

Paul Gauguin y Mario Vargas Llosa, entre el arte y la literatura.

Manao Tupapau-El espíritu del muerto la recuerda, 1892

Paul Gauguin and Mario Vargas Llosa: Between Art and Literature. Manao Tupapau-The Spirit of the Dead Remembers Her [El espíritu del muerto la recuerda, original name in Spanish], 1892

Carlos Vanegas (Colombia)

Universidad de Antioquia

Filósofo, candidato a Doctorado en Filosofía

carlosubiri@gmail.com

Resumen

Entre el arte y la literatura se han generado múltiples reflexiones que han sido estudiadas por la historia del arte, la teoría literaria y la estética, entre otros. Igualmente, podemos considerar una larga tradición de artistas y escritores que se han empeñado, por medio de ensayos, críticas y manifiestos, en

Abstract

There are several reflections between art and literature that have been studied by the history of art, literary theory, and esthetics, among others. We can also consider a long tradition of artists and writers that insist on considering the environment and competence as well as the similarities and differences

RECIBIDO: 23 de junio de 2015
EVALUADO: 27 de julio de 2015
ACEPTADO: 6 de octubre de 2015

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO CITE THIS ARTICLE
Vanegas, C. (2015). Paul Gauguin y Mario Vargas Llosa, entre el arte y la literatura. *Manao Tupapau-El espíritu del muerto la recuerda*, 1892. *Poliantea*, 11(21). pp. 227-251.

considerar los ámbitos y lugares de competencia de cada forma artística, así como sus lugares de similitud y diferencia en una larga tradición de préstamos interartísticos entre la palabra y la imagen. En el seno de esta discusión, se quiere analizar el diálogo disciplinar entre la literatura y el arte que se da en torno a la figura del pintor post impresionista Paul Gauguin y el escritor Mario Vargas Llosa. Para ello, reflexionamos a partir de una de las obras fundamentales del pintor francés, que tiene su correspondencia y complementariedad en la obra literaria del escritor peruano. De esta manera, se presenta una revisión de una fuente literaria que propone no solo una alusión temática a la obra del pintor, sino que se enmarca bajo coordenadas estéticas, que superan los armazones de las teorías o historias meramente literarias.

Palabras clave: Paul Gauguin, Mario Vargas Llosa, Literatura, Arte, ékphrasis, ficción.

of each art form through essays, critics, and writings in order to demonstrate the inter-artistic loans between word and image. We analyze the curricular dialog between literature and art regarding the image of the post-impressionist painter Paul Gauguin and the writer Mario Vargas Llosa. In order to do this, we reflect from one of the French artist's paintings (that is corresponded and complemented in the work of the Peruvian writer.) This way, we revise a literary source that not only proposes a thematic allusion to the painter's work, but that is also outlined under esthetic coordinates that surpass the frames of literary theories or stories.

Keywords: Paul Gauguin, Mario Vargas Llosa, literature, art, ekphrasis, fiction.

Introducción

La vida de Paul Gauguin (Eugène Henri Paul Gauguin, París, 1848–Atuona, Polinesia francesa, 1903) está atravesada por los más inquietantes intersticios de la imaginación. Como una ficción, su amor incansable por el viaje lo llevó a tierras lejanas en busca de la tierra prometida; las luchas incansables por sosegar su espíritu en el seno de lo originario, y su constante hambre por hallar aquella pureza que solo podía concebirse fuera de la declinante civilización natal, y que fue expresada mediante el color tropical; su historia personal se llena de matices exóticos, de amistades profundas y desbordadas, y de anhelos materiales siempre fracasados, que tiñen su obra y su vida como el ejemplar más sobresaliente de una distopía marcada por la intención y la fuerza imparable de uno de los pintores más desaforados del siglo XIX.

Los fuertes impulsos de Gauguin por la pintura lo llevan a abandonar

su trabajo en la Bolsa de París y, desde esta decisión, se convierte en un curioso viajante que no sólo atravesó fronteras geográficas sino también intelectuales. El brusco cambio espiritual que le dio a su vida, en aras de la dedicación y el espacio que, como nos recuerda Argan, era buscado con la misma seducción que sentían los impresionistas por el lugar donde se trabajaba, debido a que era allí donde podían, tanto ellos como Gauguin, recoger las sensaciones que componían sus obras. Y no es para más que en un espíritu tan brusco, la necesidad de habitar espacios intactos por el pensamiento occidental sea fundamental en la búsqueda de las condiciones nuevas de autenticidad y originalidad para el arte, que solo podría encontrar desde lo primitivo. “Desde que te enterraste en Mataiea, habías pintado una treintena de cuadros, y, aunque no hubiera entre ellos una obra

maestra, tu pintura, gracias al mundo sin domesticar que te rodeaba, era más libre, más audaz” (Vargas Llosa, 2003, p. 28).

Por supuesto, sus viajes de trabajo están orgánicamente sustentados en sus viajes intelectuales. En este sentido, las temporadas vividas con Pissarro (Camille Pissarro, Saint Thomas, 1830 – París, 1903), luego de dejar a su familia en Dinamarca; sus incursiones con los preceptos impresionistas y la gran influencia que estos ejercieron en su sintetismo; los apasionados días vividos en el invierno de 1888 con el holandés loco, sus ejercicios plásticos juntos, y la siguiente ruptura en un acceso de violencia en Arlés; la intimidad con Bernard en Pont-Aveny, y la subsiguiente oportunidad de visibilidad en París con el grupo denominado los *Nabis*, que serían los elegidos del simbolismo en la pintura, marcarían los últimos días de un Gauguin apurado por conseguir apoyo para poder realizar su viaje final a las islas de la Polinesia.

Así, tanto vida como su obra, ambas delimitadas por deseos impresionistas y de las primeras vanguardias finiseculares del siglo XIX que se caracterizaron por estar alejadas o con escaso sentido artístico, y separadas conceptualmente de cualquier

coordenada histórica, serán una gran influencia para movimientos artísticos posteriores, así como de encumbradas relaciones literarias en las que su vida, voraz e impulsiva, será traducida a lenguajes que superan el interés visual, y en la que se exhibirá su eterna sensación de encerramiento y de aislamiento creativo, que poco a poco se tornan en amargura en diversos momentos de su historia.

Ahora bien, entre aquellos que se han impuesto el reto de invocar en el espíritu literario una imagen que dé cuenta de la obra y de los eventos de la vida del pintor Paul Gauguin, se encuentra el escritor peruano más importante de las últimas décadas, Vargas Llosa. *El paraíso en la otra esquina* es una novela publicada en 2003, en la que Vargas Llosa trata la vida de Flora Tristán y su nieto Paul Gauguin en capítulos intercalados que presentan las búsquedas personales de cada uno de los personajes. Aquí realizará Vargas Llosa una extraordinaria interpretación de los diarios de los dos personajes –el de Gauguin, titulado *Noa* e iniciado a su llegada a Tahití–. Respecto a la historia de Gauguin, se recreará la incesante búsqueda, desde Bretaña hasta la Polinesia, de esa pureza que desea manifestar tanto en su obra como en

su forma de vivir, y que será guiada por la interpretación de la mayoría de las obras, y por la sensación acumulada de una constante insatisfacción íntima que marcó la vida de Gauguin.

Las fronteras del arte y la literatura

El inicio de la historia de Gauguin en *El paraíso en la otra esquina*¹ de Vargas Llosa, comienza desde su llegada a la Polinesia. Su cuerpo bruto, su cabello y barba desaliñados; su lenguaje entreverado de jerga de mar; su inmediato interés de alejarse de la capital por la decepción que siente al ver la dominación que ejerce la civilización occidental y el objetivo de llevar una vida donde se pueda vivir con poco o nada de dinero, llevarán al rechazo de los colonos y la atracción por parte de los nativos. Y es particular que Vargas Llosa comience por el final de la vida de Koke –como le decían los nativos a Gauguin–, toda vez que es en los diarios del pintor

donde se surtirá de todas las aventuras y desventuras del personaje.

Además, demuestra el interés por mantener activa la discusión de una larga tradición de préstamos interartísticos entre la palabra y la imagen que han generado diversas consideraciones sobre las cualidades y particularidades de las artes. Y en el centro de estas han surgido varios problemas históricos que surgen desde la vieja comparación que realizara Horacio, *ut pictura poesis*, y su anverso, *ut poesis pictura*, y que apelan a la identificación de la cualidades entre la pintura –imagen visual– y la poesía –imagen escrita–. Esta comparación ha problematizado, desde su ámbito cualitativo, la relevancia de una de las formas de expresión sobre la otra, estableciendo diferencias, particularidades y ventajas que legitiman las distintas posiciones.

A lo largo del tiempo, como bien lo señala Gabrieloni (2009) en su juicioso estudio, los diversos puntos de vista han girado entorno a tres rasgos comunes en las dos formas de expresión, a saber el concepto de imitación, entendido como perfeccionamiento de los objetos de la naturaleza; el uso y la reinterpretación de temas clásicos que investían de autoridad el quehacer artístico; y la creación de todo un

1 Como podrá ser obvio, no me detendré en la historia de la abuela de Gauguin, Flora Tristán, a pesar que el escritor utiliza las mismas herramientas apropiativas para dar vida, desde la reconstrucción imaginativa del diario, a los principales sucesos de la pensadora socialista que, en un vaivén histórico, irá vinculando con el pensamiento de su nieto Gauguin.

sistema “imaginario que pudiera ser percibido visualmente”, por medio del sentido físico o por el «ojo mental». Desde esta perspectiva, cabe mencionar el interés de Gotthold Ephraim Lessing (Alemania, 1729–1781), quien se eleva contra la positiva reacción de aceptar la “migración de cualidades y poderes, tanto estéticos como pedagógicos, entre dominios artísticos distintos”; o Jean-Baptiste Du Bos, que en sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* concibe a la primera como una descripción de orden secuencial, y la segunda, como un conjunto de signos pictóricos que se presentan de forma simultánea a la mirada del receptor. Del mismo modo, estas discusiones posibilitaron el surgimiento de algunos intentos ilustrados por clasificar las artes, que en algunos casos estimulaban tanto a los poetas como a los pintores a experimentar con nuevas técnicas, que evitaran caer en ciertas desventajas “cualitativas” de los medios propios; o en otros casos, como en los inicios de la estética en tanto disciplina, que se apeló al concepto de imaginación²

para unificar la producción creativa y la experiencia perceptiva de la pintura y la poesía.

Teniendo en cuenta este recorrido de las relaciones y préstamos entre las artes, Vargas Llosa, desde la tribuna literaria, no pretende subordinar el ámbito visual al imperativo de su escritura. Muestra de ello es que no hay imágenes que sirvan como ejemplo de sus amplios recorridos y vericuetos narrativos. Sin embargo, la ausencia de imágenes por sí misma no justifica la preponderancia de un medio sobre otro sin más. Si consideramos, por ejemplo, *El elogio de la madrastra* (1998), en la que Vargas Llosa inserta lo que él llama “Pinacoteca”, una colección de seis imágenes de la historia de la pintura, estas no cumplen una mera función ilustrativa o apoyo visual para la narración, ni un mero interés de los editores. Por el contrario, hay allí una decisión del autor que indaga por las fronteras entre la estética y la literatura. De este modo, las obras de Fray Angélico, Francis Bacon, el flamenco

2 Venturi señala juiciosamente la importancia que el concepto de imaginación ha tenido y sus diversas facetas, tanto en críticos como Diderot, que consideraba que la imaginación se convierte en fundamento del arte, en tanto es el basamento de la crítica de arte; en histo-

riadores como Winckelmann, quien concibe que el artista cuenta con dos sentimientos y uno de ellos, el interno, se relaciona con la imaginación; o en artistas como Delacroix, que resaltaba la importancia de la imaginación o de esa delicadeza de sensibilidad; y que es activada por el color.

Jacob Jordaens, el veneciano Tiziano Vecellio, el artista peruano Fernando Szyszlo y el pintor François Boucher, se presentan como elementos visuales que generan un terreno de discusión sobre la acción de narrar e insertan formas de experimentación estética de lo visual y lo escritural en la novela (Giraldo, 2011).

De igual manera, podemos considerar *Los Cuadernos de don Rigoberto* (1997), obra en la que culmina su interés por experimentar en textos centauros la relación entre lo visual y la literatura, o en *Ojos bonitos, cuadros feos* (2007), “donde el arte escénico se pone al servicio de una investigación estética donde sonido, imagen, espacio y palabra se vuelven ingredientes de una conjunción impensada entre Gustave Mahler y Piet Mondrian” (Giraldo, 2011, p. 247). En estos ejemplos se aprecian los vínculos experimentales entre la pintura y la novela que van a estar insertados en la inquietud sobre la ficcionalización y las posibilidades imaginativas del acto creativo, como puede apreciarse en la preocupación por la factura en el tratamiento literario de la imagen, y la conexión de estos textos con los postulados de la estética y la historia del arte.

Ahora bien, a diferencia de estas obras, *El paraíso en la otra esquina*

funciona bajo la posibilidad de la apropiación y recreación imaginativa de la *memoria* de las obras de Gauguin, a partir de su amplia descripción y génesis ficcional, donde las imágenes problematizan la misma intención narrativa y las cualidades de la escritura para generar una realidad desde la extrañeza de lo icónico en lo verbal.

Sintió su verga tiesa, pero no dejó de trabajar. Interrumpir el trabajo en este momento sería sacrílego, el encantamiento no volvería a surgir. Cuando tuvo el material que necesitaba, Pau'ura se había dormido. Se sentía extenuado, aunque con una sensación bienhechora y una gran calma en el espíritu. Mañana empezarías de nuevo el cuadro, Koke, esta vez sin vacilaciones. Sabías perfectamente la tela que ibas a pintar. Y también que, en esa tela, detrás de la mujer desnuda y dorada tendida sobre una cama y reposando la cabeza en una almohada amarilla, habría un cuervo. Y que el cuadro se llamaría Nevermore (Vargas Llosa, 2003, p. 202).

De esta manera, Vargas Llosa se inserta en una amplia tradición literaria, que hace uso de las estrategias discursivas de la historia del arte, la

crítica o el ensayo literario, para alcanzar un grado de proximidad con la imagen. Con estas herramientas, que encuentran su rasgo en el ensayo y en las estrategias de la écfrasis, tanto crítica como literaria, Vargas Llosa puede apropiarse de las obras, y luego hacer una recreación de las imágenes al reproducir con palabras las imágenes que el autor, de manera omnisciente, nos interpreta y reactualiza.

... mientras la écfrasis crítica se ocupa de obras autosuficientes, con un valor independiente del contexto, la écfrasis literaria hace que las obras de arte participen “del decorado”, razón por la cual desempeñan “una función simbólica, o pueden incluso motivar los actos y las emociones de los personajes” (Riffaterre, 2000, p. 162), lo que podríamos entender en cualquier caso como una suerte de dependencia. Sea como fuere, hay un mecanismo que produce un “efecto de realidad, efecto que constituye una variedad de la ilusión referencial” (162) (Giraldo, 2015, pp. 204-205).

Lo que genera inquietudes sobre la hibridación e intertextualidad estética de la literatura y viceversa, así como condiciona la narración de

la novela bajo la concepción vital de la producción de imágenes del pintor francés –estrategia que utiliza no en la imagen, pero sí en el terreno del archivo del diario de Flora Tristán–. Con esta forma de reproducción, Vargas Llosa estaría realizando una especie de traslado que, al igual que en la écfrasis, nos permitiría a nosotros espectadores, poder recrear y experimentar desde la legibilidad, el mundo de lo visible (Guasch, 2003, p. 216). O lo que es lo mismo, ficcionalizar una especie de ilusionismo, al recrear de manera verosímil elementos del mundo visual e icónico para suscitar ese efecto de presencia ante nuestra experiencia.

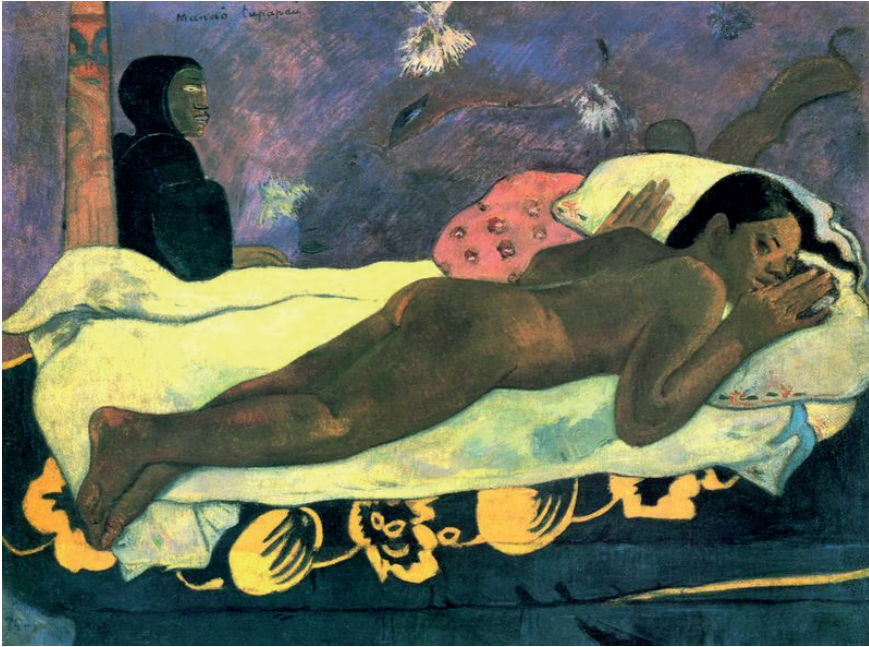
La aspiración de crear una ilusión referencial que vemos en el procedimiento ecfástico es similar a la del discurso literario de la narración. El ilusionismo se caracteriza por un intento de recreación verosímil de lo descrito y por el interés dominante en suscitar un efecto de presencia, que también comparte la narración. Esta idea se apoya en el hecho de que también el texto narrativo posee atributos descriptivos de los cuales es difícil desligarse (Giraldo, 2015, p. 207).

Ahora bien, de igual manera que las discusiones sobre las relaciones entre pintura y arte tienen su historia, es preciso señalar que las vecindades que una novela como *El paraíso en la otra esquina* revela entre estas artes, también tiene sus problemas históricos, desde la novela y los cuentos de artista, en donde se destacan en el ámbito colombiano *De sobremesa*, de José Asunción Silva, los ensayos de Pedro Gómez Valderrama o *La balada del pajarillo*, de German Espinosa; y de igual manera, en el ámbito latinoamericano, desde los *Diarios* de Colón, en los que se destacan ejercicios de agudeza y observación que dan a entender el encuentro personal con la realidad apenas descubierta; las crónicas de viajeros en su intento de historiar —antes que se estableciera académicamente el discurso histórico— la realidad de las Indias; el *Facundo*, de Sarmiento, cuyo texto híbrido abarcó la interpretación propia de las circunstancias políticas, sociales y geográficas de la Argentina en tiempos de la Independencia; hasta los grandes ensayos de Octavio Paz o Carlos Fuentes, en los cuales reconocemos la habilidad de hacer crítica bajo el crisol de una producción de gran valor estético. En todos estos ejemplos encontramos

creaciones literarias que, a partir de eventos y acontecimientos históricos, ficcionan y fabulan momentos altamente visibles de la historia del arte que, bajo la mirada crítica del intelectual, interrogan la naturaleza de la imagen, y cuestionan los límites y sus condiciones de posibilidad, así como realizan exámenes que “consideran críticamente su valor estético, su capacidad para producir imágenes, y su peculiaridad para actuar metafóricamente e iluminar y generar nuevas perspectivas al conocimiento” (Vane-gas, 2013).³

3 A pesar de lo múltiples ejemplos de experimentación entre el valor estético de la escritura, el ensayo como discurso del pensamiento a partir de la creación de imágenes, las novelas o cuentos de artistas, es muy poco el estudio que se ha dedicado a estas cuestiones desde un nivel interartístico e interdisciplinar. Véase el cuestionamiento que hace Ellen Spielmann a la ausencia de crítica en la obras de Vargas Llosa por la relación imagen-texto. (2002). “Los costos de una huachafería limeña: Boucher, Tiziano y Bacon en manos de Vargas Llosa”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (28) 56, pp. 53-67. Lima. Hannover: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar. De igual manera, las contribuciones a estos temas de Efrén Giraldo: (2014). *La poética del esbozo*. Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila. Bogotá, Universidad de los Andes; (2012) *Negroides, simuladores, melancólicos. El ser nacional en el ensayo literario colombiano del siglo XX*. Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit; (2013) *Entre delirio y geometría. Un ensayo sobre el arte y la narración*. Medellín, Universidad de Antioquia.

Gauguin y la escritura de *Manao tupapau*



Manao tupapau, 1892, óleo sobre tela, 72.4 x 92.4 cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York

Como hemos señalado en el título, la obra que nos interesa de Gauguin es *Manao Tupapau*, fechada en 1892, mientras residía en Tahití. Vargas Llosa, desde la fabulación, reinterpreta la génesis de la obra a partir del diario del pintor francés. Claramente, el escritor peruano se familiariza con su obra indagando en los trasfondos estéticos y disciplinares de la historia del arte para dar cuenta de la obra. De esta manera, genera los vínculos entre la biografía del pintor, que sabemos participa intensamente en el arte, y la producción de su obra.

Habías soltado aquello sin premeditación; luego, reflexionando, descubrirías que esa fórmula resumía tu credo estético. Hasta hoy, Koke. Porque, detrás de las infinitas afirmaciones y negaciones sobre cuestiones artísticas que venías diciendo y escribiendo todos estos años, el núcleo inamovible seguía siendo el mismo: el arte occidental había decaído por segregarse de aquella totalidad de la existencia que se manifestaba en las culturas primitivas. En éstas el arte, inseparable de la religión, formaba parte de la vida cotidiana, como

comer, adornarse, cantar y hacer el amor. Tú querías restablecer en tus cuadros esa interrumpida tradición (Vargas Llosa, 2003, p. 422).

Con este recurso narrativo, Vargas Llosa se vincula a la tradición que se propone relatar los hechos heroicos y sobresalientes de los pintores y que, por supuesto, también ha tomado presencia en el origen de la historia del arte como disciplina en Vasari, y que después hará parte de la “novela de artista”, que es un producto literario surgido en la modernidad, y que presenta al artista como representante especial de la sociedad, y fuente de singularidad y excepción.

Gauguin posee en la intimidad que le brinda su pequeña choza junto a Tehe’amana, una serie de reproducciones de obras como la *Olympia* de Monet y algunas fotografías compradas en la Exposición Universal. Las reproducciones son guardadas en el recuerdo, manipuladas por la imaginación, logrando un despliegue verbal e icónico, que ocurre en las fronteras entre lo real y lo imaginario, y que enaltece el archivo erótico de Gauguin.

Este maravilloso cuerpo de piel mate, con reflejos 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 esas trenchas de cabellos negros que la almohada amarilla -un dorado tan recio que te hizo pensar en los oros desbocados del Holandés Loco sobre los que tú y él habían discutido tanto en Arles- ennegrecía aún más. El aire arrastraba un aroma excitante, deseable. Una sexualidad espesa te iba embriagando más que el vino que te disponías a tomar cuando viste a tu vahine desnuda, en esta pose providencial, que te rescató de la depresión (Vargas Llosa, 2003, p. 201).

Recordemos que en la teoría literaria se ha establecido una fuerte relación entre la descripción de imágenes, sea ecfrástica o la hipotiposis, y el deseo y el erotismo. W. J. T. Mitchell lo ha señalado al encontrar la importancia del voyerismo y el carácter lúdico de la descripción del cuerpo del otro. “Como ha planteado W. J. T. Mitchell, voyerismo y écfrasis se enlazan cuando ambos reconocen la radical

otredad del cuerpo femenino, el cual resulta traducido, primero en imagen, y luego en éfrasis (Mitchell, 1994)” (Giraldo, 2015, p. 208). De igual manera, en las otras novelas del peruano aquí citadas, podemos encontrar este interés de un voyeurista por las fantasías sexuales, donde sus personajes están bajo el influjo erótico de la imagen que nos muestra no una referencia unívoca de los excesos del mundo del deseo,

Delante de él, a uno o dos metros, el joven marchaba sin vacilar sobre el rumbo, moviendo los brazos a compás. A cada paso, los músculos de sus hombros, de su espalda, de sus piernas, se insinuaban y movían, con brillos de sudor, sugiriéndole la idea de un guerrero, un cazador de los tiempos idos, internándose en la selva espesa en busca del enemigo cuya cabeza cortaría y llevaría al hombro, de vuelta a casa, para ofrecérsela a su despiadado dios. La sangre de Koke hervía; tenía los testículos y el falo en ebullición, se ahogaba de deseo (Vargas Llosa, 2003, p. 70).

sino diversas transgresiones imaginarias en las cuales los personajes y espectadores, sean narradores panorámicos, interpretes de las imágenes,

o recreadores de la ilusión referencial, se implican en la dinámica narrativa, para descubrir y modelar los diversos vericuetos especulativos e imaginarios que puede crear la imagen del deseo y el goce, tanto en lo visual, como en la misma carnalidad de la escritura.

La presencia, porque 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, pese a sus años, del marido de Tohotama, y, también, la idea de lo que debía ser el cuadro. Un bello hechicero que es, al mismo tiempo, un mahu. 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- y, detrás de él, como siempre en tus cuadros (¿por qué, Koke?), dos mujeres sumergidas en la floresta -reales o tal vez fantásticas, arrebuajadas en unos misteriosos capotes masculinos de reminiscencia frailuna y medieval-, observándolo, fascinadas o asustadas por su conducta misteriosa

y equívoca y por su insolente libertad (Vargas Llosa, 2003, p. 429).

De ahí que, al considerar el erotismo y el desnudo, en especial de la mujer del trópico, Koke puede instaurar su sueño de crear el “estudio del trópico”, donde insiste en rechazar, como se lo dijo a Bernard meses atrás, las cualidades sólidas de la pintura, la pasta, la fluidez. Por el contrario, pretende indagar por aquello que palpita.

Por todo ello debió pasar para concebir un cuadro como Pape moe. No hacían falta retoques. 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; 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, denotaban respeto, reverencia, amor hacia aquel ser de otra civilización, que, aunque colonizada por los europeos, conservaba, en el secreto profundo de los bosques, la pureza ancestral. Te entristecía haber terminado Pape moe. Como siempre que

ponías la pincelada final a un buen trabajo, te rondaba la pregunta de si, luego de esto, no irías como artista para peor (Vargas Llosa, 2003, p. 79).

Pero el juego literario apunta a algo más, nuestro narrador nos cuenta como empieza a sentir el espacio donde está, las relaciones que surgen entre él y los nativos, y todo esto, al igual que sus reproducciones de obras, por medio de su recuerdo y los niveles discursivos del mismo. Lo que genera una alternancia, al igual que en *Elogio de la madrastra*, de dos tipos de narradores: el omnisciente, que describe los hechos que determina y guía la dinámica de la historia, y en primera persona, Gauguin y Flora, que van saltado de capítulo en capítulo, mientras van construyendo sus ficciones (Yushimnoto, 2009). Y la hibridación produce sus efectos en la narración, puesto que el interés vital de Gauguin de considerar lo visual y las cosas de la realidad, y a su vez presentarlas de la forma más clara posible, empieza a transformarse al considerar la realidad tahitiana y someterla a la rememoración de su pequeña historia del arte personal signada por el erotismo, y así se genera un “desequilibrio [que] será una respuesta natural a la transgresión

imaginaria, abarcadora insaciable de experiencias tanto en el arte como en el erotismo” (Yushimoto, 2009).

El muchacho, con un pequeño lienzo ceñido en la cintura que le cubría apenas las nalgas y el sexo, se lo comía a preguntas sobre esas estatuillas de madera en las que Paul reproducía figuras nativas y fantaseaba dioses y demonios tahitianos. ¿Qué te atraía de ese modo en Jotefa, Paul? ¿Por qué irradiaba de él ese aire familiar, de alguien que, de tiempo atrás, parecía formar parte de tu memoria? El leñador se quedaba a veces con él, conversando, luego del trabajo, y Teha’amana le preparaba también a Jotefa una taza de té y algo de comer. Una tarde, luego de que el muchacho se marchara, Koke recordó. Corrió a la cabaña a abrir el baúl donde guardaba su colección de fotos, clichés y recortes de revistas con reproducciones de templos clásicos, estatuas y cuadros, y figuras que lo habían conmovido, colección sobre la que volvía una y otra vez, como otros, a los recuerdos de familia. Recorría, barajaba, acariciaba ese entrevero, cuando una foto se le quedó pegada en los dedos. ¡Ahí estaba la explicación! Ésta era la imagen que, de manera vaga, tu conciencia, tu

intuición, habían identificado con el joven leñador, tu flamante amigo de Mataiea (Vargas Llosa, 2003, p. 68).

Con dicha hibridación, Vargas Llosa sugiere un campo de relaciones que vuelven al punto común del arte de pintar y aquel mito que nos dice que una mujer, viendo que su ser amado se dirigía hacia la guerra, reproduce su silueta en una pared con la ayuda de la luz de una vela y la sombra que esta proyecta. Así, participamos en *Manao Tupapau*, desde esa visión sexual que nos propone Vargas Llosa del erotismo, de la construcción de la imagen del arte y de la pérdida, que activamos a partir del recuerdo y la construcción de la memoria, de aquel mito fundacional, donde estas tres instancias aparecen orgánicamente unidas:

Una imagen que, pasado el tiempo, seguiría en su memoria como uno de esos momentos privilegiados, visionarios, de su vida en Tahití, cuando creyó tocar, vivir, aunque fuera unos instantes, lo que había venido a buscar en los Mares del Sur, aquello que, en Europa, ya no encontraría nunca porque lo aniquiló la civilización. 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 empaparon 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 (Vargas Llosa, 2003, p. 31).

Esa construcción de la imagen, que tanto sufrimiento generó en Gauguin, toda vez que en la indagación de la pintura, vinculada esencialmente a su vida, le generaba en él temores de impotencia e incapacidad frente a la propia producción.

Se sentía asqueado, enardecido, con una rabia que le rebalsaba por las orejas y los ojos, esa ira que lo poseía cuando, luego de una racha de entusiasmo que lo empujaba a trabajar, advertía que había fracasado. Lo que te mostraba la tela era basura, Koke. Entonces, a la decepción, a la frustración, a la sensación de impotencia, se sumó un dolor agudo en las articulaciones y los huesos. No era solo

el malestar físico, los ardores de las llagas de las piernas, la decreciente visión y las palpitaciones lo que lo mantenía ocioso, bebiendo sorbitos de una copa de ajeno suavizado por el agua, con la que desleía sobre el licor un terroncito de azúcar. Era, también, la sensación de inutilidad. ¿Para qué afanarte y volcar la poca energía que te quedaba en unas telas que, cuando las terminases, y, luego de larguísimo viaje, llegaran a Francia, languidecerían en el depósito del gallerista Ambroise Vollard, o en un altillo de Daniel de Monfreid, esperando que, alguna vez, un mercader quisiera adquirirlas por unos cuantos francos para decorar su casa recién construida? (Vargas Llosa, 2003, p. 200).

Y es que el impulso por hallar esas nuevas condiciones de autenticidad y originalidad, que según Koke solo podrían lograrse desde lo primitivo, no es más que su fuerte búsqueda, ya no romántica, por el propio ser. De ahí que una obra como *Manao Tupapau* tienda hacia lo desconocido, hacia la fuente que provee toda sensación; formalmente lo logra en planos de color uniforme, los cuales son limitados por las líneas y los movimientos en rígidos contornos.

En este sentido, es reveladora la crítica de Albert Aurier, semanas antes de la partida de Gauguin, al señalar que en su pintura, la meta final no era lograr la producción mimética perfecta, ni había un impulso por su perfeccionamiento; Gauguin no desea presentarnos los objetos como son o como parecen, sino que la esencia de su arte es la de poder expresar ideas transponiéndolas en un lenguaje diferente, el plástico; lenguaje que se caracteriza por su necesaria simplificación en las formas:

Cuando, cinco años atrás, pintaste este último cuadro, arrastrabas todavía muchos residuos de la fascinación romántica por el mal, por lo macabro, por lo tétrico, como Charles Baudelaire, poeta enamorado de Lucifer al que aseguraba haber reconocido, una noche, sentado en un bistro de Montparnasse y discutido con él sobre estética. Aquel decorado literario-romántico había desaparecido. Al cuervo lo tropical izaste: se volvió verdoso, con pico gris y alas manchadas de humo. 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 Ari-ri- 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 surgen (Vargas Llosa, 2003, p. 202).

En este camino, Gauguin comienza a captar la vida de los nativos con gran inmediatez, y a preferir las poses completamente naturales, como si sus modelos fueran sorprendidos por el artista. Todo a su alrededor, nos cuenta Vargas Llosa, es significativo, los olores, los cuerpos, el deseo, los colores. Estos nuevos elementos le permiten alejarse, en parte, de las miserias de la civilización y su decadencia.

«Para pintar de verdad hay que sacudirse el civilizado que llevamos encima y sacar al salvaje que tenemos dentro». Sí: éste era un verdadero cuadro de salvaje. Lo contempló con satisfacción cuando le pareció terminado. En él, como en la mente de los salvajes, lo real y lo fantástico formaban una sola realidad. Sombria, algo tétrica, impregnada de religiosidad y de deseo, de vida y de muerte. La mitad inferior era objetiva, realista; la superior, subjetiva e irreal, pero

no menos auténtica que la primera. La niña desnuda sería obscena sin el miedo de sus ojos y esa boca que comenzaba a deformarse en mueca. Pero el miedo no disminuía, aumentaba su belleza, encogiendo sus nalgas de manera tan insinuante. Un altar de carne humana sobre el cual officiar una ceremonia bárbara, en homenaje a un diosillo pagano y cruel. Y, en la parte superior, 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 del Finis-terre. Daban la impresión de estar ya medio muertas, afantasmándose en vida. Pertencían 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 ingrátidos, flotando en un cielo malva azulado en el que los brochazos de color sugerían una cascada lanceolada (Vargas Llosa, 2003, pp. 34-35).

Y con ello, poder consolidar en su pintura lo que tanto desea; es necesario, piensa Koke, indagar por el origen de sus propias sensaciones y no, como nos recuerda Argan, por la búsqueda de nuevas sensaciones. Y lo va logrando.



Para una te Varua ino - Hablando del espíritu maligno, 1892, óleo sobre tela
91.7 x 68.5 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

Es así como se acentúa en obras como *Hina Tefatou-la diosa de la Luna Hina* y *el genio de la Tierra Fatu* o en *Para una te Varua ino - Hablando*

del espíritu maligno esa falta de relieve o profundidad que, no obstante, no logran ser planos totalmente. El cuerpo desnudo de las mujeres,

tan sustanciales en su obra, tan desbordadas de los límites de la civilización europea, se presentan aquí en la completa inocencia de la sexualidad, sin culpabilidad alguna. Argan (1984) ha señalado que, en cuadros como los nombrados, no hay una “nota que descubra el contacto con lo real”, pues aunque se nos dice que Gauguin se detiene en la contemplación de las actividades de los nativos, y ha capturado a sus modelos, es en el trabajo de la memoria, como suplemento de la colección de sus reproducciones íntimas, que se construye su acto creativo, y da el sentido al mismo.

La memoria no da detalles, por el contrario realiza un proceso de rebajamiento, de simpleza que se despliega en las amplias zonas de color extendido. El proceso interior que se realiza aquí, por ejemplo, no puede producir efectos de luz, en tanto la luz no incide en las cosas sino que emana de ellas, de los contrastes de los colores de las figuras, siendo éste un objetivo fundamental en *Manao Tupapau*, donde sabanas de color amarillo-verdoso, nos cuenta Vargas Llosa a través del artista en su diario, representan las sabanas de los nativos que son de un material distinto al europeo. Además, produce la idea de luz artificial, porque las mujeres tahitianas nunca

duermen sin luz por temor a los espíritus de los muertos. Por eso, Koke no quería ningún efecto de luz.

Estas imágenes, que solo se hacen presentes en la novela por el artilugio de la écfrasis a través de la escritura, problematizan la naturaleza de la narración. Aunque esto ya ocurría desde los diarios de Gauguin, donde el texto como suplemento de la obra no pretende subordinarla, sino instaurar un ámbito que describe lo que ocurre, ya en el relato literario, entre lo evocado y lo vivido. Y al igual que en el diario, la ficción de Vargas Llosa tiene la obligación de hacer ver con las palabras. Y este es uno de los imperativos de la escritura y los comentarios sobre arte, a saber traer la imagen ausente. Así se plantea la descripción de cómo regresa Koke de Papeete, y sorprende a Tehéamana, estática, temerosa, de ver en él, en Koke, al espíritu del muerto.

Vargas Llosa sabe la anécdota del temor de las mujeres al espíritu y su negativa de dormir sin luz; Tehéamana culpa a Koke de haberla dejado sin cerilla, pero el solo sabe que necesita retener esa imagen, esa sensación que Tehéamana le ha brindado. Gauguin continúa el suplemento que es, a su vez suplemento del texto de Vargas Llosa:

... hice el desnudo de una joven (...)
En esa postura falta muy poco para que resulte indecente. Y sin embargo es así como yo lo quería, me interesan las líneas y el movimiento. Una muchacha europea habría tenido miedo de que la sorprendiesen en esa postura; las mujeres de aquí, en absoluto (Rewald, 1982, p. 414).

Pero Vargas Llosa continúa un poco más y nos presenta a un Koke extasiado por las nalgas tiesas y paradas, que lo incitan a poseerla en la misma posición.

Las características de las referencias a la obra, como suplementos textuales, cuestionan la descripción misma, en tanto verbal, de la imagen, imponiéndonos una presencia mental de la imagen visual que posibilita múltiples lecturas y cuestiona la posible unilateralidad de la recepción de la obra. Esto es, que la descripción que tenemos de la obra no coincide con la obra misma, generando diversas posibilidades de interpretación y de recreación del instante estático que nos proporciona la imagen visual.

Cuando terminó el desnudo, amuebló el espacio en torno de manera lujosa, rica en detalles, con un colorido variado y sutiles combinaciones.

Aquella misteriosa luz indecisa, de crepúsculo, cargaba los objetos de ambigüedad. Todos los motivos de tu mundo personal comparecían, para dar un sello propio a esta composición que era, sin embargo, inequívocamente tahitiana. Además del cuervo ciego, coloreado por el trópico, en paneles distintos, asomaban flores imaginarias, unas infladas siluetas tuberosas, bajeles vegetales de velamen desplegado, un cielo con nubes navegantes que podían ser las pinturas de una tela que recubría el muro o un cielo que asomaba por una ventana abierta en el recinto. Las dos mujeres que conversaban detrás de la muchacha tendida, una de espaldas, otra de perfil, ¿quiénes eran? No lo sabías; había en ellas algo siniestro y fatídico, algo más cruel que el demonio oscuro de Manao tupapau, disimulado por la normalidad de su apariencia. Bastaba acercar los ojos a la muchacha tumbada para advertir que, pese a la calma de su pose, sus ojos estaban sesgados: trataba de escuchar el diálogo que tenía lugar a sus espaldas, un diálogo que la inquietaba. En distintos objetos de la pieza -la almohada, la sábana, aparecían las florecillas japonesas que venían a tu pincel automáticamente desde que, en tus comienzos

de pintor, descubriste a los grabadores japoneses del período Meiji. Pero, ahora, también en estas florecillas se manifestaba la ambigüedad recóndita del mundo primitivo, pues, según la perspectiva, mudaban, se volvían mariposas, cometas, formaciones volantes (Vargas Llosa, 2003, pp. 204-205).

De tal suerte que Vargas Llosa reconoce esta cualidad de la imagen que, como nos recuerda Argan (1984), están atravesadas por un tiempo que “es aquel en el que las imágenes descansan en la superficie del cuadro, ahí, en su instante”, posibilitando ubicar tanto la obra, como su recepción en la escritura y en la percepción, en el ámbito de la imaginación. Y lo que se destaca aquí no es la sola posibilidad de que Vargas Llosa nos imponga una interpretación de las obras, ni que la mera experiencia estética, como ha cuestionado la historia del arte contemporánea, sea el único vehículo de aproximación a la obra de arte, que en este caso serían las descripciones y apuestas interpretativas del autor peruano. Por el contrario, y como ya hemos señalado, las transgresiones y desequilibrios planteados por las figuras de los narradores, narradores-personaje, voyeristas

hermenéuticos, crean una mezcla, “entre puntos de vista panorámicos (en un sentido plástico) y puntos de vista omniscientes (en un sentido literario)” (Giraldo, 2011, p. 263), lo que implica un acercamiento a la factura, desde lo estético y lo literario, de carácter singular.

El mismo Giraldo recuerda que en *Cartas a un joven novelista*, para Vargas Llosa “el narrador viene a ser el personaje más importante de un relato, dado su papel regulador de los otros elementos (Vargas Llosa, 1997a)” (Giraldo, 2011, p. 263). Y este papel, bajo el interés de realizar recreaciones narrativas a partir de la creación de imágenes, así como en el proceso experimental de realizar mediaciones de la imagen con la escritura, llevan a considerar, para nosotros como espectadores-lectores, una experiencia distinta a la del visitante a un museo o al lector solitario. Por el contrario, en estos procesos de apropiación interartística se genera un cuestionamiento de las funciones de la imagen y la escritura, ya sea como mera ilustración del elemento textual, o como suplemento discursivo al servicio de lo visual. Lo que implica, en una novela como esta, considerar un espacio híbrido, un texto-centauro, que ayuda al lector a apropiarse de

la experiencia del objeto que presencia, espacial y temporalmente, y a sus dimensiones. Además, la novela presenta perspectivas que problematizan “la continuidad o discontinuidad de las representaciones en la historia” (Giraldo, 2011, p. 258), así como las diversas categorías, tanto de la literatura, como de lo visual que entran en relación.⁴

Y esto es lo que señalábamos como uno de los imperativos de la escritura sobre arte. La escritura sobre la imagen no se legitima en la descripción sino en la maleable interpretación. La incursión en el terreno de la interpretación, como afirma Giraldo, ilumina la siempre difícil opacidad de lo visual, y permite considerar las posibilidades de aproximación y comprensión a la obra de arte, en este caso, desde lo que se considera una “mimesis doble”, que es la representación de

una representación (Giraldo, 2011, p. 251).⁵ Así parece entenderlo el propio Gauguin, cuando emprende la descripción de los acontecimientos que dieron origen a *Manao Tupapau*. El pintor es consciente de la posible incompreensión de su obra en el círculo artístico de París, y explica, por ello, que pretende “dar la idea de una naturaleza exuberante y desordenada (...), tenía que dar a mis figuras un marco más adecuado”.

Respecto a *Manao Tupapau*, tanto Gauguin como Vargas Llosa realizan interpretaciones, a partir de la intermediación verbal, en donde parece ocurrir un enfrentamiento entre la palabra y el arte, al hacer ver o imaginar aquellas obras para que no sean accesibles, lo que inserta esta propuesta en los caminos de la écfrasis como intermediadora entre el arte y la literatura que produce efectos de presencia al espectador. Continúa Gauguin diciéndonos que dio “al rostro (de la mujer) una expresión un poco asustada”, y a continuación nos informa que dicho miedo viene de un temor ancestral a los espíritus de la muerte.

4 Si bien parece obvio la apuesta de Vargas Llosa por ofrecer una interpretación artística que el lector encuentra, no creemos que en novelas como esta, así como en *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, solo se presenta una mera apreciación artística de las obras. Por el contrario, creemos que abre la posibilidad a nuevas consideraciones intertextuales y disciplinares respecto a la relación entre arte y literatura en la que se consideren las implicaciones de las categorías estéticas, los procedimientos artísticos, y las estrategias visuales en la dinámica de la escritura del autor peruano que, como señalan varios críticos, en la obra de Vargas Llosa es muy poca.

5 Como sabemos de la tradición, la primera écfrasis de la literatura aparece en el canto XVIII de *La Iliada*, donde el narrador más que describir, interpreta el escudo de Aquiles (Homero, 1986, pp. 272-275).

Por eso las mujeres no duermen sin luz, y de ahí el efecto de sugerir una luz que no fuera causada por el taller del propio artista.

Manao Tupapau muestra una sensación originaria, en donde el artista no pretende abusar de medios literarios para presentarnos eso que captó en la inmediatez del momento. Una atmósfera sombría domina la escena; hay algo estremecedor que impulsa al ojo a detenerse. En la pared, pequeñas fosforescencias, formas en que se presentan los espíritus a los maoríes. En la parte izquierda superior, se encuentra el fantasma, en su máxima simpleza, con su “capucha oscura” que nos recuerda al espíritu de *Para una te Varua ino*. Ahí, en el fantasma, una particularidad esencial: tanto allá como en *Manao Tupapau* el fantasma se parece a las jóvenes. Y es que la creencia y el miedo se justifican en que sólo se puede ver al espíritu del muerto al vincularlo a la propia persona.

Pero a ellos, a esos demonios del panteón maorí, les debías, también, tu primera obra maestra tahitiana: no te lamentos, Koke. Llevaba ya casi un año aquí y no se había enterado todavía de la existencia de esos espíritus malignos que se desprendían

de los cadáveres para estropear la vida de los vivientes. Supo de ellos por un libro que le prestó el colono más rico de la isla, Auguste Goupil, y, vaya coincidencia, casi al mismo tiempo tuvo una prueba de su existencia (Vargas Llosa, 2003, p. 30).

El fantasma, entonces, se parece a la misma persona. De ahí la tensión en el cuerpo de la joven, su mirada inquietante, los dedos de las manos rígidas.

Todas estas intenciones descriptivas logradas en *El paraíso en la otra esquina*, y en *Noa*, sugeridas por la obra, transfiguran al narrador como intérprete del cuadro. Pero, también, le permiten ser aquella persona que logra, como consideró Théophile Gautier, una *transposition d'art* por medio de palabras, mostrando los conflictos, las opacidades del comercio con las imágenes. Y en el caso de la novela de Vargas Llosa, esta se construye a partir de imágenes de la obra y vida de Gauguin, y no solo de meras descripciones superficiales de las obras, sino que revelan la eficaz transposición de la imaginería pictórica, en un ver de la mirada.

Referencias

- Argan, C. (1984). *Arte e Critica d'Arte*. Roma-Bari: Laterza.
- Borges, J. L. (2004). *Historia Universal de la Infamia*. Madrid: Alianza.
- Borges, J. L.; Bioy Casares, A. (1968). *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada.
- Cortázar, J. (1993). "Las babas del diablo". En: *Las armas secretas*: 123-139. Madrid: Alfaguara.
- Dorfles, G. (1998). "III. Valor del medio expresivo". En: *El devenir de las artes*: 22-56. México: Fondo de Cultura Económica.
- Espinosa, G. (2000). *La balada del pajarrillo*. Bogotá: Alfaguara.
- Gabrieloni, A. L. (2009). "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre pintura y poesía. Breve esbozo del Renacimiento a la modernidad". *Saltana, Revista de Literatura y traducción*, número 1. Recuperado de: <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>
- Giraldo, E. (2015). Entrar en los cuadros. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama. *Co-herencia* 12 (22), 201-226.
- Giraldo, E. (2007). Prólogo. En: *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*. 9-22. Medellín: Comfama. Serie: Jornadas de Literatura.
- Giraldo, E. (2001). Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa. Obra de arte total, límites y vecindades. *Co-Herencia* 8, 239-268.
- Riffaterre, M. (1994). La ilusión de écfrasis (161-183). En: Monegal, A. (comp.) (2000). *Literatura y pintura*, Madrid: Arco Libros.
- Rincón, C. (2002). Las imágenes en el texto: Entre García Márquez y Roberto Bolaño. De la alegoría del tiempo al universo de las imágenes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28 (56), 19-37.
- Silva, J. A. (1965). *De sobremesa*. Bogotá: Biblioteca Shering Corporation U.S.A. de Cultura Colombiana.
- Spielmann, E. (2002). Los costos de una huachafería limeña: Boucher, Tiziano y Bacon en manos de Vargas Llosa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (56), 53-67.

Tatarkiewicz, W. (2002). El arte. Historia de una clasificación. En: *Historia de seis ideas*, 79–101. Madrid: Tecnos.

Vargas Llosa, M. (2003). *El paraíso en la otra esquina*. México: Alfaguara.

Venturi, L. (1949). *Historia de la crítica de arte*. Buenos Aires: Poseidón.

Yushimnoto, C. (2009). Elogio de la madrastra: perversión e inocencia en el mundo del deseo. *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*. (24), Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/elogia.html>