

#11

FANTASIA I REALITAT: RELACIONS ENTRE PARAULES I IMATGES *A ELOGIO DE LA MADRASTRA DE MARIO VARGAS LLOSA*

Carlos Andrés Quintero Tobón

Universidad Eafit, Colombia

Il·lustració || Carmen De Andrés

Traducció || Marta Romero Mompó

Article || Rebut: 05/11/2013 | Apte Comitè Científic: 05/05/2014 | Publicat: 07/2014

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || En aquest text es pretén evidenciar el tipus de relació que existeix entre les paraules i les imatges en la novel·la *Elogio de la madrastra* de l'escriptor peruà Mario Vargas Llosa. Per a tal propòsit, s'utilitzen les nocions de simultaneïtat i ècfrasi literària, desenvolupades per Áron Kibédi Varga i Michael Riffaterre, respectivament. En connexió amb l'anterior, s'aprofundeix en les funcions simbòliques que compleixen les imatges en l'obra i en el vincle que aquestes tracen amb els personatges que conformen el triangle eròtic que es presenta en la novel·la: el senyor Rigoberto, la senyora Lucrecia i Fonchito.

Paraules Clau || Mario Vargas Llosa | *Elogio de la madrastra* | Pintura | Ècfrasi literària | Funcions simbòliques

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. Introducció

Elogio de la madrastra, de Mario Vargas Llosa, és una novel·la en la qual paraula i imatge estableixen una intensa relació de dependència recíproca. No es tracta d'una relació en la qual, per trobar-se en una obra literària, la pintura simplement estigui al servei de la literatura amb un propòsit il·lustratiu (Giraldo, 2011: 253). Al contrari, ambdues es potencien de manera conjunta, tot complementant-se i, en una espècie d'encadenament, impactant tant en el desenvolupament de la novel·la com en les interpretacions que poden desprendre-se'n. En front d'aquest encadenament, si bé, tal com apunta 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), és possible que la relació entre els capítols de la història de la novel·la i els que al·ludeixen, no estigui donada exclusivament en termes seqüencials. Més encara, a *Elogio de la madrastra* les imatges no només compleixen un rol amb la seva aparició en un lloc específic, sinó que, a més, tenen la funció de subratllar o matisar elements determinants en el conjunt de l'obra.

Dita això, és necessari assenyalar que amb el present article es persegueixen dos propòsits. El primer d'ells és intentar fer visible el tipus de relació existent entre les imatges que apareixen en la novel·la, els capítols concernents a aquestes, i aquells en què es desenvolupa la història pròpiament dita. El que es pretén evidenciar és com la relació entre les paraules i les imatges a *Elogio de la madrastra* més que a una relació seqüencial obeeix a una relació de simultaneïtat. Per a l'èmfasi en aquest concepte, s'acudirà com a fonament teòric a la taxonomia de les relacions entre paraula i imatge plantejada per Áron Kibédi Varga en el seu text «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen» (2000: 113).

El segon propòsit d'aquest escrit és comprovar la funció que compleixen les imatges en el desenvolupament de la novel·la. S'intentarà mostrar quins elements específics subratllen les imatges i les seves respectives manifestacions literàries en comunió amb els capítols que es relacionen i, en connexió amb açò, com es vinculen les imatges amb els personatges principals de la novel·la. Un concepte que resulta pertinent per a tal fi és el de la figura retòrica de l'ècfrasi, categoria la definició de la qual es planteja des de l'Antiguitat¹ i que és entesa per la crítica literària contemporània² «como un proceso por medio del cual se describe un objeto plástico» (Agudelo, 2012: 72). Michael Riffaterre denomina ècfrasi literària al tipus d'ècfrasi que

NOTES

1 | Segons Pedro Agudelo (2012: 72), la paraula ècfrasi «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». Respecte al significat de l'ècfrasi des de l'antiguitat, vegeu 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 ecfrasis de los ejércitos o los límites de la enérgeia», *Monteagudo*, 3, 10, 29-38; y, Alberó, D. (2007): «La écfrasis como mimesis», *Buenos Aires: Universidad nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios sociales*.

2 | Segons Isabel Lozano-Renieblas (2005: 30), «fueron los críticos del siglo XX quienes generalizaron el término *écfrasis* para referirse a la descripción de objetos de arte». Per a un complet repàs de l'ècfrasi en la crítica literària actual, vegeu 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.

té com a objecte «[...] 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). Tenint en compte aquest plantejament, pot dir-se que a *Elogio de la madrastra* es produeixen ècfrasis literàries en tant que es presenten tots els elements assenyalats per l'autor francès en la seva definició. En eixe sentit, en el desenvolupament d'aquest article, s'utilitzarà permanentment dit terme per a fer al·lusió als capítols de la novel·la que estan inspirats en les imatges.

El desenvolupament d'ambdues nocions, simultaneïtat entre les paraules i les imatges, i funció simbòlica de les imatges i la seva ècfrasi literària, s'intentarà per mitjà de l'anàlisi dels capítols de l'obra agrupats en quatre parts. Aquestes són resultat de l'encreuament entre dos binomis que emergeixen en el recorregut de la novel·la, a saber: Fantasia-Realitat, Jo-Altre. És important anotar que per fantasia no s'entén en este text exclusivament el que té a veure amb les imatges, ni per realitat només allò que al·ludeix als fets «reals» de la novel·la, per més que en ambdós casos siga la seva més notòria i nombrosa expressió. Cal esbossar, a manera d'exemple preliminar, que els capítols vinculats amb les pràctiques higièniques del senyor Rigoberto corresponen a successos de la història de la novel·la i, al seu torn, estan impregnats per la manifestació de la fantasia en el personatge. Convindrà, per tant, a fi d'aclarir allò que s'ha proposat, plantejar en el recorregut d'aquest article algunes consideracions sobre el concepte de fantasia. Finalment, cal dir que la relació amb estos dos àmbits oposats depén de si compromet a un sol personatge com al senyor Rigoberto o a diversos, generalment els tres personatges del triangle eròtic, tenint en gran manera com a punt d'encreuament la figura de la senyora Lucrecia. És en eixa via que cobra sentit la presència d'un jo o de l'altre en aquesta proposta d'anàlisi.

1. Relació entre paraula e imatge: Simultaneïtat

Abans de plantejar qualsevol consideració respecte a les relacions que es presenten entre paraula i imatge a *Elogio de la madrastra*, cal dir que aquesta és una novel·la conformada per catorze capítols i un epíleg, i l'argument del qual pot resumir-se en els següents eixos temàtics:

- a) Índicis i materialització de la relació eròtica entre la senyora Lucrecia i Fonchito.
- b) Espais individuals del senyor Rigoberto dedicats a la higiene del seu cos com a preliminars a les relacions amb la senyora

Lucrecia.

- c) Descobriment per part del senyor Rigoberto de les relacions sexuals entre la senyora Lucrecia i Fonchito.

Conforme avança la història, oscil·lant entre els dos primers eixos, es van intercalant capítols que al·ludeixen a imatges i en els quals les veus dels personatges, en forma de monòleg, ocupen el lloc del narrador. Aquestes ècfrasis literàries es corresponen amb el que succeeix en la història i la reforcen. Respecte a eixa relació que les paraules i les imatges teixeixen en la novel·la, convé assenyalar tres premisses fonamentals.

En primer lloc, les imatges estan presents en l'interior de l'obra, formen part del cos de la mateixa. No sols es compta amb les ècfrasis literàries emanades de les pintures, sinó que, junt amb estes, les imatges apareixen incloses en la novel·la per decisió de l'autor, amb una clara intenció de ser relacionades en la història. D'aquesta manera, el lector no sols pot assumir un rol de lector, sinó també d'espectador. Per a dir-ho amb Kibédi Varga (2000: 114), es tracta llavors d'un lector-espectador.

En segon lloc, no és només una sinó diverses les imatges que apareixen en la novel·la i es relacionen amb la història. Es tracta de sis imatges que, cal dir-ho, obeeixen a un rigor selectiu digne de col·leccionista, en tant que tracen un complet recorregut per la història de l'art. Respecte d'això es refereix Efrén Giraldo en el seu article «*Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades» quan assenyala 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)

Finalment, cal subratllar que tots els capítols en què es presenten les ècfrasis literàries són anunciats sempre en capítols precedents, generalment en les últimes línies del capítol anterior, constituint una espècie d'introducció al que segueix. Aquest anunci es produeix de manera directa o indirecta. Un exemple d'anunci directe es dona en el capítol «El cumpleaños de doña Lucrecia». En les últimes paraules del mateix, en ple acte eròtic, la senyora Lucrecia pregunta al senyor Rigoberto «[...] ¿Quién dices que he sido?», i aquest, extasiat li contesta: «La esposa del rey de Lidia, mi amor» (Vargas Llosa, 1998: 6). Precisament, el capítol següent és aquell que es titula «Candaules, rey de Lidia», en el qual es produeix l'ècfrasi literària del

quadre *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges* del pintor flamenc Jacob Jordaens. D'altra banda, un exemple d'anunci indirecte es dona en el capítol «Ojos como luciérnagas» quan l'empleada Justiniana li confessa la senyora Lucrecia que està sent espiada per Fonchito (1998: 15), la qual cosa constitueix el tema del capítol «Diana después de su baño» en el que es presenta l'ècrasi literària del quadre del mateix nom de François Boucher.

Prenent en consideració les tres premisses anteriorment esbossades, i si s'atén a la taxonomia de les relacions entre paraula i imatge proposada per Áron Kibédi Varga (2000: 113), pot dir-se que les relacions entre paraula i imatge a *Elogio de la madrastra* corresponen a relacions primàries a nivell d'objecte³. Tenint en compte les categories de temps, quantitat i forma que Kibédi Varga planteja, en la novel·la de Vargas Llosa es dona una relació de simultaneïtat entre una sèrie d'imatges en què es manifesta una correferència. Es presenta la simultaneïtat, ja que les paraules i les imatges estan presents per al lector en el mateix espai, per més que aquest no puga comprendre'l tot en el mateix instant. En el cos de l'obra, estan presents tant les imatges com l'ècrasi literària que es deriva d'aquestes, intercalant-se en el desenvolupament de la història. Es tracta d'una sèrie, en tant que no és una sola imatge sinó diverses formant un conjunt. Finalment, es dona la correferència, perquè si bé «palabra e imagen no están presentadas en la misma página», «se refieren independientemente la una de la otra, al mismo acontecimiento» (2000: 120).

2. Fantasia i imatge

Des de l'Antiguitat, el concepte de fantasia ha tingut una estreta relació amb la imatge. Segons precisa Ferrater Mora en el seu *Diccionario de filosofía*, la fantasia molt prompte va ser concebuda «como una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes» (Ferrater, 1965: 634). La fantasia és un concepte amb una llarga tradició ja evidenciada per Guillermo Serés en el seu article «El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca» (1994), i un dels seus principals problemes, des de Plató i Aristòtil fins a Husserl, ha sigut la definició de l'origen de dites imatges mentals. Es tracta de si emanen d'altres representacions de la realitat i, per tant, si depenen de la percepció, o si al contrari són autònomes i estan desvinculades d'aquesta.

A *Elogio de la madrastra* eixa producció d'imatges mentals que constitueix la fantasia depèn de la percepció d'obres pictòriques per part d'alguns personatges. Açò és quelcom que ocorre en major grau en la novel·la amb el senyor Rigoberto. A partir del que veu en

NOTES

3 | Áron Kibédi Varga distingeix en la seva anàlisi entre les relacions entre objectes i les relacions entre comentaris d'eixos objectes. Respecte d'això refereix el següent: «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).

la seva col·lecció d'imatges i de la que grava en la seva memòria, aquest personatge construeix un univers eròtic en el qual estan presents la seva esposa i ell mateix. No obstant això, l'anterior no se supedita exclusivament al senyor Rigoberto; també la senyora Lucrecia, la qual té la possibilitat de contemplar les reproduccions de les pintures en la intimitat del seu matrimoni, es projecta a si mateixa en imatges que ha vist amb el seu espòs. El visual llavors és determinant en el desenvolupament de les fantasies personals i compartides d'aquests dos personatges. Especialment en funció d'ells és que més avant es plantejarà l'anàlisi de la fantasia.

3. Les funcions simbòliques de les imatges

Com ja s'ha indicat línies arrere, per a l'anàlisi de les funcions simbòliques presents en la relació entre les paraules i les imatges en la novel·la, es proposa una agrupació en quatre parts. Aquestes són producte de l'entrecruament entre el binomi Fantasia-Realitat amb el binomi Jo-Altre. Dit entrecruament compromet tant els capítols referents a la història, com aquells en què es produeixen les ècfrasis literàries i les respectives imatges a elles vinculades. A continuació es procedeix llavors amb l'anàlisi de cada una d'aquestes quatre parts:

3.1. La Fantasia i l'Altre: Lucrecia, la nuesa i la mirada

La relació entre la fantasia i l'altre està signada per la mirada. El cos de la senyora Lucrecia és allò que es mira, allò que s'erigeix davant de múltiples espectadors com a objecte de desig, tant en els capítols de la història com en les ècfrasis literàries i les seves respectives imatges. La senyora Lucrecia és una imatge en la fantasia del senyor Rigoberto, el qual l'exposa a una altra mirada a més de la seva; és un cos que s'observa i desperta les ànsies innocents de Fonchito. Des d'eixe primer capítol de la novel·la, titulat «El cumpleaños de doña Lucrecia» apareixen algunes claus que les imatges i les seves respectives ècfrasis s'encarregaran de subratllar d'ara en avant. Des d'allí, si bé sense cap intenció seductora, la senyora Lucrecia s'exhibeix davant dels ulls 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)

Respecte a aquest mateix succés, el senyor Rigoberto fantasia davant de la possibilitat que el seu fill haja espiat el cos de la seva esposa: «¿Fonchito te ha visto en camisón? —fantaseó, enardecida,

la voz de su marido—» (1998: 5). Eixa possibilitat al senyor Rigoberto no li intimida mentres no transcendeixi els límits de la seva fantasia, com es veurà més avant. La fantasia del senyor Rigoberto en la qual imagina a la seva esposa sent observada despullada, es materialitza visualment i literàriament en *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges* (Vegeu imatge 1), quan la reina és oferida als ulls del seu ministre. Les relacions que estableix la mirada amb el cos de Lucrecia oscil·len entre l'exhibicionisme i el voyeurisme. Així com és espiada, Lucrecia s'exhibeix conscient d'eixa mirada que la invadeix. Resulta significatiu en eixe sentit que, en el quadre de Jordaens, l'esposa de Candaules dirigeixi la mirada a l'espectador com si estigués plenament conscient de que aquest està present i l'observa. Així també Lucrecia entrega el seu cos per complet «con largueza y obscenidad» (1998: 17) a la mirada de Fonchito en eixe capítol que no en va es titula «Ojos como luciérnagas».

Siga espiada o exhibida, Lucrecia és un objecte de desig contemplat des d'uns quants angles. Es veu des de l'esquerra o des de la dreta per l'observador implícit en les pintures, siga el ministre del rei, Justiniana o el músic. Les tres imatges de la novel·la en què es representa la nuesa ofereixen una perspectiva diferent del cos de Lucrecia des de l'òptica de l'espectador: parada i d'esquena en *Candaules*, assentada i de costat en *Diana después de su baño* de Boucher (Vegeu imatge 2), gitada i de front en *Venus con el amor y la música* de Tiziano (Vegeu imatge 3). Vistes en conjunt, les tres imatges podrien constituir una espècie d'homenatge al *Baño turco* d'Ingres (Vegeu imatge 4). En una de les interpretacions que proposa sobre l'erotisme d'aquesta pintura, Edward Lucie-Smith assenyala 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 d'Ingres si bé no està exposada en la novel·la, apareix mencionada en els instants previs a la revelació de Fonchito a son pare (1998: 48).

La senyora Lucrecia no sols està exposada a la mirada de múltiples espectadors sinó que ella mateixa representa un espectacle. «Improvisado espectáculo» davant de la mirada de Fonchito en el capítol «Ojos como luciérnagas» (1998: 17), «espectáculo para dioses» en el capítol «Candaules, rey de Lidia» (1998: 9), o «espectáculo orquestado por don Rigoberto» en el capítol «Venus con amor y música» (1998: 29). Així mateix, actua per a Fonchito en l'ècrasi del capítol «Diana después de seu baño» (1998: 29). Lucrecia, en efecte, en la història de la novel·la és una actriu que encarna rols per a satisfer les fantasies del senyor Rigoberto.

3.2. La Fantasia i el Jo: el món individual del senyor Rigoberto, la higiene i el cos fragmentat

El senyor Rigoberto, submergit en els seus rituals higièncs i les seues fantasies, s'aparta d'allò que el rodeja. Concentrat en si mateix, està aïllat de tota la resta, com eixe cos monstruós que està tancat en un cubiculum de vidre en el quadre *Cabeza 1* de Francis Bacon (Vegeu imatge 5). És així precisament com es veu a ell mateix en l'ècrasi literària del capítol «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).

Eixa separació del senyor Rigoberto del món, eixa noció de la individualitat apartada, s'esbossa clarament com a consigna filosòfica en el capítol «Las abluciones de don Rigoberto» quan la veu del narrador diu:

[...] 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 ambdós esferes, l'espai i el temps, la relació física i mental del senyor Rigoberto amb si mateix se circumscriu a una detallada i profunda relació amb el seu cos. Eixe cos està concebut en els seus monòlegs com si formara part d'un tot que es fragmenta i al mateix temps s'integra. Com indica Lescano, amb el senyor Rigoberto «la fantasía del personaje fragmenta el cuerpo. Es suficiente una parte para aludir al todo» (Lescano Allende, s/f: 14). El senyor Rigoberto, a més, neteja cada part del seu cos com si les retirara i tornara a encaixar en un tot: « 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).

Eixa segmentació corporal en el senyor Rigoberto està concebuda en funció del plaer i per tant al servici de les seues fantasies eròtiques. Es dona en el senyor Rigoberto una erotització de cada una de les parts i es potencia el sensorial. Així succeeix en els seus interminables monòlegs. Així pot llegir-se en l'ècrasi literària de «Semblanza de humano» quan eixe cos expressa: «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).

Així com el seu propi cos és tractat per parts, fins als últims racons de la senyora Lucrecia són disfrutats per la seva fantasia desintegradora del cos:

[...] 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)

Aquesta última indicació, espècie de lema eròtic del senyor Rigoberto, apareix fidelment reflectida en l'ècrasi literària del capítol «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).

No obstant això, és important observar que tant l'obsessió asèptica del senyor Rigoberto com el seu afany per concedir-li una funció eròtica a cada part del cos fan que la seva fantasia desemboqui en l'escatològic. Conforme s'emfatitza en ell el discurs higiènic, es realcen les brutícies del cos:

[...] 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 conjunció entre fantasia eròtica i higiene implica així, en el senyor Rigoberto, un «descenso a la mugre» (1998: 36) per a elevar-se en el plaer.

3.3. La Realitat i l'Altre: Fonchito i l'erupció de l'instint

En oposició al que succeeix amb el senyor Rigoberto, en Fonchito l'erotisme no està mediat per la fantasia sinó pel contacte físic amb l'altre. Fonchito en el transcurs de tota la novel·la té la necessitat de palpar; és l'eix del triangle eròtic en què el dit erotisme es manifesta en la realitat i no en la imaginació. Si bé el senyor Rigoberto i la senyora Lucrecia desemboquen en actes carnals, aquestos estan supeditats a una projecció de la fantasia del senyor Rigoberto. Fonchito, per la seua banda, a diferència de son pare, materialitza l'acte eròtic amb la seva madrastra no a partir del que imagina sinó simplement seguint els dictats del seu instint. Per més que Fonchito aparegui com una espècie de seductor innocent, l'erotisme en ell no pareix provindre d'una imatge fantasiadora preconcebuda, deriva d'una explosió que vincula l'home amb la seva condició animal. Fonchito representa l'erupció de la carn desconexada de tota norma, una erupció que, al manifestar-se en un infant, adquireix proporcions descomunals en

tant que està acompanyada per la innocència.

Els testimonis que aporta el narrador sobre l'experiència sexual de la senyora Lucrecia amb Fonchito, en el capítol «Sobremesa», realcen eixa correspondència entre una creixent valoració de l'instint en detriment del remordiment 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). Açò comporta una identificació i sobrevaloració del vital en la senyora Lucrecia, una conquesta de «la soberanía» (1998: 42). Açò es veu amb reiteració també en «Sobremesa», quan la senyora Lucrecia, meravellada, pensa per a si després dels actes amb Fonchito: «Esta es la vida latiendo, la vida viviendo» (1998: 42), o, quan més avant expressa: «El mundo es hermoso y vale la pena vivir en él» (1998: 43). La vida, per a la senyora Lucrecia, en eixe contacte carnal amb Fonchito, es torna una «ilusión encarnada» (1998: 44). Tal com ho indica Hernán Sánchez, Lucrecia sent «que su cuerpo se separa de la conciencia, se objetiva» i amb això l'ideal «se convierte en pura materia» (1994: 316).

D'alguna manera és Fonchito qui indirectament assigna la veu del quadre a la senyora Lucrecia, i eixa veu, en l'èfrasi del capítol «Laberinto de amor», s'encarrega d'enunciar en un llenguatge que es correspon amb l'abstracció de la pintura, les implicacions del triangle eròtic: «este aposento triádico [...] es la patria del instinto puro y de la imaginación que lo sirve» (1998: 47). La senyora Lucrecia, Fonchito i el senyor Rigoberto, plasmats en un discurs en què el temps i l'espai es trastornen. Es dona així mateix allí, en eixa èfrasi laberíntica, quelcom així com una consigna contundent que, a la seva manera, intenta donar resposta a allò que s'ha succeït entre la senyora Lucrecia i Fonchito: «¿Somos impúdicos? Somos totales y libres, más bien, y terrenales a más no poder» (1998: 46).

3.4. La Realitat i el Jo: el senyor Rigoberto i el col·lapse de la seva fantasia individual

L'univers de la fantasia del senyor Rigoberto es desploma a l'assabentar-se del que ha succeït, per fora del seu propi món, entre Fonchito i la senyora Lucrecia. El narrador transmet el que es produeix en el senyor Rigoberto en el capítol «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). Paradoxalment, no és en la fantasia, sinó en la realitat, on cristal·litza una relació que supera qualsevol abast de la imaginació del senyor Rigoberto.

Assabentar-se d'allò que s'ha succeït representa per al senyor Rigoberto aterrar en la realitat de la seva pròpia existència, donar-

se compte que els seus ideals poden tindre cabuda en la seva imaginació mes no en la realitat. Enfrontat a una situació en què es comprometen les seves consideracions morals, el seu rol de pare i d'espòs, el senyor Rigoberto viu en carn pròpia la metamorfosi de l'eròtic fantasiador en cast 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)

Eixa noció moral, així com els rols que es vinculen a la puresa en què es transmuta la seva fantasia, no sols es corresponen sinó que justifiquen la presència en la novel·la, a manera de colofó, tant del quadre *La anunciación de Fra Angelico* (Vegeu imatge 7) , com de la seva respectiva ècfrasi literària: «Me gusta la vida y el mundo me parece bello tal como es» (Vargas Llosa, 1998: 53), diu la veu en el capítol «El joven rosado», traçant una connexió amb eixe sentit de la vitalitat que es va apuntar línies arrere respecte a la senyora Lucrecia i el que estava experimentant enmig de la seua passió desenfrenada amb Fonchito. En efecte, en el quadre es contraposen la figura de María i la de l'arcàngel, separats per la columna del mig, «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).

Aquelles coses que el senyor Rigoberto experimentava a soles en la seva imaginació, sense contenció moral que li condemnara, són tractades per ell com «suciedades indecentes» (1998: 50) en l'elogiós escrit que el seu fill li fa a la madrastra. Paraules que contrasten amb la definició precisa, quasi de diccionari, que venia transmetent-li a Fonchito davant de les seues preguntes «inocents» sobre el significat de l'orgasme i de l'eròtic. Es dóna en este punt la confluència entre dos posicions contràries. La del senyor Rigoberto que només concep el que s'ha dit i escrit per Fonchito com a producte de les seues fantasies, i la de Fonchito que alié a eixes incursions de la imaginació, manifesta sense rubor a son pare que tot el que conta és veritat (1998: 51). Fantasia i realitat, oposició en últimes entre dos maneres d'abordar la vida i l'erotisme, i les respectives vivències de la qual, en paraules i en imatges, ho evidencien.

4. Conclusió

Les paraules i les imatges a *Elogio de la madrastra* estableixen una intensa relació en què es complementen entre sí. En tant

que diverses imatges estan inserides en el cos de la novel·la i es refereixen als mateixos aconteixements, a la llum de la taxonomia de Kibédi Varga, es trata d'una relació de simultaneïtat entre una sèrie d'imatges en les quals es presenta una correferència. D'aquesta manera, els capítols de la narració pròpiament dita, les imatges i les seves respectives ècfrasis literàries s'expliquen entre sí i teixeixen relacions per a atorgar un significat de l'obra en el seu conjunt. Igualment, les imatges compleixen en la novel·la una funció simbòlica i destaquen elements determinants relacionats amb els personatges del triangle eròtic compost per don Rigoberto, doña Lucrecia i Fonchito. En aquest sentit, el concepte de fantasia, vinculat des dels grecs a una imatge interior que es genera a partir del que és vist, resulta fonamental per tal d'entendre la relació que es dona entre els personatges i les imatges.

Sota aquesta òptica, mentre les ècfrasis literàries i les imatges de la nuesa (Jordaens, Boucher, Tiziano) subratllen a doña Lucrecia una condició d'objecte de desig exposat a la mirada de l'altre, a don Rigoberto el cap monstruós de Bacon remarca el seu aïllament del món, la seva concepció del cos i les seves consignes eròtiques vinculades a la fantasia. Per la seva part, per a Fonchito, contrari al seu pare, l'erotisme no està mediatitzat per una imatge interior, sinó que simplement obeeix als seus instints, als dictats de la carn. La relació eròtica entre Fonchito i Lucrecia enfatitza en ella una noció de vitalitat alliberada de consideracions morals o culturals, aspecte subjacent en el quadre de Fernando de Szyszlo. Aquestes consideracions, tan absents en el fantasiós món individual de don Rigoberto, sortiran a la superfície en ell una vegada s'enteri de què ha succeït entre la seva esposa i el seu fill, circumstància que la imatge de Fra Angelico s'encarga de realçar.

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.
- RIFFATERRE, 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.

Imatges



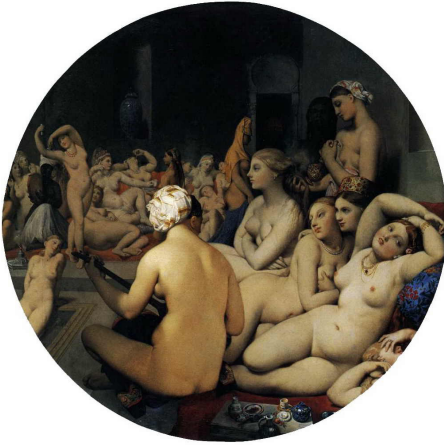
Imatge 1. Jacob Jordaens, *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges*, 1648.



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



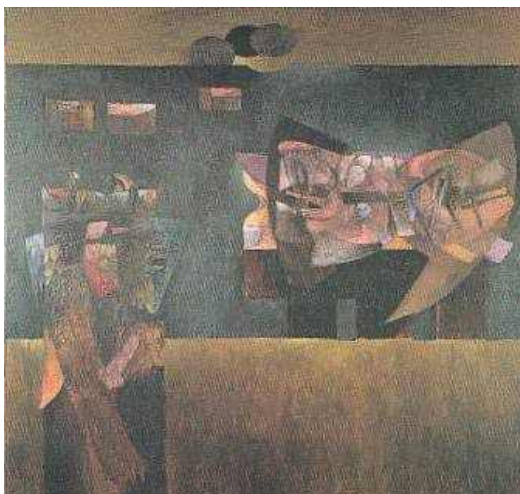
Imatge 3. Tiziano, *Venus con el Amor y la música*, 1548.



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



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



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



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