

#11

FANTASÍA Y REALIDAD: RELACIONES ENTRE PALABRAS E IMÁGENES EN *ELOGIO DE LA MADRASTRA* DE MARIO VARGAS LLOSA

Carlos Andrés Quintero Tobón

Universidad Eafit, Colombia

Cita recomendada || QUINTERO TOBÓN, Carlos Andrés (2014): "Fantasía y realidad: relaciones entre palabras e imágenes en *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, 195-211, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f-mis-carlos-andres-quintero-tobon-orgnl.pdf>

Ilustración || Carmen De Andrés

Artículo || Recibido: 05/11/2013 | Apto Comité Científico: 05/05/2014 | Publicado: 07/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || En este texto se pretende evidenciar el tipo de relación que existe entre las palabras y las imágenes en la novela *Elogio de la madrastra* del escritor peruano Mario Vargas Llosa. Para tal propósito, se utilizan las nociones de simultaneidad y écfrasis literaria, desarrolladas por Áron Kibédi Varga y Michael Riffaterre, respectivamente. En conexión con lo anterior, se profundiza en las funciones simbólicas que cumplen las imágenes en la obra y en el vínculo que estas trazan con los personajes que conforman el triángulo erótico que se presenta en la novela: don Rigoberto, doña Lucrecia y Fonchito.

Palabras clave || Mario Vargas Llosa | *Elogio de la madrastra* | Pintura | Écfrasis literaria | Funciones simbólicas.

Abstract || This text aims to demonstrate the type of relationship that exists between words and images in the novel *Elogio de la madrastra* by the Peruvian writer Mario Vargas Llosa. The concepts of simultaneity and literary ekphrasis, developed by Áron Kibédi Varga and Michael Riffaterre, respectively, are employed to this end. The essay then delves into the symbolic functions performed by the images in the novel and the bond that they create with the characters that make up the erotic triangle described in the novel: between don Rigoberto, doña Lucrecia and Fonchito.

Keywords || Mario Vargas Llosa | *Elogio de la madrastra* | Painting | Literary ekphrasis | Symbolic functions.

«Siempre es así: aunque la fantasía y lo cierto tienen un mismo corazón, sus rostros son como el día y la noche, como el fuego y el agua».

(Vargas Llosa, 1998: 7)

0. Introducción

Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa es una novela en la que palabra e imagen establecen una intensa relación de dependencia recíproca. No se trata de una relación en la que, por hallarse en una obra literaria, la pintura simplemente esté al servicio de la literatura con un propósito ilustrativo (Giraldo, 2011: 253). Por el contrario, ambas se potencian de manera conjunta, complementándose y, en una suerte de encadenamiento, impactando tanto el desarrollo de la novela como las interpretaciones que pueden desprenderse de la misma. Frente a ese encadenamiento, si bien como lo denota Concepción Reverte Bernal «los monólogos interiores de los personajes y los planos de la acción central y su versión simbólica se suceden en forma de contrapunto» (1992: 570), es posible que la relación entre los capítulos de la historia de la novela, y los que aluden a las imágenes, no esté dada exclusivamente en términos secuenciales. Más aún, en *Elogio de la madrastra* las imágenes no sólo cumplen un rol con su aparición en un lugar específico, sino que, además, tienen la función de subrayar o matizar elementos determinantes en el conjunto de la obra.

Dicho lo anterior, es preciso señalar que con el presente artículo se persiguen dos propósitos. El primero de ellos es intentar hacer visible el tipo de relación existente entre las imágenes que aparecen en la novela, los capítulos concernientes a estas, y aquellos en los que se desarrolla la historia propiamente dicha. Lo que se pretende evidenciar es cómo la relación entre las palabras y las imágenes en *Elogio de la madrastra* más que a una relación secuencial obedece a una relación de simultaneidad. Para el énfasis en este concepto, se acudirá como fundamento teórico a la taxonomía de las relaciones entre palabra e imagen planteada por Áron Kibédi Varga en su texto «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen» (2000: 113).

El segundo propósito de este escrito es comprobar la función que cumplen las imágenes en el desarrollo de la novela. Se intentará mostrar cuáles elementos específicos subrayan las imágenes y sus respectivas manifestaciones literarias en comunión con los capítulos que se relacionan y, en conexión con esto, cómo se vinculan las imágenes con los personajes principales de la novela. Un concepto que resulta pertinente para tal fin es el de la figura retórica de la ékfrasis, categoría cuya definición se plantea desde la antigüedad¹ y que es entendida por la crítica literaria contemporánea² «como un

NOTAS

1 | Según Pedro Agudelo (2012: 72), la palabra ékfrasis «está compuesta de dos elementos, la preposición griega *Ek*, que significa «fuera», y *phrasein* (del verbo *frasso*) que significa «hablar». En un sentido etimológico, entonces, *ekphrasis* significa la acción propia de *des-obstruir*, de *abrir*, de *hacer comunicable* o de *facilitar el acceso* y el *acercamiento a algo*, lo que era una estrategia muy valiosa para los antiguos oradores: *hacer ver* lo que está *ausente*. Con respecto al significado de la ékfrasis desde la antigüedad, véanse De la Calle, R. (2005): «El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto», *Escritura e imagen*, 1, 59-81; Lozano-Renieblas, I. (2005): «La ékfrasis de los ejércitos o los límites de la enárgeia», *Monteagudo*, 3, 10, 29-38; y, Alberó, D. (2007): «La ékfrasis como mimesis», Buenos Aires: Universidad nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios sociales.

2 | Según Isabel Lozano-Renieblas (2005: 30), «fueron los críticos del siglo XX quienes generalizaron el término *ékfrasis* para referirse a la descripción de objetos de arte». Para un completo repaso de la ékfrasis en la crítica literaria actual, véase Agudelo, P. (2011): «Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ékfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria», *Lingüística y Literatura*, 32, 60, 75-92.

proceso por medio del cual se describe un objeto plástico» (Agudelo, 2012: 72). Michael Riffaterre denomina écfrasis literaria al tipo de écfrasis que tiene por objeto «[...] obras de arte reales o imaginarias insertadas en una obra literaria —por ejemplo, en una novela. Forman parte del decorado, o bien tienen una función simbólica, o pueden incluso motivar los actos y las emociones de los personajes» (Riffaterre, 2000: 162). Teniendo en cuenta este planteamiento, puede decirse que en *Elogio de la madrastra* se producen écfrasis literarias en tanto que se presentan todos los elementos señalados por el autor francés en su definición. En ese sentido, en el desarrollo de este artículo, se utilizará permanentemente dicho término para hacer alusión a los capítulos de la novela que están inspirados en las imágenes.

El desarrollo de ambas nociones, simultaneidad entre las palabras y las imágenes, y función simbólica de las imágenes y su écfrasis literaria, se intentará mediante el análisis de los capítulos de la obra agrupados en cuatro partes. Estas son resultado del cruce entre dos binomios que emergen en el recorrido de la novela, a saber: Fantasía-Realidad, Yo-Otro. Es importante anotar que por *fantasía* no se entiende en este texto exclusivamente lo que tiene que ver con las imágenes, ni por *realidad* solamente aquello que alude a los hechos «reales» de la novela, por más que en ambos casos sea su más notoria y numerosa expresión. Basta esbozar, a modo de ejemplo preliminar, que los capítulos vinculados con las prácticas higiénicas de don Rigoberto corresponden a sucesos de la historia de la novela y, a su vez, están impregnados por la manifestación de la fantasía en el personaje. Convendrá, por lo tanto, en aras de clarificar lo propuesto, plantear en el recorrido de este artículo algunas consideraciones sobre el concepto de fantasía. Por último, hay que decir que la relación con estos dos ámbitos opuestos depende de si compromete a un solo personaje como don Rigoberto o a varios, por lo general los tres personajes del triángulo erótico, teniendo en gran medida como punto de cruce la figura de doña Lucrecia. Es en esa vía que cobra sentido la presencia de un yo o del otro en esta propuesta de análisis.

1. Relación entre palabra e imagen: Simultaneidad

Antes de plantear cualquier consideración con respecto a las relaciones que se presentan entre palabra e imagen en *Elogio de la madrastra*, hay que decir que esta es una novela conformada por catorce capítulos y un epílogo, y cuyo argumento puede resumirse en los siguientes ejes temáticos:

- a) Indicios y materialización de la relación erótica entre doña

- Lucrecia y Fonchito.
- b) Espacios individuales de don Rigoberto dedicados a la higiene de su cuerpo como preliminares a las relaciones con doña Lucrecia.
 - c) Descubrimiento por parte de don Rigoberto de las relaciones sexuales entre doña Lucrecia y Fonchito.

Conforme avanza la historia, oscilando entre los dos primeros ejes, se van intercalando capítulos que aluden a imágenes y en los cuales las voces de los personajes, en forma de monólogo, ocupan el lugar del narrador. Estas éfrasis literarias se corresponden con lo que sucede en la historia y la refuerzan. Con respecto a esa relación que las palabras y las imágenes tejen en la novela, conviene señalar tres premisas fundamentales.

En primer lugar, las imágenes están presentes en el interior de la obra, forman parte del cuerpo de la misma. No solamente se cuenta con las éfrasis literarias emanadas de las pinturas, sino que, junto con estas, las imágenes aparecen incluidas en la novela por decisión del autor, con una clara intención de ser relacionadas en la historia. De esta manera, el lector no sólo puede asumir un rol de lector, sino también de espectador. Para decirlo con Kibédi Varga (2000: 114), se trata entonces de un lector-espectador.

En segundo lugar, no es sólo una sino varias las imágenes que aparecen en la novela y se relacionan con la historia. Se trata de seis imágenes que, cabe decirlo, obedecen a un rigor selectivo digno de coleccionista, en tanto que trazan un completo recorrido por la historia del arte. Al respecto se refiere Efrén Giraldo en su artículo «*Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades» cuando señala que

[...] intercaladas en los capítulos, aparecen reproducciones pictóricas [...] pertenecientes a obras que abarcan un amplio período de la historia de la pintura: desde el gótico tardío de las anunciaciones de Fray Angelico 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. (Giraldo, 2011: 244)

Por último, hay que subrayar que todos los capítulos en los que se presentan las éfrasis literarias son anunciados siempre en capítulos precedentes, generalmente en las últimas líneas del capítulo anterior, constituyendo una especie de introducción a lo que sigue. Este anuncio se produce de manera directa o indirecta. Un ejemplo de anuncio directo se da en el capítulo «El cumpleaños de doña Lucrecia». En las últimas palabras del mismo, en pleno acto erótico, doña Lucrecia pregunta a don Rigoberto «[...] ¿Quién dices

que he sido?», y este, extasiado le contesta: «La esposa del rey de Lidia, mi amor» (Vargas Llosa, 1998: 6). Precisamente, el capítulo siguiente es aquel que se titula «Candaules, rey de Lidia», en el cual se produce la écfrasis literaria del cuadro *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges* del pintor flamenco Jacob Jordaens. Por otra parte, un ejemplo de anuncio indirecto se da en el capítulo «Ojos como luciérnagas» cuando la empleada Justiniana le confiesa a doña Lucrecia que está siendo espiada por Fonchito (1998: 15), lo cual constituye el tema del capítulo «Diana después de su baño» en el que se presenta la écfrasis literaria del cuadro del mismo nombre de François Boucher.

Tomando en consideración las tres premisas anteriormente esbozadas, y si se atiende a la taxonomía de las relaciones entre palabra e imagen propuesta por Áron Kibédi Varga (2000: 113), puede decirse que las relaciones entre palabra e imagen en *Elogio de la madrastra* corresponden a relaciones primarias a nivel de objeto³. Teniendo en cuenta las categorías de tiempo, cantidad y forma que Kibédi Varga plantea, en la novela de Vargas Llosa se da una relación de simultaneidad entre una serie de imágenes en las que se manifiesta una correferencia. Se presenta la simultaneidad, ya que las palabras y las imágenes están presentes para el lector en el mismo espacio, por más que este no pueda abarcarlo todo en el mismo instante. En el cuerpo de la obra, están presentes tanto las imágenes como la écfrasis literaria que se deriva de estas, intercalándose en el desarrollo de la historia. Se trata de una serie, en tanto que no es una sola imagen sino varias formando un conjunto. Por último, se da la correferencia, pues si bien «palabra e imagen no están presentadas en la misma página», «se refieren independientemente la una de la otra, al mismo acontecimiento» (2000: 120).

2. Fantasía e imagen

Desde la antigüedad, el concepto de fantasía ha tenido una estrecha relación con la imagen. Según precisa Ferrater Mora en su *Diccionario de filosofía*, la fantasía muy pronto fue concebida «como una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes» (Ferrater, 1965: 634). La fantasía es un concepto con una larga tradición ya evidenciada por Guillermo Serés en su artículo «El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca» (1994), y uno de sus principales problemas, desde Platón y Aristóteles hasta Husserl, ha sido la definición del origen de dichas imágenes mentales. Se trata de si emanan de otras representaciones de la realidad y, por ende, si dependen de la percepción, o si por el contrario son autónomas y están desvinculadas de esta.

NOTAS

3 | Áron Kibédi Varga distingue en su análisis entre las relaciones entre objetos y las relaciones entre comentarios de esos objetos. Al respecto refiere lo siguiente: «Si hacemos un repaso de todo el campo de la investigación moderna sobre relaciones entre palabra e imagen, podremos afirmar que debe hacerse una primera distinción muy fundamental entre las relaciones y los paralelos posibles entre objetos, por un lado, y las relaciones y paralelos posibles entre comentarios sobre estos objetos, por el otro. Con «objetos» me refiero a artefactos visuales y verbales; con «comentarios» me refiero a textos (o, raramente imágenes) que tratan sobre esos artefactos de modo crítico. Esta distinción es muy conocida en la filosofía del lenguaje, que separa el *nivel de los objetos del meta-nivel del discurso*». (Kibédi Varga, 1989: 111-112).

En *Elogio de la madrastra* esa producción de imágenes mentales que constituye la fantasía depende de la percepción de obras pictóricas por parte de algunos personajes. Esto es algo que ocurre en mayor medida en la novela con don Rigoberto. A partir de lo que ve en su colección de imágenes y de lo que graba en su memoria, este personaje construye un universo erótico en el cual están presentes su esposa y él mismo. Sin embargo, lo anterior no se supedita exclusivamente a don Rigoberto; también doña Lucrecia, quien tiene la posibilidad de contemplar las reproducciones de las pinturas en la intimidad de su matrimonio, se proyecta a sí misma en imágenes que ha visto con su esposo. Lo visual entonces es determinante en el desarrollo de las fantasías personales y compartidas de estos dos personajes. Especialmente en función de ellos es que más adelante se planteará el análisis de la fantasía.

3. Las funciones simbólicas de las imágenes

Como ya se ha indicado líneas atrás, para el análisis de las funciones simbólicas presentes en la relación entre las palabras y las imágenes en la novela, se propone una agrupación en cuatro partes. Estas son producto del entrecruzamiento entre el binomio Fantasía-Realidad con el binomio Yo-Otro. Dicho entrecruzamiento compromete tanto los capítulos referentes a la historia, como aquellos en los que se producen las écfrasis literarias y las respectivas imágenes a ellas vinculadas. A continuación se procede entonces con el análisis de cada una de estas cuatro partes:

3.1. La Fantasía y el Otro: Lucrecia, la desnudez y la mirada

La relación entre la fantasía y el otro está signada por la mirada. El cuerpo de doña Lucrecia es aquello que se mira, aquello que se erige ante múltiples espectadores como objeto de deseo, tanto en los capítulos de la historia como en las écfrasis literarias y sus respectivas imágenes. Doña Lucrecia es una imagen en la fantasía de don Rigoberto, quien la expone a otra mirada además de la suya; es un cuerpo que se observa y despierta las ansias inocentes de Fonchito. Desde ese primer capítulo de la novela, titulado «El cumpleaños de doña Lucrecia» aparecen algunas claves que las imágenes y sus respectivas écfrasis se encargarán de subrayar en adelante. Desde allí, si bien sin ninguna intención seductora, doña Lucrecia se exhibe ante los ojos de Fonchito:

[...] doña Lucrecia sorprendió —¿adivinó? — en los ojos de su hijastro una mirada que pasaba de la alegría al desconcierto y se fijaba, atónita, en su busto. «Dios mío, pero si estás casi desnuda», pensó. «Cómo te olvidaste de la bata, tonta. Qué espectáculo para el pobre chico» [...] (Vargas Llosa, 1998: 3)

Con respecto a este mismo suceso, don Rigoberto fantasea ante la posibilidad de que su hijo haya espiado el cuerpo de su esposa: «¿Fonchito te ha visto en camisón? —fantaseó, enardecida, la voz de su marido—» (1998: 5). Esa posibilidad a don Rigoberto no le intimida mientras no trascienda los límites de su fantasía, como se verá más adelante. La fantasía de don Rigoberto en la cual imagina a su esposa siendo observada desnuda, se materializa visual y literariamente en *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges* (Véase imagen 1), cuando la reina es ofrecida a los ojos de su ministro. Las relaciones que establece la mirada con el cuerpo de Lucrecia oscilan entre el exhibicionismo y el voyeurismo. Así como es espiada, Lucrecia se exhibe consciente de esa mirada que la invade. Resulta significativo en ese sentido que, en el cuadro de Jordaens, la esposa de Candaules dirige la mirada al espectador como si estuviera plenamente consciente de que este está presente y la observa. Así también Lucrecia entrega su cuerpo por completo «con largueza y obscenidad» (1998: 17) a la mirada de Fonchito en ese capítulo que no en vano se titula «Ojos como luciérnagas».

Sea espiada o exhibida, Lucrecia es un objeto de deseo contemplado desde varios ángulos. Se la ve desde la izquierda o desde la derecha por el observador implícito en las pinturas, sea el ministro del rey, Justiniana o el músico. Las tres imágenes de la novela en las que se representa la desnudez ofrecen una perspectiva diferente del cuerpo de Lucrecia desde la óptica del espectador: parada y de espaldas en *Candaules*, sentada y de lado en *Diana después de su baño* de Boucher (Véase imagen 2), acostada y de frente en *Venus con el Amor y la música* de Tiziano (Véase imagen 3). Vistas en conjunto, las tres imágenes podrían constituir una especie de homenaje al *Baño turco* de Ingres (Véase imagen 4). En una de las interpretaciones que propone sobre el erotismo de esta pintura, Edward Lucie-Smith señala que «a pesar de ser una multitud de mujeres, es una sola exhibiéndose ante nosotros en una muy concebible variedad de actitudes» (1992: 181). La pintura de Ingres si bien no está expuesta en la novela, aparece mencionada en los instantes previos a la revelación de Fonchito a su padre (1998: 48).

Doña Lucrecia no sólo está expuesta a la mirada de múltiples espectadores sino que ella misma representa un espectáculo. «Improvisado espectáculo» ante la mirada de Fonchito en el capítulo «Ojos como luciérnagas» (1998: 17), «espectáculo para dioses» en el capítulo «Candaules, rey de Lidia» (1998: 9), o «espectáculo orquestado por don Rigoberto» en el capítulo «Venus con amor y música» (1998: 29). Asimismo, actúa para Fonchito en la écfrasis del capítulo «Diana después de su baño» (1998: 29). Lucrecia, en efecto, en la historia de la novela es una actriz que encarna roles para satisfacer las fantasías de don Rigoberto.

3.2. La Fantasía y el Yo: El mundo individual de don Rigoberto, la higiene y el cuerpo fragmentado

Don Rigoberto, sumergido en sus rituales higiénicos y sus fantasías, se aparta de lo que lo rodea. Concentrado en sí mismo, está aislado de todo lo demás, como ese cuerpo monstruoso que está encerrado en un cubículo de cristal en el cuadro *Cabeza 1* de Francis Bacon (Véase imagen 5). Es así precisamente como se ve a él mismo en la écfrasis literaria del capítulo «Semblanza de humano»: «El cubo de vidrio donde estoy es mi casa. Veo a través de sus paredes pero nadie puede verme desde el exterior: un sistema muy conveniente para la seguridad del hogar, en esta época de tremendas asechanzas» (1998: 35).

Esa separación de don Rigoberto del mundo, esa noción de la individualidad apartada, se esboza claramente como consigna filosófica en el capítulo «Las abluciones de don Rigoberto» cuando la voz del narrador dice:

[...] Entonces, conjeturé que el ideal de perfección acaso era posible para el individuo aislado, constreñido a una esfera limitada en el espacio (el aseo o santidad corporal, por ejemplo, o la práctica erótica) y en el tiempo (las abluciones y esparcimientos nocturnos de antes de dormir). (1998: 21)

En ambas esferas, el espacio y el tiempo, la relación física y mental de don Rigoberto consigo mismo se circunscribe a una detallada y profunda relación con su cuerpo. Ese cuerpo está concebido en sus monólogos como si formara parte de un todo que se fragmenta y a la vez se integra. Como indica Lescano, con don Rigoberto «la fantasía del personaje fragmenta el cuerpo. Es suficiente una parte para aludir al todo» (Lescano Allende, s/f: 14). Don Rigoberto, además, limpia cada parte de su cuerpo como si las retirara y volviera a encajar en un todo: «Hoy era martes, día de pies. Tenía la semana distribuida en órganos y miembros: lunes, manos; miércoles, orejas; jueves, nariz; viernes, cabellos; sábado ojos y, domingo, piel» (1998: 23).

Esa segmentación corporal en don Rigoberto está concebida en función del placer y por ende al servicio de sus fantasías eróticas. Se da en don Rigoberto una erotización de cada una de las partes y se potencia lo sensorial. Así sucede en sus interminables monólogos. Así puede leerse en la écfrasis literaria de «Semblanza de humano» cuando ese cuerpo expresa: «Tengo un olfato muy desarrollado y es por la nariz por donde más gozo y sufro. ¿Debo llamar nariz a este órgano membranoso y gigante que registra todos los olores, aun los más sutiles?» (1998: 35).

Así como su propio cuerpo es tratado por partes, hasta los

últimos rincones de doña Lucrecia son disfrutados por su fantasía desintegradora del cuerpo:

[...] glándulas, músculos, vasos sanguíneos, folículos, membranas, tejidos, filamentos, tubos, trompas, toda esa rica y sutil orografía biológica que yacía bajo la tersa epidermis del vientre de Lucrecia. «Amo todo lo que existe dentro o fuera de ella», pensó. «Porque todo en ella es o puede ser erógeno» [...] (1998: 11)

Esta última indicación, especie de lema erótico de don Rigoberto, aparece fielmente reflejada en la écfrasis literaria del capítulo «Semblanza de humano»: «Conmigo aprendieron que todo es y puede ser erógeno y que, asociada al amor, la función orgánica más vil, incluidas aquéllas del bajo vientre, se espiritualiza y ennoblece» (1998: 36).

Sin embargo, es importante observar que tanto la obsesión aséptica de don Rigoberto como su afán por concederle una función erótica a cada parte del cuerpo hacen que su fantasía desemboque en lo escatológico. Conforme se enfatiza en él el discurso higiénico, se realzan las suciedades del cuerpo:

[...] Casi podía ver el espectáculo: aquellas expansiones y retracciones, esos jugos y masas en acción, todos ellos en la tibia tiniebla corporal y en un silencio que de cuando en cuando interrumpían asordinadas gárgaras o el alegre vientecillo de un cuesco. (1998: 22)

La conjunción entre fantasía erótica e higiene implica así, en don Rigoberto, un «descenso a la mugre» (1998: 36) para elevarse en el placer.

3.3. La Realidad y el Otro: Fonchito y la erupción del instinto

En oposición a lo que sucede con don Rigoberto, en Fonchito el erotismo no está mediado por la fantasía sino por el contacto físico con el otro. Fonchito en el transcurso de toda la novela tiene la necesidad de palpar; es el eje del triángulo erótico en que dicho erotismo se manifiesta en la realidad y no en la imaginación. Si bien don Rigoberto y doña Lucrecia desembocan en actos carnales, estos están supeditados a una proyección de la fantasía de don Rigoberto. Fonchito, por su parte, a diferencia de su padre, materializa el acto erótico con su madrastra no a partir de lo que imagina sino simplemente siguiendo los dictados de su instinto. Por más que Fonchito aparezca como una especie de seductor inocente, el erotismo en él no parece provenir de una imagen fantasiosa preconcebida, deriva de una explosión que vincula al hombre con su condición animal. Fonchito representa la erupción de la carne desconocedora de toda norma, una erupción que, al manifestarse en un infante, adquiere proporciones descomunales en tanto que

está acompañada por la inocencia.

Los testimonios que aporta el narrador sobre la experiencia sexual de doña Lucrecia con Fonchito, en el capítulo «Sobremesa», realzan esa correspondencia entre una creciente valoración del instinto en detrimento del remordimiento o la culpa: «[...] ¡Ah, quién pudiera actuar siempre con esa semiinconsciencia animal con la que él la acariciaba y la amaba, sin juzgarla ni juzgarse!» (1998: 43). Esto trae consigo una identificación y sobrevaloración de lo vital en doña Lucrecia, una conquista de «la soberanía» (1998: 42). Esto se ve con reiteración también en «Sobremesa», cuando doña Lucrecia, maravillada, piensa para sí tras los actos con Fonchito: «Esta es la vida latiendo, la vida viviendo» (1998: 42), o, cuando más adelante expresa: «El mundo es hermoso y vale la pena vivir en él» (1998: 43). La vida, para doña Lucrecia, en ese contacto carnal con Fonchito, se vuelve una «ilusión encarnada» (1998: 44). Tal como lo indica Hernán Sánchez, Lucrecia siente «que su cuerpo se separa de la conciencia, se objetiva» y con ello el ideal «se convierte en pura materia» (1994: 316).

Hay elementos que vinculan con fuerza lo anteriormente descrito a la écfrasis literaria del cuadro *Camino de Mendieta 10* (Véase imagen 6) de Fernando de Szyszlo. En primera instancia, el cuadro tiene una relación estrecha con Fonchito y no con don Rigoberto. A diferencia de las demás pinturas referidas en la novela, esta no es una reproducción que esté bajo la llave de don Rigoberto, sino un cuadro «real» que está presente en la sala de la casa. La imagen está pues a la vista de Fonchito y es él quien la trae a colación, cuando en el reposo del amor le expresa a doña Lucrecia: «Es tu retrato secreto [...]. De lo que nadie sabe ni ve de ti. Sólo yo. Ah, y mi papá, por supuesto» (1998: 43).

De alguna manera es Fonchito quien indirectamente asigna la voz del cuadro a doña Lucrecia, y esa voz, en la écfrasis del capítulo «Laberinto de amor», se encarga de enunciar en un lenguaje que se corresponde con la abstracción de la pintura, las implicaciones del triángulo erótico: «este aposento triádico [...] es la patria del instinto puro y de la imaginación que lo sirve» (1998: 47). Doña Lucrecia, Fonchito y don Rigoberto, plasmados en un discurso en el que el tiempo y el espacio se trastocan. Se da asimismo allí, en esa écfrasis laberíntica, algo así como una consigna contundente que, a su modo, intenta dar respuesta a lo sucedido entre doña Lucrecia y Fonchito: «¿Somos impúdicos? Somos totales y libres, más bien, y terrenales a más no poder» (1998: 46).

3.4. La Realidad y el Yo: Don Rigoberto y el colapso de su fantasía individual

El universo de la fantasía de don Rigoberto se desploma al enterarse de lo que ha sucedido, por fuera de su propio mundo, entre Fonchito y doña Lucrecia. El narrador trasmite lo que se produce en don Rigoberto en el capítulo «Las malas palabras»: «Alcanzó a pensar que el rico y original mundo nocturno de sueño y deseos en libertad que con tanto empeño había erigido acababa de reventar como una burbuja de jabón» (1998: 52). Paradójicamente, no es en la fantasía, sino en la realidad, en donde cristaliza una relación que supera cualquier alcance de la imaginación de don Rigoberto.

Enterarse de lo sucedido representa para don Rigoberto aterrizar en la realidad de su propia existencia, darse cuenta de que sus ideales pueden tener cabida en su imaginación mas no en la realidad. Enfrentado a una situación en la que se comprometen sus consideraciones morales, su rol de padre y de esposo, don Rigoberto vive en carne propia la metamorfosis del erótico fantaseador en casto moralista:

[...] Y, súbitamente, su maltratada fantasía deseó, con desesperación, transmutarse: era un ser solitario, casto, desasido de apetitos, a salvo de todos los demonios de la carne y el sexo. Sí, sí, ése era él. El anacoreta, el santón, el monje, el ángel, el arcángel que sopla la celeste trompeta y baja al huerto a traer la buena noticia a las santas muchachas. (1998: 52)

Esa noción moral, así como los roles que se vinculan a la pureza en los que se transmuta su fantasía, no sólo se corresponden sino que justifican la presencia en la novela, a modo de colofón, tanto del cuadro *La anunciación* de Fra Angelico (Véase imagen 7), como de su respectiva écfrasis literaria: «Me gusta la vida y el mundo me parece bello tal como es» (Vargas Llosa, 1998: 53), dice la voz en el capítulo «El joven rosado», trazando una conexión con ese sentido de la vitalidad que se apuntó líneas atrás con respecto a doña Lucrecia y lo que estaba experimentando en medio de su pasión desenfundada con Fonchito. En efecto, en el cuadro se contraponen la figura de María y la del arcángel, separados por la columna del medio, «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» (Giraldo, 2011: 261).

Aquellas cosas que don Rigoberto experimentaba a solas en su imaginación, sin contención moral que le condenase, son tratadas por él como «suciedades indecentes» (1998: 50) en el elogioso escrito que su hijo le hace a la madrastra. Palabras que contrastan con la definición precisa, casi de diccionario, que venía transmitiéndole a Fonchito ante sus preguntas «inocentes» sobre el significado del

orgasmo y de lo erótico. Se da en este punto la confluencia entre dos posiciones contrarias. La de don Rigoberto que solo concibe lo dicho y escrito por Fonchito como producto de sus fantasías, y la de Fonchito que ajeno a esas incursiones de la imaginación, manifiesta sin rubor a su padre que todo lo que cuenta es verdad (1998: 51). Fantasía y realidad, oposición en últimas entre dos maneras de abordar la vida y el erotismo, y cuyas respectivas vivencias, en palabras y en imágenes, lo evidencian.

4. Conclusión

Las palabras y las imágenes en *Elogio de la madrastra* establecen una intensa relación en la que se complementan entre sí. En tanto que varias imágenes están insertas en el cuerpo de la novela y se refieren a los mismos acontecimientos, a la luz de la taxonomía de Kibédi Varga, se trata de una relación de simultaneidad entre una serie de imágenes en las que se presenta una correferencia. De esta manera, los capítulos de la narración propiamente dicha, las imágenes y sus respectivas écfrasis literarias, se explican entre sí y tejen relaciones para otorgar un significado de la obra en su conjunto. Asimismo, las imágenes cumplen en la novela una función simbólica y destacan elementos determinantes relacionados con los personajes del triángulo erótico compuesto por don Rigoberto, doña Lucrecia y Fonchito. En este sentido, el concepto de fantasía, vinculado desde los griegos con una imagen interior que se genera a partir de lo visto, resulta fundamental para entender la relación que se da entre los personajes y las imágenes.

Bajo esta óptica, mientras las écfrasis literarias y las imágenes de la desnudez (Jordaens, Boucher, Tiziano) subrayan en doña Lucrecia una condición de objeto del deseo expuesto a la mirada del otro, en don Rigoberto la cabeza monstruosa de Bacon resalta su aislamiento del mundo, su concepción del cuerpo y sus consignas eróticas vinculadas a la fantasía. Por su parte, en Fonchito, contrario a su padre, el erotismo no está mediado por una imagen interior, sino que simplemente obedece a sus instintos, a los dictados de la carne. La relación erótica entre Fonchito y Lucrecia enfatiza en ella una noción de vitalidad despojada de consideraciones morales o culturales, aspecto subyacente en el cuadro de Fernando de Szyszlo. Esas consideraciones, tan ausentes en el fantasioso mundo individual de don Rigoberto, saldrán a flote en él una vez se entere de lo sucedido entre su esposa y su hijo, circunstancia que la imagen de Fra Angelico se encarga de realzar.

Bibliografía

- AGUDELO, P. (2011): «Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria», *Lingüística y Literatura*, 32, 60, 75-92.
- AGUDELO, P. (2012): «Entre realidad y ficción. La ecfrasis literaria en *El engañoso cuadro* de Pedro Gómez Valderrama», *Co-herencia Revista de Humanidades*, 9, 17, 71-93.
- ALBERO, D. (2007): «La écfrasis como mimesis», Buenos Aires: Universidad nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios sociales.
- DE LA CALLE, R. (2005): «El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto», *Escritura e imagen*, 1, 59-81.
- FERRATER MORA, J. (1965): *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GIRALDO, E. (2011): «Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades», *Co-herencia Revista de Humanidades*, 8, 15, 239-268.
- KIBÉDI VARGA, Á. (2000): «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen» en Monegal, A. (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid: Arco Libros, 109-135.
- LESCANO ALLENDE, G: «Elogio de don Rigoberto: un estudio sobre el erotismo en Mario Vargas Llosa», *Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey*, <<http://cflf.mty.itesm.mx/docs/FormatoModelo.pdf>>, [23/09/2012].
- LOZANO-RENIEBLAS, I. (2005): «La ecfrasis de los ejércitos o los límites de la enérgeia», *Monteagudo*, 3, 10, 29-38.
- LUCIE-SMITH, E. (1992): *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona: Ediciones Destino.
- REVERTE BERNAL, C. (1992): «Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, un relato modernista», *Revista Iberoamericana*, 58, 159, 567-580.
- RIFATERRE, M. (2000): «La ilusión de écfrasis» en Monegal, A. (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid: Arco Libros, 161-183.
- SÁNCHEZ, H. (1994): «Erotismo, cultura y poder en el *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 23, 315-323.
- SERÉS GUILLÉN, G. (1994): «El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca», *Anales de Literatura Española*, 10, 207-236.
- VARGAS LLOSA, M. (1998): *Elogio de la madrastra*, México: Editorial Grijalbo S.A.

Imágenes



Imagen 1. Jacob Jordaens, *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges*, 1648.



Imagen 2. François Boucher, *Diana después de su baño*, 1742.



Imagen 3. Tiziano, *Venus con el Amor y la música*, 1548.

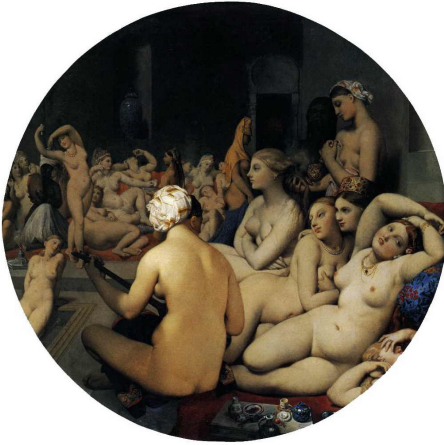


Imagen 4. Jean Auguste Dominique Ingres, *El baño turco*, 1862.



Imagen 5. Francis Bacon, *Cabeza 1*, 1948.

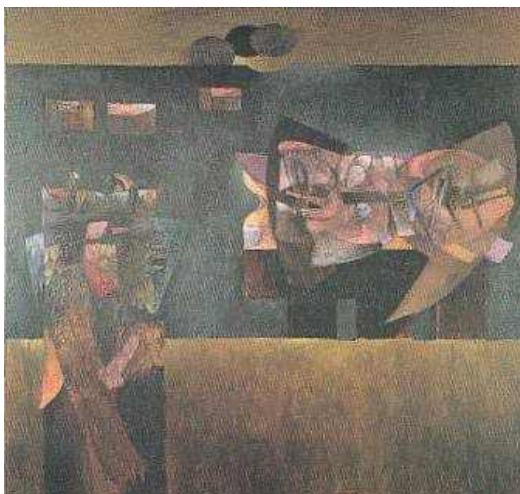


Imagen 6. Fernando de Szyszlo, *Camino de Mendieta 10*, 1977.



Imagen 7. Fra Angelico, *La anunciación*, 1437.