

Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades*

Recibido: julio 11 de 2011 | Aprobado: septiembre 16 de 2011

Efrén Giraldo**

egiral25@eafit.edu.co

Resumen Este texto busca mostrar los problemas de orden histórico y teórico, tanto de las artes plásticas como de la literatura, implicados en la construcción de la novela de tema pictórico y erótico *Elogio de la madrastra*, del escritor peruano Mario Vargas Llosa. La lectura analítica de esta pieza icónico-verbal se confronta con problemas históricos, como la discusión antigua sobre las diferencias cualitativas entre poesía y pintura, la clasificación ilustrada de las artes, la discusión decimonónica sobre la obra de arte total, la pregunta moderna por los límites entre lenguajes artísticos, y con diversos problemas teóricos: la ecfra-sis, la hipotiposis, la narración ficcional visual y verbal, el significado en las artes visuales y los experimentos literario-plásticos de vanguardia. Todo ello, con el fin de mostrar diferentes formas de hibridación narrativa a través de recursos propios de la novela y la pintura

Palabras clave

Mario Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, novela icónico-verbal, clasificación de las artes, obra de arte total, ecfra-sis, hipotiposis, narración visual.

Mario Vargas Llosa's *Elogio de la madrastra*, total work of art, limits and proximities

Abstract

This text intends to show historical and theoretical problems implied in the composition of the pictorial and erotic novel *In praise of the stepmother*, by the Peruvian Mario Vargas Llosa. The analytic reading of this verbal and visual work is faced up to historical topics like the ancient discussion on the qualitative differences between poetry and painting, the Enlightenment's arts classification, the nineteenth century discussion about the total work of art, the question to the artistic languages limits, and theoretical ones: ekphra-sis, hypotiposis, visual and verbal narration, the meaning in visual arts, and the visual-literary avant-garde experiments. Everything tries to explain the different ways of narrative hybridization through resources arising from novel and painting.

Key words

Mario Vargas Llosa, *In praise of the stepmother*, verbal and visual text, arts classification, total work of art, ekphra-sis, hypotiposis, visual narration.

* El texto es producto del proyecto *Estéticas de los contemporáneos en el arte colombiano. Visión particular de críticos, curadores y artistas*, realizado en el Grupo de Investigación en *Teoría e Historia del Arte*, adscrito al Instituto de Filosofía y la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

** Doctor en Literatura, Universidad de Antioquia-Colombia. Profesor Asociado, Departamento de Humanidades, Universidad EAFIT, Medellín-Colombia. Miembro del Grupo de Investigación *Sociedad, Política y Historias Conectadas* del mismo Departamento.

En breve, esta eterna inmovilidad se animará y será tiempo, historia.
Mario Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra* (Vargas Llosa, 1988: 74)

Una condición pragmática necesaria

Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa es un experimento narrativo caracterizado por un rasgo singular: la inclusión, dentro del texto de la novela, de seis imágenes de la historia de la pintura que no parecen cumplir una mera función ilustrativa encomendada por editores y diagramadores y que, más bien, constituyen una decisión estética del novelista. En vez de subordinar lo visual a un imperativo estrictamente literario, las imágenes problematizan el acto mismo de narrar e instauran una experimentación icónico-verbal singularísima en la novela. Tal hecho afilia esta propuesta con una larga tradición de problemas omnipresentes en la historia del arte y la historia literaria y pone la obra del peruano, por vía de su aprovechamiento de los tópicos estéticos, en la estela de los proyectos experimentales más llamativos de la cultura visual y literaria del siglo XX en América Latina.

No obstante, debe recordarse que, en la narrativa y el arte del pasado siglo, fueron abundantes las vecindades entre práctica plástica y práctica narrativa. Por un lado, están las referencias temáticas al arte en cuentos y novelas. Entre ellas, por supuesto, tienen un lugar preponderante la novela y el cuento de artista, que hasta hoy sigue teniendo manifestaciones importantes. En un segundo grupo, contamos con las ficcionales inspiradas en lo histórico, ocupadas de situaciones relacionadas con la historia del arte y que fabulan sus episodios. En un tercero, novelas o cuentos que interrogan, desde una perspectiva crítica, la ontología de la imagen y se preguntan por los límites de lo visual. Y, finalmente, está el caso de obras narrativas que, de manera similar a como ocurre con el comic en el contexto popular, entregan su construcción narrativa a la cooperación intensa entre imagen y texto verbal, grupo este último al que pertenece la novela del peruano. Uno de los casos más notables de

este último fenómeno, en el ámbito específico de la novela, es el de las narraciones escritas por Italo Calvino a partir de las cartas del tarot, mismas que pretendían indagar estéticamente en la potencial capacidad narrativa de los iconos (Calvino, 1977). Mientras que, en el terreno de la plástica, están por ejemplo las novelas *collage* del artista surrealista Max Ernst, que intentan construir narraciones mediante reproducciones de piezas bidimensionales mediante el principio del automatismo psíquico, para ser publicadas como un objeto-libro (Ernst, 1982).

En la narrativa latinoamericana moderna y contemporánea, son también frecuentes los intentos de fabular el universo de las artes plásticas. Prueba de ello, un interesante grupo de novelas y cuentos sobre arte y artistas que, para la mala fortuna de los estudios interartísticos, ha recibido poca atención de la crítica y la teoría, tal vez por falta de referentes interdisciplinarios que comprendan de una manera integral el fenómeno estético y por la carencia de un instrumental analítico adecuado para entender las relaciones entre imagen y texto y poder calibrar, en su justa medida, vecindades e intersecciones. Una revisión somera revela que varios principios de la estética visual decadentista encontraron en *De sobremesa*, de José Asunción Silva, una traducción novelesca singular en América Latina (Silva, 1965). Pedro Gómez Valderrama, en varias de sus narraciones, usó motivos de la historia del arte para construir ficciones de la historia, a partir de una actualización de las vidas de artistas y personajes pictóricos (Gómez Valderrama, 1996). En “Las babas del diablo”, Julio Cortázar mostró cómo la narración ficcional y la fotografía pueden ser prácticas de representación que culminan en el reconocimiento de la propia incapacidad del arte para comunicar el mundo objetivo (Cortázar, 1993).

Por su parte, la obra de Vargas Llosa ha manifestado los más vivos intereses artísticos por la interpretación de la imagen y por la posibilidad de componer narraciones con ellas dentro del texto literario. Lo advertimos, en el terreno novelístico, con *Los cuadernos de don Rigoberto*, continuación de *Elogio de la madrastra* y punto culminante del experimento de hibridación entre arte visual y literatura, con el que el escritor lleva los vínculos entre pintura y

novela a niveles reflexivos derivados de la pregunta por la fantasía y la imaginación (Vargas Llosa, 1997b). Digna de mención es también *El paraíso en la otra esquina*, obra donde recurre a la historia de vida del pintor post impresionista Paul Gauguin y a la descripción de sus obras para hacer ver, a través de las palabras, lo que los cuadros callan: los motivos vitales que dieron lugar a la ejecución de cada pieza en el momento privilegiado de la creación (Vargas Llosa, 2003). También, en su obra teatral, encontramos intereses similares, sobre todo en una pieza como *Ojos bonitos, cuadros feos*, 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 (Vargas Llosa, 2007). Finalmente, vemos aparecer esa inclinación también en los diferentes textos periodísticos y ensayísticos que tienen por tema al arte o los museos, los cuales prueban cómo la escritura argumentativa e informativa también está puesta al servicio de una indagación en lo visual.



Imagen 1. Agnolo Bronzino, *Alegoría de Venus y Cupido o Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo*, 1540-1545.

Sin embargo, más allá de esta evidencia, podemos hacer una identificación del problema de las vecindades entre imagen y palabra en términos más específicos. En este orden de ideas, también es factible aproximarse a aspectos que podríamos llamar “pragmáticos” (en el orden editorial) para advertir contaminaciones singulares entre imagen y palabra, toda vez que determinan la actitud y la disposición que, como lectores, asumimos ante la obra, siempre leída y vista en un soporte físico: el libro. Es así como las carátulas de las diferentes ediciones de *Elogio de la madrastra* comunican el motivo plástico y narrativo central de la propuesta de Vargas Llosa: el niño que asedia eróticamente a la mujer madura, aquel amorcillo del arte clásico que encarna, tanto la ambigüedad del despertar erótico como la potencial e incómoda seducción que esta posición fronteriza ejerce en los adultos. En todas las ediciones, se ha mantenido como imagen de portada el significativo detalle de una pintura manierista de Agnolo Bronzino, sin duda una de los más conocidos referentes del arte erótico de todos los tiempos: la obra *Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo*, conocida más popularmente con el nombre de *El triunfo de Venus*, de mediados del siglo XVI (Véase imagen 1). Como ha recordado la crítica, esta pintura, fiel a su talante alegórico, es una admonición contra los desmanes del placer sexual (Woodford, 1983: 8-9), pero los diseñadores, no sabemos si a instancias de Vargas Llosa o por una decisión editorial que se ha mantenido inalterable desde 1989, siguen dejando a la vista del lector de la carátula sólo aquella sección del cuadro donde Cupido besa en los labios a Venus y posa salazmente la mano sobre su seno, un detalle que, como se puede advertir al leer la novela, funciona como leit motiv. Por demás, esta decisión tiene eco visual en una imagen que encontramos dentro de la novela, Venus recreándose en la música, pintura de Tiziano donde vemos a un niño rubicundo aprovechándose de la modorra que una audición musical reciente ha producido en la diosa, quien se abandona a la lasitud de la carne (Véase imagen 2). Por su parte, las contracarátulas, pista contextual también importante, hacen una declaración que va en una vía diferente a la insinuada por la poderosa imagen manierista elegida para recibir al lector desde el estante de la librería. En la mayoría de ellas

(la de Seix Barral, la de Alfaguara, la de Arango Editores, las de las traducciones inglesas), se indica que el lector está frente a un relato erótico, pero no se indica la preponderancia que, en la novela, tienen las reproducciones pictóricas y el grado de experimentalismo, a nivel de la narración, que sugeriría tal inclusión.

Por su parte, la presentación editorial (o, digamos mejor, el libro) sí enfatiza la relevancia de lo visual, mediante diversos suplementos textuales, que refuerzan en el lector la impresión de estar ante un trabajo híbrido. Es así como, intercaladas en los capítulos, aparecen reproducciones pictóricas (significativamente, sin fichas técnicas), pertenecientes a obras que abarcan un amplio período de la historia de la pintura: desde el gótico tardío de las anunciaciones de Fra Angélico hasta la desgarrada pintura de mediados del siglo XX de Francis Bacon, pasando por el flamenco Jacob Jordaens, el maestro veneciano del Renacimiento Tiziano Vecellio, el artista moderno peruano Fernando de Szyszlo y el pintor cortesano del siglo XVIII François Boucher. Al final de la novela, aparece el listado completo de reproducciones, bajo el elocuente título de “Pinacoteca” (Vargas Llosa, 1988: 201), designación que subraya el carácter privado de la colección atesorada por el protagonista y, de hecho, los vínculos existentes entre el arte de narrar y el arte de guardar imágenes. Se trata, entonces, de una colección donde el ordenamiento íntimo de las reproducciones se realiza en una especie de museo de copias intermediado por la palabra. El protagonista de la novela, además de poseer en su intimidad las reproducciones, las atesora en su recuerdo, razón por lo cual la narración es un despliegue, a la vez verbal e icónico, sucedido en esa privilegiada intersección entre lo real y lo imaginario que postula un archivo erótico. Así, por ejemplo, cuando, luego de una serie de desmanes y fantasías eróticas, la narración se sume en la culpa y el remordimiento (tal como advertía sabiamente la alegoría de Bronzino) el lector ve cómo aparece la reproducción de *La anunciación* de Fra Angélico (Véase imagen 3), para mostrar cómo hay una des-erotización fulminante que obliga a que la comunicación de los amantes se suspenda (Vargas Llosa, 1988: 179-186). El “museo imaginario” del que alguna vez habló André Malraux (Malraux, 1956) aparece, así, en su dimensión física

y espiritual, como una especie de máquina narrativa que controla la recepción del texto y las relaciones entre personajes.



Imagen 2. Tiziano, *Venus con el Amor y la música*, 1548.

Debe recordarse que la historia se centra en el impensado triángulo amoroso surgido en la casa que comparten don Rigoberto (oficinista cincuentón, viudo, trabajador de una compañía de seguros) y doña Lucrecia (una cuarentona), una vez la lujuria empieza a ejercer sus artes. El tercero en discordia es el hijo de don Rigoberto, Fonchito, un preadolescente pícaro y perverso que seduce a la madrastra con un inquietante comportamiento, mezcla de candor y lujuria, voyerismo y timidez. A lo largo de la obra, compuesta de catorce minúsculos capítulos y de un epílogo (que, por su extensión y preciosismo, merecerían el calificativo de “miniaturas galantes”) se va operando una singular seducción, aderezada con las fantasías de don Rigoberto, luego de las abluciones nocturnas y de la contemplación en pareja del grupo de imágenes. Mientras tienen lugar los lances y las aproximaciones físicas del niño a la madrastra, los cuales llevan finalmente a la rendición y a la posterior pérdida de ésta última, se intercalan secciones narrativas inspiradas en cuadros de la historia de la pintura. Estas obras se pueden afiliar, por sus alusiones iconográficas, con diversos motivos eróticos (voyeurismo, exhibi-

cionismo, lesbianismo). Esta situación no ocurre en el caso de las dos pinturas abstractas que aparecen en la sección final de la novela, pues la alusión de ellas a motivos sexuales es indirecta. Estas obras, como se verá más adelante, engendran narraciones igualmente “abstractas”, por la relativización de categorías de la representación narrativa que sugiere la misma destrucción de las claves iconográficas: personajes, espacio, tiempo, etcétera. A instancias de pistas dadas por la historia, sabemos que todas estas imágenes hacen parte de la colección privada de don Rigoberto. En varios casos, los personajes de la familia limeña se desdoblán en personajes míticos de la pintura, a instancias de la fantasía creadora del protagonista. Doña Lucrecia se transforma, así, en la Diana Cazadora de un cuadro de Boucher (Véase imagen 4), Fonchito en el Cupido de la pintura de Tiziano (Véase imagen 2) y don Rigoberto en el rey Candaules del cuadro de Jordaens (Véase imagen 7). En otros, se insinúa que la imagen aparecida en la página anexa es la figuración del delirio del personaje o la interpretación alegórica de algo que ocurre u ocurrirá en la casa de don Rigoberto y doña Lucrecia. Y, no pocas veces, las fronteras entre ensoñación y vigilia, contemplación artística y vida real, acaban por derribarse, a causa de la intromisión del verbo en la imagen, o viceversa, ya que se establecen interrogaciones que cuestionan la pretendida suficiencia de cada una de las dos formas de comunicación narrativa.



Imagen 3. Fra Angelico, *La anunciación*, c. 1437.

Es por ello que, mediante la contextualización histórica y el despliegue de una aproximación hermenéutica combinada, se puede advertir cómo se dan vecindades entre pintura y narración y cómo la historia de la pintura condiciona en Vargas Llosa el mismo proceso de fabulación e, incluso, llega a determinar el curso tomado por las acciones de los personajes. En cierto modo, se puede decir que las actitudes, los caracteres y buena parte de los eventos están prefigurados por la serie de imágenes de la galería privada de don Rigoberto y que el desarrollo de la trama está determinado por unas piezas visuales elegidas de antemano, por un museo erótico personal que actúa como máquina narrativa para narrador y personajes (Piglia, 2001).

Una encrucijada histórica y teórica

Resaltemos que *Elogio de la madrastra*, al hacer uso de ciertas imágenes de la historia de la pintura en su programa narrativo, va más allá de las características que tienen las tradicionales ediciones ilustradas y hace que los dos tipos de texto (el icónico y el verbal) se referan entre sí de diversas maneras, lo cual trae a cuento problemas teóricos e históricos de gran relevancia en la historiografía de la discusión estética y en el análisis literario particular.

Así, por ejemplo, desde los tiempos de Calístrato y Horacio, ha existido la pregunta por las diferencias y semejanzas existentes entre las artes de la palabra y la pintura, una pregunta que, aun hoy, sigue siendo un prolífico tema de discusión, que no sólo alimenta el acervo teórico, sino que también motiva las nuevas direcciones investigativas en la plástica y la literatura. Además, es imprescindible cuando se trata de estudiar expresiones que podríamos llamar “fronterizas” y problemas de la cultura visual y textual puestos en liza en obras experimentales, poseídas por un espíritu de superación de los límites formales y lingüísticos. Piénsese en el cine, en las tiras cómicas, en la publicidad y en todas las formas de producción simbólica que se valen de la imagen y la palabra. Como se puede ver en la novela de Vargas Llosa, es notorio que ambos medios cooperen en el intento de hacer una especie de narración “total”, donde se logra capitalizar las dos formas de representación. Una narración que no

deje por fuera aquello que lo verbal es incapaz de indicar, salvo por alusión indirecta (en concreto, la impresión visual de los cuerpos desnudos en el lance amoroso), y que pueda a la vez aprovecharse de las posibilidades de sugestión de ambos universos: el de las imágenes quietas, que sólo pueden hacer referencias indirectas a lo que ha pasado o va a pasar después de la escena capturada por el pintor, y la de las palabras, que sólo pueden andar a tientas por entre las formas opulentas del mundo retiniano.

Por otro lado, deben tenerse en cuenta, como referente de estas relaciones, los mitos sobre el origen de la pintura, que coinciden en explicar que una mujer, sabiendo que su amado iba a la guerra, reprodujo su silueta en una pared, ayudada por la sombra proyectada por una vela (Stoichita, 1997). Erotismo, imagen del arte y pérdida afectiva, desde esa historia precursora, aparecen inextricablemente unidos, y por eso lo que hace Vargas Llosa es tal vez sólo actualizar estos vínculos para sus fines literarios, ya que la imagen también ejerce un conjuro de la ausencia, hecho éste que se hace especialmente notable en *Los cuadernos de don Rigoberto*, donde las imágenes eróticas, también provenientes de la historia del arte, sirven al propósito sucedáneo de reemplazar el cuerpo distante. Por lo mismo, debe señalarse que este mito resuena en una amplia serie de piezas narrativas, a las que ya se ha caracterizado como obras ocupadas de la dimensión mítica de la imagen y de los poderes mágicos de la pieza artística, obras que siguen la estela del mito de Pigmalión y vuelven a contar el idilio erótico del artista con su obra (Giraldo, 2009). Si bien en *Elogio de la madrastra* el artista no es un personaje preponderante y la imagen no está revestida de poderes mágicos, como ocurre en la literatura fantástica donde se fabulan situaciones inexplicables asociadas a obras de arte hechas por artistas demiurgos, es importante señalar que ambos asuntos sí aparecen en la continuación de la novela, *Los cuadernos de don Rigoberto*, publicada casi una década más tarde, y donde Alfonsito, por su obsesión con la vida y obra del pintor Egon Schiele, actúa como un artista que controla la vida de sus familiares, de manera similar a como se enseñorea con las figuras en el lienzo (Vargas Llosa, 1997b). Literalmente, las imágenes de las pinturas de Egon Schiele cobran vida por obra de los artilugios de

Fonchito en la mente de Lucrecia, mientras todos (incluido el mismo Rigoberto) profundizan su dependencia con el niño-artista, que actúa otra vez como un orquestador de fantasías sexuales dictadas por la pintura.

También, deben tenerse en cuenta referencias indirectas a los relatos clásicos sobre la pericia de los artistas, el más recordado de los cuales es el de Plinio, quien cuenta, en su *Historia natural*, cómo Zeuxis venció a Parrasio en una competencia de ilusionismos pictóricos y engañó a su mismo rival, haciendo pasar por real una cortina que sólo estaba pintada (Plinio, 1629: 640). Recordemos que este viejo propósito narrativo (contar los actos heroicos o notables de los pintores) se hace también presente en el origen de la misma historia del arte como disciplina en el italiano Giorgio Vasari, y reencarna en lo que después conoceremos como “novela de artista”, un producto literario netamente moderno que muestra al artista como el representante de un tipo especial de conciencia, fuente de toda singularidad humana. Y, por supuesto, reaparece en la estela de vidas imaginarias de artistas escritas por autores como Marcel Schwob y sus *Vidas imaginarias* (Schwob, 1986), Jorge Luis Borges e *Historia universal de la infamia* (Borges, 2004) y Roberto Bolaño con *La literatura nazi en América* (Bolaño, 1996a) o *Estrella distante* (Bolaño, 1996b).

En *Elogio de la madrastra*, el protagonista no es el artista, más allá de que se hagan referencias al hecho de que la escena vivida por algunos personajes se apresta a ser captada por el pincel o el ojo del voyeur. El rol de la comunicación estética que se aborda no es el del constructor de la imagen. Es más bien el del espectador de la obra de arte, función que, dentro del argumento de la novela, es cumplida con toda cabalidad por don Rigoberto, un espectador modelo que se implica dentro de la misma dinámica narrativa propuesta por sus pinturas, y por los otros personajes que también se vuelven víctimas del influjo erótico de la imagen. En este punto, la novela apuesta por una participación intensa del arte en la vida y postula una fábula sobre las posibilidades de la recepción. Aunque debe anotarse que esta actitud contemplativa aparece ya internamente en la narración hecha a partir de las pinturas, pues son también los personajes de las

obras quienes miran a otros. Pero también, por lo general, las pinturas son descritas como si hubiera un personaje ausente de la imagen mirando la escena, fundando un afuera constitutivo que, significativamente, se corresponde con la aventura ocurrida en el plano narrativo literario de la historia de Rigoberto, Fonchito y Lucrecia. En cualquiera de los casos, voyerismo erótico y contemplación artística comparten un mismo ámbito. Y, por ello, la obra demanda capacidad para leer y habilidad para mirar, además de una imaginación dispuesta a varios estímulos, entre los cuales está el de la sugestión de que los cuadros pueden estar vivos o aprestarse a abandonar su mudez para entrar en el mundo real. El adentro y el afuera de la imagen son, a la vez, instauradores de una dialéctica que replica la que ocurre, ya en el relato literario, entre lo evocado y lo vivido.



Imagen 4. François Boucher, *Diana después de su baño*, 1742.

Sin embargo, entre los problemas sugeridos por el carácter “centauro” de la novela, el más reiterativo es el de la ecfrosis, un ámbito conceptual que, valga la pena decirlo, es uno de los más transitados en el estudio de la historia de las relaciones entre pintura y poesía: describir literariamente imágenes es uno de los retos primarios que

las artes visuales imponen a la literatura, una especie de obligación de hacer ver con las palabras, que se convierte en aspiración de la retórica y en una de las metas supremas de lo literario. Además de haber sido un tropo ampliamente usado en Grecia con fines didácticos en los entrenamientos retóricos, la ecfrasis fue bastante practicada en la antigüedad y, desde tiempos antiguos, es un dispositivo infaltable en cualquier crítica o comentario de arte (Guasch, 2003: 216-219). Hacer ver con palabras una imagen que está ausente sigue siendo uno de los imperativos de la escritura y el comentario sobre arte, aunque la novela de Vargas Llosa ponga en crisis esta noción, haciendo colisionar la descripción verbal de la imagen con su misma presencia, la cual abre la lectura a otras posibilidades y cuestiona la eventual univocidad de la recepción. En *Elogio de la madrastra*, se trata entonces, no de redundar, sino de revelar cómo la mostración de la imagen no coincide necesariamente con su traducción verbal y cómo, antes bien, la especulación nos lleva por los más impensados caminos de la imaginación. El pronunciamiento verbal a propósito de la imagen no reside, entonces, en la descripción, sino en los terrenos siempre inestables de la interpretación. La palabra combate la opacidad del referente visual y expone, tanto los múltiples caminos a que puede llevar la apropiación de lo que ve el ojo, como la encrucijada que puede haber en el acto de “pintar con palabras” y hacer una “mimesis doble”, es decir, una representación de otra representación. Con todo, lo mejor sería considerar la ecfrasis como un procedimiento que intenta conjurar la mudez de la imagen y busca “completarla”. Recordemos que, según la tradición, la primera ecfrasis de la literatura es la que aparece en el canto XVIII de *La Ilíada*, donde el narrador de la epopeya de Homero hace ver con primor el escudo de Aquiles (Homero, 1986: 272-275) y donde el objeto visual es también pretexto para llevar la descripción a consideraciones que no tienen que ver exclusivamente con el aspecto físico del artefacto. Muchas obras literarias siguen el ejemplo, hacen descripciones de obras de arte y tratan de enfrentar la palabra a la imagen, realizando lo que Diderot (inventor moderno de la crítica de arte) definía como la capacidad de hacer accesibles las imágenes (hacer lisible lo visible) para quienes no pueden contemplarlas

(Diderot, 1994). Por cierto, esta idea de la crítica como traducción verbal de una imagen destinada a quienes no pueden asistir a las exhibiciones artísticas aparece, en la novela de Vargas Llosa, en un marco pequeñoburgués, a través de una estrategia paródica que recalca el individualismo y el consumo privado de la imagen.



Imagen 5. Jacob Jordaens, *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges*, 1648.

En la novela, innegablemente, hay descripciones de imágenes, pero este procedimiento está desplazado a un segundo plano y casi que anulado, ya que lo esencial no son las mostraciones estáticas de lo que está representado en los cuadros, sino las narraciones intentadas a partir de lo que sugieren las escenas, punto donde el narrador es el intérprete del cuadro y, hasta cierto punto, el traductor que busca mostrar los conflictos que un comercio intenso con las imágenes puede introducir en el triángulo amoroso. Lo que viene después del momento privilegiado que capta la imagen visual se convierte en la garantía para cumplir la fantasía. Es decir, una puesta en es-

cena que activa la conciencia de personajes y narrador y los hace ir más allá del momento supremo captado por el pintor. Por ello, que en la novela se opte por construir narraciones a partir de imágenes, y no sólo descripciones fieles a la superficie del lienzo, es ya una apuesta experimental mediante la cual diversas categorías, tanto de la plástica como de la literatura, resultan interrogadas.

Pero hay más problemas históricos que vienen a cuento. También la vieja comparación señalada por Horacio, *ut pictura poesis*, y su inversión, *ut poesis pictura*, han estado en el centro de una discusión a la que podríamos llamar “cualitativa” entre pintura y poesía, pues abarca, tanto la preeminencia de una de las dos formas de expresión sobre la otra, como la discusión sobre coincidencias y diferencias y sobre la manera en que la analogía entre las dos artes se ha conceptualizado y aplicado a lo largo del tiempo (Gabrieloni, 2009). De estas discusiones, provienen algunos de los primeros intentos por clasificar las artes y enunciar posibles usos mixtos de sus recursos (por ejemplo, en los inicios de la disciplina estética, el concepto de imaginación fue muy importante y sirvió para unificar la operación creativa y receptiva en las artes visuales y verbales). Pero, en la novela de Vargas Llosa, esta distinción entre pintura y literatura, como sucede en todos los proyectos de exploración de límites, queda superada. Los cuadros no solamente son parte de la colección privada de juguetes sexuales cultos de un erotómano, sino que se posesionan de la propuesta narrativa, integrándola al mismo despliegue del relato, que explora las diferentes posibilidades ofrecidas por la imagen, sobre todo en su capacidad para revelar el mundo psicológico. No todo lo que pasa en la historia proviene de las palabras del narrador. También las imágenes introducen información que va más allá de la ilustración, el apoyo o la información complementaria. De ahí, entonces, que las reproducciones de las pinturas renacentistas, barrocas o modernas sirvan para mostrar que, en el terreno de la representación, también las palabras tienen un grado de impotencia y llegan hasta un punto. Por lo mismo, las imágenes se rebelan contra la condena a ser meras ilustraciones de textos y se liberan de su servilismo instrumental. Obtenemos datos de los cuerpos, sabemos cómo el niño se acerca a la mujer, la espía y la toca, pero además

logramos testimonios valiosos sobre las preferencias sexuales de los personajes y sobre el modo en que recibimos el arte activados por el deseo. En este sentido, es iluminador el relato que acompaña a la obra de Jakob Jordaens, *Candaules, rey de Lidia muestra su mujer al primer ministro Giges* (Véase imagen 5), el cual nos revela indirectamente cómo don Rigoberto se excita al ver espiada a su mujer o al saberla poseída sexualmente por otro hombre (Vargas Llosa, 1988: 25-37), hecho que se confirmará en la continuación novelística de nueve años después en *Los cuadernos de don Rigoberto*, y donde, emulando una imagen que sugiere tal cosa, el protagonista acepta que Lucrecia tenga una aventura con un pretendiente de juventud, a condición de que, a su regreso, recree la escena para el marido (Vargas Llosa, 1997b).

Además de la ecfrasis y de la discusión entre las artes, existe un procedimiento literario relacionado con la imagen visual, la hipotiposis, la cual opera de manera diferente a su hermana, la ecfrasis, pues se trata de una obra artística producida a partir de una descripción literaria preexistente, y que, desde la propuesta de Kibédi Varga, se puede asociar con un tipo de relación “secundaria” o “sucesiva”, caracterizada por la circunstancia de que la palabra existe antes que la imagen (Kibédi Varga, 1989: 113) (Véase imagen 6). La hipotiposis, por demás, es el procedimiento que resulta más significativo a la hora de agrupar propuestas narrativas que intentan animar, con el hálito temporal, las imágenes (mudas por definición, desde Sócrates). El caso más evidente de este procedimiento se halla en las muchas pinturas que dan forma visual a narraciones preexistentes, por ejemplo los mitos griegos o las historias de la Biblia, las cuales engendraron, con su sugestión visual y su inserción en la cultura, innumerables intentos de traducción visual o recreación por medio de imágenes. El historiador del arte E. H. Gombrich ha mostrado cómo uno de los dilemas de Giotto, el fundador del ilusionismo pictórico italiano, tiene como problema intentar imaginar visualmente (y traducirlo a formas plásticas) el drama cristiano (Gombrich, 2008: 202). Asimismo, un ejemplo magnífico (y también extremo) de lo que se puede conseguir con estas motivaciones visuales sugeridas por palabras es el caso del artista Jusep Torres Campalans, el artista

ficticio inventado por Max Aub, del cual el escritor español hizo una exposición plástica, luego de la publicación de la novela (Aub, 1975).



Imagen 6. Taxonomía de las relaciones entre palabra e imagen, según Kibédi Varga.

Por último, la novela de Vargas Llosa sugiere una discusión perteneciente a la estética, la de las clasificaciones ilustradas de las expresiones humanas, a las que les debemos, sobre todo, la configuración de un sistema de Bellas Artes, unificadas por primera vez según los criterios de la belleza y la imitación (Tatarkiewicz, 2002), y diferenciadas luego por sus medios de expresión. La naciente disciplina de la estética, que jugó también un papel preponderante en la definición de la autonomía de la pintura y de la poesía, separó a la literatura de las artes plásticas, poniendo el énfasis en los modos de expresión verbal y plástico, aunque hermanándolas a través de su vínculo con lo bello y con la mimesis. Como ha postulado la historia de las ideas estéticas, la respuesta crítica a la clasificación revolucionaria de las Bellas Artes viene con Lessing, quien critica

la tendencia pictorialista de los poetas y la tendencia a la alegoría de los pintores, y reclama por primera vez la necesidad de hacer una distinción radical entre las artes, con el fin de afirmar el área de competencia de cada una. Para ello, no hay que olvidarlo, se expone una diferencia crucial: la pintura es un arte del espacio, y la poesía un arte del tiempo. En este autor, la discusión se da a partir de las encarnaciones del mito de Laocoonte en la literatura y en las artes plásticas, particularmente en el grupo escultórico atribuido a la escuela de Apolodoro y en *La Eneida* de Virgilio (Lessing, 1986). En cualquiera de los problemas históricos y teóricos que subyacen a la pregunta por los límites entre artes de la palabra y artes visuales, late una interrogación que se actualiza en la aspiración sinestésica por excelencia de buena parte del siglo XIX: el deseo de producir un tipo de arte que incorpore los valores de múltiples lenguajes artísticos, la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), que en manos de Wagner alcanzó su realización más recordada y que, en la discusión sobre expresiones como el cine, la danza y la arquitectura, vuelve a tener vigencia. La novela de Vargas Llosa, en buena medida, como insinuamos en el título de este texto, es una búsqueda de obra de arte total, en tanto procura nutrirse de las posibilidades de la pintura y la literatura y gestiona aquel estímulo intenso y simultáneo de varios sentidos que es fundamental en las estéticas simbolistas, con cuya vocación multisensorial el proyecto de narración literaria y pictórica del escritor peruano está innegablemente emparentado.

Lectura, expectativas y competencias mixtas

La configuración estructural de *Elogio de la madrastra*, la presentación editorial de texto e imágenes y los problemas sobre límites y relaciones entre las artes que hallamos en las diferentes formas de narración traen como consecuencia la necesidad de una disposición particular del lector, diferente a la que pediría una novela tradicional o, incluso, a la que solicitaría la imagen pictórica dispuesta en las salas de un museo (o reproducida y editada en las páginas de un libro de historia del arte). Con *Elogio de la madrastra*, estamos frente a una pieza que tiene como rasgo distintivo la creación de un dispositivo

textual que exige del lector competencias mixtas de observación, interpretación y apreciación estética. O sea que nos enfrentamos a un artefacto que, por su estructura de “tipo centauro”, a medio camino entre el despliegue de imágenes y el relato, haría exigencias cognitivas para interpretar la sucesión de figuras en el espacio y la sucesión de hechos en el tiempo, así como para entender la novela como un espacio mixto donde hay hechos y objetos visuales perceptibles, más allá de que éstos últimos no sean cuadros, sino reproducciones que ayudan a que el lector se haga cociente de la dimensión objetual del artefacto que está leyendo.

En ese orden de ideas, y pensando en las diferentes disposiciones que debe tener el lector, debemos tener en cuenta que, como mostró Umberto Eco en su ya clásico argumento, la exigencia de lectura compromete también un tipo de enciclopedia cultural específica, la cual el mismo texto anuncia, prefigura y administra (Eco, 1981). Aquí, la enciclopedia no sólo es de índole verbal (conceptos, datos y referentes culturales dados por la narración verbal), sino también plástica o, como quieren los que sostienen que el museo es también una suerte de enciclopedia, una suerte de “archivo material” (Bou, 2001: 69-70). En cierto modo, la novela de Vargas Llosa coopera en la exigencia que el texto sobre arte hace de una cultura visual específica. Ésta implica reconocer la estructura representativa de la imagen y decodificar sus significados y, muy especialmente, sus usos sociales a lo largo de la historia. La novela va más allá de narrar la vida de un hombre maduro que codicia cuerpos femeninos e imágenes orgiásticas y pasa a ser la fabulación de un acto de apropiación de la imagen y una reflexión sobre la circulación de sus valores en el universo familiar burgués. Y, más aun, es una pregunta por el papel que la imagen del arte tiene en el ejercicio de la imaginación erótica y sexual. La cultura visual exigida por la novela no se agota, entonces, en saber quiénes son los autores de las obras plásticas reproducidas o a qué estilos y tendencias de la historia del arte pertenecen, ni mucho menos en determinar cuáles son los motivos representados. Pero tampoco es una novela erudita que pida del lector conocimientos especializados en historia del arte, como podría ocurrir con un Alejo Carpentier o un Germán Espinosa, quienes emplean nociones

de esas disciplinas artísticas con un afán escénico y, por momentos, puramente gongorino. Además de saber identificar formas en el espacio y deducir informaciones contextuales por los contenidos iconográficos, la cultura visual exigida al lector de *Elogio de la madrastra* o *Los cuadernos de don Rigoberto* tiene que ver más con la carga cultural y estética que cada una de las obras de la pinacoteca del protagonista trae consigo y con los problemas que, como obra de arte, cada pieza reproducida comunica a sus receptores ficcionales (personajes) y reales (lectores y comunidad interpretante).

Así, la imagen de Boucher sobre el baño de Diana no sólo convoca la época en que fue pintada esta obra y la manera en que el Rococó logra procesar las fuentes clásicas (Véase imagen 4). Además de saber que está frente a la interpretación visual del mito clásico (y su actualización fantasiosa por el espectador contemporáneo), para el lector son necesarios los contextos que permitieron a las obras de Boucher ponerse al servicio de nobles y señores y producir referentes sexuales y recreativos. Estos usos aristocráticos de la imagen, como es fácil deducirlo, son semejantes a los que pretende Rigoberto para su admitida condición burguesa, lo que convierte las reproducciones en una suerte de álbum galante de temática sexual, que cumple la función afrodisíaca hoy atribuida a la pornografía en las revistas, el cine o Internet y que, por lo mismo, enfatizan en la continuidad y la diferencia que hay en los usos de estos tipos de imágenes.

El noble es reemplazado por el pequeño burgués, y la pintura de caballete (símbolo de la propiedad privada por excelencia) por una lámina “huachafa”, tal vez comprada en una papelería limeña. Como ha mostrado la crítica literaria, una de las rutas de apropiación legítima del pasado visual es la que indica el mismo *kitsch* (Spielmann, 2002). O, más aun, como se ha indicado en la teoría de la parodia posmoderna, la intención es indicar qué cuestiones problemáticas se derivan de la continuidad o discontinuidad de las representaciones en la historia. Sin que queramos señalar que el museo erótico de la novela es estrictamente paródico o que Rigoberto suscribe algún tipo de inversión carnavalesca entre la alta y la baja cultura, podemos afirmar con Linda Hutcheon, al pensar en esta apropiación de la imagen, que “a través de un doble proceso de instalación e ironi-

zación, la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia.” (Hutcheon, 1993: 187). En resumen, la obra trasciende los avatares del *affaire* e instala al lector en la autoconsciencia de las formas y en los terrenos de una autorreflexividad que, al tener por objeto de consideración a dos sistemas de representación, alienta la pregunta por los límites de las artes.

De igual manera, 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. En este sentido, es útil la distinción que hace Lessing a lo largo de su *Laocoonte* (Lessing, 1986). Sólo que, en Vargas Llosa, tiempo y espacio, como variables que individualizan y separan las dos lecturas, se resuelven una vez constatamos que hay también en la novela textos que cumplen una función de transición entre el universo ideal de las imágenes y el universo prosaico de la historia de la familia, vale decir, aquellos capítulos que no cuentan la historia de don Rigoberto y doña Lucrecia, sino que construyen narraciones satelitales a partir de imágenes puestas en una relación indirecta con la narración central, y que son, más bien, evocaciones o mojones de las fantasías y sueños maritales inspirados por la pintura. Como si la palabra fuera impotente para figurar los delirios sexuales y fantasías, la imagen se integra en cada capítulo para materializar la atmósfera y dejar en claro cuál es el punto de partida de la especulación verbal. La estrategia es, por lo mismo, metonímica, confirmando la idea de que hay una contigüidad serial en el texto de la novela, y que puede ser fija o móvil, según la elección del lector.

Por lo anterior, además de los requerimientos técnicos y culturales hechos por ambos medios, el lector se ve obligado a relacionar los dos tipos de representación, para aprehender plausiblemente las informaciones presentadas. Debe identificar cuál es la historia marco y cuáles informaciones dadas por las imágenes o por los textos oníricos son obligatorias para la comprensión de la historia y los móviles de los personajes. (La resonancia plástica de la palabra “marco” es más que evidente, cuando se aplica a los estudios sobre ficción). Para lo primero, el lector debe saber que el ámbito de la historia del triángulo erótico y la seducción de la madrastra por obra del hijastro constituyen el marco donde hay que incluir todo lo demás. Y, para lo segundo, debe asumir que las seis reproducciones pictóricas corresponden a las piezas que están en la colección privada de don Rigoberto y que los otros textos-capítulos, los que están a continuación de cada reproducción, y tienen títulos relacionados con los personajes de los cuadros o con las situaciones allí presentadas, sirven de clave interpretativa para muchas partes de la narración primaria y ayudan a dar alcances simbólicos y definir ambientes, disposiciones y claves hermenéuticas. O, incluso, puede llegar a asumir que las historias de los personajes de las pinturas explican los móviles sexuales de la pareja.

De hecho, un inventario rápido muestra que doña Lucrecia se encarna en los personajes femeninos, mientras que Fonchito y don Rigoberto lo hacen en los niños y hombres voyeristas de los cuadros. El lector, en todos los casos, es una especie de asistente a las salas de un museo, a la presentación de una curaduría artística donde la vida de los poseedores de las piezas visuales es el argumento y la tesis expositiva. Un lector que, además, comprende que no hay imágenes a secas, sino imágenes “para el uso de alguien”. Finalmente, queda para éste la tarea de encontrar la narración verbal presente en cada escena aislada o estructurar una narración visual “general”, de la cual cada imagen es una parte o una secuencia potencial.

Para un análisis comparado de estructuras narrativas pictóricas y novelescas

Los límites impuestos a este trabajo impiden la realización detallada de la parte que obligatoriamente profundizaría las conside-

raciones anteriores: la de los aspectos estructurales y técnicos de ambos universos de la narración y la manera en que confluyen en la pieza de Vargas Llosa y posibilitan una hermenéutica combinada de la narración visual y la narración verbal. Bástenos, por lo menos, con señalar que un análisis más específico debería mostrar cómo, en un nivel estructural, el cuadro y la narración verbal comparten categorías que podrían analizarse en los ámbitos separados de la formalización, pero, asimismo, como ingredientes que confluyen en la construcción de una esfera imaginaria autónoma. Así, los diversos elementos que articulan la narración visual y la narración verbal en el libro podrían mirarse simultáneamente para hacer la exploración de límites presentada en los antecedentes históricos estudiados, con el fin de captar los alcances del experimento de Vargas Llosa y valorarlo en su real dimensión. Aquí, se insinúan posibles líneas de continuidad, con el fin de adentrarse en el mecanismo tan hábilmente ideado por el escritor peruano.

Un primer elemento compartido por la narración literaria y la pintura es el espacio, más allá de que los medios de representación varíen y de que el signo-símbolo empleado por la literatura y el signo icónico e indexical del arte visual sean diferentes (Peirce, 2005). En el caso de la novela, las imágenes instauran unos espacios que son compartidos, por lo menos en el plano simbólico, con los de la historia marco. Así, por ejemplo, la gruta del baño de Diana en el cuadro de Boucher, donde se da la insinuación lésbica que llegará a plenitud en *Los cuadernos de don Rigoberto*, es homólogo del baño de doña Lucrecia, espiado desde los muros por Fonchito con la discreta aquiescencia de Justiniana, la criada. (Véase imagen 6). O, también, se corresponde con el sentido moral de la narración, como ocurre con la Anunciación del Beato Angélico, que representa la compartimentación del espacio arquitectónico que separa a la Virgen María del arcángel anunciante (Véase imagen 5), de la misma manera en que se separa la carne del espíritu luego de que don Rigoberto descubre lo que, a escondidas, Lucrecia hacía con Fonchito. En otros casos, el espacio es puramente onírico, como ocurre en el duermevela engendrado por el cuadro de Boucher y su interpretación lésbica (Vargas Llosa, 1988: 67-76). O, incluso,

es una entidad que no tiene una definición física particular, como sucede en la pequeña narración motivada por la pieza pictórica abstracta de Fernando de Szyszlo, que se limita a exponer un ámbito espacial indiferenciado, al parecer imposible de adaptar a las leyes del mundo físico y que subyace en un caos reproducido por el texto verbal (Vargas Llosa, 1988: 155-161).

La pregunta parece ser, así, cómo reproducir el aplanamiento del espacio pictórico logrado por las artes visuales contemporáneas y cómo suscitar, con ello, una narración erótica, desde el punto de vista de la disolución de la carne, en la que, se supone, se anulan las fronteras perceptivas y, por ende, los esquemas conocidos de narración verbal. Este hecho no es casual, si pensamos en la manera en que un artefacto visual como el *collage* (inventado por la vanguardia plástica parisina) influyó en la configuración de la novela contemporánea, de Proust y Joyce a Faulkner, Dos Passos y Virginia Woolf, lo que confiere al estilo de esos autores un carácter cortado y fragmentario que se pensaba obligatorio para dar cuenta de la condición contemporánea. La correspondencia entre destrucción del espacio visual en las artes visuales y destrucción de la unidad temporal y espacial en la novela indican claramente una correspondencia, aprovechada aquí por Vargas Llosa para establecer una relación, quizás hasta ese momento inédita, entre la novela latinoamericana y la reforma de los lenguajes pictóricos en la pintura moderna del continente. La intuición de Marta Traba en torno a que los experimentos del espacio en la pintura de Fernando Botero replican de alguna manera la estructuración del tiempo mítico y circular en García Márquez sería sólo una muestra de esas posibles correspondencias.

Por su parte, las nociones de narrador, personaje y punto de vista son especialmente interesantes en este análisis, pues, además de que los medios de caracterización de las diferentes voces y entidades personales que aparecen en las imágenes y los textos son diferentes, las intersecciones convocan posibilidades y exploraciones. Es como si, a cada concepción formal en una pieza plástica, Vargas Llosa intentara responder con un tipo distinto de formalización narrativa y, muy singularmente, con un punto de vista y una forma de focalización diferente. No hay que olvidar que, para el mismo autor, quien

ha reflexionado también sobre la teoría de la narración en su libro *Cartas a un joven novelista*, el narrador viene a ser el personaje más importante de un relato, dado su papel regulador de los otros elementos (Vargas Llosa, 1997a). No sólo se dan los desdoblamientos de los que ya antes habíamos hablado (doña Lucrecia es Diana, Fonchito es Cupido, don Rigoberto es un rey lidio), sino que, además, se lleva la narración, por vía de la mezcla entre puntos de vista panorámicos (en un sentido plástico) y puntos de vista omniscientes (en un sentido literario), a proximidades por lo demás singulares. De hecho, con cada cuadro, la novela inventa un tipo de punto de vista para la narración verbal, con lo que el catálogo de estilos plásticos encuentra correspondencia en el catálogo de las mismas modalidades narrativas disponibles. Recuérdese, para volver a Cortázar y su cuento “Las babas del diablo”, cómo los cortes de los planos fotográficos son evocados con los sesgos y las violentas cesuras de una narración verbal siempre relativizada y cuestionada.

De manera similar, la elección de enfoques particularmente subjetivos en algunas de las pinturas de *Elogio de la madrastra* parece corresponderse con la omnisciencia selectiva o con la condición intradiegetica de algunos narradores de los textos verbales. Así, un caso especial es el del punto de vista de la pieza narrativa verbal que sigue a la reproducción de la pintura semi-abstracta de Francis Bacon *Cabeza 1* (Véase imagen 7), en la cual, no sólo se imita con palabras el estilo acotado y convulso de la pintura del pintor inglés, sino que, además, se convierte la entidad narrativa que actúa como único personaje en una especie de guiñapo carnal, que habla de la disolución orgásmica y del instinto autodestructivo y caníbal que hay en la pasión amorosa y a la que, indudablemente, alude la obra de Bacon (Vargas Llosa, 1988: 119-125). El vínculo con lo que hace la narración verbal a propósito de la pintura de Fernando de Szyszlo es evidente. No sobra anotar que este punto de disolución orgásmica corre parejas con el clímax de la pasión erótica desatada por Fonchito en doña Lucrecia, la misma que contiene, como la manzana de Hamlet, su germen de pudrición, según advierte la misma alegoría

de Bronzino. La locura, el remordimiento y la enfermedad asaltarán luego de que el tiempo haya descornado los velos de la apariencia.



Imagen 7. Francis Bacon, *Cabeza 1*, 1948.

Por último, está uno de los problemas más interesantes a la hora de emprender un análisis concienzudo de la novela de Vargas Llosa: el que, precisamente, traza la cesura definitiva entre la poesía, el cuento, el drama y la novela por un lado y la fotografía, la pintura y la escultura por el otro. ¿Cómo se pueden narrar acciones con imágenes pictóricas? ¿Cómo instaurar en una sucesión temporal representaciones de cuerpos quietos, de los que no se puede capturar el movimiento? La imagen visual estática es la que, en definitiva, sufre la limitante temporal y es prisionera del espacio bidimensional, como Lessing indicó (Lessing, 1986). Sin embargo, la pintura logra sugerir el movimiento a través de la escenificación de una situación que invita a averiguar cuál acontecimiento va ocurrir después o que tiene unas claves iconográficas mediante las cuales el observador sabe qué momento de la historia es el elegido para la representación.

O, también, a través de las posibilidades de sugerir el dinamismo que dan las técnicas ilusionistas, las cuales son capaces de mostrar cuerpos en tensión o congelados en un movimiento. Sin embargo, en la novela se explora la posibilidad de que la palabra dé el beso de Cenicienta a la imagen y empiece a andar por caminos que el artista tal vez no estableció y que, sin embargo, duermen en la superficie de la tela. Esto, por supuesto, hace que, en *Elogio de la madrastra*, los mitos y los contenidos históricos de cada pintura se actualicen en la Lima contemporánea de Fonchito y Lucrecia. Con ello, logramos volver al enigma de las imágenes, aunque no resolver su misterio y su mudez, una condena de la que sólo pueden sacarla los relatos que hacen con ellas un archivo del deseo ■

Referencias

- Argullol, Rafael (2002). *Una educación sensorial: historia personal del desnudo femenino en la pintura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aub, Max (1975). *Jusep Torres Campalans*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bolaño, Roberto (1996a). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- Bolaño, Roberto (1996b). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (2004). "El espejo de tinta". En: *Historia Universal de la Infamia*: 125-130. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis – Adolfo Bioy Casares (1968). *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada.
- Bou, Enric (2001). *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia (Venezuela): Pretextos.
- Calvino, Italo (1977). *El castillo de los destinos cruzados/La taberna de los destinos cruzados*. Buenos Aires: Fausto.
- Cortázar, Julio (1993). "Las babas del diablo". En: *Las armas secretas*: 123-139. Madrid: Alfaguara.
- Dorfles, Gillo (1998). "Valor del medio expresivo". En: *El devenir de las artes*: 22-56. México: Fondo de Cultura Económica.
- Diderot, Denis (1994). *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Madrid: Lumen.
- Eco, Umberto (1990). *Obra abierta*. Madrid: Ariel.
- Ernst, Max (1982). *Una semana de bondad o Los siete elementos capitales*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Espinosa, Germán (2000). *La balada del pajarillo*. Bogotá: Alfaguara.
- Gabrieloni, Ana Lía (2009). "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre pintura y poesía. Breve esbozo del Renacimiento a la modernidad". En: *Saltana, Revista de Literatura y traducción*, número 1, <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html> (Visitado el 17 de julio de 2010).
- Giraldo, Efrén (2007). "Prólogo". En: *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*: 9-22. Medellín: Comfama. Jornadas de Literatura.
- Giraldo, Efrén (2009). "La invención de Morel: una fábula sobre el mito fotográfico". En: *Las verdades indirectas de la utopía pesimista*: 17-32. Medellín: Gobernación de Antioquia. Colección Autores Antioqueños.
- Gombrich, E. H. (2008). *La historia del arte*. Londres: Phaidon Press.
- Gómez Valderrama, Pedro (1996). *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara.

- Guasch, Anna María (coord.) (2003). “Las estrategias de la crítica de arte”. En: *Crítica de arte. Historia, teoría y praxis*: 211-244. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Homero (1986). *La Iliada*. Barcelona: La Montaña Mágica.
- Horacio Flaco, Quinto (1980). *Odas y épicos*. México: Porrúa.
- Hutcheon, Linda (1991). “La política de la parodia posmoderna”. En: *Criterios*, 187-203. La Habana. Julio de 1993.
- Kibédi Varga, Áron (1989). “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”. En: Monegal, Antonio (comp.) (2000). *Literatura y pintura*, 109-135. Madrid: Arco Libros.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1986). *Laocoonte o sobre los límites entre la pintura y la poesía*. Madrid: Orbis.
- Malosetti Costa, Laura (2002). “Presentar/representar. Tensiones en la activación de los poderes de una imagen”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 93-109. Vol. 28, No. 56 (julio-diciembre). Lima – Hannover: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.
- Malraux, André (1956). *Voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Ekphrasis and the other*. Chicago, Universidad de Chicago. En: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html> (Visitado el 25 de noviembre de 2009).
- Panofsky, Erwin (2001). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Piglia, Ricardo (1993). *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Plinio Segundo, Cayo (1629). *Historia natural*. Libro XXXV, capítulo X. En: http://books.google.com.co/books?id=GeeSJwRF2lcC&printsec=frontcover&dq=Plinio&hl=es&ei=soIdTKWiLIL88AaCq4yfDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false (Visitado el 18 de junio de 2010).
- Riffaterre, Michel (1994). “La ilusión de éfrasis” En: Monegal, Antonio (comp.) (2000). *Literatura y pintura*, 161-183. Madrid: Arco Libros.
- Rincón, Carlos (2002). “Las imágenes en el texto: Entre García Márquez y Roberto Bolaño. De la alegoría del tiempo al universo de las imágenes”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*: 19-37. Vol. 28, No. 56 (julio-diciembre). Lima-Hannover: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.
- Schwob, Marcel (1986). *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Hyspamérica. Colección Biblioteca Personal Jorge Luis Borges.
- Silva, José Asunción (1965). *De sobremesa*. Bogotá: Biblioteca Shering Corporation U.S.A. de Cultura Colombiana.

Spielmann, Ellen (2002). “Los costos de una huachafaría limeña: Boucher, Tiziano y Bacon en manos de Vargas Llosa”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*: 53-67. Vol. 28, No. 56 (julio-diciembre), Lima-Hannover: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.

Stoichita, Victor (1997). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.

Tatarkiewicz, Wladyszlaw (2002). “El arte. Historia de una clasificación”. En: *Historia de seis ideas*: 79-101. Madrid: Tecnos.

Vargas Llosa, Mario (1988). *Elogio de la madrastra*. Bogotá: Arango Editores.

Vargas Llosa, Mario (1997). *Cartas a un joven novelista*. Bogotá: Planeta Colombiana.

Vargas Llosa, Mario (1997). *Los cuadernos de don Rigoberto*. Madrid: Alfaguara.

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

Vargas Llosa, Mario (2007). *Ojos bonitos, cuadros feos*. Lima: Peisa.

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

Woodford, Susan (1983). *Cómo mirar un cuadro*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Yushimnoto del Valle, Carlos (2009). “Elogio de la madrastra: perversión e inocencia en el mundo del deseo”. En: *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*. No. 24, Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/elogio.html> (Visitado el 18 de junio de 2010).