115 o 7. Bogotá, enero - junio 2013, (<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4415931.pdf>), pp. 118-120

<sup>161</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 253

- Referencias a la vida del pintor. Estaríamos hablando principalmente de Egon Schiele y su relación con la figura de Foncho.
- La re-creación. Se revive el proceso creativo del artista intentando emular su forma de pintar y culminando en una visión onírica en la que se confunden la realidad y la ficción.
- Écfrasis en el sentido más estricto de la palabra: descripción crítica o elogiosa de una obra pictórica existente.
- Miscelánea. Un compendio de obras artísticas referido brevemente o solo mencionado en ciertas partes de la novela, procedimiento utilizado sobre todo en *Los cuadernos de don Rigoberto*.

Dichos procedimientos no están de ninguna manera separados. Más al contrario, se entrelazan y superponen a lo largo de las dos novelas dotando a los relatos ecfrásticos de una vivacidad especial y una fuerte relación con la historia contada, ya que el uso de la pintura no estaría justificado de una manera tan obvia como cuando se narra la biografía de un pintor. A todo esto hay que añadir que, a diferencia de *El Paraíso en la otra esquina*, aquí contamos con tres narradores y tres puntos de vista diferentes que en momentos especialmente importantes también llegan a cruzarse, generando unos iconotextos complejos que reflejan la narrativa a modo de múltiples espejos.

### **El narrador, el desdoblamiento y la historia intrapictórica en el *Elogio de la madrastra***

La característica principal de esta novela es que el texto va acompañado por las imágenes, en un intento de cooperar para hacer una narración que combine las dos formas de representación. La historia no deja fuera aquello que el texto es incapaz de indicar y se aprovechan las posibilidades de sugestión de ambos universos.<sup>162</sup>

Los relatos íconotextuales, las referencias y las recreaciones de la pintura en el *Elogio* y *Los cuadernos* figuran siempre a cargo de algún personaje. A diferencia de *El Paraíso*, donde en realidad había sólo un creador-observador, en este caso son los tres protagonistas quienes contemplan y transmiten las imágenes.

---

<sup>162</sup> *ibid.*, pp. 247-248

El personaje-espectador casi nunca describe el cuadro; más bien focaliza e invoca un escenario en el que se desdobra él mismo y/o los demás protagonistas de la novela. A la vez que se nos enfrenta a una imagen propiamente visual, los lectores no sabemos si el personaje en ese momento está mirando dicha imagen, ni tampoco si es explícito, aunque se infiere fácilmente que se trata de una écfrasis. Estos relatos no se colocan de tal manera para que reconozcamos que salen de la conciencia de los personajes. Las voces narrativas se reflejan y recrean en las pinturas.<sup>163</sup> Martí considera que la écfrasis discursiva que utiliza Vargas Llosa supera su definición: imitación con palabras de una obra de arte en la que texto depende de la imagen. Aquí, a la vez que nos coloca cara a cara con la imagen original, proclama la libertad de la recreación narrativa con respecto a lo visual.<sup>164</sup>

Don Rigoberto, el protagonista principal de las dos novelas, es el responsable de transmitirnos la mayor parte de las imágenes. Desde su perfil de coleccionista de arte y desde la sabiduría que le inspiran las imágenes eróticas para los encuentros nocturnos con su mujer, o como cuando invoca a su fantasma a través de unas ilusiones dirigidas o bien debate sobre el significado del individuo en la sociedad y fuera de ella, Rigoberto es el poseedor de una mirada privilegiada con respecto a los cuadros. Giraldo considera que se trata de un espectador modelo que se implica en la dinámica narrativa propuesta por las pinturas, apostando por una participación intensa del arte en la vida y fabulando sobre las posibilidades de la recepción.<sup>165</sup>

Su narración, en la mayor parte de los casos, se inscribe en la dialéctica "autor/musa" y sus fantasías instrumentan el cuerpo de Lucrecia a su antojo. Junto a ella, el mismo Rigoberto a menudo también se desdobra en las historias.

"Soy Candaules, rey de Lidia"<sup>166</sup> es la frase que inaugura el primer relato que se corresponde al lienzo de Jacob Jordaens, "Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges". En este primer episodio iconotextual ya podemos distinguir una serie de técnicas indicadas anteriormente. La parte introductoria del capítulo, sus lazos con la historia principal, así como la referencia explícita al nombre de Lucrecia dentro de él, dejan claro el desdoblamiento de los personajes. Y, a la vez que se colocan dentro

---

<sup>163</sup> Habra, *op.cit.* *Elogio de la madrastra*: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual

<sup>164</sup> Martí Peña, *op.cit.* Composición del lienzo narrativo de *Elogio*

<sup>165</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 249

<sup>166</sup> Vargas Llosa, Mario, *Elogio de la madrastra*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 27

de los lienzos, don Rigoberto, Lucrecia y Foncho también tienen que salirse de ellos para ponerse a cierta distancia necesaria a fin de contemplar adecuadamente la imagen. Se crean de tal manera unos personajes bicéfalos, donde cada yo une el personaje de la ficción con la figura pictórica de la fantasía.<sup>167</sup>

La mirada, según Martí, es esencialmente masculina, diseñada para satisfacer el deseo del sujeto que contempla el cuadro. Don Rigoberto hace que Lucrecia interprete para él, sobre un escenario de ensueño, el papel de la reina de Lidia, mientras que el rey (Rigoberto), su ministro y los lectores la observan. La muda de identidad y el desdoblamiento, son artefactos propios de teatro.<sup>168</sup>

Indiqué a mi ministro que se ocultase detrás del cortinaje del balcón y que procurara no moverse ni hacer el menor ruido. Desde esa esquina, tenía una visión perfecta (...) Lucrecia entró poco después, flotando en una vaporosa túnica semitransparente (...) Y mientras la contemplaba, y pensaba que Giges lo hacía también, esa maliciosa complicidad que nos unía súbitamente me inflamó de deseo.<sup>169</sup>

La narración/descripción se efectúa, en todos los cuadros incluidos en el *Elogio de la madrastra*, desde dentro del lienzo, donde, subidos al escenario, los protagonistas se dirigen directamente a los lectores, buscando inmediatez, e incluso complicidad:

"La historia real de lo ocurrido con Giges, mi guardia y ministro, no se parece mucho a las habladurías sobre el episodio. Ninguna de las versiones que he oído roza siquiera la verdad."<sup>170</sup>

La misma pauta la sigue el segundo lienzo del *Elogio de la madrastra*: "Diana después de su baño", de François Boucher, sólo con el cambio de voz narrativa. La presencia del relato se justifica a través de un sueño de la protagonista femenina de la novela y, de nuevo, el desdoblamiento es más que evidente, ya que ella se nos presenta como "Diana-Lucrecia". Geisdorfer observa que la narradora se desdobra en el cuadro hasta tal punto, que incluso la izquierda y la derecha se cambian<sup>171</sup>:

---

<sup>167</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Composición del lienzo narrativo de Elogio

<sup>168</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Fonchito como reflejo de Egon Schiele, "Candaules, rey de Lidia"

<sup>169</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 35

<sup>170</sup> *ibid.*, pp. 30-31

<sup>171</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, p. 209

"Esa, la de la izquierda, soy yo, Diana-Lucrecia.(...) A mi derecha, inclinada, mirándome el pie, está Justiniana, mi favorita."<sup>172</sup>



François Boucher "Diana después de su baño" (1742)  
Óleo sobre lienzo, Museo del Louvre, París

Al ver la imagen, está claro que para el observador, la diosa Diana se encuentra a la derecha y su favorita a la izquierda. A diferencia de "Candaules, rey de Lidia", donde la mirada es hasta cierto punto doble -desde fuera y desde dentro del lienzo-, aquí la historia acapara el relato desde el interior de la pintura.

Más que narradora, el papel de Lucrecia, en general, es el de actriz que actúa en las fantasías eróticas de su marido, mientras que, Foncho y Rigoberto son los que ejercen el monopolio de la imaginación. Ella satisface los deseos eróticos de su marido y su hijastro y se sube al escenario dirigida por ellos en un sinfín de ocasiones. Sin embargo, cada vez que coge la batuta de la narración de la imagen, es cuando afirma su propia soberanía, aunque sea en forma de una transgresión importante. Los personajes de la ficción recapitulan su comportamiento y exponen sus motivos precisamente relatando cuadros, y Lucrecia asume la voz narrativa en los momentos en que hay que aclarar la maraña de sus sentimientos y comportamientos. "Diana después de su baño" no es más que una introducción a este esquema. Se coloca a continuación del capítulo

---

<sup>172</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 69

en el que Foncho la espía mientras se asea y nos viene a contar que esa mirada secreta, en el fondo, complace a Lucrecia de la misma manera que el hecho de mirar y ser mirado excita a su marido.

El personaje principal no está en el cuadro. Mejor dicho, no se le ve. Anda por allí detrás, oculto en la arboleda, espiándonos. (...) Lo llaman Foncín.<sup>173</sup>

Recordemos que la écfrasis siempre tiende a salirse del marco. Así, los cuadros se narran a partir del momento captado por el pintor. Se abarca el antes, el después, aquello que está dentro del cuadro y lo que no está. El personaje de dentro del cuadro capta aquello que es invisible para los observadores. En "Diana después de su baño" se cambia el título original "Diane sortant du bain" porque el gerundio "saliendo" no otorga suficiente tiempo para contar la historia. La narración de Diana empieza rompiendo el instante de inmovilidad del cuadro, en una operación narrativa que ejemplifica perfectamente la técnica de estos pequeños relatos<sup>174</sup>:

En breve, esta eterna inmovilidad se animará y será tiempo, historia. Ladrarán los sabuesos, trinará el bosque, el agua del río discurrirá cantando entre la grava y los juncos y las coposas nubes viajarán hacia el Oriente, impulsadas por el mismo vientecillo juguetón que removerá los rizos alegres de mi favorita. Ella se moverá, se inclinará, y su boquita de labios bermejos besará mi pie (...)<sup>175</sup>

La novela explora la posibilidad de que la palabra dé vida a la imagen para que ésta empiece a andar por caminos que el artista-creador no estableció, llegando incluso a conjeturar posibilidades para que otro artista, en el futuro, pueda captar la imagen "pintada" por el relato ecfástico. El capítulo "Diana después de su baño" cierra con estas palabras:

Allí estaremos los tres, quietos, pacientes, esperando al artista del futuro que, azuzado por el deseo, nos aprisione en sueños y, llevándonos a la tela con su pincel, crea que nos inventa.<sup>176</sup>

"El pastorcillo Foncín" asume la voz narrativa del tercer relato, "Venus con amor y música", a partir del cuadro homónimo de Tiziano. Curiosamente, aquí el desdoblamiento de la voz narrativa ya no es tan explícito. No hay parte introductoria en

---

<sup>173</sup> *ibid.*, p. 70

<sup>174</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, p. 213

<sup>175</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, pp. 74-75

<sup>176</sup> *ibid.*, p. 76

el capítulo anterior como las dos veces anteriores, y solamente podemos asumir que se trata de Foncho por el hecho de que nos habla el diosецillo Amor, que, al fin y al cabo, tiene forma de niño.

La participación de Foncho como personaje y como narrador de écfasis tiene unas particularidades especiales a la hora de interpretarlas. La primera descripción que se hace del niño, según Martí, reduplica la imagen que se ha conservado en las cubiertas de todas las ediciones del *Elogio de la madrastra*.<sup>177</sup> Es el detalle central de una pintura manierista de mediados del siglo XVI de Agnolo Bronzino, un conocido referente del arte erótico, con el nombre "Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo", o "El triunfo de Venus". La carátula del libro deja a la vista sólo la sección donde Cupido besa los labios de Venus y posa la mano sobre su seno, algo que se repite en la novela como leitmotiv.<sup>178</sup>



Agnolo Bronzino "Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo o El triunfo de Venus" (1540-1550), Óleo sobre tabla, National Gallery, Londres

"Los bucles dorados revueltos, la boca entreabierta por la sorpresa mostrando la doble hilera de blanquísimos dientes, los grandes ojos azules (...) ¡Qué bonito niño! Un ángel de nacimiento, uno de esos pajes de los grabados galantes que su marido escondía bajo cuatro llaves."<sup>179</sup>

En el cuadro de Bronzino, el abrazo sensual entre Cupido y Venus contrarresta la imagen de inocencia del diosецillo. De la misma manera, Lucrecia compara a Foncho con los pajes de los grabados eróticos de su padre. Así, su imagen queda hermanada desde el principio con la imagen de Cupido, que le añade toda su carga simbólica y mitológica.<sup>180</sup>

<sup>177</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El retrato de Fonchito

<sup>178</sup> Giraldo, *art.cit.*, p.243

<sup>179</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, pp. 16-17

<sup>180</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El retrato de Fonchito

Por otra parte, Geisdorfer hace hincapié en que, ya en el primer cuadro "Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges", la perspectiva de abajo arriba cuando observamos la "grupa" de la reina Lucrecia, posiblemente reproduzca el punto de vista de un niño, aparte de que aparecen tres personajes: dos hombres y una mujer.<sup>181</sup> Su presencia en el segundo relato en forma del pastor Foncín es bastante más explícita, y en el tercero se independiza y asume la voz narrativa, precisamente como el dioscecillo Amor.

Podemos observar cómo se desdobra el punto de vista cuando Amor se describe a sí mismo y a los elementos del cuadro, a la vez desde fuera y desde dentro:

Yo me llamo Amor. Pequeñín, blando, rosáceo y alado, tengo mil años de edad y soy casto como una libélula. El ciervo, el pavo real y el venado que se divisan por la ventana están tan vivos como la pareja de amantes enlazados que pasean a la sombra de los árboles de la alameda. En cambio, el sátiro de la fuente en cuya testa surte agua cristalina de una jofaina de alabastro, no lo está (...) También, nosotros tres estamos vivos y despiertos como el arroyo que baja de la montaña cantando entre piedras (...)<sup>182</sup>

La función del pequeño dios con doble rostro de inocencia y perversidad en esta écfrasis es azuzar el deseo de Venus-Lucrecia. Le susurra a los oídos relatos excitantes, mientras el organista intenta suscitar esas sensaciones por medio de la música. La función de los dos es afinar el cuerpo de Venus-Lucrecia para el amor.<sup>183</sup> Al mismo tiempo, las palabras de Amor hacen eco a las que Alfonso dirige a Lucrecia en la trama principal.<sup>184</sup> La historia narrada que anima el cuadro en esta ocasión es lo que está ocurriendo dentro del cuadro, no el pasado ni el futuro como en las dos anteriores.

La complejidad en cuanto a la voz del narrador/observador y el papel protagonista de la imagen se acrecienta a medida que vamos avanzando por la novela. El cuarto cuadro y relato representan un cambio radical en cuanto a la temática y estilo, correspondiéndose, a su vez, al cambio de rumbo de la novela. Aunque queda claro que es Rigoberto el que nos cuenta la historia ("¿No me preguntas quién soy? (...) Un monstruo, pues."<sup>185</sup>), la diferencia entre el Rigoberto rey poseedor de su mujer y

---

<sup>181</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, p. 205

<sup>182</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 97

<sup>183</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El retrato de Fonchito

<sup>184</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra*: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual

<sup>185</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 117

castigador despiadado, y ese ser despojado de humanidad y encerrado en una jaula parece abismal.

El estilo de las primeras fantasías pictóricas es de tipo realista-figurativo, igual que los cuadros correspondientes, y describe cuerpos desnudos en actuaciones precisas. Pero en las que siguen, los cuerpos se tuercen, los nombres desaparecen, y los textos se apartan de la realidad, con connotaciones surrealistas y expresionistas.<sup>186</sup>

La "Cabeza I" de Francis Bacon pertenece a una serie de seis cabezas del pintor inglés hechas en el año 1947 en un contexto de postguerra. En realidad, no son retratos ni rostros; representan una metáfora de la condición humana, más allá de las convenciones técnicas, rasgos ideales o estereotipos faciales.<sup>187</sup> Se trata de una radiografía, una disección visual de la anatomía.<sup>188</sup>



Francis Bacon "Cabeza I" (1948)  
Óleo y tempera, Colección Richard S. Zeisler,  
Nueva York

Rigoberto recompone esa "Semblanza de lo humano", reflejando en él la monstruosa transgresión sexual de Lucrecia y Foncho en el capítulo anterior y anticipando aquello en lo que se va a convertir él mismo: una ruina carnal, solitaria, aislada y carcomida por la tan temida vejez. La Cabeza, además, se autodescribe destacando los componentes del aseo personal del protagonista de la ficción:

Perdí la oreja izquierda de un mordisco, peleando con otro humano, creo. (...) También veo las cosas, aunque al sesgo y con dificultad. Pues, aunque al primer golpe de vista no lo parezca, esa protuberancia azulina, a la izquierda de mi boca, es un ojo. (...) Tengo un olfato muy desarrollado y es por la nariz por donde más gozo y sufro.

<sup>186</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra: zona heterotópica o modelo para armar entorno al arte visual*

<sup>187</sup> Spielmann, E. "Los costos de una huachafería limeña: Boucher, Tiziano y Bacon en manos de Vargas Llosa". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 56, 2002, p. 64

<sup>188</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual*

(...) No tengo brazos ni piernas, pero mis cuatro muñones están bien cicatrizados y endurecidos (...)<sup>189</sup>

Según Giraldo, el capítulo "Semblanza de lo humano" que sigue el cuadro representa un caso especial de narración pues no sólo se imita con palabras el estilo de la pintura, sino que se convierte en una ruina carnal que habla del instinto autodestructivo y caníbal de la pasión amorosa a la que alude la obra de Bacon.<sup>190</sup>

Mi sexo está intacto. Puedo hacer el amor a condición de que el mozalbete o la hembra que hace de partenaire me permita acomodarme de tal manera que mis forúnculos no rocen su cuerpo, pues si revientan mana de ellos el pus hediondo y padezco dolores atroces.<sup>191</sup>

Ellos y ellas me agradecen haberlos instruido en las refinadas combinaciones de lo horrible y el deseo para causar placer. (...)La danza de los gerundios que conmigo bailan - eructando, orinando, defecando - los acompaña después como un melancólico recuerdo de los tiempos idos, ese descenso a la mugre (algo que a todos tienta y que tan pocos osan emprender) que hicieron en mi compañía.<sup>192</sup>

Se advierte que, además del cambio que introduce el salto de un narrador a otro, los puntos de vista cambian con cada cuadro y en función de los estilos plásticos.<sup>193</sup> Un cuadro particular en ambos sentidos y, como posteriormente veremos, también de gran importancia para el conjunto de la relación imagen/texto e interpretación de la novela, es el "Camino a Mendieta 10", de Fernando de Szyszlo.

Habra considera que el arte abstracto tiene gran importancia en la producción de significados de la novela porque revela la evolución de la capacidad interpretativa de sus tres protagonistas. Ellos han perdido el temor de bucear dentro de sí, recrearse o reinventarse, hasta requerir el uno al otro la migración entre los mundos.<sup>194</sup> Algo parecido afirma Martí, cuando dice que esta fantasía funciona como representación de los procesos de la creación y recepción artísticas.

Todo empieza por Foncho cuando descubre que el cuadro es el "retrato secreto" de su madrastra, algo que a ella la inquieta e insinúa unas profundidades y una agudeza

---

<sup>189</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, pp. 121-123

<sup>190</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 263

<sup>191</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 123

<sup>192</sup> *ibid.*, p. 124

<sup>193</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 263

<sup>194</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual*

insospechadas en el niño. Azuzada por Alfonso, en vez de escuchar las fantasías pictóricas de Rigoberto, esa noche Lucrecia, consciente de su nueva soberanía adquirida, se convierte en la voz narrativa:

"Al principio no me verás ni entenderás, pero tienes que tener paciencia y mirar. Con perseverancia y sin prejuicios, con libertad y con deseo, mirar."<sup>195</sup>

Parecido a la disección en la *Cabeza de Bacon*, aquí los protagonistas también se "autopsian" y radiografían, despojándose de la máscara de la cotidianidad. Giraldo llama la atención al hecho que este cuadro contiene una disolución que simboliza el remordimiento, la locura y la enfermedad, que asaltan y recorren los velos de apariencia.<sup>196</sup>

(...) aquello que yace sobre la piedra ceremonial, esa hechura viscosa de llagas malvas y tenues membranas, de negras oquedades y glándulas que supuran grises, soy yo misma.<sup>197</sup>

Porque tú estás allí también, carísimo. Mirándome como autopsiándome, ojos que miran para ver y mente alerta de alquimista que elucubra las recetas fosforescentes del placer.<sup>198</sup>

El cuerpo de Lucrecia, se transforma sobre el altar en el símbolo de entrega total que le atribuye la irrealidad y la atemporalidad. La disolución del cuerpo humano se interpreta como un buceo en el interior de uno mismo, donde Lucrecia llega a vislumbrar la soberanía. Una disolución que en el terreno sintáctico se expresa con un orden de los pronombres:<sup>199</sup> "Tú eres yo y tú, tú soy yo y tú"<sup>200</sup>. El erotismo del "Laberinto del amor", según Geisdorfer, no es destructivo. El lenguaje forzado y las formas agramaticales todavía son expresiones de amor.<sup>201</sup>

Algo semejante expresa el mismo Vargas Llosa cuando habla de la pintura de Fernando de Szyszlo:

(...)ese altar de sacrificios o mítico lecho nupcial (...). Enigmática y compleja figura que parece expresar a veces el inconsciente de un pueblo que indaga por el sentido de

---

<sup>195</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 157

<sup>196</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 264

<sup>197</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 158

<sup>198</sup> *ibid.*, p. 158

<sup>199</sup> Martí Peña, *op.cit.*, "En el cuadro de la sala estás tú"

<sup>200</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 160

<sup>201</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, pp. 226-227

la vida, el más allá, algo que está fuera de su comprensión pero que intuye que existe, y, a veces, ser una incursión por los laberintos del amor, sus misterios, los goces y desgarramientos del erotismo del que Sade escribió que sólo alcanzaba su plenitud cuando se acercaba a la muerte. (...) Hay siempre en esas figuras una recóndita violencia, una confusión irracional, y, al mismo tiempo, una vitalidad clamorosa, como si todos esos nudos, ligaduras, haces, semillas, picos, discos, estuvieran llenos de animación, de fiebre, y respiraran.<sup>202</sup>

Finalmente, Rigoberto, enfrentado a la cruda realidad, quiere despojarse de sus deseos eróticos, verse puro como la Virgen María. El último cuadro que sirve casi como epílogo a la novela es "La Anunciación" de Fra Angélico, en la que el arcángel Gabriel comunica a la Virgen que será madre. Aquí, por un lado se corta del todo con la sexualidad de las demás pinturas y, por otro, se insinúa una extraña relación entre las figuras del cuadro, así como un paralelismo con la "anunciación" que hace Foncho por medio de su ensayo sobre la madrastra. El protagonista, por otra parte, utiliza la voz de María para buscar esa inocencia que tanto echa en falta en su hijo.

### **La écfrasis y la teatralidad en *Los cuadernos de don Rigoberto***

Agudelo destaca que la écfrasis en *Los cuadernos de don Rigoberto*, si bien no tiene ese papel definido en la trama novelesca como en el *Elogio*, tampoco opera de la forma tradicional.

(...)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 erotización de descripciones pictóricas, de la interrelación (a modo de capítulo 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 deseo, la realidad representada en un cuadro o grabado cobra vida.<sup>203</sup>

A continuación hace distinción entre una écfrasis de tipo diegético (cuando los personajes narran y actúan en la imagen), las imágenes de Schiele que cierran los capítulos y las escenas narrativas que crean visualidad desde el punto de vista semiótico. Todas ellas operan en la novela de forma dinámica, dando unidad a la historia primaria

---

<sup>202</sup> Vargas Llosa, Mario, "Mitos del desierto", *El País*, Opinión, 15/11/2015, ([http://elpais.com/elpais/2015/11/11/opinion/1447257517\\_341285.html](http://elpais.com/elpais/2015/11/11/opinion/1447257517_341285.html))

<sup>203</sup> Agudelo, *art.cit.*, pp. 122-123

sobre la familia de don Rigoberto, y la secundaria sobre Schiele, sus obras y las narrativas vinculadas.<sup>204</sup>

Aparte de la "actuación de la imagen", que veremos con más detalle en el capítulo sobre el juego de los cuadros, la écfrasis de tipo más clásico también está presente en esta obra, aunque suele ser de pincelada corta y no representar el centro de la narración. Vargas Llosa utiliza indicios metalingüísticos como títulos de obras y géneros artísticos, temas, alusiones técnicas y el discurso hermenéutico (interpretación) que sustituye a la écfrasis típica (descripción). En cuanto a esto último, la sustitución opera en dos grandes ejes: las explicaciones históricas y técnicas de Alfonso (sobre todo en lo referente a Schiele) y los comentarios o reinterpretación del sentido de las obras de arte que hace Rigoberto.<sup>205</sup>

El listado de las obras de arte mencionadas, descritas o interpretadas por don Rigoberto contiene más de 30 títulos tan dispares como "Nu avec chat" de Balthus, "Goldfish" de Klimt, "La mujer barbuda" de Rivera, "Diana y sus compañeras" de Vermeer, "Pilar de la sociedad" de Georges Grosz, o una cabeza con nariz de zanahoria de Arcimboldo. Algunos tienen, sin embargo, un papel más importante en la narración: "Danae" de Klimt, "Origen del mundo" y "Pereza y lujuria o el sueño" de Courbet y "El baño turco" de Ingres. En todas ellas, el tema es el cuerpo desnudo de mujer como objeto de placer.

El cuadro de Dánae que, según la leyenda griega, fue amada y fecundada por Zeus convertido en lluvia dorada, reúne el mito modernista de la fertilidad y la obsesión de Klimt por la sexualidad femenina autosuficiente. El cuadro es un icono del narcisismo femenino, de la mujer absorta en sí misma y abandonada a sus instintos, pero, al mismo tiempo, es producto de una mirada masculina. Es el cuerpo reducido a la sexualidad, carne convertida en un símbolo ornamental, en una obra de arte en sí misma.<sup>206</sup>

La écfrasis que se refiere al cuadro "Danae", recuerda las recreaciones eróticas que hacía don Rigoberto en el *Elogio de la madrastra*, aunque, a la vez revela a Foncho como su autor, por el estilo elegido. Está colocada dentro de un anónimo que éste

---

<sup>204</sup> *ibid.*, p. 12

<sup>205</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 13

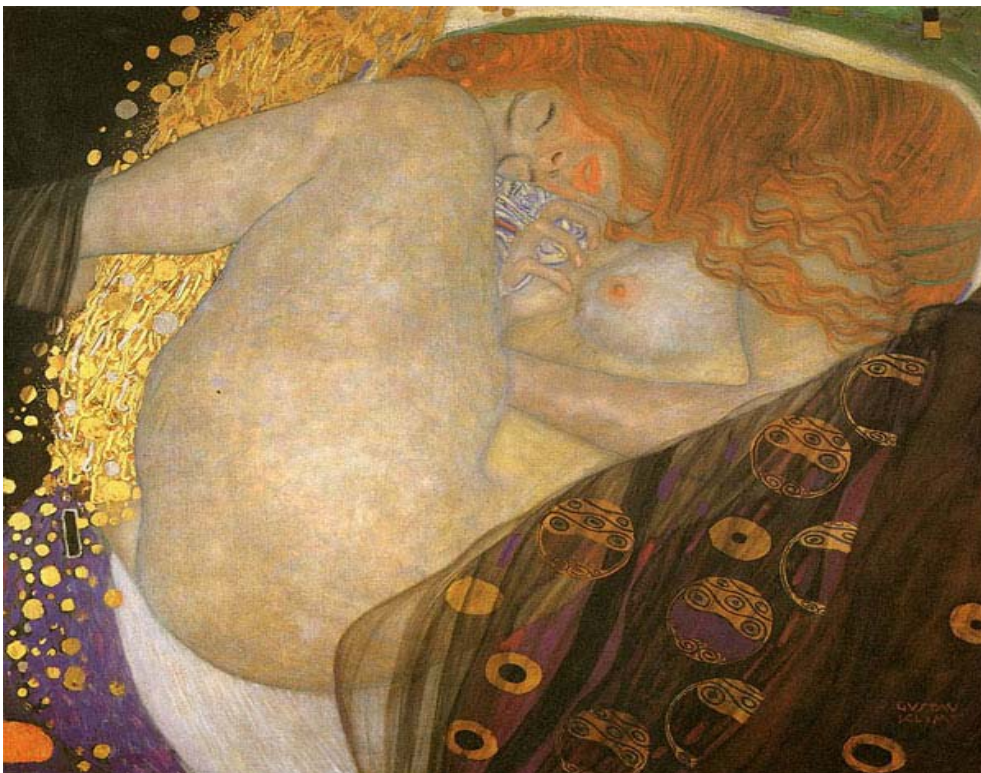
<sup>206</sup> Fliedl, Gottfried, *Gustav Klimt*, Köln, Taschen, 2006, pp. 208-209

supuestamente envía a Lucrecia y está escrita mediante imperativos (órdenes o instrucciones que Rigoberto -o Foncho, quien resulta ser el verdadero autor de los anónimos- da a su actriz):

Levantarás recogida la pierna izquierda hasta formar un ángulo. Apoyarás la cabeza en tu hombro diestro, entreabrirás los labios y, estrujando con la mano derecha un cabo de la sábana, bajarás los párpados, simulando dormir. Fantasearás que un amarillo río de alas de mariposa y estrellas en polvo descende sobre ti desde el cielo y te hiende.

¿Quién eres?

La Danae de Gustav Klimt naturalmente.<sup>207</sup>



Gustav Klimt "Danae" (1907-1908)  
Óleo sobre lienzo, Colección particular, Graz

Del mismo modo, como veremos, Rigoberto le pedirá a Lucrecia que asuma la pose de la bailarina Moa en "Schiele dibujando a una modelo desnuda frente al espejo". Al igual que ésta, "Danae" es un elemento revelador de la trama.

---

<sup>207</sup> Vargas Llosa, Mario, *Los cuadernos de don Rigoberto*, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 52

Rigoberto también se acuerda de este cuadro en el episodio "El olor de las viudas", mediante una breve descripción con la que recurre a la sinestesia imagen-aroma:

(...)ahí estaban Goldfish, hembra -pececito de colores- y Dánae, simulando dormir y exhibiendo con simplicidad un curvilíneo culo de guitarra. Ningún pintor había sabido pintar el olor de las mujeres como el bizantino vienés; sus aéreas y cimbreadas mujeres siempre le habían entrado a la memoria simultáneamente, por los ojos y la nariz.<sup>208</sup>

Finalmente, es Lucrecia la que intenta emular la figura de Dánae:

(...)podía satisfacerlo tumbándose de espaldas, desvestida, los cabellos sueltos, encoger la pierna, alojar la cabeza, pensar que era la Dánae de Klimt y simular que dormía. Con una sonrisita burlona y unos ojos cuyos brillos de luciérnaga repetía el espejo del tocador, apartó las sábanas y jugó a seguir las instrucciones.<sup>209</sup>

A partir de allí, es Foncho quien le explica a su madrastra que Klimt fue el maestro de Egon Schiele, que éste le admiraba y que sólo su padre podía compararla con un cuadro de Klimt (de la misma manera que lo hacía antes en sus juegos eróticos). La relación Schiele-Klimt de alguna manera simboliza la relación entre Foncho y Rigoberto. Por tanto, desde el punto de vista del niño se justifica este empleo de écfrasis. "Danae" emula las actuaciones que Rigoberto y Lucrecia hacían en la intimidad, como la reina de Lidia, Diana o Venus.

La escena lésbica entre Lucrecia y Justiniana en el capítulo "Borrachera con carambola", aviva el recuerdo de un cuadro de Courbet: "Pereza y lujuria o el sueño". A su vez, esta escena se corresponde a aquella que dirige Foncho y en la que las mismas protagonistas emulan el cuadro "Dos jovencitas yaciendo entreveradas", de Egon Schiele. De tal manera se establece el diálogo entre dos cuadros de temática parecida aunque de técnicas y períodos diferentes. "El sueño de Courbet" corresponde a la ensoñación de don Rigoberto, mientras que la cruda sexualidad de Schiele forma parte de la realidad de los protagonistas.

---

<sup>208</sup> *ibid.*, p. 180

<sup>209</sup> *ibid.*, p. 201



Gustave Courbet "Pereza y lujuria o El sueño" (1866), Óleo sobre lienzo, Museo del Petit-Palais, París



Egon Schiele "Dos jovencitas yaciendo entreveradas" (1915), Lápiz y aguada sobre papel, Albertina, Viena

Finalmente, en "El baño turco" de Ingres, se compara la pintura a la fantasía de don Rigoberto sobre Lucrecia y la embajadora de Argelia. En línea con sus ideas individualistas, considera que la escena entre las dos protagonistas de su ensueño es mejor que el cuadro del pintor francés:

Era mejor que *El baño turco* de Ingres, pues, en ese cuadro, el amontonamiento de desnudos descontrolaba la atención -"la maldición colectivista", blasfemó- en tanto que aquí, su percepción podía focalizarse, abarcar de una mirada a las dos amigas (...) Además, en *El baño turco*, los cuerpos estaban secos y aquí, en pocos segundos, doña Lucrecia y la embajadora tenían ya las pieles cubiertas de gotitas brillantes de transpiración.<sup>210</sup>

No es la primera vez que Rigoberto presenta la versión mejorada de una pintura. La reinterpretación crítica que efectúa en función de su fantasía erótica también aparece en otros lugares de la novela, como, por ejemplo, cuando considera a su mujer una versión mejorada de la "Maja desnuda".

Martí considera que el conjunto de las dos novelas, *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto* posee unas características propias del teatro. De acuerdo con los postulados críticos, los componentes principales de la teatralidad son el cuerpo (del observador y del actor), la mirada, la luz y el tiempo de un movimiento visible y espacializado. Así, el desdoblamiento es inherente a la experiencia teatral, ya que nos permite experimentar la ilusión de ser otro y ocupar simultáneamente distintos espacios y tiempos. Se escenifican tanto la realidad ficticia de los personajes como el contenido de sus fantasías, prestando mucha atención al decorado, iluminación, música ambiental, vestuario, gestos e interpretación de los personajes- actores:

---

<sup>210</sup> *ibid.*, p. 273

Gatitos (...) - Mininos, micifuces, michis. Una docena, quizá más.

Retozaban sobre la colcha de terciopelo rojo. Encogían y estiraban las patitas bajo el cono de luz cruda que, polvo de estrellas, bajaba sobre el lecho desde el invisible cielorraso. Un olor a almizcle bañaba la atmósfera y la música barroca, de bruscos diapasones, venía del mismo rincón del que salió la dominante, seca voz (...)

- Desnúdate.<sup>211</sup>

Además, todos los montajes siempre discurren a la vista de alguien; es decir, existe un público, una mirada -o red de miradas- que estructura el espacio de la teatralidad de estos relatos.<sup>212</sup>

De manera similar, Habra observa que Vargas Llosa transforma a sus personajes en productores de cortometrajes y de tal forma multiplica los niveles de interpretación que contribuyen al entendimiento de la trama real. En comparación con el *Elogio de la madrastra*, donde se pone en movimiento a la imagen estática, las fantasías ecfrásticas de *Los cuadernos de don Rigoberto* tienen más dinamismo gracias a los diálogos.<sup>213</sup> Los deseos de Rigoberto se materializan en fantasías eróticas con forma, color, olor, sonido, sabor y voz, y se transforman en un espectáculo vivo ante sus cinco sentidos.<sup>214</sup>

El modo más utilizado es el de don Rigoberto como director de escena que crea álgos egos o sustitutos teatrales, mientras que Lucrecia aparece como su musa y actriz principal. De modo intermitente, Rigoberto también interviene en los relatos y, así, se coloca en un triple papel de director, espectador y protagonista de los relatos teatralizados.<sup>215</sup> Es lo que Martí llama "Theatre of the Self", término que utiliza Fischer cuando se refiere a los numerosos autorretratos de Egon Schiele en los que el pintor juega papeles diversos en una especie de *teatro del ser*.<sup>216</sup> Es una especie de meta-escenario en el que el personaje juega a demiurgo, escenificando, a la vez, múltiples visiones de sí mismo. De esa manera enlaza las nociones de la teatralidad y del desdoblamiento. Lucrecia es el signo, cuya ausencia se reemplaza con significantes

---

<sup>211</sup> *ibid.*, p. 20

<sup>212</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Lo lento, lo formal, lo ritual, lo teatral, eso es lo erótico, El espectáculo de la ficción, La mirada como garantía de la teatralidad, La creación del espacio de la teatralidad

<sup>213</sup> Habra, *op.cit.*, Introducción, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica

<sup>214</sup> Martí Peña, Guadalupe. "El teatro del ser: dualidad y desdoblamiento en la escenificación narrativa de 'Los cuadernos de don Rigoberto', de Mario Vargas Llosa.", en: *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 28.2 (2004), p. 35

<sup>215</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica

<sup>216</sup> En la edición española del Taschen "la pantomima del yo" (Fischer, Wolfgang Georg, *Egon Schiele*, Köln, Taschen, 2007)

especulares y espectaculares que se suceden sin fin. En medio del escenario se encuentra el cuerpo de la mujer, con una adecuada iluminación y decorado, focalizando la mirada del observador casi siempre en el motivo principal -la desnudez femenina- el estímulo del placer.<sup>217</sup>

Una luz oro y azul añil (¿Van Gogh? ¿Botticelli? ¿Algún expresionista tipo Emil Nolde?) que enviaba desde el estrellado cielo de Virginia una luna redonda y amarilla, caía en pleno, dispuesta por un exigente escenógrafo o diestro iluminista, sobre la cama, con la única intención de destacar el cuerpo desnudo de la doctora.(...) Estaba bocabajo, la cabeza apoyada sobre los brazos cruzados, de manera que la postura la alargaba.<sup>218</sup>

Rigoberto se transforma en el amante de "La noche de los gatos", en Manuel el castrado, en Pluto, un antiguo admirador de Lucrecia, o en el viejo profesor Nepomuceno Riga. Asimismo, se coloca a veces a sí mismo como personaje de los relatos como "Los hermanos corsos". El narrador se escinde hasta el punto que él mismo se vea sorprendido ante su desdoblamiento.

La historia se le escurría, lo extraviaba, creía estar dentro y se encontraba fuera. Don Rigoberto no sabía qué pensar.<sup>219</sup>

Hay que aclarar que las fantasías de Rigoberto -si bien salpicadas por numerosas referencias pictóricas y visuales como pueden ser "El baño turco" de Ingres, "Danae" de Klimt, fotografías de Man Ray y muchas otras-, no son propiamente écfrasis ya que no se desarrollan a partir de un referente pictórico. No obstante, su gran valor visual es indiscutible. Lo que crea Rigoberto son imágenes, bien en forma de *tableux vivant*, bien como escenarios teatrales. A veces, sin embargo, el elemento iconotextual se entreteje con el cortometraje, creando una triple superposición de planos ilusorios al unirlo a la realidad ficcional.

(...) la cama. Era anchísima y teatral. En la cónica luz que descendía de una bombilla empotrada en el cielorraso, vio a su hermano corso y Lucrecia, fundidos, moviéndose a compás.

---

<sup>217</sup> Martí Peña, "El teatro del ser: dualidad y desdoblamiento en la escenificación narrativa de 'Los cuadernos de don Rigoberto', de Mario Vargas Llosa."(art.cit.), pp. 357-358, Martí Peña, op.cit., El retrato de Lucrecia

<sup>218</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 233

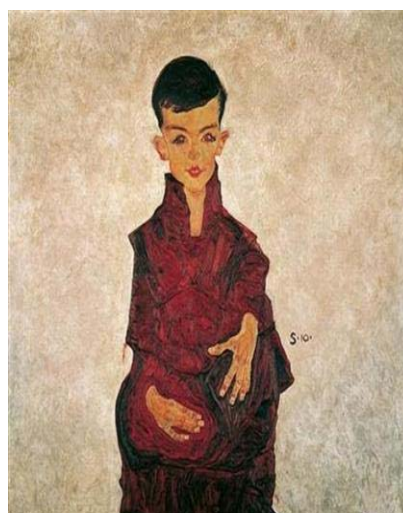
<sup>219</sup> *ibid.*, p. 23

se dejó caer (...) en un sofá lleno de cojines, dispuesto de tal modo que la persona sentada allí no perdiera detalle del espectáculo.

Los cuerpos nunca se desajustaban, en cada nueva postura, la pierna, el codo, el hombro, la cadera, parecían ceñirse todavía mejor (...) Ahí estaban las bellas formas llenas, la ondulada cabellera de color azabache de su amada, las levantadas nalgas que hacían pensar en un gallardo promontorio desafiando el asalto de un mar bravo. "No", se dijo. Más bien, en el espléndido trasero de la bellísima fotografía La Prière, de Man Ray.<sup>220</sup>

### La re-creación

Las novelas de Vargas Llosa encaran el proceso y el resultado del arte de múltiples maneras. Desde la problemática de la inspiración, el mismo procedimiento de pintar, la relación con los modelos, la autocrítica del artista y el realismo vs. imaginación, hasta el otro lado de la pintura donde se coloca el observador, jugando a reproducir las obras, convertirlas en inspiración propia, explicarnos qué papel juegan en nuestras vidas, o introducir los personajes en los cuadros convertidos en sus dobles bidimensionales.



Egon Schiele "Retrato de niño (Herbert Rainer)" (1910)  
Óleo sobre lienzo, Belvedere, Viena

Un aspecto especial de representar las múltiples facetas del arte pictórico es lo que a partir de ahora llamaremos la "creación recreada" o la "re-creación". La encontramos en *Los cuadernos de don Rigoberto*, cuando Foncho, creyéndose o haciéndose creer una especie de reencarnación de Egon Schiele, recita aspectos de su vida, reproduce sus cuadros ante su madrastra y Justiniana, y las invita a posar como sus modelos, en un proceso de mimetización con el creador de la imagen hasta el punto en que el mismo pintor austríaco irrumpe en la escena en una fantasía de doña Lucrecia, para representar a Foncho siendo mayor o la unión de Rigoberto y su hijo.

A diferencia del *Paraíso en la otra esquina*, protagonizada por Gauguin y su pintura, *Los cuadernos de don Rigoberto* no son la biografía de Egon Schiele ni la

---

<sup>220</sup> *ibid.*, pp. 150-151

monografía de sus obras. No obstante, tampoco podemos decir que su arte simplemente ilustra la novela. El mundo referenciado en *Los cuadernos* y los modos de introducirlo en la narración son infinitamente más complejos, como es asimismo más compleja la manera de presentarnos a este pintor y su obra con respecto al modo más inmediato de introducir la figura de Paul Gauguin. La figura de Schiele es omnipresente, pero en ningún momento nos lo caracteriza el narrador directamente; es parte del discurso de Foncho y, en una ocasión, de la fantasía de Lucrecia. En muchas situaciones sirve de apoyo a la misma personalidad de Foncho, o para explicar o enredar aún más el misterio de sus actos. En un momento clave, la imagen de una modelo de Schiele da a Lucrecia la pista sobre el posible autor de los anónimos, por lo que los dibujos y cuadros de Schiele se hacen partícipes de la intriga. Cada anónimo, por otra parte, va seguido de un dibujo en blanco y negro que reproduce una obra de Schiele: a modo de firma, sin nombre, sin referente claro, aporta un añadido de misterio para resolver.

### ***Egon Schiele***

(...) las manos en los bolsillos, los cortos cabellos alborotados, la esbelta silueta juvenil embutida en una camisa blanca de cuello postizo, con corbata, pero sin chaqueta, y las manos, escondidas por supuesto, en los bolsillos de un pantalón que parecía remangado para vadear un río.<sup>221</sup>

¿Quién era Egon Schiele? ¿Por qué le parece tan importante al escritor para que su obra presidiera la novela sobre la extraña reconciliación de la familia de don Rigoberto por encima de las demás eminencias del arte?

Nacido en 1890 en Tulln (Austria), hijo de un trabajador ferroviario que enfermó y murió cuando Schiele tenía 15 años, tenía dos hermanas, Gertrude y Melanie, que fueron las primeras modelos de sus cuadros. Tras la muerte de su padre fue enviado a Viena, donde, sin conseguir buenos resultados en sus estudios, pronto mostró talento para el dibujo y la pintura. En 1906 entró en la Academia de Bellas Artes de Viena y un año más tarde pudo conocer a Gustave Klimt, quien, en muchos sentidos, se convertiría en su maestro. En 1909 participa en la fundación de la Neue Kunstgruppe, muy afín a Klimt, para luego abandonar el estilo decorativo y sumergirse de pleno en el expresionismo. En 1911 se muda a Krumau con su novia y modelo de muchas de sus pinturas, Wally Neuzil, y empieza un periodo muy creativo, hasta que los dos llegan a

---

<sup>221</sup> *ibid.*, p. 281

ser expulsados del lugar por vivir en pecado, aunque posiblemente también porque recibía visitas de niños en su estudio. Un año más tarde, Schiele fue detenido bajo la acusación de abducir a una menor de 13 años. Aunque los cargos de secuestro no prosperaron, fue condenado por exhibir material erótico ante menores. Schiele participa en las exposiciones de la Secesión, y en 1915 se casa con Edith Harms y se alista en el ejército. Cuando en 1918 muere Klimt y Kokoschka se muda a Dresde, Schiele queda reconocido como el artista más importante de Austria. Sus obras se exponen en varias ciudades de Europa Central con mucho éxito. Sin embargo, ese mismo año, su mujer Edith contrae la gripe española, que a la sazón acabará con su vida, con la vida de su hijo no nacido, y con la del propio Schiele apenas tres días más tarde, en octubre de 1918.

La vida y la obra de Schiele cuentan con todos los ingredientes de transgresión buscados en diferentes ocasiones por el novelista. Acusado de pornógrafo, de pervertir a los menores, no parecía tener muchos escrúpulos ni sentido de la moral, y su actitud rozaba la criminalidad. Pero aún así, era un gran artista que llegó a ser reconocido incluso en el transcurso de su cortísima vida, de tan solo 28 años. Salvando las distancias, es fácil encontrar una serie de paralelismos con el mismo Gauguin. Pero, la afirmación de que el arte tiene que divorciarse de la figura del artista y que el desprecio que podamos sentir por éste no tiene porqué socavar el aprecio que tengamos por su producción, no es ni de lejos el único motivo por el que Schiele participa en *Los cuadernos de don Rigoberto*. Intentaremos, a lo largo de este trabajo, exponer y explicar su papel en la caracterización de los personajes (o mejor dicho, de un personaje en particular: Foncho), en la intriga y en la "moraleja" de esta novela.

En esta primera aproximación a Egon Schiele dentro de *Los cuadernos de don Rigoberto*, nos referiremos a la manera en que a través de Foncho, sus historias y comentarios sobre la obra y la vida del pintor austriaco y su emulación del proceso de pintura de éste a través de los juegos -reales y de fantasía-, la novela nos acerca a este peculiar personaje y su obra transgresora.

### ***Schiele según Foncho***

La cubierta de la primera edición de *Los cuadernos* nos muestra un dibujo de Schiele: "El retrato de Herbert Rainer", que desde el mismo principio alude a la

importancia de este pintor en el desarrollo de la novela. Y, efectivamente, en la primera visita que hace Foncho a su madrastra, ya empieza a desarrollar la historia del pintor, del que, según el niño, es su reencarnación.

La primera mención de Schiele ya apunta a "escandalizar", a llamar la atención sobre la faceta erótica de su obra: Gerti, la hermana que posaba para él desnuda; Wally, que también posaba para él desnuda; las niñas de Krumau que hacían lo propio (y con quienes también "hacía cositas"), una referencia inocente al posible incesto con respecto a la hermana... Queda claro de inicio qué faceta de Schiele se va a explotar, aunque, Foncho sale en su defensa:

Schiele era un artista, necesitaba inspirarse. ¿No pintó obras maestras? ¿Qué tenía de malo que las hiciera desnudarse?<sup>222</sup>

La siguiente alusión a la vida de Schiele tiene que ver con su padre, que contrajo la sífilis y murió enloquecido cuando Egon tenía 15 años. La misma enfermedad que le quitó la vida a Paul Gauguin, está presente también en la biografía de este otro pintor, al que Vargas Llosa le dedica un lugar privilegiado en su novela: la enfermedad de la mala vida y moral laxa. Pero, como veremos luego, se trata también de expresar el miedo -o supuesto miedo- por la salud mental de su propio padre: identificándose Foncho con Schiele, equipara a Rigoberto con el padre de éste.

A continuación y en línea con lo anterior, Foncho se referirá a la obsesión de Schiele con los niños, a su condena por secuestro de una menor, a su supuesta esquizofrenia. Todos los detalles escabrosos de la biografía del pintor hacen acto de presencia subrayando el significado transgresor que tiene su figura en la novela. Y siempre, a la vez que descubrimos a Schiele, intuimos la intención maquiavélica del niño que lo utiliza para seducir, justificar, manipular o incluso para hacer el bien.

(...) no podría permitirle que siguiera hablando con esa fogosidad de las intimidades de Egon Schiele, su corazón le decía que había en ello una trampa, un riesgo, que era indispensable evitar.<sup>223</sup>

En ciertos momentos, la fascinación de Foncho parece genuina; más allá de la obscenidad del cuadro "La hostia roja" y los elementos que llaman la atención en el

---

<sup>222</sup> *ibid.*, p. 37

<sup>223</sup> *ibid.*, p. 40

primer plano, el niño nota la tristeza del artista, "(...)como si no pudiera más de la pena que siente"<sup>224</sup>. Sin embargo, Schiele, al igual que Gauguin, era muy consciente de ciertos roles que el artista debe asumir para consagrarse de una u otra manera. La tristeza, una mueca de dolor, de locura, o caras profundamente compungidas fueron expresión de algo muy en boga en aquella época: la imagen del artista incomprendido, loco, enfermo, mártir. Se trataba de un papel que Schiele representaba magníficamente en sus telas, donde cada cuerpo torcido y rostro a modo de máscara son ensayados para ser utilizados con unas intenciones claras.<sup>225</sup> Desde luego, cabe otra interpretación que añade ambigüedad a la figura del niño.

### ***El juego de los cuadros***

Más allá de la vida de Schiele y los elementos transgresores y pervertidores con los que se identifica el niño Alfonso y que veremos más detalladamente en los próximos capítulos, la protagonista de los relatos del niño es su obra: los autorretratos, la manía de dibujar sus manos, la importancia del espejo, la perspectiva de pájaro a la hora de pintar. Foncho dialoga con los cuadros como si fueran un amigo imaginario y, al mismo tiempo, se interesa por el proceso creativo de su artista favorito, de sus fuentes de inspiración y técnicas de pintar.

Además de reinterpretar las fantasías de Schiele, tal y como hace Rigoberto a lo largo de las dos novelas, Foncho da vida a la pintura no solo como mero observador, sino intentando revivir la concepción y nacimiento de la obra de arte desde el punto de vista de su creador.<sup>226</sup> Actúa como el artista, intentando controlar la vida de sus familiares de una manera similar a como se adueña de las figuras de su lienzo.<sup>227</sup>

A tal fin, además del relato sobre Schiele que se extiende a lo largo de los episodios sobre las visitas de Foncho a la casa de Olivar, la herramienta que utiliza el novelista es de nuevo la teatralización de la pintura. Foncho organiza juegos de mímica en los que su madrastra y Justiniana intentan imitar las poses de los cuadros, prestando

---

<sup>224</sup> *ibid.*, p. 163

<sup>225</sup> Schröder, Klaus Albrecht, *Egon Schiele (Eros and Passion)*, Munich-London-New York, Prestel Verlag, 1999

<sup>226</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto: súper-texto o zona iconotextual heterotópica*

<sup>227</sup> Giraldo, *op.cit.*, p. 247

los elementos de dirección teatral de las fantasías de su padre y usurpando una vez más su lugar para seducir y manipular a Lucrecia.<sup>228</sup>

Como en su momento el pintor colocaba a sus modelos en poses diversas y hacía bocetos a partir de la realidad, Foncho utiliza la pintura, realidad modelizada, para crear una nueva realidad por medio del juego.

Se convierte una vez más en el dios Amór que prepara a Lucrecia para el reencuentro con su marido y, como Schiele, juega con sus modelos, avivando su deseo. Es ciertamente un juego peligroso, porque, lo estético, esquematizado y despojado de su significado ético y vital, llega a dirigir las acciones de las personas. Lo perverso no parece tan peligroso cuando aparece como parte de una obra de arte y es capaz de desarmar las defensas que ante aquello opone la moral y la decencia.

Qué coincidencia madrastra (...) yo me parezco a él, y tú te pareces a sus modelos.(...) hagas lo que hagas, nada en ti es vulgar. Yo solo entendí lo que quería decir gracias a Schiele. Sus modelos se levantan las faldas, muestran todo, se las ve en posturas rarísimas, pero nunca parecen vulgares.<sup>229</sup>



Egon Schiele "Desnudo reclinado con medias verdes" (1917)  
Guache y lápiz carbón sobre papel, Colección privada

<sup>228</sup> Martí Peña, *op.cit.*, "Jugar a los cuadros": la puesta en escena de los lienzos de Schiele

<sup>229</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, pp. 78-79

Las tres primeras obras de Schiele que aparecen en *Los cuadernos* como parte del juego de imitación son "Desnudo reclinado con medias verdes", "Madre e hijo" y "Dos jovencitas yaciendo entreveradas".<sup>230</sup> Se trata de motivos frecuentes en la obra del pintor, impregnados de simbolismo en la novela.

"El juego más serio del mundo"<sup>231</sup> empieza cuando Lucrecia permite que Foncho la acomode en la postura de la modelo con medias verdes. Este dibujo, hecho en 1917, es interesante porque la modelo que aparece en él es la hermana de su mujer, Adele Harms, a quien Schiele cortejaba a la vez que a su esposa Edith, y con la que, según la propia Adele, mantuvo relaciones durante las sesiones de taller cuando ya estaba casado con Edith.

Al colocar a su actriz en la pose perfecta, los participantes de la escena se introducen en un vacío temporal muy parecido a esa visión estática que inspiró los cuadros como "Manao tupapau" o "Nevermore". La narración se detiene y lo que queda ante el lector por unos instantes es la pura imagen, la figura petrificada del ser vivo al servicio del arte:

Algo ocurría. ¿La suspensión del tiempo? ¿El presentimiento del absoluto? ¿El secreto de la perfección artística?<sup>232</sup>

Lo mismo ocurre con el juego de imitación de "Dos jovencitas yaciendo entreveradas". Dirigidas por Foncho, Lucrecia y Justiniana "(...)callaban y obedecían, plegándose, despleándose, ladeándose, alargando o encogiendo piernas, brazos, cuellos. ¿Dóciles? ¿Embrujadas? ¿Hechizadas?"<sup>233</sup> Pero en el instante en que las modelos alcanzan la perfección, la ficción se inmoviliza:

Se sentía muy a gusto dentro del cuadro. Con ella, con su cuerpo, con Justiniana, con la circunstancia que vivía. Oyó que Fonchito se alejaba:

- Qué pena tener que irme. (...) Pero, ustedes, sigan jugando. (...)

---

<sup>230</sup> Los títulos de algunos cuadros se traducen de maneras diversas ("Muchacha recostada con medias verdes", "Dos muchachas acostadas y entrelazadas"). Aquí hemos adoptado los títulos que utiliza Vargas Llosa en la novela para evitar confusión.

<sup>231</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 81

<sup>232</sup> *ibid.*, p. 82

<sup>233</sup> *ibid.*, p. 85

Lo sintió abrir la puerta, lo sintió cerrarla. Se había ido. Las había dejado solas, tendidas, entreveradas, abandonadas, perdidas en una fantasía de su pintor favorito.<sup>234</sup>

Foncho se retira de la escena sabiendo que la fuerza del deseo y la imaginación del lector completarán la seducción.

Martí Peña considera que, a diferencia del *Elogio de la madrastra*, donde los sueños de los protagonistas animan a los seres pintados, en *Los cuadernos*, Rigoberto, Lucrecia y Fonchito se petrifican, se convierten en figuras de los cuadros. En un proceso opuesto al de la primera novela, donde el arte se hacía vida, en la segunda la vida se hace arte.<sup>235</sup> En capítulos posteriores veremos cómo este proceso no opera sólo a nivel de la relación imagen/texto, sino que envuelve la totalidad de la novela.

"Dos jovencitas yaciendo entreveradas" insinúa, además, otros elementos de interés. Se supone que Schiele hizo este dibujo a la aguada cuando a principios del año 1915 decidió abandonar a su amante Wally Neuzil tras cuatro años de noviazgo y casarse con Edith Harms por su posición social. Al parecer, la decisión pesaba a Schiele y en secreto soñaba con unir a sus dos mujeres, resistiéndose a decidir entre ellas. El cuadro reproduce la fantasía del trío amoroso-erótico que Schiele no pudo realizar en la vida real.<sup>236</sup>

Cabe mencionar, además, que el interés del dibujo radica también en su doble perspectiva, a la vez superior y lateral, sin que se pueda determinar claramente el ángulo de visión y donde el observador se siente impulsado a rotar la imagen a fin de encontrar la posición adecuada.<sup>237</sup> La perspectiva es un aspecto particularmente innovador en la pintura de Schiele y esa faceta suya también se resaltarán más adelante en *Los cuadernos de don Rigoberto*.

Por otra parte, la escena se relaciona directamente con la siguiente fantasía de don Rigoberto ("Borrachera con carambola"): impresionadas por el intento de un invitado -Fito Cebolla- de agredir sexualmente a Justiniana, ésta y Lucrecia viven un episodio de amor lésbico que encuentra su contraparte pictórica no sólo en el dibujo de Schiele, sino también en el "El sueño" de Gustave Courbet.

---

<sup>234</sup> *ibid.*, p. 86

<sup>235</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Fonchito como reflejo de Egon Schiele

<sup>236</sup> Equipo Editorial Monsa, *Egon Schiele*, Barcelona, Instituto Monsa de Ediciones, 2008, 147

<sup>237</sup> *ibid.*, 147

El tercer dibujo que hace emular Foncho, "Madre y niño", demuestra claramente que el aspirante a creador elige imágenes que le permiten manipular la realidad, tanto en el salón de la casa de Lucrecia, como en los aspectos esenciales de la vida de su padre y su madrastra. El dibujo está despojado de cualquier atisbo de ternura. La madre, de espaldas al niño, luce las mismas medias con las que Schiele suele vestir a sus modelos de pintura erótica, apartando así el desnudo de la imagen paradisíaca y mostrándolo en su faceta cruda y turbadora, mientras que el niño, aferrado a su espalda, esconde una cabeza deforme y monstruosa.

"Qué posesita la de esa mamá y ese hijito" - comenta Justiniana antes de prestarse al juego de imitación - "Supongo que no me pedirás que me quite el vestido, sinvergüenza."<sup>238</sup>

### ***Ilustraciones***

A diferencia del *Elogio de la madrastra*, donde los cuadros aparecen reproducidos al principio de cada capítulo efrástico que los recrea, en *Los cuadernos de don Rigoberto* las únicas ilustraciones son unos sencillos dibujos que se colocan al final de cada capítulo en la novela. En su estructura, como ya pudimos ver, los capítulos se dividen en su gran mayoría en una parte que corresponde a la historia en presente, una diatriba de don Rigoberto, una fantasía y una carta anónima seguida por el dibujo de Schiele.

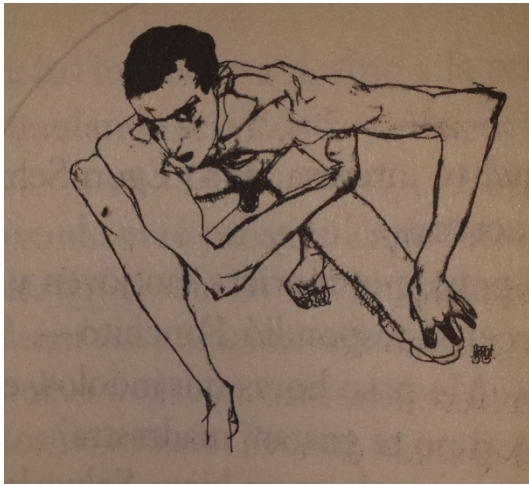
Dichos dibujos se refieren a algunas obras, como "Dos jovencitas yaciendo entreveradas", que ya hemos podido analizar, o "Schiele dibujando a una modelo desnuda frente al espejo", que son relevantes para la misma narración y participan en la intriga o aluden al contenido de alguno de los capítulos. Sin embargo, en general, se trata de ilustraciones que no guardan relación directa con el capítulo que cierran.

Martí proporciona un listado exhaustivo de los dibujos que aparecen en *Los cuadernos de don Rigoberto*:<sup>239</sup>

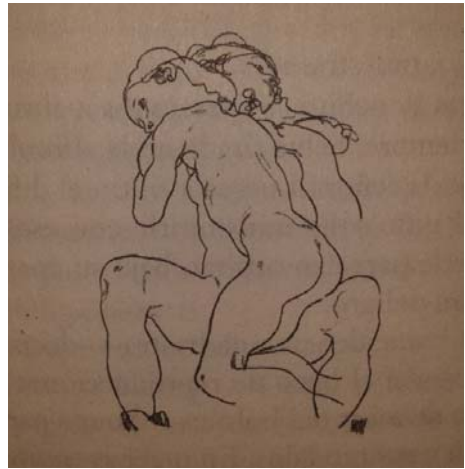
---

<sup>238</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 83

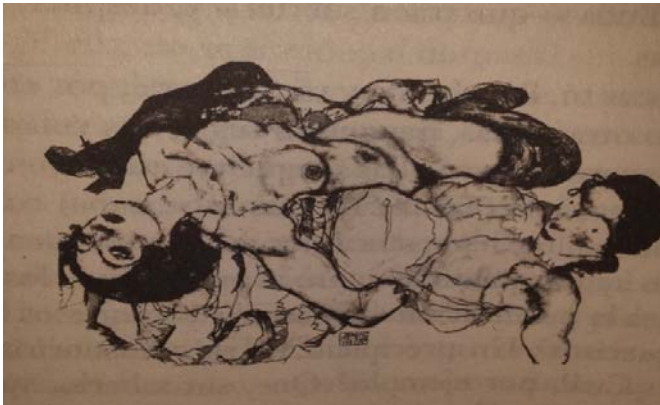
<sup>239</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Composición del lienzo narrativo de *Los cuadernos*. (Las reproducciones de los dibujos son fotografías de la edición de *Los cuadernos de don Rigoberto* referenciada en la bibliografía)



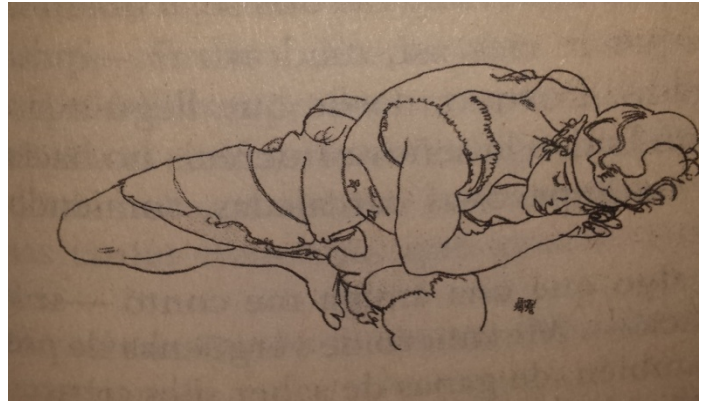
Autorretrato agachado  
(aguada y lápiz, 1913)



Desnudo de dos muchachas abrazadas  
(Carboncillo, 1918)



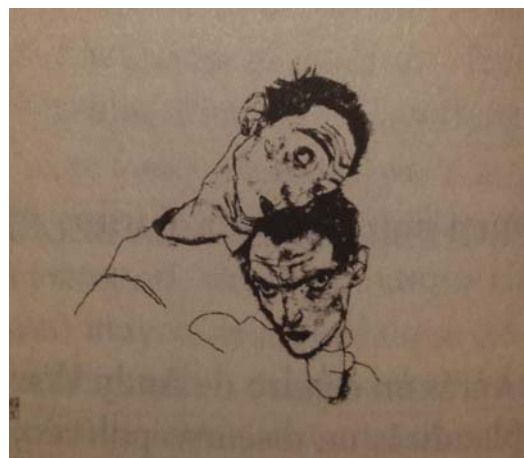
Dos jovencitas yaciendo entreveradas  
(Aguada y lápiz, 1915)



Muchacha durmiendo  
(carboncillo, 1918)



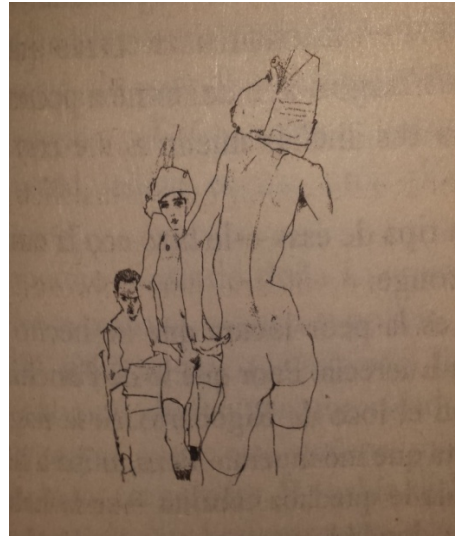
Retrato de Erich Lederer, en cuclillas  
(lápiz, 1912)



Autorretrato doble  
(aguada, acuarela y lápiz, 1915)



Desnudo de mujer tumbada (carboncillo, 1916)



Schiele dibujando a una modelo desnuda delante del espejo (lápiz, 1910)



Desnudo masculino, de pie y con taparrabo rojo (aguada, acuarela y lápiz, 1914)



Hombre y Mujer (carboncillo, 1917)

Se puede comprobar que las técnicas de las obras originales son diversas: lápiz, acuarela, carboncillo o aguada. Sin embargo, en el libro los dibujos aparecen desprovistos de color y marco, como flotando en la página debajo de sus respectivos anónimos, como si hubieran perdido esas características de obras plásticas para parecerse más a la tipografía del libro impreso. Algunos críticos consideran que estas ilustraciones realmente representan firmas, dado que Schiele y otros artistas de la Secesión les otorgaban gran importancia. Se cree, sin embargo, que los pequeños y misteriosos dibujos no representan la firma del pintor mismo, sino más bien aquella del

igual de misterioso autor de los anónimos.<sup>240</sup> Sólo uno de ellos, "Schiele dibujando a una modelo desnuda frente al espejo", se puede relacionar inequívocamente con el anónimo que lo precede. Los demás están sin contexto, y envuelven las cartas y su autoría en un enigma todavía por descifrar. Martí considera que puede tratarse de una pista del autor implícito, apuntando hacia Foncho, gran admirador de Schiele y estudiante de arte como creador de dichos mensajes.<sup>241</sup>

Pedro Antonio Agudelo, en su artículo sobre la écfrasis literaria en *Los cuadernos de don Rigoberto*, afirma que la presencia de las imágenes de Schiele sin ficha técnica las relaciona más con la diégesis y fija la interpretación del lector. No se trata de una imagen que ilustra el texto o un texto que comenta una imagen, sino que existiría una verdadera conexión semántica entre ambos.<sup>242</sup>

### ***La perspectiva***

Con respecto al cuadro "Dos jovencitas yaciendo entreveradas", mencionamos la característica de tener una perspectiva doble. Schiele fue un artista muy particular en ese sentido y sus perspectivas forzadas logran convertir el mismo proceso de observación en el tema de su pintura, ya que se da un estatus temático al propio observador.<sup>243</sup>

La postura característica que adopta el artista con respecto a las figuras y objetos pintados es desde arriba. "Quisiera sobrevolar la ciudad como un ave de presa"<sup>244</sup>, decía Schiele. La vista de pájaro le permite doblegar el objeto a su voluntad y hacerlo suyo. Se sabe que utilizaba una escalera de mano y que hacía los bocetos de sus modelos echadas en el suelo o en el sofá y captar así el ángulo exacto. En cambio, se subía a un monte cercano a Krumau para pintar la ciudad desde lo alto. Y así se lo explica Foncho a Lucrecia con la ayuda de un libro de reproducciones en el que se suceden cuadros deliberadamente provocadores, como "La hostia roja". Lucrecia tiene la oportunidad de comprobarlo:

*"Esas muchachas tendidas, esos amantes enlazados, esas ciudades fantasmales, sin personas, animales ni coches, de casas apelotonadas y como congeladas a orillas de ríos desiertos, parecían divisados desde lo alto, por un ave rampante, que planeaba*

---

<sup>240</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Composición del lienzo narrativo de *Los cuadernos*

<sup>241</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El espejo: metáfora de los procesos de creación y recepción artísticas

<sup>242</sup> Agudelo, *art.cit.*, p. 12

<sup>243</sup> Schröder, *op.cit.*, p. 114

<sup>244</sup> Fischer, *op.cit.*, p. 47

*sobre ellas con una mirada envolvente y sin piedad. Sí, la perspectiva de un ave de presa."*

El episodio "La cita del Sheraton" recupera precisamente esta faceta del arte de Schiele. Lucrecia visualiza en su fantasía al pintor en lo alto de una escalera, dominando la escena en la que participan los protagonistas. De tal manera, la figura de Schiele se separa de su doble ficcional, Foncho, y se coloca metafóricamente en una posición desde la que domina el mundo de novela, como un punto intermedio entre el escritor y sus personajes.

### ***Los autorretratos***

En el episodio titulado "Los anónimos", Foncho declara ante Lucrecia que es esquizofrénico, igual que su amado pintor. Mientras Lucrecia concluye que en el caso de Foncho eso es posible -ya que encierra en sí a un niño y un viejo-, Foncho le explica su teoría basada en el hecho de que Schiele, únicamente superado en número por Rembrandt, había pintado más de cien autorretratos en los que a menudo se duplica y triplica ("Los videntes de sí mismos", "Profetas", o "Triple autorretrato").

Fischer considera que esa "pantomima del yo" convierte a Schiele en uno de los artistas más singulares del siglo XX: la alegoría, el desenmascaramiento, el afán de representación y la cuidadosa observación del lenguaje corporal regido por la psique; un artista en tanto que actor y observador, como doble y solitario, como santo y masturbador, como eremita y como San Sebastián, como dandy, como presidiario y como la muerte. A Schiele, como a Foncho y a Rigoberto, le gusta el papel doble de creador y actor.<sup>245</sup>

En "Los videntes de sí mismos", es la imagen de la muerte en la espalda, la muerte que convive muy cerca de la vida, representada por el doble fantasmal de la figura del primer plano. En los "Profetas", una figura desnuda, y detrás de ella, una vestida, como máscara, contrastada con los elementos realistas de la primera, donde difícilmente podemos distinguir donde acaba la realidad y donde empieza el sueño. El

---

<sup>245</sup> *ibid.*, p. 147

motivo del doble en la pintura de la época está fuertemente influido por el psicoanálisis y sus ideas sobre lo consciente y lo subconsciente.<sup>246</sup>

Llama la atención, además, el motivo recurrente de las manos del pintor. Tanto en sus autorretratos, como en los dibujos y pinturas de otros, colocaba siempre sus manos en posturas forzadas y torcidas, siempre visibles, a menudo en primer plano y siempre sin el dedo gordo. En las fotografías las esconde o hace con ellas gestos y poses extraños. Pertenece a la temática recurrente, a la obsesión, requisito imprescindible para ser un gran artista.<sup>247</sup>

### ***El espejo***

El espejo fue, según el propio Schiele, el elemento más importante del mobiliario de su taller. Dicen (y lo repite Foncho en la novela) que uno de ellos pertenecía a su madre y que lo llevaba consigo a todas partes. Mientras Lucrecia considera que su recurrente uso corresponde a una motivación narcisista y egolatra<sup>248</sup>, Foncho repite aquello de que los libros de arte enseñan sobre el artilugio preferido del pintor. En resumidas cuentas, el espejo le sirve a Schiele para autorretratarse y para pintar sus modelos reflejadas, para reflejar su propia imagen a modo de doble, y para replantear la relación entre el artista, su modelo y los planos de la realidad.

El espejo es utilizado por el artista en su afán de captar algo que a la vez existe y no existe, los dos lados del cuerpo en un espacio bidimensional, una búsqueda de la totalidad del ser humano luchando contra la desintegración.<sup>249</sup> Mediante sus autorretratos, Schiele se coloca al mismo tiempo en el papel de creador, artista y observador, mientras que autorretratándose con sus modelos, replantea su relación con ellas y expone el proceso artístico en sus múltiples facetas.

La obra "Schiele dibujando a una modelo desnuda delante del espejo" cobra una especial importancia simbólica en la novela por una serie de razones. De hecho, es la única que cuenta con un relato ecfrástico separado del resto de la novela, parecido a los del *Elogio de la madrastra*. Se trata del cuarto anónimo: "Estofado de tigre":

---

<sup>246</sup> *ibid.*, p. 154

<sup>247</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, pp. 244-245

<sup>248</sup> *ibid.*, 283

<sup>249</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El espejo: metáfora de los procesos de creación y recepción artísticas

Te desnudarás ante el espejo de luna, conservando las medias negras y las ligas rojas, y ocultarás tu hermosa cabeza bajo la máscara de una fiera feroz (...)

Quebrarás la cadera derecha, flexionarás la pierna izquierda, apoyarás tu mano en la cadera opuesta, en la pose más salvaje y provocativa.

Sentadito en mi silla, amarrado al espaldar, yo te estaré mirando y adorando, con mi servilismo acostumbrado.<sup>250</sup>

También, es el único dibujo que guarda relación directa con el capítulo al que sigue y juega un papel importante en la trama, no sólo porque gracias a él Foncho casi se delata como autor de anónimos, sino porque, inspirada en este autorretrato de Schiele con la bailarina Moa, Lucrecia elabora su propia fantasía en la que finalmente, gracias a esta inspiración, funde las figuras de su esposo y su hijastro en uno, posiblemente entendiendo a la postre el verdadero significado de su transgresión.

Lucrecia se ve intrigada por el dibujo, siente en él una presencia que no está, más bien una ausencia. Una inquietud y malestar la invaden mientras que Foncho le explica que Schiele pinta dos Moas, aunque, realmente, es la Moa más completa, aquello que no vemos en la realidad, porque nuestra vista no puede abarcar lo que se halla delante y atrás a la vez.

(...)volvía a repasar, con atención, ese dibujo sobre fondo sepia, de precisas líneas delgadas, del pintor con la modelo duplicada ('¿o, mejor, escindida?') por el espejo, en el que, a los ojos reconcentrados, casi hostiles, de Schiele, parecían responder los melancólicos, sedosos y chispeantes de Moa<sup>251</sup>

El observador de "Schiele dibujando a una modelo desnuda delante del espejo" se encuentra con dos de sus motivos favoritos: el desnudo femenino y el autorretrato. Las figuras se colocan en tres planos visuales: uno real, con el desnudo de espaldas, y dos virtuales, con la modelo de frente y el autorretrato del artista. No aparece identificado el marco del espejo, pero no es difícil distinguirlo entre los planos (entre otras cosas, por la forma escalonada de representar las figuras). Es un reflejo que expresa las controvertidas relaciones entre el pintor y la modelo (el sujeto creador -el

---

<sup>250</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, pp. 320-321

<sup>251</sup> *ibid.*, p. 287

hombre- y el objeto de inspiración -la mujer),<sup>252</sup> así como entre la realidad tangible y su percepción virtual.<sup>253</sup>

Lucrecia parece identificar esa relación artista-musa, hombre-mujer en el dibujo y, de hecho, al plantearlo en términos de los ojos "casi hostiles" de Schiele, frente a los "melancólicos y sedosos" de la Moa, reconoce en cierta manera su propia impotencia. El hecho de que Schiele se escinda y se represente en múltiples planos, recuerda en cierto modo la estructura de la narración ecfástica y su papel tanto en *Elogio de la madrastra* como en *Los cuadernos de don Rigoberto*. Tanto Foncho como Rigoberto -uno con más atrevimiento que el otro-, son al mismo tiempo observadores, directores y actores de los relatos, cuya musa rara vez toma voz propia y se somete alternativamente a la voluntad de uno y otro.

Volveremos sobre el tema del espejo a lo largo de este trabajo, ya que su simbolismo está íntimamente relacionado con aquello que creemos que representa el arte en la totalidad de las tres novelas analizadas. En este apartado tan solo anticiparemos un detalle:

Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface (...) Mais(...) le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour."<sup>254</sup>

La cita de Michel Foucault subraya la doble naturaleza del espejo que se abre a un espacio irreal, pero que a la vez existe y además define nuestra existencia confirmándola por medio del reflejo.

### ***Fantasia de Lucrecia***

La presentación del controvertido pintor expresionista llega a su culminación hacia finales de la novela, donde Lucrecia elabora una fantasía que supera a la de sus maestros. El episodio se coloca en el lugar donde la estructura del texto ya nos tiene

---

<sup>252</sup> Equipo Editorial Monsa, *op.cit.*, p. 65

<sup>253</sup> Fischer, *op.cit.*, p. 154

<sup>254</sup> "El espejo es, al fin y al cabo, una utopía, ya que es un lugar sin lugar. En el espejo me veo donde no estoy, en un espacio irreal, que se abre virtualmente detrás de su superficie(...) Pero(...) el espejo existe en la realidad, ejerciendo una especie de contraposición al sitio que yo ocupo." [traducción a cargo de la autora de este trabajo] (Foucault, Michel, "Des espaces autres (1967), Hétérotopies", *Architecture /Mouvement/ Continuité*, October, 1984, (<http://desteceres.com/heterotopias.pdf>)

acostumbrados a esperar un capítulo del presente "real", con lo que, al sumergirnos en su mundo onírico, aumenta su efecto por la sorpresa que nos ocasiona.

Desde el mismo principio notamos numerosos guiños y elementos de intertextualidad. Lucrecia acude una cita a ciegas, supuestamente invitada a través de un anónimo, y allí, en el bar del hotel Sheraton, disfrazada de prostituta, conoce a Adelita, una muchacha muy parecida a las jovencitas de Schiele ("(...)de cuerpo alargado, morenito, una cintura muy estrecha en la que resaltaban los huesitos de las caderas."), con un nombre que también nos hace pensar en Adele Harms, modelo de Schiele y hermana de su esposa Edith, o incluso en el famoso retrato de Adele Blochbauer de Gustave Klimt. Con ella, Lucrecia se prestará a revivir la fantasía sexual de un narco impotente, observada desde lo alto por un ser muy parecido a Egon Schiele:

(...) vio al joven (...) haciendo equilibrio en lo alto de una escalera. (...) sus ojos encendidos, la boquita cruel fruncida, la pintaba, los pintaba, furiosamente, con un largo carboncillo, en una cartulina blanquísima. En efecto, parecía un ave de presa, agazapado en lo alto de la escalera de tijeras, observándolos, midiéndolos, retocándolos con trazos largos, enérgicos, y esos ojillos feroces, vivísimos, que saltaban de la cartulina a la cama, de la cama a la cartulina (...)<sup>255</sup>

Más allá del significado de este episodio en la narración y en la definición de los protagonistas y sus motivos, el interés aquí radica en que el revivir del proceso creativo de Schiele conduce a un punto culminante. Azuzada por las historias de Foncho, quien intenta captarlo leyendo, observando reproducciones, haciendo posar a su madrastra y a Justiniana, identificándose con las locuras y genialidades del pintor, Lucrecia consigue sintetizar todas esas características para entrar en un escenario irreal que reproduce (desde el punto de vista de la modelo, claro está) el proceder del creador.

Pero la alucinación no se queda ahí: la figura del pintor se expande y domina la habitación como en uno de sus dibujos expresionistas. Visible y audible solo para Lucrecia, Schiele o su doble, hace equilibrios en lo alto de la escalera "(...) gracias a esa inmensa verga que se mecía suavemente sobre la cama." Y repite, como un mantra: "Soy el más tímido de los tímidos. Soy divino", mientras que en el "gran espejo de

---

<sup>255</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 337

luna", Lucrecia encuentra, junto a su propio reflejo, a don Rigoberto y Foncho que observan la escena desde una especie de palco.<sup>256</sup>

En una teatralización onírica, Vargas Llosa consigue reunir los principales elementos del arte de Egon Schiele y resumir los motivos que se asoman a lo largo de la novela. Lucrecia, junto a Adelita, la mujer-niña obscena con la que está siendo pintada en pleno acto sexual, desde lo alto de una escalera, por un pintor cuya imagen recuerda mucho a los autorretratos que exhiben abierta y exageradamente su sexo, como "La hostia roja", finalmente se reconoce como actriz y musa. A la vez, el reflejo en el "espejo de luna" al lado de la pareja de observadores Foncho-Rigoberto hace referencia al anónimo "Estofado de tigre" y al dibujo "Schiele dibujando a una modelo desnuda delante del espejo". Está claro que este capítulo representa el centro neurálgico de la novela y que, como veremos más adelante, irradia un significado hacia el resto de la narración.

---

<sup>256</sup> *ibid.*, p. 338

# Los universos dentro y fuera de la novela

## La ficción y sus submundos

### El tiempo, el espacio y el nivel de realidad

Aunque Mario Vargas Llosa declara que lo que a él le gusta es leer novelas y no "autopsiarlas", y que la separación entre el fondo y la forma es una especie de disección de un cuerpo viviente<sup>257</sup>, en sus obras utiliza ciertas técnicas que permiten a los críticos hacer una "disección" fructuosa y al lector armar el rompecabezas que se plantea ante él. Recordaremos brevemente los procedimientos que destaca el autor, sobre todo en lo que atañe a la estructura de la novela, para luego profundizar en el modo en que éstos se aplican a las obras en cuestión. En ese sentido hay que recordar que en toda novela hay que distinguir entre el punto de vista espacial, el temporal y el de nivel de realidad; la manera en que se armonizan estos elementos autónomos, determina la coherencia y el poder de persuasión de una novela.

Los espacios ficcionales suelen dividirse por grupos, como pueden ser el interior y el exterior, como símbolos de seguridad o peligro, o como encierro y libertad, respectivamente. La frontera o la muda de un espacio a otro puede tener también importancia; en la literatura incluso existía una serie de actores (como porteros y doncellas) que vigilaban dichas fronteras e introducían elementos nuevos en el texto.<sup>258</sup>

Es interesante señalar que, en términos generales, en el *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, los espacios son cerrados; pertenecen a la casa de Rigoberto en Barranco y la de Lucrecia en el Olivar. En cambio, en *Paraíso en la otra esquina*, se alternan los espacios cerrados con los abiertos, con una clara predominancia de estos últimos. La biblioteca de don Rigoberto ilustra metafóricamente el mundo interior de su dueño; es un espacio real que abarca muchos mundos y simboliza de alguna manera el paso de la realidad a la fantasía, un lugar aislado del exterior, con sus propias reglas. Gauvain, aunque lleva a cuestas sus telas y su baúl repleto de imágenes y textos, y sus casas como el "Maison du Jouis" o la Casa Amarilla de Arles pueden

---

<sup>257</sup> Vargas Llosa, Mario, *Cartas a un joven novelista*, Madrid, Prisa Ediciones, 2012, pp. 133

<sup>258</sup> Bal, *Teoría de la narrativa*, pp. 51-53

parecer espacios análogos a la biblioteca de don Rigoberto, se mueve con muchísima facilidad por todos los rincones del mundo, simbolizado en repetidas ocasiones por la naturaleza y unos exteriores exuberantes.<sup>259</sup> La luz, belleza y exotismo de Oceanía, la tranquilidad de la Bretaña francesa o la gravedad del Perú se mezclan en el relato.<sup>260</sup>

En *Elogio de la madrastra* un primer elemento compartido por la historia marco y la pintura es el espacio. Mientras Lucrecia se desdobra y convierte en la Diana, su baño, en el que Fonchito la espía, tiene su equivalente pictórico en la gruta de baño de la diosa. Lo mismo ocurre con el lecho nupcial del rey Candaules o con la cama en la que está postrada la Venus de Tiziano. La compartimentación del espacio arquitectónico que separa a la Virgen del arcángel anunciante, simboliza la separación de la carne y el espíritu después de que Rigoberto descubra la verdad sobre su esposa y su hijo. A veces, se trata de la destrucción del espacio, como cuando se emula el cuadro de Szyszlo. A este respecto hay incluso quien opina que Vargas Llosa, estableciendo la correspondencia entre la destrucción del espacio visual y la destrucción de la coherencia temporal y espacial en la novela, establece un nexo entre la novela latinoamericana y la pintura moderna del continente.<sup>261</sup>

En cuanto al tiempo, sabemos que se trata de otro recurso de la ficción del que se vale el novelista para emancipar su mundo narrativo. El tiempo que corresponde al tiempo de la novela es el psicológico y, dependiendo de la posición del narrador, se puede relatar en pasado, presente o futuro. Los narradores se desplazan de un punto de vista a otro a través de las mudas.

El tiempo que inunda las novelas analizadas es el tiempo subjetivo, interior y sus recursos principales son los recuerdos y las fantasías. En ese tiempo subjetivo, anacrónico, es donde se colocan las obras de arte. Vargas Llosa afirma que la memoria es el punto de partida de la fantasía en casi todos los escritores<sup>262</sup> y, en sus novelas, el mismo criterio parece aplicarse a algunos de sus protagonistas. Una gran parte del tiempo "creativo" de Gauguin transcurre en su mundo subjetivo, en el fluir de los

---

<sup>259</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

<sup>260</sup> Zorogastua, J., "El Paraíso en la otra esquina" Mario Vargas Llosa", *Revista hispano cubana*, Nº16, 2003, ([http://www.hispanocubana.org/archivos\\_pdfs/20120607\\_100724\\_revistas\\_id28\\_revista\\_hc\\_16.pdf](http://www.hispanocubana.org/archivos_pdfs/20120607_100724_revistas_id28_revista_hc_16.pdf)) p. 197

<sup>261</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 263

<sup>262</sup> Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 23

recuerdos de Francia, Perú, Van Gogh o su familia. Por tanto, el "aquí y ahora" que pertenece a Tahití se une a los tiempos y espacios recordados, y es de ahí de donde el pintor francés extrae su inspiración. En este marco temporal los cuadros se introducen dentro del cuerpo narrativo de manera intermitente, esparcidos en diversos momentos de la historia.

El tiempo de la novela es el presente narrativo que transcurre desde su primera estancia en Tahití hasta su muerte en las Marquesas, mezclado con los recuerdos de diversas épocas del pasado, a menudo evocados por una reminiscencia artística. Tampoco podemos olvidar que en *El Paraíso en la otra esquina* existe también otro tiempo: el de Flora Tristán, cuando unos 50 años antes recorría Francia intentando crear la Unión Obrera, con sus propios recuerdos. A pesar del permanente vaivén entre el presente y el pasado, al lector puede mantener siempre el hilo de la narración, debido más que nada a la estructuración de la obra, donde capítulos alternativos cuentan la historia de Gauguin y su abuela respectivamente.<sup>263</sup>

*Elogio de la madrastra* y su secuela *Los cuadernos de don Rigoberto*, se reparten entre el tiempo de la narración, que transcurre en un período relativamente corto por una parte, y las secuencias atemporales por otra: bien como producto de la fantasía, bien como el tiempo inmóvil del relato efrástico. Tal y como observa Agudelo, estos dos planos, no obstante, se entrecruzan. En los diálogos "comunicantes" -muy frecuentes en Vargas Llosa-, se mezclan y colocan en la misma línea temporal las voces que pertenecen a la realidad y a la fantasía. Así ocurre, por ejemplo, con don Rigoberto (desde el tiempo real), y Pluto y Lucrecia, (desde una de sus fantasías):<sup>264</sup>

—Te amo y te admiro —dijo don Rigoberto.

—Te amo y te admiro —dijo Pluto.

—Y, ahora, a dormir —ordenó doña Lucrecia.<sup>265</sup>

El nivel de realidad es la relación que existe entre el plano de realidad del narrador y el plano en el que transcurre lo narrado, que pueden coincidir o ser diferentes. Existe un sinfín de posibilidades de combinar los niveles de realidad, aunque algunos suelen concurrir en el texto narrativo más profusamente que otros. Estaríamos

---

<sup>263</sup> Zorogastua, *art. cit.*, p. 197

<sup>264</sup> Agudelo, *art. cit.*, p.7

<sup>265</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 67

hablando de dicotomías entre lo "real" y lo "fantástico", o, lo "objetivo" y lo "subjetivo". A menudo es precisamente el punto de vista del nivel de realidad el que define la originalidad del novelista; son aspectos y funciones de vida insólitos cuyo surgimiento a modo de perspectiva dominante en la obra ofrece una visión desconocida y nueva.<sup>266</sup>

Los distintos niveles de realidad pueden representarse en forma de *cajas chinas*, una forma de narrar muy presente en Vargas Llosa. Éstas, también llamadas *muñecas rusas*, se construyen a base de historias de mayor a menor tamaño, donde una historia principal genera historias derivadas, y así hasta el infinito. Para poder hablar de cajas chinas, se tiene que dar dicha relación con la historia principal. De lo contrario, estaríamos hablando de un *collage*.<sup>267</sup>

Asimismo, existe la posibilidad de entrelazar una serie de sucesos en un sistema que se pone a interactuar con otro sistema para así fundirlos en una unidad. En este caso estaríamos hablando de *vasos comunicantes*, episodios que tienen lugar en tiempos, espacios y niveles de realidad distintos a los que narrador entrelaza a modo de una trenza en la que se amortiguan y modifican recíprocamente.<sup>268</sup>

El paso de un plano de realidad a otro, igual que los saltos en el tiempo y el espacio, constituyen *mudas*. El paso de la historia principal a la subordinada -entre lo objetivo y subjetivo, o entre el pasado, presente y futuro-, constituirían algunos ejemplos de mudas. Cuando ésta afecta de manera importante a la narración, estaríamos hablando de un *salto cualitativo*. Las mudas pueden ser repentinas o paulatinas, cuando la narración en su conjunto nos transporta lentamente a otro nivel de realidad y nos hace descubrir una verdad sorprendente sobre el mundo novelesco.<sup>269</sup>

Mientras que en *El Paraíso en la otra esquina* las mudas representan saltos entre el nivel del narrador y los recuerdos, así como entre las historias de sus dos protagonistas, en *Elogio de la madrastra* y, sobre todo, en *Los cuadernos de don Rigoberto*, las mudas y los vasos comunicantes operan entre la "realidad" y la fantasía de sus tres personajes principales. Y mientras en la primera de estas novelas cada relato

---

<sup>266</sup> Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, pp. 80-85, 88-89, 91

<sup>267</sup> *ibid.*, pp. 105-107

<sup>268</sup> *ibid.*, pp. 126-128

<sup>269</sup> *ibid.*, pp. 93-97

ecfrástico intercalado se anuncia y separa del resto de la narración en un capítulo aparte, en *Los cuadernos* el límite entre los mundos no está del todo claro.

Tras pasado, sintiendo que podía ponerse a llorar, le susurró que la amaba, que la deseaba, que nunca podría agradecerle la felicidad que le debía. "Sí, sí, te amo", dijo en alta voz, "Con todos mis sueños, Lucrecia." La grisura del domingo barranquino se aligeró, la soledad de su estudio se amortiguó.<sup>270</sup>

Rigoberto, además, reflexiona sobre su montaje, en una especie de metatexto que se refiere a la fantasía que está transcurriendo. En el episodio imaginario donde Fito Cebolla intenta violar a Justiniana, el fantasma de Lucrecia le cuenta el escándalo que se ha armado en torno a ese atrevimiento:

En eso, se soltó la alarma. Vaya susto. Pero, ni por esas se habían despertado Fonchito, el mayordomo, ni la cocinera. ¿Era verosímil? No. Pero, sí muy conveniente, pensó don Rigoberto.<sup>271</sup>

Finalmente, el *dato escondido* se refiere al hecho de que todo discurso narrativo tiene un carácter inevitablemente parcial. En teoría, la descripción de cualquier objeto puede alargarse hasta lo indefinido, por lo que la novela se ve obligada a eliminar innumerables datos. Algunos de ellos son superfluos y prescindibles, otros son sustanciales e importantes. Sin embargo, dichos datos, definitivamente suprimidos o bien sólo descolocados y pospuestos, nunca son elegidos al azar -la narración por omisión sigue la lógica del discurso.<sup>272</sup> En el caso de estas novelas intentaremos demostrar que existen datos escondidos en la narración principal y que, para descubrirlos, es necesario complementar ese primer nivel de realidad con los elementos de las otras historias, elementos en forma de fantasías y relatos ecfrásticos, pero también en forma de la existencia extratextual de la pintura insertada.

### **El arte en forma de submundos de la novela**

Mieke Bal define los textos espejo como textos intercalados que presentan una historia y se parecen a la fábula básica en "uno o más elementos sorprendentes". En tales casos, un texto intercalado puede tomarse como la señal de una fábula básica que,

---

<sup>270</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 147

<sup>271</sup> *ibid.*, p. 104

<sup>272</sup> Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, pp. 113-122

sin embargo, sólo se da si el lector capta el parecido parcial del texto espejo con aquella mediante un proceso de abstracción.<sup>273</sup>

El texto espejo, sin embargo, no siempre oculta su parecido con la fábula básica. Cuando la refleja de un modo más obvio, se preserva el efecto de superposición a costa del suspense y se puede generar otro tipo de intriga: nosotros sabemos el desenlace, pero el personaje no. El texto intercalado también puede parecerse al discurso principal en todo menos en el final, por lo que el efecto de suspense se preservaría. En el caso de que un texto espejo se añada más hacia el final de los hechos análogos del texto básico, ya no estaríamos hablando del problema del suspense, sino de una función retrospectiva que lleva a la intensificación del significado.<sup>274</sup>

Las écfrasis o íconotextos que forman parte de los relatos en el *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, y, en menor medida, en *El Paraíso en la otra esquina*, se comportan precisamente así; reflejan la narración principal a modo de espejo en el que se observan tanto los hechos -anticipando o recapitulando-, como los personajes y los conceptos. Michael Rifaterre considera que, en general, el cuadro dentro del texto se comporta como un *exemplum*, como una especie de ilustración donde el lenguaje intenta trascender su discurso para hacerse visual.<sup>275</sup> En este caso, estaríamos hablando de una narración en las que dichas ilustraciones, a modo de cajas chinas o textos espejo reflejan la narración principal e iluminan ciertas partes de la trama.

El procedimiento de creación de los submundos en el *Elogio* y los *Cuadernos* es la ensoñación y la fantasía. Cada uno de los narradores de la novela hermana su personaje novelesco con un personaje pictórico de su imaginación plástica.<sup>276</sup> Umberto Eco afirmaba que se pueden concebir mundos posibles mediante actividades humanas como la lectura, la escritura, el ensueño o el duermevela que, proyectados dentro de un espacio ficcional, constituirían los submundos.<sup>277</sup> El hecho de que el arte constituya en la mayor parte de los casos el único o el principal protagonista de dichos submundos, borra la frontera que separa no solo la "realidad" ficcional de la fantasía, sino también

---

<sup>273</sup> Bal, *Teoría de la narrativa*, pp. 150-151

<sup>274</sup> *ibid.*, p. 150

<sup>275</sup> Rifaterre, Michael, "La ilusión de écfrasis", en: Gilman, E.B. [et.al.], *op.cit.*, pp. 170-173

<sup>276</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Composición del lienzo narrativo de *Elogio*

<sup>277</sup> Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 2013, p. 133

aquella que separa el discurso de los objetos de valor plástico, e incluso aquella que se establece hacia el mundo de referencia, ya que el lector y los personajes compartimos la visión de los cuadros. A veces las fronteras entre el sueño y la vigilia, entre el arte y la vida real, se derriban a causa de la intromisión de las palabras en la imagen y viceversa, cuestionando la suficiencia de cada una de las formas de comunicación.<sup>278</sup>

Los submundos, por una parte, enlazan con lo visual y, por otra, cumplen su función en el conjunto de la novela. Conectan con la historia principal a modo de vasos comunicantes, dando una visión "artística" de la vida y una visión "vital" del arte. Habra considera que las historias fantaseadas tienen cierta continuidad entre ellas, una continuidad que no solo las vincula a los hechos concretos dentro de las novelas, sino que también forma un sistema que dialoga de la misma manera con su conjunto.<sup>279</sup>

(...)alusiones pictóricas contribuyen a esbozar el retrato psicológico de los personajes y a impulsar la trama novelística, además de propiciar la reflexión sobre cuál es la función del arte en la vida y cómo son los procesos de creación y recepción artísticas.<sup>280</sup>

Son principalmente los personajes quienes introducen los submundos en la narración: don Rigoberto, Foncho, Lucrecia o Gauguin con sus lienzos, dialogan con los personajes de las obras pictóricas y los hacen partícipes de la trama principal. Las écfrasis se organizan como espacios de deseo de los protagonistas, como una especie de cortometrajes o funciones teatrales inspiradas en la pintura.<sup>281</sup> Dependiendo de la estructura, el texto ecfrástico está introducido en la narración o separado de ella. Sin embargo, en ambos casos es obvio que conserva relaciones múltiples con una fracción o con la novela entera.

En la primera parte de este trabajo, con respecto a la écfrasis, así como en este capítulo, cuando nos referíamos al dato escondido, se ha hablado de la escritura por omisión y el hecho de que una descripción (o narración) no puede ser exhaustiva, pues sería infinita (además de ser incapaz de presentar el hecho visual como tal, aun cuando lo fuese), y ciertos datos siempre son omitidos. En relación con esto, Mitchell considera

---

<sup>278</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 246

<sup>279</sup> Habra, *op.cit.*, Introducción

<sup>280</sup> Martí Peña, *op.cit.*, *Elogio y Los cuadernos* como iconotextos

<sup>281</sup> Habra, *op.cit.*, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina, Elogio de la madrastra: zona heterotópica* o modelo para armar en torno al arte visual

que en un íconotexto habría que investigar el concepto de "sutura"; una idea prestada del cine que se refiere a aquello que llena los saltos entre imágenes y planos creando un sentido subjetivo de continuidad. La problemática de la "imagen/texto" se parece más a una fisura en la representación, donde la historia se filtra a través de las brechas, que a una descripción exhaustiva. Es justo en esas brechas donde se tiene que encontrar la visualidad y su sentido; la integridad de la historia se filtra a través de las fisuras entre el ver y el oír, el decir y el actuar.<sup>282</sup> La tensión entre la narrativa principal y los submundos crea zonas intertextuales que exigen la participación activa del lector. Hedy Habra considera que tiene lugar un deslizamiento del significado y que se resalta el carácter ficcional del texto novelesco. El roce entre distintos elementos textuales es el testimonio del proceso de creación de los mismos, desestabilizándose de tal manera el universo textual.<sup>283</sup>

Las novelas "intermediales" de Vargas Llosa son mundos complejos, sus estructuras están armadas como laberintos y superposiciones de realidades diversas que aluden una a otra o a cosas externas a la novela. Son los cuadros que representan la ficción pero que, al mismo tiempo, reproducen otras imágenes o textos; los relatos que mezclan fantasía y ensoñación con el mundo de referencia y con el arte plástico; el elemento erótico que a modo de puerta de tránsito introduce los submundos fantaseados; la memoria que evoca lo consciente y lo subconsciente para amalgamarlo en un discurso que justifica e indaga en el proceso creativo; el mundo real del autor/lector; el mundo "real" de los personajes y sus recuerdos, sueños, fantasías, cartas, diarios, cuadros... Todo esto conforma un universo apasionante que nos invita y tienta a participar en él. Intentaremos desentrañar al menos algunos de estos planos:

### **Esquema de tres en *Elogio de la madrastra***

*Elogio de la madrastra* aparentemente tiene una estructura más sencilla. Consta de 14 episodios y un Epílogo en los que se suceden: (a) los hechos que pertenecen al tiempo real de la ficción, (b) los cuadros, reproducidos y acompañados por sus respectivos relatos efrásticos, y (c) los capítulos que reflejan los rituales de higiene de don Rigoberto. Empieza por un capítulo en presente narrativo de los personajes y cierra con un epílogo en ese mismo plano de realidad. Entremedias, se intercalan seis cuadros

---

<sup>282</sup> Mitchell, W.J.T., "Más allá de la comparación: imagen, texto y método", en: Gilman, E.B. [et.al.], *op.cit.*, pp. 232-234, 250-253

<sup>283</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra*: zona heterotópica o modelo para armar entorno al arte visual

de diversos estilos y épocas seguidos de los textos intermediales. Después de cada écfrasis, don Rigoberto efectúa una minuciosa limpieza de las partes de su cuerpo, que sirve también para presentar sus reflexiones a modo de asociación libre de sensaciones y recuerdos. El texto cierra con la "Pinacoteca", en la que el autor nos ofrece, a modo de clave, la lista completa de cuadros reproducidos en la novela.

En un primer momento la estructura, aunque no lineal, es simétrica y no reviste mayor complejidad. Sin embargo, un análisis más profundo descubre una serie de trampas para el lector que, de manera sutil, revelan, insinúan o iluminan momentos de la trama principal. De la misma manera, la trama principal a menudo parece trasladarse a ese mundo etéreo de imágenes soñadas, confundiéndonos al respecto de lo que es real.

Los relatos ecrásticos en el *Elogio de la madrastra* están perfectamente delimitados con su correspondiente ilustración, cuyo título y autor se indican al final de la novela. Pero los personajes de Jordaens, Tiziano, Boucher, Fra Angélico, Bacon, e incluso la pintura abstracta de Szyszlo, reflejan a los tres protagonistas de la novela y dan pistas, reproducen, esclarecen o mistifican el contenido de la narración principal.

Cronológicamente hablando, se trata del primer intento de los protagonistas de una ficción de Vargas Llosa de plasmar su propia ficción en la vida. En el *Elogio de la madrastra* reina la fantasía, hasta que se desborda y se les va de las manos a sus personajes. Los textos ecrásticos son fantasías eróticas inspiradas en pinturas de diferentes épocas y escuelas. El narrador nos habla desde dentro del cuadro y refleja la voz de Rigoberto, Lucrecia y Foncho, que concurren en la narración del cuadro de Szyszlo un momento clave en la novela. Aquí haremos sólo un breve repaso de las imágenes, sobre todo en su calidad de reflejo y clave de la trama principal en forma de textos espejo.

La intriga se intuye en los primeros tres cuadros que pudieran parecer más inocentes, pero ya desde el principio advertimos que en cada uno de ellos en vez de dos protagonistas -la pareja que construye su ficción erótica- casi siempre hay tres, e incluso cuatro. El rey Candaules enseña la "grupa" de su mujer al ministro Giges, y en la pintura vemos a dos personajes escondidos, observando la luminosa figura femenina de espaldas al espectador. El rey presume de su mujer, la enseña y se exhibe junto a ella, lo que le hace gozar más:

(...) esa maliciosa complicidad que nos unía súbitamente me inflamó de deseo (...) y la idea de que él nos estaba viendo me enfebrecía más.<sup>284</sup>

Ya desde el principio de la novela, esta écfrasis nos introduce en el peligroso juego de mirones que, a base de observar pinturas o, simplemente, observar, evolucionará hasta convertirse en una transgresión real que incluye la pederastia y el incesto. El relato que acompaña ese cuadro en particular, nos revela indirectamente que don Rigoberto se excita al ver espiada a su mujer o saberla poseída sexualmente por otro hombre, algo que se confirmará en la secuela de la novela.<sup>285</sup>

Giraldo llama la atención sobre el hecho de que frecuentemente hay un personaje ausente de la imagen que contempla la escena, y considera que, de tal manera, se establece un "afuera" que se corresponde significativamente con la aventura que ocurre entre Rigoberto, Lucrecia y Foncho en el plano narrativo-literario.<sup>286</sup> En el relato que corresponde al cuadro "Diana después de su baño" hay un personaje oculto que observa a Diana-Lucrecia junto a su favorita, Justiniana: un pastorcillo travieso de nombre Foncín. Ahora no es sólo Rigoberto quien en sus fantasías disfruta de los juegos exhibicionistas, también lo hace Lucrecia, que actúa ante el tímido pastor porque: "Divirtiéndolo, también nos divertiremos nosotras."<sup>287</sup> Además, va un poco más lejos:

(...) lo veo, lo huelo, lo acarño, lo aprieto y lo desaparezco dentro de mí, sin necesidad de tocarlo.<sup>288</sup>

En la tercera écfrasis, "Venus con amor y música", aparece el Amor como narrador del relato. Si las primeras dos se correspondían a fantasías de Rigoberto y Lucrecia, ésta tercera -podemos suponer con motivo suficiente- es obra de Foncho:

Yo me llamo Amor. Pequeñín, blando, rosáceo y alado, tengo mil años de edad y soy casto como una libélula.<sup>289</sup>

Sin embargo, el texto que introduce la écfrasis en el caso del cuadro de Tiziano no deja claro de quién es la fantasía como lo hace en los primeros dos casos, cuando o

---

<sup>284</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 35

<sup>285</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 254

<sup>286</sup> *ibid.*, p. 250

<sup>287</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 71

<sup>288</sup> *ibid.*, p. 73

<sup>289</sup> *ibid.*, p. 97

bien Rigoberto le comunica directamente a su esposa que esa noche será la mujer del rey de Lidia, o bien Lucrecia, en un sueño voluptuoso, imagina ser la diosa Diana.

Cuando leemos la narración principal de *Elogio de la madrastra*, la motivación de los personajes, las razones por las que hacen ciertas cosas -sobre todo en lo que respecta a la relación entre Foncho y Lucrecia-, no quedan del todo claras. Por tanto, creemos que, para entender esa especie de dato escondido, hay que acudir a los textos espejo. Si recogemos las pistas que nos dan los iconotextos, podríamos ofrecer una interpretación de la realidad, ya que no todo lo que pasa en la historia proviene de su narrador. Las imágenes "introducen información que va más allá de la ilustración, el apoyo o la información complementaria".<sup>290</sup>

Habra se plantea la cuestión de que si Alfonso pudo subir al tejado a espiar a su madrastra en el baño, ¿qué nos hace suponer que no ha presenciado los ritos amorosos de la pareja escuchando u observando? Las palabras de Amor se hacen eco tanto de las palabras de Foncho como de las de Rigoberto en la trama principal. Amor, preparando a Venus para su marido, Rigoberto, es un catalizador del encuentro amoroso que ya anticipa suplantar al padre.<sup>291</sup>

El relato número 4, "Cabeza I" de Francis Bacon, repentinamente introduce un elemento desconcertante que rompe con el refinado erotismo renacentista y rococó de los primeros tres cuadros. En la trama principal, Lucrecia ya ha sucumbido a Foncho, mientras que Rigoberto, hasta ese momento el fuerte rey, poseedor de poderes eróticos, dueño de su mujer, y castigador de todo aquel que perturbe su mundo, de pronto se convierte en algo totalmente opuesto. La monstruosidad, lo torcido, la carne expuesta y desgarrada, y el imaginario inquietante del pintor inglés conquistan la escena de golpe, y es inevitable presagiar algún tipo de desenlace trágico. Bacon, al igual que Schiele -o más que él-, muestra el lado turbador de la sexualidad y del cuerpo humano. El desmembramiento del cuerpo representa la imposibilidad de conseguir la unión y la estabilidad, es la soledad, la decrepitud enfrentada a los ritos obsesivos del cuerpo que

---

<sup>290</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 235

<sup>291</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra*: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual

no quiere envejecer. Es la animalización como fin del cuerpo que simboliza el ser. Es todo lo opuesto a la estética renacentista.<sup>292</sup>

El monstruo de Bacon representa el desmoronamiento, es un demonio interno de poderes destructivos que tortura a don Rigoberto. No es posible entender al protagonista ni la trama del *Elogio* sin ese cuadro. Opuesto a su imagen de epicúreo, de gozador refinado, de dueño de su casa y su vida, aparece esa "semblanza de lo humano", dañada en lo más profundo de su ser, mutilada y encerrada en un cubo de vidrio, donde sigue expuesta a miradas, pero esta vez atraídas por el horror y la fealdad.

La sexualidad de lo feo que emana de esta Cabeza simbólicamente atrae a muchachas y algún muchacho, el monstruo goza y hace gozar, y pide que nadie le compadezca. El autor parece decir que ese engendro vive en todos nosotros, al decir:

(...)He sobrevivido y, a pesar de las apariencias, formo parte de la raza humana.

Mírame bien, amor mío. Reconóceme, reconócete.<sup>293</sup>

No solo hablamos de un don Rigoberto desenmascarado. También hablamos de Lucrecia. También hablamos de la atracción sexual perversa, y de que todo ello mora en la casa de Rigoberto y en la vida real.

En el siguiente cuadro llegamos al "ombligo del texto", a su centro neurálgico desde el que emana su significado y en el que confluyen todas sus múltiples facetas: el "Laberinto de amor", o mejor dicho: "Camino a Mendieta 10" de Fernando de Szyszlo. En la novela, este cuadro se encuentra en una pared de la casa de don Rigoberto, por lo que los personajes pueden contemplarlo a diario, cosa que permite unir los niveles estructurales de la novela.

Of course, Vargas Llosa has been saving the great incestual revelation for this metafictional moment when the imbedded story mirrors and mimics the erotic novel as a whole.<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> Vázquez Roca, Adolfo, "Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarramiento de la carne", en: *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 18

<sup>293</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p.125

<sup>294</sup> Por supuesto, Vargas Llosa ha estado guardando la gran revelación incestuosa para ese momento metafictional en el que la historia intercalada refleja y mimetiza la novela erótica en su conjunto.[traducción a cargo de la autora de este trabajo], (Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, p. 229)

Es un cuadro muy interesante desde diversos puntos de vista. Se trata de una écfrasis muy esclarecedora, tanto por su contenido como por el hecho de que su narrador no es uno, sino tres, aunque el relato principal corre a cargo de Lucrecia. Todo él remite al conjunto de la novela y, simultáneamente, al deshacer el nudo que contiene la clave del texto ecfrástico, el resto de la novela se ve arrastrado por él:

Este aposento triádico -tres patas, tres lunas, tres espacios, tres ventanillas y tres colores dominantes- es la patria del instinto puro (...) <sup>295</sup>

¿Somos impúdicos? Somos totales y libres, más bien, y terrenales a más no poder. <sup>296</sup>

El relato se diluye y el lenguaje intenta representar las formas de la pintura de la misma manera en que la pintura en la novela transpone a un nivel abstracto y estético una realidad muy concreta y carnal.

Tú eres yo y tú, y tú soy yo y tú. <sup>297</sup>

Yo te me entrego, me te masturbas, chupatemémonos. <sup>298</sup>

Se nota una mayor presencia del narrador en segunda persona, y ese "tú" se alterna con el "yo" y el "nosotros" expresando el deseo de unificar a los tres protagonistas. Es un artificio ambiguo que atrae al lector, pero a la vez lo desconcierta. <sup>299</sup>



Fernando de Szyszlo "Camino a Mendieta 10" (1997) Acrílico sobre tela  
Colección particular

---

<sup>295</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 160

<sup>296</sup> *ibid.*, p. 159

<sup>297</sup> *ibid.*, p. 160

<sup>298</sup> *ibid.*, p. 161

<sup>299</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra*: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual



Fra Angelico "La Anunciación" (1437)  
Fresco, Monasterio de San Marco, Florencia

Finalmente, el libro cierra con un cuadro que a primera vista se aparta por completo del erotismo de las demás pinturas. Don Rigoberto parece anhelar el regreso a la inocencia, la castidad, la pureza de lo virginal. En un deseo de convertirse en "en un ser solitario, casto, desasido de apetitos, a salvo de todos los demonios de la carne y el sexo",<sup>300</sup> Rigoberto presenta "La Anunciación" de Fra Angélico desde la perspectiva de la Virgen María; es decir, desde el punto de vista de una mujer.

En el relato que se relaciona con este cuadro (cuyo autor era profundamente piadoso, sin ningún rastro de "malicia" escondida), se ocultan, sin embargo, varias claves que reflejan la trama novelesca. La Virgen María representa al mismo tiempo el deseo de Rigoberto de vivir la paz y la tranquilidad que respiran los cuadros de Fra Angélico (una religiosidad que es lo opuesto a la cara cruel del deseo y el amor frustrado que siente en ese momento) y a Lucrecia, podríamos decir, antes de la "caída" ante la tentación de apetitos prohibidos de la carne.

Rosemary Geisdorfer se pregunta qué hace este cuadro mezclado con los lienzos que homenajean el éxtasis físico y las prácticas abyectas del cuerpo.<sup>301</sup> Ella explica que, al ver a su hijo como Luzbel, después de oír su fatídico ensayo sobre la madrastra, Rigoberto quiere que ocupe el sitio que éste anteriormente tenía: el del inocente. La clave está en la figura del arcángel Gabriel:

<sup>300</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 176

<sup>301</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, p. 231

¡Qué hermoso era! (...) cada vez que mis ojos se posaban en sus tiernas mejillas, en su limpia frente o en las largas pestañas de sus grandes ojos llenos de bondad y de sabiduría, sentía en mi cara un amanecer caluroso.<sup>302</sup>

Es inevitable observar en esta descripción no del todo inocente, que "el joven rosado" de tiernas mejillas y ojos grandes, recuerda en ciertos aspectos a Foncho. Y en *Los cuadernos de don Rigoberto*, el autor se refiere al niño precisamente con ese apelativo: "La desilusión se apoderó del arcángel"<sup>303</sup>

La tercera mención al arcángel pertenece al relato ecfrástico "Semblanza de lo humano":

(...) tengo orgasmos prolongados y repetidos que me dan la sensación de ser aéreo y radiante, como el arcángel Gabriel.<sup>304</sup>

¿Entonces qué parte de la realidad novelesca refleja "La Anunciación"? El significado de este último cuadro es bastante ambiguo. Por una parte, como ya explicamos, en él se desdoblán una vez más los tres personajes, solo que Rigoberto y Lucrecia comparten la figura de la Virgen María, mientras que Foncho estaría encarnado en la figura del ángel Gabriel. Relacionando esta figura con la mención en Bacon -que contrasta lo puro del sentimiento religioso con la sexualidad más animal-, podemos concluir que Gabriel es el espejo de Alfonso, el mismo quien, disfrazado de un ser puro e inocente, ha causado la caída de su madrastra en las garras del deseo perverso, para luego anunciar a su padre esta caída, cuya consecuencia será la desgracia de toda la familia: "¿Por qué (...) siento, de pronto, miedo, como si se abriera súbitamente la tierra y divisara a mis pies un abismo erizado de monstruos espantosos al que me quieren obligar a saltar?"<sup>305</sup>

### **La miscelánea - *Los cuadernos de don Rigoberto***

De los tres libros aquí analizados, la segunda novela de la saga de la familia limeña es la que tiene la estructura más compleja. En vez de las tres ontologías que observamos en el *Elogio*, aquí podemos individualizar al menos cinco, aunque también de una estructura predominantemente simétrica. Se trataría de:

---

<sup>302</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 182

<sup>303</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 82

<sup>304</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 123

<sup>305</sup> *ibid.*, p. 184

- a) Un plano "real" en el que se narran las visitas de Foncho a la casa de Lucrecia;
- b) Los discursos y diatribas de don Rigoberto, que podemos suponer que pertenecen a sus cuadernos;
- c) Las fantasías, donde Rigoberto invoca a su esposa ausente y la convierte en protagonista de relatos imaginarios salpicados por reminiscencias artísticas;
- d) Cartas anónimas;
- e) Dibujos de Schiele;

Es decir, aparte de la trama principal de la novela, aquí hay que tener en cuenta una multiplicidad de sustratos que reflejan tanto la fábula como a los personajes que ya no se ven solo dentro de los cuadros: también están en las fantasías, en la correspondencia epistolar, en los apuntes del protagonista y en unos dibujos despojados de marco, nombre o referencia. El significado de la novela se puede extraer solamente cuando se toman en cuenta todos los niveles de realidad en ella empleados.

Además de esto, Agudelo destaca que los aspectos de la arquitectura novelesca se mezclan con la estrategia ecfástica, creando una estructura particular. Entre los primeros se encuentran: el uso de epígrafes, la distribución de capítulos y subcapítulos, el diseño de espacios (la casa, la biblioteca, el baño, la cama), la definición de un tiempo virtual (ya que se trata de la continuidad con respecto al *Elogio de la madrastra*) y la presencia de una acción no nombrada (la relación entre el niño y la madrastra), misteriosa para el que no haya leído la primera novela. Las estrategias ecfásticas comprenderían la relación entre la carátula y la narración, la correlación entre los capítulos y las imágenes que los cierran, las referencias a obras de arte y su vínculo con las acciones de los protagonistas, las comparaciones entre escenas de las pinturas y situaciones en las que se encuentran los personajes, y la presencia constante, a modo de eje articulador, de Egon Schiele, además de unas descripciones verbales de escenas pintorescas pese a no estar directamente vinculadas a una obra de arte.<sup>306</sup>

Los textos espejo en *Los cuadernos de don Rigoberto* no son iguales que en el *Elogio de la madrastra*: las écfasis son aquí mucho más cortas y abundantes que en la primera novela, limitándose a veces solo a nombrar referencias a cuadros. La escenificación es un procedimiento muy utilizado, tanto en la trama principal (cuando Foncho invita a su madrastra y a Justiniana a interpretar cuadros de Schiele), como en

---

<sup>306</sup> Agudelo, *art.cit.*, p.9

las fantasías de don Rigoberto. Como ya hemos visto, nos encontramos ante verdaderos cortometrajes o pequeñas obras de teatro, que surgen no sólo a partir de la pintura, sino también de pensamientos, libros, recuerdos, o son producto de la pura imaginación.

Martí destaca la dualidad de la narración: en la estructuración del argumento, en la puesta en escena de las fantasías eróticas, en la articulación de los diálogos, en los cambios de perspectiva del narrador omnisciente y en la caracterización del protagonista como un ser escindido.<sup>307</sup> El eje sobre el que se plantea toda esa multiplicidad de planos y referencias es la relación entre dos elementos: la vida y la ficción, lo real y lo imaginado.

El plano ficcional, entendido como la ficción en segundo grado (la ficción de los personajes de la novela), es poderoso en *Los cuadernos de don Rigoberto*. Los textos intercalados tienen marco, pero se confunden mucho más con la narrativa principal que en el *Elogio*. A veces no sabemos quién escribe, como en los anónimos, que además cierran con unos misteriosos dibujos que en un principio no sabemos de dónde son extraídos. O, como ya hemos visto, se mezclan diálogos y tiempos de una u otra narración para crear mayor confusión. La vida de los sueños de un protagonista encerrado en sí mismo cobra cada vez más fuerza, mientras que el leve sostén de la realidad de la novela, en forma de diálogos entre Foncho y Lucrecia, nos hacen entender que don Rigoberto pertenece cada vez más al mundo de la ilusión y la locura. Sus fantasías ya no son preámbulos para encuentros eróticos, sino una tentativa de escape que resulta imposible.

En su intento de recuperar a Lucrecia en las fantasías, Rigoberto invoca imágenes y más imágenes, representaciones y más representaciones, y el desdoblamiento de los personajes en los submundos crea una reduplicación de los personajes y de la ficción misma en una estructura abismal que simboliza al mismo tiempo la frustración, la incapacidad y el anhelo no aplacado, donde todo se multiplica y nada existe.

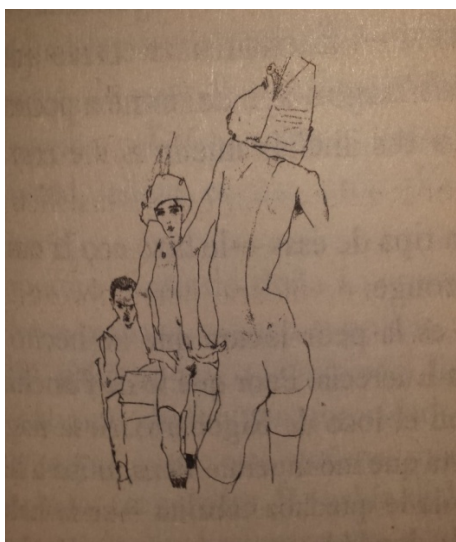
Según Martí Peña, la propia abundancia léxica de la novela es una señal de insuficiencia; las largas enumeraciones no buscan la correspondencia entre la imagen y la palabra, sino representar todo lo contrario: la imposibilidad de frenar la diseminación

---

<sup>307</sup> Martí Peña, "El teatro del ser: dualidad y desdoblamiento en la escenificación narrativa de '*Los cuadernos de don Rigoberto*', de Mario Vargas Llosa.", (*art.cit.*), pp. 358-359

de sentidos y alcanzar un significado pleno y definitivo. Los reflejos se duplican, triplican y multiplican, ayudan a don Rigoberto a convertir su actividad cotidiana en rito y embellecerla por medio del arte y la cultura, pero la triste verdad al final se hace obvia: el fantasma de Lucrecia no suplanta su ausencia y para que se cumpla la ilusión, hay que aceptar la realidad.<sup>308</sup>

Por lo que respecta al arte visual, existen dos elementos clave que operan en el lado ficcional de la balanza, confundiendo los límites entre la realidad de los personajes y la dimensión fantástico-visual de sus ensoñaciones. Por una parte, volvemos a hablar sobre el espejo, una serie de dobles que se multiplican como reflejo de los personajes principales y, por otra, sobre la presencia de Egon Schiele en la novela.



Egon Schiele "Schiele dibujando a una modelo desnuda delante del espejo" (lápiz, 1910)

El espejo, como ya hemos tenido oportunidad de ver, adquiere importancia clave a partir del dibujo que hace Schiele de la bailarina Moa, reflejándose él también en ese artefacto invisible cuya existencia suponemos en el centro de la obra. El doble aquí es el ser ideal, cuyos dos lados se ven perfectamente, sin necesidad de ocultarse, las dos Moas que se hacen una, algo imposible en la realidad. La importancia de esta obra, "Schiele dibujando a una modelo desnuda frente al espejo", en toda la trama novelística, es parecida a lo que podamos decir de "Camino a Mendieta" en el *Elogio de la madrastra*, pues requiere que nos detengamos un momento para intentar entender cuál es el papel del espejo, del reflejo y del doble en *Los cuadernos de don Rigoberto* y desde allí desentrañar el resto del significado.

---

<sup>308</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El espejo: metáfora de los procesos de creación y recepción artísticas, El conjuro de imágenes pictóricas: bálsamo y elixir para don Rigoberto

Martí considera que la representación y la función mágica del espejo se postulan en esta novela como únicos modos de captar y transmitir nuestra experiencia del mundo.<sup>309</sup> Rigoberto y Foncho se reflejan en él, y percibimos el sentido de la novela y las características de sus personajes con la ayuda de sus dobles imaginarios.

Ya nos hemos referido brevemente a la metáfora de espejo de Michel Foucault. En este punto, cabe profundizar un poco más:

Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.<sup>310</sup>

El espejo simboliza la ilusión. La imaginación de don Rigoberto y la de su hijo funcionan como el cristal del espejo: se reflejan y proyectan múltiples imágenes de sí mismos.<sup>311</sup> También, se reflejan la una a la otra: las visitas de Foncho a la casa de Lucrecia redoblan las visitas imaginarias que Lucrecia hace a su padre. El efecto de retorno y diálogo a través del espejo ponen en cuestión la realidad, ya que, la ilusión de reflejarse en un espacio irreal, hace dudar del lugar en el que se encuentra el individuo

---

<sup>309</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El espejo: metáfora de los procesos de creación y recepción artísticas

<sup>310</sup> El espejo es, al fin y al cabo, una utopía, ya que es un lugar sin lugar. En el espejo me veo donde no estoy, en un espacio irreal, virtual, que se abre detrás de su superficie; estoy allá donde no estoy, una especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad. Pero es a la vez heterotopía, ya que el espejo existe en la realidad, ejerciendo una especie de contraposición al sitio que yo ocupo. Desde el punto de vista del espejo, descubro mi ausencia del lugar en el que estoy, ya que me veo allí. A partir de esta mirada que se dirige, o parece dirigirse hacia mí, desde el fondo de este espacio virtual que está en el otro lado del cristal, regreso hacia mí; empiezo a dirigir mis ojos hacia mí y a reconstituirme allí donde estoy. El espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que convierte este lugar que ocupo, en el momento en que me miro en el cristal del espejo, al mismo tiempo en absolutamente real, conectado con todo el espacio que lo rodea y, a la vez, en absolutamente irreal, ya que, para ser percibido, tiene que atravesar el punto virtual que está allá. [traducción a cargo de la autora de este trabajo] (Foucault, *op.cit.*, p. 4)

<sup>311</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El espejo: metáfora de los procesos de creación y recepción artísticas

que se refleja. En la última fantasía de Lucrecia, el espejo de Schiele devuelve imágenes que también abarcan los espectadores: Rigoberto y Foncho, el propio pintor, y Lucrecia y Adelita con el narco en la cama mientras son retratadas. No sabemos quién está de qué lado, y qué lado es real.

A eso hay que añadir otro elemento desconcertante: la estructura de *Los cuadernos de don Rigoberto* sigue un esquema organizado ya señalado con las letras "A", "B", "C", "D" y "E", donde el plano "A" pertenecería a la realidad objetiva de los personajes y el "C" a la fantasía de don Rigoberto. El esquema se repite ocho veces y parece crear ya una especie de costumbre en el lector, que ajusta su expectativa hacia el plano que espera encontrar. Sin embargo, en el episodio "La cita de Sheraton", la evocación de la escena donde Schiele pinta las figuras reflejadas en el espejo de luna, se coloca en el plano "A", el supuestamente real, mientras que todo en él parece ser una ilusión surrealista, en la que elementos de la realidad y la fantasía pictórica parecen fundirse y confundirse. Lucrecia acude a una cita disfrazada de prostituta y se encuentra primero con Adelita, copia de las modelos delgadas de cuerpos infantiles de las modelos de Schiele. A la vez que un narco solicita sus favores sexuales, junto con Adelita, Lucrecia conoce a un Foncho crecido o Rigoberto rejuvenecido, que se parece de manera increíble al mismísimo Egon Schiele. Y mientras cumple la fantasía del narco, se convierte en otra de las modelos, viendo a la vez al artista subido a una escalera, pintándolos.

Lucrecia parece haber cruzado el cristal del espejo, convirtiéndose en aquello en que su marido y su hijastro la transformaban en ambas novelas: una musa de pintores. Sin embargo, sólo desde ese otro lado entiende qué es lo que realmente desea y reúne el valor y la confianza para confesárselo a sí misma. En línea con Foucault, la realidad se define a partir de su reflejo en el espejo:

Entregarse a ese esbelto joven de expresión fría y algo cruel sería como hacer el amor con un Fonchito-joven-casi-hombre, o con un Rigoberto rejuvenecido y embellecido, un Rigoberto-joven-casi-niño.<sup>312</sup>

No le sorprendió, ni le importó. Cabalgaba, colmada, ebria, agradecida, embotellada, pensando, ora en Fonchito, ora en Rigoberto.<sup>313</sup>

---

<sup>312</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 333

<sup>313</sup> *ibid.*, p.337

Hasta ese momento, Lucrecia interpretaba los deseos de su marido y su hijastro. Aquí, muy parecido a lo que ocurre con la narración "Laberinto de amor" en *Elogio de la madrastra*, la protagonista femenina adquiere valor y soberanía cuando se le pide interpretar el arte y crear fantasías propias. Ambas veces se trata de relatos que superan en muchos aspectos aquellos de Rigoberto y Foncho, destacándose sobre todo su carácter transgresor y onírico.

Con respecto a la introducción del pintor Egon Schiele como personaje de la novela (precisamente en ese episodio, ya que anteriormente aparece solo por referencias de Foncho), puede decirse que cumple varias funciones. Schiele es el reflejo de Foncho, contribuye a entender o mistificar a este personajillo que se escapa a las definiciones. Schiele es también la transgresión, la pintura de la sexualidad violenta, exagerada, expresionista, de desnudos desafiantes.

Cuando nos referimos a cómo contribuye en concreto la figura del pintor austriaco a la configuración de los planos de realidad, hay que tener en cuenta principalmente dos cosas: el tema del doble y el tema de la ficcionalización de personajes reales.

La Viena de la época de la Secesión vivía el esplendor del psicoanálisis, algo que sin duda se observa en gran medida en el arte (la misma pintura de Schiele, tan provocadora y sexualizada, refleja en gran medida el clima de la época). Uno de los grandes temas del psicoanálisis fue sin duda el doble. El *döppelgänger* proviene del narcisismo primario del niño, surge del deseo de protección contra la destrucción del yo para asegurar la inmortalidad. Sin embargo, más adelante el doble invoca lo siniestro y el retorno a un estado primitivo. El doble es todo aquello que es inaceptable para el ego, bien aquello suprimido por negativo, o bien deseos, esperanzas y utopías desterradas hacia el subconsciente por el principio de la realidad.<sup>314</sup>

Con motivo de los autorretratos de Schiele nos hemos referido al "narcisismo" del artista que plasmaba su propia imagen en innumerables autorretratos en los que a veces se duplicaba y hasta triplicaba. La figura del *döppelgänger* más o menos siniestro está omnipresente en la obra del pintor. Autorretratos idénticos, o los diferentes estados de ánimo, o el hombre y la muerte o su sombra son sólo unos ejemplos. Se puede ver

---

<sup>314</sup> Freud, Sigmund, "The Uncanny", en: *Sigmund Freud. The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Vol. XVII, London, The Hogarth Press, 1955, pp. 234-235

claramente la relación con la novela en la que los protagonistas se proyectan en submundos donde se duplican para dar cuerpo a sus deseos e ilusiones.

Foncho, sin embargo, va un paso más allá. Su afición por el pintor llega a ser obsesiva:

Es que yo soy él, madrastra. Aunque lo tomes a broma, es así. Siento que soy él.<sup>315</sup>

La pasión del niño por ese pintor (...)era patológica. (...)había un riesgo para la salud psíquica del niño en que se identificara de esa manera con un pintor de inclinaciones tan retorcidas como Egon Schiele.<sup>316</sup>



Egon Schiele "Profetas o Doble autorretrato" (1911)  
Óleo sobre lienzo, Staatsgalerie Stuttgart

Schiele es el doble siniestro de Foncho (o si tenemos en cuenta la dialéctica del espejo, al revés). Siguiendo a Freud, podríamos decir que encierra lo suprimido y lo primitivo, los deseos prohibidos y corregidos por el principio de la realidad. Sin embargo, Foncho mismo tiene muchos elementos siniestros y parecería más que utiliza a su doble para manipular y justificar sus acciones. Mirándose en el espejo de Schiele, Foncho encuentra una razón de sus actos, pero no sólo Foncho. Los niños de edad parecida a la suya que desfilan por los dibujos y cuadros del pintor, en poses abiertamente sexuales, y las acusaciones de pederastia siempre presentes cuando hablamos de Schiele convierten estos cuadros en el espejo "siniestro" de la familia entera de don Rigoberto.

Foncho, en su identificación con Egon Schiele, se siente como un esquizofrénico, un ser escindido, algo que tal vez sean todos los artistas. El arte supone la creación de otros mundos de manera impune, por lo que a un pintor, a un músico o a

<sup>315</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 246

<sup>316</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 284

un escritor se les permite tener doble personalidad. Vargas Llosa, de hecho, lo define como "exhibicionismo del esquizofrénico"<sup>317</sup>

Por otra parte, no hay que olvidar que la ficcionalización de los personajes reales les confiere la dimensión de entes de ficción, contribuyendo, asimismo, a ensalzar la índole "real" de los protagonistas ficticios. Ocurre sobre todo con Egon Schiele, quien, a diferencia del caso de Gauguin donde se ficcionaliza el universo entero del pintor con todos sus integrantes, se coloca por momentos al lado de los personajes de *Los cuadernos de don Rigoberto*, confundiéndonos con respecto a su carácter real o imaginario. En "La cita de Sheraton", como ya hemos visto, el pintor y sus modelos, junto con Rigoberto, Lucrecia y Foncho se colocan todos en un mismo plano, atravesando el espejo. La realidad del pintor en la ficción novelesca, unida a los recursos de la arquitectura novelesca y la metáfora del espejo, contribuye a la irrealidad de los personajes y de toda la trama.

No hay que olvidar que en *Los cuadernos de don Rigoberto* las ilusiones del protagonista incluyen múltiples elementos, pequeños guiños, que nos dejan claro que es él, encerrado en su biblioteca, el que sueña despierto con su mujer ausente.

En las persianas se insinuaba una rayita pálida. Otro amanecer lejos de Lucrecia. (...)  
Pero, ¿no estaba ella aquí?<sup>318</sup>

A veces, incluso hablaríamos de un metadiscurso de una persona que escribe o reflexiona sobre su propia creación, como en el episodio con Fito Cebolla:

En eso, se soltó la alarma. Vaya susto. Pero, ni por ésas se habían despertado Fonchito, el mayordomo, ni la cocinera. ¿Era verosímil? No. Pero, sí muy conveniente, pensó don Rigoberto<sup>319</sup>

O en ese otro, cuando Rigoberto siente celos de Pluto:

- Si lo dices en serio, lo borramos, corazón- le propuso doña Lucrecia<sup>320</sup>

---

<sup>317</sup> Vargas Llosa, Mario, "Los truenos verbales", entrevista por Rosa Montero, *La Nación* Revista, Buenos Aires, 23/4/1997 (<http://www.lanacion.com.ar/211269-los-truenos-verbales>)

<sup>318</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 101

<sup>319</sup> *ibid.*, p. 104

<sup>320</sup> *ibid.*, p. 68

El capítulo "La cita de Sheraton" sigue directamente el dibujo de Moa en el espejo y representa el punto culminante de la novela, pero no es, sin embargo, su última fantasía. *La vida es sueño*, entrelazada con el encuentro imaginario con la mulata Estrella en un burdel, donde Lucrecia juega el papel de Rosaura de la obra de Calderón de la Barca, viene a subrayar ese espejismo (nunca mejor dicho) que constituye la vida humana. Don Rigoberto se decanta por la realidad (a Vargas Llosa siempre le parecía que la fantasía tiene su límite y que su intromisión en lo racional-objetivo conlleva múltiples peligros), pero más adelante intentaremos mostrar que esa realidad sigue siendo un espejismo y que, de hecho, nada ha cambiado con respecto al principio de la historia de la familia de Barranco.

### **La doble estructura de *El paraíso en la otra esquina***

La novela que narra la vida de Paul Gauguin y Flora Tristán, se nos presenta como dos historias paralelas, con muy pocos puntos en común. La narración transcurre en capítulos alternativos: impares (los de Flora) y pares (los de Gauguin), y se refiere a dos historias separadas por aproximadamente unos 50 años. Cada historia, por su parte, tiene un presente narrativo y un tiempo que pertenece al recuerdo, al pensamiento, a los fantasmas. Flora está recorriendo Francia antes de morir, mientras recuerda los episodios de su vida, muchos incluidos en *Peregrinaciones de una paria*, en forma de extractos de su biografía íntima, siempre en función de la lucha a la se dedicó de manera ferviente. En cuanto a Gauguin, la narración cubre un periodo más largo, de unos 11 años aproximadamente entre sus dos últimas estancias en Tahití, y unos recuerdos que abarcan gran parte de su vida, incluida su niñez en el Perú. Hedy Habra habla de dos líneas narrativas que podrían leerse independientemente y en las que cada historia está marcada por las vueltas al pasado y una multitud de planos de realidad de naturaleza pictórica o lingüística.

Tomás Eloy Martínez, en su artículo "Regreso a las utopías", observa que la destreza narrativa de Vargas Llosa es claramente superior en la parte que se refiere a Gauguin:

(...) está lleno de pasión, de un talento inusual para explicar las formas que va asumiendo el arte a través de las vueltas de la vida, y de una fuerza descriptiva que con frecuencia roza la poesía. (...) no hay una sola página que desfallezca.<sup>321</sup>

Hay críticos que consideran que las historias paralelas de *El paraíso en la otra esquina* entrelazan la perspectiva ideológica con la estética, lo político y lo artístico mediante la unión de los personajes de una y otra historia.<sup>322</sup> Sin embargo, creemos que esta afirmación debe ser bastante matizada. Aunque existen relaciones explícitas (Flora es abuela de Paul, con lo que existe un lazo histórico y familiar, expresado sobre todo en la figura de la hija y madre de ambos, Aline Gauguin) e implícitas (breves referencias a un posible talento pictórico de Flora, juegos intertextuales entre las dos historias como en el caso de Olympia, etc.), la impresión que dejan esas dos vidas es que no hay un posible punto de unión. Gutiérrez Mouat opina que la historia de Gauguin rebosa de elementos de los que la historia de Flora carece. Su hedonismo complementa el ascetismo de su abuela, el sentido estético a la ética intransigente. *El paraíso en la otra esquina* se descompone en dos mitades insuficientes en sí mismas, de carencia y exceso, que no consiguen casar en conjunto.<sup>323</sup>

Vargas Llosa se ha referido en innumerables ocasiones a las facetas ideológica y estética de la utopía (el verdadero tema de esta novela) afirmando rotundamente que las utopías a nivel social llevaron a sangrientas dictaduras y tragedias de pueblos enteros, y que el único lugar donde pueden subsistir es a nivel de las ideas o en la misma ficción. La imposibilidad de hallar puntos de encuentro entre Flora Tristán y su nieto realmente pone en evidencia la total incompatibilidad entre la dimensión estética y la dimensión social de lo utópico.

Cuando observamos cada historia por separado, la opinión expresada por Tomás Eloy Martínez se traduce en la existencia de un elemento en la historia de Gauguin del que carece la historia de Flora, que es precisamente el estético, y donde el Vargas Llosa escritor se mueve con una gran soltura. La pintura y todos sus aspectos (el proceso creativo, las descripciones y las narraciones de los cuadros, los lienzos evocados desde

---

<sup>321</sup> Martínez, Tomás Eloy, "Regreso a las utopías", La Nación, Suplemento Cultura, 30 de marzo de 2003 (<http://www.lanacion.com.ar/484334-regreso-a-las-utopias>)

<sup>322</sup> Agudelo, *art.cit.*, p. 3

<sup>323</sup> Gutiérrez Mouat, R. "Cosmopolitismo y hospitalidad en *El Paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa". En: MLN, 2008, vol. 123, n. 2, p. 396-414, ([https://www.academia.edu/11697832/Cosmopolitismo\\_y\\_hospitalidad\\_en\\_EL\\_PARAÍSO\\_EN\\_LA\\_OTRA\\_ESQUINA\\_de\\_Vargas\\_Llosa](https://www.academia.edu/11697832/Cosmopolitismo_y_hospitalidad_en_EL_PARAÍSO_EN_LA_OTRA_ESQUINA_de_Vargas_Llosa)), p.407

el pasado o la visión privilegiada del artista que imprime un toque especial a todo lo que observa) son elementos que no tienen su equivalente en la historia de la luchadora feminista. Por tanto, podemos decir que, aparte de la línea principal de la narración y los recuerdos, las estrategias efrásticas forman parte de la historia sobre el pintor francés, aportándole valor añadido.

De once capítulos sobre Gauguin, nueve llevan el nombre de uno de sus cuadros y utilizan ese cuadro como leitmotiv. Los otros dos giran en torno a su "vicio tardío" de pintor y a su relación con Vincent Van Gogh. La estructura de cada capítulo o bien sigue la generación de un cuadro (como ocurre en "Un demonio vigila a la niña" o "Aguas misteriosas") o el recuerdo de un cuadro ("Retrato de Aline Gauguin" o "La lucha con el ángel"), o bien la evocación de algún momento clave en la vida del pintor ("La Casa del Placer" o "El vicio tardío"). La narración en tiempo presente y los recuerdos se entrelazan en la mayoría de los casos con el proceso de generación del cuadro y ésta desencadena los procesos de la memoria e indagación en la calidad de los lienzos por parte de su autor.

Finalmente, hay que apuntar a que Vargas Llosa en *El paraíso en la otra esquina* hace uso de dos tipos de narrador. Mientras el omnisciente nos cuenta la historia de los personajes desde un punto de vista más objetivo, el otro narrador, en segunda persona, muy cercano a los personajes e implicado en la acción, surge cada vez que hay que hablar de sus intimidades, de su conciencia, de sus secretos y cómo no, de la pintura. Ése es el narrador que permite el movimiento sin fin entre diferentes períodos en la vida de Flora y Koke.<sup>324</sup> Es, asimismo, el que narra las éfrasis y el que siempre se pregunta si el lienzo que nos "pinta" es realmente una obra maestra.

---

<sup>324</sup> Kristal, "From utopia to reconciliation: *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

## "Lector in fabula"

### El autor, la obra y el lector

Roland Barthes destaca que hasta un punto en la historia de las letras, el autor ejercía una tiranía absoluta en la teoría y crítica literaria: la persona, la vida y los gustos del escritor eran determinantes para analizar una obra. Al contrario, el semiólogo francés cree que en el momento de empezar a escribir, el autor entra en el proceso de su propia muerte y que sólo a partir de entonces un texto narrativo empieza su viaje sin verse limitado por un factor que no permite su libre interpretación. Un texto tiene múltiples posibilidades, pero esa diversidad está enfocada a su destinatario, al lector, quien es el que da unidad a esa multiplicidad de ramificaciones abiertas.<sup>325</sup>

Umberto Eco elaboró a fondo este postulado en sus ensayos históricos *Obra abierta* y *Lector in fabula*. Una obra contemporánea, según Eco, se define por su carácter inacabado, por su ambigüedad y las múltiples interpretaciones que genera, apuntando siempre al otro para que la termine. La obra literaria es un todo orgánico que así, en su conjunto, interactúa con su destinatario. Este concepto inaugura unas relaciones replanteadas entre el artista y el público, una nueva mecánica de percepción y hasta una diferente posición del objeto artístico en la sociedad.<sup>326</sup>

La base de su interpretación es la existencia de dos tipos de signos: los de función referencial que establecen una relación unívoca entre el significante y el significado (los denotativos), y aquellos de función emotiva que, al contrario, suscitan recuerdos y sentimientos, emociones complejas y difusas. El que comunica, elige un "campo de sugerencia", y la reacción será más fluida cuanto más impreciso sea el conocimiento y cuanto más activa la imaginación. En eso consisten los estímulos estéticos y así, si la estructura material que se nos ofrece es agradable, cada vez que regresemos a un texto, a una frase, encontraremos motivos de placer. Por otra parte, si logra asombrarnos, ofrecerá un estímulo al juego complejo de la imaginación.<sup>327</sup> La creatividad de la narrativa se encuentra entre dos códigos, el lingüístico y el

---

<sup>325</sup> Barthes, Roland, "Death of the Author", en: *Image, Music, Text*, Hill and Wang, New York, 1977, pp. 142-148

<sup>326</sup> Eco, *Obra abierta*, pp. V-VI, 35, 89

<sup>327</sup> *ibid.*, pp. 99-10

translingüístico, y la imaginación es la que domina el código, un código estético, donde cada señal evoca múltiples interpretaciones y no se trata de una relación simple entre el significado y el significante.<sup>328</sup>

Charles Peirce definió que cada signo crea un *interpretante*; el equivalente del signo en la mente del intérprete, la idea del signo que éste tiene. Se trata de un concepto complejo que no opera como una definición del diccionario. Es decir, la palabra "niño" para nosotros no tiene un sentido unívoco de "macho humano pequeño", sino que evoca un sinfín de vivencias, sensaciones y conocimientos. Por otra parte, el signo produce una serie de respuestas inmediatas que establecen costumbres y una tendencia a actuar de manera parecida en circunstancias parecidas. Así se aprende a producir una situación concreta en la que se puede obtener la experiencia perceptiva del objeto al que se refiere el signo. Esa costumbre es lo que Peirce designa como el *interpretante final*. La realidad no es una simple existencia, es un resultado.<sup>329</sup>

En las novelas modernas, el artista busca a propósito una diversificación de posibilidades interpretativas. Son obras en movimiento, que invitan a participar en su propia construcción junto con el autor, y cuentan con muchas relaciones internas que el lector debe descubrir, así como aquellas que se abren en su totalidad a un sinfín de lecturas posibles.<sup>330</sup> Roland Barthes distingue dos regímenes de lectura en ese sentido: uno que es adherido a la anécdota, que podríamos llamar lineal, y otro tipo de lectura que pesa el texto, lee con aplicación, atrapa el asíndeton y atiende a la superposición de los niveles de la significancia.<sup>331</sup>

En el análisis de dichas obras también se toma en cuenta una serie de rasgos psicológicos, además de los rasgos culturales y sociales del receptor. Eco considera que hay que plantear el asunto de la formación de la percepción y la comprensión intelectual a través de la interacción entre los estímulos y el mundo del receptor. La psicología transaccional puso de relieve que los recuerdos, la ideología inconsciente y la cultura asimilada entran en juego con los estímulos, dotándoles de forma y de cierto valor en

---

<sup>328</sup> Barthes, "Structural analysis of Narrative", en *Image-Music-Text*, p. 123

<sup>329</sup> Peirce, Charles Sanders, citado por Eco, *Lector in fabula*, p. 31-35, 43

<sup>330</sup> Eco, *Obra abierta*, pp. 66-67, 87

<sup>331</sup> Barthes, Roland, *El placer en el texto* seguido por *Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France* pronunciada el 7 de enero de 1977, Madrid, Siglo veintiuno editores, 2007, p. 22

función de los objetivos. La psique se anticipa e interroga y, además, tiende a terminar y completar una experiencia inacabada.

Al actualizar el contexto, el lector colabora activamente haciendo presuposiciones: de tipo referencial, semántico, pragmático y muchas otras.<sup>332</sup> Nuestro conocimiento se activa y reactiva constantemente. En contacto con una obra, el lector evoca un "universo de discurso" que entra en comunicación con el "universo del discurso" del autor. Primero capta los estímulos estéticos en su totalidad, para luego vincularlos a sus propios recuerdos. Luego, en una segunda comprensión, lleva al primer plano los signos que antes no había considerado y viceversa. De tal manera se produce una reacción en cadena que cesa cuando deja de estimular al receptor, no sin dejar huella en forma de recuerdos de las emociones experimentadas.<sup>333</sup>

### **El lector y el laberinto novelesco**

Antonio Muñoz Molina llama la atención sobre la importancia del "acto de leer" en la totalidad de la obra de Vargas Llosa. Considera, en consonancia con lo anterior, que sus novelas son organismos dinámicos cuyos elementos tienen que funcionar en concierto para que la historia se despliegue en la conciencia del lector. El autor construye sus mundos de ficción administrando la información para, poniéndose en el lugar del lector, configurar en cada momento las expectativas sobre la naturaleza y la forma de la historia.<sup>334</sup>

(...) de algún modo muy primario, el novelista se parece al lector en que nunca sabe lo que viene después, incluso cuando más seguro cree estar de sí mismo o de los materiales que maneja. Se sigue escribiendo una novela por la misma razón por la que luego el lector seguirá leyéndola: para descubrir qué viene a continuación.<sup>335</sup>

Muñoz Molina recalca precisamente que las novelas de Vargas Llosa son laberintos constructivos y han de ir siendo descifrados gradualmente por el lector, con su inteligencia y su imaginación.<sup>336</sup> En toda la obra narrativa del autor hispano-peruano, las cajas chinas, los vasos comunicantes y las mudas son omnipresentes y más que

---

<sup>332</sup> Eco, *Lector in fabula*, p. 25

<sup>333</sup> Eco, *Obra abierta*, pp. 109-110

<sup>334</sup> Muñoz Molina, Antonio, "El lector en el laberinto", *El País*, Cultura, Especial: Mario Vargas Llosa - Premio Nobel de Literatura, 8/10/2010, ([http://elpais.com/diario/2010/10/08/cultura/1286488804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/10/08/cultura/1286488804_850215.html))

<sup>335</sup> *ibid.*

<sup>336</sup> *ibid.*

intencionados en su relación con el receptor. En las tres obras analizadas, a esto se añade el elemento visual que presenta ante el lector una "complicación" añadida: desentrañar el papel de la imagen traspuesta, no sólo en su función embellecedora, sino también con respecto a la narración y sus objetivos.

Un gran número de écfrasis literarias tiene un papel claramente estético. Esta faceta de lo iconotextual se ha expuesto detalladamente en la primera parte de este trabajo. Agudelo considera que, en *Los cuadernos de don Rigoberto*, las estrategias ecfásticas tienen esta función, ya que la manipulación del material verbal tiende a la expansión sintáctica y demanda un lector imaginativo, un lector que construye las imágenes y reacciona ante ellas. No obstante, los relatos e ilustraciones en el *Elogio de la madrastra* cumplen una importante función narrativa. Existe un despliegue narrativo a partir de la imagen que enfatiza la función diegética de la écfrasis y busca enlazar la descripción de la imagen con la historia. Las imágenes son pretexto y detonante de la narración.<sup>337</sup> Se puede afirmar que los eventos y los caracteres de esta obra están prefigurados por una serie de imágenes y que el desarrollo de la trama está determinado por unas piezas visuales.<sup>338</sup>

Por tanto, en todos los casos debemos tener en cuenta este doble componente: la arquitectura de la novela, y cómo participa en ella el elemento visual. Está claro que las tres novelas exigen un lector activo y atento que, además de tiempos y espacios, tiene que atar diversos niveles de realidad que se superponen o anticipan uno al otro y, entre ellos, uno propio del mundo del arte. La imagen, en su funcionalidad narrativa, ofrece al lector un plano añadido de significado que se une a los demás y cumple su papel en la trama.

Una estrategia muy común es la rotura de la linealidad del texto que obliga al lector a una participación más activa e intensa. Las desviaciones en el orden por secuencias pueden contribuir a esto (por ejemplo, la alteración del orden cronológico); para no perder el hilo ponemos atención en la ordenación y ese mismo esfuerzo nos obliga a reflexionar sobre otros aspectos. Nuestra atención se enfoca deliberadamente en ciertos elementos.<sup>339</sup> A menudo se le pide al lector que lleve precisamente a cabo una reconstrucción del material propuesto. En este tipo de obras, rige un mínimo orden

---

<sup>337</sup> Agudelo, *ar.cit.*, pp. 4, 7-8

<sup>338</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 247

<sup>339</sup> Bal, *Teoría de la narrativa*, pp. 60-61

mezclado con el máximo de desorden por el que se filtra el mensaje estético, que es singular precisamente por esa imprevisibilidad respecto al sistema y le permite aumentar el número de significados posibles.<sup>340</sup>

*Elogio de la madrastra*, *Los cuadernos de don Rigoberto* y *El paraíso en la otra esquina* tienen estructuras laberínticas. En general, se introducen diferentes tiempos, espacios o niveles de realidad por capítulos. Por ejemplo, las historias de Flora y Paul modelan la memoria del lector a través de un sistema binario de dos libros entrelazados y a nivel de cada una, extractos de recuerdos.<sup>341</sup> En el *Elogio* y *Los cuadernos*, nos enfrentamos a episodios de fantasías, cartas, recuerdos y écfrasis, todo mezclado con la narración lineal.

Habra llama la atención al hecho de que los cuatro estratos de la realidad en *Los Cuadernos* (las cartas de don Rigoberto, sus fantasías, los cuentos intercalados y los anónimos, junto con los dibujos de Schiele a modo de sello) pertenecen todos a un mismo capítulo, por lo que el lector se ve obligado a armar ese rompecabezas. Lo mismo ocurre con las historias paralelas de Flora Tristán y Paul Gauguin; las historias que aparentemente no se cruzan, tienen, sin embargo, múltiples hilos sutiles que los unen, como el acercamiento de espacios ficcionales o personajes, como puede ser la madre de Gauguin, o, para ser más complejo, la Olympia amante de Flora y la Olympia de Manet, el cuadro que obsesionaba a Gauguin.<sup>342</sup>

La totalidad del universo de Paul Gauguin está claramente motivada por la pintura, y la pintura se usa para ilustrar cada elemento importante de la narración. En realidad, a los lectores se nos presenta el mundo a través de los ojos de Gauguin. La búsqueda de lo primitivo, el poder del erotismo en la creación, la crítica al arte parisino y la indagación de las vías experimentales, las mujeres-niñas, o los *mahus*, o su polémica relación con Van Gogh y Émile Bernard... todo tiene su contrapeso en los motivos pictóricos, como son los hechiceros, los *tupapaus*, los desnudos femeninos, la superposición de modelos maoríes por encima de las blancas "escleróticas", las bretonas

---

<sup>340</sup> Eco, *Obra abierta*, pp. 132-137

<sup>341</sup> Muñoz, J. "Leyendo a Mario Vargas Llosa: *El Paraíso en la otra esquina*". En: *Barcarola: revista de creación literaria*, N.º. 68-69, 2006, pp. 390-391 (<http://barcaroladigital.com/wp-content/uploads/2014/11/BARCAROLA-68-69.pdf>)

<sup>342</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

y los girasoles. La obra justifica la existencia del pintor, es su razón de ser y el móvil de sus actos, en ella está centrada toda su visión utópica del paraíso terrenal y también encierra la frustración porque ése paraíso realmente no existe. Como en una de las revelaciones de realidad profunda que vive el pintor, también se levanta ante nosotros el velo del misterio de la creación artística, con sus logros y miserias, y nos hacemos partícipes de ella.

En el *Elogio de la madrastra*, el relato ecfrástico enlaza directamente con el capítulo anterior y anticipa los acontecimientos del siguiente. Algunos de ellos encierran una mayor dificultad interpretativa, como por ejemplo la *Cabeza I* de Bacon, que choca con el erotismo de corte mitológico de las anteriores y augura tiempos complejos en la familia de don Rigoberto. Éste se retrata como el monstruo despojado de su humanidad justo después de que Lucrecia y Foncho consumasen sus primeros besos. De repente, nos apartamos de lo bello y armónico para hundirnos en lo monstruoso, en la pintura y también en la ficción. Su última frase: "Mírame bien amor mío. Reconóceme, reconócete"<sup>343</sup> es una llamada de atención al lector sobre el carácter de sus protagonistas y sobre aquello que está por llegar. Lucrecia adquiere su soberanía cuando, ya inmersa en una doble relación con el padre y el hijo, es capaz de reconocerse en el cuadro de Szyszlo. Uniendo opiniones de Foncho, Rigoberto y Lucrecia sobre el cuadro, el autor nos prepara para el desenlace."<sup>344</sup>

En un acto comunicativo complejo como es un texto literario, entra en juego precisamente aquello que no está dicho y que debe ser por tanto actualizado por el lector. El destinatario es necesario por la capacidad comunicativa y por los significados potenciales de la obra.<sup>345</sup> Una lectura activa, según Habra, es aquella capaz de generar submundos a través de la imaginación del lector. Esto se puede extrapolar y extender también al entendimiento de las obras de arte plásticas. Un texto espejo puede arrojar luz sobre la narración principal si el lector es capaz de reconocer los paralelismos. Cuando la mirada del lector coincide con otra (la del personaje o la del autor implícito), puede revelar significados escondidos.<sup>346</sup>

---

<sup>343</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p.125

<sup>344</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 161

<sup>345</sup> Eco, *Lector in fabula*, pp.51-53

<sup>346</sup> Habra, *op.cit.*, Introducción, *Elogio de la madrastra*: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual

(...) hay un tipo de competencia particular exigida por la obra, aquella que obliga, por un lado, a seguir el despliegue temporal de las acciones en el plano verbal y, por el otro, a construir narración con lo que sugieren las imágenes estáticas, “expuestas”. Si se quiere, se trata de la obligación de hacer decodificaciones en dos ámbitos distintos, que confrontan los poderes de la imaginación y la contundencia de las evidencias; pues si bien el relato verbal obliga a suponer la configuración visual de lo descrito, las imágenes exigen completar la información, no de las acciones, sino de las motivaciones más íntimas de los personajes.<sup>347</sup>

El lector debe identificar la historia marco y las informaciones proporcionadas por las imágenes y por las fantasías. La historia del triángulo erótico tiene que complementarse con las claves que proporciona la pintura a la narración primaria, hasta tal punto que se puede llegar a asumir que las historias de los personajes de las pinturas explican los móviles sexuales de la pareja.<sup>348</sup> La pintura nos habla y nos revela significados ocultos. En el *Elogio de la madrastra*, aunque no se desprende de la narración principal, la pintura señala a Rigoberto como otro de los responsables de la situación semi-incestuosa que ocurre en su casa. Las permanentes insinuaciones que se refieren al voyeurismo, a un tercero que observa, además de la incitación de la fantasía maliciosa con una base estético-erótica, sin duda plantea algunas dudas y aclara otras sobre la motivación de los personajes. Sin ella, la narración no tendría suficiente riqueza de matices como para entender el porqué de un hecho tan llamativo como es la seducción de una mujer madura por un muchacho preadolescente (¿o viceversa?).

En *Los cuadernos de don Rigoberto* el papel de la pintura no es tan estructurado como en su precuela, pero sigue teniendo un papel muy importante. Somos testigos de cómo Egon Schiele participa en la trama novelesca: sus cuadros se referencian por todas partes, se interpretan, se nos cuenta su vida, se justifican los actos por medio de la identificación de Foncho con Schiele y, finalmente, se colocan las ilustraciones como firma de unas cartas cuyo autor desconocemos. Podemos ver cómo opera la interpretación en el ejemplo de una obra muy importante para la novela: "Schiele dibujando a una modelo desnuda frente al espejo". Foncho se pone en evidencia aludiendo a un anónimo supuestamente enviado a Lucrecia por su padre. No obstante, la revelación antecede el correspondiente relato ecfrástico en forma de carta y el dibujo que se encuentra al final del capítulo, y por tanto crea una mayor tensión y expectativa

---

<sup>347</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 259

<sup>348</sup> *ibid.*, p. 260

en el lector, ya que no conocemos dicha carta ni obra. La referencia se repite varias veces:

En la conversación de Foncho y Lucrecia:

- Qué curioso - repitió la madrastra - Visto de espaldas, ese sombrero se vuelve una máscara. La cabeza de una fiera.
- ¿Como ésa que mi papá te pide que te pongas ante el espejo, madrastra?<sup>349</sup>

En la memoria de Lucrecia (a modo de salto adelante):

No necesitaba ir a buscarlo, la frase revivía con puntos y comas en su memoria: "Te desnudarás ante el espejo de luna, conservando las medias, y ocultarás tu hermosa cabeza bajo la máscara de una fiera feroz, de preferencia tigresa o leona."<sup>350</sup>

En la carta (pospuesta en el texto):

Te desnudarás ante el espejo de luna, conservando las medias negras y las ligas rojas, y ocultarás tu hermosa cabeza bajo la máscara de una fiera feroz, de preferencia la tigre en celo del Rubén Darío de Azul..., o una leona sudanesa.<sup>351</sup>

Y al final, en el mismo dibujo debajo del anónimo.

La pintura dentro del texto representa un alto en el camino que intenta echar algo de luz sobre ciertos puntos o filtrar nuestras ideologías y prejuicios. Cada una de las écfrasis, funcionando como una caja china o texto espejo, crea ciertas expectativas con respecto al resto del texto, o refleja e ilumina algunas de sus partes siempre que seamos capaces de apreciarlo. La insistencia en el dibujo de la Moa es una señal al lector que arroja luz sobre la totalidad del texto: la importancia del espejo, el simbolismo de tres figuras, el deseo de ser una persona completa, así como el dualismo hombre/fiera (otro de los motivos que se repite).<sup>352</sup>

---

<sup>349</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos*, p. 288

<sup>350</sup> *ibid.*, p. 288

<sup>351</sup> *ibid.*, pp. 320-321

<sup>352</sup> Ver también "Arpía leonada y alada", Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, pp. 154-155

## Las competencias del lector

Hay que señalar que, cuando habla de la cooperación del lector, Umberto Eco no apunta a un análisis con elementos extratextuales. El lector es una parte del cuadro de generación del propio texto, un principio que rige las obras desde el mismo inicio de su creación. La competencia del remitente y la competencia del destinatario no son las mismas; por tanto, crear un texto con vistas a su receptor, significa prever ese destinatario y su interpretación. Al predecir una serie de competencias que debe poseer el lector a la hora de descodificar y actualizar el texto, el autor tiene en mente lo que se llama *lector implícito* o *lector modelo* que pertenece a la estrategia de la creación del texto.

Las competencias que se presuponen en el lector modelo son variadas: lengua, edad, cultura, tiempo para leer, sagacidad asociativa, conocimiento enciclopédico. Cuando escribe una obra, el autor tiene en mente un lector ideal que entiende el código interpretativo a la perfección. Y cuanto más el lector real se acerque a ese concepto del autor, más placer obtendrá de la lectura. Entre otras, destaca la competencia intertextual: la experiencia que el lector saca de los textos leídos para así crear hipótesis de lectura. A la hora de acercarse a una obra literaria, se supone que la competencia intertextual nos permite reconocer ciertas reglas de género y violaciones de dichas reglas utilizadas para sorprender o dar golpes de efecto.

El texto ofrece al destinatario diversas posibilidades de interpretación. Sin embargo, éstas no son aleatorias. La competencia en el lector no solo se presupone, también se crea, se construye a través de diversos grados de dificultad lingüística, riqueza de referencias, claves del texto, lecturas cruzadas y parecido. Al sumergirse en una obra literaria, el lector aprende su código y en un cruce de competencias antiguas y creadas construye su comunicación con las intenciones del autor.<sup>353</sup>

Trasladado al campo de la intermedialidad y de las novelas que nos interesan concretamente, podemos sacar algunas conclusiones provisionales. A la hora de actualizar el contenido complejo de obras con un importante componente "visual" trasladado desde las artes plásticas, es obvio que entran en juego diversas competencias del lector. Aquí la competencia intertextual se convierte en intermedial; empezando por

---

<sup>353</sup> Eco, *Lector in fabula*, pp. 7, 53-58, 63, 81-84

la simple rememoración de formas y colores del mundo real y pasando por la imaginación visual, terminamos inevitablemente con la posibilidad de que el lector conozca los cuadros intercalados como relatos efrásticos o iconotextos.

El mismo Vargas Llosa ha afirmado en repetidas ocasiones que las obras de arte consisten un repositorio de los deseos y del imaginario cultural de cada uno, alojado en el subconsciente.<sup>354</sup> Por eso la pintura, junto con la escritura en las páginas de sus novelas, invita a los lectores a que también sean espectadores e incluso co-creadores en una empresa interartística conjunta en la que el lector participa en la producción de los significados. Interpretar una interpretación literaria de la pintura nos obliga a abrirnos camino entre el denso tráfico de los sistemas de signos: las pinturas pueden referirse a otras pinturas, a mitos, a historias bíblicas, etc. Las obras literarias pueden referirse a otros textos, a historias, a vidas humanas y, al final, a todo, incluida la lengua misma.<sup>355</sup>

Entonces, se puede postular la pregunta ¿la invitación a participar en este tipo de textos es válida sólo para el lector culto-conocedor del arte?, según objeta Peter Wagner.<sup>356</sup> Creemos que lo es en la misma medida en que haber visitado Dublín nos ayuda a leer *Ulises*, o conocer la historia sobre las guerras napoleónicas nos hace entender mejor *Guerra y paz*. Un saber previo puede facilitar y enriquecer la lectura en un nivel, pero también lo puede limitar en otro, cuando, del mismo modo como competencia intertextual, inhibe la sorpresa y el golpe de efecto previendo el desenlace de la historia real relacionada con una referencia o un texto espejo. Por otra parte, está claro que el novelista construye la competencia "intermedial" del lector con una serie de recursos que luego explicaremos, como son la introducción de las mismas obras en su forma original o el dibujo reducido en el cuerpo de las novelas, indicando o escondiendo títulos de cuadros y haciendo referencias en momentos clave que son una inequívoca invitación a ponerse a buscar en catálogos.

Las obras modernas, de estructura y arquitectura compleja, que ofrecen diversas opciones de interpretación al lector siempre fueron, sin duda alguna, y como ya destacamos, la especialidad de Vargas Llosa:

---

<sup>354</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual*

<sup>355</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, p. 197

<sup>356</sup> Wagner, *op.cit.*, pp. 36-38

Las voces narrativas, las indicaciones de lugar, los fragmentos de conversaciones, los puntos de vista, configuran un murmullo que solo se podrá dilucidar con la debida atención, en estado de alerta, con el oído dispuesto a detectar resonancias que nos permitan intuir las formas más amplias de la melodía.<sup>357</sup>

En el caso que nos ocupa, el relato efrástico se adhiere a la complejidad de los elementos novelescos, lo cual exige un lector particularmente activo. Creemos, no obstante, que, siempre que la lectura sea "de placer", activa y atenta para con las fisuras en el texto, estas novelas ofrecerán una multitud de posibilidades a toda una variedad de lectores diferentes.

La pintura, según hemos podido comprobar, se inserta en estos textos de modos diversos, pero cada uno de ellos tiene su intencionalidad con respecto al receptor. En el *Elogio de la madrastra*, a cada cuadro le corresponde un relato efrástico y una reproducción que puede ser consultada en todo momento por los lectores simplemente girando un par de páginas, aparte de la "Pinacoteca", donde se nos proporcionan los títulos y características básicas de los cuadros, como si estuviéramos en un museo (por ejemplo: "Jacob Jordaens, 'Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges' (1649), óleo sobre tela, Museo Nacional de Estocolmo)". El lector tiene a mano todos los recursos que necesita: la reproducción, (colocada justo antes del relato efrástico, para que así la primera impresión pueda ser visual antes de pasar al texto) y una glosa a modo de monografía.

El lector no es sólo receptor del texto, también se convierte en observador de la imagen (se le pide la capacidad de leer y mirar, y una imaginación abierta a diversos estímulos, como es la sugestión de que los cuadros pueden estar vivos). Se le piden capacidades cognitivas para, al mismo tiempo, interpretar la figura en el espacio y la sucesión de hechos en el tiempo, así como para entender la novela como un espacio mixto. Por tanto, la competencia del lector, la enciclopedia cultural específica según la define Eco, no solo es verbal sino también plástica. El texto hasta cierto punto exige una cultura visual que implica reconocer la estructura de la imagen y decodificar sus significados y usos sociales en la historia y no sólo los datos básicos como el título y los motivos del cuadro. Lo que a primera vista puede ser mera inspiración erótica, pasa a ser un acto de apropiación de la imagen en forma de fantasía.

---

<sup>357</sup> Muñoz Molina, "El lector en el laberinto"

Según Giraldo, tampoco se trata de una novela hermética que exija conocimientos especializados sobre el arte. La competencia del lector pasa por saber identificar las formas y deducir informaciones del contexto mediante el contenido de la imagen, por identificar el significado estético y cultural que las obras de la pinacoteca de don Rigoberto transmiten a sus receptores en la ficción (personajes) y en la realidad objetiva (lectores).<sup>358</sup> Podemos añadir, también en línea con Eco, que además de esperar cierta competencia intermedial, la misma se crea facilitando las ilustraciones.

De ahí cabe suponer que la interpretación dentro del relato que sigue la imagen, está hasta cierto punto vinculada y limitada por la propia imagen; es decir, no cabe la posibilidad de apartarse demasiado de lo visual. Pero, por otra parte, aquí estaríamos hablando casi de una interreferencia (o yuxtaposición) de imagen y texto, según el esquema de Kibédi, donde se señala que son precisamente las palabras las que tienen la función de acotar lo representado. Hay que repetir, además, que la écfrasis literaria no se refiere sólo a lo que está dentro de la imagen, pues tiene a su disposición todos los recursos propios de la literatura y, por tanto, sigue teniendo un campo muy abierto a la hora de interpretar.

Recordemos que en un signo de función emotiva o estética, el poder de lo imaginativo aumenta cuanto más impreciso sea el conocimiento. El campo de sugerencia es amplio, si no poseemos un referente claro. En ese sentido, la competencia del lector -es decir, el mayor o menor conocimiento de la pintura en cuestión-, puede restringir la asimilación del relato ecfástico. Sin embargo, éste sigue siendo muy abierto. Al definir el referente, el autor de *Elogio de la madrastra* lo que hace es precisamente permitirse una interpretación más libre, más adecuada a sus fines novelísticos, ya que no tiene que preocuparse en absoluto de cualquier posible confusión.

Giraldo considera que Vargas Llosa, al colocar las imágenes al lado de sus respectivos relatos ecfásticos, pone en crisis la misma noción de la écfrasis, haciendo colisionar la descripción verbal de la imagen con su presencia. De tal manera, abre la lectura a otras posibilidades y cuestiona la univocidad de la recepción. No se trata de redundar, sino de mostrar que la traducción verbal no tiene por qué coincidir con su original visual y puede llevarnos por los caminos de la imaginación menos pensados. La

---

<sup>358</sup> Giraldo, *art.cit.*, pp. 250, 256-258

écfrasis en *Elogio de la madrastra* no es descripción - se encuentra en el terreno siempre inestable de la interpretación.<sup>359</sup>

Al hablar de *El paraíso en la otra esquina*, podemos suponer, en un principio, que el lector posee una mayor competencia intermedial. Gauguin y sus motivos tahitianos resultan conocidos incluso a personas no tan aficionadas a la pintura y su biografía es bastante célebre, tanto por su faceta artística innovadora, como por aquella leyenda negativa de turismo sexual que le acompañaba. Por tanto, la libertad del novelista podría verse limitada, al menos por una mínima exigencia de verosimilitud, aunque, claro está, nos enfrentamos a una novela, no a una biografía. Vargas Llosa en ese sentido, echa mano de los escritos de Gauguin, que eran numerosos, a veces realistas a veces fantasiosos, frecuentemente contradictorios, y con muchas lagunas. El novelista los utiliza y amplía añadiendo lo omitido y planteando en muchas situaciones sus propias preocupaciones sobre la ficción y el arte, sin falsear, por otra parte, la figura del pintor histórico.

En cuanto a la pintura, tenemos otra vez claramente indicados los títulos de los cuadros. Todos, excepto el último, los caballitos rosados, donde, diríamos, expresa que al propio pintor, cerca de la muerte ya no le importa acotar ni presentar su lienzo, aparte de que, frente a la ceguera y de acuerdo con los postulados simbolistas, afirma que el color viene de la imaginación. Ya sabemos que cada episodio de "su parte" de la novela, gira en torno a algún lienzo. Pese a no llevar todos los datos que aparecen en *Elogio de la madrastra* ni sus reproducciones, se plasman con amplios detalles en el texto, por lo que tenemos un estímulo "visual" suficiente, así como datos para una posible búsqueda fuera del libro.

Finalmente, constituye una categoría aparte la auténtica enciclopedia de cuadros, dibujos, fotografías, y otros "estímulos" para el lector que, mayormente, ofrece sin cesar *Los cuadernos de don Rigoberto*. Así ocurre, por ejemplo, cuando Foncho ojea las monografías y muestra las obras de Schiele a su madrastra. A veces se trata de una simple enumeración:

¿Tú sabes que Klimt fue el maestro de Egon Schiele? (...) Lo pintó en su lecho de muerte. Un carboncillo muy bonito. *Agonía*, de 1912. También pintó, ese año, *Los ermitaños*, donde él y Klimt aparecen con hábitos de monjes.<sup>360</sup>

---

<sup>359</sup> *ibid.*, p. 251

Éste por ejemplo. *Los videntes de sí mismos*, de 1911. ¿Quiénes son esas figuras? Él mismo, repetido. Y, *Profetas (Doble autorretrato)*, de 1911. Fíjate. Es él mismo, desnudo y vestido. *Triple autorretrato*, de 1913. Él, tres veces.<sup>361</sup>

A veces, la miscelánea llega a ser tan densa y a contener tantos datos que satura al lector. No sólo se trata de cuadros; don Rigoberto acumula referencias de todo y a todo en sus cuadernos. Como cuando, por ejemplo, en sólo cuatro páginas llega a mencionar al poeta Philip Larkin, al hermafrodita de Louvre, a Lytton Strachey, Azorín, Alfonso de la Serna, Haydn, Douglas Fairbanks, la obra *El mercader de Venecia*, el *Mambo número 5* de Pérez Prado, a Jorge Luis Borges y André Breton.<sup>362</sup> Ellen Spielman llama a este compendio de sabiduría la "huachafería limeña", un amontonamiento de erudición propio de una cierta clase social en Perú que no tiene ni pies ni cabeza, y es sólo un producto de las modas, considerando, además, que *Elogio de la madrastra* es un intento fracasado de imitar e ironizar ese estilo cursi.<sup>363</sup>

Si tenemos en cuenta la competencia del lector implícito, se impone la conclusión de que ese exceso de estímulos intermediales e intertextuales no puede ser sino intencionado y que, como ya se ha expresado antes, dicha exuberancia parece realmente expresar un sentido de carencia. Martí considera que, por medio del ilusionismo verbal, el autor nos invita a un juego sin fin de interpretación y reinterpretación de un simulacro de la realidad. según deshacemos la red de fantasía que ha construido el autor, tenemos que reconciliar nuestras tendencias de proyección y reconocimiento, pues puede que el significado se "difiera" hasta el infinito o no llegue nunca, en términos derridianos.<sup>364</sup> La hiperproducción de imágenes, citas, pensamientos y referencias refleja más bien la incapacidad del personaje de evocar, o hacer olvidar aquello que realmente se echa en falta: el amor y la mujer perdida.<sup>365</sup>

---

<sup>360</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 204

<sup>361</sup> *ibid.*, p. 209

<sup>362</sup> *ibid.*, pp. 134-137

<sup>363</sup> Spielmann, E. "Los costos de una huachafería limeña: Boucher, Tiziano y Bacon en manos de Vargas Llosa". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 56, 2002, p. 59

<sup>364</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, pp. 200-201

<sup>365</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El espejo: metáfora de los procesos de creación y recepción artísticas, El conjuro de imágenes pictóricas: bálsamo y elixir para don Rigoberto, *Elogio y Los cuadernos* como iconotextos, Écfrasis, performance y narración

## El observador dentro y fuera de la novela

Vargas Llosa nos convierte, además de lectores, en espectadores: la recepción artística juega una baza muy importante para que el lector pueda participar en ella, y nos exige hacer una lectura a la vez que una interpretación de la imagen visual. El lector se coloca muy cerca del observador intratextual y contempla las pinturas a la vez que descifra el texto, haciendo en ese momento lo mismo que los protagonistas de la novela.<sup>366</sup> Aquello que conecta al lector con los protagonistas de la novela es su participación en el deseo por un objeto visual y en el placer de los personajes. La pintura se le presenta al lector como espacio de deseo. En "Candaules, rey de Lidia", "Diana después de su baño", y muchos otros cuadros, los ojos del ministro Giges o del pastorcillo Foncín proyectan la mirada de los lectores. El cuerpo desnudo de Lucrecia en sus diferentes variedades se exhibe a una doble mirada: la del observador dentro del texto y la del lector desde el exterior de la novela.<sup>367</sup>

En este mundo, el lector es esencialmente *voyeur*. O, para ser precisos, actúa como *voyeur* de *voyeur*, participando así junto con el narrador/observador/personaje en el placer incitado por las imágenes.<sup>368</sup> Este voyeurismo se nota también en las escenas teatralizadas de *Los cuadernos de don Rigoberto*, los montajes o mini-dramas que son producto de la imaginación de Rigoberto o bien obra de Foncho, que emula los cuadros de Egon Schiele. La mirada de un lector cómplice es imprescindible para evocar la ausencia de Lucrecia, creando ese espacio de teatralidad. En otras ocasiones nos colocamos cerca del niño, observando cómo Lucrecia y Justiniana posan recreando los dibujos del pintor austriaco.<sup>369</sup> Agudelo también habla del lector *voyeur*, o lector perverso, que se genera cuando la intensidad de imágenes y el conjunto de relatos ecfrásticos ponen ante sus ojos escenas más visuales, sobre todo el goce de la pareja inspirado en los libros y grabados de la colección de don Rigoberto.<sup>370</sup>

El poder de la mirada se intensifica cuando nos ponemos en la piel del personaje Paul Gauguin, sobre todo en alguno de esos momentos privilegiados cuando sus ojos captan cierta escena de manera abocada a producir un gran lienzo. Además, el narrador

---

<sup>366</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual*

<sup>367</sup> Martí Peña, *op.cit.*, *El retrato de Lucrecia*

<sup>368</sup> Martí Peña, *op.cit.*, *Venus con amor y música*

<sup>369</sup> Martí Peña, *op.cit.*, *La puesta en escena de la narración: las ensoñaciones de don Rigoberto como performances relatoras*

<sup>370</sup> Agudelo, *art.cit.*, p. 12

en segunda persona utilizado en esta novela contribuye a crear cercanía con el punto de vista del personaje. Parece que nos colocamos detrás de sus ojos cada vez que se pregunta si ha producido una obra maestra, cuando cuestiona las intenciones y los resultados de su pintura, y a menudo, observamos los cuadros para redescubrir trazos recónditos al tiempo que el propio pintor:

¿Era aquello el Paraíso, reinventado por un pintor salvaje avecindado en la isla de Tahití? Esa había sido tu vaga intención inicial. (...) Un Jardín del Edén no abstracto, no europeo, no místico, sino maorí (...) Pero no era eso lo que tenías al frente. ¿Quién era esa figura central (...)? Se echó a reír. ¡Un *taata vahine*! ¡Un *mahu*! Eso habías pintado, Koke, un hombre-mujer.<sup>371</sup>

Inmerso en esas enredadas estructuras, desentrañando el papel de la imagen en la trama novelesca, el lector se ve arrastrado a dar un paso más. En esta fase de la lectura, el "plano imagen" enlazaría directamente con el mundo real del lector.

No existe ningún mundo novelesco que no tome préstamos de la realidad; de lo contrario, sería inconsistente y se anularía a sí mismo. El lector tiene que fundar su comprensión del texto escrito en una mínima estructura de comprensión prestada de su experiencia. A medida que va leyendo, el lector primero compara el texto con su mundo real, haciendo hipótesis según avanza, imaginando qué es lo siguiente que debería ocurrir. Para poder formar las hipótesis, tiene que salir del texto mediante los llamados "paseos inferenciales" e indagar en su propia experiencia, en otros escritos, creencias o, simplemente, establecer ciertas reglas de juego. Así construimos nuestro mundo de referencia del texto literario.<sup>372</sup>

Ahora bien, si en el texto literario se ficcionaliza una imagen o, mejor dicho, un cuadro, en el mundo de referencia inevitablemente aparecerá ese mismo cuadro, solo que el real. Es lógico suponer que el lector, por puro placer estético o por motivos de la trama narrativa, incluirá esa realidad objetiva a su mundo de referencia. Y en el caso de que no la conozca, es lícito suponer que deseará conocerla, es decir, ver las imágenes, además de "leerlas". De ahí que quepa hacer la pregunta sobre si, además de construir la competencia intermedial del lector dentro del texto, el mismo texto acaso nos dirige hacia los cuadros actuales como parte de su estrategia.

---

<sup>371</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 251

<sup>372</sup> Eco, *Lector in Fabula*, pp. 111-113. 117, 131-133,

En el *Elogio de la madrastra*, por ejemplo, esta duda se resuelve en la misma edición; la imagen es parte intrínseca de la novela, la écfrasis se desarrolla a partir de un dato visual previamente compartido con el lector. Además, junto con la reproducción, se nos expone la información sobre el pintor, el período, la técnica o el museo donde se encuentra la obra. Por tanto, la novela explícitamente incluye y remite a una realidad que forma parte del mundo del lector y del autor. Es decir, lo real objetivo se introduce en el cuerpo de la ficción mientras que la relación imagen/texto se traslada al nivel extratextual, donde el lector se enfrenta directamente a la imagen. Así, al triple esquema autor/texto/lector, puede añadirse un cuarto elemento: la imagen real, junto con su propia problemática como son las leyes de la percepción, la simultaneidad o la yuxtaposición de la imagen y texto.

Además de esto, en esta novela Vargas Llosa utiliza una técnica que nos invita a traspasar la frontera del texto literario y encontrarnos directamente ante la obra de artes plásticas. La écfrasis se narra desde dentro del cuadro, saltando la instancia observadora. De hecho ésta -el personaje-, se convierte en una o varias figuras del lienzo y desde allí nos habla en primera persona. Es muy obvio en el ejemplo de "Diana después de su baño". Si seguimos las indicaciones "izquierda-derecha", está claro que se señalan desde la perspectiva de la figura pintada y no desde el punto de vista del observador intratextual.<sup>373</sup>



Esa, la de la izquierda, soy yo, Diana-Lucrecia. (...) A mi derecha, inclinada, mirándome el pie, está Justiniana, mi favorita<sup>374</sup>

También se dirigen a nosotros en primera persona el dios Amor en "Venus con amor y música" (explicándonos, además, qué parte del cuadro es real y qué es lo que no existe), en "Semblanza de lo humano" (en la que la Cabeza nos habla desde dentro de su cubo invitándonos con soberbia a participar en su degradación) o en "Candaules, rey de Lidia", (donde el rey-Rigoberto, parece invitarnos a entrar en el cuadro para observar la

<sup>373</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra*: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual

<sup>374</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 69

grupa de su esposa junto con nosotros).<sup>375</sup> En todos estos casos se borra la instancia observadora intratextual y se coloca el cuadro y su historia directamente ante el lector.

En el caso de éfrasis como figura retórica, sin reproducción visual alguna, el proceso se dificulta hasta cierto punto, ya que la imagen no se nos presenta. No obstante, podemos suponer que el mecanismo de operación sobre el lector es parecido. Por ejemplo, cuando Lucrecia y Justiniana protagonizan "Dos jovencitas yaciendo entreveradas", se nos ofrece el título del cuadro y, acto seguido, Foncho empieza a colocar a sus actrices en la postura de las modelos del cuadro. Dentro del apartado sobre la creación/recepción, ya se ha hablado de que a nivel interno del relato ecfrástico, al activarse, nuestra imaginación visual crea ciertas expectativas con el objetivo de cerrar la "percepción" de representaciones esquemáticas y narradas en forma de una imagen.<sup>376</sup> Aquí, sin embargo, nos colocamos ante un cuadro dinámico al lado de su director que no permite captar del todo su resultado.

No te muevas Justita. Date la vuelta, nomás. Échate a su lado, madrastra, de espaldas sobre ella. La mano así, bajo la cadera. Tú eres la del vestido amarillo, Justita. Imítala. Este brazo aquí, y, el derecho, pásaselo a mi madrastra bajo las piernas. Tú, dóblate un poquito, que tu rodilla choque con el hombro de Justita. Levanta esta mano, pónsela a mi madrastra en la pierna, abre los dedos. Así, así. ¡Perfecto!<sup>377</sup>

¿Cuál es la pose final de las modelos? ¿Aquella que capta el pintor? El hecho de proporcionar el título antes de empezar con este baile de las figuras, nos lleva a suponer que el texto se proyecta de tal manera, que nos invita a buscar la obra original que corresponde al producto de ese complicado entramado de movimientos.

A esto podemos añadir también los misteriosos dibujitos colocados al final de cada capítulo. Los dibujos de Egon Schiele que cierran los anónimos a modo de firma, flotando en las páginas del libro, sin marco, sin color y sin glosa alguna, casi convertidos en letra impresa. También aquí podemos lanzar la hipótesis de que una

---

<sup>375</sup> En el cuadro "Candaules, rey de Lidia", la mirada de la reina se dirige hacia fuera, hacia el espectador: nos invita a participar en el cuadro y, también a ser voyeurs junto el rey y su ministro. En las imágenes introducidas en la novela *Elogio de la madrastra* es importante notar la manera en que se miran las figuras entre ellas y cómo manera ven al espectador. En ese sentido podemos hablar de circuitos cerrados y cuadros abiertos hacia el observador: algunos actúan para el voyeur sin mostrar aparentemente conciencia de su presencia mientras que otros nos piden que entremos a formar parte de ese mundo.

<sup>376</sup> Aunque aquí no podemos hablar de las leyes de la percepción (por ejemplo en el sentido de la Gestalt), al leer una éfrasis, el lector, no obstante, crea ciertas expectativas de "cierre de esquema". Por ejemplo, si se nos dice qué elementos se hallan a la izquierda de la imagen, esperaremos que se nos diga también qué se encuentra a la derecha etc.

<sup>377</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 85

investigación del lector en su propio universo -el extratextual-, una búsqueda de sus nombres, significados y procedencias en los catálogos del pintor constituye un elemento de la estrategia del texto.

El dibujo que corresponde a la écfrasis anteriormente citada se encuentra en el libro, justamente al final del capítulo que comienza con el juego de los cuadros, aunque también se podría averiguar qué significado tiene, quiénes son las mujeres, qué relación tienen entre sí y con el pintor, etc. La invitación a conocer lo visual es aún más notoria cuando hablamos de "Schiele dibujando a una modelo desnuda frente al espejo": la obra que tiene la mayor importancia en la trama narrativa. Su dibujo correspondiente también cierra el capítulo, pero quedan muchas preguntas abiertas con respecto al mismo dibujo y su vínculo con la trama. Además, a partir de ahí, es lógico suponer que los otros dibujos incluidos a modo de ilustración también aporten su peso en el argumento de la novela, solo que, a menos que de antemano seamos conocedores de la pintura de Schiele, no sabemos nada de la mayoría de ellos.

Vemos que también ocurre algo parecido en el *Elogio de la madrastra*, donde la imagen es parte del texto y forma con él un todo, facilitando así la recepción simultánea de los dos. *El paraíso en la otra esquina*, en cambio, es un caso aparte. Al lado del Gauguin-personaje participamos en la creación de las obras y descubrimos los detalles que detecta en ellos el novelista. Es inevitable que se despierte un interés tanto estético como narrativo.

Quién era esa gran figura central, con un taparrabos blanco, que cogía una fruta del árbol invisible y que tenía sobre su cabeza y partía la tela en dos mitades? No Eva, ciertamente. Ni siquiera era seguro que fuese una mujer (...) <sup>378</sup>

Un grupo de piadosas bretonas, luego de escuchar el sermón dominical de un tonsurado párroco de perfil parecido al tuyo (...) <sup>379</sup>

A Vincent no le gustó nada ese retrato. Cuando se lo enseñaste, quedó un buen rato observándolo, muy pálido, mordiéndose el labio inferior, el tic que lo asaltaba en los malos momentos. Por fin murmuró: 'Sí, ese soy yo. Pero loco.' <sup>380</sup>

Son sólo algunos de los múltiples ejemplos que se dan en esta novela, ya que todo en la vida de Paul Gauguin gira en torno a la pintura. El lenguaje empleado por el

---

<sup>378</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 251

<sup>379</sup> *ibid.*, p. 285

<sup>380</sup> *ibid.*, p. 343

escritor a la hora de abordarla es exquisito, pero eso, al tiempo que posee una belleza plástica autosuficiente, también incita a dar el salto hacia lo real objetivo e incluir el plano de la imagen en la arquitectura de la novela.

Hay que señalar una importante diferencia entre *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto* por un lado, y *El Paraíso en la otra esquina* por el otro. En el capítulo que corresponde a los diversos planos de realidad se ha expuesto que esta última novela ficcionaliza el universo entero del pintor francés, cuya vida, además, se coloca en un momento preciso en la historia, algo que en la novela se respeta. Por mucho que fluyan los recuerdos de Paul y Flora, en los mismos títulos de los capítulos se indica el año en que transcurren. Presenciamos el momento en que las obras plásticas se producen, con lo cual el lector hace un viaje en el pasado y en el tiempo, trasladándose a un plano puramente ficcional. Sin embargo, cuando hablamos de las primeras dos novelas, la situación es un tanto diferente. Podemos perfectamente concebir una familia contemporánea a nosotros, que ha tenido acceso y oportunidad de contemplar algunos lienzos igual que nosotros, tal vez incluso en el mismo lugar, y de tal manera ha usurpado una pequeña porción del mundo real del autor y de los lectores.

Los autores y críticos "modernos" consideran que, a diferencia del lector implícito que forma parte del texto narrativo, el caso contrario no se puede dar. Un personaje que supuestamente sale del texto narrativo representa solo la confrontación de un mundo textual con otro metatextual. Por el contrario, si una persona u objeto real entran a formar parte de la ficción, siempre se convierten en entes de ficción. Mario Vargas Llosa se encuentra en esta línea de análisis. Una ficción, para él siempre es una ficción. Es cierto que tiene sus lazos con la realidad, con la vida, pero no se confunden y la ficción existe como una vida alternativa en el momento de la lectura. El novelista de hecho critica la actitud de ciertos filósofos postmodernos que han atentado contra el principio de realidad, creyendo que la vida misma es una ficción manufacturada por las palabras y que el ser humano no está capacitado para discernir entre la verdad y las mentiras.<sup>381</sup>

Sin embargo, ya que desde el principio afirmamos que una multiplicidad de enfoques a la hora de analizar la novela sólo puede enriquecer nuestro trabajo, no

---

<sup>381</sup> Vargas Llosa, Mario, "La hora de los charlatanes" y "Prohibido prohibir", en: Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012, pp. 80, 88)

podemos dejar de lado a aquellos que afirman que un "lector implícito postmoderno" acepta el desafío de esa paradoja y que, respecto a él, el cuadro desde las páginas de una novela activa una ilusión a modo de trampantojo.

Hedy Habra plantea la posibilidad de la existencia de un potencial universo extratextual de los personajes, no formulado verbalmente, en el que éstos han tenido acceso a las obras de arte que se exponen en la novela, que es precisamente el espacio que invade el lector. Y tenemos la impresión de que los personajes comparten ese espacio con nosotros mientras observamos la obra artística y leemos las fantasías. Además, en otro orden de cosas, compartimos con los personajes el tiempo, el momento en que observan las pinturas. Sentimos que don Rigoberto, su mujer y su hijo están -o en algún momento estuvieron- en nuestra realidad, cuando se hallaban contemplando los cuadros que pertenecen a ella y que se encuentran a nuestra disposición en todo momento.<sup>382</sup>Y, al mismo tiempo, observamos a los personajes mientras éstos contemplan las pinturas.

En este punto es donde el cuadro "Camino a Mendieta 10", al que ya nos referimos como a la culminación de la trama reflejada en el texto espejo, cobra aún mayor importancia. Este cuadro aparece en la "Pinacoteca" como perteneciente a una colección particular. Y, efectivamente, ese cuadro no está expuesto al público; es más, es propiedad de Mario Vargas Llosa, y en las fechas de la redacción de la novela se encontraba en su casa Lima. De repente, la casa de don Rigoberto hace reminiscencia a la casa de su creador y permite al mundo real, extranovelesco, asomarse a la narrativa. Una porción del universo inmediato del autor queda incluida en la trama novelesca y, además, en un momento crucial para la trama. Al implicar al autor y su mundo, automáticamente se ve implicado también el lector. Los planos de la realidad novelesca rozan estas dos realidades objetivas, uniéndolos al mundo de la ficción, de los relatos íconotextuales y de la propia pintura.<sup>383</sup>

También nos referimos en su momento a la metáfora del espejo como heterotopía. Cuando en el episodio "La cita de Sheraton", el novelista coloca a sus tres protagonistas al lado de un fantasmagórico Egon Schiele, además de dos modelos más, en uno o ambos lados del espejo, el mundo real también se ve arrastrado a colocarse en

---

<sup>382</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra*: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual

<sup>383</sup> *ibid.*

algún sitio. Solo que ambos lados del espejo ya están ocupados por los protagonistas "reales" e "irreales" de la novela. (Recordemos: en una cama, en el centro del escenario, se encuentra Lucrecia con el narco y la prostituta Adelita -de nombre y apariencia muy significativos para Schiele-, en lo alto de la escalera está el pintor -representante de la realidad objetiva y ficcionalizada-, mientras que, en el espejo de luna se reflejan, en sus butacas, los observadores de la escena Foncho y Rigoberto.)

Finalmente, en *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, la complejidad interpretativa se acrecienta cuando consideramos que los personajes se mudan entre las dos novelas. De esa manera el papel del lector en la reconstrucción del texto; se sigue el recorrido de dichos personajes intertextuales que parecen existir entre los textos, fuera del espacio concreto de las novelas, y que los asemejaría a personajes extratextuales.<sup>384</sup> Junto con los mundos dispares dentro de la novela, tenemos que considerar también el "súper-texto" que compone esta novela con *Elogio de la madrastra*, donde los protagonistas reaparecen acompañados de un mundo imaginario más complejo, más laberíntico y con un sinfín de significados.<sup>385</sup>

En la cuestión de las artes plásticas, también opera la intertextualidad entre las novelas y también existe la posibilidad de establecer paralelismos y analogías entre las obras de arte reproducidas y los relatos efrásticos. Por tanto, se teje una red de lecturas intermediales: la intertextualidad opera entre dos (o más) obras de arte insertadas en sus respectivos textos narrativos. Tales interferencias artísticas invitan al lector a seguir las huellas de los personajes, o retroceder y ser partícipe de su contemplación e indagación artísticas.<sup>386</sup>

Mario Vargas Llosa considera que la cultura en su conjunto hace posible la comunicación entre seres humanos, pese a la diferencia de lenguas, tradiciones o épocas. Los que hoy se emocionan con Shakespeare, Mozart o Rembrandt, dialogan con todos aquellos que los admiraron en el pasado.<sup>387</sup> Por medio del mundo imaginario de don Rigoberto, Lucrecia y Foncho, Vargas Llosa nos muestra hasta qué punto hemos asimilado la cultura compuesta por los libros que leemos, los cuadros que

---

<sup>384</sup> Habra, *op.cit.*, Introducción

<sup>385</sup> Martí Peña, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica

<sup>386</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica

<sup>387</sup> Vargas Llosa, "Breve discurso sobre la cultura", en: *La civilización del espectáculo*, p. 74

contemplamos y las imágenes que se van archivando en nuestra memoria.<sup>388</sup> De tal manera, a través de las obras de arte, nosotros "dialogamos" desde fuera con los personajes que las admiran dentro de las novelas y, aunque sea ilusorio, por momentos compartimos una porción de realidad/ficción con los protagonistas de las novelas, y ellos con nosotros.

---

<sup>388</sup> Martí Peña, *op.cit.*, La creación de la ilusión pictórica, El trompe l'œil de la ficción

## Intertextualidad

El concepto de intertextualidad se basa en el modelo de Bajtin, quien fue el primero en afirmar que la estructura literaria no *es*, sino que se elabora con respecto a otra estructura, aunque el mismo concepto fue acuñado por Julia Kristeva en 1969. La palabra literaria no se entiende como un punto, o un sentido fijo, sino como el cruce y diálogo de superficies textuales, diferentes escrituras, escritor, destinatario, contexto actual o anterior. En ese sentido distingue la palabra directa, que es denotativa y remite a su objeto; la palabra objetual, que representa el discurso directo de los personajes; y la palabra de otro a la que se le inculca un sentido nuevo convirtiéndola de tal manera en ambivalente. El autor explota el habla de otro para sus propios fines, volviéndola a su vez relativa. Todo texto es un mosaico de citas, una absorción y transformación de otro texto.<sup>389</sup>

El fenómeno de la intertextualidad, omnipresente en todo texto escrito, desde la Antigüedad, o mejor dicho, desde que existe la literatura, cobra una gran relevancia en la estética postmodernista. El texto posmoderno se alimenta en gran medida de otros textos, y así llegamos a las llamadas "novelas polifónicas" según Julia Kristeva. Tampoco hay que olvidar en ese sentido los trabajos teóricos de pensadores influyentes como Barthes o Derrida. Y aunque había críticos que, como Genette o Rifaterre restringían el concepto de intertextualidad a cita, alusión o plagio, la época posmoderna vio una enorme proliferación de cruces entre escrituras y otros modos de expresión.<sup>390</sup>

En su forma más amplia, que es la que atañe a este trabajo, la intertextualidad abarcaría una serie de fenómenos que no pertenecen al campo de la literatura y del texto escrito. Dentro de ellos, una subdivisión especial es la intermedialidad, que en realidad es la esencia de todo texto ecrástico, ya que en ella intervienen dos sistemas semióticos (el de la pintura y el de la escritura), o bien el diálogo que se establece entre dos estructuras visuales.

---

<sup>389</sup> Kristeva, Julia, " Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en: *Intertextualité*, selección y traducción por Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 2, 9-10

<sup>390</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, Rifaterre, ""La ilusión de écfraesis", en: Gilman, E.B. [et.al.], *op.cit.*

En este estudio del diálogo que entablan las novelas con los elementos visuales y textuales, y que bautizaremos para los objetivos de este trabajo con el común nombre de intertextualidad, no se incluye la écfrasis literaria en el sentido más o menos estricto, ya que ese tema viene siendo ampliamente tratado en todo el trabajo. El presente apartado intenta mostrar el entramado de relaciones intertextuales e intermediales que se añade a la interpretación de la pintura en la escritura, contribuyendo así al sentido (o al sinsentido) de estas obras literarias.

En las tres novelas de Vargas Llosa, dicho repertorio es muy extenso. Además de los textos escritos y la pintura, se hacen referencias a fotografía, cine, música, televisión, revistas. Roy Boland destaca algunos ejemplos notorios: la colección de 400 libros y 100 cuadros de don Rigoberto representa un inmenso museo de obras desde la antigua Grecia hasta el mundo contemporáneo; la red de referencias del *Elogio de la madrastra* incluye los Juegos Olímpicos, el catolicismo, el budismo, la poesía de Quevedo, la novela *Amadís de Gaula* y el mito del unicornio; aunque, son *Los cuadernos de don Rigoberto* los que introducen un verdadero festín de intertextualidad que abarca figuras desde la cultura pop, como Tarzán, el Zorro, Cantinflas o Carlos Gardel, hasta Platón, San Agustín, Cervantes o Mahler.<sup>391</sup>

En *El Paraíso en la otra esquina*, en cambio, destaca otro tipo de cruce de textos. Después de una extensa labor de documentación, el novelista utiliza los escritos de sus protagonistas, Flora Tristán y Paul Gauguin, y establece un diálogo con ellos, ora reproduciendo, ora agregando elementos, en función de sus objetivos. A ello habría que añadir las referencias a una serie de pinturas de otros autores, así como a textos y personajes históricos.

A partir de estas premisas, se puede hacer un intento de clasificación de todo lo que engloba la intertextualidad en las tres novelas en cuestión:

- Pintura
- Fotografía, películas y otros elementos audiovisuales
- Textos literarios
- Textos autobiográficos, históricos, políticos

---

<sup>391</sup> Boland, "The erotic novels *In Praise of the Stepmother* and *The Notebooks of don Rigoberto*", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

- Música
- Personas y elementos del mundo real
- Varios

### Lo visual

Según bien apunta Geisdorfer, las relaciones que establece una pintura reproducida en el texto con su propio mundo pueden llegar a ser infinitas, ya que cada obra nos remite a muchas otras.<sup>392</sup> Al hablar de elementos visuales, en este apartado intentaremos acotar un denso tejido de conexiones analizando principalmente el diálogo que establecen los cuadros de las novelas con otros cuadros o con otro tipo de imágenes -como las fotografías- y de qué manera se reproducen estos múltiples referentes en la novela en cuestión. En un sentido más amplio, habría que tomar en cuenta la confluencia de ideas, postulados artísticos u opiniones de personas cercanas a los protagonistas o celebridades del mundo del arte. Es obvio que esta parte se refiere principalmente a Gauguin y su obra, aunque no hay que olvidar las imágenes fotográficas, e incluso las obras teatrales y las películas de *Los cuadernos*.

En el caso de *El Paraíso en la otra esquina*, aunque los cuadros se generan a partir de la realidad, muchos de ellos tienen múltiples referentes que subrayan lo que destaca la crítica a propósito de Gauguin: su pintura comienza con la impresión de la realidad, para luego convertirse en idea o imagen abstracta que compagina una multitud de influencias no siempre perceptibles a primera vista. Aunque la espontaneidad fue uno de los mitos cultivados por el pintor, la verdad es que su arte asimilaba influencias que abarcan desde la pintura medieval hasta las estampas japonesas. Cuando el pintor abandonó su vida anterior y emprendió el viaje a Tahití, llevaba consigo un gran baúl con libros, láminas y postales de arte; un catálogo visual de la cultura europea de la que nunca se desprendió. Asimismo, Gauguin es el primer artista que recoge influencias de todas esas obras indiscriminadamente, aprovechando, entre otras cosas, la fotografía y los avances en la impresión que ponían a su disposición las reproducciones de cualquier obra de arte.<sup>393</sup> En la misma novela se habla de las impresiones y fotografías de su colección: cuadros de Holbein, Durero, Rembrandt, Puvis de Chavannes, Degas,

---

<sup>392</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, p. 197

<sup>393</sup> Muñoz Molina, Antonio, "Ensueños de Gauguin", *El País*, Cultura, 5/4/2014, ([http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/01/actualidad/1396366780\\_100777.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/01/actualidad/1396366780_100777.html))

algunas estampas japonesas y la reproducción de un bajorrelieve del templo javanés de Borobudur.<sup>394</sup>

Seguramente, el cuadro más importante que se incorpora en la novela, y que entabla un importante diálogo con la obra del protagonista de *El Paraíso*, es "Olympia" de Edouard Manet. Esta pintura, provocadora, proscrita y adorada, fue la obra que convirtió a Manet en la mítica figura de la vanguardia artística y, a la vez, la eterna fuente de inspiración para Gauguin. Había pedido permiso para copiarla y en múltiples cuadros suyos aparecen elementos de "Olympia". En la novela, Gauguin también contempla esta gran pintura en una fotografía - fotografía que de hecho llevaba consigo a todas partes y que figuraba entre sus pertenencias cuando murió.

La reacción que provocó "Olympia" en los medios artísticos parisinos fue casi exagerada. Aunque inspirada principalmente en la "Venus de Urbino" de Tiziano, la diferencia entre los dos cuadros radicaba en el hecho de que, por primera vez no se representaba una diosa mitológica o una Eva en el Paraíso. Era simplemente una mujer moderna, una parisina común. Es más, sabiendo que Olympia era un popular nombre entre las prostitutas de la época, tal vez hasta representaba a una cortesana que espera a un cliente. La criada negra también aporta un elemento de ambigüedad, dado que los motivos de los baños moros con esclavas y esclavos negros eran un motivo frecuente del erotismo en la época. El gato negro de ojos amarillos simboliza la lujuria y la inconstancia, y alude a la perversidad baudeleriana.<sup>395</sup> *Olympia*, al igual que la Venus de Tiziano, extiende la mano hacia el sexo, pero con los dedos apretados contra su pierna, más que ocultar, enseña y contribuye a una deliberada provocación. La cortesana mira directamente al espectador, desafiante, desdeñosa e indiferente<sup>396</sup> "con su mirada de mujer libre y superior al mundo entero"<sup>397</sup>.

---

<sup>394</sup> Habra, *op.cit.*, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

<sup>395</sup> David Sweetman cita a un historiador del arte que indicó que las manchas de color planas, poco habituales en Manet constituyen una prueba que el pintor estaba familiarizado con la fotografía estereoscópica que era muy popular en aquella época y se usaba precisamente para fotos pornográficas. (Sweetman, *op.cit.*, p. 123)

<sup>396</sup> Litvak, Lily, *Imágenes y textos: estudios sobre la literatura y pintura, 1849-1936*, Ámsterdam, Rodopi, 1998, pp. 149-151

<sup>397</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 376

En la novela, los amigos de Gauguin se quedan impresionados con la fotografía y Tioka, un maorí de las islas Marquesas, pregunta quién es, si una diosa o una puta. El pintor contesta:

Las dos cosas y muchas otras más (...) Es lo extraordinario de esa imagen. Ser mil mujeres a la vez, una sola. Para todos los apetitos, para todos los sueños. La única mujer que no me ha cansado nunca, amigos. Aunque, ahora, apenas consigo verla. Pero la llevo aquí, y aquí, y aquí. Lo dijo a la vez que se tocaba la cabeza, el corazón y el falo.<sup>398</sup>

Hay muchas pinturas de Gauguin que guardan parecido con "Olympia". Por ejemplo, cuando el pintor histórico le pidió permiso a Manet para copiar su cuadro, el resultado fue "La pérdida de la inocencia", en el que aparece el perfil de Madeleine Bernard, la hermana del pintor Émile Bernard y, según la novela, amor platónico de Gauguin, el mismo perfil que se puede ver también en *Visión después del sermón*. Pero la pintura que aquí nos interesa especialmente es "Manao tupapau".

Es evidente que su afán de complacer a los críticos (...) estaba en contradicción con la proyección en la tela de su propio deseo ambivalente, al transferir a la blanca y pragmática Olympia a un cuerpo dorado. Aunque el protagonista sigue buscando el utópico espejismo como fuente de su inspiración, no se debe descartar en la génesis de esta obra, el efecto latente en su subconsciente de la fotografía de Olympia.<sup>399</sup>

Aunque en la novela *Olympia* no se relaciona con la generación de ningún cuadro en particular, su importancia para la obra de Gauguin no es para nada ignorada. Representa, para el protagonista, un objeto de adoración, cuya visión, junto con la insistencia de su amigo Schuffenecker, contribuyó a convertir a Gauguin en pintor:

El cuadro más impresionante que había visto nunca. Pensé, 'Pintar así es ser un centauro, un Dios', pensé, 'Tengo que ser un pintor yo también'.<sup>400</sup>

La misma "Olympia" tiene como modelo una la "Venus de Urbino" de Tiziano, y no podemos evitar relacionarla con la Venus del *Elogio de la madrastra* (aunque está inclinada hacia el otro lado -como lo está también "Manao tupapau"). A la vez, el gato de espalda erizada de este cuadro evoca la fantasía erótica con los gatitos de angora del principio de *Los cuadernos de don Rigoberto*, que a su vez dispara la memoria de una

---

<sup>398</sup> *ibid.*, p. 376

<sup>399</sup> Habra, *op.cit.*, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

<sup>400</sup> *ibid.*, p. 374

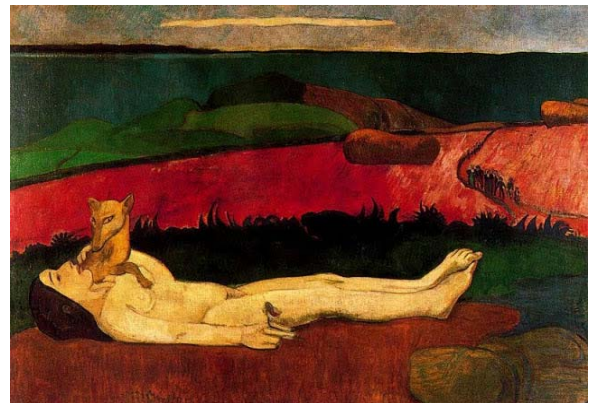
serie de cuadros en los que aparecen estos felinos al lado de desnudos femeninos, como "Rosalba" de Botero o "Desnudo con gato" de Balthus.



Edouard Manet "Olympia" (1863)  
Óleo sobre lienzo, Museo de Orsay, París



Tiziano Vecellio "Venus de Urbino" (1538)  
Óleo sobre lienzo, Galería Uffizi, Florencia



Paul Gauguin "La pérdida de la inocencia" (1890-1891),  
Óleo sobre lienzo, Museo Chrysler, Norfolk

Como ya hemos apuntado, el protagonista de *El Paraíso* conserva una fotografía de "Olympia", y la fotografía en general le ayuda a tener presentes a todas horas muchas imágenes que, de lo contrario, serían inaccesibles. Su baúl-museo contiene una serie de fotografías de temas diversos. Así, se establece una dialéctica aparte que contribuye al

vaivén entre lo real y lo fantaseado.<sup>401</sup> Concretamente, en la novela, dos pinturas están hechas a base de fotografías. "Pape moe" se debe a la fotografía de Charles Spitz titulada "Vegetación en los Mares del Sur" y "El retrato de Aline Gauguin" está basada en la fotografía de un antiguo retrato que estaba en la casa de don Pío Tristán en Lima. En el caso de la primera, a la descripción del referente real se añade la descripción de la fotografía:

Su título, "Vegetación en los Mares del Sur", era tramposo. Lo importante en ella no eran los enormes helechos, ni las madejas de lianas y hojas enredadas en ese flanco de la montaña del que fluía una delgada cascada, sino la persona de torso desnudo y piernas descubiertas, de perfil, que, aferrándose a la hojarasca, se inclinaba para beber o acaso sólo observar aquella fuente. ¿Un joven? ¿Una joven? La foto sugería ambas posibilidades con la misma intensidad, sin excluir una tercera: que fuera las dos cosas, alternativa o simultáneamente. (...) La imagen lo intrigó, lo indujo a fantasear, lo excitó.<sup>402</sup>

Luego, refiriéndose a "Pape moe", la novela vuelve a mencionar este segundo referente:

En la pintura la fotografía de Charles Spitz centellaba y vibraba; el andrógino y la Naturaleza no eran independientes, se integraban en una nueva forma de vida panteísta<sup>403</sup>

Hay que apuntar el hecho de que Vargas Llosa hace un cambio de referentes en la novela, ya que cuando el Gauguin histórico habla de la inspiración para esta pintura no se trata del leñador Jotefa, sino precisamente de la descripción de la fotografía de Spitz:

No hice ningún ruido. Cuando acabó de beber, tomó agua con la manos y la dejó caer en sus pechos; después, de la misma manera en que un antílope inquieto siente instintivamente la presencia de un extraño, miró fijamente hacia la maleza donde me ocultaba. Se zambulló en el agua con violencia (...)<sup>404</sup>

La diferencia entre el retrato original de Aline Gauguin (es decir, el de la fotografía, que se ha conservado) y el que hace Gauguin es más que obvio. Aline cambia y se convierte casi en una princesa inca para proporcionar una genealogía

---

<sup>401</sup> Habra, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

<sup>402</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 69

<sup>403</sup> *ibid.*, pp. 79-80

<sup>404</sup> Sweetman, *op.cit.*, p. 479

adecuada al salvaje peruano. En la novela, sin embargo, no se menciona esta fotografía. El recuerdo de "El retrato de Aline Gauguin" es incitado por otra fotografía: una imagen erótica de la colección adquirida por Gauguin en Port Said. La mirada de la chica se asocia con la expresión triste de su madre.

Don Rigoberto, a su vez, tampoco es ajeno a las fotografías. En ellas, casi siempre, se detiene en detalles eróticos: el monte de Venus, los pechos, los traseros, la espalda, las poses. El mejor ejemplo son las imágenes captadas por Man Ray. El fotógrafo norteamericano reinventó el desnudo clásico, a menudo inspirado precisamente en Ingres, otro de los pintores favoritos de Rigoberto, y de manera parecida, éste recrea los desnudos observando la función cinematográfica interpretada por Lucrecia, mientras yuxtapone las fotografías al cuerpo de su mujer. Tal es el procedimiento que usa el novelista para introducir una serie de mundos secundarios procedentes de fuentes como pueden ser la literatura, la pintura, la misma fotografía o el cine:

Ahí estaban las bellas formas llenas, la ondulada cabellera color azabache de su amada, las levantadas nalgas que hacían pensar en un mar bravo. 'No', se dijo. Más bien en el espléndido trasero de la bellísima fotografía La Prière, de Man Ray.<sup>405406</sup>

Martí llama la atención sobre otra fotografía de Man Ray incluida en el mismo párrafo: "Le Violon d'Ingres". Es una imagen que se une al movimiento acompasado del cuerpo de Lucrecia que emula las inflexiones de la voz de violín. En la imaginación de don Rigoberto, Lucrecia se torna a un tiempo obra de arte y composición musical<sup>407</sup>:

Tampoco desentonaba la comparación con la otra imagen de Man Ray que el cuaderno le ofreció, contigua a la anterior, pues la espalda musical de Kiki de Montparnasse (1925) era, ni más ni menos, la que en ese momento mostraba Lucrecia al ladearse y revolverse. Las inflexiones profundas de sus caderas lo tuvieron unos segundos suspenso, ido.<sup>408</sup>

---

<sup>405</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 151

<sup>406</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica

<sup>407</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El conjuro de imágenes pictóricas: bálsamo y elixir para don Rigoberto

<sup>408</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 151



Man Ray "Le Violon d'Ingres" (1924)  
Gelatinobromuro de plata sobre papel,  
Museo Reina Sofía, Madrid



Man Ray "La Prière", (1930)  
Fotografía sobre lienzo, J. Paul Getty  
Museum, Los Ángeles

A su vez, en el mismo capítulo, además de la dialéctica entre diversas pinturas y entre la pintura y la fotografía que se dejan sentir en el texto, se puede observar un tipo de intertextualidad aún más complejo. El título del episodio "Los hermanos corsos" es una fantasía inspirada en la película "The Corsican Brothers" del año 1941, protagonizada por Douglas Fairbanks y basada a su vez en la novela *Les frères Corses* de Alejandro Dumas padre. Los protagonistas de la película son dos gemelos siameses que sienten el dolor y las sensaciones del otro, y que, cómo no, se enemistan por enamorarse de la misma mujer. En esta fantasía, Rigoberto inventa a un hermano gemelo, Narciso, que le propone hacer un intercambio de esposas por una noche. Sin embargo, la protagonista de la experiencia *swinger* realmente es Lucrecia, ya que la mujer de Narciso se limita a observarlos con Rigoberto.

Este episodio, por otra parte, debe relacionarse con un texto de la antigüedad: el mito de Narciso. De hecho, el protagonista se inspira inicialmente en un verso del poeta Philip Larkin: "Sex is too good to share with anyone else"<sup>409</sup>, que a su vez lo remite a los cuadros y a la anónima escultura del hermafrodita de Louvre. A partir de allí se dispara una serie de referencias que lleva a la fantasía de don Rigoberto hacia su supuesto "hermano corso", Narciso.

---

<sup>409</sup> "El sexo es demasiado bueno para compartirlo con otros" [traducción a cargo de la autora de este trabajo] (*ibid.* p. 134)

Narciso es un símbolo particular tanto en la cultura, como en la interpretación de las conductas sexuales humanas. Según la mitología griega, fue un joven hermoso que rechazaba a todas las doncellas, condenando a la desdichada ninfa Eco a consumirse en una cueva hasta que de ella se quedara sólo la voz. El joven, sin embargo, fue asimismo castigado. La diosa Némesis hizo que se enamorase de su propia imagen reflejada en una fuente, y así, contemplándola, acabó arrojándose al agua.

El mito de Narciso se tratará con más detalle más adelante, aunque cabe adelantar algún dato sobre el simbolismo de este nombre. Según Herbert Marcuse, Narciso es lo opuesto a Eros. Absorto en sí mismo, desdeña el amor y, como tal, representa el sueño y la muerte. Es el antihéroe cultural que defiende una realidad diferente: la de la belleza y del gozo frente al principio del trabajo y de la productividad represora.<sup>410</sup>

### **Literatura y textos escritos**

En este apartado, hay que tratar principalmente dos tipos de textos escritos. Por una parte, están los diarios, los escritos autobiográficos, políticos o artísticos, cuyos autores son las personas reales en las que se basan los protagonistas de las novelas. Sobre todo, aquí hablaríamos de *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán, y *Noa Noa* y *Avant et après* de Paul Gauguin. Sin embargo, algo que tienen en común todos los personajes de las tres novelas es la actividad incesante de la escritura: obras publicadas, diarios, cartas firmadas y anónimas, hasta composiciones escolares, aparecen aquí, inseparables de su marco novelesco. Algunas de ellas son huellas de textos reales y otras pertenecen plenamente a la ficción. Entre dichos niveles de escritura puede observarse una intertextualidad "externa" que relacionaría la novela con las publicaciones y escritos reales de Tristán y Gauguin, y otra interna que opera entre el nivel de la "realidad" novelesca y el contenido de los cuadernos que escribe don Rigoberto o de los anónimos que cierran cada capítulo. Aquí nos ocuparemos sólo del primer tipo de intertextualidad, ya que la intertextualidad "interna" pertenece al análisis de la dicotomía realidad/fantasia dentro de la ficción.

El segundo tipo de intertextualidad comprendería las referencias a la literatura y otros escritos de carácter más ensayístico o filosófico que también abundan en las tres

---

<sup>410</sup> Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 155, 160)

novelas. Gauguin, por ejemplo, fue muy cercano al Simbolismo literario y tanto él como Van Gogh fueron grandes lectores de Balzac, Hugo, Zola, los hermanos Goncourt, Maupassant, Dickens, Whitman o Tolstoy, escritores que proporcionaban una visión del mundo muy parecida a la suya.<sup>411</sup> Y así también, en la ficción de Vargas Llosa, algunas obras literarias, como *Los Miserables* de Víctor Hugo o *El cuervo* de Edgar Allan Poe, se convierten en verdaderos protagonistas de la novela, mediante su íntima relación con ciertos hitos en la vida y obra del pintor.

Don Rigoberto, por su parte, hace mención a una gran variedad de obras de autores diversos como Borges, Larkin, Strachey, Azorín, Shakespeare, Highsmith, Onetti, Calderón de la Barca, Neruda, Vallejo, Fray Luis de León o San Juan de la Cruz.<sup>412</sup> Entre ellos destacamos *La vida breve* de Juan Carlos Onetti y *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

### ***Escritos de los protagonistas***

*El Paraíso en la otra esquina* mantiene un diálogo paralelo con las obras de sus protagonistas. En el caso de Flora Tristán, se trata puramente de sus textos como *Peregrinaciones de una paria*, *Unión obrera* o *Paseos en Londres*, algunos de cuyos escritos utilizó Vargas Llosa para documentarse. Las obras autobiográficas de Tristán se utilizan ampliamente, si bien transformadas para cumplir con sus objetivos literarios. Se eliminan muchos elementos de su activismo como la religiosidad, el fervor nacionalista, los impulsos autoritarios o la creencia de que el amor es necesario para conseguir claridad en cuestiones políticas, y, por otra parte, se inventan otros, como su supuesta difícil relación con la sexualidad.<sup>413</sup>

En el lado de Gauguin, "el participante" en ese diálogo intertextual realmente deberían ser -y de hecho lo son- sus pinturas. Sin embargo, está claro que el novelista se ha apoyado en muchos aspectos también en los diarios y los escritos sobre el arte del pintor, que reciben el mismo tratamiento que los textos de Flora.

---

<sup>411</sup> Margolis Maurer, Naomi, *The Pursuit of Spiritual Wisdom (The thought and article of Vincent Van Gogh and Paul Gauguin)*, Madison – Teaneck, Farleigh Dickinson University Press, London, Associated University Press, 1998, p. 3

<sup>412</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Los hypomnemata o cuadernos de notas de don Rigoberto

<sup>413</sup> Kristal, " From utopia to reconciliation *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

La actividad de escribir era muy importante para Gauguin y había momentos en los que el pintor prefería la palabra escrita a la pintura para expresar sus pensamientos. Sus numerosas cartas eran imprescindibles para mantener contacto con el mundo parisino desde su soledad en Tahití. Además de las cartas que tienen un eminente carácter práctico y cotidiano, otras expresan emociones personales o desarrollan sus ideas sobre el arte. Aparte, el pintor también escribía artículos periodísticos y otros textos de diversa índole en los que volcaba sus experiencias, episodios imaginados o ideas sobre el arte y la sociedad. Se trata de un testimonio valioso a la hora de acercarnos a la persona y al pintor, ya que sus numerosos escritos expresaban tanto su acontecer cotidiano como su capacidad fabuladora, deseo de reconocimiento y su satisfacción con el mito que ha creado en torno a sí mismo y a ese Paraíso que dejó de existir mucho tiempo antes de su llegada a Tahití.<sup>414</sup>

En *Noa Noa* Gauguin, antes que nada, expone sus experiencias personales de Tahití, considerablemente salpicadas por los elementos de imaginación y ficción. Sus ideas sobre el arte figuran en textos como *Notas sintéticas* (1885) y *Racontars de rapin* (1902). *Ancient cult maori* es un “estudio” sobre los mitos y tradiciones tahitianas donde Gauguin toma largos trozos prestados del libro *Voyages aux iles du grand océan* de Jacques-Antoine Moerenhout. Sus palabras tienen la misma calidad subversiva que sus pinturas. Sin embargo, de la misma manera que ahora el primitivismo de Gauguin no se toma por auténtico, sino que se analiza y contempla como el producto de una mente sofisticada y sintetizante, también hay que cuidarse de aceptar al pie de la letra sus escritos. A la hora de volcar sus experiencias sobre el papel, el pintor combina aspectos de lo vivido con las ideas adquiridas de su lectura ecléctica.<sup>415</sup>

Curiosamente, en sus escritos sobre el arte, Gauguin arremetía contra la literatura como un medio deficiente para expresar la realidad, al cual anteponía la música como expresión pura de ideas.

Por mucho talento que usted tenga para contarme cómo Otelo llega, con el corazón devorado por los celos, a matar a Desdémona, mi alma nunca se sentirá tan impresionada como si yo hubiera visto con mis propios ojos a Otelo avanzando por la habitación, con la frente cubierta de tempestad. (se refiere al cuadro de Delacroix)

---

<sup>414</sup> Jiménez Blanco, “Prólogo. Los escritos de Paul Gauguin: mentira de la verdad y verdad de la mentira”, en Gauguin, *Escritos de un salvaje*, p. 8

<sup>415</sup> Thomson, Belinda (ed.), *Gauguin by himself*, New Jersey, Chartwell Books Inc., 2001, p. 7

También ustedes necesitan del teatro para completar su obra. Usted puede describir con talento una tempestad pero nunca llegará a transmitirme esa sensación.<sup>416</sup>

Consideraba que la infiltración de los escritores en la crítica artística es perjudicial, lo cual no deja de ser irónico, considerando que la gran mayoría de esos escritores, por lo menos en la época antes de su primera partida a Tahití, escribía artículos elogiosos sobre su arte y su persona, y que el mismo Gauguin los guardaba con mucho celo.<sup>417</sup>

Sea como fuere, el pintor escribía mucho y el novelista ha utilizado ampliamente sus escritos, sobre todo *Noa Noa*, un librito de recuerdos de la estancia de Gauguin en Tahití, publicado en un principio con intervenciones del poeta Charles Morice, aunque posteriormente pudo ser rescatada una versión original que sale sólo de la pluma de Gauguin.<sup>418</sup> *Noa Noa* habla de la dignidad física y moral de los habitantes del edén terrenal, de una vida indolente, del encanto y la espontaneidad de mujeres tahitianas, del innato sentido de belleza que poseen los primitivos, y de los deslumbrantes colores y sugerentes olores, sabores y texturas.<sup>419</sup> Dicha obra, sin embargo, no aparece citada textualmente en *El Paraíso en la otra esquina*, como ocurre con los escritos de Flora Tristán cuyos títulos sí se indican a lo largo de la novela.

El parecido, sin embargo, es más que obvio para cualquiera que se dedique un poco a la comparación. El episodio "Aguas misteriosas" contiene múltiples parecidos al escrito original de Gauguin sobre el leñador Jotefa, y lo mismo ocurre cuando el pintor encuentra a su primera mujer maorí, Teha'amana:

- ¿Adónde vas? - me dice una bella maorí de unos cuarenta años.
- Voy a Hitia. (...) Para buscar una mujer. (...)
- ¿Quieres una?
- Sí.
- Si quieres, te daré una. Mi hija.

---

<sup>416</sup> Gauguin, Paul "Notas sintéticas" en Gauguin, *Escritos de un salvaje*, p. 39

<sup>417</sup> Thompson (ed.), *op.cit.*, p. 7-8

<sup>418</sup> Existen dos versiones del texto. El primero lo entregó Gauguin Charles Morice, para que lo revisara. Morice publicó fragmentos, y posteriormente también la versión íntegra, en la que se altera el carácter estético de la obra y se introducen textos del propio Morice. De hecho, al parecer fue algo que le molestó a Gauguin quien habrá pedido a Morice que no lo publicara. La versión auténtica del pintor fue traída por Victor Segalen de las Marquesas en 1904 y publicado solo en 1929 en francés, sin fecha de escritura, lo que aporta una imprecisión sobre la verdadera autoría de la obra y las posibles versiones. Aparecida de Figueiredo considera que esa puede ser la razón por la que Vargas Llosa no cita *Noa Noa* directamente. (referencia)

<sup>419</sup> Thompson (ed.), *op.cit.*, p. 14

- ¿Es joven?
- *Eha* (sí)
- ¿Es bonita?
- *Eha*
- ¿Tiene buena salud?
- *Eha*.
- De acuerdo, vete a buscarla.
- (...) Cuando se sentó a mi lado le hice algunas preguntas.
- ¿No me tienes miedo?
- *Aita* (no),
- ¿Sigues queriendo vivir en mi cabaña?
- *Eha*.
- ¿No has estado nunca enferma?
- *Aita*.<sup>420</sup>

- (...) la señora que atendía le preguntó qué buscaba por aquellos lares.
- Una mujer que quiera vivir conmigo - le bromeó. (...)
  - Tal vez le convenga mi hija - le propuso al fin, muy seria. -, ¿Quiere verla?
- Desconcertado, Koke asintió. Momentos después, la señora volvió con *Teha'amana*.  
 (...) Paul se acercó a ella, algo confuso. ¿Querría ser su mujer? La chiquilla asintió, riéndose.
- ¿No me tienes miedo, a pesar de no conocerme?
- Teha'amana* negó con la cabeza.
- ¿Has tenido enfermedades?
  - No.
  - ¿Sabes cocinar?<sup>421</sup>

Asimismo, los párrafos de *Noa Noa* que se relacionan con la belleza del paisaje tahitiano y la dificultad de cambiar su mentalidad europea a la hora de trasladarlo a la tela, guardan reminiscencias, por una parte, con numerosas descripciones de la prodigiosa naturaleza polinesia captadas por el novelista y, por otra, con la teoría del color del mismo Gauguin que ya tratamos ampliamente en la parte dedicada a la "Creación":

Todo el paisaje me deslumbraba y me cegaba. Como venía de Europa, siempre me sentía inseguro sobre un determinado color y siempre buscaba tres pies al gato, y era, sin embargo, tan sencillo como poner de forma natural, sobre mi lienzo, un rojo y un azul. Me fascinaban algunas formas doradas que había en los arroyos. ¿Por qué vacilaba a la hora de trasladar todo ese oro y toda esa gloria del sol a mi lienzo?

---

<sup>420</sup> Gauguin, Paul, "Noa Noa", en: Gauguin, *Escritos de un salvaje*, pp. 118-119

<sup>421</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 28-29

Probablemente por las viejas costumbres de Europa, por esa timidez de expresión de nuestras razas envilecidas.<sup>422</sup>

Sin embargo, volviendo sobre los préstamos intertextuales, el texto de *Noa Noa* y otros escritos de la época tahitiana del pintor no fueron únicamente fruto de la observación de esas islas con su naturaleza, habitantes y costumbres. La prosa de Gauguin está llena de reminiscencias y contaminaciones de otros escritos sobre las islas, entre los que destaca la novela *Rarahu* de Pierre Loti y también, *Voyages aux iles du grand océan*, del diplomático y explorador J.A. Moerenhout. A diferencia de *Noa Noa*, estos dos libros sí se citan en la novela, sobre todo cuando se trata de describir las tradiciones polinesias. Por ejemplo la creencia en los demonios llamados *tupapau* o la exploración de la sociedad secreta de los *Ariori*.

Según Moerenhout, los *tupapau* -los espíritus de los muertos- regresaban a la tierra y vagaban entre los vivos, siempre de noche. A veces regresaban en el cuerpo del animal difunto que fue reverenciado en vida.<sup>423</sup> Loti, igual que Moerenhout, se refiere al pánico que infundían los *tupapau* a los habitantes nativos. Hay momentos que recuerdan mucho a las descripciones del miedo de Teha'amana en *El Paraíso en la otra esquina*:

Cómo hallar palabras en nuestro idioma que tradujesen algo de lo que es la noche polinésica, aquellos ruidos desolados de la naturaleza, - los grandes bosques sonoros, la soledad en medio de este Océano, - los bosques henchidos de silbidos y rumores extraños poblados de fantasmas; - los Toupapahous de la leyenda oceánica corriendo por la selva con gritos lastimeros, - los rostros azules, - los dientes afilados y largas cabelleras (...)<sup>424</sup>[Loti]

- ¿Qué es lo que de tal modo puede horrorizarte de este pobre cráneo? -pregunté a Rarahu.

Y ella me respondió, indicándome con el dedo la boca desdentada:

- ¡Es su risa Loti! ¡Es su risa de Toupapahou!<sup>425</sup> [Loti]

Cuando llegué (...) la lámpara se había apagado y cuando volví la habitación estaba a oscuras. Sentí miedo y, sobre todo, desconfianza. (...) Encendí unas cerillas y vi sobre la cama a [*Manao*] *tupapau*.

---

<sup>422</sup> Gauguin, "Noa Noa", en: Gauguin: *Escritos de un salvaje*, p. 110

<sup>423</sup> Moerenhout, Jacques-Antoine, *Voyages aux iles du grand océan*, Arthus Bertrand, Libraire - Éditeur, París, 1837, (libro digitalizado en: <https://archive.org/stream/voyagesauxlesdu01moergoog#page/n0/mod/e/2up>), pp. 436, 454

<sup>424</sup> Loti, Pierre, *Rarahu. El matrimonio de Loti*, Valencia, El Nadir Ediciones, 2007, p. 174

<sup>425</sup> Loti, *op.cit.*, p. 74

La pobre niña volvió en sí y trató de hacer que recuperase su confianza.

- ¡No vuelvas a dejarme así, sola, sin luz!<sup>426</sup> [Gauguin]

Entró en la cabaña y, cruzado el umbral, buscó en sus bolsillos la caja de fósforos. Encendió uno y, (...) vio aquella imagen.

Ella rompió a llorar, con sollozos histéricos, y, en su murmullo incoherente, él distinguió, varias veces, la palabra *tupapau*, *tupapau*.

Su memoria retrotrajo (...) que, en el libro *Voyages aux îles du Grand Océan* (París, 1837), escrito por un antiguo cónsul francés en estas islas, Antoine Moerenhout, figuraba la palabreja que ahora Teha'amana repetía de manera entrecortada, reprochándole que la hubiera dejado a oscuras, sin aceite en la lamparilla, conociendo su miedo a la oscuridad, porque en las tinieblas se aparecían los *tupapaus*.

Y, acaso, hasta hablaba de ellos, también, aquella novela de Loti que entusiasmó a Vincent y que por primera vez puso en tu cabeza la idea de Tahití.<sup>427</sup> [Vargas Llosa]

Además, de *Rarahu*, Gauguin toma prestada la visión idealizada de la mujer-niña, a la que sus mismos padres ofrecen al extranjero, y posiblemente hasta el nombre de su primera amante, pues, hoy en día se supone que ella se llamaba Tehura, aunque Gauguin la llama tanto con ese nombre, como con el de Tehamana, que al igual que el de Pau'ura aparece en la novelita de Loti. *Rarahu* es una novela que pertenece a romanticismo tardío, llena de exotismo exuberante, por lo que abundan descripciones preciosistas de las islas y una visión poética de sus habitantes, especialmente de las mujeres. Loti habla de la reina Pomaré (Gauguin llega a la isla al morir el último rey Pomaré), de Papeete, Moorea e Hiva Oa: sitios todos donde en algún momento de su vida se estableció Gauguin. Ensalza lo salvaje, poetiza la independencia y la dignidad de los nativos, y arremete contra la civilización:

Destino misterioso el de estos pueblos polinesios que parecen olvidados restos de razas primitivas, que allá viven en la inmovilidad y en la contemplación, que se extinguen dulcemente al contacto con las razas civilizadas y que el siglo próximo verá probablemente desaparecidos.<sup>428</sup>

En aquel viejo rostro, tieso, moreno, cuadrado y duro [de la reina], había aún cierta grandeza, y, sobre todo, una tristeza enorme, (...) tristeza de ver su reino invadido

---

<sup>426</sup> Gauguin, "Noa Noa", en: Gauguin, *Escritos de un salvaje*, p. 123

<sup>427</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 31-32

<sup>428</sup> Loti, *op.cit.*, p. 96

por la civilización, huir a la desbandada y de ver cómo su bello país degeneraba hasta convertirse en un lugar de prostitución (...).<sup>429</sup>

Según podemos ver, los préstamos entre textos son múltiples. Por una parte, evidencian el minucioso trabajo de documentación de Vargas Llosa, quien acude a diversas fuentes, incluida su propia observación de las islas. Por otra, los juegos intertextuales nos vuelven a remitir a los postulados posmodernistas que ponen en duda la realidad misma. Cuanto más indagamos en el origen de la pintura o del texto, más pinturas y textos encontramos. De tal manera, la realidad objetiva y la ficcional resultan muy contaminadas, y si a ello añadimos la tendencia de Gauguin de fabular y mitificar su vida y su entorno "salvaje", el resultado es una visión estéticamente tergiversada en la que el significado de lo real pierde su importancia.

### ***Las obras literarias***

En este apartado, queremos señalar la importancia de las obras literarias propiamente dichas para la trama, la definición de los personajes o los relatos ecfrásticos de las novelas. Tanto en *El Paraíso en la otra esquina*, como en *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, aparece una serie de novelas, obras teatrales y poemas cuyo significado cabe resaltar. Habría que distinguir entre la intertextualidad en su sentido más estricto; es decir, un texto que se refiere a otro texto y la intertextualidad en la que, en un primer grado, estaríamos hablando del préstamo que hace la pintura de un texto literario previo y posteriormente del modo en el que los dos elementos confluyen en las novelas que son objeto de este trabajo.

Si hablamos de la intertextualidad propiamente dicha, se puede afirmar que el *Elogio de la madrastra* tiene escasas referencias a la literatura, algo que, sin embargo, se encuentra ampliamente compensado a través de las múltiples referencias incluidas en *Los cuadernos de don Rigoberto*. Fray Luis de León, Borges, Shakespeare, Restif de la Bretonne, Onetti, Calderón o Patricia Highsmith son solo algunos de los escritores que pasean por el entramado narrativo de esta novela, y la función que tienen estas obras, por lo demás tan diferentes entre sí, es, por una parte, justificar ciertos comportamientos de sus personajes y, por otra, destacar la dicotomía que se establece entre la realidad y la

---

<sup>429</sup> *ibid.*, p. 116

ficción, estableciendo casos en los que es legítimo recurrir a la imaginación para ponerse al resguardo de los golpes de la vida.

Borges acude en ayuda de Rigoberto cuando éste intenta justificar el comportamiento de su mujer: "En el adulterio suelen participar la ternura y la abnegación"<sup>430</sup>, afirma el genio argentino. Asimismo, al final de la novela, cuando el protagonista ya decide perdonar a su mujer, cita íntegramente un párrafo de *La perfecta casada* de Fray Luis de León, que entre otras cosas expone:

Que por más áspero y de más fieras condiciones que el marido sea, es necesario que la muger le soporte y que no consienta por ninguna ocasión que se divida la paz. (...) ¡Un áspero, un desapazible! Pero miembro tuyo ya, y miembro el más principal.<sup>431</sup>

Los actos transgresores de los personajes se interpretan, justifican y defienden a través de las obras pictóricas y literarias. Rigoberto busca apoyo en sus cuadernos para olvidar y perdonar el pecado de su esposa invocando cada vez más imágenes, representaciones y referencias de todo tipo. Se apropia de discursos ajenos para dar respuesta a sus propias necesidades, para crear una voz propia que recompondría una identidad armónica de su yo contradictorio.<sup>432</sup>

De la misma manera se racionalizan ciertas conductas extravagantes. Cuando, con auténtico fervor, habla del fetichismo de los pies del escritor francés Nicolás Edmé Restif de la Bretonne, que convirtió su manía en una verdadera religión y el centro de su universo, Rigoberto se identifica con él e imagina que el escritor ha dedicado su novela *Le pied de Franchette* a los pies perfectos de su propia esposa. A través de esta identificación, Rigoberto se posiciona como defensor del derecho de cada uno -incluido él mismo- de llevar una vida de obsesiones y manías unida a la riqueza de los juegos eróticos.

¿No era respetable, aunque escribiera tan mal, quien rendía de ese modo pleitesía al placer y defendía con tanta convicción y coherencia a su fantasma? ¿No era el buen Restif, pese a su indigesta prosa, "uno de los nuestros"?<sup>433</sup>

---

<sup>430</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 45

<sup>431</sup> *ibid.*, p. 368

<sup>432</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Los hypomnemata o cuadernos de notas de don Rigoberto

<sup>433</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 313

Es más, la defensa que hace Rigoberto de sus novelitas erótico-fetichistas introducen el otro problema que subrayan las referencias intertextuales en *Los cuadernos*. Restif de la Bretonne infiltra su fetichismo en el mundo objetivo, en su racionalidad y su moral, y reconstruye la realidad, dentro de su universo literario, a partir de su propia subjetividad por la que mereció el apodo de excéntrico:<sup>434</sup>

Nació y vivió en una época de grandes convulsiones, el dieciocho francés, pero era improbable que el buenazo de Nicolás Edmé se diera cuenta de que el mundo entero se deshacía y rehacía a su alrededor en razón de los vaivenes revolucionarios, obsesionado como estaba con su propia revolución, no la de la sociedad (...), sino la que le concernía personalmente: la del deseo carnal.

(...) para don Rigoberto, tenía el alto mérito de exaltar hasta extremos deicidas el derecho del ser humano de insurgir contra lo establecido en razón de sus deseos, de cambiar el mundo valiéndose de la fantasía, aunque fuera por el efímero periodo de una lectura o un sueño."<sup>435</sup>

Restif introduce un problema clave para la novela y para la novelística de Vargas Llosa en general: el papel de la ficción en la vida. A partir de ahí, una serie de obras literarias viene a apoyar o deshacer la tesis de que la fantasía tiene el poder de salvar al ser humano y reinventar el mundo real. El desconsuelo, la soledad y los intentos de ilusionismo de don Rigoberto que se esfuerza en sustituir la vida (que para él se ha vuelto desdichada) con la fantasía sobre su esposa ausente, son el caldo de cultivo sobre el que se suceden estos textos con su problemática realidad/ficción. Empezando por el *Diario de Edith*, de Patricia Highsmith, pasando por *La vida breve* de Juan Carlos Onetti y terminando con, como no puede ser de otra manera, *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, el protagonista hace un intento desesperado de forjar una torre de ensueño, hecha de imaginación y arte, para al final darse cuenta de que eso no es suficiente y que lo que realmente necesita es la dicha de su vida cotidiana.

En ese sentido, son de crucial importancia, no sólo en relación con la intertextualidad, sino porque, además, resumen una gran parte de la problemática de la novela, dos citas textuales de versos que se colocan respectivamente dentro de las historias intertextuales sobre Restif de Bretonne y Juan Carlos Onetti:

---

<sup>434</sup> Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, pp. 28-29

<sup>435</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, pp. 310-311

La célebre frase: "Beauty is truth, truth is beauty"<sup>436</sup> de John Keats, casualmente (o no), pertenece nada más ni nada menos que a la *Oda a la urna griega*, considerada, junto con la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada*, uno de los dos ejemplos de écfrasis más emblemáticos de la literatura occidental. Pero, su relevancia va mucho más allá: por boca de uno de los más grandes poetas de la lengua inglesa, que extraía el lirismo de sus poemas de la observación de la belleza, Rigoberto subraya el postulado según el cual la belleza es la expresión del espíritu y la verdad, y que, siendo así, en estas novelas no estamos hablando sólo de su valor estético.

La segunda cita textual: "If you can dream— and not make dreams your master"<sup>437</sup> pertenece al poema *If*, de Rudyard Kipling, y se cruza con *La vida breve*, de Onetti. Según nos acercamos al final de la novela, ya no se expresa sólo la preocupación del protagonista por la reformulación estética de toda su existencia, sino también por lo contrario: su capacidad de regresar de ese mundo encantado. Y, a la vez, observamos cómo las obras referenciadas escalan progresivamente hacia una "rotura de cadenas" de la fantasía cuando Rigoberto se enfrenta a su Segismundo interno y decide despertarse del sueño y el letargo, y buscar la felicidad en su vida real.

La protagonista del *Diario de Edith* forja en su diario una vida imaginaria para su hijo, la vida que como madre soñaba para él antes de que se convirtiera en un muchacho flojo y fracasado. Pero al conseguirla, se pierde en ella y su vida real se deteriora paulatinamente, sin remedio. Edith imagina que su hijo Cliffie es un ingeniero exitoso, casado y con dos niños, y se regodea con los primeros pasos y palabras de sus imaginarios nietos. Cuando todos intentan ayudarla en su estado mental (cuyo deterioro el lector no percibe del todo, ya que la novela está escrita desde la perspectiva de la protagonista) ésta se rebela, ni más ni menos que muriéndose, de una manera a la vez poética y absurda como lo fue toda su vida: resbala y se cae en la escalera de su casa, llevando en brazos la pesada escultura de la cabeza de su hijo en cuyo aspecto proyectó todos sus deseos de madre. Como si del mismo Rigoberto se tratara, observamos que las vías de escape de Edith, abandonada y resignada a su suerte, son la escritura y el arte.

---

<sup>436</sup> "La belleza es la verdad, la verdad es la belleza", Keats, (Keats, John, "Oda a la urna griega", en: *Odas*, [libro electrónico], traducción, edición y notas José Siles Artés, edición del traductor, 2015) Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p.314

<sup>437</sup> "Si puedes soñar sin que los sueños te dominen" (Kipling, Rudyard, "If", disponible en versión bilingüe en: <http://albalearning.com/audiolibros/kipling/si-sp-en.html>), Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 270)

Aunque mucho más radical (o menos consciente de su fuga a lo imaginario), Edith afirma el valor de su mundo soñado:

One had to hope in order to live. Hope, of course, was nothing but an idea. So was the future. But everything that had ever counted in the world, in history, had been an idea and nothing else, at least to begin with.<sup>438</sup>

Rigoberto apunta en sus cuadernos que se trata de una: "Excelente novela, para saber que la ficción es una fuga a lo imaginario que enmienda la vida."<sup>439</sup> Las "infranqueables distancias" que separan la realidad y el deseo pueden verse superadas sólo en el recinto del espíritu humano, aunque "(...)la ficción es sólo un momentáneo remedio (...)va inhibiendo para la lucha por la vida." Hasta en la muerte de Edith el protagonista de Vargas Llosa ve un acto coherente a nivel simbólico, porque, aunque poco justificada narrativamente y un tanto exagerada, la muerte lleva a la protagonista físicamente a un mundo donde ya se había mudado en vida: la irrealidad.<sup>440</sup>

En cuanto a Juan Carlos Onetti, Vargas Llosa le dedica un largo ensayo de título bastante significativo: *El viaje a la ficción*, en el que destaca que la dicotomía entre realidad y ficción está más presente en el escritor uruguayo que en cualquier otro novelista, pues toda su obra, llena de seres frustrados e inútiles, tranquilos y perezosos, está concebida para mostrar cómo los seres humanos nos construimos una vida paralela para escapar de la realidad.<sup>441</sup> En *La vida breve*, según Vargas Llosa la novela más trabajada de Onetti y una de las más ambiciosas de la literatura latinoamericana, Juan María Brausen, un publicista que se queda sin trabajo mientras que a su mujer, Gertrudis, le amputan un pecho a causa de un cáncer, se inventa una realidad alternativa para compensar su deficiente mundo objetivo. En un principio, su fantasía está concebida como un proyecto de guión, pero con el transcurso del tiempo la historia cobra independencia: situada en un lugar llamado Santa María, donde tanto Brausen, como su mujer Gertrudis tienen identidades alternativas, la ficción dentro de la ficción se va convirtiendo en una antirrealidad hecha de episodios sueltos que reflejan el humor

---

<sup>438</sup> Uno debía tener esperanza para poder vivir. Esperanza, claro está, no era más que una idea. El futuro también. Pero, todo aquello que en algún momento ha importado en este mundo o en la historia ha sido siempre una idea y nada más que eso, al menos en un principio. [traducción a cargo de la autora de este trabajo] (Highsmith, Patricia, *Edith's Diary*, Penguin Books, London, 1980, p. 290)

<sup>439</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 231

<sup>440</sup> *ibid.* p. 231

<sup>441</sup> Vargas Llosa, Mario, *El viaje a la ficción (El mundo de Juan Carlos Onetti)*, Madrid, Alfaguara, 2008, p. 32

del protagonista. Entre el mundo objetivo y el mundo onírico existe una zona de tránsito, poblada de personajes, como es la vecina de Brausen, la prostituta Queca, cuya existencia real nunca llega a ser del todo clara.<sup>442</sup>

El verdadero tema de la novela no es el publicista Brausen, sino algo más vasto y compartido por la experiencia humana: el recurso a la fantasía, la manera en que las ficciones que la mente fabula se sirven, como materiales de trabajo, de las menudas experiencias de la vida cotidiana. La ficción no es la vida vivida, sino la otra, fantaseada con lo que aquella le suministra.<sup>443</sup>

Don Rigoberto se da cuenta de que el recuerdo de *La vida breve* no ha aparecido en su sueño para hundirle y causarle angustia por la proyección de la desgracia del pecho amputado en su propia esposa, sino precisamente para lo contrario: Onetti está ahí para ayudarlo, para mostrarle la manera astuta que Brausen encontró para salvarse:

¿No decía que esa transposición, esa muda, esa elucubración, ese recurso a lo ficticio, *lo salvaba*? Aquí estaba, anotado en su cuaderno: "Una caja china" (...): es su manera de defenderse de la realidad enfrentándole el sueño, de aniquilar la horrible verdad de la vida con la hermosa mentira de la ficción."<sup>444</sup>

En opinión de Guadalupe Martí, al igual que Brausen, Rigoberto se deja engañar por las ilusiones de sus citas con Lucrecia, aunque siempre se plantea la pregunta de si sigue siendo dueño de sus fantasías (de ahí: "If you can dream - and not make dreams your master"). La razón de Rigoberto no se ve eclipsada por sus alucinaciones y en ningún momento se rompe del todo el cordón umbilical que le une a la realidad.<sup>445</sup>

Pese a esto, en los ensueños de Rigoberto hay algo de la locura de Brausen: una locura, según Vargas Llosa, a modo de don Quijote y madame Bovary, una rebelión del ser fantasioso ante la podredumbre moral de los triunfadores obligados a hacer concesiones, un negarse a ser mediocre, de mediana edad, o a conformarse con lo que ofrece la vida y que, por definición, no es suficiente.<sup>446</sup>

Finalmente, el conflicto de don Rigoberto se resuelve recordando la célebre obra teatral de Calderón: *La vida es sueño*. El capítulo "Sueño es vida" lleva al protagonista

---

<sup>442</sup> *ibid.*, pp. 93-95

<sup>443</sup> Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, pp. 111-112

<sup>444</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 270

<sup>445</sup> Martí Peña, Guadalupe. "El teatro del ser: dualidad y desdoblamiento en la escenificación narrativa de 'Los cuadernos de don Rigoberto', de Mario Vargas Llosa." (*art.cit.*), p. 360

<sup>446</sup> Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, pp. 98-99

junto con la que aquí llama Rosaura-Lucrecia, vestida de hombre, a un burdel donde se encuentran con la mulata Estrella. Los nombres se corresponden a las protagonistas femeninas de la obra de Calderón que se entrecruza, a modo de reflexiones y citas textuales, con la fantasía erótica.

Cabe destacar en este lugar que *La vida es sueño* dramatiza una serie de problemas que se pueden relacionar con el propio dilema ontológico y moral del protagonista de *Los cuadernos*: la relación entre el padre y el hijo, y el padre-rey que encierra a su hijo considerando que representa una amenaza, en vez de proporcionarle una buena educación en el palacio; la dualidad escolástica *natura/ars* representada en la figura del príncipe Segismundo, la lucha entre el hombre y la fiera, y la superación de una naturaleza primitiva y salvaje; la violencia en sus múltiples facetas, producto bien del carácter impulsivo del protagonista, o justificada por las leyes y la moral; la educación del príncipe, que, a modo platónico, primero se efectúa como una reacción a la belleza (en su encuentro con Rosaura); la libertad del ser humano enfrentada a la determinación de lo escrito y decidido (en las estrellas que lee el rey Basilio); y, finalmente, la dicotomía entre la vida y el sueño, aunque ésta, para Calderón, representa más bien el enfrentamiento entre una filosofía de oportunismo e irresponsabilidad con otra de deber, ideales y sentido de la moral.<sup>447</sup>

A don Rigoberto no le gusta *La vida es sueño* ("Horrenda filosofía, repugnante moral."<sup>448</sup>), no le gusta Calderón ("un jesuita, por lo demás"<sup>449</sup>), ni la figura de Segismundo ("ese príncipe lloriqueador"<sup>450</sup>), y tiene mal recuerdo de su representación cuando con Lucrecia estaba en Madrid ("una representación tan anticuada (...) que hasta risas desembozadas se oyeron"<sup>451</sup>). Sin embargo, es, junto a *La vida breve*, la obra literaria más presente en las páginas de *Los cuadernos*, con numerosas citas textuales. Viene a los recuerdos de Rigoberto como una combinación de la admiración hacia la belleza de Rosaura-Lucrecia, que, le lleva, de manera similar que al príncipe Segismundo, a conocer la verdad, su verdad, y tomar una decisión con respecto al resto de su vida. Don Rigoberto recuerda a la joven actriz que hacía de Rosaura, que se quedó en su memoria y le incitó a leer la obra, además de fantasear con Lucrecia, ataviada con

---

<sup>447</sup> Morón Arroyo, Ciriaco, "Introducción" en: Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, edición de Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 18-63

<sup>448</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 362

<sup>449</sup> *ibid.*, p. 356

<sup>450</sup> *ibid.*, p. 356

<sup>451</sup> *ibid.*, p. 353

botas, sombrero y casaca de guerrero, mientras Segismundo, refiriéndose a su primera salida del encierro, concluye:

Nada me ha suspendido,  
que todo lo tenía prevenido.  
Mas, si admirar hubiera  
algo en el mundo, la hermosura fuera  
de la mujer.<sup>452</sup>

Llama la atención, entre otras cosas, el motivo de "hombre-fiera" que se resalta aquí, haciendo incluso una referencia explícita a la "Cabeza" de Bacon, cuando Rigoberto teme que la mulata Estrella de su fantasía podría arrancarle la nariz o una oreja:

(...) recordaba el monstruo de Bacon, *Cabeza de hombre*, óleo estremecedor que durante mucho tiempo lo había obsesionado, ahora sabía por qué: así lo iban a dejar los fauces de Estrella, luego del mordisco.<sup>453</sup>

Pero el monstruo aquí tiene doble significado: enlaza directamente con la dualidad del protagonista de *La vida es sueño*:

(...) ya informado estoy  
de quién soy, y sé que soy  
un compuesto de hombre y fiera.<sup>454</sup>

Tampoco podemos olvidar el dibujo "Schiele pitando una modelo desnuda delante del espejo":

La de espaldas llevaba en la cabeza algo que, desde esa perspectiva, no parecía un sombrero, sino algo incierto, inquietante, una especie de capuchón, y hasta una cabeza de fiera.<sup>455</sup>

En los capítulos posteriores nos referiremos ampliamente a esta dualidad en la condición humana, a la esfera de lo instintivo y lo animal que enlaza íntimamente con la fantasía, los sueños y con la misma creatividad artística. Con respecto a *La vida es sueño*, se impone una conclusión. Don Rigoberto opta por la vida, sí. Pero, no opta por la vida en el sentido calderoniano. Y aunque decide salir de su ensoñación, no es porque

---

<sup>452</sup> Calderón, *op.cit.*, p. 141

<sup>453</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 358

<sup>454</sup> Calderón, *op.cit.*, p. 140

<sup>455</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 287

haya aprendido alguna lección o superado la condición de fiera de sí mismo o sus seres queridos, sino porque la ha asumido e incorporado a su realidad.

La obra de Calderón permite a Rigoberto abordar el tema del sueño y la realidad y entender por qué le ha venido a la memoria justo este drama. Como Segismundo en su torre de piedra, Rigoberto también descubrió "que la vida verdadera, la rica, la espléndida vida que se plegaba y hacía a sus caprichos, era la vida de mentiras"<sup>456</sup> Y a la pregunta de Segismundo, apuntada en su diario, sobre qué le ha sucedido mientras dormía, Rigoberto contesta: "(...)te tomaste las libertades que uno se toma cuando goza de la impunidad de los sueños."<sup>457</sup>

Aun, contradictorio (como lo es también, al fin y al cabo, el mismo príncipe Segismundo), Rigoberto al final se decanta por el camino opuesto, rechazando rotundamente su mundo de fantasía para cambiarlo por su mujer de carne y hueso, cueste lo que cueste, aunque veces pareciera que toda la vida de Rigoberto anterior a la partida de Lucrecia estuviese hecha de la materia de los sueños, y que su discurso desolado y melancólico se dirigiese tanto al mundo de la fantasía, como a esa fantasía a dos que vivía con su mujer y a la que ahora quiere retornar:

La vida no era un sueño, los sueños eran una endeble mentira, un embeleco fugaz que sólo servía para escapar transitoriamente de las frustraciones y la soledad, y para apreciar mejor, con más dolorosa amargura, lo hermosa y sustancial que era la vida verdadera, la que se comía, tocaba y bebía, tan superior y plena comparada al simulacro que mimaban, conjurados, los deseos y la fantasía.<sup>458</sup>

### **Literatura a través de la pintura**

En este apartado hablamos principalmente de *El Paraíso en la otra esquina* y, en primer lugar, se nos imponen las múltiples referencias que relacionan la pintura de Gauguin con la literatura en un primer grado, para luego ver la transposición de los dos elementos en el texto de la novela. Gauguin, igual que su amigo Vincent Van Gogh, era un gran lector. Ambos creían que lo que había que plasmar en el arte son las ideas y no los detalles de la realidad física, por lo que era imprescindible cultivar el espíritu y recoger frutos del conocimiento humano, expandiendo de tal manera el intelecto (tarea imprescindible para un artista creativo). La reflexión y las múltiples influencias -entre

---

<sup>456</sup> *ibid.*, p. 357

<sup>457</sup> *ibid.*, p. 359

<sup>458</sup> *ibid.*, p. 365

otras, la de sus lecturas- componen, al fin y al cabo, cualquier obra creativa, aunque a veces el mismo artista no sea consciente de ello.<sup>459</sup>

Este aspecto de la novela se relaciona antes que nada con la (relativa) adhesión de Gauguin al movimiento simbolista. Dado que la novela es una obra literaria de ficción, consideramos que la forma más interesante de esas confluencias es precisamente la que experimenta, a través de la pintura, con otras obras literarias de ficción. Es cierto que Gauguin se paró en el Simbolismo de una manera provisional y transitoria, por circunstancias diversas y hasta cierto punto por conveniencia propia. Pero su contacto con ese grupo literario dejó huella en su pintura, mezclada, como siempre, con su propio mundo imaginativo y real.

El Simbolismo surge con fuerza en los países católicos donde la industrialización y el espíritu positivista cuestionaron la representación emblemática del mundo. La lógica y la ciencia, pese a dar muchas respuestas, eran incapaces de proveer al ser humano del refugio necesario que unas veces se encuentra en la religión y otras simplemente en los sueños, en la imaginación y en el arte. La base de esta seguridad minada por el progreso estriba en la categorización del mundo en una serie de emblemas jerarquizados que indican ciertas pautas al individuo; es lo que conocemos como el sistema de valores y creencias. El Simbolismo es nostálgico de ese sistema de valores que se añade a la pura existencia material, y por eso es decadente y está inscrito en el pasado. Es romántico, alegórico, onírico y fantástico, y el aspecto más llamativo de los artistas del Simbolismo es su aislamiento en lo imaginario o en la soledad.<sup>460</sup>

Hay que destacar que el Simbolismo es un concepto bastante indefinido; el símbolo aparece en todas las artes y en todas las épocas, y así también ocurre a finales del siglo XIX cuando ese movimiento se funda en Francia. Un pintor puede pertenecer al Simbolismo por su técnica y aspectos formales de su pintura o por los temas y motivos que representa.<sup>461</sup>

Gauguin creía que la cultura occidental contemporánea carecía de fuerza espiritual, debido al avance de la ciencia y tecnología moderna. Según Walther, se

---

<sup>459</sup> Margolis, *op.cit.*, p. 15

<sup>460</sup> Gibson, *op.cit.*, pp. 17-24

<sup>461</sup> *ibid.*, p. 31

encontraba plenamente bajo la influencia simbolista entre los años 1888 y el 1891.<sup>462</sup> El grupo que se reunía alrededor de los poetas como Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine, y era el corazón de todo aquello que quería ser inventivo, individual y diferente de lo demás, obviamente gustó a Gauguin, a la vez que le atraía el hecho de que la mayoría de sus miembros eran críticos de arte. Nunca se adhirió totalmente a un movimiento que consideraba una respuesta deficiente a la vida, pero ciertamente percibió una gran influencia de sus postulados. Si tenemos en cuenta sus *Notas sintéticas*, Gauguin se encontraba en un punto de desarrollo en el que coincidieron, un punto en el que buscaba la expresión del pensamiento "soñándolo" para luego traducirlo a una forma más simple. Los críticos no se han puesto de acuerdo nunca sobre si Gauguin era simbolista o no, pero hay un vínculo profundo que no se puede explicar por mera coincidencia. Cuestión aparte sería si Gauguin era plenamente consciente de que reflejaba las ideas de sus coetáneos. Los simbolistas, por su parte, buscaban a un pintor que representara sus ideas y Gauguin les pareció la persona idónea; empezaron a invitarlo a las tertulias organizadas por Mallarmé, donde Gauguin pudo conocer a casi todos los miembros del grupo, entre ellos a Charles Morice, con quien prepararía su libro *Noa Noa*, y a Daniel de Monfreid, que se convertiría en su amigo y su mayor representante. Gracias a ellos, Gauguin pudo vender un número significativo de sus pinturas y así financiar su viaje a Tahití. Octave Mirbeau ayudó a erigir la leyenda del artista, quien fiel a sí mismo e incomprendido por el mundo, parte hacia una tierra lejana para buscar la esencia del arte.<sup>463</sup> Ellos fueron los que le despidieron al emprender su viaje hacia Oceanía.

A partir de la pintura de Gauguin, Emile Aurier elaboró las pautas del Simbolismo pictórico: la obra de arte tiene que expresar una idea y constituirse en forma de un símbolo. Tiene que ser sintética porque relaciona sus formas y signos con un sistema general de significados. Tiene que ser subjetiva porque el objeto siempre se percibe como signo por parte de un sujeto. Tiene que ser decorativa porque lo decorativo es la revelación artística de lo subjetivo, sintético y simbólico junto con la idea.<sup>464</sup>

En vista de lo expuesto, se nos impone antes que nada un cuadro de Gauguin: "Nevermore". Edgar Allan Poe fue venerado por los Simbolistas como su padre

---

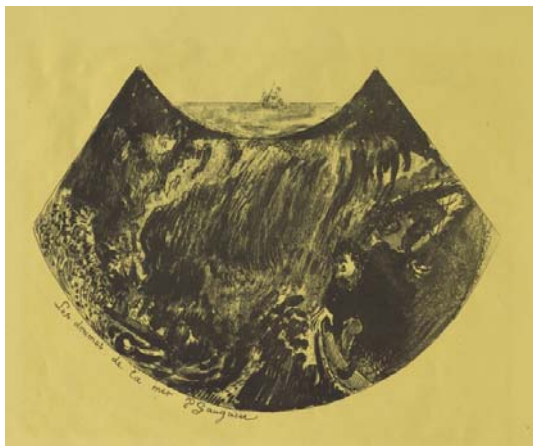
<sup>462</sup> Walther, *op.cit.*, p. 32

<sup>463</sup> "Mirbeau revelaba los ingredientes esenciales del arte de Gauguin: esplendor bárbarico, liturgia católica, sueños hindúes, imaginación gótica y un simbolismo vago y sutil", (Andersen, *op.cit.*, p. 140)

<sup>464</sup> Walther, *op.cit.*, pp. 32-34

fundador y mientras el mundo anglosajón leía más que nada sus cuentos macabros, los franceses lo consideraban “un genio del método evocativo, un precursor de las obsesiones decadentes por la muerte y la violencia, característica de los escritos de finales del siglo XIX”<sup>465</sup>. *El cuervo*, publicado en Francia en 1875, representó un momento crucial para los inicios del Simbolismo. El poema fue traducido por dos personajes imprescindibles de la época: Stéphane Mallarmé y Charles Baudelaire. Mallarmé leyó su traducción del famoso poema precisamente en la despedida de Gauguin en el Café Voltaire.

Además, "Nevermore" no es la única obra de Gauguin que guarda relación con Edgar Allan Poe. El grabado "Un descenso por el Maelström" se inspira directamente en el cuento homónimo de este autor. Hecho sobre un abanico, representa la pared interior del turbulento maelström en el que está envuelto el pescador con su barco, en el que Gauguin saca un motivo específico del relato que posee una gran fuerza expresiva.<sup>466</sup>



Paul Gauguin "Las tragedias del mar, un descenso por el Maelstrom" (1889)  
Zincografía, Institut national d'histoire de l'art,  
Bibliothèque, París

El cuadro "Nevermore", en principio, no ilustra el texto de Poe. Utiliza solamente el título y el motivo del cuervo, que aquí aparece más ornamental y extrañamente tropicalizado, pero el ambiente que envuelve el cuadro, sus colores sombríos y el fondo de la pintura con dos personajes siniestros que susurran detrás de la muchacha, dan la sensación de un mal presagio y de amenaza que nos envuelve en la atmósfera tétrica del escritor estadounidense. En una carta a Daniel de Monfreid,

<sup>465</sup> Sweetman, *op.cit.*, p. 251

<sup>466</sup> Conrad, Christopher, "Technique as Stimulus for the Artist's Imagination", en: Becker (ed.), *op.cit.*, p. 115

Gauguin expresa que “Ese pájaro no es el cuervo de Edgar Poe, sino el pájaro demoníaco aguardando su momento.”<sup>467</sup>

En el episodio titulado “Nevermore”, Gauguin, poco después del nacimiento de su hija con Pau’ura, observa un cuervo, un pájaro nada común en Polinesia. El pintor lo interpreta como ave de mal agüero que viene a anunciarle una tragedia y, efectivamente, dos días después, la niña, llamada Aline como la madre y otra hija de Gauguin, fallece debido a un fallo congénito. La idea al mismo tiempo tortura a Gauguin y le estimula para pintar. Y también, le trae un recuerdo:

“Aquella silueta alada removía viejas imágenes de tu memoria, de un tiempo que, aunque no tan lejano, sentías ahora remotísimo. (...) El cuervo de Edgar Allan Poe. Lo habías escuchado leer en alta voz al traductor, tu amigo, el poeta Stéphane Mallarmé, (...) Ese tremendo poema, traducido de modo tan tétrico y a la vez tan armonioso, tan sensual y tan macabro, te llegó al tuétano, Paul.”<sup>468</sup>

Gauguin recuerda las explicaciones de Mallarmé sobre la vida de Poe cuando deshecho por el alcohol, la droga, el hambre y las penurias familiares escribe la primera versión del texto. Cree que la obra le representa a él mismo en su momento de desdicha y oscuridad.

“No recordaba los versos, sólo el ritornelo con que terminaban las estrofas – “Nevermore”-“Nunca más” – y también el desarrollo y la anécdota. Un poema escrito para ti, Koke, el tahitiano, en este momento de tu vida. Te sentías – eras – el estudiante aquel al que, en esa media-noche borrascosa, cuando está sumido en sus cavilaciones y lecturas, con el corazón destrozado por la muerte de su amada Leonor, viene a interrumpir un cuervo. Irrumpe por la ventana de su estancia, traído por la tempestad o enviado por las tinieblas, y se posa sobre el busto de blanco mármol de Pallas que custodia la puerta. Recordabas con lucidez febril la melancolía y los matices macabros del poema, sus alusiones a la muerte, al horror, a la desdicha, al infierno (“las playas de Plutón”), a la tiniebla, a la incertidumbre del más allá. A todas las preguntas del estudiante sobre su amada, sobre el futuro, el pajarraco respondía con el siniestro graznido (“¡Nunca más!”, “Nevermore”) hasta crear una angustiada conciencia de eternidad, de tiempo inmóvil. Y los versos finales, cuando la historia abandona, condenados a seguir frente a frente, hasta el fin de los tiempos, al estudiante y su negra visita.”<sup>469</sup>

---

<sup>467</sup> Andersen, *op.cit.*, p.184

<sup>468</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 198

<sup>469</sup> *ibid.*, p. 199-200

El cuadro se une con la realidad, tras otro momento privilegiado, cuando Gauguin ve a Pau'ura postrada en la cama, en una postura de abandono e indiferencia total. Decide enseguida qué es lo que va a pintar y también sabe que el cuadro se llamará "Nevermore". Estamos, una vez más, ante la fusión de lo real y lo imaginario, y en este caso lo imaginario pertenece al campo de lo literario-simbólico. Sin embargo, al comparar "Nevermore" con "Manao tupapau", Gauguin se da cuenta de que ha dejado atrás el decorado romántico de la época en la que, como Baudelaire, estaba fascinado con el mal, lo macabro y lo tétrico. El cuervo ahora está tropicalizado, las mujeres voces del mal- son muy gauguinianas y Pau'ura es la expresión de la sabiduría maorí que se resigna ante las desgracias. Edgar Allan Poe ha sido asimilado al código simbólico de Gauguin.

Wayne Andersen, haciendo la misma comparación entre "Nevermore" y "Manao tupapau", interpreta el cuervo como la manifestación literal del espíritu de los muertos, del tupapau, el mensajero alado que trae palabras del Satán, mientras que dos mujeres parecidas a unas brujas conspiran para hacer daño a la muchacha. Este autor explica que las brujas frecuentemente se acusan de echar mal de ojo a madres jóvenes y envenenar su leche, y con su influencia maléfica el parto se convierte en un ritual venenoso y canibalístico, en la antítesis de la vida. En las islas Marquesas también existía un cuento de las *vahinihai*, ogros femeninos que robaban y devoraban niños pequeños, y que Gauguin pudo conocer.<sup>470</sup> Así, las fuerzas oscuras se relacionan con la muerte de la niña de una manera muy tahitiana.

Efrain Kristal hace hincapié en el hecho de que Gauguin no consideraba "Nevermore" una obra maestra, aunque estaba orgulloso de lograr unir la lujuria salvaje con su tristeza resignada. Más allá de todas estas interpretaciones, *El Paraíso en la otra esquina* une el simbolismo del cuadro con el texto que figura detrás. Se trata de una reflexión compartida por Poe, Gauguin y Vargas Llosa sobre la impotencia del ser humano frente a las fuerzas crueles de lo irracional.<sup>471</sup>

And the raven, never fitting, still is sitting, still is sitting  
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door,  
And his eyes have all the seeming of a demon that is dreaming,

---

<sup>470</sup> Andersen, *op.cit.*, p. 184-185

<sup>471</sup> Kristal, "From utopia to reconciliation, *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor,  
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
Shall be lifted - nevermore.<sup>472</sup>

El cuadro "La visión después del sermón" se basa en un episodio bíblico, como ya lo aclara su subtítulo "La lucha de Jacob con el ángel". Durante su estancia en Bretaña en 1888, Gauguin empieza a sentir la llamada de la religión y pinta este cuadro en el que un grupo de bretonas observa una escena imaginaria suscitada por el sermón dominical. No es la primera vez que un pintor se adueña de esta historia, pues fue pintada previamente también por Eugène Delacroix. Su interés radica más que nada en la ambigüedad propia del texto, que nos permite hacer una lectura más sutil del mismo cuadro:

24 Así se quedó Jacob solo; y luchó con él un varón hasta que rayaba el alba.  
25 Cuando el hombre vio que no podía con él, tocó en el sitio del encaje de su muslo, y se descoyuntó el muslo de Jacob mientras con él luchaba.  
26 Y dijo:  
- Déjame, porque raya el alba.  
Jacob le respondió:  
- No te dejaré, si no me bendices.  
27 - ¿Cuál es tu nombre? -le preguntó el hombre.  
- Jacob - respondió él.  
28 Entonces el hombre dijo:  
- Ya no te llamarás Jacob, sino Israel, porque has luchado con Dios y con los hombres, y has vencido.  
29 - Declárame ahora tu nombre - le preguntó Jacob.  
- ¿Por qué me preguntas por mi nombre? - respondió el hombre.  
Y lo bendijo allí mismo.  
30 Jacob llamó Peniel a aquel lugar, porque dijo: «Vi a Dios cara a cara, y fue librada mi alma».  
31 Ya había pasado de Peniel cuando salió el sol; y cojeaba a causa de su cadera.  
32 Por esto, hasta el día de hoy no comen los hijos de Israel del tendón que se contrajo, el cual está en el encaje del muslo, porque Jacob fue tocado en este sitio de su muslo, en el tendón que se contrajo.<sup>473</sup>

---

<sup>472</sup> [Y aun el cuervo, inmóvil, fijo, sigue fijo en la escultura,  
sobre el busto que ornamenta de mi puerta la moldura...  
y sus ojos son los ojos de un demonio que, durmiendo,  
las visiones ve del mal;  
y la luz sobre él cayendo, sobre el suelo arroja, trunca  
su ancha sombra funeral,  
y mi alma de esa sombra que en el suelo flota...;nunca  
se alzaré... nunca jamás!]

(Poe, Edgar Allan, *The Raven*, New York, Pocket Star Books, 2013 [libro electrónico], traducción por: A. Lasplaces, C.A. Torres, J. Bonaldo, en: Poe, Edgar Allan, *El cuervo y otros poemas*, [libro electrónico], 519 Editores, Montevideo, 2012, p. 109)

Sin embargo, hay una novela que tiene bastante más peso que la referencia bíblica de "La visión después del sermón" en este capítulo. El personaje Gauguin confiesa que, junto a las múltiples influencias que ejercieron sobre él el ambiente y los acontecimientos de su estancia en Bretaña, lo que más le impactó fue leer *Los miserables* de Víctor Hugo. Y, efectivamente, ese mismo año Gauguin pinta el "Autorretrato con retrato de Bernard", llamado también "Los Miserables", para enviárselo a Van Gogh en Arles, como parte de su proyecto conjunto de organizar una comunidad artística. Gauguin se retrata como Jean Valjean, el protagonista de esta Biblia romántica, queriendo simbolizar la incompreensión del artista y el rechazo social al que se enfrenta a cada paso.

El autorretrato de Gauguin está lleno de elementos significativos que él mismo explica a Van Gogh en una carta. El resplandor de la carne representa el fuego de la creatividad, el fondo amarillo plano significa la pureza del artista impresionista, y el título de la obra indica que el artista tiene la misma posición social que Jean Valjean, la de víctima solitaria, acosada por el mundo.<sup>474</sup> El Jean Valjean del retrato observa al espectador con una mirada cínica y conspirativa que invita a unirse al misterio. Su cara está dividida en dos y parece simbolizar la escisión del artista entre lo carnal y lo espiritual, entre lo bueno y lo malo.<sup>475</sup>

En el autorretrato que enviaste al Holandés Loco personificando a Jean Valjean pintaste al artista incomprendido, condenado al exilio social por la ceguera, el materialismo y filisteísmo de sus conciudadanos. Pero, acaso en ese autorretrato habías comenzado ya a pintar aquello que sólo se haría realidad cabal meses más tarde, en *La visión después del sermón*: el paso de lo histórico a lo trascendente, de lo material a lo espiritual, de lo humano a lo divino.<sup>476</sup>



Paul Gauguin "Autorretrato con el retrato de Bernard o Los Miserables" (1888)  
Óleo sobre lienzo, Museo Van Gogh, Ámsterdam

<sup>473</sup> Génesis 32, "Jacob lucha con el ángel en Peniel", en: American Bible Society, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis+32%3A22-30&version=RVR1960>

<sup>474</sup> Sweetman, *op.cit.*, p. 289

<sup>475</sup> Andersen, *op.cit.*, p. 77

<sup>476</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 289-290

El Paul Gauguin de *El Paraíso en la otra esquina*, a su modo individualista, interpreta *Los miserables* como la posibilidad de redención que se le ofrece al ser humano y como el símbolo de la esencia de las fuerzas del bien y del mal:

La novela te deslumbró, inquietó, alarmó, desconcertó. ¿Existía una limpieza moral así, capaz de sobrevivir a la mugre humana, una generosidad y un desprendimiento parecidos en este mundo vil? (...) Pero, si era la mano vivificante de Dios la que, (...) hacía triunfar el bien sobre ese mal. (...) ¿Cuál era el mérito del animal humano?<sup>477</sup>

También hay que parar un momento en la biografía de Víctor Hugo. Vargas Llosa lo describe como una persona con pies “asentados en la vida y en la carne” que, “más que poeta, dramaturgo, narrador, profeta, dibujante y pintor, llegó a creerse un teólogo”. Hugo aprendió a hablar español a edad temprana, tuvo su propio lugar paradisíaco y mágico (precisamente en España) y utilizó este idioma hasta la muerte para lo que el autor de *El Paraíso en la otra esquina* llamó “las cochinitas del gran romántico”; es decir, apuntes sobre sus encuentros amorosos.<sup>478</sup> Poseía una enorme energía creativa que no le quitaba nada a su fuerza vital y sus prolíferas relaciones con mujeres de todas las condiciones sociales son muy conocidas. No se pueden obviar ciertos parecidos con el carácter del mismo Gauguin.

Finalmente, en este paseo intertextual, habría que regresar un momento a la novela *Elogio de la madrastra*, más exactamente a su primer relato efrástico: "Candaules, rey de Lidia", que se corresponde con el cuadro de Jacob Jordaens "Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges". Candaules fue el rey de Lidia en el siglo VII antes del Cristo y Giges, su ministro más querido, quien, de hecho, heredó el trono después de la muerte de Candaules

Según Heródoto, Candaules, enamorado de su mujer, al alabar sus múltiples virtudes ante Giges y pensando que éste no le creía, insiste en mostrarle a la reina desnuda en su dormitorio. La reina, sin embargo, se percata de la presencia de Giges y al día siguiente le ofrece dos opciones: que se quite la vida o que asesine al rey. Giges

---

<sup>477</sup> *ibid.*, p. 289

<sup>478</sup> Vargas Llosa, Mario, "Víctor Hugo. Océano", *El País*, Opinión, 07/09/2003 ([http://elpais.com/diario/2003/09/07/opinion/1062885605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/09/07/opinion/1062885605_850215.html))

apuñala a Candaules en el sueño y se convierte en el esposo de la reina y gobernador Lidia.<sup>479</sup>



Jacob Jordaens "Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer a Giges" (1646), Óleo sobre lienzo, Nationalmuseum, Estocolmo

El relato de don Rigoberto dialoga no sólo con el cuadro, también lo hace con el relato en el que éste se basa: "La historia de lo ocurrido con Giges, mi guardia y ministro, no se parece mucho a las habladurías sobre el episodio".<sup>480</sup> Nos ofrece su propia versión, poblada de deseos eróticos y voyeurismo, en la que, al final, el rey Candaules le hace jurar a su ministro que nunca dirá ni una sola palabra de lo ocurrido: "Pero lo ha hecho. ¿Cómo, si no, correrían tantas voces sobre el suceso? Las versiones se contradicen, cada cual más disparatada y más falsa."<sup>481</sup>

El autor del relato es consciente de la existencia de múltiples interpretaciones de esta historia, que además sirvió de motivo para una serie de cuadros de diferentes épocas. Junto a ellas ofrece otra, igual de válida, compuesta de una mezcla de elementos pictóricos y textuales.

---

<sup>479</sup> Heródoto, "Intrigas de palacio en el s. VIII AC", en: *Historias, Libro I*, (<http://www.historiaclasica.com/2008/02/intrigas-de-palacio-en-el-s-viii-ac.html>); Geisdorfer, 202

<sup>480</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 30

<sup>481</sup> *ibid.*, p. 37

## Intertextualidad entre las tres novelas

Por último, hay que pararse en un tipo especial de intertextualidad, que se refiere a los préstamos y guiños entre las tres novelas que son objeto de este estudio. Está claro que este tipo de préstamos se da principalmente entre *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, que al fin y al cabo comparten la misma historia y los mismos personajes, y diríamos casi que no se entienden la una sin la otra. Entre ambas se tiende una red de lecturas intertextuales e intermediales en las que a menudo, en la secuela, se reelaboran pensamientos sueltos y recrean los escenarios originales de la primera novela.

Roy Boland relata detalladamente todos los elementos que unen las primeras dos novelas de Vargas Llosa en un juego intertextual: las reflexiones de Rigoberto sobre la libertad, la supremacía de lo individual y la búsqueda de la soberanía en *Elogio* se convierten en afiladas diatribas contra los ecologistas, deportistas, feministas, rotarios, nacionalistas, pornógrafos, burócratas y otros enemigos del individuo en *Los cuadernos*; la mención del "Baño turco" de Ingres en *Elogio* se convierte en una crítica más larga de corte estético y político en *Los cuadernos*; la visión del gato de Angora de una sola línea en el *Elogio* pasa a ser una fantasía elaborada en su secuela: "La noche de los gatos"; el Foncín de "Diana después de su baño" se refleja en el playboy castrado que fantasea con oír la micción de doña Lucrecia; el trasero de la "profesora Lucrecia" de *Los cuadernos* sustituye la grupa de la reina de Lidia de la primera novela.<sup>482</sup>

Los ejemplos no paran ahí. Las cartas tienen sus propias referencias: "El fetichismo de los nombres" recuerda el fetichismo de don Rigoberto con respecto a las partes del cuerpo de Lucrecia y el "Amor a las orejas voladoras" recuerda las abluciones rituales de Rigoberto. A ellas (las orejas y la nariz del protagonista, tan minuciosamente descritas), se refiere también la última fantasía "Sueño es vida", en la que causan sobreexcitación en la mulata Estrella<sup>483</sup>. Además, los cuadros también dialogan entre ellos; el desnudo de "La carpa dorada" de Klimt remite al desnudo de Jordaens: ambas

---

<sup>482</sup> Boland, "The erotic novels, *In Praise of the Stepmother* and *The Notebooks of Don Rigoberto*", en Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>483</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto: súper-texto o zona iconotextual heterotópica*

mujeres están desnudas, de espaldas y con la cabeza girada hacia el espectador, en las que las miradas invitan a entrar en el cuadro y participar en su recreación.<sup>484</sup>

Se pueden resaltar algunas referencias de particular relevancia a la hora de descifrar los relatos efrásticos y arrojar luz sobre la trama de ambas novelas. Cuando doña Lucrecia se refiere a Foncho con las palabras: "Era bello como un arcángel, un diosecillo pagano"<sup>485</sup>, en una sola frase reúne dos cuadros textuales cuyo protagonista es Foncho: por una parte "Venus con el Amor y la Música" de Tiziano, y por otra "La Anunciación" de Fra Angélico.

La "Cabeza" de Bacon, ya interpretada a la luz de la dicotomía hombre-fiera de *La vida es sueño*, también cobra importancia cuando se relaciona con el respectivo relato en *El elogio*, corroborando que Rigoberto, en lo más íntimo de su ser, se identifica con el monstruo, algo que, a la vez le causa pavor, ya que:

No era su faz mutilada lo que lo espantaba, sino una pregunta: ¿seguiría queriendo Lucrecia a un marido desorejado y desnarigado? ¿Lo abandonaría?<sup>486</sup>

El regreso de los personajes en distintas novelas está concebido inicialmente por los escritores de corte balzaciano con el objetivo de aumentar la verosimilitud de las obras realista y crear una unidad coherente. Sin embargo, según Hedy Habra, en las obras postmodernas esta repetición de los mismos protagonistas en novelas sucesivas produce efectos ambiguos. Los personajes intertextuales parecen tener vida entre los textos, es decir, fuera del espacio del libro y de la novela, lo que les asemejaría a personajes extratextuales que existieron o existen fuera del texto. El efecto es ambiguo puesto que nos impide recuperar el texto preso entre la realidad y la ficción y, por tanto, nos hace dudar más a la hora de adjudicar cierto nivel de realidad a la narrativa.<sup>487</sup>

Indagando en los detalles, matices y significados implícitos de las novelas, podemos también encontrar algún guiño entre estas dos novelas y *El Paraíso en la otra esquina*, aunque éstos a menudo no superan la mera reproducción de ideas y leitmotivos propios y repetitivos en el autor.

---

<sup>484</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El conjuro de imágenes pictóricas: bálsamo y elixir para don Rigoberto

<sup>485</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 34

<sup>486</sup> *ibid.*, p. 358

<sup>487</sup> Habra, *op.cit.*, Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto: súper-texto o zona iconotextual heterotópica*

Las lejanas reminiscencias a Gauguin, como la colección de bastones como símbolos fálicos del "hermano corso" de Rigoberto (que recuerda a los bastones cuyos puños esculpía el artista en diversas formas provocadoras) o el nombre tahitiano de la bailarina exótica Moa, cuyo dibujo resulta ser tan importante en la trama de *Los cuadernos*, pueden, asimismo, complementarse con algunas características de sus protagonistas. Una de ellas es el afán de coleccionar. El pintor francés llevaba a todas partes sus telas, textos e imágenes de todo tipo para poder consultarlos y contemplarlos cuando hiciera falta. En ese sentido puede relacionarse con la biblioteca y la pinacoteca de Rigoberto. Así también, los grabados eróticos de éste encuentran paralelismos en las fotos pornográficas adquiridas por Gauguin en Suez. Olympia, "la mujer que encarnaba a la vez a mil mujeres", es también Lucrecia, cuyas apariencias se suceden con todo tipo de máscaras con las que la reviste su marido.<sup>488</sup>

Gauguin, en general un hombre de mundo con pocos escrúpulos, como ya apuntamos, tuvo sus momentos de exaltación religiosa. Testigo de ello son los cuadros como "La visión después del sermón", "El Cristo amarillo", o la idea de la posibilidad de redención que ofrece la novela *Los miserables*. Pero es el Gauguin novelesco, medio loco a causa de los estragos de su sífilis y del opio y el láudano que tomaba para paliar sus dolores, quien se vende al diario ultracatólico *Les Gûepes* y escribe *El espíritu moderno y el catolicismo*, el que nos recuerda a don Rigoberto cuando éste, en *Elogio de la madrastra*, decepcionado y traicionado por sus seres más queridos, imagina que encontrará la paz en un cuadro de Fra Angélico.

En otro nivel, se puede establecer cierto paralelismo entre Gauguin y Schiele, sobre todo en lo que respecta a su sexualidad transgresora y su afición por las niñas. También, los motivos como la mirada materna que despierta sentimientos en un Gauguin ya mayor, partiendo de una foto pornográfica, tal y como Schiele buscaba la mirada de su madre en casi todas sus telas a través de su espejo; o la sífilis que padecía Gauguin igual que el padre de Schiele (algo que marcó de manera significativa la vida del pintor austriaco) es otro de los puntos comunes en sus vidas y muy presentes en ellas. Los numerosos autorretratos que ambos hicieron son testigos de su intento de proyectar una imagen victimizada del artista que sufre, incomprendido por la sociedad.

---

<sup>488</sup> Habra, *op.cit.*, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

Dicho esto, sin embargo, es necesario distinguir las visiones de los dos pintores, ya que éstas fueron radicalmente diferentes a la hora de crear universos visuales. Schiele, un pintor del siglo XX, fragmenta sus cuerpos, expresa la angustia de la sexualidad precoz y proyecta una imagen radiografiada y descarnada de la realidad. En cambio Gauguin, que pertenece a una época anterior, no acepta la realidad, sino que busca las visiones de la belleza, el retorno al Edén perdido en el que reina la armonía.

Sea como fuere, los dos pintores se han construido a sí mismos en función de su obra artística o como un añadido a su obra artística. Hay una especie de leyenda negra o gris en la que siguen envueltos estos dos personajes históricos y que nos remite siempre al dilema de si hay que perdonar a artistas excepcionales por sus pecados humanos y al mismo tiempo, preguntarnos si su obra contiene la clave de su comportamiento transgresor e inmoral. Es, sin embargo, un enigma que Vargas Llosa, fiel partidario de la imparcialidad flaubertiana, no pretende resolver.

# La vida y los sueños. Elementos de contenido

## Introducción

El psicoanálisis explica que la felicidad, un estado que se debe a la satisfacción, es casi siempre instantánea y proviene de necesidades acumuladas que han alcanzado una elevada tensión. Al señalar al amor sexual como algo que proporciona al hombre las más intensas vivencias placenteras y, postulándose de tal modo como el prototipo de toda felicidad, Freud considera que a partir de ahí el ser humano busca la satisfacción de un modo imparable. Este afán a su vez crea una peligrosa dependencia frente al objeto amado elegido, causando sufrimientos cuando no se puede alcanzar, sin olvidar los constantes riesgos a los que se expone el hombre al perseguir el gozo permanente. De tal manera, la sexualidad casi siempre invoca el desorden: es peligrosa, consume nuestra energía, nos arrebatada y nos espanta con su violencia.

Los instintos no son un fenómeno puramente psicológico; también tienen un componente sociológico, dado que se controlan bajo la influencia de la realidad externa. La sublimación, la represión o la proyección, todos los conceptos psicoanalíticos en suma, implican la modificación y mutabilidad de los instintos en función de las circunstancias. Así, frente a la amenaza de convertirnos en una incontrolable avalancha de instintos en continua búsqueda de la satisfacción, desde el tabú -la primera ley- hasta hoy en día, la sociedad ha ido desviando a los hombres de ese peligroso camino, imponiendo prohibiciones universales y colectivas, y conduciendo la psique por el camino de la adaptación.<sup>489</sup>

Frente al mundo irracional y caótico de los instintos primigenios, la sociedad postula el trabajo. El trabajo organiza y reglamenta la vida humana, ocupa nuestro tiempo y nos enseña los principios de utilidad y finalidad. Al desprenderse de su animalidad primera, nuestros antepasados salieron como trabajadores y, gracias al trabajo, tomaron conciencia de sí mismos, de su vida y -lo que es más importante- de su muerte. En términos de Bataille, el trabajo es esencialmente una actividad discontinua,

---

<sup>489</sup> Freud, Sigmund, "El malestar en la cultura" en: *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, pp. 67, 71, 83, 85-90, 103, 112

contraria a los anhelos de eternidad. Sus herramientas y sus productos son discontinuos, y por eso el trabajo hace manifiesta la transitoriedad e inutilidad del ser humano, donde la muerte se revela al final de camino.

Al mismo tiempo, nuestros antepasados también adquirieron conciencia de su sexualidad y de todo ese angustioso desorden tan cercano a la destrucción y la desaparición. El sexo y la muerte están muy presentes en la mente del hombre primitivo, hacen tambalear el orden establecido y cuestionan la racionalidad. No es de extrañar entonces que la actividad sexual del hombre empezara a ser objeto de prohibiciones desde el principio de los tiempos; el trabajo y el sexo fueron siempre incompatibles. Se lleva a cabo una metódica separación entre lo instintivo y lo racional, entre el placer y el pensamiento, y esa separación persiste en los ratos libres del hombre, alcanzando su vida privada.<sup>490</sup>

Ante la incapacidad de prescindir del anhelo de gratificación y de la necesidad de frenar los impulsos de la libido, la solución del hombre racional fue postular la felicidad como un objetivo, como el producto del trabajo, algo que hay que alcanzar. La idea de la felicidad nos empuja a trabajar para adquirirla y nosotros mismos introducimos la distancia entre ella y nosotros. La felicidad de la razón se convierte de tal manera en la negación de la felicidad. Incluso la búsqueda de la continuidad, dentro de las religiones, se hace dentro de las limitaciones de nuestro mundo discontinuo, ofreciendo cuidados paliativos e introduciendo la posibilidad de la eternidad dentro del limitado mundo del trabajo, soñando con la inmortalidad de los seres mortales. El paraíso cristiano, por citar un ejemplo, se alcanza sólo después de mucho sacrificio y esfuerzo, trabajo y sexualidad contenida.<sup>491</sup>

Para soportar esta vida y las constantes tentaciones de la libido que quiere liberarse de las restricciones impuestas por la sociedad, podemos recurrir a tres instrumentos: las distracciones poderosas, las satisfacciones sustitutivas y los narcóticos. A eso, en su ensayo *El malestar en la cultura*, Freud agrega un cuarto elemento: el goce de la belleza, en las formas y gestos humanos, en la Naturaleza o en

---

<sup>490</sup> Marcuse, *op.cit.* p. 12

<sup>491</sup> Bataille, George, „La felicidad, el erotismo y la literatura“, en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Ensayos 1944-1961, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, pp. 82-87, 340, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007, pp. 125-126, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007, p. 97

las creaciones artísticas. Y aunque, según el padre del psicoanálisis, el camino estético no nos puede proteger, nos indemniza por los pesares sufridos. La belleza tiene un carácter emocional que embriaga de cierta manera y su fuerza psíquica reside en la imaginación y su poder para mantener la vida anímica. En ese sentido, el arte cumple un gran papel sustitutivo frente a la realidad frustrante, lo que, entre otras cosas, puede explicar por qué, siendo un fenómeno sin utilidad, es un elemento imprescindible de toda cultura.<sup>492</sup>

En relación con esto, Freud habla de dos tipos de procesos de “desplazamiento de la libido” que elige nuestro flexible aparato psíquico. Se trata en ambos casos de formas no represivas de la sublimación y la reorientación de los fines instintivos para que de tal manera eludan la frustración del mundo exterior. En una faceta suya, el placer se acrecienta mediante el trabajo psíquico o intelectual; hablamos del artista que experimenta el placer en su creación, encarnando sus fantasías, o del investigador que descubre una solución a los problemas. El punto débil de este tipo de desplazamiento es que está disponible solamente para un puñado de individuos privilegiados, poseedores de un don especial. Y aún así, no los protege contra el sufrimiento. La libido desviada fracasa cuando el propio cuerpo del artista empieza a ser una fuente de dolor.

En el otro extremo se encuentra el ser humano que busca la felicidad en sus procesos interiores, independizándose de los factores externos. Nos encontramos en el reino de la imaginación y de las ilusiones, que se reconocen como tales, pero aun así se goza de ellas. Un lugar privilegiado entre estas ilusiones lo tiene una vez más la obra de arte, pero ahora en su relación hacia el espectador, que disfruta de la belleza por mediación del artista, sin tener que poseer dote creativo alguno. Sin embargo, la perspectiva, en ambos casos, es bastante pesimista para Freud, quien considera que se trata sólo de una ligera narcosis, un refugio fugaz que no nos puede hacer olvidar las miserias de la vida real.<sup>493</sup>

En toda su obra creativa y ensayística, Vargas Llosa ha considerado, proclamado y debatido el poder de la ficción sobre el ser humano y su capacidad de

---

<sup>492</sup> Freud, Sigmund, "El malestar en la cultura" en: *El malestar en la cultura y otros ensayos*, p. 65-69

<sup>493</sup> *ibid.*, pp. 10-11

transformar el mundo. "La lectura convertía el sueño en vida y la vida en sueño"<sup>494</sup> - afirmaba al recoger el Premio Nobel, explicando su afición a la literatura. El acto de escribir, inventar seres e historias, para el autor peruano representa un acto de rebeldía, una manera de rechazar la vida como tal y sustituirla por la imaginación, solo que, en el caso del creador, el rechazo tiene que ser radical y alimentar el entusiasmo de reemplazar ese mundo insuficiente por un mundo más rico y satisfactorio.<sup>495</sup>

Según qué época, el novelista se mostraba más o menos optimista con respecto a la posibilidad de apaciguar nuestro malestar e inestabilidad mezclando diversos elementos de nuestras vidas imperfectas por medio de la imaginación literaria, para así vivir la ilusión de una realización que nunca podríamos alcanzar en el mundo real. La intensidad de la desdicha y el sufrimiento en su obra tiene su contraparte sólo en la fuerza de las dos reacciones con las que sus personajes se enfrentan a esa pesadumbre: la rebelión y la fantasía, donde la primera no existe sin la segunda<sup>496</sup>. Su visión realista viene siempre acompañada por cierta vocación utópica, y los protagonistas de Vargas Llosa nunca abandonan sus fantasías. La invención de una realidad, más justa, más coherente y más hermosa es otra forma de rebelarse contra la que nos es dada.<sup>497</sup> En sus novelas suele quedar a salvo un reducto de imaginación, esperanza o deseo que mantiene a sus personajes en pie a pesar de la injusticia y la desilusión. Su capacidad imaginativa les ayuda a sobrellevar y resistir los azotes de la vida.<sup>498</sup>

---

<sup>494</sup> Vargas Llosa, Mario, "Elogio de la lectura y la ficción", Discurso Nobel, 7/12/2010, Fundación Nobel 2010, ([https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2010/vargas\\_llosa-lecture\\_sp.pdf](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf))

<sup>495</sup> Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, p. 15

<sup>496</sup> Kristal, "From utopia to reconciliation, *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*", en Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>497</sup> Cueto, Alonso, "La realidad y el sueño- Mario Vargas Llosa: Razones para un Nobel", *El Cultural* revista de *El Mundo*, 15/10/2010, (<http://www.elcultural.com/revista/letras/La-realidad-y-elsueno/27983>)

<sup>498</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Introducción

## Bohemia, rebelión e ilusión: modos de vivir el arte

### El soberano y el antihéroe

"Los valores estéticos pueden funcionar en la vida como adorno y elevación cultural o como afición particular, pero vivir con estos valores es el privilegio del genio o la marca de los bohemios decadentes."<sup>499</sup>

El arte, que sirve para distraer y narcotizar al hombre momentáneamente, constituye un mundo paralelo que nos ayuda a superar las frustraciones a las que nos enfrentamos. En esos casos, por unos instantes, la racionalidad, la moralidad y el valor objetivo de lo cotidiano se cruzan con los cánones estéticos y las formas y significados artísticos, para así alcanzar una existencia más rica y plena que ofrecen la imaginación y la belleza. Pero, ¿qué ocurre con esos individuos que se atreven a dar el salto, más o menos definitivo, hacia ese mundo alternativo?

En todos los terrenos, afirmaba Lou Salomé, la inmensa riqueza de las cosas sólo puede ser captada plenamente por algunos, y lo sublime sólo puede ser obra singular de algunos hombres excepcionales. Traducido a lo sencillo y accesible a todo ser humano, sólo una relación erótica y amorosa, una especie de religión a dos, puede alcanzar la cima de lo sublime dentro de la realidad que nos es dada.<sup>500</sup> De tal manera, hasta cierto punto equipara los logros únicos y extraordinarios con aquellos de la pareja en su intimidad, algo que tendremos la oportunidad de ver más adelante.

Georges Bataille, por su parte, nos habla del "rebelde soberano", que se sitúa entre el éxtasis de los santos y la licencia de las fiestas, ligado al resplandor poético.<sup>501</sup> La humanidad, desde su origen orientada por las prohibiciones y el trabajo, no puede ser a la vez humana (opuesta a lo animal) y auténticamente soberana. La soberanía pertenece al salvajismo, al absurdo, al infantilismo o a la brutalidad, y es al mismo tiempo una parte irreductible, aunque difícil de asumir, de cada uno de nosotros.<sup>502</sup> El hombre no cesa de perseguir la auténtica soberanía, algo que, al parecer, tuvo en sus inicios.<sup>503</sup> Y eso es así hasta tal punto que aquellos que tienen mucha fuerza son los que se entregan por completo y se consumen en el intento. Los que tienen menos

---

<sup>499</sup> Marcuse, *op.cit.*, p. 164

<sup>500</sup> Andreas-Salomé, Lou, *El erotismo*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1998, p. 138

<sup>501</sup> Bataille, "El soberano", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 244

<sup>502</sup> *ibid.*, p. 242

<sup>503</sup> Bataille, "Hegel, la muerte y el sacrificio", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 309

energía y atrevimiento suelen "vivir por procuración", es decir, a través de las producciones artísticas, sobre todo a través de los libros. El deseo profundo del hombre es el mismo, la elección entre el camino de riesgo y dispendio y aquel de observación e imaginación la dirige solo nuestra debilidad o nuestra prudencia.<sup>504</sup>

En una línea de pensamiento diferente, Herbert Marcuse compara los mitos de héroes y antihéroes culturales. Prometeo, el rebelde contra los dioses, sufridor inmerso en una constante productividad y esfuerzo de dominar la vida, tendría su polo opuesto tanto en el principio femenino que representa Pandora, como en personajes mitológicos como Orfeo y Narciso, símbolos del gozo y de la unión del hombre con Dios y la naturaleza. Sus poderes son la paz y la belleza, y su productividad es la voluptuosidad, el juego y el canto. Orfeo es el arquetipo del poeta como libertador y creador, su lenguaje es la canción y su trabajo es el juego. Narciso vive por la belleza y su forma de ser es la contemplación. Su existencia es estética y ésta se pone como principio de realidad. Las historias y las imágenes de estos antihéroes no enseñan, o acaso enseñan de manera negativa, que uno no puede vencer la muerte ni rechazar la llamada de la vida sólo por admirar la belleza.<sup>505</sup> Pandora, la representante del principio femenino, la sexualidad y el placer, aparece como maldición, destructiva y destructora. En la mitología, esto se explica casi siempre por la improductividad de las mujeres: son objetos de lujo, y su belleza y la felicidad que prometen son fatales para el mundo del trabajo de la civilización.<sup>506</sup>

Los personajes de *Elogio de la madrastra*, *Los cuadernos de don Rigoberto* y *El Paraíso en la otra esquina*, son esencialmente antihéroes.<sup>507</sup> Sus vidas son la afirmación de otro principio de la realidad, de aquello que queda después de la productividad, el trabajo y la vida ordenada y reglamentada. Lo que guía sus pasos no es obra de la razón, sino de la belleza que se postula como medio para alcanzar la felicidad. El erotismo, los sueños, las utopías, el juego, pero también la transgresión, la perversión, la destrucción, representan la esencia de sus vidas, que son diferentes y alternativas a lo que supone la realidad cotidiana y cuyos postulados predominantes son estéticos.

---

<sup>504</sup> Bataille, *El erotismo*, pp. 91-92

<sup>505</sup> Marcuse, *op.cit.*, pp. 155-163

<sup>506</sup> *ibid.*, pp. 152-155

<sup>507</sup> Hay que recalcar que el personaje de Flora Tristán se queda fuera del ámbito de este análisis debido a su escasa o nula relación con el mundo del arte.

## El soñador - la fantasía como válvula de escape

*Los cuadernos de don Rigoberto* se abren ante nosotros con dos citas:

El hombre, un dios cuando sueña y apenas un mendigo cuando piensa. (Hölderlin)

No puedo llevar un registro de mi vida por mis acciones; la fortuna las puso demasiado abajo: lo llevo por mis fantasías. (Montaigne)<sup>508</sup>

Estas dos frases resumen a la perfección la filosofía del protagonista de la novela. Rigoberto aspira a organizar la vida en su casa, con su mujer y su hijo, como una hermosa obra de arte. Ésa, su verdadera vida, transcurre en el ámbito de la imaginación, el arte y la literatura, mientras que la otra, en la que trabaja como gerente de una compañía aseguradora, es sólo una condena imprescindible para poder salvaguardar su reducto de paz y belleza.<sup>509</sup> Según Martí:

Rigoberto se (re)presenta ante los lectores como un sujeto escindido entre su soñar despierto y su mediocre realidad de asegurador, entre la temeridad de sus yos inventados y la cobardía de su yo real, entre el día y la noche, entre los ángeles y los demonios de su contradictorio ser, entre la ilusión de eternidad que le proporcionan sus rituales amatorios e higiénicos, y su ineludible mortalidad.<sup>510</sup>

En el *Elogio de la madrastra*, la actividad imaginativa del protagonista está estrechamente relacionada con la actividad erótica, que transcurre sobre todo en el baño, con sus abluciones diarias, en el dormitorio, donde disfruta de sus relaciones conyugales, y en su fantasía. Rigoberto emula a George Bataille, así como a otros autores mencionados en las novelas, usando su imaginación como válvula de escape para todos los pensamientos sucios e imágenes prohibidas que no podrían existir en el mundo objetivo sin amenazar la coexistencia pacífica.<sup>511</sup> Los sueños le permiten gozar de la impunidad de lo imaginado y transgredir las leyes morales y sociales que acata en la vigilia, y sólo en el ámbito de los sueños, Rigoberto encontrará esa "libertad de

---

<sup>508</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 7

<sup>509</sup> "Porque el mundo de fantasía, de placer, de deseos de libertad, mi única patria querida, no hubiera sobrevivido indemne a la escasez, la estrechez, las angustias económicas, el agobio de las deudas y la pobreza" (Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 174)

<sup>510</sup> Martí Peña, *op.cit.*, La correspondencia de don Rigoberto

<sup>511</sup> Boland, "The erotic novels. *In Praise of the Stepmother and The Notebooks of Don Rigoberto* - Huizinga and Bataille: the ludic and the libertine", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

libertino", que, por lo demás, no le está permitida. La fantasía, además, garantiza que el deseo y la ilusión no se extingan.<sup>512</sup>

La felicidad existe (...)pero a condición de buscarla donde ella era posible. En el cuerpo propio y en el de la amada.(...) Porque la felicidad era temporal, individual, excepcionalmente dual, rarísima vez tripartita y nunca colectiva, municipal. Ella estaba escondida (...en ciertos ritos o quehaceres ceremoniosos que ofrecían al ser humano ráfagas y espejismos de perfección. Había que contentarse con esas migajas para no vivir ansioso y desesperado, manoteando lo imposible.<sup>513</sup>

Rigoberto se reinventa a sí mismo en las fantasías; valiente, ostenta el poder sexual y absoluto, castigando a los esclavos y sirvientes que osan tocar o mirar a su esposa, es el marido magnánimo que otorga su beneplácito a las infidelidades de ésta, además de un narrador que se sitúa por encima del bien y del mal. Pero sus fantasías son la expresión de la pequeñez de su mundo, y sus yos alternativos y gloria soñada, el reflejo de su carácter cobarde y aburguesado en la vida cotidiana. La soberanía de este personaje existe únicamente en el mundo de la fantasía, en el mundo cotidiano es puro espejismo e ilusión.<sup>514</sup>

No soy un héroe, no soy un gran artista, carezco de genio (...) Mi aspiración y mis aptitudes no van más allá de saber diferenciar (...) lo que me embellece la vida y lo que me la afea. (...) Las fantasías y los deseos -al menos, los míos- requieren para manifestarse un mínimo de tranquilidad y de seguridad. De otro modo, enflaquecerían y morirían. Si quiere deducir de ello que mis ángeles y demonios son incombustiblemente burgueses, es una estricta verdad.<sup>515</sup>

El protagonista de *Los cuadernos* es un gran epicúreo y, para él, las artes son una fuente inagotable de placer, que es, a su vez, estético e individual. La lectura de un libro, la contemplación de un lienzo o la visita a un teatro son para Rigoberto experiencias que nos trasladan de nuestro mundo cotidiano a lugares imaginarios donde nuestros sueños y deseos se cumplen. Cada una de sus vivencias lleva a un sueño o trae el recuerdo de alguna imagen, grabado, o palabra escrita en su diccionario.<sup>516</sup> Al igual que Narciso en el mito griego, don Rigoberto ama la belleza, tanto en las obras artísticas como en las formas del ser humano. Como Narciso, a

---

<sup>512</sup> Martí Peña, *op.cit.*, "Lo importante, lo central, tú y yo, solitos en el escenario" (*Los cuadernos* II. 59), El retrato de don Rigoberto, Introducción

<sup>513</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 47

<sup>514</sup> Martí Peña, *op.cit.*, La ilusión de soberanía de don Rigoberto

<sup>515</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, pp. 342-343

<sup>516</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Epílogo, Resistir soñando

menudo contempla su propia imagen, intentando detener el transcurso del tiempo con un trabajo minucioso. Y como Narciso, está sólo, castigado por colocar las proyecciones de sus ideas de la belleza entre el propio sujeto y la realidad. Martí Peña, considera que les une el lazo del amor no correspondido. En Rigoberto, el enamoramiento de la propia imagen se convierte en un combate interior por lo imposible.<sup>517</sup>

Se trata de una especie de escapismo de torre de marfil, muy común en los defensores del "arte por el arte". Sin embargo, el refugio artístico de don Rigoberto no existe sólo por sí mismo. La narración de *Elogio y Los cuadernos* responde más a la necesidad de convertir la ficción en vida antes que al mero discurrir por el mundo de la belleza. La torre de marfil es la morada del pequeño núcleo que compone la "verdadera vida" de Rigoberto (el protagonista y su familia), donde ésta participa en sus ensueños escapistas, dejándose arrastrar por ellos.

En otro nivel, Rigoberto también sueña solo. Separado del mundo, en su biblioteca, evoca el fantasma de su esposa en el marco de unos episodios eróticos inspirados en el arte. El aislamiento del protagonista es anticipado ya en una de las écfrasis narradas en primera persona del *Elogio de la madrastra*, donde la monstruosa "Cabeza" de Francis Bacon, desde su cubo de vidrio, evoca sus peores temores. Entre ellos, esa soledad "atroz y ácida"<sup>518</sup> en la que acabará sumergido. Su esfuerzo en recuperar la presencia de Lucrecia produce imágenes que invocan otras imágenes, y parece que podría seguir así hasta el infinito, dando a entender que la historia no está acabada y su deseo no está satisfecho. Lucrecia representa la necesidad de la ilusión, mientras las palabras repetidas y retomadas subrayan su irrealidad.<sup>519</sup>

El refugio de don Rigoberto no es la rebeldía. Al menos no en un sentido estricto de la palabra; el protagonista de *Los cuadernos* no intenta cambiar el mundo o introducir su visión en él. Sin embargo, la misma autora que dudaba de la soberanía del protagonista afirma: "(...)soñar es otra forma de rebelarse contra la realidad (...)un

---

<sup>517</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Lo importante, lo central, tú y yo, solitos en el escenario" (*Los cuadernos* II. 59)

<sup>518</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 269

<sup>519</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El conjuro de imágenes pictóricas: bálsamo y elixir para don Rigoberto, Fonchito como reflejo de Egon Schiele

acto voluntario de afirmación, rebeldía y resistencia contra un entorno cultural, social e ideológico que amenaza con disolver su individualidad en el anonimato"<sup>520</sup>.

En su estado de desolación, Rigoberto intenta paliar la infidelidad de su esposa e ilusionarse trocando la verdad y la mentira. Su imaginación vuela y Rigoberto se hace director y protagonista de unas películas en las que maneja a su antojo los pasos de su musa ausente, convirtiéndola en actriz principal de sus sueños. Es el demiurgo que reina con los poderes de su fantasía.<sup>521</sup> La ficción aquí no imita la vida; la reinventa de una manera convincente y los seres ficticios se afirman como tales, compitiendo con los reales. *Elogio* y *Los cuadernos* sirven para mostrarnos cómo construir ese otro mundo paralelo y alternativo a la realidad, papel que, según Vargas Llosa, cumple toda ficción. Por tanto, se trata de "un himno en loor de la fantasía en cuanto energía creadora" con el que "se celebra el poder ilusivo, transformador, engendrador y salvador del arte y la literatura."<sup>522</sup> Soñar vidas distintas a la nuestra es una manera de mostrar la insatisfacción con nuestro mundo y eso, al igual que toda ficción, siembra elementos de inquietud e ilusión a la vez.

Don Rigoberto, aparentemente, distingue bien entre la realidad y la ficción, y como muchos otros personajes de Vargas Llosa, no rompe los lazos que lo atan a la realidad. Encaja a la perfección con el papel que le otorga a la ficción el novelista peruano. De ella extraemos las herramientas para entender mejor la vida, embellecerla y gozar de ella, "inventamos las ficciones para poder vivir de alguna manera las muchas vidas que quisiéramos tener cuando apenas disponemos de una sola"<sup>523</sup>, con la advertencia de que la vida y el sueño tienen una frontera, y las ensoñaciones sirven sólo como refugio transitorio contra los achaques de la realidad. En el caso de don Rigoberto, no obstante, las ensoñaciones son poderosas y le ayudan a superar derrotas. Y aunque la ilusión no consigue sustituir por completo la realidad, ésta tampoco consigue derrotarle del todo.

---

<sup>520</sup> *ibid.*, *Elogio* y *Los cuadernos* ante la crítica

<sup>521</sup> *ibid.*, El retrato de don Rigoberto, El ilusionismo teatral del novelista

<sup>522</sup> *ibid.*, Introducción

<sup>523</sup> Vargas Llosa, "Elogio de la lectura y la ficción", (*art.cit.*)

## El niño - la fantasía se hace realidad

El hijo de don Rigoberto es, sin duda alguna, el personaje más indefinido y misterioso de los tres protagonistas del *Elogio* y *Los cuadernos*. Representa la ambigüedad, puesto que une en su ser el bien y el mal, la inocencia y la perversión, el carácter de víctima y el de verdugo. A la hora de analizar a Foncho, es necesario echar mano tanto del personaje de ficción, como de todo el simbolismo que encierran los cuadros y las fantasías en torno a su figura. Éstos últimos son imprescindibles para añadir los elementos clave de los que carece la historia principal, aunque, hay que advertir, la duda con respecto a la verdadera motivación y carácter del niño, no se resuelve ni al final.<sup>524</sup>

Foncho aparece retratado en imagen antes y al tiempo que se le introduce como protagonista en la narración. En ambas novelas, en las carátulas aparece la figura de un niño. En el *Elogio* se trata del amorcillo de Bronzino besando a Venus en la boca, y en *Los cuadernos*, es el "Retrato de Herbert Rainer" de Schiele. Ya desde el mismo principio, su imagen viene relacionada con la de Eros, Cupido, el dios niño-viejo. Y cuando le pinta con palabras, Vargas Llosa recalca esa misma imagen, donde llama la atención precisamente el contraste entre la carita del Niño Jesús y la alusión a los pajes de los grabados galantes:

En el cono amarillento que irradiaba la lamparilla del velador (...) asomó, asustada, una carita de Niño Jesús. Los bucles dorados revueltos, la boca entreabierta por la sorpresa mostrando la doble hilera de blanquísimos dientes, los grandes ojos azules (...) ¡Qué bonito niño! Un ángel de nacimiento, uno de esos pajes de los grabados galantes que su marido escondía bajo cuatro llaves.<sup>525</sup>

*Los cuadernos de don Rigoberto*, de manera parecida, empiezan con una imagen textual de Foncho:

(...)retratada en el vano, con el fondo de los retorcidos y canosos árboles (...) vio la cabeza de bucles dorados y los ojos azules de Fonchito."<sup>526</sup>

Sin embargo, el retrato del niño de Egon Schiele de la cubierta de esta novela nos advierte de otro tipo de ambigüedad. Ya no estamos solamente ante Cupido. "El

---

<sup>524</sup> El novelista sigue jugando con la ambigüedad de este personaje en *El héroe discreto*, e incluso en el cuento infantil *Fonchito y la luna*

<sup>525</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, pp. 16-17

<sup>526</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 9

retrato de Herbert Rainer" fue un cuadro por encargo y la expresión de la cara pintada es bastante más placentera de lo que suelen ser los rostros de Schiele. Sin embargo, la extraña posición de sus manos y la masa amorfa sobre la que reposan, así como el fondo sobre el que la silueta se recorta, introducen un elemento que perturba esa imagen de inocencia.<sup>527</sup> Una vez más, se subraya la duplicidad y la indefinición del niño, pero ahora en relación con su pintor favorito, Egon Schiele.

Como ya hemos podido observar, Foncho está muy presente en los relatos efrásticos del *Elogio de la madrastra*, y éstos vienen a completar en muchos sentidos la historia principal. Empezando por la perspectiva desde abajo del cuadro "Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges", pasando por el invisible pastorcillo Foncín de "Diana después de su baño", su figura se concreta en "Venus con Amor y Música", donde el niño ya asume el papel del dios Amor. Cobra, finalmente, la independencia total al ejercer su particular interpretación del cuadro abstracto de Szyszlo.

"Así debían de ser los dioses griegos", pensó [Lucrecia], "Los amorcillos de los cuadros, los pajes de las princesas, los geniecillos de *Las mil y una noches*, los *spintria* del libro de Suetonio."<sup>528</sup>



Tiziano Vecellio "Venus recreándose con el Amor y la Música" (hacia 1555)  
Óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid

<sup>527</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El retrato de Fonchito

<sup>528</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 142

En *Los cuadernos*, Foncho retoma su disfraz de Cupido, susurrándole a Lucrecia las palabras que van a amistarla con su marido, y prepararla para el encuentro amoroso (suponemos) con éste. Pero, al mismo tiempo, es Egon Schiele, un niño-genio precoz, transgresor y un tanto pervertido. Como ya pudimos ver, la biografía del pintor y sus obras juegan un papel importante en la estrategia de Foncho y en la novela en general, pero también nos dan una idea de quién es este curioso muchachito.

Yo soy como era él y lo sabes muy bien, porque acabas de decírmelo. Un viejo y un niño. Un angelito y un demonio.<sup>529</sup>

La figura de Schiele, asimismo, nos ayuda a definir la relación entre el padre y el hijo. Por una parte, representa la rebelión contra el padre en modo de pronunciamiento contra su concepto de arte, ya que Rigoberto considera que el pintor austriaco es simplemente un pornógrafo. Por otra, se traza un paralelismo entre la relación de Foncho y su padre y aquella entre Schiele y su maestro Klimt.<sup>530</sup> No es casualidad que uno de los cuadros de los anónimos, donde Foncho intenta emular las fantasías de Rigoberto, sea justamente "Dánae", una de las obras maestras de Gustav Klimt. El niño resalta la importancia de la relación de Schiele con su maestro, y llama la atención sobre un cuadro, el de Frederike María Beer, la única persona retratada por ambos pintores que, según Foncho, se dirige a él directamente a través de un atuendo con motivos peruanos.

Existen importantes diferencias en la manera de abordar la fantasía en el padre y el hijo. Al final del *Elogio de la madrastra*, la revelación de Foncho sobre su relación incestuosa con la madrastra representa la irrupción de la realidad en el mundo fantaseado de don Rigoberto, alterando la cadena interpretativa y creativa.<sup>531</sup> A diferencia de su padre, el niño no se relaciona propiamente con las ensoñaciones, sino que, con sus formas maquiavélicas y misteriosas, representa casi siempre la voz de lo objetivo, por muy extraño que lo objetivo sea.

Para Foncho, la vida es juego, pero no se apoya en la irrealidad de los sueños. Su coartada puede ser la edad, pero lo cierto es que, del mismo modo que su padre

---

<sup>529</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 210

<sup>530</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica

<sup>531</sup> *ibid.*, *Elogio de la madrastra*: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual

dirige sus fantasías, Foncho dirige a su padre, a su madrastra y a Justiniana en un teatro de la vida en el que en ambas novelas consigue salirse con la suya, deshacer y luego rehacer su familia. Las semejanzas entre el padre y el hijo son muchas: la imaginación, la inadaptación, la adoración de Lucrecia o la manera de enredar la vida con la pintura y lo real con lo imaginario. Sin embargo, la osadía del niño contrasta con la cobardía de don Rigoberto; Fonchito toma al pie de la letra la imaginación de su padre y la introduce en la vida real hasta sus últimas consecuencias.<sup>532</sup>

Mientras don Rigoberto disfruta fantaseando y jugando a imitar cuadros con Lucrecia, Fonchito actúa para seducir a su madrastra. Mientras don Rigoberto hace y rehace a su antojo los hilos de sus fantasías, Fonchito manipula los hilos de la realidad ficticia de los que penden como marionetas su padre y la madrastra. Mientras don Rigoberto recurre a la escenografía teatral para convertir la ilusión en realidad, materializando sobre las tablas de la imaginación sus deseos irrealizables, Fonchito exhibe su talento de actor haciendo de la vida un simulacro que le facilite la consecución de sus fines.<sup>533</sup>

Una cosa con respecto a Foncho sí parece más clara: el afán de usurpar el papel de su padre, sobre todo en relación con su madrastra y musa de ambos. Por ello, además de seducirla y, al parecer, manejar su voluntad a su antojo, en *Los cuadernos de don Rigoberto* la hace posar para él del mismo modo que hacía en el *Elogio de la madrastra* para su padre.

Por lo demás, sus motivos son un misterio. Al final del *Elogio* no sabemos si quería conseguir una moto, echar a su madrastra para seducir a Justiniana o, simplemente, controlar a los demás.<sup>534</sup> Tampoco sabemos si se trata del resentimiento (pues Lucrecia suplantó a su madre) o del rencor hacia su propia madre por abandonarlo, algo que se traduce en la expulsión de su segundo objeto de amor antes de que ésta se marche también.<sup>535</sup> En *Los cuadernos*, sin embargo, el papel y la estrategia de Foncho son distintos. Partiendo del deseo de reconciliar a Rigoberto y Lucrecia, el niño se convierte casi en el personaje principal y, desde luego, en el centro y unificador de la novela. Aparentemente, Foncho se preocupa por su padre y, además, habrá llevado a cabo una búsqueda interior que le inspira a remediar aquello que anteriormente había destrozado. Sin embargo, al final, su voluntad y deseo de que

---

<sup>532</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El espejo: metáfora de los procesos de creación y recepción artísticas

<sup>533</sup> *ibid.*, El guión de Fonchito: la puesta en escena de un plan secreto

<sup>534</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra*: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual

<sup>535</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, pp. 234-235

todo siga como antes, no deja para nada claro qué tipo de situación quiere retomar el niño y si se volverá a reanudar el triángulo incestuoso.<sup>536</sup>

Para Efrain Kristal, Foncho es la prueba de la influencia que ha ejercido George Bataille sobre la obra de Vargas Llosa, evidente en la reconciliación de las dimensiones escabrosa y espiritual de sus vidas. Foncho representa la unidad de los contrarios de Bataille: el bien y el mal, la virtud y el vicio, la pureza y la mugre, el corrompido y el corruptor. Nos lo representan como víctima de los deseos de Lucrecia a la vez que seductor de adultos.<sup>537</sup> Representa la indefinición del deseo, mientras su parte maldita permanece innombrable, reprimida y amenazante.<sup>538</sup>

(...)la observaba con esa mirada azul líquido bajo cuya superficie cristalina, inocente, a doña Lucrecia le parecía a veces adivinar algo perverso, como esas bestias tentaculares que anidan en lo profundo de los paradisiacos océanos.<sup>539</sup>

Añadiríamos un elemento más. La indefinición de Foncho con respecto a los valores éticos puede entenderse como un rasgo característico de la infancia. La tranquilidad con la que comete sus fechorías, al menos con una aparente falta total de conciencia de haber hecho algo malo, es algo muy propio de los niños.

¿Era la niñez esa amalgama de vicio y virtud, de santidad y pecado?<sup>540</sup>

¿No decían que el alma de un niño era un pozo insondable?<sup>541</sup>

Nunca he conseguido adivinar si sabe lo peligroso que es, las catástrofes que puede provocar, con esa belleza que tiene, con esa inteligencia mañosa, medio terrible.<sup>542</sup>

Junto a esto podemos suponer que su padre, el fantasioso amante de las artes, a las que coloca por encima de la humanidad real, le habría inculcado a una temprana edad ciertas ideas que poco tienen que ver con los valores de la sociedad trabajadora y reglamentada. Si Rigoberto, en sus ensoñaciones y razonamientos utiliza la pintura o la ficción para justificar y explicar sus motivos y actos, Foncho hace lo mismo, sólo

---

<sup>536</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica

<sup>537</sup> Boland, "The erotic novels, *In Praise of the Stepmother* and *The Notebooks of Don Rigoberto*: Huizinga and Bataille: the ludic and the libertine"; en Kristal, King, (ed.), *op.cit.*

<sup>538</sup> Martí, *op.cit.*, El arte escriturario de don Rigoberto como "escritura de sí"

<sup>539</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 148

<sup>540</sup> *ibid.*, p. 148

<sup>541</sup> *ibid.*, p. 169

<sup>542</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 387

que sin tener conciencia de esa otra realidad burguesa que su padre conoce bien. Los actos del niño simbolizan el mismo arte, que de por sí no es, ni puede ser, ni bueno ni malo en un sentido ético, ya que los preceptos para su valoración se rigen por otros esquemas. Foncho simplemente traslada esa amoralidad al terreno de lo real-objetivo.

### **El artista - la rebelión como forma de vida**

El arte, claro está, puede servir, y a menudo sirve, como medio de evasión. El artista busca mundos nuevos que mantienen con vida su creatividad, explorando posibilidades que ofrecen otros espacios, como tierras exóticas, o huyendo hacia atrás en el tiempo.<sup>543</sup> El escapismo artístico estuvo muy presente sobre todo en el siglo XIX, en el que vivía y pintaba Paul Gauguin, y es un hecho incontestable que esa tendencia está presente en el pintor francés, ya que su constante búsqueda de lugares insólitos, primitivos y salvajes responde en gran parte a las inquietudes de su siglo. No obstante, creemos que en Gauguin esa huida fue mucho más profunda y compleja. La temeridad que supuso visitar y vivir en sus lugares de ensueño y encontrarse de frente con toda la crudeza de su realidad, conservando, sin embargo, el reducto que atesoraba su fantasía sobre esos mismos sitios, no es simplemente una respuesta artística. Es una actitud vital de quien estaba dispuesto a entregar y sacrificar todo su mundo a la pintura.

José Miguel Oviedo advierte que, en general, la visión de la historia de Vargas Llosa es la de una prisión, de la que escapan sólo ciertos individuos destacados, entre los cuales el primero es el artista.<sup>544</sup> Pero el artista, en este contexto, no se evade de la realidad; más bien se enfrenta a ella, reinventándola. Por eso, cuando habla de los creadores de ficción, el novelista peruano destaca que su descontento con el mundo objetivo tiene que ser lo suficientemente fuerte como para empujarlos a construir otros mundos paralelos. En ese sentido, al lado de los soñadores que utilizan el arte para breves evasiones de sus problemas cotidianos, los artistas son los verdaderos rebeldes. En *El Paraíso en la otra esquina*, a diferencia de lo que ocurre con don Rigoberto en las otras dos novelas, se subraya el inconformismo llevado al extremo:

---

<sup>543</sup> Alsina Clota, José, *Problemas y métodos de la Literatura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pp. 44-48

<sup>544</sup> Oviedo, José Miguel, "El laberinto de las utopías. La ucronía de lo imposible", *ABC*, Cultural, 22 de marzo de 2003. [Abc.es/cultural](http://Abc.es/cultural), Libros, 22 de marzo de 2003

Renunciar a la seguridad burguesa te hizo pasar muy malos ratos, Paul. Pero te impuso una vida más intensa, más rica y lujosa para los sentidos y el espíritu.<sup>545</sup>

Para eso es necesario tener un espíritu particular, que se da en todos los sentidos en Paul Gauguin, un hombre que, según Vargas Llosa, poseía una personalidad desbordante y una fuerza contagiosa que se imponían a los demás.<sup>546</sup> Fue marinero, corredor de bolsa, pintor, líder de un séquito de artistas jóvenes en su insurrección contra las reglas del Salón, burgués y mendigo, hombre felizmente casado, con cinco hijos, y sifilítico amante de prostitutas y niñas-mujeres con las que tuvo otros hijos, algo menos legítimos. Como ejemplo de su carácter y su fuerza física y mental, tanto los biógrafos como la novela recogen una anécdota durante su estancia en Panamá, cuando Charles Laval, 20 años menor que Gauguin, enfermó de paludismo y casi se suicidó, Gauguin consiguió trabajo como peón en el Canal de Panamá y pudo salvar a los dos de inanición.

Se hizo pintor tarde, a los 35 años, casi sin formación técnica. Cuando dejó todo para dedicarse a la pintura era agente de bolsa, un próspero burgués que vivía sin privaciones con su familia numerosa. Pero la insatisfacción, un profundo disgusto con lo que hacía y con el mundo que le rodeaba, lo empujó hacia lo que creía la salvación: el arte.

Las obras de arte constituían una realidad aparte, más pura, más perfecta, más ordenada, que este mundo sórdido y vulgar. Entrar en la órbita del arte era acceder a otra vida, en la que no sólo el espíritu, también el cuerpo se enriquecía y gozaba a través de los sentidos.<sup>547</sup>

No tardó nada, sin embargo, en decepcionarse de las modas imperantes y el gusto académico. Es justo a partir de aquí cuando empieza a gestar la idea de que la civilización mató la creatividad y que es necesario buscar la belleza en lo primitivo y lo salvaje. "Un extraordinario creador y un revolucionario en la cultura occidental"<sup>548</sup> recorrió el mundo, desde la arcaica Bretaña hasta las lejanas Marquesas, siempre en busca de lo auténtico, lo primigenio y lo paradisiaco. Creía en la energía y la pureza

---

<sup>545</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 79

<sup>546</sup> Vargas Llosa, Mario [conferencia], *Paul Gauguin. Visión del sermón. 1888*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2005, p. 15

<sup>547</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 374

<sup>548</sup> Vargas Llosa, Mario, "Las huellas del salvaje", *El País*, Opinión, 4/11/2012, ([http://elpais.com/elpais/2012/10/31/opinion/1351703062\\_549131.html](http://elpais.com/elpais/2012/10/31/opinion/1351703062_549131.html))

del arte primitivo de las comunidades que todavía no han separado la creación de sus creencias y de su vida diaria, lugares donde la belleza va unida a la sensualidad, la cual se entiende como algo natural.

En la novela, además de un salvaje, Gauguin se nos descubre como una persona fuerte y poderosa, un superviviente a pesar de todos los problemas que le presenta la vida. Frecuentemente se identifica con un lobo ("Yo soy un lobo en el bosque, un lobo sin collar"<sup>549</sup>). Se siente incomprendido por los demás artistas y el gran público, pero avanza en un eterno impulso hacia delante, en el que todos sus amigos y todas sus amantes tienen la única función de poder servirle y prestar ayuda incondicional a su talento ("el amor estaba excluido de tu existencia, obstáculo insalvable para tu misión de artista, pues aburguesaba a los hombres"<sup>550</sup>). Sin embargo, a diferencia de otra novela sobre Gauguin, *The Moon and the Sixpence*, en la que William Somerset Maugham describe a un protagonista monstruoso y sin escrúpulos, Vargas Llosa busca todos los detalles que componen la compleja personalidad del gran pintor, quien, a pesar de su tremendo ego y su actitud irreverente, se convierte en el personaje trágico de la historia, al tiempo que el lector consigue entender toda la grandeza de su arte.<sup>551</sup>

Es imposible gozar de la belleza que comunican las obras de Gauguin sin tener en cuenta la extraordinaria aventura vital que las hizo posibles, su desprendimiento, su inmersión en la vida vagabunda y misérrima, sus padecimientos y penurias físicas y psicológicas, y también, cómo no, sus excesos, brutalidades y hasta las fechorías que cometió, convencido como estaba de que un salvaje de verdad no podía someter su conducta a las reglas de la civilización sin perder su poderío, esa fuerza ígnea de la que, según él, han surgido todas las grandes creaciones artísticas.<sup>552</sup>

Se esfuerza por reproducir su sueño de un Edén lleno de armonía y ambigüedad, y por él, está dispuesto a ir cada vez más lejos. En su segunda estancia en Tahití, Gauguin ya sabía que había vuelto para quedarse. Los críticos destacan que para ese momento su entusiasmo se había gastado y empezaba una época dura. Ya era

---

<sup>549</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 377

<sup>550</sup> *ibid.*, p. 43

<sup>551</sup> La fascinación de Vargas Llosa por esos seres "completos", que además de ser grandes artistas vivían la vida a todo pulmón también se ve en sus artículos sobre Víctor Hugo y en *La pasión de lo imposible*: "¿Hacen mal los biógrafos explorando estas intimidades sórdidas y bajando de su pedestal al dios olímpico [Hugo]? Hacen bien. Así lo humanizan y rebajan a la altura del común de los mortales, esa masa con la que está también amasada la carne de genio.", (Vargas Llosa, "Víctor Hugo. Océano", *art.cit.*)

<sup>552</sup> Vargas Llosa, "Las huellas de un salvaje" (*art.cit.*)

consciente de que padecía sífilis, seguía teniendo problemas de dinero y, además, ahora tenía que gastar también en medicinas. El suicidio rondaba su mente cada vez más frecuentemente. Sin embargo, Gauguin todavía era capaz de producir cuadros de gran valor artístico como "Nevermore" o "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?", y su interés por diversos aspectos de la sociedad primitiva aún no se había apagado.

Detrás de las palabras del mismo pintor sobre este tema, David Sweetman ve a un hombre enfermo que lucha por formular una filosofía que daría algún sentido a su propia vida que empieza a parecer un callejón sin salida.<sup>553</sup> Sin embargo, Gauguin sigue, ("con entusiasmo que nunca decaía"<sup>554</sup>) y se muda a Atuona, en las Islas Marquesas, donde, pese a la desilusión, construye su casa soñada: la "Maison du Jouir", ideada junto con Van Gogh años atrás en Arles ("Te di gusto, hice realidad tu sueño, Vincent (...) Aquí está pues La Casa del Placer"<sup>555</sup>). Estas lejanas islas eran el último reducto de las tradiciones tahitianas, aunque allí también, las misiones religiosas consiguieron destruir los cultos antiguos. Sus habitantes eran más rebeldes y beligerantes y no era el destino preferido por los colonos, sino más bien de la gente que, como el príncipe anamita Ky Dong o el mismo Gauguin no tenían ya adónde ir. Los datos biográficos, que también se recogen en la novela, muestran que el pintor ya estaba muy enfermo y que su vida tomaba rumbo firme hacia el precipicio. Su actitud provocadora ya no tenía esa vitalidad de los años anteriores. Las paredes de su dormitorio estaban plagadas de fotos pornográficas para despertar el deseo de sus visitantes, dado que él mismo ya no los tenía.<sup>556</sup>

Gauguin se lanza a su aventura persiguiendo ciertos ideales preconcebidos, a la vez que tiene en mente la posibilidad de renovar el mundo artístico parisino y conseguir la apreciación de la crítica. Nunca abandona del todo el Occidente, su colección de pinturas, fotografías, reproducciones y, más aún, sus ideas y su memoria, le siguen a todas partes. Sin embargo, ese mundo finalmente lo condena vivir el mito que él mismo había ayudado a crear. Se ve obligado casi a enterrarse vivo en Tahití e, irónicamente, en sus momentos más bajos, seriamente enfermo y con falta crónica de dinero, recibe la carta de Daniel de Monfreid en la que su amigo escribe literalmente

---

<sup>553</sup> Sweetman, *op.cit.*, p. 625

<sup>554</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 67

<sup>555</sup> *ibid.*, p. 335

<sup>556</sup> Andersen, *op.cit.*, pp. 255-256

que Gauguin se ha convertido en algo parecido a un gran muerto en vida y que como tal ya ha pasado a la historia del arte.<sup>557</sup> La dimensión trágica de Gauguin radica en el hecho de que pereció víctima de su mito, sin conocer la verdadera gloria que en el fondo soñaba.

La verdad y la mentira, el sueño y la vida, no tienen frontera establecida en la vida, obra o escritos del pintor. Si en el mundo objetivo, según pasaba el tiempo, el paraíso parecía cada vez más escurridizo, en sus cuadros reunía todos los ingredientes de su mundo imaginario. Lo mismo ocurría con sus textos críticos y autobiográficos; Gauguin creaba el paraíso a su medida inventando datos etnológicos, históricos y personales. Su mundo fantasioso aumentaba sobre todo cuando, hacia el final de su vida, parece desilusionado con lo que ha encontrado. La esencia de su búsqueda es la creencia en el paraíso, no su existencia física, y las constantes decepciones parecen ser sólo otro de los pasos en el camino.

Vista así, su pintura puede entenderse como la paulatina liberación del arte de la tiranía de la verdad positivista, de la verosimilitud y fidelidad a los modelos naturales. A esta verdad Gauguin opone otra: la de las emociones, la imaginación y la invención. En suma, la de la fantasía y la mentira. Por eso, todo en Gauguin es el empeño de crear un mito, un mundo, y tal vez por eso su esfuerzo —la búsqueda desesperada de la verdad en el arte— parece tan auténtico.<sup>558</sup> Sweetman destaca que su visión de Tahití era imperfecta y que Gauguin no era el artista-héroe que describían sus seguidores. Sin embargo, tuvo el mérito de tratar de penetrar en esa cultura e imaginar el mundo interior de la gente que lo rodeaba. E insiste sobre la palabra “imaginar”:

“Un antropólogo o un etnólogo hubieran sido mucho más exactos en los detalles, pero nunca habrían podido comunicarnos las sensaciones de cómo podían haber sido realmente las cosas.”<sup>559</sup>

Gombrich afirma que Gauguin adopta elementos del arte primitivo porque no quiere aceptar las convenciones del arte y porque pretende encontrar una manera impoluta de enfrentarse a la creación. Su verdadera importancia, según este

---

<sup>557</sup> *ibid.*, p. 258

<sup>558</sup> Jiménez Blanco, “Prólogo” en Gauguin, *op.cit.*, p. 27

<sup>559</sup> Sweetman, *op.cit.*, p. 508

historiador del arte, fue la de gritar sus ideas a los cuatro vientos con su personalidad carismática y su influencia, un subjetivismo radical y unos modos escandalosos.<sup>560</sup>

Hasta el final, Gauguin persiste tercamente en su camino. En ese sentido, se parece a su abuela Flora Tristán; la obsesión, la manera de enfrentarse a los ataques, la vocación de ir contracorriente y rebelarse contra el orden establecido. Ambos fueron revolucionarios en un sentido ácrata, porque ambos fueron muy individualistas. En sus vidas y en la novela, tanto Gauguin como Flora lucharon contra todo tipo de prejuicios, frustraciones y adversidades sin que, en ningún momento, fuesen del todo derrotados. En el fondo, considera Vargas Llosa, la batalla de Gauguin, igual que la de su abuela, también fue una lucha por la transformación y la libertad.<sup>561</sup> Gauguin defendía el derecho del artista a la insurrección permanente y a la contradicción, y en ese sentido, incluso más que Flora, creía que el paraíso siempre estaba en la otra esquina.<sup>562</sup>

### **La musa - entre el sujeto y el objeto**

(...) el artista masculino como tal está muy cerca de la mujer y la entiende muy bien, precisamente a través de su situación de creador. Su creatividad le despoja de su conciencia agudamente acentuada, del aspecto cosista y activista del género masculino, para dejarle aparecer más compenetrado, unitaria y orgánicamente, con lo que crea, al igual que la mujer, y mantenerle en la felicidad de un cierto estado de preñez espiritual, que vive hondamente dentro de sí para sacar lo creado de lo profundo de la totalidad de su vida.<sup>563</sup>

### **Lucrecia**

Dejando aparte a Flora Tristán, que está fuera del ámbito de nuestro análisis, dado su poca o nula relación con el arte, el papel de la mujer en las tres obras analizadas de Vargas Llosa es predominantemente el de musa e inspiradora de artistas y soñadores, íntimamente compenetrada con sus deseos e impulsos y, a veces, partícipe de sus fantasías. En ese sentido, sin duda alguna, Lucrecia es el personaje que tiene la mayor importancia. En ella, tal vez más que en ningún otro personaje, salta al primer plano la transgresión real inspirada por el erotismo estético.

---

<sup>560</sup> Gombrich, E.H., *La preferencia por lo primitivo*, Phaidon Press Limited, Londres, 2003, pp. 214-215

<sup>561</sup> Kristal, "An Interview", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>562</sup> Martínez, *art.cit.*

<sup>563</sup> Andreas Salomé, Lou, "El ser humano como mujer" en: *El erotismo*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1998p. 23

Martí cree que en la historia del *Elogio* y *Los cuadernos*, Vargas Llosa aporta su versión particular del mito de Pandora. Don Rigoberto recibe su regalo envenenado en forma de una mujer perfecta y maravillosa, modelada a imagen de un ideal inalcanzable. Seducido, don Rigoberto se casa con ella, de la misma manera que lo hizo Epimeteo, sin saber que era el instrumento de Zeus para vengarse de su hermano, Prometeo. La curiosidad y la desobediencia de Pandora la llevan a abrir la caja que su esposo le prohibió tocar. Lucrecia, por su parte, desobedece las leyes divinas rompiendo el tabú del incesto, logrando, igual que Pandora, retener dentro del cofre prohibido sólo la ilusión: la necesaria y engañosa capacidad de los seres humanos.<sup>564</sup>

"Tú no eres tú, sino mi fantasía", le dice Rigoberto a su esposa, y a lo largo de las dos novelas esconde a la verdadera mujer detrás de las mil máscaras que le impone en cada una de sus fantasías. Ella es un lienzo en blanco y el guión de su vida lo escriben otros. Al igual que los libros de la biblioteca de su marido, que siempre se renuevan, Lucrecia tampoco puede seguir siendo un mismo personaje. Para Rigoberto, parece ser una posesión, una parte de su colección. Según afirma Geisdorfer:

Aquí nos enfrentamos a la mujer pintada y narrada, tanto en el texto primario como en las historias intercaladas. Existe en diversos planos narrativos, pero su carácter se difumina entre los múltiples medios artísticos.<sup>565</sup>

Entre ella y Rigoberto se posa el filtro de la representación pictórica; la mujer tiene sentido sólo si es ennoblecida por la mano del artista, como cuando en una de sus diatribas, el protagonista afirma que la naturaleza tiene sentido sólo si pasa por el tamiz de la civilización.

El cuerpo de mujer-Lucrecia, en la representación teatral-fantástica de Rigoberto o en los lienzos y grabados, siempre está desnudo; es la visión erógena que sirve para el placer sexual del observador. Algunas écfrasis y fantasías subrayan particularmente esta cosificación e instrumentalización del cuerpo de la madrastra. En "Candaules, rey de Lidia", el relato original en el que la reina de Lidia toma las riendas de su destino, en la novela cambia y remite a la reina como la posesión más

---

<sup>564</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Epílogo, Resistir soñando

<sup>565</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, p. 199

exquisita del rey; una imagen ideal y una fuente de placer al mismo tiempo, que sirve como prueba de la hombría de don Rigoberto.<sup>566</sup>

Tanto con su presencia como con su ausencia, la imagen de Lucrecia atrae sin parar otras imágenes: de Rubens, Murillo, Goya, o desnudos con gatos de Balthus, Botero o Valloton. Siempre se trata de formas desnudas y opulentas, imágenes de belleza y lujuria. Don Rigoberto reconoce en las obras de arte y las fotografías el monte de Venus, el trasero, los pechos o la espalda de su esposa. El procedimiento se repite, desde el inicio, con "Candaules, rey de Lidia" ("Lo que más me enorgullece de mi reino (...) [es] la grupa de Lucrecia, mi mujer."<sup>567</sup>), y destaca particularmente con el simbolismo del lienzo "Origen del mundo" de Gustave Courbet, donde el cuerpo femenino es cosificado y decapitado, reducido al sexo. Pintado por encargo para un diplomático turco -Khalil Bey-, es un cuadro que se ha quedado oculto durante una gran parte de su historia por una temática considerada pornográfica. Don Rigoberto resucita este cuadro en el imaginario viaje de Lucrecia y Modesto-Pluto:

En la postura de la anónima modelo de L'origine du monde, de Gustave Courbet (1866), buscó y encontró don Rigoberto, transido de emoción al comprobar que la lozanía del vientre y la robustez de los muslos y el monte de Venus de su mujer coincidían milimétricamente con la decapitada mujer de aquel óleo, príncipe de su pinacoteca privada.<sup>568</sup>



Gustave Courbet "El origen del mundo" (1866)  
Óleo sobre lienzo, Museo de Orsay, París

---

<sup>566</sup> Martí Peña, *op.cit.*, "Lo importante, lo central, tú y yo, solitos en el escenario" (*Los cuadernos* II.59), La ilusión de soberanía de don Rigoberto

<sup>567</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 27

<sup>568</sup> *ibid.*, p. 63

El mismo efecto de mutilación aparece en la fotografía "La Prière" de Man Ray. El cuerpo sacrificado, fragmentado y reinventado en una forma abstracta se convierte en el "Camino a Mendieta" en símbolo de entrega incondicional en un nivel trascendental y atemporal.<sup>569</sup>

Foncho tiene hacia Lucrecia una actitud muy parecida. En el afán de usurpar el rol de su padre, se apropia de la mujer y musa de éste, comparándola con las obras de su pintor favorito, Egon Schiele. Lucrecia recibe órdenes, tanto en los anónimos, como en la vida real, para imitar los cuadros del austriaco bajo la batuta de Foncho.

Levantarás recogida la pierna izquierda hasta formar un ángulo. Apoyarás la cabeza en tu hombro diestro, entreabrirás los labios y, estrujando con la mano derecha un cabo de la sábana, bajarás los párpados, simulando dormir. Fantasearás que un amarillo río de alas de mariposa y estrellas en polvo desciende sobre ti desde el cielo y te hiende.<sup>570</sup>

"¿Es así la cosa? No, más arribita la espalda, el cuello como gallinita, la cabeza derechita", mientras se apoyaba en los codos, alargaba una pierna y flexionaba la otra, calcando la pose de la modelo.<sup>571</sup>

Los críticos están divididos con respecto a la independencia de ese personaje femenino. Martí considera que se trata de una mujer insegura, dependiente, que se debate entre pensamientos y conductas encontradas, que al final ruega a su marido a que la proteja de ella misma. A diferencia de Rigoberto, que es orgulloso de sus contradicciones y sus sueños, Lucrecia afirma su imagen de mujer fetiche, objeto de placer.<sup>572</sup> Geisdorfer, por el contrario, opina que la sexualidad femenina encierra un interés importante en estas dos novelas, hasta el punto de afirmar que Vargas Llosa creó su propia versión de Madame Bovary.<sup>573</sup>

Kristal apunta que el personaje de Lucrecia, igual que el de Rigoberto, también está en deuda con Georges Bataille, pero con una importante diferencia; mientras su marido mantiene la búsqueda de soberanía dentro de los límites de la fantasía, Lucrecia cruza esos límites atravesando la frontera de lo permitido y convirtiendo los pensamientos escabrosos de Rigoberto en una transgresión real- relación sexual con

---

<sup>569</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El conjuro de imágenes pictóricas: bálsamo y elixir para don Rigoberto, "En el cuadro de la sala estás tú"(ElogioXI.141)

<sup>570</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 52

<sup>571</sup> *ibid.*, p. 81

<sup>572</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El retrato de Lucrecia

<sup>573</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, pp. 198-199

su hijastro.<sup>574</sup> Llega a desear a ambos hombres y, al final no tiene miedo de revelarse tal y como es, desafiando las normas más fundamentales de la sociedad. Su conquista de la soberanía es más vívida y se cimenta en la transgresión total del tabú. Habra opina que precisamente ahí radica la rebeldía contra lo prohibido que es, según Bataille, un componente inextricable del placer sexual.<sup>575</sup>

A los cuarenta se aprenden muchas cosas (...) me parece que estoy naciendo de nuevo. Y que nunca he de morir" (...) ¿ Era eso la soberanía?<sup>576</sup>

A diferencia de otros personajes femeninos de Vargas Llosa, como Urania Cabral de *La fiesta del chivo*, o la misma Flora Tristán, víctimas de abusos con una falta casi total del deseo carnal, Lucrecia rebosa sensualidad y fantasía, las cuales se extienden aún más allá de sus límites gracias al papel del arte. El elemento artístico ayuda a este particular personaje femenino a conocerse e independizarse de los protagonistas masculinos y, sobre todo, respecto a las normas de la familia patriarcal. Siempre que cobra soberanía en su vida sexual, de actriz y objeto mudo de relatos ecfrásticos se convierte en su narradora y directora, superando con creces a sus dos maestros. Los capítulos "Laberinto de amor" y "La cita de Sheraton" son una buena prueba. En este último, Lucrecia se apropia del deseo masculino, lo hace suyo y en una fantasía delirante, que une a padre e hijo en la figura de Egon Schiele, opta por no renunciar a ninguno de sus amantes ni a sus deseos.

Entregarse a ese esbelto joven de expresión fría y algo cruel sería como hacer el amor con un Fonchito-joven-casi-hombre, o con Rigoberto rejuvenecido y embellecido, un Rigoberto-joven-casi-niño.<sup>577</sup>

Finalmente, siguiendo los pasos de su anterior transgresión, vuelve a llevar esa conclusión desde el nivel de la fantasía y el arte al plano de la realidad, confesándole a su marido los deseos libidinosos que todavía alberga hacia su hijastro, imponiendo esa situación ambigua para el futuro de la convivencia de la familia de don Rigoberto.<sup>578</sup>

No me acosté con él, pero, espera. No por mérito mío, por culpa suya. Si me lo hubiera pedido, si me hubiera hecho la menor insinuación, me hubiera acostado

---

<sup>574</sup> Boland, "The erotic novels. *In Praise of the Stepmother and The Notebooks of Don Rigoberto - Huizinga and Bataille: the ludic and the libertine*", en: Kristal, King (ed.), *op.cit*

<sup>575</sup> Habra, *op.cit.*, Lucrecia y Urania: del imaginario iconotextual y erótico al recuerdo traumático

<sup>576</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 153

<sup>577</sup> *ibid.*, p. 333

<sup>578</sup> Habra, *op.cit.*, Lucrecia y Urania: del imaginario iconotextual y erótico al recuerdo traumático

con él. (...) Tengo que decirte la verdad.(...) Y la verdad es que, si no sale de esta casa, si sigue viviendo con nosotros, volverá a pasar.(...) No tengo defensas contra ese niño.<sup>579</sup>

Es en este último acto donde los protagonistas de *Elogio* y de *Los cuadernos* afirman su total y absoluta soberanía con respecto a cualquier regla de la sociedad, y llevan su independencia individualista (o a tres) hasta las últimas consecuencias. El papel de Lucrecia y su autoafirmación tienen gran importancia en ese proceso.

### ***La mujer gauguiniana***

#### *Eva*

A finales del siglo XIX, la figura femenina se acercaba más a un mito o símbolo que a un ser de carne y hueso. Michael Gibson explica que este hecho se debe a que dicha época vivía un intenso puritanismo que surgía a modo de reacción frente a los rápidos cambios que tenían lugar en todos los campos. Como la relación entre sexos se basa en una serie de reglas implícitas, fundadas en la mentalidad de una sociedad, una vez rechazadas o convertidas en inoperantes las antiguas reglas y formas culturales, los individuos (léase, los hombres) pierden una pauta clara de comportamiento. El resultado en este período histórico, es un progresivo alejamiento de la mujer, que se idealiza, aunque a la vez se ve como algo amenazante. Prueba de ello es el Simbolismo que, por una parte, convierte a la mujer en un ser totalmente inmaterial, etéreo y santo, mientras que, por otra, rinde culto a la mujer fatal, símbolo de peligro y pecado, misterio y oscuridad. Sus encarnaciones son Eva y Salomé.<sup>580</sup>

Esta actitud simbolista por un lado contagió a Gauguin, aunque el pintor a la larga introduce unos cambios esenciales en el papel de la mujer. En lo que atañe el amor y las mujeres, la huida de Gauguin a las islas del Pacífico en búsqueda de inspiración se traduce en un intento de encontrar una sociedad donde las relaciones sexuales y amorosas sean armónicas y estén regidas por un código.

Hay un componente personal en el mundo femenino del arte de Gauguin. Después de estar dominado por dos mujeres fuertes (su madre y su esposa, por no mencionar el recuerdo de su abuela) el pintor, por fin libre, busca solamente lo natural,

---

<sup>579</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 386

<sup>580</sup> Gibson, *op.cit.*, p. 39

porque lo natural le parece siempre bueno, cercano y sencillo. Así, a la persecución del ideal artístico, se le une la liberación de emociones reprimidas y de ahí, al menos en *El Paraíso*, la extraordinaria conexión entre la creatividad de Gauguin y esa actitud vital e instintiva hacia el sexo.

Todas las amantes y musas de Gauguin se encontraban en la edad mágica de trece o catorce años. Si dejamos de lado la parte real de sus aventuras amorosas, se trata de una época en la vida de la mujer que representa la iniciación, la Eva antes de la caída, la mujer de la Edad de Oro. Coser o cuidar de los animales, motivos que aparecen en la pintura de Gauguin, a menudo se relacionan con la preparación para el matrimonio.<sup>581</sup>

Eva es una figura muy presente en la pintura de Gauguin, siendo obvia su vinculación con el mundo primigenio del paraíso perdido. Poco antes de partir hacia Polinesia, Gauguin pinta su acuarela conocida como "Eva exótica". Es la primera de una serie de figuras femeninas que representan a la madre de la humanidad, que lleva de hecho el rostro de su propia madre, Aline. Eva se encuentra en el jardín de Edén sola, sin Adán, rodeada de un paisaje poco convencional de cipreses, palmeras y plantas de dos mundos. Representa un lugar mítico, el lugar que busca el mismo pintor.<sup>582</sup> Walther destaca que la Eva gauguiniana es al mismo tiempo producto de fantasías masculinas y un ser que parece libre y disponible.<sup>583</sup> Exhibe al mismo tiempo la inocencia y la culpa, que en ella no son cualidades contradictorias.<sup>584</sup>

#### *Amante*

En el mundo artístico de Gauguin, la mujer tiene un fuerte componente erótico. Es precisamente esa faceta de su pintura la que se recoge con mucho énfasis en *El Paraíso en la otra esquina*. Gauguin tuvo varias amantes en Polinesia, todas ellas jóvenes, casi niñas. En contraposición, aparece su mujer puritana, Mette Gad, descrita como un ser frío y frígido, incapaz de satisfacer los apetitos cada vez más grandes del pintor que va descubriendo la libertad artística y sexual.

---

<sup>581</sup> Andersen, *op.cit.*, pp. 56-59

<sup>582</sup> Jarque, Fietta, "El primer paraíso de Paul Gauguin", *El País*, Cultura, 22/10/2012 ([http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/18/actualidad/1350560384\\_017760.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/18/actualidad/1350560384_017760.html))

<sup>583</sup> Walther, *op.cit.*, p. 74

<sup>584</sup> Andersen, *op.cit.*, p. 87

La parte de la novela que narra la vida de Gauguin empieza precisamente con una referencia a las mujeres tahitianas, al sexo y al “mercado de carne”, y a la correspondiente exuberancia de las islas:

Hirviendo de vendedores ambulantes de naranjas, sandías, cocos, piñas, castañas, dulces almibarados, flores y baratijas, con la oscuridad y al reflejo de pálidos mecheros sonaban los tambores y se organizaban allí fiestas y bailes que terminaban en orgías(...)La libertad con que se negociaba y practicaba allí el amor, en escenas de verdadera promiscuidad colectiva, entusiasmó a Paul.<sup>585</sup>

En todo ese bullicio de colores y sabores del mundo nuevo, la cosa más importante para el pintor era descubrir las mujeres. Una de ellas, Teha'amana, fue amante de Gauguin durante un largo período de tiempo y su cara aparece en varias pinturas. Antes de introducir su rostro en el cuadro "Manao tupapau", Vargas Llosa ya pinta a Teha'amana y destaca la sensualidad de una niña de trece años a la que se describe en términos de “pechos, labios y muslos” y “piel azul”.

Al hablar de este cuadro, David Sweetman, uno de los biógrafos más minuciosos de Gauguin, advierte de la peligrosa edad de la muchacha, dada la extendida moda de pornografía infantil en aquella época. Se han visto reminiscencias en este cuadro tanto de "Olympia", el desnudo revolucionario de Edouard Manet, como de la novela *Rarahu* de Pierre Loti. Y aunque Gauguin, al explicar esta pintura, habla sobre todo del miedo en los ojos de la muchacha y los *tupapau*, el público general ve en esta pintura un símbolo muy diferente, un signo de lo que vendrá a ser el turismo sexual por las islas del Caribe y Pacífico, y de la ya mencionada afición por las muchachas jóvenes tan de moda en la época entre artistas que van desde Edgar Allan Poe hasta Lewis Carroll. La mirada de la niña no está dirigida hacia el *tupapau* que se encuentra detrás, sino hacia el observador, como si la amenaza no fuera el espíritu, sino el ojo que la observa. Es decir, el propio pintor.

Desde un punto de vista puramente artístico, el cuerpo de la mujer aparece en numerosas pinturas de Gauguin. Habra hace hincapié en su innovadora aproximación al desnudo, que provoca una revisión del enfoque tradicional y abre la puerta al arte del

---

<sup>585</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p.26

siglo XX. Aquí sobre todo se refiere al empeño del pintor en valorizar el cuerpo como sitio de placer y belleza.<sup>586</sup> He aquí algunos ejemplos que recoge Vargas Llosa:

Este desnudo frontal de una muchacha, (...) que tenía la insolencia de lucir sus tetas, su ombligo, su monte de Venus y el mechón de vellos de su pubis (...) la cabeza más oscura que el ocre enardecido, con reflejos dorados, de su torso y sus muslos y los grandes pies de uñas como garras de fiera (...) Igual que una pantera y un caníbal. ¡Qué superioridad sobre las escleróticas parisinas, muchacha!"<sup>587</sup> ["Annah, la Javanesa"]

Pero el miedo no disminuía, aumentaba su belleza, encogiéndose sus nalgas de manera tan insinuante. Un altar de carne humana sobre el cual oficiar una ceremonia bárbara, en homenaje de un dios cillo pagano y cruel.<sup>588</sup> ["Manao tupapau"]

### *Madre*

No siempre los modelos femeninos son mujeres–niñas exóticas. La maternidad, "hermanada con lo auténticamente creativo"<sup>589</sup>, también atrae la atención del pintor. En *El Paraíso en la otra esquina* se citan algunos de sus cuadros dedicados a la maternidad, que pertenecen sobre todo a la época cuando su amante Pau'ura estaba esperando un hijo suyo. Pau'ura de "Nevermore" tiene una sensualidad diferente a la de Teha'amana:

La maternidad había dado mayor plenitud a sus caderas, ahora más redondeadas, y dotado su vientre de una pesadez majestuosa que te hacía recordar los vientres y caderas de las lánguidas odaliscas de Ingres, de las reinas y mujeres mitológicas de Rubens y Delacroix.<sup>590</sup>

Aunque se insiste en que se trata de una mujer verdadera, de tierra maorí, hay algo en su mismo cuerpo que la aleja de la realidad y la envuelve en un mundo mágico, bañado de luz irreal.

La madre de Gauguin, también aparece en este mundo de mujeres. Ya la habíamos visto representada como Eva, como parte del árbol genealógico del "salvaje peruano". Aunque el recuerdo de Aline Gauguin se evoca a partir de una foto

---

<sup>586</sup> Habra, *op.cit.*, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

<sup>587</sup> *ibid.*, p. 115

<sup>588</sup> *ibid.*, p. 35

<sup>589</sup> Andreas Salomé, *op.cit.*, p. 114

<sup>590</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 201-202

pornográfica de la famosa (y real) colección de Gauguin (paralelismo sin duda dotado de un simbolismo propio), el pintor se dirige a su progenitora con un sentimiento auténtico. Aline es triste, incomprendida, víctima de abusos de su padre y abandonada por su madre. En momentos de desesperación, el pintor se reconoce en su mirada del retrato, revivida por la memoria.

### *Mujer vieja*

Dentro de lo que Andersen llama “la mujer cosechada”, está la categoría de la mujer mayor, la vieja con capucha que aparece en muchas de las pinturas de Gauguin. En ellas, la “caída” lleva una interpretación diferente con respecto a la de Eva. En "Les Vendanges a Arles" de 1888, aparecen tres mujeres viejas, una de ellas con capucha, detrás de una muchacha joven. Son el presagio y el arquetipo del destino que espera a la muchacha joven, ya que en ellas, a modo de espejo, la muchacha contempla la crueldad de su propia madurez y de su futuro. Mientras en Bretaña estas mujeres todavía tomaban forma de campesinas, en Tahití empiezan a convertirse en espíritus, seres trascendentales, *tupapaus*.<sup>591</sup> En "Manao tupapau", Vargas Llosa nos llama la atención sobre estos personajes:

(...) el fantasma, que, en verdad, era más tuyo que tahitiano, Koke. No se parecía a esos demonios con garras y colmillos de dragón que describía Moerenhout. Era una viejecita encapuchada, como las ancianas de Bretaña, siempre vivas en tu recuerdo mujeres intemporales que, cuando vivías en Pont-Aven o en Le Pouldu, te encontrabas por los caminos de Finisterre. Daban la impresión de estar ya medio muertas, afantasmándose en la vida.<sup>592</sup>

Y otra vez, en "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?"

“¿Y esas dos figuras envueltas en túnicas rosadas que, en un segundo plano, caminaban contra el tiempo, de la muerte a la vida, junto al árbol del conocimiento? (...) Había algo siniestro, tosco, intrigante, írrito, en su manera de secretarse, de absorberse en sí mismas, desinteresadas del contorno.”<sup>593</sup>

---

<sup>591</sup> Andersen, *op.cit.*, p. 182

<sup>592</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 35

<sup>593</sup> *ibid.*, p. 254

## Ficción, realidad y las utopías

La palabra "utopía", de raíces griegas, que literalmente viene a significar un "no - lugar" o un "lugar feliz", fue utilizada por primera vez por Tomás Moro en 1515 para designar el proyecto de una república imaginaria en la que existe la libertad de religiones, igualdad en el trabajo, la educación, los derechos de las mujeres, enfermos y ancianos, y en la que no hay dinero y riquezas.<sup>594</sup> La Real Academia Española la define como: "plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación" o, "representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano."<sup>595</sup>

Las utopías son un motivo recurrente en la obra de Vargas Llosa y se nos presentan en sus múltiples facetas, desde el extremismo y la locura de *La guerra del fin del mundo*, hasta el planteamiento irónico y humorístico de la estratagema del capitán Pantoja en *Pantaleón y las visitadoras*. En el ensayo sobre *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, el novelista peruano explica que la idea de una sociedad perfecta ha perseguido al hombre desde que Platón escribió la *República*, pero que se trata de un concepto que en el siglo XX cambia de rumbo. En ese siglo, considera el escritor, una serie de experiencias ha demostrado que todo intento de implantar el ideal de la perfección social en la vida real suele acabar en auténticos horrores y convertirse en el reverso de ese sueño de paraíso terrenal. Por tanto, no existen sociedades ideales, solo sociedades posibles.<sup>596</sup>

Con todo, Vargas Llosa se sigue declarando un utópico. Menos en política, eso sí. Pero, a pesar de la convicción de que una sociedad tiene que partir de la idea de su propia imperfección e ir puliendo paulatinamente sus injusticias y encarando los problemas en muchos ámbitos simultáneamente, él reconoce que eso no es suficiente para los deseos y sueños de los seres humanos que anhelan la perfección:

“(...) yo creo que hay que buscar la perfección en otros ámbitos. Hay que buscar la perfección en la creación, en la vocación, en el amor, en el placer. Pero todo eso en

---

<sup>594</sup> Moro, Tomás, *Utopía*, Madrid, Diario Público, 2010

<sup>595</sup> Diccionario de la Real Academia Española, <http://dle.rae.es/?id=bCnqw2G>

<sup>596</sup> Vargas Llosa, Mario: "El paraíso como pesadilla. Un mundo feliz (1932) Aldous Huxley", en: *La verdad de las mentiras*, pp. 123-124

el campo individual. No colectivo, no tratar de traer la felicidad a toda la sociedad. El Paraíso no es igual para todos.<sup>597</sup>

La utopía social y la individual no solo son diferentes; son incompatibles. Las sociedades utópicas suprimen la espontaneidad y la imprevisibilidad, lo irracional y lo instintivo, ejercen un estricto control sobre las vidas de sus miembros. La vida que discurre libremente representa un peligro para la comunidad perfecta y como tal se impide -y al final acaba- la libertad del individuo.<sup>598</sup>

Analizando los múltiples discursos de Vargas Llosa sobre el tema, se puede llegar a dos conclusiones. Por una parte, no solo las sociedades utópicas, sino las sociedades en general tienden a limitar la vida libre, con su dimensión irracional e instintiva, porque ésta representa un peligro para el bien común. El novelista entiende y permite un cierto grado de "represión", aunque sólo si se respeta un nivel elevado de la libertad del individuo, sobre todo en lo que se refiere al ámbito privado: creación, sueños, erotismo, locuras... -y a condición de que esta libertad individual no amenace a su vez la coexistencia del grupo. Por otra parte, lo utópico tiene mucha similitud con la ficción: es nuestra válvula de escape y ensoñación materializada, que siempre está ahí para cobijarnos contra las adversidades. La ficción es, según Vargas Llosa, la vida que no fue, la vida que la gente quiso tener y por eso la inventó; es la contraportada de la Historia o, en términos balzacianos, la historia privada de las naciones.<sup>599</sup>

La utopía en forma de ficción tiene un enorme poder sobre el ser humano. La ficción de por sí no es un juego inocuo; es una fuente de malestar, ya que alerta sobre las limitaciones y la mediocridad de la vida. En ciertas circunstancias, puede convertirse en una actitud de rebeldía frente a la autoridad y orden establecidos. Y si la ficción se refiere a la promesa de un mundo mejor, comporta un gran riesgo de confusión entre los valores deseables y aquellos posibles. Allí, si el juego desborda su espacio e invade la vida real, el resultado puede ser dramático.<sup>600</sup>

---

<sup>597</sup> Vargas Llosa, Mario, "Soy un utópico en todo menos en política", entrevista por Fietta Jarque, *El País*, Babelia, 29/03/2003

<sup>598</sup> Vargas Llosa, "El paraíso como pesadilla. Un mundo feliz (1932). Aldous Huxley", p. 125, en: *La verdad de las mentiras*

<sup>599</sup> Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, p. 16, "La verdad de las mentiras", en: *La verdad de las mentiras*, p. 30

<sup>600</sup> Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, p. 17-18

Sin embargo, sembrando inquietud y esperanza también se puede mejorar la realidad. La ficción utópica ideal, según Vargas Llosa, no es simplemente una variante de escapismo. Afirma que el mismo despuntar de la civilización viene marcado por las historias contadas a los miembros de las comunidades por un "hablador", y allí, donde esa actividad fantástica se convierte en un acto colectivo, comienza toda cultura:

Quienes están allí, mientras, embrujados por lo que escuchan, dejan volar su imaginación y salen de sus precarias existencias a vivir otra vida (...) realizan, sin advertirlo, el quehacer más privativamente humano (...) salir de sí mismo y de la vida tal como es mediante un movimiento de la fantasía (...) Pero, convertir aquello en una actividad colectiva, socializarla, institucionalizarla, es un paso trascendental en el proceso de humanización del primitivo.<sup>601</sup>

La ficción nos acompaña en el descubrimiento del átomo y en los viajes a las estrellas, en el reconocimiento de los derechos humanos y la libertad y en la creación del individuo soberano. Es gracias a ella que la civilización hoy en día es menos cruel y los seres humanos son más inquietos, con más espíritu crítico. Y aunque la confusión entre lo real y lo imaginario a menudo obedece a motivaciones de índole dictatorial, encaminadas no solo a dominar a sus súbditos, sino también a controlar sus fantasías y sueños, como en las sociedades utópicas,<sup>602</sup> la ficción también nos enseña la importancia de la libertad en contra de las tiranías y nos alerta contra toda forma de opresión:

(...) por qué todos los regímenes empeñados en controlar la conducta de los ciudadanos de la cuna a la tumba, la temen tanto que establecen sistemas de censura para reprimirla y vigilan con tanta suspicacia a los escritores independientes. Lo hacen porque saben el riesgo que corren dejando que la imaginación discurra por los libros, lo sediciosas que se vuelven las ficciones cuando el lector coteja la libertad que las hace posibles y que en ellas se ejerce, con el oscurantismo y el miedo que lo acechan en el mundo real.<sup>603</sup>

En el ámbito concreto de las novelas que nos interesan, se puede decir que éstas abandonan considerablemente la denuncia de la sociedad de las novelas como *La guerra del fin del mundo* o *La conversación en la catedral*, y le contraponen precisamente la utopía individual, creativa, artística, erótica, ya sea en forma de ensueño o de rebelión.

---

<sup>601</sup> Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, pp. 15-16

<sup>602</sup> Vargas Llosa, "La verdad de las mentiras", en: *La verdad de las mentiras*, pp. 16-17, 26-27, 30

<sup>603</sup> Vargas Llosa, Mario, "Elogio de la lectura y la ficción", (*art.cit.*)

Don Rigoberto, antaño un activista de Acción Católica, renuncia a toda posibilidad de utopía social e intenta construir un lugar ideal en la esfera privada, con su mujer y su hijo, con su arte y sus diarios. Su utopía se basa en la búsqueda del placer en aquello que está al alcance de su mano.<sup>604</sup> Parecido a su creador, don Rigoberto reniega de la ilusión colectivista para convertirse en defensor del individuo.<sup>605</sup> Desencantado de las utopías sociales y de la posibilidad de construir la felicidad a nivel colectivo, el protagonista del *Elogio* y *Los cuadernos* se queda con la convicción de que "ya que el hombre y la mujer no pueden vivir sin utopías, la única manera realista de materializarlas es trasladándolas de lo social a lo individual."<sup>606</sup>

Un colectivo no puede organizarse para alcanzar ninguna forma de perfección sin destruir la libertad de muchos, sin arrollar las hermosas diferencias individuales en nombre de los espantosos denominadores comunes. En cambio, el individuo solitario puede (...) erigirse un mundo propio que se acerque (...) a ese ideal supremo donde lo vivido y lo deseado coinciden.<sup>607</sup>

En muchos sentidos, las novelas de Vargas Llosa en su conjunto y las que aquí analizamos en particular son unas extensiones de su ideología liberal que ampara la soberanía del individuo. Don Rigoberto defiende y reclama su derecho a la individualidad y la excentricidad, lucha con ímpetu contra el rebaño que representa la sociedad: una amenaza contra el hombre libre y soberano.<sup>608</sup> En el *Paraíso en la otra esquina* se percibe la admiración del autor por los personajes y su deseo de romper con las normas para reclamar la libertad. La utopía de la libertad es la fuente principal de la civilización y del progreso.<sup>609</sup>

Ahora bien, ¿qué es lo que refleja la soberanía individual según el novelista?

"Jugar a las mentiras, de manera como lo hacen el autor de una ficción y su lector (...) es una manera de afirmar la soberanía individual, (...) de preservar un espacio

---

<sup>604</sup> Boland, "The erotic novels, *In Praise of the Stepmother and The Notebooks of Don Rigoberto: Huizinga and Bataille: the ludic and the libertine*"; en Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>605</sup> Martí Peña, *op.cit.*, La vía mística de don Rigoberto

<sup>606</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 220

<sup>607</sup> *ibid.*, p. 220

<sup>608</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El concierto de tres pasiones: la literatura, el teatro y la pintura, El retrato de don Rigoberto

<sup>609</sup> Habra, *op.cit.*, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

propio de libertad, una ciudadela fuera del control y de las interferencias de los otros."<sup>610</sup>

El poder de ese "juego de las mentiras" está precisamente en el hecho de que afirma el derecho a la libertad. Y el arte, en forma de pintura, grabados, música o teatro en estas tres novelas, viene a decir exactamente lo mismo: la libertad es el derecho de soñar, fantasear, ilusionarse e imaginar, y el arte es lo único que puede dar forma a esas características humanas, construyendo dichas proyecciones en un mundo paralelo.

El *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto* son ejemplos de un individualismo exaltado. Su protagonista se rebela contra ecologistas, feministas, deportistas, rotarios o lectores de Playboy, en suma, contra todo aquello que supone algún tipo de movimiento, acción o deseo colectivo.

(...) desde mi punto de vista, el feminismo es una categoría conceptual colectiva; es decir, un sofisma, pues pretende encerrar dentro de un concepto genérico homogéneo a una vasta colectividad de individualidades heterogéneas.<sup>611</sup>

(...) Nada ha contribuido tanto en este tiempo (...) a promover el despreciable hombre-masa, el robot de condicionados reflejos (...) como la divinización de los ejercicios y juegos físicos operada por la sociedad de nuestros días.<sup>612</sup>

(...) el mundo avanza tan de prisa hacia la desindividualización completa.(...) un avance de lo planificado, u organizado, lo obligatorio, o rutinario, lo colectivo, y un encogimiento aún mayor de lo espontáneo, lo inspirado, lo creativo y lo original, que sólo son concebibles en la esfera del individuo.<sup>613</sup>

Tampoco se salva de sus críticas el arte considerado colectivo; las artesanías populares le causan el mismo pavor que cualquier otra cosa producida por grupos humanos. Considera que éstas de ningún modo pueden usurpar "la naturaleza del objeto artístico, algo que es predominio absoluto de la esfera privada, expresión de acérrima individualidad".<sup>614</sup>

Las diatribas de don Rigoberto y sus manifiestos hedonistas egocéntricos a menudo parecen exagerados, casi caricaturescos. Sin embargo, a pesar de ello, Habra

---

<sup>610</sup> Vargas Llosa, "La verdad de las mentiras", en: *La verdad de las mentiras*, p. 29

<sup>611</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 87

<sup>612</sup> *ibid.*, p. 129

<sup>613</sup> *ibid.*, p. 171

<sup>614</sup> *ibid.*, p. 260

opina que la utopía individual de don Rigoberto aporta "una alternativa constructiva al caos posmoderno".<sup>615</sup>

Existe, no obstante, una forma más de vivir la utopía privada:

"en algunos casos privilegiados, una coincidencia feliz (...)permite a dos personas realizar complementariamente su sueño"<sup>616</sup>.

(...) la única patria que reverencio es la cama que holla mi esposa, Lucrecia (...) y, su cuerpo soberbio, la única bandera o enseña patria(...)<sup>617</sup>

De manera parecida, cuando Lucrecia hace su interpretación del cuadro de Szyszlo, el universo entero se reduce a dos únicos seres, sustraídos del mundo objetivo y elevados a lo sagrado:

Han sido abolidos también los sentimientos altruistas, la metafísica y la historia, el raciocinio neutro, los impulsos y obras de bien, la solidaridad hacia la especie, el idealismo cívico, la simpatía por el congénere; han sido borrados todos los humanos que no seamos tú y yo. Ha desaparecido todo lo que hubiera podido distraernos o empobrecernos a la hora del egoísmo supremo que es la del amor.<sup>618</sup>

Sin embargo, hasta en ese pequeño mundo de don Rigoberto se confirma que "el Paraíso no es igual para todos". Su utopía individual se extiende y esa otra persona (o mejor dicho, dos personas) introduce el elemento de discordia en su ilusión. Por muy grande y muy obsesivo que fuese el esfuerzo del protagonista para mantener el control sobre su pequeño mundo, no se ve capaz. Su mujer y su hijo tienen fantasías diferentes: su imaginación les lleva a la verdadera transgresión y a la afirmación de la soberanía perdida del hombre, aquella que realmente tendría si no fuera por las normas de la sociedad. La utopía de Lucrecia es de grado diferente que la de Rigoberto y es otra de las muestras de lo que ocurre cuando se confunden la ficción (aquí pictórica) con la realidad. Rigoberto tiene el control únicamente sobre su propio mundo imaginado; todo el resto está fuera de sus manos.

A pesar de esta detallada muestra, la utopía en sus diversas vertientes no es el tema principal en el *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*. Las dos novelas, quitando las diatribas de don Rigoberto y los paralelismos obvios, se mueven

---

<sup>615</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica

<sup>616</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, pp. 220-221

<sup>617</sup> *ibid.*, pp. 261

<sup>618</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 160

más en clave del contraste entre la ficción novelesca y el imaginario artístico por un lado, y la realidad, la sociedad y la ética por el otro. Rigoberto, de hecho, acepta su mundo, considerándolo "un mal necesario", ya que, "esas briznas de felicidad no serían posibles sin la inmensa frustración, el árido aburrimiento y la agobiadora rutina de mi vida real".<sup>619</sup>

Sin embargo, en el *Paraíso en la otra esquina* toda la trama gira en torno a la comparación entre la utopía colectiva y humanitarista de Flora Tristán, y la utopía personal, estética y sexual de su nieto.<sup>620</sup> Podemos afirmar, cosa que de hecho hace el propio autor, que las utopías son el verdadero tema de esta novela.

Cuando a Mario Vargas Llosa le fue concedido el premio Nobel, uno de los motivos principales señalados fue "su cartografía de las estructuras del poder y sus mordaces imágenes de la resistencia individual, la revuelta y la derrota"<sup>621</sup>. La historia de Flora Tristán encaja perfectamente en este perfil, aunque, curiosamente, la de Gauguin tampoco se queda lejos. Su rebelión, sin ánimo de cambiar la sociedad, no obstante, sí se dirige hacia el mundo del arte de la Academia, contra los cánones de lo que en aquel momento se consideraba adecuado y permitido, y que para Gauguin representaba la decadencia de la sociedad moderna.

Efrain Kristal considera que *El Paraíso en la otra esquina* pertenece a una fase creativa de Vargas Llosa donde el escritor ya es menos militante y se ha resignado al hecho de que los seres humanos no son perfectos y que el mal puede ser imposible de erradicar del mundo. Señala que el novelista sigue preocupado por el tema de los utópicos, pero que ya no los tacha de fanáticos equivocados, sin esperanza, sino que empieza a tratarlos con más compasión y empatía. Deja de escenificar las terribles consecuencias del fanatismo, y más bien se dedica a explorar los traumas y el sufrimiento de ciertos individuos, convertidos en enemigos del mundo entero a causa de sus ideas.<sup>622</sup> Hedy Habra, por el contrario, opina que *El Paraíso en la otra esquina* retoma un tipo de narración característico de Vargas Llosa, que por un lado llama la atención sobre los males sociales y denuncia el fracaso de las utopías colectivas y del

---

<sup>619</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 345

<sup>620</sup> Oviedo, *art.cit.*, 22/03/2003

<sup>621</sup> Vargas Llosa, "Elogio de la lectura y la ficción", (*art.cit.*)

<sup>622</sup> Krystal, *op.cit.*, From utopia to reconciliation, *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*

fanatismo, mientras que por otro indaga en el proceso creativo y las utopías individuales, indispensables para el mundo del arte y de las ideas.<sup>623</sup>

Flora Tristán dedicó su vida adulta a la lucha por los derechos de los obreros y las mujeres. A través de la idea de las uniones obreras, intentaba implantar la solidaridad reglamentada entre trabajadores que permitiría, por ejemplo, la educación de sus hijos o la acogida de gente enferma o mayor. Asimismo, creía que la emancipación completa de la clase trabajadora sólo puede efectuarse si se concede la libertad y los derechos a las mujeres. Vargas Llosa la pinta como una mujer de carácter fuerte y obsesivo, sin mucha educación, pero con una enorme voluntad y vocación. *El Paraíso en la otra esquina* abre con la frase: "Hoy comienzas a cambiar el mundo, Florita."<sup>624</sup> Como los demás grandes utópicos, se creía poseedora de la verdad y luchaba convencida de que su objetivo es la redención de la humanidad.<sup>625</sup> En su mundo, no había lugar para lo que ella consideraba la vida burguesa, que incluía, entre otras cosas, el amor y el arte.

Tú no podías perder el tiempo oyendo conciertos, como los burgueses.<sup>626</sup>

Sepa usted que yo cambiaría, sin vacilar, la más bella iglesia de la Cristiandad por un solo obrero inteligente.<sup>627</sup>

(...)los halagos de la burguesía también habían convertido a este antiguo poeta popular en un vanidoso y un estúpido. No había uno que escapara a ese destino, por lo visto.<sup>628</sup>

Si observamos los personajes analizados, la familia de don Rigoberto es una familia burguesa, cuyo inconformismo se produce sólo en el ámbito estrictamente privado. Flora es una luchadora social, que condena todo lo burgués, donde, sin ningún reparo, incluye también el arte. Son dos extremos opuestos de una misma línea de pensamiento. Y entre ellos está, Gauguin, el artista, que simboliza otro tipo de rebelión: aquella que abandona lo burgués en persecución precisamente de una visión artística no contaminada. La rebelión del artista, si seguimos la línea de pensamiento de Vargas

---

<sup>623</sup> Habra, *op.cit.*, Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

<sup>624</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 11

<sup>625</sup> *ibid.*, p. 87

<sup>626</sup> *ibid.*, p. 309

<sup>627</sup> *ibid.*, p. 399

<sup>628</sup> *ibid.*, p. 444

Llosa, podría considerarse un juego inocuo. Pero según cómo se interprete, posee además alguna semilla subversiva.

Gauguin soñaba con volver a un pasado primitivo, libre de reglas, en el que podría aprovechar la fuerza instintiva para pintar obras maestras. Como pudimos ver en el apartado sobre el primitivismo, inicia el viaje sin tener mucho conocimiento sobre su destinación, basándose sólo en unas pocas ideas, sacadas principalmente de libros. Cuanto más tiempo se quedaba en Tahití, más se daba cuenta de que allí, la vida de la colonia reemplazaba la pureza de lo autóctono que él buscaba. Y no sólo eso. Las injusticias, medio siglo después de la lucha de Flora, eran prácticamente iguales, algo imposible de obviar viviendo inmerso, como Gauguin, en la sociedad polinesia. Tanto el pintor histórico como el personaje de la novela tienen sus hitos de inconformismo social, intentando, por ejemplo, convencer a los indígenas de que no paguen impuestos, o arremetiendo contra el gobierno colonial.

Pero las ideas de Gauguin estaban lejos de las nociones de igualdad que propagaba su abuela. El suyo era un "cosmopolitismo de la diferencia", que necesitaba la pluralidad para poder explorar e inspirarse en los elementos que, según él, componían lo primitivo: el exótico y el erótico. El primer elemento, por supuesto, se fundamenta en la diversidad de razas y va seguido por las diferencias culturales con respecto a los temas del sexo y el amor. La mujer maorí de edad púber es para él la imagen de la liberación de la opresión del puritanismo religioso en Europa.<sup>629</sup> Una imagen que seguramente no le hubiera gustado nada a Flora Tristán. En la colonia, los escritores y los artistas fueron agentes pasivos que intentaban desmarcarse de la historia estetizándola, e inscribían su actividad en una crónica melancólica de culturas condenadas a perecer.<sup>630</sup> Finalmente, es el lector quien, poco a poco, acaba sublevándose contra ese mundo, ya que sufre una creciente molestia por el carácter escurridizo e inalcanzable del paraíso que persigue el pintor.<sup>631</sup>

Además, Gauguin también soñaba con una comunidad artística utópica en la que se viviría por y para la belleza, y en la que no existiría ni el dinero ni la propiedad. Una

---

<sup>629</sup> Gutiérrez Mouat, *art.cit.*, p. 339

<sup>630</sup> *ibid.*, p. 405

<sup>631</sup> Muñoz, *art.cit.*, p. 390

idea que originalmente perteneció a Van Gogh, aunque sólo Gauguin logró materializarla.<sup>632</sup>

(...) Estudio del Sur, esa comunidad de artistas de la que tú serías el maestro y donde todo pertenecería a todos, pues habría sido abolido el dinero corruptor. Un lugar en el que, en un marco único de libertad y de belleza, el fraterno grupo de artistas viviría dedicado a crear un arte imperecedero, unas telas y unas esculturas cuya vitalidad atravesaría indemne los siglos.<sup>633</sup>

(...)te dejabas arrastrar por el sueño de tu amigo. ¡Era emocionante, claro que sí! Había algo hermoso, noble, desinteresado, generoso, en ese anhelo del holandés de fundar esa pequeña sociedad de artistas puros, de creadores, de soñadores, de santos laicos(...)<sup>634</sup>

La opinión general de los críticos es que tanto Paul Gauguin como Flora Tristán han fracasado en su afán de conseguir esos objetivos que perseguían con tanto ímpetu. No obstante, aunque de eso se hablará más adelante, aquí cabe hacer una advertencia sobre la naturaleza de ese fracaso. Los personajes históricos, igual que los protagonistas de la novela, mueren sin conocer el cambio o el éxito. Sin embargo, nunca se podría decir que su inquebrantable voluntad y su obsesión no hayan dejado huella. Y en el caso de Gauguin eso es aún más notorio ya que, en ningún momento deja de dedicarse a su gran pasión -la pintura- y en ningún momento deja de producir obras maestras. A diferencia de las novelas sobre la familia de don Rigoberto, donde el disfrute del arte representa sólo una válvula de escape y todo lo que ocurre se queda en el dominio privado, *el Paraíso en la otra esquina* es un homenaje a esos utópicos necesarios cuya visión permite trascender lo real para crear una nueva realidad.<sup>635</sup>

Los movimientos paralelos de Flora y Paul persiguen dos objetivos respectivamente: crear una sociedad mejor y utilizar una sociedad como fuente de inspiración para crear un arte mejor. El abismo que los separa se hace patente a partir de esta misma frase. Flora Tristán, aunque fue una persona importante en la historia política de Europa, no ha logrado implantar sus ideas en la sociedad en la que le tocó vivir. Su cruzada en defensa de los trabajadores y las mujeres sólo mucho tiempo después se vería parcialmente compensada. Pero el mundo de Gauguin estaba (y está)

---

<sup>632</sup> Vargas Llosa, Mario, "Dos amigos", *El País*, Opinión, Piedra de Toque, 24/06/2001 ([http://elpais.com/diario/2001/06/24/opinion/993333607\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/06/24/opinion/993333607_850215.html))

<sup>633</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 327-328

<sup>634</sup> *ibid.*, pp. 333-334

<sup>635</sup> Habra, *op.cit.*, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

en sus telas, grabados, tallas, escritos, y por mucho que la sociedad en la que se movía se resistiese a ser paradisíaca, su verdadera fuente de inspiración estaba en su mente, en su imaginación, en lo individual. Por eso, seguramente, su parte de la historia tiene más vida y más fuerza. A diferencia de su abuela, Gauguin sí ha creado un mundo: un mundo de arte poblado de seres libres, pacíficos, llenos de amor que viven en armonía con la naturaleza. Unos entornos en los que se amalgama todo aquello que el pintor consideraba que valía la pena en el mundo que conocía. Un compendio materializado de ideas sobre la espiritualidad, el idealismo, la sociedad edénica, y el entendimiento de la totalidad del mundo y del ser humano, y no sólo de su lado utilitario. En ese sentido, su arte (o mejor dicho, todo arte) es la única manifestación de la utopía que se puede realizar sin restricciones y coexistir materialmente con el resto de la realidad.

Aquí habría que volver sobre el concepto de heterotopía de Michel Foucault. El filósofo francés constata que las utopías no tienen un lugar real; son análogas a un espacio que existe en la sociedad, pero son esencialmente irreales. En oposición a ellas, en cada civilización existen también lugares que son una especie de utopía puesta en funcionamiento y a la vez representan, contestan e invierten la realidad. Están aislados del resto del mundo, pero ocupan un espacio concreto.<sup>636</sup>

Está claro que el concepto de heterotopía es un concepto sociológico y, como tal, refleja la idea de espacios concretos de la geografía humana que guardan relación directa con la sociedad. Tales serían los burdeles, las prisiones, los museos o las bibliotecas. Pero en este apartado prestaremos de Foucault la noción, la metáfora de la heterotopía para expresar algo que creemos fundamental en las novelas analizadas. Habra habla de zonas heterotópicas en *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*: se trataría de espacios que acumulan tiempos como un museo o una biblioteca, o espacios creadores de ilusión/compensación como el teatro, en los que se suele necesitar un rito de pasaje.<sup>637</sup> El lugar en el que se mueven los protagonistas de estas dos novelas es un espacio cerrado, con sus propias reglas y rituales. Espacio que, a su vez, está íntimamente vinculado al arte. Salvando las distancias, el mundo de Gauguin también comparte ciertas características con dicho concepto foucaultiano. Esencialmente, aunque estemos hablando de una isla de gente feliz, no estamos ante la utopía de Moro, sino más bien ante la heterotopía de un museo.

---

<sup>636</sup> Foucault, Michel, "Des espaces autres (1967), Hétérotopies", (*art.cit.*), pp. 3-4

<sup>637</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra*: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual

El arte en las tres novelas adquiere un nivel de realidad y una sustancia tal, que podemos llegar a imaginarlo como un "espacio" en el que, como en un espejo, se refleja y define la vida de los protagonistas y la totalidad de la realidad ficcional. Cada fantasía de Rigoberto, cada transgresión de Lucrecia y cada viaje de Gauguin son paralelos y están yuxtapuestos a una pintura u otra obra de arte, que suele ser de tipo material y visual. Y cada una de ellas es la expresión material de la utopía, sin la que no existiría y no tendría razón de ser el mundo ficcional -objetivo de estos personajes.

## El primitivismo

### La cultura, el arte y la realidad

El primitivismo es un motivo recurrente en la historia del pensamiento y el arte. En diferentes épocas se ha relacionado con diferentes conceptos: las vasijas griegas, la pintura del Quattrocento o el arte tribal. Lo que tienen en común todas estas reivindicaciones, a primera vista divergentes, es que casi siempre suponen un hartazgo con la interpretación académica, y a menudo excesivamente preciosista, del concepto de lo bello. La única manera de entender muchos de los movimientos primitivistas es partiendo de ese rechazo.<sup>638</sup>

Gombrich nos explica que Platón fue el primero en afirmar que la estética debe encarnar la sencillez y prescindir de adorno, pues expresa ideas, las huellas de lo que hoy se considera primitivismo se encuentran en muchos filósofos y artistas. El primitivismo moderno empieza con Jean-Jacques Rousseau y está a su vez íntimamente relacionado con la incipiente idea del "arte por el arte": la autosuficiencia que caracteriza el retorno a la naturaleza debe también aplicarse al arte. Los autores del siglo XIX rinden homenaje al hombre primitivo que, en vez de imitar la naturaleza intentaba hechizarla y estaba dominado por su imaginación y no por su razón. Se habla de la sencillez infantil y la bondad del hombre primitivo, que engloba la añoranza de la decadente civilización por el paraíso perdido de la inocencia. Además, se define el concepto de lo sublime, que es diferente de lo bello, porque cautiva la mente a pesar de todas sus imperfecciones.<sup>639</sup>

En el arte, empiezan a aparecer hitos importantes como "Les Primitifs" en Francia, o los Prerrafaelitas que exaltan el Quattrocento, simbolizado por la etapa temprana de Rafael, anterior a la conquista de la perspectiva y la anatomía. Se indaga en el arte medieval, tan relacionado con la religión cristiana, el esplendor y el misterio de su culto. Uno de los artistas más venerados es precisamente Fra Angélico, ensalzado por una corriente de primitivismo "espiritualizante", en oposición al "sensualista" que

---

<sup>638</sup> Gombrich, *La preferencia por lo primitivo*, pp. 7-9

<sup>639</sup> *ibid.*, pp. 13-15, 49-54, 69, 93-106, 221

prefería a Boticelli.<sup>640</sup> A mediados del siglo XIX se hace una distinción importante entre dos sistemas de valor: el de la mimesis y el de la armonía formal, que afectaría mucho la manera de entender el arte primitivo. La Gran Exposición del 1851 contribuyó a conocer y reconocer el valor de lo ornamental de ciertas artes consideradas "primitivas". A partir de ahí, se instaura la fascinante moda del *japonismo*, que sepulta definitivamente la necesidad de la mimesis en el arte.<sup>641</sup>

El Simbolismo por su parte enaltecía los valores de la espiritualidad en oposición al utilitarismo materialista, criticando el deterioro de la moral y la religión, y creyendo que debido a esto, el público ya no era capaz de entender el arte genuino, reducido a lo trivial y preciosista. Los integrantes de este movimiento atacaban la Academia por perseguir la excelencia estética mientras le faltaba vida y originalidad.<sup>642</sup> En ese sentido, Gauguin fue un exponente de su tiempo y, junto con otros pintores como Èmile Bernard o Vincent Van Gogh, abogaba por una vuelta a los orígenes.

Gauguin, haciendo suyo el japonismo y, asociándolo a una forma de primitivismo que cautivó al público artístico del siglo XX, aunó el primitivismo cultural y el pictórico. Gombrich afirma que, en lo estrictamente artístico, su importancia radica en que el pintor francés descubrió el poder de estilos más antiguos y primitivos. Era un paso importante hacia el arte conceptual, más sintético y estilizado, con efectos decorativos planos y una combinación de elementos de las artes decorativas medievales, peruanas, bretonas, egipcias y persas, y la escultura camboyana, javanesa y polinesia.<sup>643</sup> Junto a ello, su actitud vital, su rechazo hacia los cánones establecidos, su carisma y liderazgo, y su aventura en Polinesia sin duda alguna ayudaron a revalorizar lo primitivo en todos sus aspectos. Después de Gauguin las ideas y la percepción se expanden a gran velocidad, el mundo se hace más pequeño y, además del arte de Asia y Oceanía, el arte africano entra en escena en una gran simbiosis con el concepto estético de las vanguardias.

En palabras de Vargas Llosa, Paul Gauguin era el portador de un arte nuevo, vital, lleno de energía, que representa el conjunto de la colectividad. Su búsqueda de lo primitivo y lo ancestral era una alternativa a la cultura moderna en crisis. Una

---

<sup>640</sup> Gombrich, *La preferencia por lo primitivo*, pp. 84-91, 170

<sup>641</sup> Gombrich, *La preferencia por lo primitivo*, 184-190

<sup>642</sup> Margolis, *op.cit.*, pp. 4-6

<sup>643</sup> Gombrich, *La preferencia por lo primitivo*, pp. 201, 206, 212

alternativa al arte monopolizado por minorías exclusivistas y apartado del conjunto de la sociedad.<sup>644</sup>

Gauguin no es el primer personaje de Vargas Llosa que se sumerge en las sociedades primitivas en busca de una existencia más rica y significativa. Antes que él, Saúl Zuratas en *El hablador* abandona la ciudad para vivir con una comunidad indígena en las Amazonas. Con respecto a este último libro, el novelista peruano aclara sus ideas sobre lo primitivo:

No quisiera darles la impresión de ser un ingenuo mantenedor de la rousseauiana teoría del buen salvaje corrompido por la civilización cristiana. La vida en las tribus está lejos de ser arcádica; tengo muy presentes las imágenes de los niños de vientres inflados por los parásitos y la desnutrición, las cabelleras hirvientes de liendres, las mujeres imbecilizadas por el trabajo animal, las escalofriantes estadísticas sobre mortalidad en la Amazonía, las historias de poblaciones diezmadas por un simple catarro.<sup>645</sup>

Sin embargo, el novelista se siente al mismo tiempo irremediabilmente atraído por ese poder hechizante del personaje del hablador; el "cuentacuentos" cuya palabra tenía un efecto mágico sobre su auditorio. Vargas Llosa vuelve a abordar el mismo tema al explicar la realidad que le inspiró a escribir *La casa verde*: la barbarie de los pueblos le enfurecía porque mostraba el atraso, la injusticia y la incultura del Perú, pero por otro lado le fascinaba en tanto que formidable material para contar historias.<sup>646</sup> Esa doble vertiente de lo primitivo se debe tener en cuenta a la hora de analizar *El Paraíso en la otra esquina*.

A esto hay que añadir que, en su ensayo sobre *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, el novelista peruano llama la atención de los lectores a que la primera semilla de inquietud en la cabeza del protagonista de esta novela en su camino hacia la decadencia, fue precisamente el deseo de viajar a lugares exóticos y los sueños de un mundo feroz y primitivo.<sup>647</sup> Parece que lo primigenio y lo bárbaro, para Vargas Llosa, pertenecen también a esa esfera irracional que se encuentra en la frontera de lo socialmente aceptable, pero que a la vez ejerce una atracción fatal hacia todo ser humano, especialmente hacia aquellos dedicados a la creación. El primitivismo se coloca al lado

---

<sup>644</sup> Vargas Llosa, *Paul Gauguin. Visión del sermón. 1888*, p. 16

<sup>645</sup> Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, p. 34

<sup>646</sup> *ibid.*, p. 50

<sup>647</sup> Vargas Llosa, "El llamado del abismo. La muerte en Venecia (1912) Thomas Mann", en: *La verdad de las mentiras*, p. 50

de la fantasía, la transgresión y el erotismo, siendo a la vez el objeto y el símbolo del arte.

### **La religión y el primitivismo de Bretaña**

Ya hemos mencionado que el Simbolismo artístico se fundamentaba en la identificación del arte con la religión y una búsqueda general de espiritualidad cuyo significado se había perdido en la era moderna. También hemos indicado que la relación de Gauguin con el movimiento simbolista fue esporádica y no del todo definida. Sin embargo, está claro que el pintor estaba firmemente convencido de que la civilización europea estaba desposeída de su fuerza espiritual y dispuesto a embarcarse en una misión muy difícil en nombre de la renovación y revitalización del arte. Asimismo, junto con otros artistas, se hallaba bajo la influencia de la teosofía de Swedenborg, basada en la unión de todas las religiones y de éstas, a su vez, con el legado universal de las leyendas y el folklore.<sup>648</sup>

En la primavera de 1886 Gauguin se marcha a Bretaña en pos de formas más simplificadas y de un nuevo idioma del arte. Pont-Aven había atraído, desde hacía un siglo, a pintores y escritores, a lo que se añadieron excavaciones de reliquias gaélicas y de antigüedad clásica e historias alrededor de los menhires y los dolmen, muchas relacionadas con los primitivos ritos afrodisíacos. Todo esto coexistía por su parte con los calvarios y monumentos de la cristiandad medieval.<sup>649</sup> Como explica el mismo Vargas Llosa, mientras el gobierno francés intentaba instaurar el laicismo, en Bretaña tuvo lugar una resurrección de la fe. Esa recristianización, donde santos y milagros aparecían por doquier, no dejó indiferentes a los artistas. Ni siquiera a Gauguin quien, aunque muy poco católico, bajo la influencia de Émile Bernard y su hermana Madeleine, empezó a visitar iglesias y participar en procesiones.<sup>650</sup>

Según Walther, Gauguin buscaba refugio y seguridad en un entorno familiar de fe y tradición, simpatía personal y libertad individual. Su arte no reflejaba los ideales del progreso social y cambio dinámico de las clases medias, sino la búsqueda de lo

---

<sup>648</sup> Margolis, *op.cit.*, pp. 1-2

<sup>649</sup> Andersen, *op.cit.*, pp. 38-40

<sup>650</sup> Silio, Elisa: “‘Visión del sermón’ es para Vargas Llosa el primer ‘gauguin’ absoluto - El escritor interviene en el Museo Thyssen“, en: *EL PAÍS*, Cultura, 14/11/2004, ([http://elpais.com/diario/2004/11/14/cultura/1100386807\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/11/14/cultura/1100386807_850215.html))

imaginativo y supernatural.<sup>651</sup> Las largas conversaciones con otros pintores como Van Gogh, Bernard o Sérusier, las teorías esotéricas, las nociones de la religión y el misticismo, junto con el simbolismo, llevaron a Gauguin a un punto donde sólo se esperaba su traducción en lienzo.<sup>652</sup> Y el lienzo llegó en forma de "La visión después del sermón". Pintado en 1888, para Vargas Llosa es el primer "Gauguin" absoluto, un cuadro que muestra que el pintor ya era genial mucho antes de partir para Tahití.<sup>653</sup>



Paul Gauguin "Visión tras el sermón - La lucha de Jacob con el ángel" (1888)  
Óleo sobre lienzo,  
National Gallery of Scotland, Edimburgo

Según ya hemos explicado, el lienzo parte del cuento bíblico de la lucha de Jacob contra el ángel y representa la fe literal de los bretones en los sucesos milagrosos.<sup>654</sup> Gauguin realmente creía que había pintado una obra religiosa y, en ese respecto, se sabe que ofreció la tela a la cercana iglesia de Nizon, cuyo párroco rechazó

---

<sup>651</sup> Walther, *op.cit.*, p. 17-18

<sup>652</sup> Sweetman, *op.cit.*, p. 283

<sup>653</sup> Silio, *art.cit.*

<sup>654</sup> En Bretaña se consideraba que los milagros podían ocurrir una vez que la comunidad hubiera purgado sus pecados en penitencia masiva. (Sweetman, *op.cit.*, p. 283)

tajantemente la posibilidad de verla colgada en su interior. En la novela recuerda su primer gran cuadro con las siguientes palabras:

“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. (...) Esa tela resucitó en el arte moderno la inquietud espiritual y religiosa estancada desde su esplendor en la Edad Media.”<sup>655</sup>

Se trata de un lienzo muy simbólico que, según Andersen, lleva marcas del mito de la Edad de Oro, dado que está poblado por los campesinos bretones conocidos de sus anteriores obras pastorales. Sin embargo, esta vez Gauguin observa el tema a través del prisma del Génesis, imprimiéndole la fuerza de un evento narrativo individualizado, a la par que logra la buscada simplificación, la cual habla por medio de símbolos casi como la misma prosa bíblica.<sup>656</sup>

La importancia de "La visión después del sermón" en la novela se atribuye a los colores atrevidos, a la inusual perspectiva y, sobre todo, a la creación de un mundo nuevo:

“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.”<sup>657</sup>

Aparte de "Visión después del sermón" Vargas Llosa menciona otro cuadro de esta época, aunque de él tenemos sólo una pequeña referencia que no se aparta del mero título. Se trata del "Cristo amarillo", cuadro inspirado en un crucifijo de madera de la capilla de Trémalo, cerca de Pont-Aven. En el cuadro, un grupo de mujeres está observando el crucifijo de manera que recuerda al grupo de observadores en "La visión después del sermón". El Cristo parece entregarse al sufrimiento y a la muerte de una manera pasiva, y sus pies están cruzados de una manera curiosa en la cruz que parece

---

<sup>655</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 283

<sup>656</sup> Andersen, *op.cit.* p. 60. Se plantea la pregunta: ¿contra quién pelea Jacob: Dios, hombre, ángel? O tal vez se trate de una lucha interior, un duelo consigo mismo. Desde el romanticismo, la lucha con el ángel ha pasado en la literatura y en el arte en Francia como símbolo de las dificultades, obstáculos y pruebas que se anteponen al creador, por lo que algunos han interpretado este cuadro como otra más de las muestras de la atormentada vida del artista que expresa Gauguin, y su doble faceta de hombre y Dios-artista-creador. (Vargas Llosa, *Paul Gauguin. Visión del sermón. 1888*, p. 24, Sweetman, *op.cit.*, p. 369)

<sup>657</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 286 (El Gauguin histórico afirma que ha liberado la pintura de sus cadenas, rompiendo los grilletes de la verosimilitud y del realismo, Vargas Llosa, *Paul Gauguin. Visión del sermón. 1888*, p. 25)

ser una extensión orgánica del cuerpo de Cristo. Su cuerpo es débil y poco masculino, y su expresión resignada, como si la muerte ya se hubiera asentado en él.<sup>658</sup> Al igual que en "La visión después del sermón", esta obra repite la tensión entre lo real y lo imaginario, pudiendo interpretarse como otra "visión": Las mujeres son "reales", mientras que el Cristo amarillo es la imagen sagrada que su fe ha evocado.<sup>659</sup>

### **La sociedad primitiva – inicios peruanos**

En numerosas ocasiones, en el curso de su búsqueda de lo primigenio e incorrupto con la idea de renovar el decadente arte europeo, Gauguin justificaba este afán con su origen, llamándose "el salvaje peruano". Además, sus cuadros lucen múltiples influencias del arte precolombino, aunque éstas, no obstante, difícilmente se podrían atribuir a sus observaciones directas de América Latina.

El pintor, nieto de Flora Tristán y descendiente del último virrey del Perú, pasó su infancia en este país latinoamericano donde se había dirigido su familia huyendo de la persecución política cuyo objeto fue su padre, Clovis Gauguin. Éste falleció desgraciadamente durante el viaje, pero Paul llegó a Perú con su madre y su hermana a la edad de un año. Así, el primer entorno del que podía acordarse era un mundo mágico de clima cálido, lleno de colorido, donde se mezclaban libremente todas las razas y culturas, y donde la influencia europea era sólo uno de los muchos aspectos que componían la vida del país. Sin embargo, su paraíso peruano se parecía poco al imaginario de la vida primitiva en los bosques frondosos de Polinesia. La familia Tristán-Moscoso fue una de las más ricas e influyentes del país y Paul vivía en su casa como un príncipe. No es de extrañar que, al regresar a Francia, hablando español y con modales de niño rico, Gauguin sufriera una especie de desengaño, ya que su vida cambió radicalmente.<sup>660</sup>

Si tenemos en cuenta la trayectoria del pintor, no es de extrañar que llegara a interesarse tanto por sus orígenes. Su sangre peruana vendrá a ser la excusa de su viaje a Tahití, de su arte, también de su comportamiento bohemio, del abandono de su familia y hasta de su nariz rota. Para todos tenía la misma respuesta: "Soy un salvaje peruano". En su arte, este interés por su sangre "inca" deja dos huellas muy importantes. Por una

---

<sup>658</sup> Andersen, *op.cit.*, pp. 95-96

<sup>659</sup> Sweetman, *op.cit.*, pp. 330-331

<sup>660</sup> *ibid.*, pp. 41-48

parte, convierte su búsqueda de lo primitivo y no-europeo en una especie de reconquista de la edad dorada de su infancia<sup>661</sup>. Por otra, siembra múltiples símbolos y elementos de cultura peruana en su arte.

Según Wayne Andersen, el Paraíso de Gauguin era esencialmente femenino; hecho en torno a Eva antes del pecado original. El mismo autor afirma que ese simbolismo se debe más que nada al Perú, a un mundo donde la figura de la madre fue muy importante en general y donde la figura de la suya propia, Aline Gauguin, brillaba como nunca lo haría después. En sus recuerdos, Gauguin invoca una y otra vez esa imagen lejana de la belleza y felicidad de Aline Gauguin.<sup>662</sup> En *El Paraíso en la otra esquina*, tenemos una descripción vivaz de los sentimientos del pintor hacia su joven madre en el entorno limeño, cual dama peruana envuelta en su mantilla bordada.

Pero Aline Gauguin no es sólo un símbolo. Fue ella la primera que se sintió atraída por el arte precolombino y comenzó a hacer una importante colección de cerámicas y objetos arqueológicos. Entre ellos figuraban, por ejemplo, los huacos de la cultura mochica, que su hijo imitaría después poniéndoles su propio rostro.<sup>663</sup> Vargas Llosa, después de echar “la culpa” del despertar de la vocación artística de Gauguin a Émile Schuffenecker y al cuadro *Olympia* de Manet, recuerda también el encuentro de Gauguin con el arte peruano:

(...) observando las figuritas de cerámica de los antiguos peruanos, tuviste por primera vez la adivinación de lo que años más tarde sería para ti un artículo de fe: esas culturas exóticas, primitivas, lucían una fuerza, una beligerancia espiritual que se había evaporado en el arte contemporáneo.<sup>664</sup>



Paul Gauguin "Jarra con autorretrato" (1889), Museo de Arte y Diseño de Dinamarca, Copenhague

<sup>661</sup> Andersen, *op.cit.*, pp. 123-124

<sup>662</sup> Según Andersen, Gauguin describe su Eva como una creación nueva, precristiana, renacida en su forma antigua, pero anunciando una era nueva. La Eva tahitiana antes de la caída es más terrestre, más cercana a un estado animal. En su virginidad personifica el estado primordial de Paraíso, libre del hombre y sus saqueos. (*ibid.*, pp.16-17, 174-175)

<sup>663</sup> Jarque, *art.cit.*

<sup>664</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 386

Andersen hace hincapié en el simbolismo del Perú como la “tierra madre” de Gauguin, mientras que Francia, su patria y la tierra de su padre, fue el mundo del que el pintor quería escapar intentando volver a esa tierra edénica de la infancia, libre de la racionalidad y de la moral “civilizada”. El pintor finalmente intenta reconciliarse con la imagen de su madre por el mismo hecho de que su vida representa el espejo de la vida de Aline.<sup>665</sup> Vargas Llosa también nos llama la atención sobre ese mal karma de la familia Gauguin, al menos el de sus miembros “salvajes”. La Aline Gauguin del retrato tiene un mensaje para quien la pintó:

¿Qué miras en mi cuadro, madre?” “Mi vida, mi pobre y miserable vida, hijo mío. Y la tuya también, Paul (...) Te legué la mala suerte, Paul, Perdóname, hijo mío.<sup>666</sup>

"El retrato de Aline Gauguin", basado en la fotografía de un retrato anterior que colgaba en la casa de don Pío Tristán de Lima, muestra claras diferencias respecto al original porque da forma a una idea: crear una madre salvaje para un hijo salvaje. El cuadro fue pintado después de que el pintor viera el lienzo "Aline, la mulata" de Eugène Delacroix, que le impactó mucho. Contagiado, además, por el amarillo de Van Gogh, con el que convivía en esa época en Arles, pinta un cuadro de su madre con piel oscura, ojos rasgados, labios gruesos y con la mantilla peruana simbolizada en un pañuelo alrededor del cuello. Como indica Christoph Becker, a medida que el simbolismo de Gauguin se hace más profundo y elaborado, aparece cada vez más la necesidad de encontrar una imagen y una identidad para sí mismo.<sup>667</sup> Gauguin añade la genealogía correspondiente a su imagen de salvaje peruano.<sup>668</sup> El Gauguin de *El Paraíso en la otra esquina* desde su inmensa soledad aclama:

Tu madre adivinó el salvaje que llevabas dentro antes de que tú asumieras tu verdadera naturaleza, Paul.<sup>669</sup>

---

<sup>665</sup> Andersen, *op.cit.*, p. 126

<sup>666</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 166

<sup>667</sup> Conrad, Christopher, “Technique as Stimulus for the Artist’s Imagination” en: Becker (ed.), *op.cit.*, p. 123

<sup>668</sup> Heerman, Ingrid, “Gauguin’s Tahiti – Ethnological Considerations” en: Becker (ed.), *op.cit.*, p. 192

<sup>669</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p.157



Paul Gauguin "El retrato de Aline Gauguin" (1890), Óleo sobre lienzo  
Staatsgalerie, Stuttgart

Pertenece también al primer paraíso de Gauguin una serie de motivos de sus cuadros y grabados. Uno de los más frecuentes es la momia peruana que Gauguin pudo ver en el Museo Etnológico de Trocadero y en la Exposición Universal. Esta momia en posición fetal, con los brazos doblados hacia dentro, pies cruzados y cabeza inclinada y encogida entre las manos, aparece retratada de manera más o menos fiel en numerosas obras de arte de Gauguin, como por ejemplo el grabado "Enamórate y serás feliz".<sup>670</sup> El simbolismo de la momia es también muy significativo en "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?":

(...)la vieja acucillada de la izquierda que iba a morir o acaso había muerto, adoptando aquella postura de las momias peruanas que nunca habías podido olvidar, parecía resignada a su extinción<sup>671</sup>

La figura acaba el ciclo de la vida del cuadro y su posición fetal simboliza la regeneración cíclica. A sus pies está un pájaro blanco con un lagarto en las garras que, según Gauguin, representa "la futilidad de las palabras vanas". La mujer momificada no las escucha, sus manos están sobre sus oídos, excluyendo cualquier expresión de esperanza.<sup>672</sup>

---

<sup>670</sup> Andersen, *op.cit.*, pp.89

<sup>671</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 253-254

<sup>672</sup> Andersen, *op.cit.*, p. 245

En Perú, durante la década 1920-1930, la figura de Gauguin contribuyó, entre otras, a plantear la duda de si la cultura de este país debe depender tanto de Europa y abrir el camino al movimiento indigenista en la pintura peruana, que aportó temas, personajes y lugares propios, además del colorido brillante y las formas planas de la cerámica precolombina.

### **Los Mares del Sur**

Si no contamos los viajes que hizo de joven como marinero en buques mercantes, la primera aventura del Paul Gauguin pintor en busca de inspiración fue la que emprendió con Charles Laval en Panamá y Martinica. Mientras esta última parecía un Paraíso en el trópico desde el primer momento, en Panamá Gauguin llevó una vida precaria y cayó enfermo de malaria y disentería, cosa que casi la costó la vida. Este episodio, de todos modos, fue la prueba de fuego de su arte.

(...) allí, en la Martinica, (...) Gauguin pinta los primeros cuadros que luego llamaremos típicamente de Gauguin, aquel mundo primitivo, efectivamente, aparece allí, y aparece una pintura que está llena de fuerza, de energía, una pintura afirmativa, una pintura en la que el hombre y la naturaleza se confunden, porque ambas son elementales, primarias, instintivas, pasionales, nada intelectuales; en ese mundo regresamos a una especie de mundo virginal, primitivo, a los verdaderos albores de la civilización humana.<sup>673</sup>

Sin embargo, la figura de Gauguin quedará marcada por otros dos viajes que hizo a la Polinesia francesa, donde finalmente se quedó y murió. Sus imágenes de Tahití y las Marquesas dejaron huella imborrable en la historia del arte universal.

Para poder entender semejante empresa, hay que comprender el contexto artístico y cultural en el que vivía y creaba Paul Gauguin. Ya se ha hablado del afán de los simbolistas de alcanzar la espiritualidad religiosa en el arte. En esta línea, también querían aprender de otras civilizaciones y así, además de conocer el antiguo Egipto o Grecia, frecuentaban el Museo Etnográfico, los pabellones de los países lejanos y exóticos de la Exposición Universal del 1889 y las galerías que exponían piezas y fotografías de África o de los Mares del Sur. Estudiando esas culturas llegaron a la conclusión de que su actitud hacia el arte y la vida encerraba el antídoto contra el materialismo y la mediocridad de la sociedad moderna. El día a día de los pueblos

---

<sup>673</sup> Vargas Llosa, *Paul Gauguin. Visión del sermón*. 1888, p. 18

llamados "salvajes" estaba impregnado de consideraciones espirituales y estéticas, la naturaleza se veía como algo mágico y sagrado, y cada ser humano estaba integrado de manera armoniosa en un orden superior. Tanto Gauguin como los demás artistas de la época aceptaban la idea de Delacroix de que el ser primitivo se relacionaba con un desarrollo natural de la sensibilidad religiosa a través de la imaginación y las emociones, por lo que también conlleva un talento original. Un artista de tales características es considerado casi un profeta.<sup>674</sup>

Viajar a tierras exóticas fue el deseo de muchos artistas de la época. Émile Bernard o Vincent Van Gogh, por mencionar a algunos, eran partidarios de abandonar el mundo del arte europeo e investigar entre las sociedades primitivas. La importancia de Gauguin es que fue el único que de hecho se atrevió a emprender tal aventura.

Durante mucho tiempo Gauguin sabía que tenía que irse, pero no adónde debería ir. Su decisión de embarcar para Tahití se debe a una serie de libros, como los viajes de Bougainville, *Voyage aux îles du Grand Océan* de Moerenhout, o *Rarahu*, de Pierre Loti,<sup>675</sup> libros repletos de elogios para los nativos de Tahití y su manera de vivir hospitalaria, ligera, inocente y feliz. Y Gauguin creyó que, si uno viviera en la simplicidad de la vida primitiva, se pondría en contacto con las verdades eternas como la identidad del artista, los instintos, los sueños, las percepciones y las facultades interpretativas, y que llegaría a ser parte de la naturaleza y de su ciclo vital. Pero en el fondo, fue completamente ignorante respecto a la situación real en Polinesia y la idea que tenía de estas pequeñas islas del Pacífico no se correspondía demasiado con la realidad, entre otras cosas porque la realidad cambiaba a gran velocidad y solo unas pocas décadas bastaban para que la vida colonial francesa sustituyera el Edén terrenal.<sup>676</sup>

---

<sup>674</sup> Margolis, *op.cit.*, p. 4

<sup>675</sup> Pierre Loti fue contemporáneo de Gauguin que hizo casi el mismo viaje en la década del 1870. Recorrió Tahití y las Marquesas. De hecho, vivió cerca de Papeete y pasó un tiempo en Hiva Oa. A él se debe el ideal de la mujer-niña que se amanceba con el extranjero libremente y con el beneplácito de su familia. Además de la creencia en los tupapau a la que ya nos referimos, Loti hace mención del canibalismo y tatuajes rituales en las Marquesas, que Gauguin luego buscará con tanto ímpetu. Igual que éste, Loti a menudo utilizaba palabras en lengua polinesia con su correspondiente traducción. (Pierre Loti, *Rarahu. El matrimonio de Loti*).

<sup>676</sup> “Destino misterioso el de estos pueblos polinesios, que parecen olvidados restos de razas primitivas, que allá viven en la inmovilidad y en la contemplación, que se extinguen dulcemente al contacto con las razas civilizadas y que el siglo próximo verá probablemente desaparecidos” (*ibid.*, 96)

No necesitó mucho tiempo para entender que no se podía vivir de los frutos de la tierra, que tendría que trabajar, ganar dinero y comprar alimentos igual que en Francia; su vida, ciertamente, no fue tan idílica como él esperaba. Su llegada a Tahití coincidió con la muerte del último rey maorí, Pomaré V, quien, curiosamente (según recoge también Vargas Llosa), murió de intoxicación por un cóctel alcohólico imposible con el que curaba la depresión ocasionada por su impotencia como gobernante. Papeete fue una ciudad occidentalizada, llena de misiones religiosas y funcionarios coloniales. Los habitantes habían olvidado su cultura pagana y Gauguin, en principio, también pareció asimilarse a su papel de pintor oficial. Sin embargo, dado que su primer viaje era un proyecto artístico en cuyo fin siempre se vislumbraba la fama y la gloria en las galerías de arte en París, Gauguin se puso a trabajar. Y trabajó básicamente en dos cosas: en su arte y en su mito, integrando su propia figura de "profeta" en el corpus de su obra pictórica.

(...) Gauguin se nos revela como gran fabricante de mitos. De todos ellos, sin duda el más conocido es el de Tahití como una realidad ingenua, indolente y perfumada. Gauguin nos transmite este mito tanto en sus textos, como en imágenes llenas de atrevidas armonías de colores y vegetación exuberante, en las que ocupa una parte importante la vahiné, la mujer tahitiana que simboliza todas sus aspiraciones a una vida mejor.<sup>677</sup>

Vargas Llosa descifra el cruce entre lo europeo y lo tahitiano:

Los paraísos de erotismo sin culpa y naturaleza intocada que le gusta pintar desmienten el puritanismo punitivo de la religión católica, pero al mismo tiempo se parecen mucho al paraíso bíblico de Adán y Eva, aunque esta Eva sea una muchacha tahitiana de sólida desnudez a la que le murmura al oído no una serpiente sino un lagarto, porque no hay serpientes en Tahití. Las grandes secuencias narrativas en formatos alargados y estrechos representan mitologías polinesias en gran parte inventadas por el propio Gauguin, y se parecen a los frescos del Quattrocento en Florencia y a los frisos de los templos budistas de Java. Unos jóvenes nativos corren a caballo entre los verdes y los rojos de la vegetación tropical, pero esas figuras de jinetes y los cuellos arqueados de los caballos vienen del Partenón y de las ánforas griegas.<sup>678</sup>

No obstante, de ninguna manera podemos decir que el pintor se dedicase sólo a inventar, ni que su pintura fuese irremediamente europea. Todo lo contrario, su afán de encontrar la auténtica herencia de los nativos le llevó a adentrarse cada vez más en

---

<sup>677</sup> Jiménez Blanco: "Prólogo" en Gauguin, *Escritos de un salvaje*, p. 27

<sup>678</sup> Vargas Llosa, "Las huellas del salvaje" (*art.cit.*)

las islas (de Papeete se irá a Mataiea y luego a Punaiaia, para acabar en Hiva Oa en las islas Marquesas)<sup>679</sup>. También, está claro que la cultura de esas islas enriqueció enormemente su arte. Aunque descubre que el paraíso no es de este mundo, su teoría finalmente acaba funcionando. Las normas del arte europeo en su pintura se ensanchan incorporando otros patrones estéticos pertenecientes a las creencias, tradiciones y costumbres de su nueva patria.<sup>680</sup>

Los Mares del Sur están presentes en todo lo que Gauguin pintó a partir del año 1892, aunque sus dos estancias en Tahití y las Marquesas fueron diferentes. La primera fue el experimento que le iba a traer gloria en los medios artísticos parisinos, la segunda fue la huida de París y el hundimiento final en la todopoderosa leyenda. Su trayectoria vital y su paso por diferentes fases artísticas se reflejan en la pintura en forma de un creciente simbolismo personal. Para representar mejor su entusiasmo e iniciación en la sociedad primitiva, tenemos el primer cuadro que aparece en la novela de Vargas Llosa: "Manao tupapau – El espíritu de los muertos vela", que reúne dos ingredientes muy importantes de lo "primitivo tahitiano": la amante adolescente y la tradición popular. A esta última, pertenece la creencia en los *tupapau*, los espíritus de los muertos, una de las pocas supersticiones de la antigua tradición maorí que todavía se mantenía viva.<sup>681</sup>

El mismo Gauguin insistía en la importancia del miedo de los *tupapau* en la cara de Teha'amana. Pero Vargas Llosa nos llama la atención sobre algo que notaron muchos críticos al analizar los personajes que, solos o en parejas, aparecen en el segundo plano de los lienzos de Gauguin: que no son parte de la mitología maorí, sino de la mitología personal del pintor, y que se parecen más a las viejecitas de Bretaña que a demonios o *tupapaus*. La referencia a esas mujeres tal vez querrá decir que, a pesar de todo, la esencia del ser maorí no le fue tan cercana a Gauguin como le hubiese gustado.

Un retrato curioso es el que hace Gauguin del hijo muerto de su amigo Aristide Suhas. Christoph Becker destaca que se trata de una de las obras más conmovedoras de

---

<sup>679</sup> "Por muy abatido que me encuentre, no tengo por costumbre abandonar la partida sin haberlo intentado todo, tanto lo posible como lo imposible. Tomé rápidamente una determinación, abandonar Papeete lo más pronto posible, alejarme del centro europeo. Tenía una especie de vago presentimiento de que, al vivir plenamente en la selva con los naturales de Tahití llegaría, con paciencia, a vencer la desconfianza de aquellas gentes y llegaría a saber." (Gauguin, Paul, "Noa Noa" en: *Escritos de un salvaje*, p. 105)

<sup>680</sup> Vargas Llosa, "Las huellas del salvaje" (*art.cit.*)

<sup>681</sup> Gauguin se había enterado de la existencia de los *tupapau* en Europa a través de los libros de Moerenhout y de Pierre Lotti.

Gauguin y una de las pocas donde se perciben claramente los sentimientos hacia su modelo,<sup>682</sup> aunque en la novela se trata de un simple deseo de pintar. Sea como fuere, lo llamativo de este cuadro es el hecho de convertir este niño blanco, como antaño hizo con su madre, en un ser exótico:

“(…) sin darte cuenta, lo habías orientalizado. Entonces, rebautizó a su flamante creación con un nombre mítico maorí: *Retrato de príncipe Atiti*”<sup>683</sup>

Anteriormente ya hemos hablado de las iluminaciones, momentos privilegiados en los que Gauguin tiene una visión e inspiración clara de lo que va a poner en el lienzo. Aquí volvemos sobre esos instantes congelados, pero desde otra perspectiva. Observamos que hay un patrón significativo que se repite: cuando levanta el velo de lo superficial y lo obvio, es cuando penetra en el mundo oculto y mágico del ser maorí.

La noche del susto de Teha’amana, (...) se rasgó el velo de lo cotidiano y surgió una realidad profunda, donde podías trasladarte a los albores de la humanidad y codearte con los ancestros que daban sus primeros pasos en la historia, en un mundo todavía mágico, de dioses y demonios entremezclados con las gentes.<sup>684</sup>

A la vez, observamos una fusión de lo real y lo imaginario. Dicha fusión, base de toda la obra de Gauguin, forma parte del mismo mundo primitivo y de la esencia de los maoríes.

“Sí: éste era un verdadero cuadro de salvaje. En él, como en la mente de los salvajes, lo real y lo fantástico formaban una sola realidad. Sombria, algo tétrica, impregnada de religiosidad y de deseo, de vida y de muerte.”<sup>685</sup>

En el capítulo titulado “Nevermore”, Gauguin empieza a interesarse por la sociedad secreta de los Ariori y por el arte del tatuaje, que parecen ser los últimos rastros de las tradiciones tahitianas. Cuando Pau’ura se queda embarazada y su vida parece tomar mejor rumbo, el pintor piensa que los Ariori han decidido protegerle porque va a ser padre de un tahitiano. Cuando el bebé muere, la Pau’ura del cuadro “Nevermore”, una auténtica maorí, no muestra sentimientos de dolor y pérdida, está postrada en un estado de completo abandono y resignación:

---

<sup>682</sup> Becker: “Gauguin and Tahiti” en: Becker (ed), *op.cit.*, p. 25

<sup>683</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 44

<sup>684</sup> *ibid.*, pp. 36-37

<sup>685</sup> *ibid.*, p. 34

En este mundo pagano, la mujer tendida aceptaba sus límites, se sabía impotente contra las fuerzas secretas y crueles que se abaten de pronto sobre los seres humanos para destruirlos. Contra ellas, la sabiduría primitiva –la de los Ariori– no se rebela, llora o protesta. Las enfrenta con filosofía, con lucidez, con resignación, como el árbol y la montaña a la tempestad, las arenas de las playas a las mareas que las sumergen.<sup>686</sup>

Al terminar el cuadro "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?" (su supuesto testamento artístico), Gauguin se plantea la siguiente pregunta:

¿Era aquello el Paraíso, reinventado por un pintor salvaje avecindado en la isla de Tahití? Ésa había sido tu vaga intención inicial. (...) pintar (...) un Jardín del Edén no abstracto, no europeo, no místico, sino maorí. Un Edén material encarnado aquí y ahora.<sup>687</sup>

### "Civilización" y "barbarie"

(...) creo que Gauguin jamás renunciará a la batalla parisiense, lo ha tomado muy a pecho, y cree más que yo en un triunfo duradero (...) Gauguin, me doy perfecta cuenta, espera el éxito, no sabría pasarse sin París.<sup>688</sup>

Pero, aunque Gauguin deseaba el reconocimiento en Europa, éste no llegó durante su vida. Los círculos artísticos de París no aceptaron su concepción primitivista y, finalmente, lo único que le quedó fue volver a Tahití, ya para siempre. Parece que, por una parte, la pintura plana y las extrañas combinaciones de colores no impresionaron demasiado al público parisino, dado que los nabis ya habían hecho una exposición con bastante éxito, y que, por otra, se le criticaba por utilizar Polinesia para animar su obra con sexo y exotismo.<sup>689</sup>

El episodio titulado "Annah, la Javanesa" es el único que transcurre en París en el tiempo real de la novela. El cuadro que le corresponde, "Aita tamaari vahine Judith te parari", simboliza la dificultosa unión entre lo civilizado, representado en una muchacha blanca francesa y lo bárbaro y salvaje, representado en la espléndida e irreverente Annah, la amante del pintor a su vuelta a París. No hay un solo punto en común entre Judith y Annah y es casi imposible imaginar de qué manera establece Gauguin esta

---

<sup>686</sup> *ibid.*, pp. 203-204

<sup>687</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 251

<sup>688</sup> Rabinad, Antonio (ed.), *Vincent van Gogh. Cartas a Theo*, traducción, fragmentos biográficos, notas y epílogo de Antonio Rabinad, Barcelona, Paidós, 2004

<sup>689</sup> Sweetman, *op.cit.*, p. 506

doble identidad que señala el título. Vargas Llosa recoge la anécdota real detrás de este cuadro. La idea de Gauguin fue pintar el desnudo de la joven Judith, hija de sus vecinos artistas, perdidamente enamorada del pintor. Pero después de un par de sesiones, la madre de Judith irrumpe en el estudio y obliga a Gauguin a destruir lo que había pintado. Luego éste retoma el cuadro, pero con Annah de modelo, y el resultado es una espléndida Olympia negra cuya única función parece ser provocar.

La diferencia se ve sobre todo en el trabajo de Gauguin con sus modelos:

Judith: “La chiquilla, desnuda sobre unas mantas polinesias multicolores, no alzaba los ojos del suelo; se encogía y sumía en sí misma, tratando de hacerse lo menos visible a los ojos que escudriñaban sus secretos”<sup>690</sup>

Annah: “Se movía, alteraba la pose, o, para combatir el aburrimiento, se ponía a hacer morisquetas a fin de provocarte la risa (...) o simplemente, de buenas a primeras (...) se ponía de pie, se echaba encima cualquier ropa y largaba a la calle.”<sup>691</sup>

Annah representa la arrolladora fuerza de lo primitivo (en la pintura la imagen de la javanesa cubre casi en totalidad la imagen de Judith), lo europeo no tiene manera de defenderse.<sup>692</sup> Y, sobre todo, Annah es desafiante, provocadora, insolente; así es la verdadera Annah y así es la tela:

Los refinados artistas parisinos (...) se sentirían agraviados en su sensibilidad, su moral, sus gustos, con este desnudo frontal de una muchacha que además de no ser francesa, europea ni blanca, tenía la insolencia de lucir sus tetas, su ombligo, su monte de Venus y el mechón de vellos de su pubis, como desafiando a los seres humanos a venir a cotejarse con ella.<sup>693</sup>

La provocación bordea la exageración. Según Walther, en París, el cuerpo de Annah ayudó a crear la imagen de magia exótica y la pequeña mona está colocada a sus pies para asegurar que se le va a reconocer. Con Annah, Gauguin potenciaba su propia imagen de salvaje. Sin embargo, este crítico opina que *Annah, la Javanesa* carece de la belleza de mujeres locales y del poder de algunas de sus pinturas tahitianas, y que tanto

---

<sup>690</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 114

<sup>691</sup> *ibid.*, p. 114

<sup>692</sup> Los críticos consideran que Gauguin había modificado las facciones de Annah para que se parezca más a Judith. Las vagas formas del retrato original pueden todavía contemplarse bajo la pared rosa a la derecha del lienzo “como si Annah se viese observada por la presencia fantasmagórica de la Judith tachada” (Sweetman, *op.cit.*, p. 527)

<sup>693</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 115

el desnudo como la decoración del estudio del artista parecen artificiosos.<sup>694</sup> El propósito del retrato de Annah en la novela es lanzar una diatriba contra el arte decadente de Europa, con la que Gauguin expresa su profunda decepción con la manera en que le dan la bienvenida sus amigos y demás artistas:

El arte europeo estaba enclenque, afectado también de la tuberculosis pulmonar que mataba a tantos artistas y que sólo un baño revivificador, venido de esas culturas primitivas no aplastadas aún por Europa, donde el Paraíso era todavía terrenal, lo sacaría de la decadencia.<sup>695</sup>

Al final de la novela, Vargas Llosa vuelve a subrayar la incompatibilidad entre la civilización europea y la sociedad primitiva, tanto en la realidad de su coexistencia como en la vitalidad artística.

Una monjita de la misión católica contrastaba su figura arrebujaada en tocas, hábitos y velos, símbolo de terror al cuerpo, a la libertad, a la desnudez, a la Naturaleza, con ese *mahu* semidesnudo que exhibía ante el mundo, con perfecta soltura y convicción, su condición de ser libre y artificial de hombre-mujer, su sexo inventado, su imaginación sin orejeras (...) Un cuadro que mostraba la total incompatibilidad de dos culturas, de sus costumbres y religiones, la superioridad estética y moral del pueblo débil y avasallado y la inferioridad decadente y represora del pueblo fuerte y avasallador.<sup>696</sup>

Hay que concluir afirmando algunas cosas. La creencia en el valor inspirador y educativo de las culturas primitivas -hoy en día un lugar común- no existía en la época de Gauguin. Sin él, "sin la locura, la ingenuidad, las ilusiones de Gauguin respecto a lo que es el mundo primitivo"<sup>697</sup>, no se habría escrito una página importante en la historia del arte.

La pintura debía ser expresión de la totalidad del ser humano: su inteligencia, su destreza artesanal, su cultura, pero también sus creencias, sus instintos, sus deseos y sus odios. 'Como entre los primitivos'.<sup>698</sup>

El arte de Gauguin diviniza las esencias de la realidad. Expresa su mundo interior, los sueños, el inconsciente y desarrolla un sistema de símbolos que intentaba ocultar a todos excepto a aquellos iniciados en su entendimiento. Su Edad de Oro es

---

<sup>694</sup> Walther, *op.cit.*, p. 60

<sup>695</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p.116

<sup>696</sup> *ibid.*, p. 472

<sup>697</sup> Vargas Llosa, *Paul Gauguin. Visión del sermón. 1888*, p. 30

<sup>698</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 422

diferente y personal. Mientras pintores como Puvis de Chavannes desplazaban sus motivos en el tiempo, el mundo paradisíaco de Gauguin es más palpable y cercano.<sup>699</sup> También más personal: el paraíso terrenal lo llevaba consigo y solamente fue a Polinesia a verificar su ilusión, aquello que ya existía en sus deseos y su fantasía.<sup>700</sup>

No encontró el paraíso terrenal. En cierta forma se puede decir que encontró distintas formas del infierno en Tahití (...) Pero, con la convicción de materializar su idea, de salvajismo, creatividad, energía, libertad, se podían pintar obras maestras.<sup>701</sup>

### ***Elogio de la madrastra y Los cuadernos de don Rigoberto***

Finalmente, junto a la pintura de Gauguin, que tiene la mayor importancia en este capítulo, debemos hacer una breve mención de algunos elementos de primitivismo en el *Elogio de la madrastra*. Se trata de dos cuadros que pertenecen al punto culminante y al desenlace de la novela: el *Camino a Mendieta* de Fernando de Szyszlo, y *La Anunciación* de Fra Angélico.

Fernando de Szyszlo, hijo de un inmigrante polaco y una peruana, es un exponente importantísimo de lo que representa el mestizaje peruano. Como la mayoría de los autores de su época, incluído su gran amigo Mario Vargas Llosa, emprendió primero el viaje hacia Europa, solo para luego regresar a sus orígenes peruanos, empapándose en el camino de las corrientes del arte del viejo continente, como el surrealismo tardío o el simbolismo, y aquellas que marcaban los pintores y escritores latinoamericanos como Rufino Tamayo, o César Vallejo, José María Arguedas y Pablo Neruda, que reafirman el valor de la cultura precolombina, de lo indígena, lo criollo, en suma, de lo hispanoamericano.

Dore Ashton, en la monografía dedicada a Szyszlo, destaca entre todas estas influencias una muy particular, la de aquel *sauvage peruvien* que un siglo antes llegó a las tierras americanas desde Francia y mantuvo, durante toda su vida, el recuerdo de esa temprana y gloriosa época de su vida. La temprana afición de Szyszlo por la pintura de Gauguin, según Ashton, se refleja en los contrastes entre colores claros y otros -rojos,

---

<sup>699</sup> Andersen, *op.cit.*, pp. 5, 10 y 53

<sup>700</sup> Vargas Llosa, *Paul Gauguin. Visión del sermón*. 1888, p. 30

<sup>701</sup> *ibid.*, p. 30

purpuras, verdes y azules- más opacos, en los que se observa un claro valor emocional e imaginativo.<sup>702</sup>

Sus pinturas, a modo de unas series históricas, se agrupan bajo títulos repetitivos: "Cajamarca", "Mar de Paracas", "Mar de Lurín", "Camino a Mendieta". Se trata de lugares reales y míticos a la vez. Mendieta, por ejemplo, es una playa al sureste del desierto de Paracas en Perú. Simboliza la importancia que el mar tenía para los Incas y el largo camino que tenían que recorrer hasta él, a la vez que transmite la idea de "camino" en general, símbolo de búsqueda, afanes y tentaciones.

Dentro de las series de pinturas, algunos elementos son recurrentes, como los tótems y las piedras ceremoniales. Vargas Llosa destaca sobre Szyszlo precisamente el hecho que, siendo un pintor no figurativo, haya sabido recoger una importante influencia de las culturas precolombinas que ronda "como un fantasma" por su pintura:

"en esos ámbitos que sugieren un templo votivo, la cámara de los sacrificios o la práctica mágica del ser pre-racional de tantas telas de Szyszlo, despuntando a veces en formas alusivas - como tótems, puertas, curvas, escaleras y diversos motivos geométricos - o en un estallido particularmente violento de los colores."<sup>703</sup>

Cabe reiterar que la relevancia del lienzo de Szyszlo en el *Elogio de la madrastra* es precisamente la abstracción unida al carácter ritual que permite elevar el acto amoroso a un nivel sagrado.

Acaba de oficiarse una ceremonia excitante, (...) aquello que yace sobre la piedra ceremonial (o, si prefieres, el decorado prehispánico) (...) soy yo misma. (...) El de la izquierda (...) engalanado de un manto de plumas vivas, metamorfoseado en tótem (...) ¿quién podría ser sino tú?<sup>704</sup>

Lo sagrado en Szyszlo, sin embargo, difiere de la religiosidad puramente católica que emana de la écfrasis sobre "La Anunciación" de Fra Angélico que recuerda hasta cierto punto la de Gauguin en "Visión después del sermón" o "Cristo amarillo". Es una adoración que se dirige al simbolismo de lo religioso, a la espiritualidad que se presupone en esos cuadros, así como a la forma.

---

<sup>702</sup> Ashton, Dore, *Fernando de Szyszlo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2003, pp. 11, 58

<sup>703</sup> Vargas Llosa, Mario, *Sables y utopías*, Madrid, Aguilar, 2009, pp. 440-441

<sup>704</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 158

(...) su maltratada fantasía deseó, con desesperación, transmutarse: era un ser solitario, casto, desasido de apetitos, a salvo de todos los demonios de la carne y el sexo. (...) El anacoreta, el santón, el monje, el ángel, el arcángel que sopla la celeste trompeta y baja al huerto a traer la buena noticia a las santas muchachas.<sup>705</sup>

El fraile dominicano Giovanni di Fiesole, conocido como Fra Angélico, nombre debido a su gran devoción y beatitud, fue precisamente una de las figuras más aclamadas por un parte de las corrientes "primitivistas" del arte decimonónico. Beatificado por Juan Pablo II en 1982, este gran exponente del *quattrocento* italiano dedicó su vida a la religión y a la pintura. El ensalzamiento de su obra corresponde a la reivindicación de los valores espirituales, imaginativos y morales que la fe cristiana inculcaba a la pintura en contraste tanto con el naturalismo renacentista como con aquél de los maestros clásicos.<sup>706</sup>

"La Anunciación" referida en el *Elogio de la madrastra*, según ya explicamos, es un fresco del Convento de San Marco de Florencia, que estaba colocado en el area donde vivían los dominicos y que no estaba abierto al público. De grandes dimensiones (3,2x2,16), muestra la figura de la Virgen, casi en tamaño real, y del arcángel que acaba de tocar la tierra, con las alas todavía desplegadas, que se arrodilla ante María.<sup>707</sup>



Fra Angelico "La Anunciación" (1437)  
Fresco, Monasterio de San Marco,  
Florencia

Finalmente, hay que hacer referencia a las figuritas peruanas en la falda de Friederike María Beer, por las que Foncho se imagina ser el doble de Egon Schiele.

(...) en el colorido vestido de payaso de la descalza modelo, había cinco minúsculas figuritas, a la altura de los brazos, en su costado derecho, sobre la pierna y en el

<sup>705</sup> *ibid.*, pp. 176-177

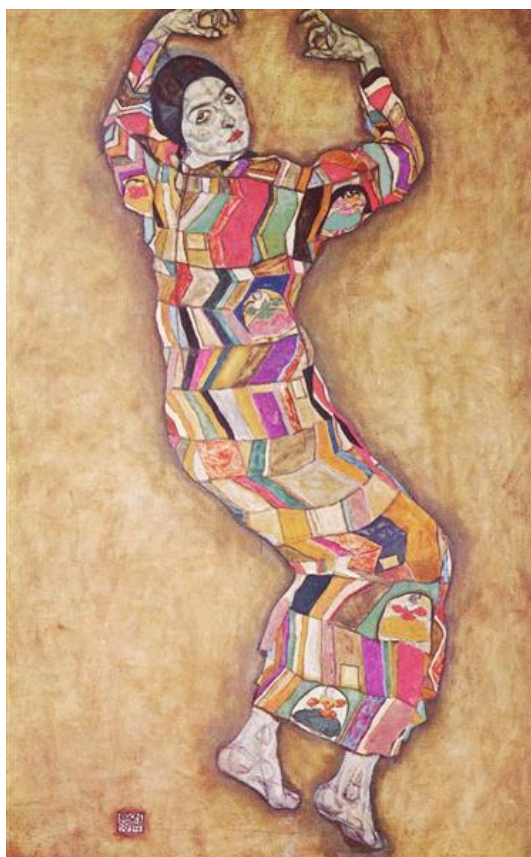
<sup>706</sup> Gombrich, *op.cit.*, pp. 146-159

<sup>707</sup> Beissel, Stephen, *Fra Angélico*, [libro electrónico], Parkstone Press International, New York

ruedo de su falta. (...) Parecían indiecitas, cholitas. Estaban vestidas como las campesinas de Cuzco.<sup>708</sup>

Perú vuelve a aparecer, no sólo en Szyszlo o en Gauguin, sino en el menos pensado de todos, Schiele. Éste, sin embargo, no tenía ningún vínculo con el país natal de Vargas Llosa. Fue la modelo del cuadro la que había traído el exótico traje de uno de sus viajes, y así, se quedaron fijadas en la tela las señales que Foncho cree reconocer.

Tampoco nos podemos olvidar de los detalles como es el nombre exótico, tahitiano ni más ni menos, de la bailarina Moa, la modelo de "Schiele dibujando a una modelo desnuda frente al espejo". No obstante, en general, Rigoberto es el enemigo de lo primitivo. Y aquí debemos hablar del primitivismo real, no del exótico, exaltado románticamente por el siglo XIX. Para el protagonista del *Elogio y Los cuadernos*, el primitivismo representa lo antiguo, lo salvaje, lo opuesto a la refinación que él exige de su existencia estética. Peor aún, es colectivo y contrario a la libertad. Todo movimiento social, según él, proviene del "antiquísimo miedo primitivo a independizarse de la tribu, a dejar de ser masa, parte, y convertirse en individuo".<sup>709</sup>



Egon Schiele "El retrato de Friederike María Beer" (1914)  
Óleo sobre lienzo  
Colección privada

<sup>708</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 247

<sup>709</sup> *ibid.*, p. 256

## El juego

El hombre, aunque esencialmente un animal que trabaja, desde los inicios de la humanidad también transforma su trabajo en juego. Pero a pesar de que originariamente surge del trabajo, el juego es algo totalmente opuesto a él. En la sociedad en la que todo lo inútil es condenable y el valor lo tiene un objeto material y no un poema (igualmente soberano según qué punto de vista), el juego se reduce a una función cada vez menor, permitida y tolerada por el mundo del trabajo. Sin embargo, frente a esto, existe también el llamado "juego mayor", donde éste, en forma de fiesta sagrada o alternativa a la vida, aparece en toda su majestuosidad sin límites, postulándose como un mundo paralelo e independiente con respecto a lo cotidiano y afirmando su soberanía absoluta.

Entonces, podemos plantear la pregunta qué es el juego, sobre todo el que aquí nos ocupa: el juego soberano, el juego artístico, el juego erótico... el juego del ser humano que quiere indagar en sus procesos interiores y establecer una vía paralela que le ayude superar el tedio y el sufrimiento de su día a día. Algunos lo definen como la descarga de un exceso de energía vital, otros como el producto de un impulso congénito de imitación, de una necesidad de relajación, o como un ejercicio de aptitudes para desarrollar actividades más serias o mantener el dominio de uno mismo. También, hay quien se centra en el principio de dominación y en la competición contra los demás. Puede entenderse como descarga o compensación de impulsos o como satisfacción de deseos que no se puede alcanzar en la realidad. La psicología lo explica a veces como "identificación compensadora" o como "acción representativa" en vista de la imposibilidad de ejecutar la acción real.

Don Rigoberto se siente atraído por lo lúdico, y en ese sentido se refiere especialmente a la teoría del filósofo e historiador holandés, Johan Huizinga, titulada *Homo Ludens*. El libro, publicado por primera vez en el año 1938, reivindica el valor del juego en el desarrollo de la cultura, otorgándole un papel esencial.<sup>710</sup>

Huizinga explica que el juego nos sirve para escapar o descansar de la vida cotidiana, o a complementarla y adornarla. En ese sentido, su significación, su

---

<sup>710</sup> Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 2010

expresividad y las conexiones espirituales y sociales que crea tienen una gran importancia tanto para los individuos como para la sociedad.<sup>711</sup> Partiendo de un elemento inmaterial, cuyo significado intrínseco se escapa a los análisis lógicos, el juego empieza donde la biología y la psicología acaban su tarea.<sup>712</sup>

A pesar de tratarse de una actividad lúdica, el juego es asimismo una actividad significativa que puede llegar a ser muy seria. Es un mundo aparte, donde se lleva a cabo la representación y la figuración de la vida cotidiana.<sup>713</sup> Su tiempo y su espacio son acotados, es una dimensión encerrada en su dominio, con reglas propias, una acción que se consume en sí misma. Puede jugarse sobre una mesa o en un estadio, en un templo o sobre un escenario, y todos son terrenos separados, consagrados, robados al mundo cotidiano y los participantes en el juego a menudo se aíslan de los demás. Además, ya que el peor enemigo de la verdadera gratificación es el tiempo, el impulso del juego consigue abolirlo, sin que realmente se pare su transcurso.<sup>714</sup> El juego es orden, corrige la imperfección de la realidad y crea una perfección provisional y limitada, suele rodearse de misterio y los jugadores participan, absortos, en la ilusión, aunque no tengan ningún provecho o interés puesto en ella.

Por todo esto, el juego está fuera de las disyunciones verdadero/falso o bueno/malo, tiene su validez fuera de las normas de la razón, del deber y de la verdad. La clave para entenderlo es la libertad: el hombre juega por su propia voluntad personal, es una actividad libre que se efectúa sola y únicamente por el gusto y el placer.<sup>715</sup>

Huizinga considera que el juego se encuentra en los cimientos del desarrollo cultural de las sociedades humanas. En un principio como mito o ritual en el que participan los integrantes de las comunidades primitivas. Por otra parte, al observar las pinturas de caza de animales, Bataille cree que el hombre primitivo intentaba superar la angustia que le provocaba el acto de dar muerte a un animal sagrado, en una especie de juego mayor que da a estas pinturas su carácter de obras de arte y además es participe en los asuntos vitales de importancia religiosa.<sup>716</sup>

---

<sup>711</sup> *ibid.*, p. 22

<sup>712</sup> *ibid.*, pp. 13-15

<sup>713</sup> *ibid.*, pp. 17-18, 183

<sup>714</sup> Marcuse, Herbert, *op.cit.*, p. 180

<sup>715</sup> Huizinga, *op.cit.*, pp. 20-21, 202

<sup>716</sup> Bataille, *El erotismo*, pp. 78-79

La religión, la ciencia, el derecho y la política con el desarrollo de la sociedad perdieron el contacto con el juego, tan abundante en los estadios primitivos, pero la belleza y la creación permanecen unidas a él. Y aunque no es inherente al juego, éste siempre intenta revestirse de elementos de belleza: la alegría, la gracia, el movimiento, el ritmo, la armonía.<sup>717</sup> A medida que el juego persigue el objetivo de la belleza, el arte es el máximo exponente del "tiempo sagrado". Al hablar de la poesía, que se puede extender al arte en general, Bataille dice:

Se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa.<sup>718</sup>

También la forma de la obra del arte, el estilo, la música, el color, la rima y el movimiento participan en la introducción de un orden estético que conlleva el placer y al mismo tiempo está en armonía con el contenido. Huizinga se refiere, por ejemplo, al lenguaje poético que juega con las palabras, las ordena, encierra un secreto en ellas, y así, cada imagen, a través del juego, ofrece la respuesta a un enigma. Para influir poderosamente en la mente, se usa todo tipo de exageración, imágenes atrevidas, desmesura, todo ello muy típico del juego. Hay que provocar una especie de tensión en el lector. En las expresiones de cosas abstractas siempre hay una metáfora y detrás de ella un juego de palabras. Después de esconder verdades y plantear dudas, la misma forma nos induce a subir niveles y crear un segundo mundo inventado, una figuración de la existencia.<sup>719</sup>

Aunque estemos hablando de la novela, ese tipo de figuración tiene una doble importancia en este trabajo. Por una parte, nos lleva al campo del sueño y del encanto, pero para hablarle directamente a esa esfera huidiza en la mente del lector, hay que acudir también a una especie de figuración. Por ello, se nos envuelve en unas estructuras perfectamente colocadas, que a su vez esconden verdades. Es la esencia de las cajas chinas y vasos comunicantes, comunes en las novelas de Vargas Llosa, donde, además, las verdades escondidas se le revelan al lector por medio de imágenes. Aquí intentaremos juntar esa conclusión, explicada previamente, con lo que supone la noción del juego en el nivel de la narración.

---

<sup>717</sup> Huizinga, *op.cit.*, p. 19

<sup>718</sup> Bataille, "Estamos aquí para jugar o para ser serios", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 153-154

<sup>719</sup> Huizinga, *op.cit.*, pp.16, 170-171, 182

Hay que empezar con la novela que debe su título a un juego. En la portada de *El Paraíso en la otra esquina*, una niña con los ojos vendados remite al universal juego del "Paraíso", que viene a ser la metáfora de la búsqueda de Flora Tristán y Paul Gauguin. Participan en el juego niños y niñas que se posan en las esquinas, mientras uno de ellos se acerca y pregunta por el paraíso.

Cuando regresaba al albergue por las callecitas curvas y adoquinadas de Auxerre, vio en una pequeña plaza con cuatro álamos de hojas blanquísimas recién brotadas, a un grupo de niñas que jugaban, formando unas figuras que sus carreras hacían y deshacían. Se detuvo a observarlas. Jugaban al Paraíso, ese juego que, según tu madre, habías jugado en los jardines de Vaugirard con amiguitas de la vecindad, bajo la mirada risueña de don Mariano. ¿Te acordabas, Florita? "¿Es aquí el Paraíso?" "No, señorita, en la otra esquina." Y, mientras la niña, de esquina en esquina preguntaba por el esquivo paraíso, las demás se divertían cambiando a sus espaldas de lugar. Recordó la impresión de aquel día en Arequipa, el año 1833, cerca de la iglesia de la Merced, cuando, de pronto, se encontró con un grupo de niños y niñas que correteaban en el zaguán de una casa profunda. "¿Es aquí el Paraíso?" "En la otra esquina, mi señor". Ese juego que creías francés, resultó también peruano. Bueno, ¿qué tenía de raro, ¿no era una aspiración universal llegar al Paraíso?<sup>720</sup>

Antonio José Pérez, en su ensayo "Juego y tradición folklórica en una novela de Mario Vargas Llosa", explica sucintamente la tradición y el significado simbólico de esta diversión infantil. El significado de los rincones o esquinas que acotan el espacio del juego son los poéticos sustitutos de los confines del mundo, o los límites del lugar donde el ser humano persigue su destino vital, a la vez que representan, dentro del juego, la casa o zona de descanso. El hecho de que el paraíso siempre se persigue, que los rincones se mueven y los límites cambian, junto con el valor universal del juego infantil que simboliza la búsqueda del lugar edénico, ilumina las posibles interpretaciones de la novela.<sup>721</sup>

No se trata sólo de una aspiración espiritual. También es el símbolo de la movilidad geográfica de los personajes. El juego del "Paraíso" existe en Francia, Perú y también en Polinesia:

Dispuestas en círculo y vigiladas por una de las monjitas, un grupo de alumnas entre las más pequeñas jugaba, en medio de un alegre vocinglerío. (...) aprovechando que

---

<sup>720</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 18-19

<sup>721</sup> Pérez, Antonio José, "Juego y tradición folklórica en una novela de Mario Vargas Llosa", en: *Olivar*, número 13 (18), pp. 356-358, ([http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.5838/pr.5838.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5838/pr.5838.pdf))

la niña "de castigo", en el centro, se acercaba a preguntar algo a una de sus compañeras, cambiaban a la carrera de posiciones en el círculo(...). ¿Qué preguntaba la niña "de castigo" a las compañeritas del círculo a las que se iba aproximando, y qué era lo que éstas le respondían al despedirla? (...) No jugaban en francés, sino en el maorí marquesano que Koke entendía mal, sobre todo en la boca de los niños. Pero inmediatamente adivinó qué juego era ése (...) "¿Es aquí el Paraíso?" "No, señorita, aquí no. Vaya y pregunte en la otra esquina."<sup>722</sup>

Los protagonistas de *El Paraíso en la otra esquina* recorren distancias que poseen cierto simbolismo - las esquinas que acotan su espacio vital. En tres lejanísimos puntos del mundo intentan cumplir su sueño utópico de encontrar o construir el paraíso. Cada capítulo que describe la vida de Paul y Flora bien podría empezar con la pregunta: "¿Es aquí el Paraíso?" y concluir con la respuesta: "No, aquí no", tras lo cual, en el siguiente capítulo, la búsqueda sigue y así continuaría hasta el infinito, si no fuera detenida por la muerte. El juego, sin embargo, se queda, con su aspiración repetitiva y eterna, como una especie de legado para los lectores.

El paraíso, aspiración inalcanzable del género humano se escapa continuamente como las esquinas del juego: el paraíso es una utopía, un "no-sitio"; no se halla en ninguna parte. El entretenimiento, de la mano del novelista, da un salto desde la esfera de la realidad hasta el mundo del símbolo y del juego.<sup>723</sup>

De nuevo estamos hablando del paso entre lo racional y objetivo, hacia lo sagrado, irreal, fantasioso. El juego del paraíso es sólo otro de los recursos que nos ayuda a los lectores a dar el salto hacia este universo paralelo que se nos revela en forma de ficción y artes plásticas.

Por otra parte, el mismo primitivismo de Gauguin, en el sentido de una cultura inocente donde el arte se mezcla con la vida cotidiana, impregnado de temores sagrados y parte de ritos mágicos, también se puede poner en relación con las ideas de Huizinga. La comunidad primitiva juega como lo hacen el niño y los animales; existe el orden, la tensión, la solemnidad y el entusiasmo. En una fase posterior, surge la idea de que el juego expresa de hecho una idea de la vida. De ese modo, se convierte en rito, magia, liturgia, sacramento, adquiere una forma poética; expresión figurativa de la emoción que el hombre siente ante los fenómenos de la naturaleza y de la vida. Lo reviste de magia, de poesía y de belleza, pero asimismo le confiere un sentido: la búsqueda de

---

<sup>722</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 465-466

<sup>723</sup> Pérez, *art.cit.*, p. 16

orden, un orden que es superior al que ellos viven. La cultura del hombre en sus fases primarias, aunque está íntimamente vinculada al sentido oculto de la vida, a la vez nace del juego y se desarrolla en él.<sup>724</sup> Es lo que se denomina el juego sagrado, en cuya esfera se encuentra a sus anchas el niño, el poeta y el salvaje.<sup>725</sup> Recordemos que los simbolistas se referían precisamente a esto cuando buscaban la autenticidad en las comunidades primitivas. El orden, la espiritualidad y la autenticidad de su mundo se expresa precisamente a través del juego sagrado, juego como ritual, mito o cultura en general.

En *Elogio de la madrastra*, a Huizinga se le da la razón sobre todo en lo que respecta el juego erótico. El filósofo holandés afirma, desde luego, que lo erótico guarda un estrecho vínculo con el juego. Existe un ritual anterior a la cópula, incluso en los animales, que conserva muchas características de lo lúdico. Poner obstáculos, sorprender, simular resistencia, crear tensión... todo lo que pertenece al flirteo y la conquista, son elementos muy reconocibles del juego.<sup>726</sup> Don Rigoberto añade:

(...) el púdico humanista no profundizó aquella intuición genial aplicándola al dominio que la confirmaba, donde casi todo se esclarecía gracias a su luz. "Espacio mágico, territorio femenino, bosque de los sentidos", buscó metáforas para el pequeño país que habitaba en este momento Lucrecia. "Mi reino es una cama", decretó.<sup>727</sup>

Efrain Kristal considera que Vargas Llosa reconcilia el libertinaje de Bataille con la visión lúdica de Huizinga a través de la idea de que el erotismo comprende juegos privados que los participantes juegan por su cuenta y riesgo. Opina que la fusión de estos dos pensadores tiene importancia particular para el lector, ya que lo invita a entrar en el dormitorio de Rigoberto y Lucrecia, donde su cama se convierte en el espacio mágico descrito en *Homo Ludens*, mientras la lectura se convierte en un ejercicio lúdico, parecido al placer de los juegos eróticos.<sup>728</sup>

El juego erótico, a su vez, da pie al juego literario. El autor confiesa que *Elogio de la madrastra* fue un experimento divertido que le permitió emplear un lenguaje rico

---

<sup>724</sup> Huizinga, *op.cit.*, pp. 29, 34, 67

<sup>725</sup> *ibid.*, p. 43

<sup>726</sup> *ibid.*, p. 63

<sup>727</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, pp. 133-134

<sup>728</sup> Boland, "The erotic novels, *In Praise of the Stepmother* and *The Notebooks of Don Rigoberto*: Huizinga and Bataille: the ludic and the libertine"; en Kristal, King (ed.), *op.cit.*

y preciosista, un juego formal en el que las palabras son un espectáculo en sí mismas y no un instrumento al servicio de la historia.<sup>729</sup> Según Roy Boland, la interacción entre el texto y lo visual, los juegos de palabras, rompecabezas, alusiones y otras técnicas llevan al lector a aceptar la coexistencia de una multiplicidad de significados e interpretaciones, donde la libertad estética prevalece sobre la moralidad individual o social.<sup>730</sup>

En *Los cuadernos de don Rigoberto*, lo erótico se convierte más bien en juego de la fantasía. Las pequeñas representaciones que idea el protagonista en la soledad de su biblioteca son un buen ejemplo de ello. Aunque aquí habría que hacer hincapié en otro tipo de juego en el que lo erótico y fantasioso se convierten en realidad. El símbolo de esto es el juego de los cuadros que orchestra Fonchito.

Según Martí, para Foncho toda la vida es un juego, una obra teatral. En él, imita principalmente a su modelo pictórico, Egon Schiele, y su modelo real - su padre. Huizinga explica que el juego de los niños es diferente, ya que, aun sin perder por completo la conciencia de la realidad normal, quedan tan involucrados en el juego que casi lo creen verdad.<sup>731</sup> Aquí, sin embargo, ese tipo de participación en el juego puede extenderse también a los adultos: el arrebató y el entusiasmo, la elevación, la tensión, la alegría, el abandono, todo esto se puede advertir en Lucrecia cuando posa para su hijastro emulando las pinturas de Egon Schiele:

"Algo ocurría. ¿La suspensión del tiempo? ¿El presentimiento del absoluto? ¿El secreto de la perfección artística?"<sup>732</sup>

El juego, en forma de fiesta o fantasía, tiene una aceptación en la sociedad, ya que, aun sin destruir los límites del mundo del trabajo y de la razón, los "incumple", creando hasta cierto punto un sitio o, mejor dicho, un tiempo diferente que proporciona catarsis o escapatoria, pero a la vez refuerza el orden existente. Sin embargo, junto a los juegos limitados y acotados, también existen aquellos peligrosos, los extremos en los

---

<sup>729</sup> Vargas Llosa, Mario, "Sin erotismo no hay gran literatura", *El País, Babelia*, 4/8/2001

<sup>730</sup> Roy C. Boland, "The erotic novels. In *Praise of the Stepmother and The Notebooks of Don Rigoberto*", en Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>731</sup> Huizinga, *op.cit.*, pp. 23-27, 168

<sup>732</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 82

que, si el juego es posible, despierta mayores pasiones y hasta adquiere más valor. Pone a prueba nuestra energía y nos lleva hacia el límite de lo intolerable.<sup>733</sup>

Esta conclusión se puede añadir a las afirmaciones que ya hicimos cuando hablamos de los peligros de introducir la ficción en la realidad. Creemos que, al menos en el caso de *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, la idea del juego también explica qué mecanismo se emplea.

Umberto Eco habla de las expectativas del lector que definen los límites de su mundo posible y lo compara precisamente con el juego. En el ajedrez, por ejemplo, si uno cree que una torre se puede comer una reina, tal cosa ocurre en el mundo admisible del jugador.<sup>734</sup> Ese mundo admisible a veces se expande y el juego se toma al pie de la letra, se introduce en la vida y uno supedita sus acciones a las reglas del juego. Sabemos que eso ocurre más de una vez en la vida real también. Lo lúdico, cruzado con la posibilidad de infringir las reglas, tiene las características del juego peligroso del que habla Huizinga y su llamada es mucho más poderosa.

Rigoberto plantea el juego como el principio rector de su felicidad, pero nunca confunde la realidad con esos ingredientes embellecedores de su vida privada. "Divertida teoría", opina de *Homo Ludens*, "pero seguramente falsa"<sup>735</sup>. Foncho, sin embargo, y junto con él también Lucrecia, como un niño, un primitivo o un ludópata, se someten al juego y lo llevan a sus últimas consecuencias, tergiversando la intención de la persona que estableció las reglas en un principio.

---

<sup>733</sup> Bataille, "Estamos aquí para jugar o para ser serios", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 202

<sup>734</sup> Eco, *Lector in fabula*, p. 133

<sup>735</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 133

## Eros y Tanatos

### El erotismo y el ser

Toda actividad humana que no contribuya, aun de la manera más indirecta, a la ebullición testicular y ovárica, al encuentro de espermatozoides y óvulos, es despreciable.<sup>736</sup>

Según indica Marcuse, Freud, en el marco de su metapsicología, fue el primero en definir el ser como Eros frente a su definición tradicional como Logos. Eros es el principio del “ser”, contrario al instinto de la muerte, Tánatos o el “no ser”.<sup>737</sup> Georges Bataille, por su parte, afirma que no se puede reflexionar sobre el ser sin la verdad de la pasión. La esencia del ser está dada dentro de los movimientos de la pasión, y por tanto no consiste ni en contemplar pasivamente, ni en actuar para alcanzar objetivos. Ser es desencadenarse, es un movimiento fulgurante de fuerza.<sup>738</sup>

En la misma línea, Bataille explica que los humanos, por naturaleza, somos productos discontinuos. La muerte acaba con todas nuestras aspiraciones hacia la eternidad y la continuidad, y la conciencia de la muerte inevitablemente rige nuestras vidas. Sin embargo, gracias al impulso erótico, en unos breves instantes se pone en duda esa vida discontinua. El deseo erótico supone una cierta disolución, una destrucción del ser cerrado (que representa cada uno de los amantes por separado y en su estado normal) para preparar la fusión en la que se mezclarán dos seres que llegan juntos al mismo punto de disolución.<sup>739</sup> Ese proceso encierra la búsqueda de la continuidad, aunque ésta nunca se logre, porque de tal manera nos llevaría a la muerte. Mediante el impulso erótico, se introduce lo continuo dentro de lo discontinuo, se sienten la muerte y la eternidad hasta el límite permitido dentro de este mundo.<sup>740</sup>

El yo continúa hacia dentro sin que podamos explicar hasta donde, decía Freud, pero en su relación con el exterior, los límites del yo son precisos.<sup>741</sup> En la sexualidad

---

<sup>736</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 174

<sup>737</sup> Marcuse, *op.cit.*, p. 122

<sup>738</sup> Bataille, “La amistad entre el hombre y el animal”, en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Ensayos, 1944, pp. 61-63

<sup>739</sup> Bataille, *El erotismo*, p. 22

<sup>740</sup> *ibid.*, p. 23

<sup>741</sup> Freud, "El malestar en la cultura" en: *El malestar en la cultura y otros ensayos*, p. 66

aparece el sentimiento del "otro", y los límites entre el sujeto y el objeto se pierden solo en la culminación del enamoramiento. De hecho, el movimiento del impulso sexual obliga al ser a estar "fuera de sí", fuera de su límite individual, y el ser se pierde objetivamente. Sin embargo, nada de esto subsiste en el tiempo: los dos seres siguen siendo individuos separados y la verdadera fusión nunca se consigue. La culminación del deseo erótico es al mismo tiempo la crisis más intensa y la más insignificante, es un instante ambiguo, suspendido.<sup>742</sup> En este sentido, la satisfacción siempre parece parcial, con fecha de caducidad, encaminada hacia el precipicio, en forma de evasión hacia fuera o hacia dentro. La realidad impide la realización total del hombre en su persecución de la felicidad. La vida es un exceso que agota ilimitadamente sus fuerzas y sus recursos, no para de aniquilar lo que ha creado. El implacable paso del tiempo se opone a la gratificación y la libertad es sólo el disponer del instante presente en el que, medio soñando, se puede por momentos vivir plena e íntegramente, sin límites.<sup>743</sup>

El fenómeno del erotismo, afirma Bataille, no puede ser analizado científicamente. Es un proceso vivo, individual y subjetivo que únicamente puede ser entendido en el plano de la experiencia interior. Cuánto más ahondamos en el tema, más posibilidades y vertientes aparecen, las sensaciones e impresiones crean imágenes contradictorias y símbolos que encierran toda una gama de significados, desde el reflejo simple hasta el signo más abstracto.<sup>744</sup> Así, la escritora Lou Andreas-Salomé, en su ensayo sobre el erotismo, afirma:

¡Se debe pues otorgar al erotismo lo que le brinda su belleza y colorido! Su vida de deseo, tan pronto colmada como anhelante no se ve determinada por la necesidad natural simplemente, pues el intelecto y el alma la han convertido, con tanta riqueza, fuerza y finura, en una fiesta de toda la persona (...)<sup>745</sup>

Aunque muchas veces relegado a nivel puramente físico y casi independiente de nuestra mente, el erotismo es a la vez también un fenómeno espiritual. De todas las funciones que son físicas en su origen, solo la sexualidad tiene la capacidad de incendiar y excitar a toda la persona y arrastrarla hacia una extrema pasión. Su actividad no se reduce a los órganos reproductivos, es tan central como puede serlo la vida cerebral. Su

---

<sup>742</sup> Bataille, "El erotismo o el cuestionamiento del ser", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Ensayos, pp. 61-63, 362-363

<sup>743</sup> Marcuse, *op.cit.*, p. 215

<sup>744</sup> Andreas Salomé, *op.cit.*, pp. 80-83, 128

<sup>745</sup> *ibid.*, p. 131

fuerza y vitalidad le permiten manifestarse de manera pluriforme e incorporar elevados ideales que llamamos el amor, la pertenencia al otro o, si queremos, la desaparición temporal del límite entre el yo y el otro.<sup>746</sup> El erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre y de ahí sale su empuje y su valor creativo.<sup>747</sup>

Andreas-Salomé añade, además, que el erotismo es un mundo aparte, una especie de “egoísmo a dos”, que representa una tercera categoría junto con la simpatía y la hostilidad-el altruismo y el egoísmo, y en la que el hombre se adentra en la totalidad de la vida a través de sí mismo y al mismo tiempo por encima de sí mismo. Es una forma intermedia entre el ser individual y el animal de rebaño, un mundo propio que pierde su esencia si se adentra en cualquiera de las otras dos formas. En el amor se juntan dos partes contrarias, que abarcan, en su unión erótica, el deseo en todos sus extremos, tanto del egoísmo como de la bondad, mudados en pasión y mezclados en un único sentimiento, pero fuera de otras formas de ser y actuar del hombre y la mujer.<sup>748</sup>

### **El erotismo entre el poder subversivo y la función artística**

Mario Vargas Llosa ha destacado en diferentes ocasiones que el sexo es una parte importante de la novela en general, mientras su tratamiento es uno de los más delicados debido a la carga fuerte de prevenciones y convicciones. El sexo “esclarece las conductas y psicologías de los personajes, es con frecuencia "el combustible que mueve la intriga”<sup>749</sup> y es más excitante a medida que se integre en un contexto vital complejo y diverso, como en la realidad misma.<sup>750</sup> No obstante, hay que destacar que en sus novelas con trasfondo social, el sexo no es relacionado con el erotismo, se suele dar más bien como abuso, violencia o prostitución.

Martí considera que con *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, dos novelas que tratan el sexo y el erotismo de una manera privilegiada y especial, su autor homenajea principalmente a los maestros del libertinaje francés, la novela erótica dieciochesca. Ello se refleja en unas ficciones que conjugan la carne con

---

<sup>746</sup> Andreas Salomé, "Reflexiones sobre el tema de amor" en: *op.cit.*, pp. 52-55

<sup>747</sup> Bataille, “El erotismo o el cuestionamiento del ser, en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 338

<sup>748</sup> Andreas Salomé, "Reflexiones sobre el tema de amor", en: *op.cit.*, pp 47-51

<sup>749</sup> Vargas Llosa, Mario, *La orgía perpetua: Flaubert y “Madame Bovary”*, p. 32

<sup>750</sup> Vargas Llosa, Mario, *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y Los Miserables*, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 35

el espíritu y lo sagrado con lo profano, además de una constante mezcla de la sexualidad con la necesidad de racionalizar los comportamientos eróticos.<sup>751</sup>

Se sabe que Vargas Llosa, en su juventud, siendo asistente del bibliotecario en el Club Nacional de Lima, tuvo la oportunidad de consultar un gran número de obras eróticas de esa época, llegando a creer, incluso, en la fuerza revolucionaria de tal literatura.<sup>752</sup> Al respecto, Lescano Allende llama la atención a que, en el contexto ilustrado del siglo XVIII, el erotismo se vinculaba con la rebelión y la libertad: artística, implicando el principio de la creatividad; y social, ya que conlleva una función anti-autoritaria, oponiéndose a la iglesia, la monarquía y la aristocracia.<sup>753</sup> La forma en la que el erotismo ejerce la lucha social es afirmando el derecho de los seres humanos al placer.

De los pensadores del siglo XX, es Georges Bataille, el que, aunque no se cita directamente, probablemente más ha influido en Vargas Llosa. Sus ideas están muy presentes en el *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*. Como hemos podido ver en la parte introductoria, el escritor francés ha elaborado una filosofía del erotismo, cuyos conceptos como deseo, transgresión, exceso, instinto, placer y dolor, vida y muerte, virtud y vicio, pueden reconocerse en muchos aspectos de las obras aquí analizadas.

El erotismo, según don Rigoberto y en línea con Bataille, tiene justificación moral porque afirma su búsqueda del placer. Por otra parte, el escritor señala que, en la

---

<sup>751</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El arte escriturario de don Rigoberto como “escritura de sí”; (Tampoco hay que olvidar a Restif de la Bretonne, uno de los representantes de esa literatura libertina.)

<sup>752</sup> Vargas Llosa referencia sus novelas eróticas preferidas en el artículo "Sin erotismo no hay gran literatura", "En mi canon personal de la literatura erótica entendida en el sentido tradicional estarían, entre los textos clásicos, el *Decamerón* de Bocaccio, que tiene algunas historias muy ingeniosas y divertidas. Más tarde, *Fanny Hill*, de John Cleland, y *Memorias de una cantante alemana*, de Wilhelmine Shroeder-Devrient. El marqués de Sade, por supuesto: la historia de *Justine* quizá sea la más compacta y ordenada. De Restif de la Bretonne, *El pie de Mignone* (el pie de la bonita, de la chica bonita, podría traducirse), una novela absolutamente deliciosa en la que los personajes se enamoran de la protagonista exclusivamente a través de su pie. Es una novela fetichista con un humor que le da mucha gracia. Dentro de la literatura más moderna, Bataille, desde luego. ¿Qué libro de Bataille? *La historia del ojo*. Es la más novela, la que tiene mejor tejido narrativo, aunque en ocasiones el exceso de perversión la desvitalice un poco y la vuelva un tanto intelectual. Es, no obstante, un libro excelente. En esa lista estaría también Sacher-Masoch y *La Venus de las pieles*. Los trópicos de Miller, el de Capricornio y el de Cáncer. *El cuaderno negro*, de Lawrence Durrell, aunque es de un erotismo un poco siniestro, pero muy bello. Dentro de la literatura española lo más interesante son ciertos capítulos del *Tirant lo Blanc*. Y, por supuesto, *La Celestina*. Y *La lozana andaluza*, (Vargas Llosa, "Sin erotismo no hay gran literatura", (*art.cit.*))

<sup>753</sup> Lescano Allende, G: "Elogio de don Rigoberto: un estudio sobre el erotismo en Mario Vargas Llosa", Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey, 23/09/2012, (<http://clfl.mty.itesm.mx/docs/FormatoModelo.pdf>), pp. 1-4

mayoría de las utopías sociales, el sexo se reprime y sirve únicamente para la reproducción, ya que el placer individual se ve como amenaza para la felicidad del grupo.<sup>754</sup> El erotismo una declaración de la soberanía del individuo. Y un individuo soberano debe poder cumplir todos sus antojos eróticos, independientemente de su rareza o de la repulsión que puedan ocasionar. Lo único que importa es la persecución del placer y que todos los participantes acepten las reglas del juego.<sup>755</sup>

Vargas Llosa, explica que el erotismo se ha desarrollado principalmente en el siglo XVIII justo porque en esos momentos, en medio del desmoronamiento de certidumbres religiosas, científicas y sociales, emerge el individuo. Ya que el sexo desempeñó un papel importantísimo en la creación del ser individual, fraguándose en él los rasgos distintivos de cada personalidad, con el erotismo, al hombre se le devuelve una parte de su soberanía que le fue recortada para que pudiese subsistir la sociedad. Por ello, todo erotismo en principio es fiesta y goce, enriquece y lleva a la plenitud, aunque, hay que tener cuidado porque en su esencia guarda la semilla de la destrucción.<sup>756</sup>

Para Vargas Llosa, el erotismo no es una característica de las sociedades primitivas; sólo puede ser producto de la sofisticación del ser humano y del avance de la civilización, ya que requiere la evolución de las formas y un importante nivel de libertad del individuo. "Sólo en ese contexto la relación sexual se convierte en juego, teatro, ceremonia, ritos, y adquiere una connotación artística".<sup>757</sup>

Los logros científicos, el desarrollo de las humanidades, la filosofía, la religión, las artes y las letras han apartado al ser humano de su existencia animal, convirtiendo así el sexo y el erotismo en algo mucho más complejo que un mero acto de reproducción. El erotismo a su vez, como pocas cosas, ha inspirado a la pintura, la literatura, la música, la escultura, la danza. En suma, "todas las manifestaciones artísticas de la imaginación humana".<sup>758</sup>

---

<sup>754</sup> Vargas Llosa, "El paraíso como pesadilla. Un mundo feliz (1932). Aldous Huxley", en: *La verdad de las mentiras*, pp. 125

<sup>755</sup> Boland, "The erotic novels, *In Praise of the Stepmother* and *The Notebooks of Don Rigoberto*: Huizinga and Bataille: the ludic and the libertine"; en Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>756</sup> Mario Vargas Llosa, "Velando su sueño, trémulo. La casa de las bellas durmientes (1961)" Yasunari Kawabata., en: *La verdad de las mentiras*, pp. 333-334, "La desaparición del erotismo" en: *La civilización del espectáculo*, p. 110

<sup>757</sup> Vargas Llosa, "Sin erotismo no hay gran literatura", (*art.cit.*)

<sup>758</sup> *ibid*;

Hay muchas formas de definir el erotismo, pero tal vez la principal sea llamarlo la desanimalización del amor físico, su conversión, a lo largo del tiempo y gracias al progreso de la libertad y la influencia de la cultura y las artes en la vida privada, de mera satisfacción de una pulsión instintiva en un quehacer creativo y compartido que prolonga y sublima el placer físico rodeándolo de rituales y refinamientos que llegan a convertirlo en obra de arte<sup>759</sup>

La frase anterior, así como el artículo publicado en *El País* a propósito de la exposición "Las lágrimas de Eros" de Georges Bataille, en nuestra opinión representa la clave para entender la estrecha conexión que aparece entre el sexo, el erotismo y la pintura en las novelas de Vargas Llosa, así como su vínculo con las ideas del escritor francés.

El erotismo es un enriquecimiento del acto sexual y de todo lo que lo rodea, gracias a la cultura, gracias a la forma estética. Lo erótico consiste en dotar al acto sexual de un decorado, de una teatralidad para, sin escamotear el placer y el sexo, añadirle una dimensión artística.<sup>760</sup>

Hay que aclarar que, aunque parece contradictorio, ese refinamiento se debe al trabajo reglamentado. Éste aleja al hombre primitivo de la sexualidad libre, enseñándole a adaptar sus acciones al objetivo que persigue y a la utilidad, algo que se extiende más allá del trabajo, a su vida entera. Pero simultáneamente y a diferencia de la sexualidad instintiva de los animales, la sexualidad del hombre también empieza a centrarse en un "fin perseguido". Y de ahí, aparte de la sexualidad vergonzosa y reglada, surgirá la sexualidad en sí misma y también el erotismo, más refinado y elaborado, de acuerdo con su finalidad de puro goce. Al despertar su conciencia del mundo exterior, el hombre empezó a experimentar por primera vez la sed de algo nuevo, a sentir la magia, buscar la salvación espiritual, afanes todos que perviven hasta hoy en día en forma de la creación. Así también surge la conciencia de la sexualidad como algo que supera la mera bestialidad, como un acto de fantasía y no solo un hecho físico.<sup>761</sup>

En una sociedad desarrollada, sin embargo, el erotismo es enemigo de costumbres demasiado abiertas. La desaparición de prejuicios, aunque positiva y liberadora, ha hecho en ciertos casos que el erotismo pierda su carácter de desafío, misterio y transgresión, su ritualidad y sus formas.

---

<sup>759</sup> Vargas Llosa, Mario, "La desaparición del erotismo", *El País*, Opinión, 1/11/2009, ([http://elpais.com/diario/2009/11/01/opinion/1257030012\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/11/01/opinion/1257030012_850215.html))

<sup>760</sup> Vargas Llosa, "Sin erotismo no hay gran literatura", (*art.cit.*)

<sup>761</sup> Andreas Salomé, *op.cit.*, pp. 104-106

Lo ideal en este dominio es que las fronteras dentro de las cuales se despliega la vida sexual se ensanchen lo suficiente para que hombres y mujeres puedan actuar con libertad, volcando en ella sus deseos y fantasmas, sin sentirse amenazados ni discriminados, pero dentro de ciertas formas culturales que preserven al sexo su naturaleza privada e íntima, de manera que la vida sexual no se banalice ni animalice.<sup>762</sup>

En las novelas que analizamos aquí, hay que observar la doble vertiente del impulso sexual. Por una parte está el refinamiento y la sofisticación necesaria que une el erotismo con las formas de expresión del espíritu humano, con los rituales, los juegos, la magia y el misterio. Esa visión es propia de *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*. En el otro extremo, puede parecer un tanto confusa la actitud hacia la sexualidad de las sociedades primitivas, como la que se potencia en *El Paraíso en la otra esquina* y que, a primera vista, da la impresión de ser contraria a las ideas del novelista. Creemos sin embargo que, además de la fidelidad a los datos históricos sobre el pintor, cuyas afinidades no se pueden obviar, Vargas Llosa aquí, al igual que los simbolistas, revisita las comunidades en las que lo sexual estaba unido a la vez a lo cotidiano y a lo místico, ritual y espiritual. Se trataría de una respuesta a la trivialización del sexo de la sociedad mecanizada, no sólo de la época de Gauguin, sino también de la nuestra.

Recordemos que los psicoanalistas revelaron que, para alcanzar la gratificación, habría que abandonar la cultura y retornar a las condiciones de vida más primitivas, aunque al mismo tiempo somos conscientes de que no podríamos ser felices en el estado animal o pre-civilizado.<sup>763</sup> No obstante, Freud afirma:

“(…)fácilmente podríamos imaginar una comunidad cultural formada por semejantes individualidades dobles, que, libidinosamente satisfechas en sí mismas, se vincularan mutuamente por los lazos de la comunidad de trabajo o de intereses. En tal caso la cultura no tendría ninguna necesidad de sustraer energía a la sexualidad. Pero esta situación tan loable no existe ni ha existido jamás (...)”<sup>764</sup>

Es posible que el primitivismo de Gauguin buscara precisamente una sociedad sexualmente utópica, como la que describe Freud. Hoy en día no hay duda de que en la época de Gauguin una parte importante de las tradiciones polinesias se manifestaba en

---

<sup>762</sup> Vargas Llosa, "La desaparición del erotismo", en: *La civilización del espectáculo*, p. 114-115

<sup>763</sup> Freud, "El malestar en la cultura", en: *El malestar en la cultura y otros ensayos*, pp. 72-98

<sup>764</sup> *ibid.*, p. 106-107

la libertad de las relaciones amorosas entre hombres y mujeres tahitianas, y a pesar de que los misioneros habían intentado suprimir la sensualidad de la gente, las antiguas costumbres eran difíciles de erradicar.<sup>765</sup> Las mujeres amantes ocasionales, estables, potenciales o imaginarias pueblan toda la producción pictórica tahitiana de Gauguin y su explicación literaria y crítica. Lo que más apreciaba el pintor era la permisividad hacia todo tipo de condiciones y prácticas sexuales, y el mundo maorí, sin aparentes sentimientos de culpa, vergüenza o angustia con respecto a las relaciones sexuales, en efecto le parecía lo más cercano al paraíso terrenal.

A su vez, don Rigoberto, en la "Carta al lector de Playboy" expone sus normas de la estética y la erótica, donde se puede leer calcada la opinión sobre el refinamiento erótico de su creador:

Ese espécimen de revista es un símbolo del encanallamiento del sexo, de la desaparición de los hermosos tabúes que solían rodearlo y gracias a los cuales el espíritu humano podía rebelarse, ejercitando la libertad individual, afirmando la personalidad singular de cada cual, y crearse poco a poco el individuo soberano en la elaboración, secreta y discreta, de rituales, conductas, imágenes, cultos, fantasías, ceremonias, que, ennobleciendo éticamente y confiriendo categoría estética al acto del amor, lo desanimalizarán progresivamente hasta convertirlo en acto creativo.<sup>766</sup>

Las actividades eróticas de don Rigoberto tienen lugar en tres niveles: en el baño donde lleva a cabo sus rituales de limpieza, en la cama donde disfruta de sus relaciones conyugales, y en su imaginación. Ésta última, también para los protagonistas de la novela, es la válvula de escape para todos los pensamientos escabrosos y prohibidos que, de lo contrario, pondrían en peligro la coexistencia pacífica de la sociedad.

Es muy interesante, recalcar la relación del protagonista con el cuerpo propio y ajeno. Efrain Kristal llama la atención a la meticulosa obsesión con la limpieza y cuidado del cuerpo de don Rigoberto, y añade:

Vargas Llosa's Gauguin in *The Way to Paradise* is related to Rigoberto in his bathroom. Both are searching for the purification of the body in light of the

---

<sup>765</sup> Sweetman, *op.cit.*, p. 399

<sup>766</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 295

insuficiencias or degradation of the world as they have found it. The recognition of the body as an expression of identity.<sup>767</sup>

Gauguin revaloriza el cuerpo como sitio de placer y belleza, revisando, con su nueva aproximación al desnudo, el enfoque tradicional. En Rigoberto, el cuerpo se fragmenta y de esta manera se erotiza cada una de sus partes, separadas, para luego volver a integrarse en el todo. Habra señala que Rigoberto intenta recrear una imagen fragmentada que lo devuelva a la sexualidad polimorfa de la niñez.<sup>768</sup> Es fácil notar que la mayor parte de los lienzos incluidos en las novelas representan cuerpos desnudos: la reina de Lidia, las diosas Diana y Venus, los desnudos con gatos, cuadros como "Dánae", "El sueño", "El baño turco" u "Origen del mundo", los desnudos angustiosos y semi-pornográficos de Schiele... Se iluminan partes del cuerpo femenino o su totalidad. Pero no sólo se trata de la fragmentación del cuerpo. Rigoberto afirma y defiende que todo puede ser erógeno: "glándulas, músculos, vasos sanguíneos, folículos, membranas, tejidos, filamentos, tubos, trompas".<sup>769</sup>

Marcuse, en *Eros y Civilización*, explica que la sociedad de trabajo frena la sexualidad libre mediante su racionalización. Uno de esos mecanismos de racionalización es restringir el erotismo a la genitalidad. Así, el resto del cuerpo queda libre para el trabajo y el sexo se reduce a la función de procreación.<sup>770</sup> Rigoberto, en un movimiento contrario, está claramente reivindicando una re-erotización de todo el cuerpo: "Amo todo lo que existe dentro o fuera de ella", pensó. "Porque todo en ella es o puede ser erógeno."<sup>771</sup>

Curiosamente, la *Cabeza de Bacon* representa el extremo opuesto: "Perdí la oreja izquierda de un mordisco (...) Tuve la suerte de perder sólo un ojo (...) No tengo brazos ni piernas", cuenta el monstruo, añadiendo, sin embargo: "Mi sexo está intacto".<sup>772</sup> Junto con la morbosidad de lo repulsivo, la extraña bestia dentro de su cubo

---

<sup>767</sup> El Gauguin creado por Vargas Llosa en *El Paraíso en la otra esquina* se relaciona con don Rigoberto en su baño. Los dos buscan la purificación del cuerpo como consecuencia de las carencias y la degradación del mundo tal y cómo se les presenta. El reconocimiento del cuerpo como expresión de la identidad. (traducción hecha por la autora de este trabajo) Cueto, Alonso, "Reality and Rebellion. An Overview of Mario Vargas Llosa's literary themes. The Possessed Body", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*,

<sup>768</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica

<sup>769</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 45

<sup>770</sup> Marcuse, *op.cit.*, pp. 50-51, 69

<sup>771</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 45

<sup>772</sup> *ibid.*, pp. 121-123

de cristal, igual que los seres controlados por la sociedad represora, funciona sólo con sus genitales.

Rigoberto separa tajantemente el sexo de su función reproductora:

(...)estoy teóricamente a favor de que los seres humanos hagan el amor al derecho o al revés (...)de común acuerdo y en pos del placer, no de la reproducción, accidente del sexo al que cabe resignarse como a un mal menor, pero de ninguna manera santificar como justificación de la fiesta carnal.<sup>773</sup>

### **El erotismo y la creatividad**

"El ardor estético anida casi imperceptiblemente en lo erótico, y (...)el anhelo erótico aspira inconscientemente hacia lo estético, al adorno"<sup>774</sup>

El comportamiento artístico y el gozo tienen una profunda afinidad que se produce a través de una combinación de la excitación pasional y de las fuerzas primigenias, en una síntesis del entonces y el ahora. Existe una vida atávica con el sentido de la totalidad, escondida y dormida dentro de nosotros, que puede ser desenterrada de su refugio por el impulso sexual y por la creación artística.<sup>775</sup> Al adentrarnos en ese mundo y descubrir nuestros íntimos deseos y los recovecos de nuestra alma, nos volvemos más receptivos y más descubridores respecto al exterior también. El mundo se le revela tal y como es al que, movido por la pasión en el instante, borra la pantalla de la cotidianidad y capta su indeleble verdad.<sup>776</sup>

La puerta de la recepción tocada por el impulso erótico se abre en nosotros de una manera peculiar para captar las sensaciones en su plenitud poética. En el amor, se crea una especie de pacto de unión en terreno sagrado. Salimos hacia el otro, fuera de nosotros y desde ese punto de vista nos adentramos en el mundo, creando otro enlace con la vida; nuestra conciencia de la vida aumenta y bebemos de lo profundo y de lo remoto, aproximándolo a nosotros. El sentimiento amoroso sólo permite percibir el mundo de una manera estilizada y tiende siempre a crear otro ambiente, otro nivel distinto de la vida cotidiana, más colorido, más luminoso, supeditado al anhelo de belleza. Las ilusiones, la magia y el juego inundan nuestra comunicación con el

---

<sup>773</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 131

<sup>774</sup> Andreas Salomé, *op.cit.*, p. 100

<sup>775</sup> *ibid.*, pp. 99-100

<sup>776</sup> Bataille, "Marcel Proust", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, pp. 80-81

universo e instintivamente adornamos toda nuestra existencia. Esta idealización se interpone entre el yo y el mundo, y representa nada menos que el acto primario de la creación. Al igual que el artista en contacto con un paisaje, un amante ve su objeto amado de una forma puramente subjetiva, idealizada, producto de su exaltación.<sup>777</sup>

La pasión amorosa abre la entrada hacia el mundo del otro, pero también hacia nuestro propio mundo y nuestra actividad espiritual. El amor nos hace creativos pero no sólo en forma de anhelo entre nosotros y el objeto de nuestro deseo erótico, sino también en referencia a todo lo que podemos soñar. El objeto amado en este sentido apenas representa un pretexto para tener pleno acceso a nuestro propio ser; el gozo de crear es ocasionado por la persona amada, pero no a causa de ella, sino por y a causa de sí mismo. De tal modo, sacudidas por ese impulso vital y estimuladas por el contacto con el objeto amado, se despiertan en nosotros toda la fertilidad interior y todas las combinaciones de formas, colores e imágenes que yacían dormidas en las profundidades del espíritu.<sup>778</sup>

El contacto del artista con la obra de arte y el contacto entre los amantes son inmediatos, momentáneos. La libertad del momento presente de la que habla Bataille prescinde de toda búsqueda y permite alcanzar el gozo en la más pura forma de éxtasis, situando lo estético como un único valor soberano en unos instantes privilegiados de revelación.<sup>779</sup> Unos instantes que también son puntuales; el artista, en su creatividad, sólo toma ciertos aspectos de su motivación, dejando de lado el resto de la fuerza motivadora. El tratamiento creativo de la inspiración consiste en someter todos estos aspectos a una cierta idea que concentra y resume todo aquello que ha participado en el ímpetu creativo. En el amor, también parece que todo el mundo exterior se asume misteriosamente de otra forma y pierde su ser dentro de un particular estado anímico.<sup>780</sup> Está claro que no se puede aspirar a la continua aparición de dichas ejecuciones y revelaciones singulares; la producción artística y el contacto erótico son intermitentes, surgen y amainan y no se pueden predecir. La espera y la impaciencia se hacen largas, pero son procesos de vuelo alto y es mejor renunciar que llevar a cabo una realización mala e insuficiente.

---

<sup>777</sup> Andreas Salomé, Lou: "El Erotismo" y "Reflexiones sobre el tema de amor" en: *op.cit.*, p. 59 -61, 103-105

<sup>778</sup> *ibid.*, pp. 56-57, 62, 66

<sup>779</sup> Bataille, "Postulado inicial", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, pp. 70-71

<sup>780</sup> Andreas Salomé, "Reflexiones sobre el tema de amor" en: *op.cit.*, p. 61

La diferencia esencial entre el erotismo y el arte radica en que la actividad sexual no crea ninguna obra (mientras prescindamos de la creación por medio de la reproducción que no es el objetivo perseguido por la actividad erótica). Por su parte, el proceso artístico recoge toda la agitación del cuerpo y la mente como un efecto secundario, un acompañamiento, y toda esa fuerza se encauza para desembocar en un resultado material que es al fin y al cabo un producto del cerebro. El arte, por tanto, se encuentra realizado. El artista sueña con menos ataduras porque no se ve limitado por la realidad del ser amado que lo limita y, además, sus fantasías se pueden idear, plasmar y producir. El amante es impotente, sus sueños e invenciones son vanos e irreales y, por tanto, se convierten en una permanente búsqueda de la plenitud que nunca llega, pues la “obra externa” es un abstracto e invisible ser poético que se encuentra entre él y su objeto amado. El erotismo se encuentra en el estado de continuo anhelo, como si quisiera ser permanentemente “creativo”. Tal vez por eso es tan insaciable e imparable.<sup>781</sup>

Hemos podido ver que el placer, en las novelas eróticas de Vargas Llosa, es un valor supremo, el refugio del individuo ante las represiones y el tedio de lo cotidiano. En ese sentido, el erotismo siempre está conectado con el arte, participando, sobre todo, en el binomio ficción-realidad, cuestionando esta última y colocando el arte por encima de ella. Lo erótico y lo literario no se conciben por separado, se suponen mutuamente. El erotismo es el instrumento del arte para enriquecer la vida y la misma vida sexual se convierte en una creación artística. El arte y la ficción, por medio del erotismo, participan en la vida, no son un mero objeto cultural, intelectual, disociado de la vida de la gente.<sup>782</sup> Además, la pintura tiene en ese sentido un efecto más directo que la palabra, que necesariamente tiene que pasar por el filtro de la conciencia.

A diferencia de Flora Tristán, que consideraba que el sexo sirve sólo para que los hombres dominaran a las mujeres, en Gauguin estas experiencias participan directamente en el proceso creativo. El activismo de Flora está cerrado a la belleza y al amor, es el sacrificio que ella hace en nombre de un objetivo superior. En cambio, la utopía de Gauguin está repleta de sexualidad, inseparable de su visión estética.<sup>783</sup>

---

<sup>781</sup> *ibid.*, pp. 62-65, 74, 100-105

<sup>782</sup> Lescano, *art.cit.*, pp. 7-8; Kristal, "An Interview", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>783</sup> Habra, *op.cit.*, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

La biografía de Gauguin revela que la pintura aparece en su vida muy tarde, y cuando decide abandonar su vida anterior y dedicarse a ese “vicio”, ya era un cuarentón. El cambio es extraordinario, ya que Gauguin parece dedicarse con todas las fuerzas al arte, pero también a despreciar todas las normas de la moral burguesa. Vargas Llosa destaca que el pintor vincula la actividad vital, física y sexual de una manera esencial a la creación artística.<sup>784</sup> El sexo para Gauguin es inseparable de su fuerza creativa, es lo que le permite encender la imaginación. Acorde con esto, según Habra, los submundos que le pertenecen en *El Paraíso en la otra esquina* son tanto visuales como sexuales.<sup>785</sup>

El proceso de pintar "Pape moe" evoca en Gauguin dos recuerdos puntuales y relacionados con su sexualidad y, consecuentemente, con su iniciación en el arte. El primero se refiere a sus tiempos de marinero, dominados por el machismo, cuando vivía una vida ordinaria en la que el arte no representaba ninguna opción. El segundo profundiza en el tema, trayendo a la superficie la necesidad de renovar las fuerzas artísticas, la incompatibilidad de la vida burguesa con cualquier acto creativo en un estado de declive generalizado de la sociedad europea:

A medida que dejaba de ser burgués y empezaba a llevar vida de artista –escasez, informalidad, riesgo, creación y desorden–, el sexo fue dominando su existencia, como una fuente de goce, pero también de ruptura de las viejas ataduras, de conquista de una nueva libertad. (...) Un gran progreso Paul. Ahora, el sexo no era para ti una forma refinada de decadencia espiritual, como para tantos otros artistas europeos, sino fuente de energía y de salud, una manera de renovarte, de recargar el ánimo, el ímpetu y la voluntad, para crear mejor, para vivir mejor. Porque en el mundo al que estabas por fin accediendo, vivir era una continua creación. (...) El sexo había irrumpido también en su vida, como la luz en sus cuadros, con beligerancia irresistible, llevándose de su encuentro todos los remilgos y prejuicios que hasta entonces lo mantenían apagado.<sup>786</sup>

Casi todas las pinturas referenciadas en la novela llevan un componente erótico. Además de su relación con las modelos femeninas y con Jotefa, el erotismo participa en el proceso de pintar, que siempre va acompañado de un fuerte deseo sexual. Esto se repite desde "Manao tupapau", "Pape moe", "Aita tamari vahine Judith te parari", pasando por "Nevermore" y terminando con "El hechicero de Hiva Oa", cuando el pintor, a finales de su vida y enfermo, todavía es capaz de sentir cosquilleo ante su

---

<sup>784</sup> Jarque, *art.cit.*

<sup>785</sup> Habra, *op.cit.*, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

<sup>786</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 75 y 82

exótica modelo pelirroja, Tohotama, lo cual le confirma que está vivo y que todavía puede crear.

“(…) haberla deseado, aunque fuera sólo un momento, te alegró (...) No estabas muerto del todo Koke. Un poco más de paciencia y tesón, y terminarías este maldito cuadro.”<sup>787</sup>

Paul Gauguin consideraba que el sexo no puede ser pecado, ya que es inherente al acto más bello que existe en el mundo: la creación de la vida, de por sí copia de la creación divina. Por eso el sexo tiene para el pintor un carácter casi sagrado, aunque en un principio lo vincula sólo a lo físico y sensual, desligándolo del amor espiritual.<sup>788</sup>

En la mente de los contemporáneos de Gauguin, la creación divina y la creación artística tenían un claro vínculo, aunque esta conexión no operaba siempre de la misma manera. Van Gogh, por ejemplo, consideraba que la actividad artística y la sexual no eran compatibles, y que habría que volcar la energía sexual en las telas en vez de gastarla en mujeres. Sin embargo, cuando el holandés le explica en la novela cómo funciona su “pintura espermática”, Gauguin responde:

“Vaya idiotez, Vincent. O será, tal vez, que yo tengo energía sexual de sobra, para mis pinturas y mis mujeres”<sup>789</sup>

Cada una de las visiones privilegiadas de Gauguin, esos momentos mágicos cuando el pintor penetra en los secretos del mundo maorí y se siente inspirado para pintar, lleva una fuerte carga erótica. Después del susto de Teha'amana, cuando la muchacha le confunde con un *tupapau*, la inspiración artística y la excitación sexual aparecen a la vez:

Sintió la verga tiesa. Temblaba de excitación(...) Tenía todavía en los ojos el espectáculo imborrable de esas nalgas fruncidas y levantadas por el miedo.(...) Por un instante, sodomizando a Teha'amana se sintió un salvaje. A la mañana siguiente, con las primeras luces, comenzó a trabajar.<sup>790</sup>

Lo erótico en *El Paraíso en la otra esquina* difiere, sin embargo, de las otras dos novelas en un aspecto fundamental. Si los desnudos de su pinacoteca servían a don

---

<sup>787</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 432

<sup>788</sup> Margolis, *op.cit.*, pp. 17-18

<sup>789</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina.*, p. 333

<sup>790</sup> *ibid.*, p. 33

Rigoberto como estímulo para los juegos sexuales, aquí vemos cómo lo sexual inspira al pintor a la hora de crear los desnudos. De hecho, podríamos imaginar perfectamente a Rigoberto excitarse ante un cuadro de Gauguin. En línea con lo anterior, podemos afirmar que el erotismo alumbra unas percepciones fuera de lo cotidiano. En Gauguin, se trata del acceso a la inspiración. En Rigoberto, el arte ilumina los encuentros con su esposa, pero a la vez, estos focalizan la pintura y hacen que los protagonistas la vivan, en lugar de únicamente contemplarla. En ambos casos, los procesos son bidireccionales: el arte inspira el erotismo y el erotismo inspira más arte.

Para Rigoberto, la función del arte está clara:

(...)la obligación de un cuadro también es excitarme. Si me gusta, pero me deja frío, sin la imaginación invadida por deseos teatral-copulatorios y ese cosquilleo rumoroso en los testículos que precede a las tiernas erecciones, es, aunque se trate de la Mona Lisa, El Hombre de la Mano en el Pecho, el Guernica o la Ronda Nocturna, un cuadro sin interés.<sup>791</sup>

Al convertir los lienzos en ventanas del deseo, según Geisdorfer, el protagonista del *Elogio y Los cuadernos*, altera el límite de la tradicional distinción entre los conceptos *naked* y *nude*, lo que viene a traducirse en la diferencia entre un desnudo cualquiera y un desnudo pictórico. La pintura, con su cometido erótico, es la fotografía de Playboy de don Rigoberto. Por ejemplo, las fantasías de amor lésbico en "Diana después de su baño", contrario a la intención original, ya que Boucher pintaba para los ojos de una mujer (Madame de Pompadour), aquí se convierten en típicas escenas eróticas que tienen el objetivo de excitar al espectador masculino.<sup>792</sup>

El protagonista idealiza el cuerpo de su propia mujer, elevándola al nivel de fantasía, aunque, su función sigue siendo el de un cuerpo sensual, estimulante, y no de un desnudo pictórico.<sup>793</sup> Recordemos que una sustitución similar ocurre también en Gauguin con su colección de fotografías pornográficas y la semejanza que el pintor encuentra entre una de esas fotos y el retrato de su madre. El encuentro entre lo artístico y lo erótico debe tener vida. Por tanto, es inevitable su mezcla. "Un libro erótico, a la

---

<sup>791</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 298

<sup>792</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, pp. 213

<sup>793</sup> *ibid.*, 219-202

vez que produce un placer estético, es un libro que tiene también que hacer las veces de un afrodisíaco"<sup>794</sup>

El deseo de don Rigoberto, mientras se trata de una "religión a dos", del juego condimentado que se desarrolla entre él y su mujer, participa, desde luego, en la idea expuesta de que en los amantes se abren ciertas puertas de percepción que les permiten ser más sensibles a la creación y a la belleza. Sin embargo, a partir del momento de deserotización fulminante que representa el cuadro de Fra Angélico al final del *Elogio de la madrastra*, la comunicación entre amantes, el dúo amoroso y erótico, se suspende.<sup>795</sup> Don Rigoberto sigue soñando sólo, pero su deseo, a través de la imaginación visual, ya no concentra las imágenes, sino que invoca cada vez más y más, simbolizando su permanente insatisfacción.

De índole diferente, aunque no menos importante, es la faceta creativa de otro pintor-protagonista de estas novelas. Egon Schiele, frecuentemente acusado de pornógrafo, no idealizaba los cuerpos como Gauguin, ni tampoco buscaba la armonía en el amor erótico. Obsesionado de una manera obscena con las niñas, incluso encarcelado durante un tiempo por corrupción de menores, el austriaco no rehúye estos calificativos, sino todo lo contrario; expresa una sexualidad angustiosa, descubierta, revelada en toda su crudeza o, si se quiere, en toda su fealdad. Es lo contrario del ideal de don Rigoberto y tal vez por eso es el ídolo de Foncho. Gauguin, aunque fuera una figura transgresora, era un artista de formas equilibradas, cuyas pinturas una y otra vez intentaban reproducir el paraíso terrenal. En cambio, cuando hablamos de Schiele, todo en él, incluida la pintura, muestra lo cruel y violenta que puede llegar a ser la realidad.

No obstante, para el novelista hay un paralelismo importante entre Gauguin y Schiele. La sexualidad, en su faceta transgresora, es lo que inspira a ambos en su trabajo creativo. Cuando Foncho habla de Schiele recalca que "hizo cositas" con muchas de las niñas que posaban para él, además de mantener relaciones con su mujer Edith y la hermana de ésta, Adele. "(...)hizo cositas con las dos hermanas. A lo mejor, era gracias

---

<sup>794</sup> Vargas Llosa, "Sin erotismo no hay gran literatura", (*art.cit.*)

<sup>795</sup> Giraldo, *art.cit.*, p. 244

a eso que le venía la inspiración."<sup>796</sup> En el caso de Gauguin, recordemos que: "Si no hacía el amor, la inspiración se le escabullía. Así de simple"<sup>797</sup>.

Comparando la visión de Schiele con la del mismo novelista, Kristal afirma que:

Vargas Llosa's novels and Egon Schiele's paintings embrace the erotic as an aspect of life that cannot be swept under the carpet in an exploration of the human condition.<sup>798</sup>

Schiele simboliza la llamada de la realidad, igual que lo hace Foncho en el triángulo edípico. Mientras Rigoberto y Lucrecia comparten sus ensueños eróticos representados por cuadros renacentistas y románticos, rebosantes de sensualidad armoniosa, Foncho-Schiele arrasa con la sexualidad cruda y expuesta. Comparando a Lucrecia con las modelos de Schiele, Foncho al mismo tiempo justifica la "pornografía" del pintor e intenta que su madrastra baje las defensas para hacer lo que él quiera:

(...) hagas lo que hagas, nada en ti es vulgar (...) Yo sólo entendí lo que quería decir gracias a Schiele. Sus modelos se levantan las faldas, muestran todo, se las ve en posturas rarísimas, pero nunca parecen vulgares.<sup>799</sup>



Egon Schiele "La hostia roja" (1911)  
Acuarela y lápiz  
Galerie St.Etienne. Nueva York

<sup>796</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 38

<sup>797</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 159

<sup>798</sup> Las novelas de Vargas Llosa y las pinturas de Egon Schiele aceptan lo erótico como un aspecto de la vida que no puede ser ignorado a la hora de explorar la condición humana. [traducción a cargo de la autora de este trabajo], (Boland, "The erotic novels, *In Praise of the Stepmother and The Notebooks of Don Rigoberto*. Ekphrasis: the interaction between the verbal and the visual", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>799</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 79

Por muy violentas que puedan parecer las obras del pintor austriaco, no dejan de despertar pasiones. Como las obras de Marqués de Sade, sus dibujos atraen precisamente porque desde el primer momento suponen algo prohibido, desapacible, hasta repugnante. Foncho cuenta los detalles escabrosos de la vida del pintor a Lucrecia, avivando así su deseo hacia Rigoberto y hacia él mismo, y mostrándole, en el ejemplo de su pintor favorito y sus obras, que lo imposible (desear y amar al padre y al hijo a la vez) puede llegar a ser posible.<sup>800</sup>

### La prohibición y la transgresión

En su obra "Tótem y tabú", Freud sostiene que la primera comunidad humana fue fundada por un 'padre' que tenía todo el poder y satisfacía todos sus deseos. El padre tenía subyugados a sus hijos, que un día se rebelaron y le asesinaron. Sin embargo, como les carcomía la culpa, aparte de elevar la figura del padre a una especie de divinidad, construyeron una sociedad en la que se reproducía el mecanismo de subyugación, pero donde los hijos, guiados por el sentimiento de culpa, dejaron de satisfacer sus deseos y establecieron una serie de prohibiciones. Éste es, según Freud, el origen de la civilización.<sup>801</sup>

Se supone que la prohibición más antigua de la humanidad es el *tabú*, una palabra de origen (curiosamente) polinesio, que significa a la vez algo sagrado y algo impuro.<sup>802</sup> Consiste en la repulsa de determinados deseos sobre los que el hombre no razona, y funciona a través del mecanismo de remordimiento resultante de la transgresión. Se trata de la primera forma de conciencia moral. El *tabú* es siempre ambivalente; sólo se prohíbe aquello que es objeto de deseo. En su inconsciente, los pueblos primitivos desean violarlo, a la vez que sienten temor ante tal comportamiento.<sup>803</sup>

---

<sup>800</sup> Bataille, al hablar de Marqués de Sade, subraya el poder que tenían sus libros en despertar en sus lectores el deseo de lo imposible y las ideas que antes les parecían impensables. La grandeza de Sade consiste en haber comprendido que el placer suponía, exigía, la negación de lo que constituye lo posible de la vida y haber mostrado lo difícil que es detenerse una vez en la senda de lo imposible. Él ha puesto ante nuestros ojos a unos personajes que viven sus caprichos y se desenfrenan, mientras que nosotros, en el orden y la estabilidad de nuestras vidas, aunque no crucemos el límite, nos quedamos sacudidos por tantas posibilidades. (Bataille, "Sade, 1740-1814", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, pp. 268-271)

<sup>801</sup> Freud, Sigmund, *Totem y tabú*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, pp. 190-200

<sup>802</sup> su contrario es *noa*: corriente, ordinario, o común

<sup>803</sup> Freud, *Totem y tabú*, pp. 31-32, 37, 50-51

George Bataille cree que la angustia que instituyó las prohibiciones en la sociedad primitiva fue realmente la primera respuesta del hombre a los movimientos ciegos de la vida. El hombre se dio cuenta de la muerte y también de la reproducción, y entendió que la vida es un movimiento que engendra y luego aniquila; son los dos polos del mismo fenómeno. Las prohibiciones, según Bataille, son producto de la lucha del hombre contra estos dos movimientos: la reproducción -reflejada en la sexualidad- y la muerte. Son el reflejo del deseo de ordenar el exceso y el perpetuo movimiento creador y destructor de la vida. El hombre, en el fondo, sigue deseando esa exuberancia y tiende hacia cosas que ponen en peligro su vida, pero es un comportamiento impulsivo que conlleva muchos peligros y muchos seres humanos no están dispuestos a asumirlos.<sup>804</sup>

Precisamente las prohibiciones acabaron proporcionando al erotismo una gran parte de su encanto. El erotismo ejerce su poder sobre la gente antes que nada por su "atracción maligna", por el hechizo de la infracción de la norma.<sup>805</sup> Freud sostenía que cuanto más fuerte es la represión, más crece la tentación. En cambio, si la necesidad se satisface, así sea por momentos, el deseo atenúa.<sup>806</sup> La sociedad ha dado respuesta intentando poner orden en la vida sexual del hombre a través del matrimonio, pero la realidad del matrimonio es decepcionante y es así no sólo en los casos donde haya una frustrada realización de los sueños, sino también cuando las cosas marchan por su cauce, simplemente por el contacto con lo rudamente material. El matrimonio es muy distinto de la inspirativa operación del erotismo.<sup>807</sup> La costumbre representa la seguridad, pero es a la vez la debilitación de lo erótico.

Por mucho que se tienda a buscar lo sólido y lo estable para limitar el poder desequilibrante del erotismo, éste no renuncia a su valor soberano. Cualquier tipo de forma "equilibrada" de erotismo únicamente produce un nuevo desequilibrio. El mismo Freud opinaba que existe algo en la propia esencia de la función sexual que nos priva de la satisfacción total y nos impulsa a buscar otros caminos.<sup>808</sup> Una vez azuzado, el deseo no cesa y pide cada vez más, y cuando se le quita alguno de los frenos, es más difícil

---

<sup>804</sup> Bataille, *El erotismo*, pp. 78-79

<sup>805</sup> Bataille, "El erotismo, sostén de la moral", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 380

<sup>806</sup> Freud, "El malestar en la cultura" en: *El malestar en la cultura y otros ensayos*, p. 126-127

<sup>807</sup> Andreas Salomé, *op.cit.*, pp.133-137

<sup>808</sup> Freud, "El malestar en la cultura" en: *El malestar en la cultura y otros ensayos*, p. 84

controlarlo. "¿Puede el ser humano alcanzar la cima de sus aspiraciones si no se aparta del orden de la sociedad?" se pregunta Bataille.<sup>809</sup>

En su ensayo sobre *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, Mario Vargas Llosa afirma:

El sexo es el territorio privilegiado en el que comparecen, desde las catacumbas de la personalidad, esos demonios aviados de trasgresión y de ruptura a los que, en ciertas circunstancias, es imposible rechazar pues ellos también forman parte de la realidad humana.(...) La razón, el orden, la virtud, aseguran el progreso del conglomerado humano, pero rara vez bastan para hacer la felicidad de los individuos, en quienes los instintos reprimidos en nombre del bien social están siempre al acecho, esperando la oportunidad de manifestarse para exigir de la vida aquella intensidad y aquellos excesos que, en última instancia, conducen a la destrucción y a la muerte. Se trata(...) de la búsqueda de aquella soberanía integral del individuo, anterior a los convencionalismos y a las normas que toda sociedad limita y regula.<sup>810</sup>

En otro plano, Lou Salomé afirma que el impulso erótico, que se compone tanto de lo sensual como de lo espiritual, cuanto más espiritual es, más necesidad de estímulo y cambio tiene, y más empuja hacia el cambio y hacia la fascinación de lo nuevo.

El erotismo se despoja de sus peores tretas en nuestro comportamiento espiritual. Siempre que asumimos algo en nuestra reflexión y conciencia, en vez de limitarnos a tomarlo únicamente en nuestra exigencia física o psíquica, lo vivimos entonces no sólo como un declive de la fuerza de su fascinación al saciarse ese anhelo, sino con el creciente interés del acto de entender, o sea, en su individualidad y en su irrepetibilidad humana.<sup>811</sup>

Bataille cree que, si aceptamos y asumimos el erotismo -esto es, desorden y desequilibrio- como una forma de vida, el fenómeno pierde su sabor e interés. Él que piensa que puede dominar el erotismo asumiéndolo, se equivoca igual que quien piensa que puede frenarlo. Sin la condena, sin el peligro moral, desaparece la fascinación. La sexualidad no es ni natural ni inocente y la prohibición sexual no es solo un prejuicio del que hay que librarse.<sup>812</sup> La humanidad entera para este escritor y pensador francés surge de los "movimientos de horror seguidos de atracción" estrechamente vinculados

---

<sup>809</sup> Bataille, "El erotismo, sostén de la moral", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, pp. 380-381

<sup>810</sup> Vargas Llosa, "El llamado del abismo. La muerte en Venecia (1912) Thomas Mann", en: *La verdad de las mentiras*, pp. 48-49

<sup>811</sup> Andreas Salomé, *op.cit.*, pp. 90, 94

<sup>812</sup> Bataille, *El erotismo*, pp. 248-249; Bataille, "El erotismo, sostén de la moral", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, pp. 377, 381

con la sensibilidad y la inteligencia. La clave de la fascinación del erotismo realmente es la complicidad del bien y el mal, de la ley y su infracción, es el juego de contrapeso entre la transgresión y la prohibición, y todo en una experiencia personal y, por tanto, contradictoria. La limitación es la condición *sine qua non* del placer. La transgresión levanta la prohibición sin suprimirla, es una especie de apoyo a la prohibición, el sostén de la moral.<sup>813</sup>

Para Bataille y también para Vargas Llosa, la transgresión no es igual a la libertad. Aparte de reforzar el límite, frecuentemente la transgresión misma está sujeta a reglas. Se puede infringir la norma en cierto momento y hasta cierto punto. Ante el peligro de un desencadenamiento de impulsos desenfrenados y violentos, se afirma la solidez de las barreras. De hecho, en las transgresiones se pone gran cuidado en las reglas porque es más difícil controlar el tumulto una vez comenzado.<sup>814</sup> La prohibición sobrevive la transgresión; esta última lleva sobre sí siempre la maldición y la condena, que, sin embargo, son la condición de su gloria. Bataille considera, además, que la emoción que nos lleva a infringir la norma, no anula en nosotros la emoción de sentido opuesto. Lo sexual y lo erótico a menudo son causas de tragedias amorosas, la violencia nos aterroriza porque en nuestros fondos oscuros somos conscientes de que podría llevarnos a lo peor. Por eso se efectúa una doble "corrección"; la de la sociedad (condena, castigo, maldición) y la del individuo (conciencia, remordimiento, horror).<sup>815</sup>

Mario Vargas Llosa, en *La civilización del espectáculo*, habla de que el erotismo siempre tiene una cierta vocación transgresora. Violando la norma en la intimidad, la pareja o el grupo llevan a cabo un juego teatral, una representación, que les estimula debido al desafío y a la libertad, que se une al secreto.<sup>816</sup> "Dos ingredientes esenciales a Eros", afirma don Rigoberto, son "el riesgo y el pudor".<sup>817</sup> Igual que Bataille, el novelista considera que la transgresión de ninguna manera significa la negación de la regla, sino su reconocimiento y su rechazo al mismo tiempo. Kristal afirma que los personajes y los escritores transgresores siempre fueron los favoritos de Vargas Llosa,

---

<sup>813</sup> Bataille, "El erotismo o el cuestionamiento del ser", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 347

<sup>814</sup> Bataille, *El erotismo*, pp. 69-70

<sup>815</sup> *ibid.*, p. 68

<sup>816</sup> Vargas Llosa, "La desaparición del erotismo", en: *La civilización del espectáculo*, p. 114-115

<sup>817</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 301

pero apunta que en sus novelas más recientes, el escritor parece reconocer que la transgresión y la rebelión son condiciones para profundizar en lo espiritual.<sup>818</sup>

Regresando al tema de la sublimación y la necesidad de embridar el deseo, el arte y la literatura parecen ser una de las estrategias para controlar las necesidades transgresoras del ser humano, quien de lo contrario se hundiría en el mal. En este sentido, todo el universo artístico, privado y erótico de don Rigoberto supondría una especie de estrategia secreta para evitar aquello que toda la sociedad teme: una transgresión real, como la de Lucrecia. El *Elogio de la madrastra* enseña que el precio de la verdadera y absoluta soberanía es la calamidad.<sup>819</sup>

En *Elogio de la madrastra*, el suspense se crea desafiando los tabúes de una manera creciente. Las transgresiones menos relevantes son aquellas de don Rigoberto. Como individuo libre y soberano, el protagonista convierte su filosofía vital en una búsqueda del placer, creyendo que toda práctica es legítima mientras forma parte del juego erótico y es consentida. Las fronteras entre lo ético, lo estético y lo erótico se hacen borrosas y es la misma condición del "yo", del individuo que tiene el derecho absoluto a la libertad, la que hace posible esta vida de placer corporal y estético.<sup>820</sup> Así, en su intimidad y en sus sueños, desafía las leyes morales y sociales, y también las modas estéticas. Cuando decide, por ejemplo, "reemplazar con un hermoso Szyszlo inspirado en el mar de Paracas una reproducción de la multicolor lata de sopa Campbell's de Andy Warhol"<sup>821</sup>, o cuando declara que un cuadro, aunque sea "Mona Lisa" o "Guernica", no le parece interesante si no consigue excitarle.<sup>822</sup>

El suspense que va *in crescendo* se refleja también en los cuadros. Los primeros tres lienzos basan su historia intrapictórica en el poder de la mirada; el placer se obtiene de la observación, en clandestinidad, de lo prohibido. Sin embargo, son el cuarto y el quinto, en opinión de Roy Boland, los que simbolizan las ideas de Bataille sobre el Bien y el Mal Por una parte, la *Cabeza* de Francis Bacon, con sus prácticas sexuales repulsivas, representa el Mal, que puede campar a sus anchas dentro del cubo de vidrio

---

<sup>818</sup> Kristal, Kristal, "From utopia to reconciliation: *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>819</sup> Boland, "The erotic novels. *In Praise of the Stepmother and The Notebooks of Don Rigoberto - Huizinga and Bataille: the ludic and the libertine*", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>820</sup> Martí Peña, *op.cit.*, La escritura como convers(ac)ión, La vía mística de don Rigoberto

<sup>821</sup> Vagas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 18

<sup>822</sup> *ibid.*, p. 298

al que está confinado el monstruo. Sin embargo, la evidente disciplina estética de la composición, tanto de la pintura como del texto efrástico, lanza el mensaje de que, siempre y cuando el Mal se encuentre dentro de unos límites y parámetros bien definidos, la transgresión individual no es peligrosa para la civilización. En cambio, si el monstruo sale de su cubo, el descontrol de los deseos ilícitos causa conflicto y tragedia.<sup>823</sup>

Por otra parte, una vez que el deseo haya salido de la jaula en la que estaba encerrado, es la pintura de Szyszlo la que expresa el afán de Lucrecia de adquirir la soberanía del placer absoluto. Las frases en las que se cuenta esta ékfrasis se llenan de conceptos que apuntan a la misma interpretación; liberado en el mundo objetivo, el deseo sin límite es muy peligroso.<sup>824</sup>

Ha desaparecido todo lo que hubiera podido distraernos o empobrecernos a la hora del egoísmo supremo que es la del amor. Aquí, nada nos frena ni inhibe, como al monstruo o al dios.<sup>825</sup>

Hemos perdido el apellido y el nombre, la faz y el pelo, la respetable apariencia y los derechos civiles. Pero hemos ganado magia, misterio y fruición corporal.<sup>826</sup>

Foncho opera, dentro de la novela, el ritual del asesinato simbólico del padre. Rechaza someterse a la ley y concreta el desafío. El niño, por lo demás muy parecido al padre, usurpa su posición, apropiándose de su posesión más valiosa: su esposa. Este desafío es muy real, pero Foncho, debido a su corta edad y la indefinición de su papel real en la transgresión, también sale impune y se le perdonan sus actos. Pero el mundo de don Rigoberto se desmorona. La pasión erótica de Rigoberto, aunque sublimada en las fantasías y limitada a la relación en pareja, ha contagiado a otros y ha azuzado su pasión, y el proceso se vuelve imparable.

Lucrecia se debate, a lo largo de las dos novelas que protagoniza, entre el bien y el mal, entre la llamada de la tentación y la de la razón. Según Rigoberto, su actuación está incitada por el hecho de haberse educado en un colegio de monjas que, a través de las prohibiciones y obsesiones, ha creado una mayor curiosidad, además de estimular en

---

<sup>823</sup> Boland, "The erotic novels, *In Praise of the Stepmother* and *The Notebooks of Don Rigoberto*. Ekphrasis: the interaction between the verbal and the visual", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>824</sup> *ibid.*

<sup>825</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 160

<sup>826</sup> Vargas Llosa, *loc.cit.*

mayor medida la imaginación ("Estas sacrificadas esclavas del Señor(...) han ido formando a lo largo de la historia dinastías de Mesalinas<sup>827</sup>). Pero, además, la misma Lucrecia afirma: "desde niña, había sentido fascinación por asomarse a los abismos desde lo alto del acantilado".<sup>828</sup>

La protagonista adquiere la soberanía después de consumir la relación incestuosa con su hijastro: es la rebeldía hacia las prohibiciones y tabúes llevada al extremo. A la responsable de tal osadía, al final del *Elogio de la madrastra*, se le aplica lo que se le aplicaría a cualquiera que haya roto un tabú. Está castigada, expulsada del hogar familiar y, al mismo tiempo, la carcome el sentimiento de culpa por la transgresión que ha cometido. Aquí, no obstante, es mucho más interesante observar el rumbo contrario por el que fluye la historia en *Los cuadernos de don Rigoberto*. Como en la segunda parte de *Don Quijote*, cuando el mundo empieza a adaptarse a las "locuras" del ingenioso hidalgo, en la secuela de la novela sobre la familia de Barranco, la realidad se doblega ante lo irracional. La transgresora es aceptada de vuelta a casa, es más, ella ha llegado a la conclusión de que no está arrepentida. Ha entendido que le atraen por igual el padre y el hijo, y que no tiene defensas ante tal situación; lo único que puede hacer es pedirle a su marido que la proteja. Rigoberto, por su parte, también parece estar dispuesto a aceptar tales términos, reconocer que no puede hacer nada y claudicar en nombre del amor que profesa a su esposa y de la felicidad construida en el reino de su dormitorio. Nos parece que la verdadera rebelión se encuentra mucho más en la conclusión de la segunda novela que en la primera. El límite de lo permitido se mueve y reajusta, sin que recaiga sobre los protagonistas castigo divino alguno.



Fernando de Szyszlo "Paracas: La noche" (2011), Acrílico sobre tela, Galería Latin American Masters (Santa Mónica)

---

<sup>827</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 176

<sup>828</sup> *ibid.*, p. 167



Andy Warhol "Sopa Campbell" (1969),  
Polímero sobre tela,  
Colección particular (EEUU).

Por lo que atañe a Paul Gauguin, en su inmenso individualismo o egoísmo, el pintor traspasó muchas fronteras éticas de su época, y también aquellas consideradas generales. Desafió abiertamente las reglas artísticas de la Academia y se dedicó con toda su fuerza vital a la renovación del arte. Rehusó el amor, ya que éste aburguesaba a los hombres y a él personalmente le impedía cumplir su verdadera misión. Llegó a la conclusión de que había que tener sólo amantes ocasionales que satisfacerían sus necesidades sexuales y de inspiración. Tampoco podemos olvidar sus relaciones con niñas, siendo ya un hombre mayor, además enfermo durante mucho tiempo de sífilis.

Para las familias de la pequeña sociedad colonial de Tahiti-nui, se volvió un apestado. Por su escandalosa vida, por convivir públicamente con nativas, por lucirse con prostitutas y protagonizar escándalos de abierta depravación,(...), y por la mala fama que le hicieron los curas y pastores, quienes (...) estaban de acuerdo en considerar a Paul, pintor borracho y degenerado, un peligro público, un desprestigio para la sociedad y una fuente de inmoralidades. En cualquier momento cometería crímenes. ¿Qué se podía esperar de un sujeto que hacía público elogio del canibalismo?<sup>829</sup>

La transgresión erótica en este personaje está íntimamente relacionada con su iniciación como pintor. También aquí podemos hablar de una paulatina adquisición de soberanía individual que le lleva cada vez más lejos, en lo artístico y en lo sexual. *El Paraíso en la otra esquina* narra la historia de un acomodado agente de bolsa, con esposa y cinco hijos, que de repente decide abandonar todo y convertirse en pintor. Según Vargas Llosa, es la sexualidad la que le abre los ojos para la pintura y le permite

---

<sup>829</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 210

adquirir el poder y conocer la verdad de la creación. Pero una vez en esta senda, es muy difícil parar.

Además, en el caso de Gauguin, hay que añadir una búsqueda racional (o una racionalización por conveniencia, según se mire). El pintor en *El Paraíso en la otra esquina* se esfuerza obsesivamente en producir el cuadro perfecto, la obra maestra, cosa que le empuja a seguir persiguiendo utopías junto con la inspiración erótica que posibilita su sentir primitivo. Es un círculo vicioso en el que una cosa justifica a la otra, para que, finalmente, podamos introducirnos en el eterno dilema sobre la moralidad del artista y ponernos de acuerdo (o no) con doña Lucrecia, quien (respecto a Schiele) declara que "hay que tener manga ancha con el arte".<sup>830</sup>

### Las perversiones

En las alocadas extravagancias de los amantes de todos los tiempos y pueblos se nos combina el material de todo cuanto el hombre, gracias a su febril intelecto, ha hecho del sexo.<sup>831</sup>

Frecuentemente el intenso placer se vincula al sentimiento de que se está cometiendo una transgresión que pone en peligro la estabilidad de la vida. La transgresión a veces llega a ser tan necesaria para sentir la libertad de la ruptura, que produce un menester de situaciones escabrosas para poder gozar de verdad del acto sexual.<sup>832</sup> Marcuse indica que en las perversiones es donde se hace más manifiesto el componente erótico del instinto de la muerte y el componente fatal del instinto sexual.<sup>833</sup>

Los instintos sexuales no tienen limitaciones de tiempo o espacio, sujeto u objeto, y la sexualidad por su propia naturaleza es "polimorfa perversa". Freud planteó la pregunta de por qué el tabú de la perversión es mantenido tan rígidamente y llegó a la conclusión de que las perversiones tienen una influencia seductora, una especie de promesa de placer mayor.

Por eso, ante la amenaza de una expansión ilimitada de sus posibilidades y su fuerza seductora, la sociedad destierra todo aquello que no sirve para la función procreativa y tacha de perversión todo lo que se opone a la sexualidad organizada y

---

<sup>830</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 163

<sup>831</sup> Andreas Salomé, *op.cit.*, pp. 96-97

<sup>832</sup> Bataille, *El erotismo*, p. 113

<sup>833</sup> Marcuse, *op.cit.*, p. 59

monógama. Marcuse opina que las perversiones son la rebelión contra el principio de la realidad en nombre del principio del placer, por lo que guardan una estrecha conexión con la fantasía, esa "actividad mental que fue conservada libre de las condiciones de la realidad y permaneció subordinada solo al principio del placer". En las perversiones es la fantasía la que se enfrenta a la sexualidad "normal". Más aún, es capaz de conectar lo erótico con las imágenes de libertad y gratificación. La sexualidad como fin en sí mismo es el símbolo de la "destructiva" identidad entre la libertad y la felicidad.<sup>834</sup>

El mismo fenómeno de la perversión sexual cambia significativamente en la historia y de una sociedad a otra: se tachan de perversión todas aquellas manifestaciones incompatibles con las normas de la civilización del momento. Dentro de este amplio grupo, está claro que no todo tiene la misma consideración; no son lo mismo la homosexualidad y la coprofilia. Y lo mismo vale para diferentes grados de una misma perversión; no es igual el sadismo en una relación sexual consentida que el sadismo brutal de una violación.<sup>835</sup> Aquí, sin embargo, nos interesan ambos tipos. Por una parte, las "perversiones" consideradas como tales en ciertas sociedades y ciertos tiempos. En este grupo, las fantasías de don Rigoberto ofrecen casi un catálogo de conductas: voyeurismo, exhibicionismo, fetichismo, homosexualidad, intercambio de parejas. En el otro extremo, habría que analizar las conductas sobre las que recae una condena y repulsa general: la pederastia y el incesto.

### **Homosexual, andrógino y *mahu***

Cómo ya hemos indicado, una parte muy importante de la utopía de la sociedad primitiva se relaciona con su actitud libre hacia el amor y el sexo. La proyección más popular y extendida de Gauguin era aquella de seductor de chicas tahitianas jóvenes, una imagen que, como muchas otras, Gauguin se esforzó en cultivar y cuidar. Sin embargo, la realidad era un poco más compleja y requiere cierta matización, sobre todo debido a ciertos rasgos del pintor, reflejados en su arte y que se recalcan en *El Paraíso en la otra esquina*.

En muchas ocasiones los cuadros de Gauguin ofrecen seres humanos de sexos inciertos. Algunos lo atribuyen al extraordinario parecido entre hombres y mujeres

---

<sup>834</sup> *ibid.*, pp. 57-59, 142

<sup>835</sup> *ibid.*, p. 57

tahitianas,<sup>836</sup> mientras otros opinan que Gauguin los observaba con el ojo del colonialista al que la gente de razas diferentes resulta parecida.<sup>837</sup> Sin embargo, en *El Paraíso en la otra esquina* una y otra vez se repite la obsesión que tenía Gauguin con la ambigüedad sexual y, sobre todo, con los "hombres-mujeres" de Tahití, el llamado "tercer sexo", que parece ser la última manifestación de la vida tradicional maorí. Y si recurrimos a sus cuadros y sus escritos, parece que la novela no se aparta mucho de la realidad.

Cuando el pintor llega a las islas, lo primero a lo que le llaman la atención es que su pelo largo de bohemio parisino en Papeete está causando un efecto diferente. Los nativos lo habían creído un *mahu*, o *taata vahine* (en la tradición tahitiana, un hombre que se viste libremente de mujer y cumple varias de sus funciones en la sociedad y en la intimidad). En un artículo publicado en *El País*, Mario Vargas Llosa llama la atención sobre la existencia de ese género que convivía en armonía con el resto de la sociedad tahitiana desde tiempos inmemoriales sin llamar la menor atención, hasta que empezaran a perseguirlo las misiones religiosas. No se trata de un homosexual, ni tampoco de una especie de eunuco. Según nos explica el novelista:

“Lo que lo define no es cómo ni con quién hace el amor, sino, habiendo nacido con los órganos sexuales del varón, haber optado por la feminidad, generalmente desde la niñez, y, ayudado en ello por su familia y la comunidad, haberse convertido en mujer, en su manera de vestir, de andar, de hablar, de cantar, de trabajar y, a menudo también, claro está, pero no necesariamente, de amar.”<sup>838</sup>

No es de extrañar que estos curiosos personajes atrajeran la atención del pintor, aunque no sólo por su exotismo. Hay que tomar en consideración otra tradición importante que hizo que Gauguin estuviese predispuesto a asimilar al *mahu* en su

---

<sup>836</sup> Andersen, *op.cit.*, p. 202

<sup>837</sup> Walther, *op.cit.*, p. 49

<sup>838</sup> Vargas Llosa, Mario, "Los hombres-mujeres del Pacífico", *El País*, Opinión, 04/02/2002, ([http://elpais.com/diario/2002/02/04/opinion/1012777207\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/02/04/opinion/1012777207_850215.html)). En la novela, se repiten varias observaciones sobre los *mahu* que aparecen en este artículo. Por ejemplo: “A esos muchachos que engalanaban sus cabezas con los adornos de flores de las mujeres, y que guisaban, tenían y hacían las labores domésticas, él los había visto muchas veces....ser acariciados por hombres, y a veces usados como las mujeres, con naturalidad” (Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 252) Ese “tercer sexo”, según las observaciones del autor, era imprescindible para ciertos labores de casa y de la sociedad, y también para algunos bailes y representaciones tradicionales. A veces los propios padres en familias con muchos varones educaban a uno de ellos como si fuera una niña. Es una figura tan arraigada en la sociedad maorí que todavía hoy existe, junto a las *drag-queens*, aunque tal vez no se mueve con tanta naturalidad como lo hacía antaño. David Sweetman hace notar que los antropólogos modernos observaron que cada poblado tenía su propio *mahu*, y que éste ocupaba una posición casi sagrada, combinando en su propia persona, de una manera especial, las características masculina y femenina. (Sweetman, *op.cit.*, p. 354)

mundo artístico: se trata de la figura del andrógino o hermafrodita. Es una noción muy antigua que tiene su origen bíblico en la creación de Eva a partir de la costilla de Adán, y más allá de la tradición cristiana, en la unión entre los dioses Hermes y Afrodita del panteón griego. En la época de Gauguin la figura es resucitada por los simbolistas, y ésta muy pronto empieza a interesar al pintor, juntándose con su experiencia tahitiana.<sup>839</sup> En "Manao tupapau", por ejemplo, se reproduce la pose de la escultura del "Hermafrodita" del Louvre.<sup>840</sup>

La visión ideal, según Andersen, es la idea del Andrógino clásico, el ser perfecto que no se adhiere a ningún sexo, sino que existe en un estado que trasciende el sexo y cuya existencia entera representa el estado de la naturaleza. Expresa la nostalgia del Paraíso perdido donde la mujer y el hombre eran un solo ser. Para Gauguin, los maoríes que convivían con los *mahu*, en armonía absoluta, parecían haber resuelto esa polaridad fatal entre los sexos. Gauguin los veía como hijos de la naturaleza, más cercanos a Dios.<sup>841</sup> De ahí la tendencia del pintor a reconciliar los elementos opuestos (encarnada en el andrógino) en un mundo donde esa experiencia parecía mucho más cercana a lo cotidiano. El *mahu* se acerca a su ideal de unión entre hombre y mujer, cuerpo y alma, y hombre y naturaleza, y le parece haber penetrado en la esencia del ser humano.<sup>842</sup>

Sin embargo, como advierte el novelista, Gauguin también había caído en una trampa que no era nada rara entre los occidentales de su época, en cuyas manos el ser andrógino llegó a ser un estado peligroso y en peligro. A veces, ese ser ideal dejaba de representar la unidad y lo completo, y se convertía en una posibilidad de juegos eróticos para todos los gustos. La fusión divina aquí cede paso a combinaciones depravadas y el andrógino como prodigio moral pierde ante su riqueza de atributos físicos.<sup>843</sup>

No obstante esta observación y salvando las distancias, la figura del *mahu* en este trabajo se debe analizar en conjunto con la homosexualidad, considerada en el siglo en el que vivía Gauguin, "el hermafroditismo del alma" o "androgenia interior"<sup>844</sup>. El episodio llamado "Aguas misteriosas" explora todas las facetas de este mito y su

---

<sup>839</sup> Andersen, *op. cit.*, pp.- 34-35 y 66

<sup>840</sup> Habra, *op.cit.*, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

<sup>841</sup> Andersen, *op. cit.*, p. 203

<sup>842</sup> Walther, *op.cit.*, pp. 49-50

<sup>843</sup> Andersen, *op.cit.*, 203-204

<sup>844</sup> Foucault, Michel, *The History of Sexuality*, Volume I: An Introduction, New York, Pantheon Books, 1976, p. 43

correspondiente realidad. Por una parte tenemos la visión de la fusión de los sexos y del hombre con la naturaleza en un rito panteísta y, por otra, el cuestionamiento moral de los prejuicios relacionados con la homosexualidad.

En *Noa Noa* Gauguin recrea una experiencia casi homosexual con el joven leñador Jotefa.<sup>845</sup> Hoy en día se sabe que existió un joven llamado así y que su rostro aparece en muchos lienzos de Gauguin, siendo casi su único modelo masculino. A veces el joven maorí aparece como figura dominante, leñador, o figura a caballo; otras se trata simplemente de una figura secundaria que observa desde algún rincón. Pero según los críticos, siempre porta el significado de cambio de rumbo en Gauguin, como si fuera algún espíritu o genio que lo guiase.<sup>846</sup>

La crítica y el público durante mucho tiempo pensaron que las historias de Gauguin eran reales e interpretaban los cuadros en consecuencia. Pero con el tiempo, tales opiniones han ido cediendo paso a críticas más puristas de la pintura, que quitan valor a esos escritos, creyéndolos mucho más fantasiosos de lo que inicialmente se había pensado. David Sweetman destaca elementos claramente simbólicos en el relato de Gauguin, relacionados con la vuelta al Edén antes de la creación de Eva, ya que se refiere a la Caída, al conocimiento del Bien y del Mal, y al bautismo representado por la inmersión en el agua fría del río. La tala del árbol, con la que Gauguin resuelve su duda moral, proporciona una sublimación del deseo sexual, transportando toda esa energía a un duelo con la naturaleza. Por otra parte, el mismo autor cree que este texto es obra del propio Gauguin, sin intervenciones de Morice, que la emoción en él expresada es sincera (aunque no corresponda a la realidad) y que lo importante no es si el hecho se ha

---

<sup>845</sup> “Su cuerpo ágil de animal tenía formas armoniosas y caminaba, como un ser asexuado, delante de mí. De toda esa juventud, de esa perfecta armonía con la naturaleza que nos rodeaba, se desprendía una belleza, un perfume (noa noa), que encantaba mi alma de artista. De esa amistad tan bien cimentada, de lo simple a lo complejo, surgía en mí el amor.

Y estábamos solos los dos.

Tuve una especie de presentimiento de delito, el deseo de lo desconocido, el despertar del mal. Después, el hastío del papel del macho, que debe ser siempre fuerte, protector, con anchos hombros capaces de soportar. Ser, por un instante, el ser débil que ama y obedece.

Me aproximé, despreciando las normas, latiéndome las sienes.

El sendero se había acabado y había que cruzar el río; en ese momento, mi compañero se volvió haciéndome frente. El andrógino había desaparecido: era realmente un hombre joven; sus ojos inocentes tenían la límpida claridad del agua. Recobré la calma inmediatamente y probé con delicia el frescor del arroyo, remojándome en él con deleite.”

“Me hundí vivamente en la maleza, que había ido haciéndose cada vez más salvaje; el niño seguía su camino, con los ojos todavía tranquilos. No había entendido nada; yo solo llevaba la carga de un mal pensamiento, toda una civilización me había precedido en el mal y me había educado en él” (Gauguin, “Noa Noa” en: *Escritos de un salvaje*, p. 115)

<sup>846</sup> Sweetman, *op. cit.* p. 423

consumado o no, sino la necesidad que tuvo Gauguin, autorrepresentado siempre como un auténtico macho, de exponer sentimientos homosexuales.<sup>847</sup>

En *Noa Noa*, Gauguin lucha contra sus impulsos y los vence. Así, según él, se lleva la victoria moral contra la civilización decadente y depravada, la misma civilización que convirtió el hermafrodita en un objeto sexual.<sup>848</sup> Vargas Llosa sin embargo, recrea y resuelve el episodio relatado por Gauguin en otra clave. Los elementos de la ficción novelesca son más audaces y acentúan, más que nada, la frescura y la novedad que supone la liberación de las normas de la sociedad y la creatividad que la misma produce. El Mal en *El Paraíso en la otra esquina* no es el vicio de un occidental perverso, sino la incompreensión de los occidentales en su conjunto hacia ese deseo tan natural y libre en la sociedad primitiva. En palabras de Vargas Llosa:

Traducir *mahu* por homosexual es arriesgado porque, incluso en las sociedades más permisivas de nuestros días, acompaña todavía a la noción de homosexualidad una sombra de prejuicio y discriminación, el supuesto recóndito de una forma de marginalidad, de anomalía. Nada de eso existía entre los polinesios antes de que la Europa cristiana viniera a inyectar una carga de malicia y censura sobre una institución que, hasta la llegada de los europeos, tenía perfecto derecho de ciudad y era universalmente respetada y admitida como una variante legítima de la diversidad humana. La extraordinaria libertad sexual de los maoríes de las islas ha sido objeto de incontables estudios, testimonios y caricaturas desde que las primeras naves europeas irrumpieron en esas islas de belleza paradisíaca. Pero, durante mucho tiempo, se vio en aquella libertad una manifestación de primitivismo pagano, de barbarie. Sólo ahora, que la sociedad occidental va avanzando poco a poco hasta admitir, respecto al sexo, una libertad y una tolerancia comparables a la de las culturas polinésicas, advertimos qué civilizadas y lúcidas eran las pequeñas comunidades maoríes del Pacífico cuando el poderoso Occidente andaba todavía sumergido en el salvajismo del prejuicio y la intolerancia.<sup>849</sup>

---

<sup>847</sup> *ibid.*, p. 445

<sup>848</sup> Andersen, *op.cit.*, pp. 203-204

<sup>849</sup> Vargas Llosa, "Los hombres-mujeres del Pacífico" (*art.cit.*)



Paul Gauguin "Agua misteriosa o Pape moe" (1893)  
Óleo sobre lienzo  
Colección privada, Zúrich

La imagen de la (real o imaginada) experiencia homosexual es el cuadro "Pape moe". Sin embargo, dado que el pintor en su relato se refiere a otro episodio podemos suponer que aquí tenemos un cambio de referentes.<sup>850</sup> El referente que elige la novela es

---

<sup>850</sup> "Llegado a un recodo del camino vi: descripción del cuadro Pape moe.(...) No había hecho ningún ruido. Cuando acabó de beber, tomó agua entre sus manos y la dejó deslizar entre sus senos; luego, como un antilope inquieto que adivina por instinto una presencia extraña, escrutó entre la maleza donde yo estaba escondido. Se zambulló rápidamente gritando: "Taehae" ("feroz"). Miré precipitadamente al fondo del agua: había desaparecido. Únicamente una enorme anguila serpenteaba entre los pequeños guijarros del fondo." (Gauguin, "Noa Noa" en: *Escritos de un salvaje*, p. 117) Aparte del hecho de que los dos episodios se suceden inmediatamente en "Noa Noa", Wayne Andersen destaca que Jotefa y la muchacha convergen en el punto del viaje: los dos viajes tienen como objeto la búsqueda de la propia masculinidad, los dos empiezan con gran idealismo, en ellos aparece la montaña como obstáculo que representa miedos

la del episodio del leñador, y el cuadro es de alguna manera la ilustración de los sentimientos despertados durante esta excursión.

“Mañana mismo empezarías un cuadro sobre el sexo tercero, el de los tahitianos y los paganos no corrompidos por la eunuco moral del cristianismo, un cuadro sobre la ambigüedad y el misterio de ese sexo que, a tus cuarenta y cuatro años, cuando creías conocerte y saberlo todo sobre ti mismo, te había revelado, gracias a este Edén y a Jotefa, que, en el fondo de tu corazón, escondido en el gigante viril que eras, se agazapaba una mujer.”<sup>851</sup>

“Muy pocos adivinarían el enigma, la incertidumbre sexual de aquella personita que encarnaba un sexo distinto, una opción que la moral y la religión habían combatido, perseguido, negado y exterminado hasta creerla desaparecida. ¡Se equivocaban! Pape moe era la prueba. En esas “aguas misteriosas” sobre las que se inclinaba el andrógino del cuadro flotabas tú también, Paul”<sup>852</sup>

El *mahu* vuelve a aparecer en el gran lienzo simbólico *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* Llama la atención el hecho de que Vargas Llosa subraye precisamente este detalle del cuadro por encima de los demás, dado que se trata de una auténtica epopeya simbólica de la vida humana, desde el nacimiento a la muerte, inspirada en la idea de crear un Edén maorí. Los críticos hasta hoy día no se han puesto de acuerdo si esta figura representa a un hombre o una mujer. Muchos autores se refieren a la “Eva tahitiana”, mientras otros notan que, aunque posee rasgos de mujer, es posible que Gauguin le quisiera dar un toque de androginia al personaje central de su lienzo. Vargas Llosa nos resalta acerca de él:

“¿Quién era esa gran figura central, con un taparrabos blanco, que cogía una fruta del árbol invisible que tenía sobre su cabeza y partía la tela en dos mitades? No Eva, ciertamente. Ni siquiera era seguro que fuese una mujer, porque, aunque algo de su tez, su cintura y sus brazos pudiesen considerarse femeninos, no eran de hembra los bultos que hinchaban el taparrabos: eran unos buenos testículos y un consistente falo, acaso en proceso de erección. Se echó a reír. ¡Un *taata vahine*! ¡Un *mahu*! Eso habías pintado Koke: un hombre-mujer. (...) Sin saberlo ni quererlo, habías pintado un *taata vahine* en el centro de tu mejor cuadro. Un homenaje a lo extinto.”<sup>853</sup>

---

y deseos ocultos, el deseo es tímido y reprimido y en los dos casos aparece el ritual de la inmersión en el agua. (Andersen, *op.cit.*, pp. 219-220)

<sup>851</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 73

<sup>852</sup> *ibid.*, p. 74

<sup>853</sup> *ibid.*, pp. 251 y 253

Es bastante significativo que la intención de pintar el Paraíso maorí se resuelva poniendo un *mahu* en el centro del lienzo. Nos insinúa que precisamente el *mahu* es lo que queda de ese Paraíso. Y por si quedara alguna duda sobre la interpretación de ese hecho, la novela lo aclara a continuación:

“Los últimos resuellos de la desaparecida civilización que viniste a buscar y no encontraste Koke, el último resuello de esa cultura primitiva, sana, pagana, feliz, sin vergüenza del cuerpo, no deformada por la decadente idea del pecado. Lo único que quedaba de aquello que te trajo a los Mares del Sur, Koke, esa sabia aceptación de la necesidad del amor sin orejeras, del amor en todas sus metamorfosis, incluido el hermafroditismo.”<sup>854</sup>

Uno de los últimos cuadros de Gauguin, *El hechicero de Hiva Oa*, vuelve sobre el tema de *mahu*. De hecho, se supone que este lienzo formaba parte de una serie de pinturas que Gauguin nunca llegó a terminar, y que se proponía elaborar el tema en profundidad.

“(…) en vez de mostrarlo con un pareo en la cintura o desnudo, en la tela el hechicero exhibía, bajo la capa roja, un vestido ceñido como un guante a su esbelto cuerpo, una prenda muy corta que dejaba desnudas sus torneadas piernas de mujer.”<sup>855</sup>

En el mismo episodio, se hace mención a otro cuadro de la serie, *La hermana de la caridad*:

“Al final, no fue un cuadro sobre la monja, sino sobre el hombre mujer que está frente a ella, algo de lo que apenas fuiste consciente mientras pintabas. ¿Por qué esa obsesión con el *mahu*?”<sup>856</sup>

El “brujo” Haapuani comenta que la misma obsesión de Gauguin demuestra que el pintor no ha asimilado al *mahu*, que no lo ve como algo natural y que lo observa con la mirada del europeo. Sin embargo, Gauguin insiste sobre su visión:

“(…) en el huidizo, semiinvisible, perseguido *mahu*,(…) sobrevivía el último rasgo indómito de ese salvaje maorí del que pronto, gracias a Europa, no quedaría ni una muestra.(…) los *mahus* no sospechaban que eran los estertores agónicos de una cultura. Esa manera sana, espontánea, libre, de los primitivos de aceptarse con

---

<sup>854</sup> *ibid.*, p. 252

<sup>855</sup> *ibid.*, p. 434

<sup>856</sup> *ibid.*, p. 434

todo lo que llevaban dentro –sus deseos y sus fantasías– tenía los días contados. *El hechicero de Hiva Oa* era una lápida, Koke.”<sup>857</sup>

Hoy por hoy no podemos decir que la pintura de Gauguin tenga valor para los antropólogos y afirmar que el *mahu* fuese la última expresión de una tradición y cultura que desaparecen, aunque ha habido bastantes intentos de leer y descifrar la cultura maorí a base de tal expresión. Sin embargo, podemos relacionar este testimonio con el Paraíso de Gauguin: el *mahu*, como expresión de la libertad sexual, en la novela es el único y verdadero rastro de ese Edén terrenal que encontró el pintor, y por el cual se esforzó en dejar un testimonio pictórico para las generaciones venideras.



Anónimo "Hermafrodita dormido"  
Mármol (copia romana del original griego)  
Museo del Louvre . París

El tema de la división de los sexos y del hermafroditismo aparece también en *Los cuadernos de don Rigoberto*. En la diatriba llamada "La rebelión de los clítoris", el protagonista cree que "la división maniquea de la Humanidad entre hombres y mujeres es una ilusión colectivista, cuajada de conjuras contra la soberanía individual"<sup>858</sup>, y a continuación nos cuenta el mito del Hermafrodita quien, enamorándose de una ninfa, fundió su cuerpo con el cuerpo de ella, para convertirse en hombre-mujer.<sup>859</sup>

Lo importante es saber que esto no es mitología, sino realidad restallante, pues, antes y después del Hermafrodita griego, han nacido esos seres intermedios (...) condenados por la estupidez, la ignorancia, el fanatismo y los prejuicios, a vivir en

<sup>857</sup> *ibid.*, pp. 436-437

<sup>858</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 88

<sup>859</sup> *ibid.*, p. 89

el disfraz o, si eran descubiertos, a ser quemados, ahorcados, exorcizados como engendros del demonio, y, en la era moderna, a ser "normalizados" desde la cuna mediante la cirugía y la manipulación genética.<sup>860</sup>

Es interesante destacar también que, cuando habla de niños (empezando por Foncho y seguido por los y las modelos de los cuadros de Schiele), siempre se trata de una edad en la que todavía no se diferencian bien los sexos.

Doña Lucrecia sintió, palpitando, la frágil estructura, los huesecillos, ese cuerpecito en la frontera de la adolescencia, esa edad en que los niños se confundían todavía con las niñas.<sup>861</sup>

Finalmente, cabe añadir el caso de Manuel "el castrado", o más bien eunuco, quien a causa de un accidente se ha quedado sin su aparato reproductor y cuya fantasía más grande era ver y oír a Lucrecia orinar. Aunque los tres casos son diferentes, se puede notar cierto paralelismo.

No obstante, los estímulos homoeróticos de don Rigoberto son de otra índole: al protagonista le encienden y excitan sobre todo las escenas de sexo lésbico. De todas las ensoñaciones de don Rigoberto, concluye Martí, son las imágenes que más le atraen,<sup>862</sup> sobre todo la combinación de la piel blanca de Lucrecia con las pieles oscuras de Justiniana, la embajadora de Argelia, o la mulata Estrella. Habra apunta que el placer de don Rigoberto es motivado principalmente por lo estético, aunque no puede descartarse un aspecto transgresor y algo de imaginario postcolonial.<sup>863</sup>

Las escenas eróticas entre mujeres evocan en su memoria visual, sobre todo, los cuadros de Courbet ("Pereza y lujuria o El sueño") e Ingres ("El baño turco"), a lo que también cabe añadir la écfrasis de "Diana después de su baño" del *Elogio de la madrastra*.

---

<sup>860</sup> *ibid.*, p. 89

<sup>861</sup> *ibid.*, p. 164

<sup>862</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El conjuro de imágenes pictóricas: bálsamo y elixir para don Rigoberto

<sup>863</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica

Don Rigoberto contempló los dos cuerpos desnudos a través de los ondulantes movimientos de las nubecillas calientes de vapor. Era mejor que *El baño turco* de Ingres, pues, en ese cuadro, el amontonamiento de desnudos descontrolaba la atención (...) en tanto que, aquí, su percepción podía focalizarse, abarcar de una mirada a las dos amigas, escrutarlas sin perder el más mínimo de sus gestos, poseerlas en una visión integral. Además, en *El baño turco*, los cuerpos estaban secos y aquí, en pocos segundos, doña Lucrecia y la embajadora tenían ya las pieles cubiertas de gotitas brillantes de transpiración.<sup>864</sup>



Dominique Ingres, "El baño turco" (1862)  
Óleo sobre lienzo  
Museo del Louvre, París

### Voyeurismo y exhibicionismo

Voyeurismo o voyerismo es la actitud de quien "disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas"<sup>865</sup>, mientras que el exhibicionismo significa o bien el "prurito de exhibirse", o la "perversión consistente en el impulso por mostrar los órganos genitales"<sup>866</sup>. Partiendo de esta sencilla definición, es importante matizar y clasificar esta "perversión" de acuerdo con la importancia que tiene en las novelas. El voyeurismo se basa, como es obvio, en el poder de la mirada y en el placer que supone ver, contemplar y observar, mientras que el exhibicionismo supone una actitud que, en este caso concreto, es complementaria de la primera, aunque no necesariamente tiene que serlo.

Los dos tipos de comportamiento se vinculan en cuatro niveles en las novelas analizadas. En un primer nivel se trata de los cuadros. Las miradas sostienen las relaciones entre los personajes en una serie de lienzos con los que se abre *Elogio de la madrastra*, introduciendo, de tal manera, la relación entre los personajes. Candaules y Giges observan a la reina de Lidia, Diana y su favorita están siendo observadas por

<sup>864</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 273

<sup>865</sup> Diccionario de la Real Academia Española (<http://dle.rae.es/?id=c4K2hdj>)

<sup>866</sup> *ibid.*, (<http://dle.rae.es/?id=HEXoFdk>)

Foncín, mientras que el profesor de música observa a la diosa Venus, sin poder moverse ni tocarla. También, en *El Paraíso en la otra esquina*, en cuadros como "Manao tupapau" o "Nevermore", aparecen personajes "mirones" que observan a las muchachas desnudas.

En un segundo nivel, estaríamos hablando del voyeurismo como uno de los vínculos entre los personajes. Los protagonistas construyen una parte importante de sus relaciones a través de la mirada. Cuando lo estético predomina sobre lo vital, la relación humana más relevante es observar y ser observado. Así, el pintor no cesa de observar a sus modelos, en una mezcla de deseo erótico e inspiración artística, mientras los dos personajes masculinos del *Elogio* y *Los cuadernos* observan a Lucrecia, su musa e inspiración, y ésta, en una relación recíproca, se exhibe gustosamente ante ellos.

El tercer escalón se encuentra en el mundo fantástico de don Rigoberto. El protagonista proyecta nueve películas eróticas, con su esposa como actriz principal, que se cruzan con reminiscencias de cuadros reales y relatos de diversa índole. Aquí, hay que distinguir dos subniveles: el cruce de miradas dentro de la fantasía (sobre todo en relatos como "Los hermanos corsos" o "El olor de las viudas"), y la mirada de Rigoberto como espectador de sus propias fantasías.

Finalmente a todo esto se puede añadir un cuarto nivel, que sería la mirada del lector. Ésta abarca el conjunto de los objetos, historias y miradas dentro de la novela, así como la novela en su totalidad, entendida como un acto de exhibicionismo de su autor.

En el nivel puramente pictórico, primero nos encontramos ante el cuadro de "Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges". En el apartado que trata sobre la intertextualidad, hemos expuesto el relato de Heródoto que recoge la historia del rey Candaules, el monarca que tuvo la infeliz ocurrencia de mostrar a la reina desnuda a su ministro y favorito, y acabó siendo víctima de su imprudente acto. En este capítulo, cabría añadir que existe una práctica sexual -o, mejor dicho, un tipo de voyeurismo- que toma su nombre de la historia de Candaules. El llamado *candaulismo* se refiere a la condición en la que uno obtiene placer exhibiendo a su pareja o sus

imágenes ante otros o haciendo que otros la observen desnudarse y mantener relaciones sexuales.<sup>867</sup>

El relato de Candaules en *Elogio* contiene además un componente exhibicionista, ya que el ministro al final presencia la unión sexual entre el rey de Lidia y su esposa. "Mientras la acariciaba, la cara barbada de Giges se me aparecía y la idea de que él nos estaba viendo me enfebrecía más"<sup>868</sup>. Lescano explica que la relación entre Rigoberto y su esposa, a través de la historia de Candaules, se basa en la dominación:

(...) el deseo va más allá de la posesión y la consumación física. El deseo se amplía y trasciende el deseado trasero de la mujer. Metadeseo, deseo del deseo. El rey, sustituto imaginario de don Rigoberto, tiene el poder y lo ejerce de acuerdo con el patrón de dominación masculina: la mirada envuelve el objeto observado, que se exhibe para la complacencia masculina. Así, la relación voyeurismo/exhibicionismo tiene como punto de partida una dominación implícita: la hembra se exhibe para complacer al macho. He ahí el vicio.<sup>869</sup>

Proyectándose en esta fantasía, Rigoberto exhibe a su esposa, pero también ostenta su propia virilidad. Se introduce al público lector, como el rey poderoso, propietario de su mujer, que reparte el derecho a vivir o morir sólo por un capricho sexual.<sup>870</sup> La mirada del tercero es, a su vez, testigo de esas cualidades. Sin el observador ni la hombría, ni el poder -y si queremos- ni la misma belleza existen. Ahí está el origen del exhibicionismo.

Retrocediendo un poco en el curso de la narración, encontramos este texto:

-¿Fonchito te ha visto en camisón? -fantaseó, enardecida, la voz de su marido- Le habrás dado malas ideas al chiquito. Esta noche tendrá su primer sueño erótico, quizás. Lo oyó reírse, excitado, y ella se rió también.<sup>871</sup>

La posibilidad, de que su mujer provoque el deseo sexual en su hijo, destaca Quintero Tobón, no le intimida a don Rigoberto, mientras no cruce los límites de su fantasía. Esa idea se materializa en el relato de Candaules.

---

<sup>867</sup> Según Martos, puede calificarse como el primer caso de voyeurismo del que se tiene constancia histórica. (Martos, "Modelos clásicos y ficción erótica en *Elogio de la madrastra*: un viaje de ida y vuelta", en: Fernández Ariza, Guadalupe (coord.), *Homo ludens. Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Instituto Municipal del Libro, 2007)

<sup>868</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 36

<sup>869</sup> Lescano Allende, *art.cit.*, p. 13

<sup>870</sup> Martí Peña, *op.cit.*, La ilusión de soberanía de don Rigoberto.

<sup>871</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 21

Por otra parte, las relaciones entre el cuadro de Jordaens y sus observadores, dentro y fuera del relato, es al mismo tiempo de exhibicionismo y voyeurismo. La reina, en vez de esconderse, se gira hacia el espectador y busca la mirada de alguien fuera de la pintura, lo mismo que hace Lucrecia en la ficción.<sup>872</sup> Precisamente, esa correspondencia visual entre el receptor del cuadro y la reina dentro del cuadro crean lo que Martí llama el espacio de la teatralidad. Estos espacios se proyectan tanto en los relatos efrásticos como en las fantasías de Rigoberto, y es tan característico de ellos como de cualquier otra representación, que no pueden existir sin el espectador. La Lucrecia-reina de Lidia es observada a la vez por el rey y su ministro, por su marido y por los lectores voyeurs. "La presencia de la mirada cómplice (incluyendo la del público lector), no sólo resulta esencial para la fundación del espacio de la teatralidad, sino que se convierte en un eficaz acicate del deleite sexual"<sup>873</sup>

Voyeurismo en diferentes niveles también puede identificarse en "Diana después de su baño". Aquí, el cuadro ya viene introducido por un episodio exhibicionista más intenso, ya que Lucrecia permite que Foncho, escondido en el techo, la espíe en la intimidad de su baño: "(...) continuó exhibiéndose, como no lo había hecho antes para nadie, ni para don Rigoberto, paseándose de un lado a otro del cuarto de baño, desnuda"<sup>874</sup> De ahí la novela se traslada al nivel del cuadro, y Diana-Lucrecia y su favorita Justiniana exponen su desnudez y juegos eróticos a la mirada del pastorcillo Foncín.

El personaje principal no está en el cuadro. Mejor dicho, no se le ve. Anda por allí detrás, oculto en la arboleda, espiándonos.(...) Lo llaman Foncín.<sup>875</sup>

Igual que al rey Candaules, a la diosa Diana le excita saberse observada. Se trata de un juego de espiar y dejarse ver, fingiendo que nada ocurre, tanto en la realidad ficcional como en el sueño de Lucrecia donde la madrastra, mediante la fantasía pictórica, resta el carácter transgresor a la situación.<sup>876</sup> Habra sostiene que el mirón es imprescindible para la narración efrástica y que el lector, después de leerla, ya no

---

<sup>872</sup> Quintero Tobón, *art.cit.*, pp. 201-202

<sup>873</sup> Martí Peña, *op.cit.*, "Candaules, rey de Lidia"

<sup>874</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 64

<sup>875</sup> *ibid.*, p. 70

<sup>876</sup> Martí Peña, *op.cit.*, "Diana después de su baño" (*Elogio V*. 67– 76)

puede observar el cuadro de Boucher de la misma manera, pues imagina otros matices y busca al tercer personaje con el que interactúa la diosa a través de la mirada.<sup>877</sup>

En "Venus con amor y música", la mirada voyeurista que interceptamos dentro del cuadro es la del músico, dirigida hacia el cuerpo de la diosa, mientras que Venus y Amor se miran el uno al otro.

El profesor no puede dejar un solo instante de tañer el órgano: le va en ello la cabeza. (...) Pero, mientras pulsa las teclas, tiene derecho a mirar.(...) Sus miradas, por lo demás, facilitan y complementan mi tarea ya que, la señora, advirtiendo el fervor y la pleitesía que le rinden los ojos de aquella faz imberbe, y presintiendo las febriles codicias que despiertan en ese adolescente sensible sus muelles formas blancas, no puede dejar de sentirse conmovida y presa de humores concupiscentes.<sup>878</sup>

Recordemos que en esa éfrasis, es Foncho (el dios Amor, responsable de incitar el deseo de la diosa) quien asume la voz del narrador, guiándonos por el cuadro. Lo que se vuelve a exhibir es el cuerpo de Venus o de Lucrecia. Sin embargo, el observador Foncho-Giges-Foncín, en su forma del dioscecillo alado, ya asume el papel del facilitador del encuentro amoroso y susurra confidencias a Venus, mientras que la mirada voyeurista ahora pertenece a otro.

El cuerpo que se exhibe en los tres lienzos está desnudo: de espaldas, de lado y de frente, y acapara el centro de las miradas de los observadores dentro del cuadro, de los espectadores dentro del texto, y de los lectores. A la vez que está expuesto por otros, se exhibe y representa un espectáculo. La musa, la figura femenina, en ninguna de las tres situaciones es inconsciente a la mirada; todo lo contrario, actúa precisamente por y para los observadores en los tres niveles.

En *Los cuadernos de don Rigoberto*, Lucrecia se exhibe también ante un Foncho- Egon Schiele en el juego de los cuadros. Aquí, emulando el proceso de pintar y creando unos particulares *tableux vivant*, es el niño el que coloca a su madrastra en todo tipo de poses, y es su mirada la que, cual visión de un artista, intenta fijar las figuras de sus modelos para la eternidad:

---

<sup>877</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra*: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual

<sup>878</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, pp. 100-101

Desde la alfombra, sentado con las piernas cruzadas como un oriental, la miraba arrobado, la boca entreabierta, sus ojos un par de lunas llenas, en éxtasis. La señora Lucrecia dejó pasar cinco, diez, quince segundos, quietecita, contagiada de la solemnidad con que el niño tomaba el juego.<sup>879</sup>

Sin embargo, a pesar de que el director sea Foncho, parece que es más Lucrecia la que disfruta con la mirada de su hijastro, que el siempre misterioso niño con su juego de posturas. Aquí, no se muestra el cuerpo desnudo, pero hay algo de exhibicionismo en ese juego de los cuadros y en las posturas asumidas por la madrastra, y luego también por Justiniana, que repiten, aunque sin desvestirse, las escenas lésbicas fantaseadas por don Rigoberto.

En *El Paraíso en la otra esquina*, también podemos advertir escenas voyeuristas en diversos niveles. Antes que nada, es la mirada del pintor, que en Gauguin representa una mezcla entre ver, excitarse y conseguir inspiración para crear obras maestras:

Una sexualidad espesa te iba embriagando más que el vino que te disponías a tomar cuando viste a tu *vahine* desnuda.(...) Sintió su verga tiesa, pero no dejó de trabajar. Interrumpir el trabajo en este momento sería sacrílego, el encantamiento no volvería a surgir.<sup>880</sup>

Por otra parte, vemos una serie de personajes dentro de los cuadros que también observan, sobre todo a las muchachas jóvenes desnudas. Se han mencionado antes como las "mujeres viejas" de Gauguin. Por ejemplo, en "Nevermore":

Las dos mujeres que conversaban detrás de la muchacha tendida (...) ¿quiénes eran? (...) había en ellas algo siniestro y fatídico, algo más cruel que el demonio oscuro de Manao tupapau. (...) [la muchacha] trataba de escuchar el diálogo que tenía lugar a sus espaldas, un diálogo que la inquietaba<sup>881</sup>

El fantasma de "Manao tupapau", colocado detrás del cuerpo de Teha'amana, es una figura muy inquietante y podría representar al *tupapau*, a una de las viejecitas de todos sus cuadros, o tal vez al pintor mismo, que es en realidad quien causa pavor a la muchacha:

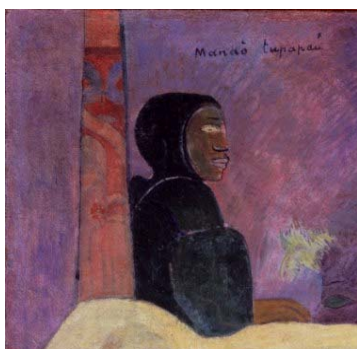
---

<sup>879</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 82

<sup>880</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 202

<sup>881</sup> *ibid.*, p. 304

La fantasma, de perfil, muy quieta, apoyaba la espalda en un poste cilíndrico, (...) De cerca, la fantasma lucía una nariz recta, labios tumefactos y el gran ojo fijo de los loros.<sup>882</sup>



Detalle de "Manao tupapau"



Detalle de "Nevermore"

En otro plano habría que analizar las ensoñaciones y fantasías de don Rigoberto. Un caso interesante es el episodio de "Los hermanos corsos", en el que don Rigoberto se inventa a un hermano gemelo que le propone intercambiar parejas, aunque, finalmente, para el protagonista de la novela el intento se vuelve a quedar en puro voyeurismo. Sentado en su butaca junto a Ilse, la imaginada mujer del imaginado hermano, Rigoberto ve a Lucrecia hacer el amor con éste. Rigoberto se desdobra y observa una misma escena desde dentro y desde fuera.

Martí llama la atención sobre la descripción de la cama (central en muchas de las fantasías), en la que se encuentran Narciso y Lucrecia. Es un escenario teatral, con su encuadre e iluminación, y en su centro se colocan dos cuerpos desnudos sobre los que Rigoberto proyecta, una vez más, imágenes de su memoria visual (aquí, fotografías de Man Ray). Don Rigoberto arma mini-dramas para los lectores y, para garantizar la teatralidad, implanta una mirada sobre el escenario de los hechos. La mirada sostiene el efecto de escenario, pero, además, al mismo tiempo recoge un espectáculo erótico que excita y estimula el sujeto observador.<sup>883</sup>

Los ejemplos de voyeurismo en las fantasías de Rigoberto son numerosos. En otros episodios recurre a la mirada de un actor dentro del relato con la suya propia, para así aumentar el erotismo de sus ensoñaciones. En "El sueño de Pluto", se puede ver claramente cómo el espectador se desdobra:

---

<sup>882</sup> *ibid.*, p. 35

<sup>883</sup> Martí Peña, *op.cit.*, "Lo importante, lo central, tú y yo, solitos en el escenario" (*Los cuadernos* II. 59), La puesta en escena de la narración: las ensoñaciones de don Rigoberto como performances relatoras

Veía muy nítido, desde la perspectiva de la silueta dubitativa y anhelante del ingeniero que acababa de cruzar el umbral, en la tonalidad azulada(...) el volumen de carne dorada en el centro de la cama. Aunque lo había contemplado, estudiado, acariciado y gozado tantas veces, con esos ojos ajenos lo vio por primera vez.

Habra destaca que el "juego continuo entre los distintos planos consiste en una oscilación entre el goce de los *alter ego* de don Rigoberto y su propio deseo frustrado"<sup>884</sup>. Rigoberto aparece como autor, narrador y, a veces, hasta actor.

Desde el otro extremo de la mirada, también es muy interesante la escena de "La cita en Sheraton", en la que Lucrecia, en un momento de exaltación, ve a varias personas observándola:

Era Fonchito, naturalmente. No, no el pintor concentrado en su tarea de abocetarlos. Era el niño, su entenado, el hijo de Rigoberto. ¿Estaba ahí, él también? Sí. ¿Dónde? En alguna parte, segregado por las sombras del cuarto de las maravillas.(...) por fin, los encontró, reflejados en un gran espejo de luna donde se vio ella también, repetida como una modelo de Egon Schiele. La medialuz no los disolvía; más bien, daba al padre y al hijo, sentados uno junto a otro.<sup>885</sup>

La escena reúne los dos componentes del voyeurismo aquí destacados: el de pintor, excitado y a la vez inspirado, y el de los personajes. Con la ayuda del espejo, como en el dibujo de Moa de Schiele, los papeles del voyeur y del exhibicionista se duplican e invierten. La fantasía de Lucrecia es la culminación de las dos novelas, donde la protagonista entiende su papel de modelo y musa de todos (Rigoberto, Foncho y el pintor) y empieza realmente a asumirlo.

Finalmente, estaríamos ante el voyeurismo del lector. Éste, como espectador, enfoca su mirada a través del filtro de la escritura, que ya de por sí es una forma de exhibicionismo. La acción de escribir nos expone a la mirada de otro, opina Vargas Llosa, resaltando que todos los novelistas son exhibicionistas.<sup>886</sup> Martí cita a Miguel Ángel Zapata, quien considera que la literatura en estas novelas configura un mundo donde el lector, junto con el narrador y el personaje, participa del placer. Se trata de literatura en forma de voyeurismo, donde las imágenes disparan el deseo de los tres.<sup>887</sup>

---

<sup>884</sup> Habra, *op.cit.*, *Los cuadernos de don Rigoberto*: súper-texto o zona iconotextual heterotópica

<sup>885</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 338

<sup>886</sup> Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, p. 12

<sup>887</sup> Martí Peña, *op.cit.*, La puesta en escena de la narración: las ensoñaciones de don Rigoberto como performances relatoras

La écfrasis se transforma así en ese *ménage à trois* del que hablaba Mitchell: el triple encuentro entre el sujeto que ve, el sujeto objeto de esa mirada y el sujeto lector que los contempla.<sup>888</sup>

Los lectores fisgoneamos en la casa de Barranco y tenemos el acceso privilegiado a todo lo que ocurre entre los protagonistas. Somos testigos de sus encuentros amorosos, junto a ellos contemplamos los cuadros y participamos en las ilusiones de don Rigoberto. Somos, en resumen, "voyeurs de voyeurs".

### **Una prohibición especial: el incesto**

Existe un tabú muy especial vinculado al comportamiento sexual de los individuos: aquel que prohíbe cualquier tipo de relaciones sexuales con los parientes cercanos. Probablemente se trate de la prohibición más antigua y extendida surgida entre los pueblos primitivos que ha sobrevivido hasta los tiempos modernos. Freud explica que incluso algunos de los pueblos más atrasados, aún a falta de cualquier entendimiento de los procesos de la naturaleza y sin ningún afán de adoptar un código de conducta, establecieron el tabú del incesto e hicieron que una gran parte de su organización social girara en torno él. Toda infracción respecto a esta prohibición se castigaba regularmente con la muerte y los miembros de dichas tribus sentían un auténtico terror ante ese fenómeno.<sup>889</sup> Como no se puede considerar que la finalidad del comportamiento incestuoso fuera siempre la procreación, tampoco se puede suponer que la condena se debía a razones prácticas por las que se prohíbe la endogamia en la actualidad. Marcuse opina que en la horda original, el tabú del incesto tal vez fuera la primera protección contra el instinto de la muerte simbolizado en el deseo de regreso a la madre.<sup>890</sup>

Es interesante resaltar que los pueblos llamados primitivos también ponían el mismo veto sobre la relación entre el yerno y la suegra, y, en general, manifestaban un gran temor ante la tentación que representaba la mujer madura, que aunque no es madre, podría considerarse como tal. Freud considera que lo que opera en esa relación es una transferencia desde la imagen de la madre al otro objeto, la suegra-mujer madura, donde ya no se trataría del incesto, sino de una tentación de fases intermedias inconscientes.<sup>891</sup>

---

<sup>888</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Écfrasis, performance y narración

<sup>889</sup> Freud, *Tótem y tabú*, pp. 9-12, 23

<sup>890</sup> Marcuse, *op.cit.*, pp. 73, 80

<sup>891</sup> Freud, *Tótem y tabú*, pp. 15-17

En el caso que analizamos, la relación sexual con la madre se transfiere a otra mujer mayor que cumple ese papel: la madrastra. Obviamente no se trata del incesto propiamente dicho, pero existe un elemento importante de ese comportamiento prohibido.

La tendencia al incesto es un rasgo de los niños y los neuróticos. Se trata del primer objeto en el que recae la elección sexual de una persona joven. En la pubertad, un individuo normal conquista la madurez y rechaza las fantasías incestuosas, sustituyendo la imagen de la madre con la de otras mujeres. Este proceso es parte de un gran logro doloroso de la adolescencia: romper con la autoridad paterna y sustituirla con la sociedad y la religión.<sup>892</sup> Recordemos que Foncho, por un lado, es preadolescente. Por otro, claramente intenta rebelarse contra la autoridad de su padre.

Según Georges Bataille, la renuncia de los parientes cercanos es un movimiento antinatural. Se convirtió en un veto poderosísimo que confundía la imaginación y se necesitaba una verdadera revolución interna para poder llegar a un estado donde los hombres se llenaban de horror de solo pensar en el incesto. Bataille considera que ese difícil movimiento de autocontrol es precisamente la prueba de que la condena recaía sobre un impulso fuerte y difícil de vencer. Pero el erotismo sigue su camino de alterar la atracción y el horror, la afirmación y la negación. El mero hecho de prohibir el incesto lo convirtió, por lo menos en un primer momento, en un objeto de codicia, invistiéndole de tal manera un valor erótico, aun si en un principio no lo tuviera. La prohibición de naturaleza sexual subrayó el valor sexual del fenómeno prohibido.<sup>893</sup>

Efrain Kristal destaca que la sexualidad transgresora siempre fue una preocupación importante para Vargas Llosa:

He has been interested in exploring sexual violence, sexual relations that offend public morality, even as they offer fulfillment to his characters, and sexuality as a force that undermines the social bonds by which his characters wish to live.<sup>894</sup>

---

<sup>892</sup> *ibid.*, pp. 8, 59

<sup>893</sup> Bataille, *El erotismo*, p. 218-222

<sup>894</sup> "Se ha interesado en explorar la violencia sexual, las relaciones sexuales que ofenden la moral pública, a la vez que ofrecen la posibilidad de realización a sus personajes, y la sexualidad como fuerza que mina los lazos sociales a los que los personajes desean someterse." [traducción a cargo de la autora de este trabajo] (Kristal, "From utopia to reconciliation *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

Aunque Vargas Llosa no se ha pronunciado sobre los sentimientos edípicos del *Elogio de la madrastra*, está claro que el tema del incesto y abuso sexual de menores no aparece por primera vez en esta novela. Lo encontramos en *¿Quién mató a Palomino Molero?* y también en *La fiesta del chivo*, en la que Urania Cabral, entregada al dictador por su padre, representa la alegoría de todo un pueblo que sufre abusos del régimen de Trujillo.<sup>895</sup>

Si contamos la historia del *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto* a secas, el argumento es muy simple y el hecho incestuoso, despojado de cualquier adorno estético-pictórico, absolutamente condenable. La relación consumada entre Lucrecia y Foncho, la madrastra de 40 años y el hijastro, cuya edad exacta no se menciona nunca, pero que podríamos suponer entre 10 y 12 años, ni siquiera tiene que rozar el incesto para que al lector le parezca repulsiva. Hay numerosas frases que lo confirman:

Si es todavía tan pequeñito, si acaba de hacer su primera comunión.<sup>896</sup>

Se agachó, apoyó una rodilla en tierra para estar a la misma altura del niño sentado(...)<sup>897</sup>

Hacía apenas un momento era un hombrecito desprejuiciado, de instinto certero, que cabalgaba sobre ella como diestro jinete. Ahora, era de nuevo un niño feliz, que se divertía jugando a los acertijos con su madre adoptiva.<sup>898</sup>

Pero estas dos novelas son todo menos una historia contada a secas. Por tanto, hasta la relación incestuosa debe entenderse con matices. En ambas novelas se insiste una y otra vez en que no se sabe muy bien si es doña Lucrecia la que seduce a Fonchito, o es el niño el que seduce a su madrastra. Antes de aceptar la existencia del mal en el niño, un ángel puro e inocente, Lucrecia opta por culparse a sí misma. Sin embargo, es una duda que acompaña, tanto a ella como a los lectores, desde el principio hasta el fin de ambas novelas, sin que ninguno logre disiparla.<sup>899</sup> La madrastra se muestra impotente ante las artimañas del niño y llega, incluso, a pedirle a Rigoberto que la cele y proteja contra el maquiavélico hijastro. Es obvio que, desde el punto de vista del lector, se trata de una situación poco creíble, dada la corta edad de Foncho y toda una serie de normas

---

<sup>895</sup> *ibid.*

<sup>896</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 53

<sup>897</sup> *ibid.*, p. 114

<sup>898</sup> *ibid.*, p. 141

<sup>899</sup> Martí Peña, *op.cit.*, El retrato de Fonchito

morales, sociales y legales que tenemos interiorizadas. No obstante, si ampliamos la interpretación de la anécdota a todo aquello que compone el tejido de estas novelas, se nos hace dudar de quién es Foncho: un niño, un adulto, una figura mitológica, un dios pagano... ¿Es un ser humano o más bien un símbolo?

Aquí cabe volver sobre el hecho de que, desde el principio, el hijo de don Rigoberto se identifica con Eros, Amor o Cupido, dioses en forma de niños, pero sin edad, poseedores del conocimiento y el poder absoluto sobre las relaciones íntimas entre los humanos. Desde la "Alegoría del Amor" de Bronzino, en la cubierta del *Elogio*, pasando por el pastorcillo Foncín, o el Amor que le susurra al oído a Venus, todas esas imágenes aluden a lo mismo. Foncho es el dioscecillo alado, el seductor, es la inocencia y la travesura ligada a la sabiduría y el mal. Carlos Alcalde hace referencia a las odas de Íbico y Anacreonte en las que se ensalza el poder de Eros como dominador de dioses y hombres, mientras que Plutarco reconoce su poder de seducción y encanto, pero lo considera destructor de vidas y matrimonios, además de un enigma difícil de descifrar.

No es mi amante. ¿Cómo podría serlo, a su edad? ¿Qué era entonces? Su amorcillo, se dijo. Su *spintria*. Era el niño que los pintores renacentistas añadían a las escenas de alcoba para que, en contraste con esa pureza, resultara más ardoroso el combate amatorio.<sup>900</sup>

También es el ángel anunciador, el ser celestial sin sexo del cuadro de Fra Angélico. No obstante, por muy simbólico que parezca y a diferencia de Rigoberto -que se queda en su plano fantástico-, el erotismo de Foncho es el del contacto físico, no el de la ensoñación. En ese sentido, opina Quintero Tobón, el niño se acerca al primitivo, al ser cuyos instintos todavía están fuera de las prohibiciones sociales.

Por más que Fonchito aparezca como una especie de seductor inocente, el erotismo en él no parece provenir de una imagen fantasiosa preconcebida, deriva de una explosión que vincula al hombre con su condición animal. Fonchito representa la erupción de la carne desconocedora de toda norma, una erupción que, al manifestarse en un infante, adquiere proporciones descomunales en tanto que está acompañada por la inocencia.<sup>901</sup>

Se reitera su actuación instintiva, sin remordimiento o culpa, su "semiinconsciencia animal con la que(...) acariciaba y la amaba, sin juzgarla ni

---

<sup>900</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 146

<sup>901</sup> Quintero Tobón, *art.cit.*, p. 204

juzgarse".<sup>902</sup> Tal comportamiento lleva a la sensación que el cuerpo se separa de la conciencia y se vuelve materia, y que la vida se convierte en una ilusión encarnada.<sup>903</sup>

El otro componente de la pareja incestuosa, la madrastra, se nos presenta como un ser confuso, que duda de su comportamiento y de su fortaleza moral, y que se deja llevar hacia todo tipo de situaciones inverosímiles:

Había sido divertido, excitante, maravilloso, ir descubriendo el mundo de manías, rituales y fantasías de su esposo (...) Hasta la absurda, loca, estúpida historia con su hijastro a la que se dejó arrastrar. ¡Ella, ella! La que todos creían tan juiciosa, tan precavida<sup>904</sup>

Pero, contrario a su aparente debilidad e indecisión relatada por el narrador, si examinamos las écfrasis desde el principio del *Elogio de la madrastra*, la figura femenina ostenta poder. La reina de Lidia mitológica ordena al ministro que ha presenciado la escena de la alcoba a matar a su marido, mientras que la figura del cuadro de Jordaens no sólo no parece pudorosa, sino que su cara, vuelta hacia el observador, le invita a unirse al espectáculo. Diana es una diosa virgen, pero cruel. La escena de su baño hace recordar el mito de Acteón, el joven cazador que sorprende a la diosa desnuda, mientras ésta se baña con sus ninfas. Diana lo convierte en un ciervo para que no pueda hablar de ello, y es devorado por sus propios perros. Cuando Lucrecia-Diana habla de Foncín, lo llama el "cervatillo arisco" al que desaparece dentro de ella. Según Geisdorfer, la diosa se convierte así en una "madre terrible".<sup>905</sup>

En el momento de consumar la relación incestuosa, Lucrecia conquista la soberanía. Para ello rompe tabúes y prohibiciones, condición indispensable, según Bataille, para conseguir el placer sexual intenso. En la mente de la protagonista, Rigoberto y su hijo se confunden, y así enriquecen su relación matrimonial.<sup>906</sup> Habra destaca que:

Lucrecia problematiza la situación edípica que asume plenamente con sus interdictos y seducciones. Llega a desear a ambos hombres –el maduro y el preadolescente– sin

---

<sup>902</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 148

<sup>903</sup> Quintero Tobón, *art.cit.*, p. 205

<sup>904</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, pp. 167-168

<sup>905</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, p. 214

<sup>906</sup> Martí Peña, *op.cit.*, "Laberinto de amor"

temor a revelarse tal y como es frente a la autoridad patriarcal que está ahora desafiando.<sup>907</sup>

La culminación del relato sobre la relación incestuosa tiene lugar en la écfrasis de "Laberinto de amor". Es el intento de "hacer de la abstracción un instante extático del infinito placer".<sup>908</sup> Habra considera que este cuadro simboliza la desintegración del hogar burgués por la transgresión de los tabúes y vuelta a la sexualidad polimorfa de la niñez. "La complejidad de la situación incestuosa parece mejor expresada mediante líneas abstractas y perspectivas cubistas".<sup>909</sup> A la izquierda del cuerpo desintegrado de Lucrecia, se erige una silueta con cuernos y una erección visible: alude al marido cornudo, obsesionado por la virilidad y por el voyeurismo.<sup>910</sup>

"Ha desaparecido todo lo que hubiera podido distraernos o empobrecernos a la hora del egoísmo supremo que es la del amor", declara doña Lucrecia. "Aquí, nada nos frena ni inhibe, como al monstruo y al dios".<sup>911</sup> Carlos Alcalde afirma que una posible interpretación de esa frase podría ser el traspaso de los límites por parte de los humanos en su búsqueda de la inmortalidad. Para los antiguos griegos, éste era uno de los mayores pecados del ser mortal, castigado sin piedad por los dioses.<sup>912</sup> "Camino a Mendieta" es la representación simbólica de la búsqueda del placer absoluto, la violación de las fronteras vetadas, que inevitablemente lleva a la abominación y represalias.

Foncho no es el único niño que aparece en las novelas. Las mujeres de Gauguin, como ya hemos indicado, se encuentran todas en la temprana adolescencia. En la época en la que vivía el pintor, las niñas exóticas se estaban poniendo de moda y, seguramente, habría que tomar en cuenta la perspectiva histórica. Vargas Llosa afirma algo así cuando dice que la Lolita de Nabokov, con sus 12 años y 7 meses, apenas era un año menor que la Julieta de Shakespeare. Para que una transgresión como esa sirva de material literario, es necesario algo más que la sola mención de la edad. "Es la

---

<sup>907</sup> Habra, *op.cit.*, Lucrecia y Urania: del imaginario iconotextual y erótico al recuerdo traumático

<sup>908</sup> Martí, *op.cit.*, "Laberinto de amor"

<sup>909</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual*

<sup>910</sup> *ibid.*

<sup>911</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 160

<sup>912</sup> Alcalde Martín, Carlos, "Elogio de la madrastra, erotismo y tragedia", en: Fernández Ariza (coord.), *op.cit.*, p.98

conciencia transgresora del protagonista la que confiere a su aventura su índole malsana y moralmente inaceptable, más que la edad de su víctima (...)"<sup>913</sup>

Momentos después, la señora volvió con Teha'amana. Dijo que solo tenía trece años, pese a su cuerpo desarrollado.<sup>914</sup>

¿Cuántos años tenía? Ella dijo que diecisiete, pero él le calculó menos, acaso sólo trece o catorce, como Teha'amana, esa edad para ti tan excitante, en que las muchachas precoces de los países salvajes entraban en la vida adulta.<sup>915</sup>

Sólo unos seis meses después de la partida de Teha'amana consiguió otra *vahine*: Pau'ura. Tenía -naturalmente- catorce años.<sup>916</sup>

Junto con la edad de las modelos de Gauguin que se reitera a menudo en la novela, es aún más la idea de su exotismo (heredada de la novela *Rarahu* y de las teorías idealizadas de sus amigos pintores y escritores) lo que rige las relaciones del pintor con las mujeres. La edad de sus amantes se une a otros elementos para proclamar la total libertad (unida a la total falta de escrúpulos) del pintor, para quién lo único importante era él mismo y las obras que producía.

En cuanto a Egon Schiele y los niños, es un tema que podría tratarse aparte y daría mucho material de análisis. Sin embargo, como material literario, sus bocetos, dibujos y acuarelas sirven más bien para subrayar la relación incestuosa de Lucrecia y Foncho. Éste es la amalgama entre Schiele ("el artista niño, el artista que conserva la mente creadora infantil"<sup>917</sup>) y sus modelos, niños preadolescentes cuya sexualidad se expone de una manera explícita y descarnada. Una y otra vez utiliza las historias de la vida del pintor para atraer a la madrastra a su terreno:

(...) siempre encontraba en su estudio dos o tres niñas de la calle. Se estaban ahí, de su cuenta. Se echaban a dormir o jugaban mientras Schiele pintaba.(...) Pero, es que las hacía desnudarse y las pintaba haciendo poses.<sup>918</sup>

---

<sup>913</sup> Vargas Llosa, "Lolita cumple treinta años. Lolita (1955). Vladimir Nabokov", en: *La verdad de las mentiras*, p. 289

<sup>914</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 29

<sup>915</sup> *ibid.*, p. 111

<sup>916</sup> *ibid.*, p. 159

<sup>917</sup> Ruiz Barrionuevo, Carmen, "Las trasposiciones de arte en *Los cuadernos de don Rigoberto*", en Fernández Ariza (coord.), *op.cit.*, p. 151

<sup>918</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 160

Las niñas y los niños eran su obsesión. Se moría por ellos y, bueno, parecía que no sólo para pintarlos, que le gustaban de verdad, en el sentido bueno y en el malo de la palabra.<sup>919</sup>

Lucrecia se siente como "una mosquita atraída, pese a sus esfuerzos, a las fauces de la araña"<sup>920</sup>. Pero de la misma manera de la que lo hace su marido, sale en defensa del pintor:

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.<sup>921</sup>

### **El mal y las fuerzas de destrucción**

Junto con el instinto sexual, el de la violencia es el impulso más fuerte en el ser humano. Freud apuntaba que es tendencia constitucional de los hombres agredirse mutuamente, y concluía, sobre la base de sus investigaciones psicoanalíticas, que la tentación de matar es muy poderosa en el ser humano, mucho más de lo que nosotros creemos, aun cuando escape a nuestra conciencia. Es más, opinaba que el mal y la agresión serían un modo de conducta común en adultos si no existiera el temor de la autoridad; es decir, el temor a ser descubiertos.<sup>922</sup>

Esta hostilidad primordial entre los hombres es, a la vez, la mayor amenaza para la sociedad, ya que la lleva permanentemente al borde de la desintegración, y la sociedad, a modo de respuesta, impone múltiples barreras a la agresividad humana. Vargas Llosa, como ya hemos visto, afirma que la definición misma de la idea de la civilización es el hecho de embridar los deseos y las pasiones, para que los apetitos de los individuos, azuzados por la imaginación, no pongan así en peligro la convivencia.<sup>923</sup>

Sin embargo, el fondo violento subsiste en el hombre a pesar del mundo racional que ha construido, amenazando siempre con dominarnos, pues no somos capaces de obedecer la razón plenamente, y el trabajo y el orden no tienen la capacidad de

---

<sup>919</sup> *ibid.*, p. 381

<sup>920</sup> *ibid.*, p. 160

<sup>921</sup> *ibid.*, p. 161

<sup>922</sup> Freud, "El malestar en la cultura" en: *El malestar en la cultura y otros ensayos*, p. 147, 126,

<sup>923</sup> Vargas Llosa, "El llamado del abismo. La muerte en Venecia (1912) Thomas Mann", en: *La verdad de las mentiras*, pp. 48

absorbernos por completo y rara vez bastan para hacernos felices.<sup>924</sup> El demonio de las pasiones siempre está al acecho, exigiendo a la menor oportunidad esa intensidad y excesos que en última instancia llevan a la destrucción y la muerte.

En las "catacumbas" del ser, anida una vocación de irracionalidad destructiva que el progreso y la civilización consiguen atenuar pero nunca erradicar del todo. Es el mal, la caída, la corrupción moral del espíritu humano, eso que la religión cristiana llama pecado original y el psicoanálisis el instinto de muerte.<sup>925</sup>

El territorio privilegiado de los instintos transgresores, escondidos en lo más profundo de cada hombre y mujer, es el sexo.<sup>926</sup> Hay una fuerte conexión entre la sexualidad, por un lado, y la violencia, la destrucción, y la muerte por el otro. Vargas Llosa destaca que el Marqués de Sade expresó en la literatura, y Freud en la psicología, que el fondo violento irracional de la persona encuentra en el sexo la vía de expresión más importante.

Sade mostró en sus novelas que los deseos sexuales, exonerados de todo freno, convierten al ser humano en una máquina depredadora y carnífera, y que una sociedad que los dejara desplegarse con absoluta libertad podría llegar a acabar con toda forma de vida en el planeta.<sup>927</sup>

Está claro que el acto sexual es un acto violento (en tanto en cuanto irrumpe en la vida regular y la perturba) y es un acto violento de carne, de unos órganos cuyo movimiento en última instancia es ciego y ajeno a la voluntad de los amantes. La incomodidad que sentimos respecto al acto sexual es parecida a la que nos sobreviene en relación con la muerte y el mundo de los muertos; su violencia nos abrumba porque es ajena al orden cotidiano de las cosas y por un momento derrumba la estructura vital.<sup>928</sup>

El erotismo, señala el novelista, no sólo embellece el placer físico. También saca a flote los fantasmas destructivos y mortíferos, que, librados, pueden llevar a una violencia vertiginosa.<sup>929</sup> Debido al hecho de que el Eros incontrolado es tan peligroso como el impulso de la muerte, se han establecido principalmente dos modos de

---

<sup>924</sup> Bataille, *El erotismo*, p. 44

<sup>925</sup> Vargas Llosa, "Las raíces de lo humano. El corazón de las tinieblas (1902) Joseph Conrad", en: *La verdad de las mentiras*, p. 40

<sup>926</sup> Vargas Llosa, "El llamado del abismo. La muerte en Venecia (1912) Thomas Mann, en: *ibid.*, pp. 48-49

<sup>927</sup> Vargas Llosa, "El divino marqués en el museo", (*art.cit.*)

<sup>928</sup> Bataille, *El erotismo*, pp. 97-98; ver también Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 51

<sup>929</sup> Vargas Llosa, "La desaparición del erotismo", en: *La civilización del espectáculo*, p. 111

organización instintiva: la inhibición de la sexualidad y la inhibición de los instintos destructivos. Cuando en la sociedad se lleva a cabo la sublimación, la sustitución del placer momentáneo por el placer retardado (más limitado, pero más seguro) las fuerzas destructivas de la gratificación instintiva se subyugan y desvían al mismo tiempo.<sup>930</sup>

¿Y dónde se sitúa el arte en ese orden de cosas? Desde la misma infancia, el hombre tiende a destruir el orden que le ahoga, lo cual se traduce en la destrucción de objetos. Pero el trastorno del objeto no tiene valor si no trastorna al hombre destructor, al sujeto. A éste le fascina la destrucción, pero a la vez teme el peligro; escucha la llamada de olvidarse de los límites y, al mismo tiempo, no se atreve a abandonar su existencia limitada. Entonces, si el sujeto no se trastorna realmente, todo sigue ambiguamente y en oposición a la verdadera destrucción que resuelve todo. En esa ambigüedad subyace el sentido del arte: nos arroja por la vía de la desaparición, pero a la vez nos deja suspendidos por un tiempo. La fiesta del arte consiste en el atrevimiento y en la irresolución del instante. Así, la pintura del horror abre la puerta a lo imposible, trastorna por momentos, pero, al fin y al cabo, lo que proporciona es placer.<sup>931</sup>

Más de una vez Vargas Llosa ha confesado que fueron las experiencias traumáticas y dolorosas las que le convirtieron en escritor. "Lo que el novelista exhibe [son] los demonios que lo atormentan y lo obsesionan, la parte más fea de sí mismo", declara, en *Historia secreta de una novela*.<sup>932</sup> En su ensayo sobre Flaubert y Madame Bovary, afirma que, junto al sexo, la violencia es un ingrediente imprescindible de la novela. Violencia entendida en un sentido amplio, que incluye escenas de enfermedad, dolor, sangre o formas de animalización del ser humano, explícitas o implícitas. Una violencia indispensable para que una novela persuada por su realidad. La ilusión y la realidad son versiones opuestas de una misma cosa, y la realidad descubre su sordidez por contraste con la imagen embellecida que traza de ella.<sup>933</sup>

Existen unos hechos notorios en las novelas analizadas que sobrecogen por su carácter violento y transgresor. Sobre todo, en la parte de *El Paraíso en la otra esquina* que narra la historia de Flora Tristán, la maldad y la violencia son siempre actos condenables. Kristal llega a afirmar que el abuso sexual, concretamente el cometido con

---

<sup>930</sup> Marcuse, *op.cit.*, pp. 25-27, 107

<sup>931</sup> Bataille, "El arte, ejercicio de crueldad", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, pp. 117, 121-125

<sup>932</sup> Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, p. 11

<sup>933</sup> Vargas Llosa, *Flaubert y Madame Bovary*, pp. 23 y 171

Aline (hija de Flora y madre de Paul) por parte de su padre, André Chazal, es lo que vincula la historia de los dos protagonistas, produciendo un horror hacia cualquier tipo de sexualidad en Flora, mientras que en Gauguin lleva a un sentido exaltado de liberación sexual.<sup>934</sup> No hay duda alguna de que el incesto que comete Chazal es un acto repugnante y lo que le otorga ese carácter es precisamente su realismo. El marido borracho y violento que abusa de su mujer y su hija, y acaba incluso disparándole a Flora, es definitivamente una figura detestable.

Sin embargo, lo que interesa aquí es otro tipo de Mal: el simbólico, el misterioso, el que se corresponde y es antagónico al Bien en el sentido cristiano, cuando la voluptuosidad se convirtió en la esencia de la transgresión, representando al mismo tiempo el horror del fiel, y la superación de ese horror por el libertino y el decadente.<sup>935</sup> El Mal como búsqueda de la soberanía e indagación en las profundidades misteriosas del hombre:

Hay libros en los que, leído todo, todavía se tiene la inquietante sensación de que algo misterioso en el texto ha quedado fuera del alcance (...) un fondo oscuro y violento. Esa presencia subterránea que las obras de arte revelan de manera involuntaria (...) es lo que Freud llamó el instinto de la muerte, Sade el deseo en libertad, Bataille, el mal. Se trata, en todo caso, de la búsqueda de aquella soberanía integral del individuo, anterior a los convencionalismos y las normas.<sup>936</sup>

Efrain Kristal añade la constatación de que, en la tercera época de la producción novelística de Vargas Llosa-un período más pesimista-, los demonios del escritor ya no son una metáfora, sino que se refieren más bien a la presencia de un mal patente e inevitable. En ese mundo, los hombres y los personajes de la ficción ya no somos capaces de sobreponernos a lo maligno, una vez que los demonios hayan salido de su cueva. No tenemos la capacidad de enfrentarnos a todos los retos que nos plantea la vida, luchamos y perdemos contra las fuerzas destructivas, mientras que el novelista muestra un mayor grado de comprensión hacia esa debilidad humana.<sup>937</sup>

Estamos hablando antes que nada de las fuerzas del Bien y del Mal en todos nosotros: los personajes de Vargas Llosa lo ostentan claramente: Rigoberto se debate

---

<sup>934</sup> Kristal, "From utopia to reconciliation, *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>935</sup> Bataille, *Erotismo* pp. 132-133

<sup>936</sup> Vargas Llosa, "El llamado del abismo. La muerte en Venecia (1912). Thomas Mann", en: *La verdad de las mentiras*, pp. 47-48

<sup>937</sup> Kristal, "Introducción", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

entre su papel público de gerente exitoso de una compañía aseguradora y el privado del hedonista libertino. Lucrecia batalla entre su papel de esposa dócil y madrastra incestuosa. Aunque ese Mal indefinido, a la vez patente y sospechoso de no existir, envuelve sobre todo la figura de Foncho:

Sí, ahí estaba Fonchito, observándolo con su bella cara beatífica. "Así debía ser Luzbel", pensó<sup>938</sup>

(...) se le ocurrió que Jesucristo, a los doce años, había asombrado a los doctores del templo discutiendo con ellos de igual a igual sobre materias teológicas. Sí, pero Fonchito no era un niño prodigio como Jesucristo. Lo era como Luzbel, el Príncipe de las Tinieblas. No ella, sino él, él, el supuesto niño, había tenido la culpa de toda esa historia.<sup>939</sup>

Esas citas contrastan, una y otra vez, con la descripción de Foncho como niño Jesús o como arcángel Gabriel. Su belleza, su inocencia, su corta edad se enfrentan permanentemente a esos pozos de perversión que vislumbramos o vislumbran su padre y su madrastra.

(...) era difícil no sentirse arrastrada hacia ese mundo suyo tan seductor y tan falso, de inocencia, bondad y maldad, pureza y suciedad, espontaneidad y cálculo.<sup>940</sup>

Podemos encontrar ciertos paralelismos con la novela *La muerte en Venecia*, sobre la que Vargas Llosa escribió un interesante ensayo. Su protagonista, Gustav von Aschenbach, es un virtuoso, un amante y creador de belleza, que, además, ha purificado su vida gracias a unos rituales estrictos de disciplina y contención. Sin embargo, cuando se enfrenta a la belleza del niño Tadzio, su propia imaginación empieza a derrumbar el mundo que ha creado a su alrededor, dirigiéndose finalmente a la aniquilación. Se empeña en sublimar su pasión, buscando en su universo de cultura y en la mitología una explicación de lo que le ocurre, pero, la llamada al abismo del cuerpo es más fuerte y él finalmente sucumbe.<sup>941</sup> Es la misma tentación e inquietud que se asoma entre las líneas del *Elogio* y de *Los cuadernos*.

---

<sup>938</sup>Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 175

<sup>939</sup>Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 208

<sup>940</sup>*ibid.*, p. 211

<sup>941</sup>Vargas Llosa, "El llamado del abismo. La muerte en Venecia (1912) Thomas Mann, en: *La verdad de las mentiras*, pp. 50-51, 54

Por muy liberales que seamos, algo en esta novelita nos turba. Entre sus líneas se asoma un abismo poblado de violencia, deseos y fantasmas de los que en general no tenemos ninguna conciencia.<sup>942</sup>

A diferencia de la novela de Thomas Mann, en la que nunca ocurre nada entre el protagonista y el objeto de su adoración, en *Elogio de la madrastra*, la llamada del Mal es contestada y no se queda sólo a nivel de imaginación. No obstante, el parecido es notable, sobre todo si tomamos en cuenta las observaciones del novelista peruano. Como en los momentos de inspiración de Gauguin, la llamada de lo maligno parece oírse cuando se levanta el velo de lo cotidiano y se remueven los demonios.

Finalmente, a ese Mal le caracteriza una indefinición permanente. A diferencia del realismo de los actos de André Chazal, la transgresión de Lucrecia y Foncho se reviste permanentemente de ropa artística. Envuelta así, pierde su crudeza, y se difumina cualquier solución o conclusión. El novelista opina que la literatura puede plantear la paradoja de que el sexo lleva a la destrucción, sin tener porqué resolverla.<sup>943</sup> En este sentido, J. Muñoz considera que Vargas Llosa demuestra una extraordinaria capacidad para mezclar imaginación, ficción y realismo, sin darle tiempo al lector a reaccionar frente a las contradicciones morales.<sup>944</sup>

Como las figuras de uno de sus artistas más queridos, Fernando de Szyszlo, estas novelas también parecen representar "una incursión por los laberintos del amor, sus misterios, los goces y desgarramientos del erotismo", ostentando "una recóndita violencia, una confusión irracional y, al mismo tiempo, una vitalidad clamorosa"<sup>945</sup>.

### ***La monstruosidad***

A mediados del siglo XIX, con Baudelaire en Francia, comienza su andadura la estética de lo feo. Lo feo sirve para producir sorpresa, efectuar un ataque inesperado a nuestro sentido del gusto y, de tal manera, causar un "aristocrático placer de desagradar".<sup>946</sup> Está claro que, cuando hablamos de las novelas analizadas, se nos impone antes que nada un cuadro: la "Cabeza I" de Francis Bacon. Para entender bien el

---

<sup>942</sup> *ibid.*, pp. 52

<sup>943</sup> Vargas Llosa, "Velando su sueño, trémulo. La casa de las bellas durmientes (1961). Yasunari Kawabata", en: *La verdad de las mentiras*, p.337

<sup>944</sup> Muñoz J., *art.cit.*, p. 391

<sup>945</sup> Vargas Llosa, "Mitos del desierto", (*art.cit.*)

<sup>946</sup> Alsina, *op.cit.*, p. 32

efecto premonitorio y simbólico que tiene ese lienzo, después de la serie "Candaules"- "Diana"- "Venus", hay que decir unas palabras sobre la particular pintura de su autor.

"Siempre me ha interesado el comportamiento(...), no tanto el arte, como la vida"<sup>947</sup>, declaraba el pintor inglés. A los cuadros de Bacon se accede directamente, en la desnudez del instante, a través de una experiencia que es casi física, afirma Andrew Sinclair, y el espectador experimenta a la vez un placer sensual intenso y un fuerte impacto que le incomoda. El erotismo de Bacon es violento y sus figuras se pintan desde la perspectiva de un cirujano, expresando lo animal dentro de lo humano. Sus formas se encuentran confinadas detrás de los barrotes y cortinas, o dentro de las cajas, desde donde sus bocas deformes aúllan pidiendo ser liberadas. Recrean la violencia bélica y la violencia de la realidad expresando una permanente consciencia de la decadencia y de la muerte, un manifiesto universal del sufrimiento del hombre, una creencia en su mortalidad absoluta, sin posibilidad de redención. Son el espejo de la existencia de un hombre sin ilusiones.<sup>948</sup>

Como retratista, Bacon pintaba cabezas, no rostros. Unas cabezas que representan el animal que hay en el hombre, la zona indeterminada entre el humano y la bestia. La que nos interesa aquí, la primera de la serie de seis "Cabezas", fue pintada en 1948, en las postrimerías de la II Guerra Mundial.

El relato efrástico correspondiente está siendo contado por el protagonista del *Elogio y Los cuadernos*, y en él se nos muestra el padre de la familia de Barranco tal y cómo realmente se ve él mismo. El que se nos presenta como "señor de carota lúgubre, grandes orejas y beligerante nariz, camino a la calvicie"<sup>949</sup>, de "aspecto funeral" y "actitud huraña"<sup>950</sup>, en el cuadro se convierte en el monstruo, que con todos sus atributos escatológicos y grotescos contradice la idealización de la belleza de Lucrecia.

El Rigoberto-monstruo, tiene la capacidad de gozar y hacer gozar, y la figura de Bacon, según Martí, refleja el poder de la imaginación del protagonista, que enseña que

---

<sup>947</sup> Francis Bacon, citado por Sinclair, Andrew, *Francis Bacon*, Barcelona, CIRCE Ediciones, 2008, p. 130

<sup>948</sup> *ibid.*, pp. 42, 83, 98, 110, 231, 235, 256-257, 260-261

<sup>949</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 166

<sup>950</sup> *ibid.*, p. 167

todo es y puede ser erógeno.<sup>951</sup> La erotización de lo feo y lo repugnante es una constante en el personaje de Rigoberto:

Conmigo aprendieron que todo es y puede ser erógeno y que, asociada al amor, la función orgánica más vil, incluidas aquellas del bajo vientre, se espiritualiza y ennoblece. La danza de los gerundios que conmigo bailan -eructando, orinando, defecando- los acompaña después como un melancólico recuerdo de los tiempos idos, ese descenso a la mugre (algo que a todos tienta y que tan pocos osan emprender)<sup>952</sup>



Francis Bacon "Cabeza I" (1948)  
Óleo sobre lienzo  
Colección Richard S. Zeisler (Nueva York)

El realismo descarnado de Bacon, el encuentro físico con la monstruosidad de esta figura, muestra, como una especie de retrato de Dorian Gray, todo aquello que se esconde detrás del afán de pulcritud y el esteticismo de don Rigoberto. La purificación del cuerpo, los rituales nocturnos en los que parece despojarse de cualquier excrecencia e impureza, parecen un deseo de tapar o matar el monstruo que se encuentra dentro de él. La "Cabeza" es don Rigoberto en su soledad, la desintegración del ser social, en el que una excesiva preocupación por el cuerpo y el deseo del control absoluto llevan a la pérdida de control y a la desintegración del ser.<sup>953</sup> Sólo en el submundo de la écfrasis, el protagonista acepta su condición desenmascarada y se acepta tal y cómo es.<sup>954</sup>

---

<sup>951</sup> Martí Peña, *op.cit.*, "Mírame bien amor mío. Reconóceme, reconócete"

<sup>952</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 124

<sup>953</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, p. 223

<sup>954</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual*

El relato "Semblanza de lo humano" también muestra el carácter violento y destructivo de cualquier encuentro sexual. En concreto, contiene algunas frases que presagian el drama familiar:

Las mujeres llegan a amarme, incluso, y los chicos a enviciarse con mi fealdad. En el fondo de su alma, a la bella la fascinó siempre la bestia, como recuerdan tantas fábulas y mitologías, y es raro que en el corazón de un apuesto jovencuelo no anide algo perverso.<sup>955</sup>

La "Cabeza" representa a Rigoberto, pero a la vez simboliza la llamada de lo perverso y lo prohibido. Kristal considera que esta ékphrasis bien puede representar el equilibrio entre el Bien y el Mal en línea con el pensamiento de Bataille, donde el monstruo representa el Mal, impune sólo dentro del cubo de cristal que lo retiene.<sup>956</sup>

### ***La enfermedad y la locura***

El horror a la muerte no se vincula solo a la desaparición del ser, sino también a la podredumbre de la carne muerta. El espanto que nos causa la descomposición se relaciona, a su vez, con el asco que nos producen los deshechos y las deyecciones humanas. A menudo también se ha intentado vincular la podredumbre con lo sexual. A partir de ahí se pretendía establecer una conexión "objetiva" entre ambas, para luego, elevándolo a una relación más simbólica, comparar la sexualidad con la suciedad y la corrupción en general.<sup>957</sup>

En el apartado anterior pudimos ver cómo a pesar de su repugnancia, el monstruo atrae y, tal y como Rigoberto llamaba a la erotización del cuerpo entero, aquí, al tiempo que regresa a la sexualidad genital, también intenta re-erotizar aquellos "conductos" que tradicionalmente se han designado como abyectos.

La podredumbre de la carne y el poder destructivo del sexo se unen en una enfermedad cuya sombra acechaba, en el siglo XIX, a toda conducta transgresora. Sífilis, el mal de muchos artistas de la época, fue una dolencia que causaba pánico por cómo atacaba el cuerpo, provocando una muerte lenta a medida que los órganos dejaban de funcionar y las manifestaciones exteriores eran cada vez más repugnantes.

---

<sup>955</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, pp. 123-124

<sup>956</sup> Boland, "Ekphrasis: the interaction between the verbal and the visual", en: Kristal, King (ed.), *op.cit.*

<sup>957</sup> Bataille, *El erotismo*, pp. 59-62

Se supone que Gauguin contrajo esa enfermedad durante sus viajes a Panamá y Martinica, curiosamente justo en el sitio donde, además de liberar su sexualidad, empezó a producir sus primeras obras maestras y convertirse en el pintor que hoy conocemos. Durante mucho tiempo no quería reconocérselo a sí mismo, aunque los síntomas eran bastante obvios. En la sociedad de antaño no se hablaba de sífilis y Gauguin claramente no quería enfrentarse a la verdad de su estado. En la novela, esto se recoge con una sencilla y repetitiva frase: “la enfermedad impronunciable”, sin que el verdadero diagnóstico se nombre nunca.

Cuando llega por primera vez a Tahití, su sífilis estaba ya bastante avanzada. Vargas Llosa recoge el testimonio del rechazo que sienten hasta hoy en día muchos habitantes de las islas de Tahití y Hiva Oa, ya que, a pesar de lo contagioso que era, el pintor convivió con muchas nativas, sin que eso le importara en lo más mínimo. Gauguin creía que, siendo artista, no debía someterse a la moral común y que, por tanto, le era permitido todo. Falleció víctima de su mal físico, que poco a poco le arruinó el cuerpo, causándole unas repugnantes llagas en las piernas, violentas taquicardias e ironías del destino, dejándole casi ciego. *El Paraíso en la otra esquina* insiste una y otra vez en las vueltas y estragos de la enfermedad que, después de conceder cortas treguas atacaba de nuevo y cada vez más con más fuerza. En esa situación, según apunta Habra, la búsqueda de la belleza en Gauguin era una lucha diaria para "crear y recrearse", a pesar del mal que lo mataría.<sup>958</sup>

Volviendo a los ensayos de Vargas Llosa, notamos que el autor opina que la enfermedad tiene una función propia en el mundo atávico, instintivo y creador que lleva a en última instancia a la destrucción y a la muerte. La peste que acaba con la vida de Aschenbach en *La muerte en Venecia* es simbólica y representa, por una parte, las fuerzas irracionales del sexo y la fantasía, mientras que por otra, personifica el mundo primitivo en el que la vida sigue siendo instinto.<sup>959</sup>

El padre de Egon Schiele también padecía sífilis, la cual acabó definitivamente con su cordura y luego con su vida, mientras el pintor todavía era niño. Es un hecho que marcó al artista austriaco, y lo recoge también Foncho en *Los cuadernos de don*

---

<sup>958</sup> Habra, *op.cit.*, Presencia y ausencia del arte visual y del erotismo: lo individual y lo colectivo en *El Paraíso en la otra esquina*

<sup>959</sup> Vargas Llosa, "El llamado del abismo. La muerte en Venecia (1912) Thomas Mann, *La verdad de las mentiras*, pp. 51

*Rigoberto*. El niño se identifica con Schiele, mientras hace paralelismos entre su padre, quien encerrado en su biblioteca conversa con la ausente Lucrecia, y el señor Adolph Schiele, que llegaba a tener invitados imaginarios en casa. Aquí, la "enfermedad impronunciada" no se relaciona tanto con la descomposición del cuerpo como con la locura.

No quiero que se vuelva loco y sifilítico como el señor Adolf (...) ¿No conocía ella la historia del señor Adolf Schiele? (...) Una historia terrible, madrastra. Decían que, sin lo que les pasó al señor Adolf Schiele y a la señora María Soukup, no se podía entender a Egon. Porque esa historia escondía el secreto de su pintura.<sup>960</sup>

Foncho, además, se proclama esquizofrénico como su pintor preferido:

¿Sabes en qué otra cosa me parezco a Egon Schiele, madrastra? (...) En que él y yo somos esquizofrénicos.<sup>961</sup>

Yo soy como era él y lo sabes muy bien, porque acabas de decírmelo. Un viejo y un niño. Un angelito y un demonio. O sea, esquizofrénico.<sup>962</sup>

### ***La muerte***

El hombre, al despertarse su conciencia por el trabajo, empezó a ser consciente de la muerte. Entendió que, en su misma esencia, la vida contiene su fin desde el momento en el que se compone una célula nueva juntando los núcleos y desechando el resto de las células que la crearon.<sup>963</sup> El instinto erótico es contradictorio en sí mismo, pues aunque el proceso sexual es antes que nada una exuberancia de la vida, está revestido de un fuerte sentimiento de su fin, y el amor mismo está transido por ansias y recelos de muerte.<sup>964</sup> Eros y el instinto de la muerte están íntimamente entrelazados y a la vez mantienen una lucha perpetua. La dinámica de la vida consiste en estos procesos.<sup>965</sup>

La muerte, entendida como amenaza, sacrificio y destino, siempre supone una actitud de rendición y sumisión que sofoca todo esfuerzo utópico.<sup>966</sup> La vida intenta negar la muerte, condenarla, excluirla. Wellershof concluye que el proceso de renuncia

---

<sup>960</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, pp. 120-121

<sup>961</sup> *ibid.*, p. 208

<sup>962</sup> *ibid.*, p. 210

<sup>963</sup> Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 48; ver también *El erotismo*, p. 246

<sup>964</sup> Andreas Salomé, *El erotismo*, pp. 92-92, ver también Bataille, *El erotismo*, p. 15

<sup>965</sup> Marcuse, *op.cit.*, p. 40

<sup>966</sup> *ibid.* p. 218

del placer, demora de la satisfacción y entrega al trabajo, poco a poco forma a la persona que así se hace capaz de defender las ventajas de la adaptación social contra los destructivos recuerdos irracionales. Pero aun llegando a ese estado, existe un constante residuo de peligro, porque se ha construido un sistema cultural de defensa contra la muerte que hace que los individuos para conservar la vida se vean obligados a renunciar a toda experiencia de vida.<sup>967</sup>

En ese sentido, Martí analiza la relación entre las novelas *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, y la llamada pintura de vanitas. Se trata de un tipo de pintura muy popular en el siglo XVII, en el que se acentúa lo efímero y vacío de cualquier empresa humana frente a la muerte.<sup>968</sup> Marcos Montiel, por su parte, señala que *Los cuadernos de don Rigoberto* sin duda representa una novela finisecular del siglo XX, que enfatiza el placer como defensa frente a la finitud de las cosas.<sup>969</sup>

La muerte es el origen de todas las frustraciones, ya que al ser la negación final del tiempo, se enfrenta a cualquier posibilidad de gratificación duradera. El placer, para ser verdadero, quiere la eternidad. Si desde el principio la eternidad le es privada, el hombre en su estructura instintiva parte de esta frustración, que llega a ser fuente inagotable de todas las demás.<sup>970</sup> Por ello, don Rigoberto se agarra a la fantasía para espantar la idea de la muerte, librando día tras día la batalla contra el envejecimiento de su cuerpo, creyendo que, de tal manera, frenará su deterioro físico.<sup>971</sup>

Este cuidado tan laborioso de su cuerpo no tenía por objeto volverlo más apuesto o menos feo (...), sino hacerle sentir que, de este modo, atajaba en algo la cruenta zapa del tiempo, que así contenía o demoraba el fatídico deterioro impuesto por la ruina Natural a lo existente.<sup>972</sup>

Rigoberto, en sus fantasías, además de ser el dueño del cuerpo de su esposa, también es el dueño de la vida de los demás. Condenando al esclavo Atlas a la muerte porque la reina se sentía incómoda, y amenazando de muerte al organista de "Venus con amor y música", el doble pictórico del protagonista ostenta el poder sobre lo erótico y lo

---

<sup>967</sup> Wellershof, Dieter, *Literatura y principio del placer*, Madrid, Ediciones Guadarrama, Labor, 1976, p. 17

<sup>968</sup> Martí Peña, *op.cit.*, *Elogio y Los cuadernos* ante la crítica

<sup>969</sup> Marcos Montiel, Juan Francisco, "Modelos clásicos y ficción erótica en *Elogio de la madrastra*: un viaje de ida y vuelta", en Fernández Ariza (coord.), *op.cit.*, p. 148

<sup>970</sup> Marcuse, *op.cit.*, p. 213

<sup>971</sup> Martí Peña, *op.cit.*, Epílogo. Resistir soñando, El retrato de don Rigoberto

<sup>972</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 93

vital, que, una vez más, se encuentran unidos. Sin embargo, su poder reina sólo en la fantasía, pues la transgresión verdadera de Foncho pasa sin recibir castigo alguno.

Lucrecia también se contagia de la lucha contra el paso del tiempo de su marido: "No envejeceré nunca(...) Aunque tenga que vender mi alma o lo que sea. No seré nunca fea ni desdichada. Moriré bella y feliz."<sup>973</sup> Sin embargo, en su búsqueda del placer que le proporcionase la eternidad, Lucrecia se alimenta de la juventud de Foncho, casi como un vampiro:

Cerró los ojos y le pareció escuchar el lento movimiento de la sangre temprana bajo esa piel elástica. "Esta es la vida latiendo, la vida viviendo", pensó, maravillada.<sup>974</sup>

Una vez conquistada la fórmula de la eterna juventud, Lucrecia puede declarar, en la éfrasis "Laberinto de amor":

Se ha suspendido el tiempo, por supuesto. Allí no envejeceremos ni moriremos. Eternamente gozaremos en esa media luz de crepúsculo que ya estupra la noche.<sup>975</sup>

Finalmente, en *Los cuadernos*, la muerte se teme casi como una especie de castigo divino a los dos protagonistas masculinos. Mientras teme por la vida de su padre, pensando que tal vez estuviera enfermo como el padre de Schiele, Foncho se identifica con el pintor, que murió de gripe española a los 28 años, tan solo 3 días después de su esposa embarazada. El pintor y sus demonios transgresores tuvieron un final trágico, y esa muerte prematura también la teme el hijo de Rigoberto, identificándose con él y adoptando su fragilidad existencial.<sup>976</sup>

En *El Paraíso en la otra esquina*, por el contrario, se plantea, además de la enfermedad, el tema del suicidio. Tras conocer la muerte de su hija preferida, Aline, y decepcionado por la falta de reconocimiento de su arte, en 1898 Gauguin intenta suicidarse, aunque sin éxito. El suicidio, según Gauguin, si nos atenemos incluso a sus cartas más tempranas, es el derecho y privilegio del individuo cuando todo empieza a

---

<sup>973</sup> *ibid.*, p. 60

<sup>974</sup> *ibid.*, p. 144

<sup>975</sup> *ibid.*, p. 159

<sup>976</sup> Marcos Montiel, "Modelos clásicos y ficción erótica en *Elogio de la madrastra*: un viaje de ida y vuelta", en Fernández Ariza (coord.), *op.cit.*, p. 149

andar mal. De la misma manera, como uno tiene derecho a elegir su vida, también tiene el derecho de elegir su muerte.<sup>977</sup>

En la novela, esta decisión es consecuencia, entre otras cosas, del vacío que siente Gauguin después de terminar la gran tela "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?", en la que trabajaba sin parar durante dos meses y que representaba precisamente el ciclo de la vida en el mundo maorí, una verdadera obra maestra según todos los críticos. Inspirada en los frisos de oro de Puvis de Chavannes, fue pensada, o por lo menos así nos lo hizo creer Gauguin, como su testamento artístico.

Gauguin elige morir tragando arsénico, del mismo modo que la heroína más querida de Vargas Llosa, Emma Bovary. Pero el pintor falla en su intento, pues ingiere excesiva cantidad del veneno, que acaba vomitando.

Bruscamente, su sueño mudó en pesadilla. Se ahogaba. Algo espeso y caliente le subía por el esófago y le cerraba la garganta. No podías escupirlo. Estuvo mucho rato así, sufriendo, ahogándose, removiéndose, presa de la angustia. Cuando abrió los ojos, se había vomitado encima y una fila de hormigas rojas desfilaba por su pecho, contorneando las manchas del vómito. ¿Estabas vivo? Estabas vivo.<sup>978</sup>



Paul Gauguin "¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?" (1897)  
Óleo sobre lienzo  
Museo de Bellas Artes de Boston

<sup>977</sup> Andersen, *op.cit.*, pp. 35-36

<sup>978</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 247

Finalmente muere a causa de su enfermedad impronunciable, en la isla de Hiva Oa en las Marquesas, a la edad de 55 años. Tomás Eloy Martínez considera que las últimas páginas de *El Paraíso en la otra esquina*, que narran su fallecimiento, representan "una de las escenas de muerte más sobrecogedoras de la literatura"<sup>979</sup>. De la misma manera que paraba el tiempo para captar la inmovilidad de los lienzos del pintor, aquí el novelista lo detiene para toda la eternidad, afirmando, una vez más, que el Paraíso y la gloria no son de este mundo.

No vio ni oyó, ni supo que su único epitafio fue una carta del obispo de Hiva Oa a sus superiores, que, con el correr de los años, Koke ya famoso, alabado y estudiado, y sus cuadros disputados por coleccionistas y museos en el mundo entero, todos sus biógrafos citarían como símbolo de lo injusta que es a veces la suerte con los artistas que sueñan con encontrar el Paraíso en este terrenal valle de lágrimas: "Lo único digno de anotarse últimamente en esta isla ha sido la muerte súbita de un individuo llamado Paul Gauguin, un artista reputado, pero enemigo de Dios y de todo lo que es decente en esta tierra".<sup>980</sup>

---

<sup>979</sup> Martínez, T.E., *art.cit.*

<sup>980</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 485

## A modo de conclusión: La omnipotencia de las ideas

Los hombres primitivos tenían la sensación de subyugar la naturaleza a través de una serie de costumbres y ritos. El mecanismo psíquico que regía esta relación mágica con el universo era el hecho de que el pensamiento humano, en un nivel evolutivo inferior, estaba dirigido únicamente hacia afuera, proyectando sus ideas hacia el mundo exterior, lo cual le daba la falsa convicción de dominar los hechos y los objetos fuera de su mente. El fenómeno, también propio de los neuróticos, fue bautizado por un paciente de Freud como "omnipotencia de las ideas"<sup>981</sup>.

Ese mismo fenómeno, en el que nuestra psique reordena el mundo según sus antojos y donde los procesos psíquicos predominan sobre los hechos de la vida real, se encuentra en la base de todo arte.

Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque -merced a la ilusión artística- efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero.<sup>982</sup>

El arte mimético de los antiguos griegos era una actividad útil que se interpretaba de manera gnoseológica. Por eso, dado que participaba en la adquisición del conocimiento, tenía carácter racional. En su afán de imitar a la perfección la vida de los hombres, el artista adquiere poderes casi divinos, y así, cuando Simónides afirma que la pintura tiene voz y la poesía tiene forma visual, su pensamiento va en línea con el deseo de mimetizarse con la realidad hasta el punto de destruir la barrera entre el arte y los hombres. Una obra pictórica o literaria debe asemejarse al ser humano que combina, en su lenguaje y presencia, estas dos características.<sup>983</sup>

A partir del siglo XVIII, sobre todo con Kant, la estética empieza a separarse como disciplina. El criterio de la subjetividad se impone al concepto de mimesis y la imaginación aparece como mediadora entre los sentidos y el intelecto. A la vez, empieza a perder fuerza la línea del pensamiento que otorga al arte un poder

---

<sup>981</sup> Freud, *Tótem y tabú*, pp. 116, 120-121

<sup>982</sup> *ibid.* pp. 122

<sup>983</sup> Steiner, "La analogía entre la pintura y la literatura", en Gilman, E.B. [et.al.], *op.cit.*, pp. 31-32

moralizante y entiende la estética como algo que podría influir en la realidad, mientras que la filosofía, fundamentada sobre todo en Hegel, contempla el arte como una disciplina autónoma, con la única finalidad de representar la belleza, cobra más ímpetu. Con esta última, nace la idea del "arte por el arte", esencial para los escritores del siglo XIX que afirman que la estética supera la ética, que tiene moral propia e, incluso, que la vida imita al arte. En cuanto a su relación con la "verdad" del mundo, se cree que la forma artística encierra la idea, pero que la transmite de una forma que apela no sólo al intelecto, sino también al corazón y los sentidos. "La filosofía intenta convencer, expresarse conceptualmente. La literatura intenta conmover y vivir la idea."<sup>984</sup>

En el siglo XX, después de los principios de mimesis y subjetividad, llegan las vanguardias, que ven el arte como un objeto independiente con el mismo grado de "coseidad" que cualquier otro objeto en el mundo. De acuerdo con ese principio, hay que crear una porción de la realidad en vez de representarla.<sup>985</sup> Para ello, Breton reivindica el poder absoluto de la imaginación, afirmando su valor frente al papel sustitutivo que le deparó el psicoanálisis:

Reducir la imaginación a la esclavitud, aun cuando sea en provecho de lo que se llama groseramente felicidad, significa alejarse de todo lo que, en lo más hondo de uno mismo, existe de justicia suprema. La imaginación sola me informa sobre lo que puede ser<sup>986</sup>.

Los surrealistas, que utilizaron ampliamente el psicoanálisis, se rebelan contra la necesidad de que las fuerzas mentales opuestas al principio de la realidad sean relegadas al inconsciente y se presenten como elementos irracionales que deben ser conquistados en nombre del progreso. En la misma línea, Marcuse afirmará, en *Eros y civilización*, que el principio de la realidad mutila la mente, otorgando al ego el monopolio de interpretación y la capacidad de manipular la realidad. La otra parte, la que queda libre del control del principio de realidad, se queda impotente e irreal, y las facultades receptoras que tienden a la gratificación son opuestas al principio de la realidad.

La fantasía, sin embargo, es la que conserva la estructura de la psique anterior a la organización de la civilización y restaura la memoria de los tiempos cuando la gratificación de los instintos era completa. En ese sentido está fuertemente vinculada a

---

<sup>984</sup> Alsina, *op.cit.*, pp. 18-22, 42 55-56

<sup>985</sup> Steiner, "La analogía entre la pintura y la literatura", en Gilman, E.B. [et.al.], *op.cit.*, pp. 47-49

<sup>986</sup> Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2001, p. 21

la sexualidad. La imaginación lleva el distintivo de ser la única actividad mental que tiene un alto grado de libertad con respecto al principio de la realidad. Empieza en forma de los juegos infantiles, se desarrolla a través del soñar despierto, abandona su dependencia de los objetos reales y permanece a lo largo de la vida protegida de las alteraciones de la civilización y ligada al principio del placer.

La relevancia de la fantasía es la de no permitir el dominio completo de la razón, resguardando las aspiraciones de realización completa del hombre. En ella pervive el sistema de valores de los cuentos de hadas y del arte popular, y las imágenes de libertad y satisfacción más allá de la razón cobran cuerpo y vida. Y aunque no se ha intentado nunca derivar de ahí un principio de realidad válido, la esencial importancia de la fantasía para la estructura mental total estriba en el hecho de que participa a la vez en lo más profundo de nuestro ser inconsciente y en los dominios conscientes del ego. La imaginación se halla libre del principio de la realidad, pero simultáneamente participa en los procesos de la mente racional. Es un proceso que se da precisamente en las obras de arte, dado que su producción siempre conserva el componente racional aunque su inspiración parta de una fuente instintiva.

A favor de esa opinión hay que añadir el argumento de que la espontaneidad y la irracionalidad de la creación artística, hoy en día no parecen tener ningún sostén en la teoría. Gombrich, por ejemplo, entiende que la intención del pintor es limitada porque el producto siempre va por delante y el control se ejerce por retroalimentación. Sin embargo, el control existe y, de hecho, debe ser muy firme para lograr la imagen deseada.<sup>987</sup> Van Gogh, en una de las cartas que envía a su hermano Theo, explica que el arte es puro trabajo y cálculo. "Ya me gustaría ver un borracho ante una tela", afirma el gran holandés, tan conocido por su supuesta locura como por su obra.<sup>988</sup>

El arte, por tanto, es el universo en el que se mezcla lo subjetivo y lo objetivo, la percepción y la comprensión, es la fantasía que toma forma y que así, siendo la corporeización de la imaginación y su producto material, exterior y objetivo, se opone al principio dominante que sostiene que todo tipo de armonía entre lo racional e irracional, entre la razón y la felicidad, es imposible. Encarna la protesta del individuo total, en unión con su esfera inconsciente, con sus semejantes, con la naturaleza y con el pasado

---

<sup>987</sup> Gombrich, *La preferencia por lo primitivo*, pp.235

<sup>988</sup> Van Gogh, Vincent, Carta no. 507, en: *Cartas a Theo*, traducción, fragmentos biográficos, notas y epílogo de Antonio Rabinad, Barcelona, Paidós, 2004, p. 259

arcaico. Cuando el trabajo artístico es genuino, el término sublimación no se puede aplicar en su verdadero sentido porque detrás de la forma estética sublimada se revela el contenido insublimado que vincula el arte con el principio del placer.<sup>989</sup>

En las producciones artísticas, según Bataille, se conserva el carácter delirante de las antiguas religiones que nos puede transfigurar, corroer, divinizar o ridiculizar. Pero a diferencia de los mitos religiosos que se consideraban reales, ahora nos encontramos ante un sinsentido que expresa la verdad a través de sus supuestas mentiras. El arte no busca la paz, el arte produce penumbras, inquietudes, introduce el equívoco, abre el vacío al exceso del deseo, aunque sin poder cambiar lo que es dado por la naturaleza y la sociedad. La literatura, el erotismo y la felicidad son formas de lo sagrado y permiten intuir lo sagrado en nosotros. Nos eleva por encima del mundo racional, de sus finalidades y sus leyes.<sup>990</sup> La fantasía se proyecta hacia unos espacios futuros donde nuestra vida potencial se intenta reconocer a sí misma. Al ideal de la persona terminada, que ya es el anuncio de su muerte, se opondría un proceso continuo que intenta equilibrar la tensión entre los deseos y la realidad.<sup>991</sup>

Es arriesgado considerar el arte como instrumento de conocimiento, advierte Umberto Eco. Las aspiraciones del artista a ser vidente siempre tienen algo equívoco. Sin embargo, en línea con los surrealistas, el semiótico italiano afirma que "El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal."<sup>992</sup> Esos objetos autónomos tienen la calidad de *metáforas epistémologicas*: en cada siglo, las obras del arte reflejan el modo como la ciencia o la cultura de la época ven la realidad.

...

Efrain Kristal divide la obra de Vargas Llosa en tres fases. En el principio, se trataba del escritor que intenta usurpar el lugar de dios, creando una realidad alternativa que desafiara al mundo objetivo. En una segunda fase, a la que pertenecerían *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, aparecen las actividades "compensatorias", como la literatura, el arte y el erotismo, que sirven para contrarrestar

---

<sup>989</sup> Marcuse, *op.cit.*, pp. 27-32, 88, 110, 137-138, 140, 153-154, 172

<sup>990</sup> Bataille, "La voluntad de lo imposible" y "Carta a René Char sobre las incompatibilidades del escritor", en: *La felicidad, el erotismo y la literatura*, pp. 11- 12, 23, 142-151

<sup>991</sup> Wellershof, *op.cit.*, pp. 12-13, 25

<sup>992</sup> Eco, *Obra abierta*, p. 79

las carencias de la vida y tienen la capacidad de satisfacer temporalmente nuestros anhelos irracionales. La última fase de su creación literaria<sup>993</sup> es la más pesimista: los "demonios" que incitan a escribir simbolizan un mal arraigado y difícil de erradicar, y aunque la fantasía sigue volando alto, se señala cada vez más el carácter esencialmente insatisfactorio del mundo y la brecha profunda e insuperable entre los dos dominios. A esta última fase pertenecerían *El Paraíso en la otra esquina*, *Travesuras de la niña mala* y *El sueño del celta*. La novela sobre Paul Gauguin y su abuela Flora refleja una nueva convicción; que la perfección en el arte es solo un recordatorio de que tal perfección no se puede dar en la vida real.<sup>994</sup> Si a esto añadimos las últimas dos novelas del escritor, *El héroe discreto* y *Cinco esquinas* podemos decir que se reafirma la existencia de esos individuos particulares que, debido a su carácter o las circunstancias, son capaces de emprender hazañas en su parcela de la realidad (uno de ellos, curiosamente, es el soñador de don Rigoberto), pero también se revaloriza el territorio de lo privado y lo íntimo, donde el erotismo y los placeres estéticos rescatan el alma del hombre ante el inevitable y amenazante declive de la sociedad.

El arte, la literatura, en suma, nuestra vida de mentiras, tienen su dimensión individual y social, y también un valor trascendental y absoluto. La ficción, por una parte, nos refleja. Es un espejo mágico que muestra todo, hasta lo más profundo y escondido de nuestros instintos, deseos y temores, disimulados para poder vivir en la sociedad, pero inseparables del conjunto del ser humano.<sup>995</sup> La ficción también nos completa, "a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y los apetitos y fantasías de desear mil"<sup>996</sup>. Nos ayuda a orientarnos por el laberinto de nuestras existencias y a superar las frustraciones que nos causa la realidad. Finalmente, la ficción añade algo a la realidad. Más que reflejar la vida, representa aquello de lo que ésta carece y, para poder alcanzarlo, tenemos que inventarlo, afirmando el valor de la imaginación y el derecho a ilusionarnos.<sup>997</sup>

Aquí ya no se trata sólo de una metáfora epistemológica en el sentido empleado por Eco. Más que reflejar lo que fue la cultura, la civilización y la sociedad de un tiempo, la ficción representa aquello que no fue; la historia posible, pero no realizada.

---

<sup>993</sup> No se han tenido en cuenta las últimas novelas, *El héroe discreto* y *Cinco esquinas*.

<sup>994</sup> Kristal, *op.cit.*, Introduction, From utopia to reconciliation, *The Way to Paradise, The Bad Girl* and *The Dream of the Celt*

<sup>995</sup> Vargas Llosa, "La verdad de las mentiras", en: *La verdad de las mentiras*, p. 22

<sup>996</sup> *ibid.*, p. 21

<sup>997</sup> Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 29

Vargas Llosa considera que una novela es testimonio de su época en tanto en cuanto retrata no lo que fueron los hombres y sus vidas, sino aquello que querían ser y el modo en el que se veían, pues la historia no está poblada sólo de seres de carne y hueso, sino también de sus fantasmas.<sup>998</sup> A partir de ahí:

"Las mentiras de la literatura se vuelven verdades a través de nosotros, los lectores transformados, contaminados de anhelos y, por culpa de la ficción, en permanente entredicho con la mediocre realidad."<sup>999</sup>

La dimensión social de la ficción, junto a su función embellecedora y compensatoria de la existencia racional, es algo que no se puede obviar en el novelista, ya que, por mucho que en algunos momentos parezca haber abandonado la idea del poder subversivo de la literatura, vuelve sobre ella una y otra vez. La vida de mentiras dio el impulso decisivo al hombre primitivo cuando pudo compartirla y convertirla en un acto colectivo, y desde entonces está aquí para crear inconformidad y valor para transformar el mundo.<sup>1000</sup> Soñar con vidas que no tenemos es otra manera de rebelarse. Nos hace conscientes de las carencias de nuestro mundo, por lo que la ilusión siempre va acompañada de insatisfacción.<sup>1001</sup>

Una simple consulta de las fechas de las frases citadas en los párrafos anteriores nos permite concluir que la relación entre la ficción y la realidad, el lugar y el papel de la literatura en las vidas humanas, ha sido una preocupación continua para el novelista, y que existen ciertas constantes en su pensamiento que no han variado con el transcurso de los años. En este trabajo, sin embargo, hemos intentado poner esa problemática en un contexto concreto, ya que, más que la dicotomía entre la literatura y la vida real, nos interesa el papel que tiene la pintura en esa relación.

...

Javier del Prado destaca que los objetos se pueden convertir en testimonios de los hechos y sustituirlos cuando éstos desaparecen.<sup>1002</sup> Las cosas pueden tener vida propia y contribuir poderosamente a la narración. Vargas Llosa, en su ensayo sobre

---

<sup>998</sup> Vargas Llosa, "La verdad de las mentiras", en *La verdad de las mentiras*, p. 22

<sup>999</sup> Vargas Llosa, Mario, "Elogio de la lectura y la ficción", (*art.cit.*)

<sup>1000</sup> Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, pp. 16-17, 26

<sup>1001</sup> Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, p. 15

<sup>1002</sup> Del Prado Biezma, Javier, *Análisis e interpretación de la novela*, Madrid, Editorial Síntesis, 1999, p. 55

*Madame Bovary* también apunta que los objetos pueden ser elevados más allá del mundo de lo inerte:

(...) dotados de cualidades insospechadas, como, por ejemplo, una recóndita psicología, una capacidad de comunicar mensajes y despertar emociones, que hacen de ellos, pese a sus cuerpos inmóviles, pétreos, ciegos y mudos, seres imbuidos de profunda animación, de secreta vida.<sup>1003</sup>

Destaca que Flaubert hace que los sentimientos parezcan hechos, que puedan verse y casi tocarse. Esa sensación, además, siempre va íntimamente unida a la predilección por los placeres del cuerpo, el respeto por el sentido y el instinto, a la preferencia por la vida terrenal. Los objetos materializan los apetitos de belleza despertados por la imaginación y las lecturas de Emma.<sup>1004</sup>

Si, además, no se trata de un objeto cualquiera, sino de una obra de arte, podemos suponer que tal objeto está capacitado para materializar movimientos espirituales y sensuales bastante más complejos. Desde la antigüedad, el concepto de la fantasía ha sido vinculado a la imagen, que, según unos, se evoca a partir de nuestra percepción y, según otros, es autónoma y creada por la mente.<sup>1005</sup> Sea como sea, el artista capta un elemento emotivo, sensorial y espiritual, en un esfuerzo racional crea una obra material que es parte de nuestra realidad.

Vargas Llosa lleva el simbolismo de la pintura a su terreno, y la interpreta de tal manera que encarna precisamente una de sus grandes preocupaciones: la relación entre la vida y las "mentiras" de la ficción. La pintura, en sus novelas, es la forma material de la fantasía; representa la ficción dentro de la ficción, y los personajes establecen con ella una relación paralela y parecida a la que el lector construye con respecto a la novela (recepción) y aquella que fabrica el autor al escribirla (creación).

“El Objeto de Arte tiene sobre la Idea una doble ventaja: ésta es siempre concepto, abstracción; es especulación, es siempre irrealidad y, como tal, pertenece al mundo de lo imaginario y del fantasma, aunque genere una Filosofía; el Objeto de Arte, al encarnar la Idea, espiritual, en un cuerpo material, la injerta en la realidad prehensible

---

<sup>1003</sup> Vargas Llosa, *La orgía perpetua: Flaubert y “Madame Bovary”*, pp. 150-151

<sup>1004</sup> *ibid.*, pp. 23-25

<sup>1005</sup> Quintero Tobón, *art.cit.*, p. 200

por los sentidos; la convierte en presencia sin que pierda su valor espiritual, capaz de trascender la materia; repite, en profano, el misterio de Encarnación”.<sup>1006</sup>

Gauguin y todos los simbolistas intentaban llegar hasta la esencia de la realidad a través de una contemplación intuitiva y emocional del mundo. Aquí no se trata sólo de fantasear, sino de lograr un entendimiento constructivo en el que la imaginación y las emociones se unen a la razón y la observación para llegar a verdades universales. Se trata de una síntesis de ideas, sueños y ciencia, cuyo símbolo es la obra del arte. El arte puede comunicar verdades relevantes sobre aspectos de la realidad, porque el artista percibe las leyes intrínsecas de la forma y la experiencia, utilizándolos después para crear formas nuevas.<sup>1007</sup> En la novela se recoge precisamente esta faceta de la pintura simbolista; no tanto la capacidad del pintor de capturar una visión interior, como la de crear una realidad nueva que borre los límites entre lo subjetivo y lo objetivo.<sup>1008</sup> Cada vez que Gauguin realiza una obra maestra, advierte que en ella ha logrado cruzar esa frontera y fundir ambos mundos en uno solo. Y, a medida que avanza la novela, el propio pintor se sumerge en este limbo.<sup>1009</sup>

El conocimiento intuitivo adquirido, debe plasmarse en la creación de la obra de arte como un mundo nuevo. La cualidad de novelista-dios de Vargas Llosa, que usa su motivación irracional (sus "demonios") para crear una realidad alternativa que desafiaría al mundo objetivo, se reproduce aquí en la figura del pintor-dios. Ambos -Van Gogh y Gauguin- en *El Paraíso en la otra esquina* creían en la idea del artista como el Creador. Y mientras el primero se esforzaba en exteriorizar su mundo íntimo, el francés precisamente buscaba e inventaba alternativas a lo conocido. "Cristo era el más grande de los artistas", decía Van Gogh, "Quiero que mi pintura conforte espiritualmente a los seres humanos, Paul. Como los confortaba la palabra de Cristo."<sup>1010</sup> Paul, por su parte, entiende que el arte añade algo al mundo existente:

---

<sup>1006</sup> Del Prado Biezma, *op.cit.*, p. 333-334

<sup>1007</sup> Margolis, *op.cit.*, p. 21

<sup>1008</sup> Kristal, *op.cit.*, From utopia to reconciliation, *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*

<sup>1009</sup> "Su cabeza ya no parecía capaz de discriminar entre fantasía y realidad. (Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 208)

<sup>1010</sup> *ibid.*, p. 336. De allí, los girasoles: "Los pintaba sin descanso y a ellos se refería a menudo cuando exponía sus teorías sobre la pintura. Esas flores no seguían el movimiento del sol por casualidad o ciego mandato de las leyes físicas. Había en ellas algo del fuego del astro rey y, si uno las observaba con la devoción y terquedad con que lo hacía Vincent, advertía en ellas el "halo" que las circundaba. Pintándolas, procuraba que, sin dejar de ser girasoles, fueran también antorchas, candelabros". (*ibid.*, p. 342)

“Las obras de arte constituían una realidad aparte, más pura, más perfecta, más ordenada, que este mundo sórdido y vulgar. Entrar en la órbita del arte era acceder a otra vida, en la que no sólo el espíritu, también el cuerpo se enriquecía y gozaba a través de los sentidos.”<sup>1011</sup>

Los ejemplos se suceden hasta el final de su vida, cuando el pintor afirma que la obra de arte no consiste en imitar la Naturaleza, sino en “dominar una técnica y crear mundos distintos del mundo real”.<sup>1012</sup> Gauguin, con sus colores atrevidos y antinaturalistas, perspectivas orientadas a la bidimensionalidad, espacios atravesados, simplificación de las formas, introducción de elementos exóticos, poco a poco transforma y embellece la realidad que le rodea. Ese es el elemento añadido del que carece la historia de Flora Tristán. La idea sin forma de la luchadora social no tiene la misma fuerza que el atractivo mundo de Gauguin. Porque ese mundo no es uno sólo; a través de los vasos comunicantes que son la realidad de la novela y su ficción/pintura, se completa la figura del protagonista y de todo su entorno. No en vano, decía que en el futuro, para averiguar cómo eran los maoríes, la gente consultaría sus pinturas.<sup>1013</sup>

...

Al igual que Gauguin, los protagonistas del *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto* están convencidos de que el arte se sobrepone a la realidad. Prueba de ello son los numerosos ejemplos en los que la pintura parece ser anterior a los hechos de la vida o, siendo atemporal, abarcar a todos, reinterpretándolos y captando su dinamismo en una especie de inmovilidad eterna.

Allí estaremos los tres, quietos, pacientes, esperando al artista del futuro que, azuzado por el deseo, nos aprisione en sueños y, llevándonos a la tela con su pincel, crea que nos inventa.<sup>1014</sup> ["Diana después de su baño"]

Ahora ya sabes que, aun antes de que nos conociéramos, nos amáramos y nos casáramos, alguien pincel en mano, anticipó en qué horrenda gloria nos convertiría,

---

<sup>1011</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 374

<sup>1012</sup> *ibid.*, p. 474

<sup>1013</sup> "Koke, Koke: esa desaparecida cultura habías tenido que crearla tú de pies a cabeza para que existiera. ¿Habían sido alguna vez los maoríes como aparecían en el cuadro? Naturales, amigos de sus cuerpos, hermanos de los árboles que les ofrecían sus frutos, del mar y la laguna donde pescaban y se bañaban y cuyas aguas rasgaban sus ágiles piraguas, protegidos de las desgracias por esa diosa inquietante, Hina, a la que habías tenido también que inventar para ellos, ya que ningún tahitiano recordaba cómo fue, cuando la adoraban sus antepasados. (Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, p. 253)

<sup>1014</sup> Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, p. 76

cada día y cada noche de mañana, la felicidad que supimos inventar.<sup>1015</sup> ["Laberinto de amor"]

Habra sugiere que la écfrasis de "Diana después de su baño", movilizándolo al cuadro y dirigiéndose directamente al lector, para luego retomar su papel de objeto de arte, donde el futuro espera al artista, es el punto de partida de una cadena de creaciones interartísticas. El comentario del "Laberinto de amor" complementa el anterior; Lucrecia interpela tanto al pintor del futuro, como el del pasado.<sup>1016</sup>

Rigoberto reinventa los lienzos, los dibujos, los grabados y las acuarelas en una serie de écfrasis que pretenden superar el original, y de tal manera relaciona el mundo de la pintura de todos los tiempos con el momento presente, afirmando la universalidad del arte.<sup>1017</sup> Su musa Lucrecia existía mucho antes de que naciera en el Perú de la segunda mitad del siglo XX, como la "Danae" de Klimt ("el maestro te anticipó, te adivinó, te vio, tal como vendrías al mundo y serías, al otro lado del océano, medio siglo después"<sup>1018</sup>) o como "La maja desnuda" de Goya ("aunque con los muslos más abiertos"<sup>1019</sup>). Lucrecia acepta el juego de su marido, en el que su verdadera morada es el mundo de la pintura de la que Rigoberto es su creador. Al escribirle el único anónimo que sale de su puño y letra, pregunta: "¿No habré infringido esa ley no escrita que prohíbe a la figura de un retrato salirse del cuadro a hablarle a su pintor?"<sup>1020</sup> También Foncho, al observar el colorido traje de payaso de Frederike María Beer pintado por Schiele, encuentra unas campesinitas peruanas, colocadas allí para que justamente él las encuentre. Es la prueba de su identificación con Schiele y, además, simboliza ya no sólo la universalidad temporal del arte, sino también su unidad geográfica. Junto a esto, a través del juego de los cuadros, emulando el proceso de pintar de Schiele, Foncho participa en esta repetición eterna del esquema creación-recepción-recreación.

Rigoberto ordena su mundo según sus propios caprichos y concede prioridad a sus libros, cuadros y grabados por encima de las personas. Éstos, además, siguiendo el afán de su dueño de mantener siempre un número fijo de objetos, se renuevan y reciclan, como si se tratase de seres vivos que nacen y mueren. Las materias primas

---

<sup>1015</sup> *ibid.*, p. 161

<sup>1016</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual*

<sup>1017</sup> Habra, Hedy. "Postmodernidad y reflexividad estética en *Los cuadernos de don Rigoberto*", en: *Chasqui* 30.1, 2001, pp. 84

<sup>1018</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 52

<sup>1019</sup> *ibid.*, p. 74

<sup>1020</sup> *ibid.*, p. 251

tienen sentido sólo si pasan por el tamiz de la civilización que lo transmuta como material de una obra de arte.<sup>1021</sup> Lo que se exalta en estas novelas es el objeto no natural y el mundo artificial creado por el hombre muy por encima de la vida. "La superioridad de la obra artística y, por tanto, la preterición de su vida y actos parecen explícitos en estas palabras, en las que no se ejerce ninguna valoración de tipo moral".<sup>1022</sup> Rigoberto no sólo da supremacía al artefacto, sino que coloca el arte en el origen de la realidad.<sup>1023</sup>

Agudelo afirma que la motivación de las acciones de los protagonistas del *Elogio* y *Los cuadernos* es casi exclusivamente de corte pasional y estético, como si los tres estuvieran diseñados a partir del significado simbólico de las pinturas y dibujos. De tal manera, los personajes ficcionales parecen surgir de la otra ficción; la que representan las artes visuales. Y de ahí la necesidad de cruzar la frontera entre la literatura y las artes plásticas, entre la palabra y la imagen.<sup>1024</sup>

...

Después de todo lo que hemos expuesto en este trabajo, la afirmación de que las vidas de los personajes de las tres novelas analizadas se rigen por los criterios estéticos parece una conclusión lógica e inevitable. "Mi moral no es la de los burgueses. Ahora, mis instintos ordenan mis actos. Gracias a esta nueva filosofía, seré un gran artista"<sup>1025</sup> afirma Paul Gauguin, mientras Rigoberto declara que "todo lo que importa es, a la corta o a la larga, estético."<sup>1026</sup>

No obstante, esa afirmación choca con otra conclusión, también inevitable: el hombre no puede subsistir en el mundo de la fantasía, pues una existencia prolongada bajo principios artísticos es posible sólo en ciertos individuos privilegiados; al fin y al cabo, la "omnipotencia de las ideas" es una característica de los neuróticos. Aunque sólo la imaginación es el dominio de la perfección y únicamente en ella se consigue la unión entre lo real y lo deseado, la opinión de la crítica es que los mundos fantásticos de los personajes de Vargas Llosa son algo efímero y pasajero. El inevitable aterrizaje sólo les

---

<sup>1021</sup> *ibid.*, pp. 17, 43

<sup>1022</sup> Ruiz Barrionuevo, "Las trasposiciones de arte en *Los cuadernos de don Rigoberto*", en: Fernández Ariza (coord.), *op.cit.*, p. 152

<sup>1023</sup> Habra considera que se trata de una actitud marcadamente postmoderna (Habra "Postmodernidad y reflexividad estética en *Los cuadernos de don Rigoberto*", p. 85)

<sup>1024</sup> Agudelo, *art.cit.*, p. 16

<sup>1025</sup> Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, pp. 438-439

<sup>1026</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 295

hace más conscientes de lo que no tienen, y la persecución de los ideales de belleza y plenitud que los hacen evadirse constantemente, crea una insatisfacción permanente. El propio escritor ha hablado en muchas ocasiones del descontento, incluso fracaso, de sus personajes debido a ese choque con la realidad que no podemos evitar por muy rica y fértil que sea nuestra fantasía o precisamente a causa de esto. Martí considera que el novelista teje una red de ilusiones, de proyecciones en el mundo inventado para sus personajes y los lectores, para luego expulsarnos a todos de ese paraíso artificial.<sup>1027</sup>

Pero Vargas Llosa al mismo tiempo admira a esos seres que tienen el valor de querer insertar sus sueños en la realidad. Son personajes memorables como Don Quijote y Madame Bovary, de los que advierte que no son incapaces de percibir la realidad con exactitud ni tampoco confunden sus deseos con la vida objetiva. Su locura, y lo que es más importante, su grandeza, está en el intento de realizar esos deseos.<sup>1028</sup>

En estas conclusiones queremos dar un paso más en esta línea de interpretación. La metáfora de Madame Bovary es la de un personaje trágico que no pudo soportar el peso de su fantasía. Pero la metáfora de Don Quijote es bastante más adecuada para describir a estos personajes, aunque para encontrarla tengamos que referirnos a su segunda parte. Diez años después de que el hidalgo manchego regresase a su casa, ocurre algo curioso: la realidad y la fantasía se funden de verdad y el mundo empieza a doblarse ante su inquebrantable voluntad de soñar.

Si observamos a los personajes de Vargas Llosa, a primera vista parece que sus existencias les deparan muchos contratiempos a causa de su desbordada imaginación. Desde el principio, seguimos el vaivén de la vida de Gauguin quien, después de pintar cada obra maestra, cae en picado hacia las garras de su deplorable realidad. En el momento de la creación, el pintor se siente parte de la esencia del mundo primitivo y la naturaleza únicamente para luego enfrentarse con la incomprensión, la falta de dinero o la enfermedad. Lo mismo ocurre con Rigoberto. Si leemos únicamente *Elogio de la madrastra*, la impresión que percibimos es que su fantasía desbocada conduce a la tragedia familiar y que abrir la puerta a la imaginación libre de trabas éticas puede llevar a los personajes (y a las personas) a cometer auténticas barbaridades.

---

<sup>1027</sup> Martí Peña, *op.cit.*, "Venus con amor y música" (*Elogio VII*. 95– 106)

<sup>1028</sup> Vargas Llosa, *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*, 122

Pero también somos testigos de la felicidad de los protagonistas. Ocurre cada vez que el pintor logra apoderarse de la visión de la esencia del mundo primitivo y trasladarla a la tela. Ocurre también en todos los encuentros eróticos de Rigoberto y Lucrecia, inspirados y embellecidos por el arte. Y ocurre también cuando, inspirado por su prolijidad creativa, el pintor sodomiza a su joven amante. O cuando Lucrecia hace el amor con su hijastro. La felicidad es inherente a la creatividad artística y al goce estético y, asimismo, a la liberación de los instintos primarios que tiene lugar cuando la materia del arte se vierte en la realidad objetiva.

La pregunta que se plantea es si realmente cabe hablar de remedios efímeros y personajes fracasados. Pudimos concluir que Gauguin, más que buscar el Paraíso, lo inventaba por el camino, trasladándose de un sitio a otro, cambiando movimientos artísticos, asimilando técnicas y elaborando una teoría artística a la medida de su pintura. La esencia de su búsqueda no es la existencia, sino la creencia en ese lugar ideal donde el arte es vida y la vida es arte; la decepción es sólo otro de los pasos en el camino hacia ninguna parte. Por eso no tiene sentido preguntar si el pintor encontró su Edén terrenal. La tierra, las personas y la Naturaleza están al servicio de su visión. Y Martinica, Bretaña y Tahití se doblegan ante el poder de su pincel.

Todo en Gauguin es el empeño de crear un mito, un mundo paralelo, y por eso tal vez su esfuerzo –la búsqueda desesperada de la verdad en el arte– parece tan auténtico.<sup>1029</sup> Hasta el último momento de su vida, ciego y lleno de llagas, seguía pintando y todavía era capaz de producir telas memorables. Gauguin no sospechaba el éxito que cosecharía poco después de su muerte y la fama que para siempre se quedaría unida a su nombre. Murió como prisionero de su propia imagen, víctima de una enfermedad contraída por la misma exuberancia sexual que le permitió hacerse pintor. Pero su mundo interno estaba intacto. Por eso, podemos afirmar que tal vez Gauguin se consumió personalmente en una hazaña imposible. Pero se consumió por una causa mayor y, lo que es más importante, por su realización material y palpable. Dejó al mundo un prodigioso Paraíso expresado en lienzos que encarnan la utopía en forma de belleza.

Sin embargo, al lado del artista, el individuo excepcional y privilegiado, el único al que se le permite vivir la vida de mentiras, la proeza de don Rigoberto se nos hace

---

<sup>1029</sup> Jiménez Blanco, “Prologo” en Gauguin, *Escritos de un salvaje*, p. 27

incluso más significativa. En *Elogio* se plantea el problema de qué ocurre cuando la estética reina y dirige a los demás segmentos de la existencia humana, pero es en *Los cuadernos* donde se resuelve, haciendo notoria una importante transformación de la relación entre la verdad y la ficción novelesca. Desde la cita de Borges ("En el adulterio suelen participar la ternura y la abnegación")<sup>1030</sup>, hasta el recuerdo de *La perfecta casada* de Fray Luis de León ("¿Y tú no dexarás la crueza inhumana de tu natural, por honra del matrimonio?"<sup>1031</sup>), los libros, los cuadros y las fantasías acuden para ayudar al protagonista a relativizar el pecado de su mujer.

Sin embargo, mientras el protagonista poco a poco se da cuenta de que no quiere que su vida sea un sueño, Lucrecia, en su fantasía de "La cita del Sheraton" nos deja vislumbrar que con respecto al triángulo amoroso-incestuoso realmente no ha cambiado nada. Y es a partir de ahí cuando tiene lugar la verdadera revolución de esta novela. Rigoberto no sólo le perdona, sino que admite la situación y acepta el peligro. "Volverá a pasar", confiesa Lucrecia, "si me hubiera hecho la menor insinuación, me hubiera acostado con él", y "si se le mete en la cabeza otra vez, lo haré"<sup>1032</sup>. Y Rigoberto también se declara indefenso: "¿Qué puedo hacer? ¿No es mi hijo, acaso? ¿Adónde lo voy a mandar?"<sup>1033</sup>

El conflicto que desembocó en la condena de los hechos prohibidos y el castigo de la transgresora en el *Elogio*, en *Los cuadernos* se resuelve sin que realmente percibamos ninguna dimensión trágica. Rigoberto se proclama el hombre más feliz del mundo, dispuesto a todo tipo de concesiones, desde un picnic en la naturaleza, hasta indagar más en la obra del "pornógrafo" Schiele para entender el interés de su hijo. Y aunque la sombra de la duda de vez en cuando atraviesa su mente y da a entender que la situación está lejos de resolverse, el libro cierra con la frase: "A pesar de todo, formamos una familia feliz"<sup>1034</sup>.

...

Parece obvio que el peso de estas ficciones está en la fantasía, y a pesar de la opinión de muchos críticos de que en ellas el arte sólo nos recuerda que su perfección

---

<sup>1030</sup> Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, p. 45

<sup>1031</sup> *ibid.*, p. 366

<sup>1032</sup> *ibid.*, p. 386

<sup>1033</sup> *ibid.*, p. 387

<sup>1034</sup> *ibid.*, p. 397

no se puede dar en la vida real, no se puede obviar la hipótesis contraria de que la vida real sirve para mostrarnos cuál es el poder creativo de la fantasía humana, capaz de convertir unas circunstancias penosas en belleza y perfección. La pintura del *Elogio de la madrastra*, *Los cuadernos de don Rigoberto* y *El Paraíso en la otra esquina*, es la vía por la que irrumpe en nuestras vidas lo irracional, lo subconsciente, las fuerzas vitales e instintivas, las esferas en las que no se distingue el bien del mal. Es un mundo en el que todo vale porque se refleja en el "espejo mágico" del arte, que es a su vez un espejo foucaultiano, puesto que la misma realidad necesita ser definida a partir de su reflejo.

El intercambio de la experiencia vital con el mundo imaginativo tiene siempre dos sentidos. Y eso vale tanto para los personajes como para los lectores, dado que nuestra relación con la ficción es paralela a la que establecen los protagonistas con el mundo del arte. El egoísmo, la inmoralidad o el sufrimiento de Gauguin no son una traba a la hora de disfrutar de sus pinturas o dejarnos cautivar por la belleza plástica que transpiran los episodios de *El Paraíso en la otra esquina*. Don Rigoberto perdona a su mujer, racionaliza su pecado, lo embellece y relativiza utilizando cuadros y citas literarias. Y nosotros, los lectores, a medida que deshacemos su red de fantasía tenemos que reconciliar nuestras tendencias críticas de proyección y reconocimiento.<sup>1035</sup> La novela, al igual que el arte en general, no puede ser "buena" o "mala" en un sentido ético o social. Por tanto, nuestra tarea es simplemente dejarnos hechizar y envolver en su mundo. Y mientras, tal vez estemos dispuestos a absorber una cierta dosis de su mal para así también, al menos en esa vida indirecta y subrogada, vivir una experiencia límite.

El poder de persuasión de una novela es mayor cuanto más independiente y soberana nos parece ésta, cuando todo lo que en ella acontece nos da la sensación de ocurrir en función de los mecanismos internos de esa ficción y no por imposición de una voluntad exterior. No parecen contárnoslo, nos lo hacen vivir y compartir. El poder de persuasión persigue acortar la distancia que separa la ficción de la realidad y borrando esa frontera hacer al lector vivir la mentira como si fuera la verdad más absoluta.<sup>1036</sup>

La introducción de objetos de arte ayuda a acortar estas distancias, ahora ya no sólo hacia los personajes (como analogía de la relación realidad/ficción), sino directamente hacia el lector. Como Flaubert, Vargas Llosa materializa las ideas, los

---

<sup>1035</sup> Geisdorfer, Feal, *op.cit.*, p. 200

<sup>1036</sup> Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, p. 36

hechos y los sentimientos, los convierte en cuerpos tangibles que a la vez encierran un significado complejo y simbólico.

Aunque Vargas Llosa considera que la ficción, por muy soberana que sea, nunca se convierte en realidad, también afirma que una obra literaria es capaz de independizarse de su creador y convertirse en un mundo autónomo.

Junto a esto, la existencia de diversos mundos en los que se desdoblán los personajes de las novelas, como hemos podido comprobar, extienden el espacio/tiempo novelesco, consiguiendo confundir al lector con respecto al lugar exacto que ocupan en cada momento. La novela se reduplica en una estructura abismal y el roce constante entre diversos planos contribuye a desestabilizar el universo textual.<sup>1037</sup> Los mundos posibles de los personajes cuestionan el mundo de referencia ficcional y, paralelamente, también el mundo extratextual. Cuando el mundo de fantasía se conforma a base de objetos materiales que existen tanto en la realidad ficcional como en la del lector, esta misma materialidad y realidad contribuyen más poderosamente a diluir la frontera entre el universo del libro y el del lector.

No obstante, aquí no pretendemos asumir una actitud postmoderna y negar la realidad. Basta con esa sensación de no estar leyendo, sino viviendo ficción de la que habla Vargas Llosa, y que ella, al menos por un rato, es capaz de suplantar nuestras vidas.<sup>1038</sup> O con la afirmación de que nuestro universo imaginario en muchos casos puede ser nuestra verdadera vida.<sup>1039</sup> Los grandes escritores y las grandes novelas, pese a sumergirnos en las miserias humanas, nos dejan con la convicción de que "la aventura humana es infinitamente más rica y exaltante que las miserias y pequeñeces que también se dan en ella". Una aventura que vale la pena ser vivida, aunque fuera sólo porque en ella también podemos vivir de mentiras.<sup>1040</sup>

El género humano vive una época desconcertante con respecto a cuestiones básicas, preguntándose si conceptos tales como ideales, placer, amor, arte, belleza o trascendencia todavía significan algo y la cultura debe dar la respuesta a esas

---

<sup>1037</sup> Habra, *op.cit.*, *Elogio de la madrastra: zona heterotópica o modelo para armar en torno al arte visual*

<sup>1038</sup> Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, p. 92

<sup>1039</sup> Vargas Llosa, "Los truenos verbales", (*art.cit.*)

<sup>1040</sup> Vargas Llosa, Mario, "Lecciones de Tolstói", *El País*, Opinión, 23/8/2015, ([http://elpais.com/elpais/2015/08/20/opinion/1440080235\\_385542.html](http://elpais.com/elpais/2015/08/20/opinion/1440080235_385542.html))

preguntas.<sup>1041</sup> La ficción es imprescindible para conservar en nosotros lo mejor que tenemos. Como los simbolistas en su momento, Vargas Llosa advierte contra el mundo de autómatas, el pragmatismo de los especialistas y el retroceso a la incomunicación. Lo que al ser humano lo hace verdaderamente humano es precisamente esa capacidad de salir de sí mismo y mudarse en otros. Soñar, leer y escribir son la mejor manera de derrotar el tiempo y convertir lo imposible en posible.<sup>1042</sup>

---

<sup>1041</sup> Vargas Llosa, "Reflexión final", en: *La civilización del espectáculo*, p. 201

<sup>1042</sup> Vargas Llosa, Mario, "Elogio de la lectura y la ficción", (*art.cit.*)

## Bibliografía

### Novelas principales

Vargas Llosa, Mario, *Elogio de la madrastra*, Barcelona, Tusquets, 1988

Vargas Llosa, Mario, *Los cuadernos de don Rigoberto*, Madrid, Alfaguara, 1997

Vargas Llosa, Mario, *Paraíso en la otra esquina*, Madrid, Alfaguara, 2003

### Ensayos y artículos de Vargas Llosa

Antognazzi, Carlos, "Manifiesto hedonista o el regreso de Vargas Llosa", (comentario aparecido en *Nuevo Mundo*), mundolatino.org, 04/1997, (disponible en: [http://www.mundolatino.org/cultura/vargasllosa/vargasllosa\\_3.htm](http://www.mundolatino.org/cultura/vargasllosa/vargasllosa_3.htm))

Vargas Llosa, Mario, *Cartas a un joven novelista*, Madrid, Prisa Ediciones, 2012

Vargas Llosa, *Carta de batalla por "Tirant lo Blanc"*, Madrid, Santillana, 2011

Vargas Llosa, Mario, "Dos amigos", *El País*, Opinión, Piedra de Toque, 24/06/2001, (disponible en: [http://elpais.com/diario/2001/06/24/opinion/993333607\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/06/24/opinion/993333607_850215.html))

Vargas Llosa, Mario, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets Editores, 2008

Vargas Llosa, Mario, "Huellas de Gauguin", *El País*, Opinión, Piedra de toque, 22/1/2002, (disponible en: [http://elpais.com/diario/2002/01/20/opinion/1011481207\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/01/20/opinion/1011481207_850215.html))

Vargas Llosa, Mario, "Elogio de la lectura y la ficción", Discurso Nobel, 7/12/2010, Fundación Nobel 2010, (disponible en: [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2010/vargas\\_llosa-lecture\\_sp.pdf](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf))

Vargas Llosa, Mario, "El divino marqués en el museo", *El País*, Opinión, 2/11/2014, (disponible en: [http://elpais.com/elpais/2014/10/31/opinion/1414772209\\_990933.html](http://elpais.com/elpais/2014/10/31/opinion/1414772209_990933.html))

Vargas Llosa, Mario, *El hablador*, Madrid, Alfaguara, 1987

Vargas Llosa, Mario, "El exotismo depurado de Gauguin, en el Museo Metropolitano de Nueva York", *El País*, Cultura, 23/06/2002, (disponible en: [http://elpais.com/diario/2002/06/23/cultura/1024783205\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/06/23/cultura/1024783205_850215.html))

Vargas Llosa, Mario, *El lenguaje de la pasión*, Madrid, Santillana, 2000

Vargas Llosa, Mario, "El Paraíso invivible", *Letras libres*, Año nº 4, Nº 43, 2002, (disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-paraiso-invivible>)

Vargas Llosa, Mario, *El viaje a la ficción (El mundo de Juan Carlos Onetti)*, Madrid, Alfaguara, 2008

Vargas Llosa, Mario, "La batalla perdida de 'Monsieur' Monet", *El País*, Opinión, 14/3/1999, (disponible en: [http://elpais.com/diario/1999/03/14/opinion/921366009\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/03/14/opinion/921366009_850215.html))

Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012

Vargas Llosa, Mario, "La desaparición del erotismo", *El País*, Opinión, 1/11/2009, (disponible en: <http://elpais.com/diario/2009/11/01/opinion/1257030012850215.html>)

Vargas Llosa, Mario, "La odisea de Flora Tristán", *Letras Libres*, 30/09/2002, (disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/la-odisea-flora-tristan>)

Vargas Llosa, Mario, *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*, Alcalá de Henares, Universidad, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995

Vargas Llosa, Mario, "La pornografía es erotismo mal escrito", entrevista por Javier Rodríguez Marcos, *El País*, Babelia, 5/3/2016

Vargas Llosa, Mario, *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y Los Miserables*, Madrid, Alfaguara, 2004

Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002

Vargas Llosa, Mario, *La utopía arcaica (José María Arguedas y las ficciones del indigenismo)*, Madrid, Alfaguara, 2008

Vargas Llosa, Mario, "Las huellas del salvaje", *El País*, Opinión, 4/11/2012, (disponible en: [http://elpais.com/elpais/2012/10/31/opinion/1351703062\\_549131.html](http://elpais.com/elpais/2012/10/31/opinion/1351703062_549131.html))

Vargas Llosa, Mario, "Las raíces de lo humano", *Letras libres*, Año nº 3, Nº 36, 2001, (disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/las-raices-de-lo-humano>)

Vargas Llosa, Mario, "Lecciones de Tolstói", *El País*, Opinión, 23/8/2015, (disponible en: [http://elpais.com/elpais/2015/08/20/opinion/1440080235\\_385542.html](http://elpais.com/elpais/2015/08/20/opinion/1440080235_385542.html))

Vargas Llosa, Mario, "Los hombres-mujeres del Pacífico", *El País*, Opinión, 04/02/2002, ([http://elpais.com/diario/2002/02/04/opinion/1012777207\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/02/04/opinion/1012777207_850215.html))

Vargas Llosa, Mario, "Los truenos verbales", entrevista por Rosa Montero, *La Nación* Revista, Buenos Aires, 23/4/1997 (disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/211269-los-truenos-verbales>)

Vargas Llosa, Mario, "Mario Vargas Llosa: No tengo talento natural. Me cuesta escribir", entrevista por Juan Cruz, *El País*, Babelia, 24/10/2015, (disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/22/babelia/1445520280\\_937768.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/22/babelia/1445520280_937768.html))

Vargas Llosa, Mario, "Mitos del desierto", *El País*, Opinión, 15/11/2015, (disponible en: [http://elpais.com/elpais/2015/11/11/opinion/1447257517\\_341285.html](http://elpais.com/elpais/2015/11/11/opinion/1447257517_341285.html))

Vargas Llosa, Mario, *Paul Gauguin. Visión del sermón. 1888.*, [conferencia del 12 de noviembre de 2004], Museo Thyssen Bornemisza - Fundación Caja Madrid

Vargas Llosa, Mario, *Sables y utopías*, Madrid, Aguilar, 2009

Vargas Llosa, Mario, "Sin erotismo no hay gran literatura", *El País*, Babelia, 4/8/2001

Vargas Llosa, Mario, "Soy un utópico en todo menos en política", entrevista por Fietta Jarque, *El País*, Babelia, 29/03/2003

Vargas Llosa, Mario, "Víctor Hugo. Océano", *El País*, Opinión, 07/09/2003, (disponible en: [http://elpais.com/diario/2003/09/07/opinion/1062885605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/09/07/opinion/1062885605_850215.html))

Vargas Llosa, Mario, "Vivir como si fueras inmortal", entrevista por Ana María Larráin, en *Cosas online*, sin fecha, (disponible en: <http://treme2.tripod.com/Vargas/Vargasentre1.htm>)

Vargas Llosa, Mario, *Teatro. (Obra reunida)*, Madrid, Alfaguara, 2005

## **Bibliografía sobre Vargas Llosa**

Agudelo, Pedro Antonio, "Écfrasis literaria y arquitectura novelesca: *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa", *Perífrasis*. Vol. 4, no. 115 o 7. Bogotá, enero-junio 2013, pp. 115-131, (disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4415931.pdf>)

Alonso, M.R. [et.al.], *Agresión a la realidad: Mario Vargas Llosa*, Las Palmas, Inventarios Provisionales, 1971

Aparecida de Figueiredo, A. "La fiesta del chivo y *El Paraíso la otra esquina* de Mario Vargas Llosa: la reescritura de la ficción y de la historia", *Espéculo: revista de estudios literarios*, N°. 30, 2005., (disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/fichivo.html>)

Boland, R. C. "Mario Vargas Llosa: Literature, Art, and Goya's Ghost", *Mester*, N° 29, 2000, pp. 93-115 (disponible en: [http://escholarship.org/uc/item/6576607\\_x#page-1](http://escholarship.org/uc/item/6576607_x#page-1))

Carrero Eras, P. "Sobre la novela erótica: Vargas Llosa y Denzil Romero", *Cuenta y razón del pensamiento actual*, N° 40, 1988, pp. 143-152, (disponible en: [http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/040/Num040\\_020.pdf](http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/040/Num040_020.pdf))

Conte, Rafael, "En busca de dos paraísos perdidos", *El País*, Babelia, 29/03/2003

Cristoffanini, P. "El conflicto entre universalismo y particularismo en el discurso de Mario Vargas Llosa". En: *Sociedad y Discurso*, Año 1, N°. 1, 2002, (disponible en: [http://vbn.aau.dk/files/62841642/SyD1\\_cristoffanini.pdf](http://vbn.aau.dk/files/62841642/SyD1_cristoffanini.pdf))

Cueto, Alonso, "La realidad y el sueño- Mario Vargas Llosa: Razones para un Nobel", *El Cultural* revista de *El Mundo*, 15/10/2010, (disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-realidad-y-el-sueno/27983>)

Establier Pérez, Helena, *Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas*, Alicante, Universidad de Alicante Publicaciones, 1998

Fauquié, R. "La etica como escritura: Mario Vargas Llosa, Octavio Paz", *Espéculo: revista de estudios literarios*, N° 30, 2005, (disponible en: <http://www.ucmes/info/especulo/numero30/etiescri.html>)

Fernández Ariza, Guadalupe (coord.), *Homo ludens. Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Instituto Municipal del Libro, 2007

Fernández Ariza, Guadalupe, "Mario Vargas Llosa, la creación y la crítica", en: *América sin nombre*, Revista de la Universidad de Alicante, no. 13-14, 2009, pp. 183-191 (disponible en: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13386/1/ASN\\_13\\_14\\_22.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13386/1/ASN_13_14_22.pdf))

Fernández Cozman, Camilo, "Francia y su literatura en la ensayística de Mario Vargas Llosa", *Tonos digital*, N°. 27, 2014, (disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4786924&orden=1&info=link361>)

Geisdorfer Feal, Rosemary, Feal, Carlos, *Painting on the Page (Interartistic Approaches to Modern Hispanic Texts)*, New York, State University of New York Press, 1995

Giacoman, Helmy F., Oviedo, José Miguel, (ed.) *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Nueva York, L.A. Publishing Company, 1972

Giraldo, Efrén, "Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades", en: *Revista Co-herencia* Vol. 8, No. 15, Julio - Diciembre 2011, pp. 239-268, Medellín, Colombia, (disponible en: <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/612/541>)

Gnutzmann, Rita, *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Madrid, Ediciones Júcar, 1992

Gutiérrez Mouat, R. "Cosmopolitismo y hospitalidad en el paraíso en la otra esquina, de Mario Vargas Llosa". En: *MLN*, 2008, vol. 123, n. 2, p. 396-414361 (disponible en: [https://www.academia.edu/11697832/Cosmopolitismo\\_y\\_hospitalidad\\_en\\_EL\\_PARAÍSO\\_EN\\_LA\\_OTRA\\_ESQUINA\\_de\\_Vargas\\_Llosa](https://www.academia.edu/11697832/Cosmopolitismo_y_hospitalidad_en_EL_PARAÍSO_EN_LA_OTRA_ESQUINA_de_Vargas_Llosa))

Habra, Hedy. "Los submundos pictóricos de un diarista: dualismo e hibridez de Gauguin en *El Paraíso en la otra esquina*" en: *Latin American Literary Review* 39.77, 2011, pp. 7-27

Habra, Hedy, *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa*, [libro electrónico], Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2012

Habra, Hedy. "Postmodernidad y reflexividad estética en *Los cuadernos de don Rigoberto*", en: *Chasqui* 30.1, 2001, pp. 81-93.

Hernández de López, Ana María, "Mario Vargas Llosa: *Elogio de la madrastra* y la pintura", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, N° 19, 1994, pp. 279-284, (disponible en: [http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cilh/19/cilh-19.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/19/cilh-19.pdf))

Krauze, Enrique. "Mario Vargas Llosa: vida y libertad". *Letras libres*, N° 143, 2010, pp. 18-28 (disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/mario-vargas-llosa-vida-y-libertad>)

Kristal, Efraín, King, John (editores), *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, [libro electrónico], Cambridge, Cambridge University Press, 2012

Lescano Allende, G: "Elogio de don Rigoberto: un estudio sobre el erotismo en Mario Vargas Llosa", Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey, (23/09/2012), (disponible en: <http://clfl.mty.itesm.mx/docs/Formato Modelo.pdf>)

Martí Peña, Guadalupe, "Egon Schiele y *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa: Iconotextualidad e intermedialidad", *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Núm. 190, Enero-Marzo 2000, 93-111.

Martí Peña, Guadalupe. "El teatro del ser: dualidad y desdoblamiento en la escenificación narrativa de *Los cuadernos de don Rigoberto*, de Mario Vargas Llosa.", en: *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 28.2 (2004), pp. 35-75

Martí Peña, Guadalupe, *Ilusionismo verbal en Elogio de la madrastra y Los cuadernos de don Rigoberto de Mario Vargas Llosa*, [libro electrónico] West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2014

Martín, José Luis, *La narrativa de Vargas Llosa (Acercamiento estilístico)*, Madrid, Gredos, 1979

Martínez, Tomás Eloy, "Regreso a las utopías", *La Nación*, Suplemento Cultura, 30 de marzo de 2003, (disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/484334-regreso-a-las-utopias>)

Muñoz, J. "Leyendo a Mario Vargas Llosa: el paraíso en la otra esquina". En: *Barcarola: revista de creación literaria*, N°. 68-69, 2006, pp. 389-392, (disponible en: <http://barcaroladigital.com/wp-content/uploads/2014/11/BARCAROLA-68-69.pdf>)

Muñoz Molina, Antonio, "El lector en el laberinto", *El País*, Cultura, Especial: Mario Vargas Llosa - Premio Nobel de Literatura, 8/10/2010, (disponible en: [http://elpais.com/diario/2010/10/08/cultura/1286488804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/10/08/cultura/1286488804_850215.html))

Oviedo, José Miguel, "El laberinto de las utopías. La ucronía de lo imposible", *ABC*, Cultural, 22 de marzo de 2003

Oviedo, José Miguel, *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1970

Pérez, Antonio José, "Juego y tradición folklórica en una novela de Mario Vargas Llosa", en: *Olivar*, número 13 (18), 343-36, (disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.5838/pr.5838.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5838/pr.5838.pdf))

Quintero Tobón, Carlos Andrés. "Fantasía y realidad: relaciones entre palabras e imágenes en Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa", *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n°. 11, 2014, pp. 195-211, (disponible en: [http://www.452f.com/pdf/numero11/11\\_452f\\_Quintero\\_orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f_Quintero_orgnl.pdf))

Rodríguez Lee, María Luisa, *Juegos psicológicos en la narrativa de Mario Vargas Llosa*, Miami, Ediciones Universal, 1984

Rossmann, C., Friedman, A.W., (ed.), *Mario Vargas Llosa, estudios críticos*, Madrid, Editorial Alambra, 1983

Sáinz de Medrano, Luis, "El erotismo de Vargas Llosa". En: Cuadernos hispanoamericanos, N° 567, 1997, pp. 137-139 (disponible en: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com))

*Semana de autor. Mario Vargas Llosa*, Madrid, Ediciones cultura hispánica. Instituto de cooperación iberoamericana, 1985

Senabre, Ricardo, "Mario Vargas Llosa. Tributo a un Nobel", *El Cultural*, revista de *El Mundo*, 15/10/2010

Silio, Elisa: "‘Visión del sermón’ es para Vargas Llosa el primer ‘gauguin’ absoluto - El escritor interviene en el Museo Thyssen" en *EL PAÍS - Cultura*, 14/11/2004, ([http://elpais.com/diario/2004/11/14/cultura/1100386807\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/11/14/cultura/1100386807_850215.html))

Spielmann, E. "Los costos de una huachafería limeña: Boucher, Tiziano y Bacon en manos de Vargas Llosa". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 56, 2002, pp. 53-67

Villena Vega, N. "El cosmopolitismo y su irradiación en 'El paraíso en la otra esquina' y 'Travesuras de la niña mala' de Vargas Llosa", *Espéculo*, N° 37, 2007, (disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/cosmopol.html364>)

Zorogastua, J. "El Paraíso en la otra esquina", Mario Vargas Llosa", *Revista hispano cubana*, N° 16, 2003, pp. 196-198, (disponible en: [http://www.hispano cubana.org/archivos\\_pdfs/20120607\\_100724\\_revistas\\_id28\\_revista\\_hc\\_16.pdf](http://www.hispano cubana.org/archivos_pdfs/20120607_100724_revistas_id28_revista_hc_16.pdf))

### **Bibliografía teórica general**

Andreas-Salomé, Lou, *El erotismo*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1998

Bataille, George, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007

Bataille, George, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Ensayos 1944-1961, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008

Bataille, George, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007

Derrida, Jacques, *La diferencia [Différance]*, (conferencia de 1968), Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl), Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS

Foucault, Michel, "Des espaces autres (1967), Hétérotopias", *Architecture /Mouvement/ Continuité*, October, 1984, pp. 46-49, (disponible en: <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>)

Foucault, Michel, *The History of Sexuality*, Volume I: An Introduction, New York, Pantheon Books, 1976

Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 2015

Freud, Sigmund, "The Uncanny", en: *Sigmund Freud. The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Vol. XVII, London, The Hogarth Press, 1955, pp. 217 - 252

Freud, Sigmund, *Totem y tabú*, Madrid, Alianza Editorial, 2015

Gombrich, E.H., *La preferencia por lo primitivo*, Phaidon Press Limited, Londres, 2003

Hegel, G.W.F., *Lecciones de estética*, Volumen I, Barcelona, Edicions 62, 1989

Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 2010

Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1995

Moro, Tomás, *Utopía*, Madrid, Diario Público, 2010

Woodward Kathryn (ed.), *Identity and Difference*, London, Open University, 1997

## **Literatura y estudios interdisciplinarios**

Alsina Clota, José, *Problemas y métodos de la literatura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984

Babbitt, Irving, *The New Laokoon*, Forgotten Books, [www.forgottenbooks.com](http://www.forgottenbooks.com), 2012

Bal, Mieke, "Mise en abyme et iconicité" en: *Littérature*, N°29, 1978. pp. 116-128., (disponible en: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_00474800\\_1978\\_num\\_29\\_1\\_2090](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_1978_num_29_1_2090))

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 2014

Barthes, Roland, *El placer en el texto* seguido por *Lección inaugural* de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977, Madrid, Siglo veintiuno editores, 2007

Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, Hill and Wang, New York, 1977

Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2001

Callejas, Alicia y Lupiañez, Juan, *Sinestesia*, Alianza Editorial, Madrid, 2012

Corbacho Cortés, Carolina, *Literatura y arte. El Tópico "Ut pictura poiesis"*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 2013

Eco, Umberto, *Obra abierta*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985

Díaz-Diocaretz Myriam, Zavala Iris. M, (coord.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989

Gilman, E.B. [et.al.], *Literatura y pintura*, Introducción, compilación de textos y bibliografía Antonio Monegal, Madrid, Arco/Libros, 2000,

Hamon, Philippe, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1991

Ingarden, Roman, *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, D.F., Universidad Iberoamericana, 2005

Kristeva, Julia, " Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en: *Intertextualité*, selección y traducción por Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997

Lessing, Gotthold E., *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Ediciones Folio, Biblioteca de Filosofía, 2002

Litvak, Lily, *Imágenes y textos: estudios sobre la literatura y pintura, 1849-1936*, Ámsterdam, Rodopi, 1998

McHale, Brian, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, New York, Cambridge University Press, 2015

Prado Biezma, Javier del, *Análisis e interpretación de la novela*, Madrid, Editorial Síntesis, 1999

Serés, Guillermo, "El concepto de *fantasía*, desde la estética clásica a la dieciochesca", *Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, N° 10, 1994, pp. 207-236, (disponible en: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7437/1/ALE\\_10\\_10.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7437/1/ALE_10_10.pdf))

Steiner, Wendy, *The Colors of Rhetoric*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1982

Torgovnick, Marianna, *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel*, [libro electrónico], 2012, ISBN: 9781623094713

Vias Mahou, Berta, *La imagen de la mujer en la literatura occidental*, Madrid, Grupo Anaya, 2000

Wagner, Peter, ed., *Icons -Texts -Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, New York, de Gruyter, 1996

Wellershof, Dieter, *Literatura y principio del placer*, Madrid, Ediciones Guadarrama, Labor, 1976

Ubilluz, Juan Carlos, *Sacred Eroticism, (Georges Bataille and Pierre Klossowski in the Latin American Erotic Novel)*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2006

## **Pintura y pintores**

Adams, Aaron, *Francois Boucher*, [libro electrónico], Collector's Edition Art Gallery, Davies Art Center, 2014

Andersen, Wayne, *Gauguin's Paradise Lost*, London, Secker & Warburg, 1972

Artinger, Kai, *Egon Schiele (vida y obra)*, Köln, Könemann, 1999

Ashton, Dore, *Fernando de Szyszlo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2003

Becker, Christoph (ed.), *Paul Gauguin. Tahiti*, essays by Cristoph Becker, Christofer Conrad, Ingrid Heerman and Dina Sonntag, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1998

Beissel, Stephen, *Fra Angélico*, [libro electrónico], Parkstone Press International, New York

Boudaille, Georges, *Gauguin*, London, Thames and Hudson, 1969

Bryson, Norman, *Vision and Painting*, Yale University Press, New Haven and London, 1988

Charles, Victoria, *Rennaisance Art*, [libro electrónico], Parkstone Press International, New York

Cobo, José Gustavo, "Szyszlo. Signo americano", en: *Poliantea*, 10 (19), julio-diciembre de 2014, pp. 299-302

Cobo, José Gustavo, "Una mirada a la pintura de Fernando de Szyszlo", en: *Poliantea*, 10(19), julio-diciembre 2014, pp. 289-294

Davis, Nancy, *Francois Boucher*, [libro electrónico], Collector's Edition Art Gallery, Davis Art Center, 2014

Equipo Editorial Monsa, *Egon Schiele*, Barcelona, Instituto Monsa de Ediciones, 2008

Falomir, Miguel, *La Anunciación [Fra Angélico]*, en Enciclopedia, Voz, Museo del Prado, (disponible en: <https://www.museodelprado.es/recurso/anunciacion-lafrange-lico/699f72a0-7cd3-47a3-b080-86b4ebed68be>)

Fischer, Wolfgang Georg, *Egon Schiele*, Köln, Taschen, 2007

Fliedl, Gottfried, *Gustav Klimt*, Köln, Taschen, 2006

"Fra Angélico, *La Anunciación*", Colecciones, Museo del Prado, (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/9b02b6c9-3618-4a92-a6b7-26f9076fcb67>)

Gauguin, Paul, *Avant et après*, 1903, [libro electrónico], (French edition)

Gauguin, Paul, *Escritos de un salvaje*, prólogo de M<sup>a</sup> Dolores Jiménez Blanco, edición y notas de Miguel Morán Turina, Madrid, Ediciones Istmo, 2000

Gibson, Michael, *El simbolismo*, Madrid, Taschen, 1997

Gombrich, E.H., Hochberg, Julian y Black, Max, *Art, Perception and Reality*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 1992

Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976

Gould, Cecil, *Titian*, [libro electrónico], Oxford University Press, Grove Art Essentials, 2016

Janson, H.W., *Istorija Umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1996, (Título original H.W. Janson, *History of Art*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York)

Jarque, Fietta, "El primer paraíso de Paul Gauguin", *El País*, Cultura, 22/10/2012 (disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/18/actualidad/1350560384\\_017760.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/18/actualidad/1350560384_017760.html))

Margolis Maurer, Naomi, *The Pursuit of Spiritual Wisdom (The thought and article of Vincent Van Gogh and Paul Gauguin)*, Madison–Teaneck, Farleigh Dickinson University Press, London, Associated University Press, 1998

Krauss, Rosalind E., *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1993

Muñoz Molina, Antonio, "Ensueños de Gauguin", *El País*, Cultura, 5/4/2014, (disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/01/actualidad/1396366780\\_100777.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/01/actualidad/1396366780_100777.html))

Nemeczek, Alfred, *Van Gogh in Arles*, Munich, Prestel, 1999

Peláez Malagón, José Enrique, "El mito de Danae en la pintura: una aproximación desde la literatura comparada", en: *CLIO. History and History Teaching*, vol 40, (disponible en: <http://clio.rediris.es/n40/articulos/pelaez2014.pdf>)

Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, traducción, fragmentos biográficos, notas y epílogo de Antonio Rabinad, Barcelona, Paidós, 2004

Schröder, Klaus Albrecht, *Egon Schiele (Eros and Passion)*, Munich-London-New York, Prestel Verlag, 1999

Sinclair, Andrew, *Francis Bacon*, Barcelona, CIRCE Ediciones, 2008

Stanculescu Zamfirescu, Nina (selección de textos y cronología), *Gauguin*, London, Murrays Sales and Service, 1973

Sweetman, David, *Paul Gauguin. Biografía de un salvaje*, Barcelona, Paidós, 1998

"Tiziano, Vecellio di Gregorio, *Venus recreándose con el Amor y la Música*", en: Colecciones, Museo del Prado, (disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-recreandose-con-el-amor-y-la-musica/b36421df-4d51-43b6-911c-c0517377e48d>)

Thomson, Belinda (ed.), *Gauguin by himself*, New Jersey, Chartwell Books Inc., 2001

Tsaneva, María, *Jacob Jordaens: 110 Masterpieces*, 2014, [libro electrónico], ISBN: 9786050329810)

Vázquez Montalbán, M., *Gauguin*, París, Flohic Editions, 1991

Vázquez Roca, Adolfo, "Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarrar de la carne", en: *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 18, pp. 151-164

Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1987

VV.AA., *Egon Schiele. Cuadernos eróticos*, texto de Norbert Wolf, Barcelona, Editorial Océano, 2008

Walther, Ingo F., *Gauguin*, Köln, Taschen, 2004

Walther, Ingo F., Metzger, Rainer, *Van Gogh (La obra completa: pintura)*, Primera parte, Köln, Taschen, 2006

## Bibliografía adicional

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, edición de Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1997

Fausto Sterling, Anne, *Myths of Gender*, New York, Basic Books, 1992

Heródoto, "Intrigas de palacio en el s. VIII AC", *Historias, Libro I*, (disponible en: <http://www.historiaclasica.com/2008/02/intrigas-de-palacio-en-el-s-viii-ac.html>)

Highsmith, Patricia, *Edith's Diary*, Penguin Books, London, 1980

Keats, John, *Odas*, [libro electrónico], traducción, edición y notas José Siles Artés, edición del traductor, 2015

Loti, Pierre, *Rarahu. El matrimonio de Loti*, Valencia, El Nadir Ediciones, 2007

Maugham, William Somerset, *The Moon and the Sixpence*, London, Heinemann, 1966

Moerenhout, Jacques-Antoine, *Voyages aux iles du grand océan*, [libro digitalizado], Arthus Bertrand, Libraire - Éditeur, París, 1837, pp. 212-343 (disponible en: <https://archive.org/stream/voyagesauxlesdu01moergoog#page/n0/mode/2up>)

Onetti, Juan Carlos, *La vida breve*, Edhasa, Barcelona, 2006

Poe, Edgar Allan, *El cuervo y otros poemas*, [libro electrónico], 519 Editores, Montevideo, 2012

Poe, Edgar Allan, *The Raven*, [libro electrónico], New York, Pocket Star Books, 2013

## Resumen

El objetivo de este trabajo es el análisis intermedial de tres novelas de Mario Vargas Llosa: *Elogio de la madrastra*, *Los cuadernos de don Rigoberto* y *El Paraíso en la otra esquina*. En concreto, se estudia la representación de imágenes (pinturas) en el texto literario en todos sus aspectos. Empezamos explicando la metodología, ya que los críticos literarios no siempre están de acuerdo sobre las posibilidades y los resultados de un análisis interdisciplinar de esta índole, utilizando principalmente las propuestas de la semiótica y la narratología. La relación imagen /texto en las tres novelas se explica a través de dos esquemas: "creación /recepción" y "descripción /narración /teatralización". Se observa la totalidad del proceso, desde sus orígenes cuando al artista le inspira cierta historia o imagen, hasta el final cuando la pintura vuelve a la vida al encontrarse con el observador, a menudo revisitando el proceso creativo original.

Un elemento importante a tener en cuenta en el trabajo es el modo de estructurar las novelas y la comunicación de éstas con el lector. Vargas Llosa utiliza algunas de sus técnicas narrativas típicas, escondiendo y revelando piezas de la historia de manera intermitente. Las obras se estructuran en varios niveles, distinguiendo, por regla general, entre la realidad ficcional de un lado y el mundo de la pintura, fantasía y recuerdos del otro. Sin embargo, dichos niveles no operan de manera separada y el papel del lector es clave a la hora de armar el puzle y sumar diferentes realidades a fin de obtener la visión de la totalidad. Al mismo tiempo, el lector debe tener presentes distintos tipos de intertextualidad, puesto que ellos añaden componentes a esta compleja estructura.

Finalmente, analizamos una serie de temas como transgresión, erotismo, primitivismo, utopías, fantasía o rebelión que acompañan la ficción literaria y artística en estas novelas. La pintura canaliza lo irracional de modo parecido a cómo lo hace la ficción, por lo que hay que examinar todos esos motivos reflejados tanto en la historia principal como en las subordinadas. De ahí que cada imagen artística se utiliza en estas novelas para expresar los pensamientos recurrentes del autor sobre el papel de la ficción en nuestro mundo. Aunque Vargas Llosa advierte sobre la peligrosidad de tomar la fantasía al pie de la letra, creemos que reivindica el valor de la ficción como la única manera de vivir todas las vidas que deseamos, pero no podemos vivir.

## Abstract

This work focuses on intermedial analysis of three novels by Mario Vargas Llosa: *In Praise of the Stepmother*, *The Notebooks of Don Rigoberto* and *The Way to Paradise*. Specifically, it addresses the representation of visual images (paintings) in a literary text in all its aspects. We start by explaining the methodology, as the literary critics do not always agree on the possibilities and outcomes of such an interdisciplinary analysis, and the principal approaches used are semiotics and narratology. The relation image/text in the three novels is explained through a scheme "creation/reception", as well as that of "description/narration/dramatisation". The whole process is observed, from the very beginning, when an artist is inspired by a certain story or visual image, until the end, when the painting meets the observer and comes back to life again, often by reliving the initial process of creation.

A relevant element to be taken into account in this analysis is how these novels are structured and how they address the reader. Vargas Llosa uses some of his typical narrative techniques aimed at intermittent hiding and revealing of pieces of the story. The novels are structured on different levels, distinguishing, as a rule, between the fictional reality on one hand, and the world of paintings, fantasy and memories on the other. However, they do not operate separately and the reader has a crucial role, as he/she has to assemble the puzzle and add up different realities in order to obtain the complete picture. At the same time, the reader must also take into account many different forms of intertextuality, as they produce additional elements in this complex structure.

Finally we analyse a number of subjects -such as transgression, eroticism, primitivism, utopias, fantasy or rebellion- which accompany the literary and the artistic fiction throughout the novels. A painting channels the irrational in a similar way that a fiction does, so all these motives reflected both in the principal story and in the sub-narratives, must be taken into account. The painting is to the fiction what the fiction is to our reality. Therefore, each artistic image is used in these novels to express the authors recurrent thoughts about the role of fiction in our world. Although Vargas Llosa warns against taking fantasies too literally, we believe that he makes a stand in favour of the fiction, as it is the only way to live all the lives we wish for, but cannot have.