

# #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](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 ékfrasis 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 | Ékfrasis 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 antigüedad<sup>1</sup> y que es entendida por la crítica literaria contemporánea<sup>2</sup> «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 enérgeia», *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 écfrasis 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 écfrasis 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 écfrasis 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 objeto<sup>3</sup>. 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 écfasis 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



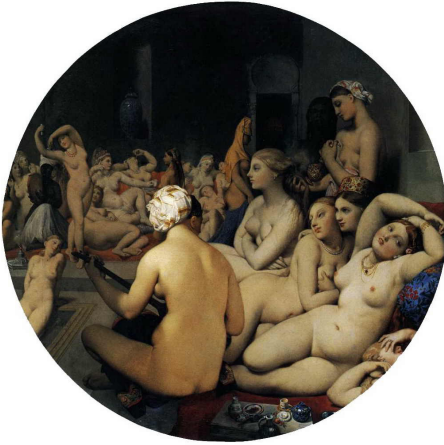
Imagen 1. Jacob Jordaens, *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges*, 1648.



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



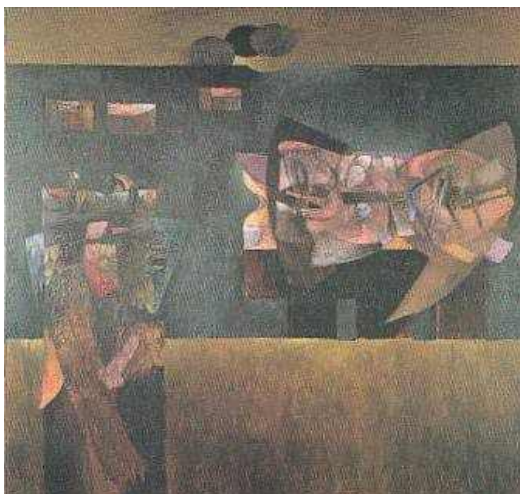
Imagen 3. Tiziano, *Venus con el Amor y la música*, 1548.



**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.

# #11

# FANTASY AND REALITY: RELATIONS BETWEEN WORDS AND IMAGES IN *ELOGIO DE LA MADRASTRA* BY MARIO VARGAS LLOSA

**Carlos Andrés Quintero Tobón**

*Universidad Eafit, Colombia*

**Illustration** || Carmen De Andrés

**Translation** || Patrick Munoz

**Article** || Received on: 05/11/2013 | International Advisory Board's suitability: 05/05/2014 | Published on: 07/2014

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.





**Abstract** || This paper aims to show the type of relation that exists between words and images in the novel *Elogio de la Madrastra* by Peruvian writer Mario Vargas Llosa. To this end, it employs the concepts of simultaneity and literary ekphrasis, developed by Áron Kibédi Varga and Michael Riffaterre, respectively. In connection with the above, it delves into the symbolic functions that images carry out within the work, and the link that these draw between the characters that form the erotic triangle present within the novel: 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. Introduction

Mario Vargas Llosa's *Elogio de la madrastra* is a novel in which word and image establish an intense relation of reciprocal dependence. It does not involve a relation in which, on account of being situated within a literary work, painting simply acts in the service of literature with an illustrative intent (Giraldo, 2011: 253). On the contrary, the two jointly foster one other, complementing each another and, by forming a sort of chain, impact the development of the novel as well as the interpretations that can be gleaned from it. Faced with this chainlike structure, it is possible that the relation between the chapters of the novel's story, and those chapters that allude to the images, is not given exclusively in sequential terms, although as Concepción Reverte Bernal puts it, «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). Moreover, in *Elogio de la Madrastra*, images do not solely carry out a role with their appearance in a specific location, but rather have the additional function of highlighting or coloring determining elements throughout the whole of the work.

That said, it is necessary to indicate that the present article pursues two goals. The first of these is to try to make visible the type of relation existing between the images that appear in the novel, the chapters pertaining to these images, and those chapters in which the story strictly speaking develops. What we aim to show is how the relation between words and images in *Elogio de la Madrastra*, more than the product of a sequential relationship, in fact is the result of a relation of simultaneity. In emphasizing this concept, the taxonomy of relations between word and image, established by Áron Kibédi Varga in his paper «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen» (2000: 113) will appear as theoretically fundamental.

The second goal of this article is to demonstrate the function that images carry out in the development of the novel. We intend to show which specific elements highlight the images and their respective literary manifestations harmoniously with the related chapters and, in connection with this, how the images link with the principal characters of the novel. One concept that turns out to be pertinent toward this end is that of the rhetorical device of ekphrasis, a category whose definition was established in antiquity<sup>1</sup> and that is understood by contemporary literary criticism<sup>2</sup> «como un proceso por medio del cual se describe un objeto plástico» (Agudelo, 2012: 72). Michael

## NOTES\*

1 | According to Pedro Agudelo (2012: 72), the word 'ekphrasis' «is composed of two elements, the Greek preposition *ek*, which means 'out,' and *phrasein* (from the word *frasso*) which means 'to speak.' In an etymological sense, then, *ekphrasis* signifies the act itself of *un-obstructing*, of *opening*, of *making communicable* or of *providing access* and *coming close to something*, which was a very valuable strategy for ancient orators: *to make one see what is absent*." With respect to the meaning of ekphrasis since antiquity, see De la Calle, R. (2005): "The mirror of ekphrasis. Closer to the image. Further from the text," *Escritura e imagen*, 1, 59-81; Lozano-Renieblas, I. (2005): "The ekphrasis of the armies or the limits of enargeia", *Monteagudo*, 3, 10, 29-38; and, Alberio, D. (2007): "Ekphrasis as mimesis," Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios sociales.

2 | According to Isabel Lozano-Renieblas (2005: 30), "it was the critics of the twentieth century that generalized the term *ekphrasis* to refer to the description of objects of art.» For a complete review of ekphrasis in current literary criticism, see Agudelo, P. (2011): «The eyes of the word. The construction of the concept of ekphrasis, from ancient rhetoric to literary criticism,» *Lingüística y Literatura*, 32, 60, 75-92.

\* Translator's note: Quoted texts from authors referenced in the Notes section are offered in English for the reader's benefit; the citations, however, refer to the original publication.

---

Riffaterre gives the name 'literary ekphrasis' to the type of ekphrasis that has for its object «[...] 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). With this construal in mind, we can say that literary ekphrases appear in *Elogio de la madrastra* insofar as all of the elements indicated by the French author in his definition are present. The term will be used consistently in this sense throughout the development of this article to make reference to the chapters of the novel that are inspired by images.

We will attempt to develop both concepts—simultaneity between words and images, and the symbolic function of images and their literary ekphrasis—by means of an analysis of the chapters of the work grouped into four parts. These result from the intersection between two dichotomies that emerge over the course of the novel, to wit: Fantasy-Reality, I-Other. It is important to note that by *fantasy* we do not understand in this paper exclusively what has to do with the images, nor by *reality* solely that which refers to the «real» events of the novel, even if in both cases this is the more well-known and widely-used sense of the term. To sketch roughly a preliminary example: the chapters connected with the hygienic practices of don Rigoberto correspond to events in the novel's narrative and, in turn, are impregnated by the manifestation of fantasy in the character. It will be appropriate, therefore, for the sake of clarifying the proposal, to bring up some considerations concerning the notion of fantasy over the course of this article. Finally, it must be said that the relation between these two opposing domains depends on whether a single character is concerned, such as don Rigoberto, or several, generally the three characters forming the erotic triangle, with the figure of doña Lucrecia acting to a large extent as a meeting point. It is in this way that the presence of an I or of the other acquires sense in this analytic proposal.

## 1. Relation between word and image: Simultaneity

Before bringing forth any considerations with respect to the relations that appear between word and image in *Elogio de la madrastra*, it must be said that this is a novel composed of four sections and an epilogue, and whose plot can be summarized in the following core themes:

- a) Indications and materialization of the erotic relationship between doña Lucrecia and Fonchito.
- b) Don Rigoberto's solitary periods of time dedicated to the

hygiene of his body as preliminaries to relations with doña Lucrecia.

- c) Discovery on the part of don Rigoberto of the sexual relations between doña Lucrecia and Fonchito.

As the story advances, oscillating between the first two themes, chapters are interspersed that allude to images and in which the voices of the characters, in the form of a monologue, occupy the place of the narrator. These literary ekphrases correspond to what transpires in the story and reinforce it. With respect to the relation that words and images weave in the novel, it is appropriate to indicate three fundamental premises.

First, the images are present in the interior of the work; they form part of its body. The literary ekphrases emanating from the paintings do not make their appearance alone; rather, the images themselves are additionally included in the novel by the author's decision, with the clear intention of being related in the story. In this way, the reader must not assume merely the role of a reader, but also that of a viewer. As Kibédi Varga would say (2000: 114), s/he is therefore involved as a reader-viewer.

Second, several pictures appear in the novel and are related to the story, not just one. Six images are involved which, it is fitting to say, obey a selective rigor worthy of a collector, as they trace a complete course through the history of art. Efrén Giraldo comments on this matter in his article, «*Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades» when he points out that

[...]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)

Finally, we must emphasize that all of the chapters in which these literary ekphrases appear are announced in anterior chapters, generally in the final lines of the previous chapter, constituting a sort of introduction to what follows. This announcement occurs in either a direct or indirect manner. One example of direct announcement is given in the chapter «Doña Lucrecia's Birthday.» In the final words of this chapter, in the midst of sexual intercourse, doña Lucrecia asks don Rigoberto, «[...] '¿Quién dices que he sido?', y este, extasiado le contesta: 'La esposa del rey de Lidia, mi amor'» (Vargas Llosa, 1998: 6). The following chapter is titled precisely «Candaules, King of Lydia,» in which appears the literary ekphrasis of the painting

*King Candaules of Lydia Showing his Wife to Gyges* by the Flemish painter Jacob Jordaens. On the other hand, an example of an indirect announcement is given in the chapter «Eyes like Fireflies» when the servant Justiniana confesses to doña Lucrecia that she is being spied on by Fonchito (1998: 15), which forms the theme of the chapter «Diana After Her Bath» in which appears the literary ekphrasis of the eponymous painting by François Boucher.

Taking into consideration the three premises outlined above, and attending to the taxonomy of relations between word and image proposed by Áron Kibédi Varga (2000: 113), we can say that the relations between word and image in *Elogio de la madrastra* correspond to primary relations at the level of object.<sup>3</sup> Taking into account the categories of time, quantity and form that Kibédi Varga establishes, in Vargas Llosa's novel a relation of simultaneity is given between a series of images in which a co-reference becomes evident. Simultaneity shows itself in that the words and images are present for the reader in the same space, even if this cannot all be encompassed in the same instant. In the body of the work, the images are just as present as the literary ekphrases derived from them, interspersing themselves throughout the development of the story. A series is involved, as it is not a lone image but several forming a whole. Finally, co-reference is given, for although «palabra e imagen no están presentadas en la misma página», “se refieren independientemente la una de la otra, al mismo acontecimiento» (2000: 120).

## 2. Fantasy and image

Since antiquity, the concept of fantasy has had an intimate relationship with images. According to Ferrater Mora in his *Diccionario de filosofía*, fantasy was conceived from very early on «como una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes» (Ferrater, 1965: 634). Fantasy is a concept with a long tradition, as demonstrated by Guillermo Serés in his article «El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca» (1994), and one of its principal problems, from Plato and Aristotle to Husserl, has been the definition of the origin of said mental images. This concerns whether they emanate from other representations of reality and, consequently, whether they depend on perception, or whether on the contrary they are autonomous, and disconnected from it.

In *Elogio de la madrastra*, the production of mental images that constitutes fantasy depends on the perception of pictorial works on the part of the characters. This is something that occurs in greatest measure in the novel with don Rigoberto. Beginning with what

---

## NOTES

3 | Áron Kibédi Varga distinguishes in his analysis between relations between objects and relations between commentaries on those objects. In this regard he says the following: “If we undertake a review of the entire modern field of investigation regarding relations between word and image, we will be able to affirm that a very fundamental distinction should be made between the possible relations and parallels between objects, on the one hand, and the possible relations and parallels between commentaries about those objects, on the other. With ‘objects’ I refer to visual and verbal artifacts; with ‘commentaries’ I refer to texts (or rarely, images) that critically treat of those artifacts. This distinction is very familiar in the philosophy of language, which separates *the level of objects* from the *meta-level of discourse*» (Kibédi Varga, 1989: 111-112).



---

he sees in his collection of images and what he engraves in his memory, this character constructs an erotic universe in which his wife and he himself are present. However, the above is not relegated exclusively to don Rigoberto; doña Lucrecia, who has the possibility of contemplating the reproductions of the paintings in the private life of her marriage, also projects herself into images that she has seen with her husband. The visual is thus decisive in the development of the personal and shared fantasies of these two characters. The analysis of fantasy further on will be established especially in terms of them.

### 3. The symbolic functions of images

As already indicated above, a grouping into four parts is proposed for the analysis of the symbolic functions present in the relation between words and images in the novel. These are a product of the intersection of the dichotomy Fantasy-Reality with the dichotomy I-Other. This intersection involves the chapters concerning the story just as much as those chapters in which the literary ekphrases, along with the respective images connected to them, appear. The following therefore proceeds with the analysis of each one of these four parts:

#### 3.1 Fantasy and the Other: Lucrecia, nudity, and the gaze

The relation between fantasy and the other is characterized by the gaze. The body of doña Lucrecia is something that is looked at, which sets itself before multiple spectators as an object of desire, as much in the chapters of the story as in the literary ekphrases and their respective images. Doña Lucrecia is an image in the fantasy of don Rigoberto, who exposes her to another gaze in addition to his own; she is a body that is observed and awakens the naïve yearnings of Fonchito. In the first chapter of the novel, entitled «Doña Lucrecia's Birthday,» there appear some key elements that the images and their respective ekphrases will be responsible for elucidating in what follows. From there, though without any seductive intent, doña Lucrecia displays herself before the eyes of 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)

With respect to this same incident, don Rigoberto daydreams about the possibility that his son has seen the body of his wife: «Has Fonchito seen you in your nightgown? —the voice of her husband fantasized, aroused—»(1998: 5). This possibility does not intimidate

---

don Rigoberto so long as it does not transcend the boundaries of his fantasy, as will be seen later. Don Rigoberto's fantasy, in which he imagines his wife being observed in the nude, materializes visually and literarily in *King Candaules of Lydia Showing his Wife to Gyges* (See image 1), where the queen is offered to the eyes of his minister. The relations that the gaze establishes with the body of Lucrecia oscillate between exhibitionism and voyeurism. While she is looked upon, Lucrecia shows herself off, conscious of the gaze that invades her. This proves significant in the sense that, in Jordaens' painting, the wife of Candaules directs the gaze of the spectator as if she were completely aware that he is present and observing her. In this way, Lucrecia also delivers her body completely «con largueza y obscenidad» (1998: 17) over to the gaze of Fonchito in the chapter entitled, tellingly, «Eyes like Fireflies.»

Whether being viewed or displayed, Lucrecia is an object of desire considered from several angles. She is viewed from the left or from the right by the implicit observer in the paintings, be it the king's minister, Justiniana or the musician. The three images in the novel in which nudity is represented offer a different perspective on the body of Lucrecia depending on the viewpoint of the observer: standing and from the back in *Candaules*, seated and from the side in Boucher's *Diana getting out of her bath* (see image 2), lying down and from the front in Tiziano's *Venus and the Lute Player* (see image 3). Seen as a whole, the three images may constitute a kind of homage to Ingres' *The Turkish Bath* (see image 4). In one of his proposed interpretations of the eroticism of this painting, Edward Lucie-Smith points out that «a pesar de ser una multitud de mujeres, es una sola exhibiéndose ante nosotros en una muy concebible variedad de actitudes» (1992: 181). Although Ingres' painting is not present in the novel, it is mentioned in the moments prior to Fonchito's revelation to his father (1998: 48).

Doña Lucrecia is not only exposed to the gaze of multiple spectators; rather, she herself represents a spectacle. «Improvised spectacle» before the gaze of Fonchito in the chapter «Eyes like Fireflies» (1998: 17), «spectacle for the gods» in the chapter «Candaules, King of Lydia» (1998: 9), or «spectacle orchestrated by don Rigoberto» in the chapter «Venus and the Lute Player» (1998: 29). Likewise, she performs for Fonchito in the ekphrasis of the chapter «Diana After Her Bath» (1998: 29). Lucrecia, in the novel's story, is in effect an actress that embodies roles in order to satisfy the fantasies of don Rigoberto.

### **3.2 Fantasy and the I: The individual world of don Rigoberto, hygiene and the fragmented body**

Don Rigoberto, immersed in his hygienic rituals and his fantasies,

---

distances himself from what surrounds him. Concentrated on himself, he is isolated from everything else, like the monstrous body enclosed within a cubicle of glass in Francis Bacon's painting *Head I* (see Image 5). He sees himself in precisely this way in the literary ekphrasis of the chapter «Profile of a Human:» «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).

This separation of don Rigoberto from the world, this notion of isolated individuality, is outlined clearly as a philosophical mantra in the chapter «Don Rigoberto's Ablutions» when the voice of the narrator says:

[...] Entonces, conjeturó 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)

In both spheres, space and time, don Rigoberto's mental and physical relationship with himself is circumscribed within a deep and detailed relation with his body. That body is conceived in his monologues as forming part of a whole that is fragmented at the same time as it is held together. As Lescano points out, for don Rigoberto «la fantasía del personaje fragmenta el cuerpo. Es suficiente una parte para aludir al todo» (Lescano Allende, n.d. 14). Don Rigoberto, furthermore, cleans all the parts of his body as if he were removing them and then returning them to fit together in a whole: «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).

This bodily segmentation is for don Rigoberto conceived in terms of pleasure and therefore in service to his erotic fantasies. Don Rigoberto eroticizes each of the body parts, and their sensory aspect is strengthened. This occurs in his interminable monologues. This can be read in the literary ekphrasis of «Profile of a Human» when the body says: «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).

Just as he deals with his own body in parts, he revels in every last corner of doña Lucrecia in his fractured bodily fantasy:

[...] 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)

This last suggestion, a kind of erotic motto for don Rigoberto, appears faithfully reflected in the literary ekphrasis of the chapter «Profile of a Human: «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).

Nevertheless, it is important to observe that don Rigoberto's aseptic obsession, along with his effort to attribute an erotic function to each part of the body, cause his fantasy to flow into the scatological. As he emphasizes his hygienic discourse, the dirtiness of the body is enhanced:

[...]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 vienteillo de un cuesco. (1998: 22)

The conjunction between erotic fantasy and hygiene thus implicate, for don Rigoberto, a «descenso a la mugre» (1998: 36) in order to be elevated into pleasure.

### 3.3 Reality and the Other: Fonchito and the eruption of instinct

In contrast to what transpires with don Rigoberto, for Fonchito eroticism is not mediated by fantasy, but rather by physical contact with the other. Fonchito, over the course of the entire novel, has a need to touch; he is the point of the erotic triangle for which eroticism is manifested in reality and not in the imagination. Although don Rigoberto and doña Lucrecia join together in carnal acts, these are subordinated to a projection of don Rigoberto's fantasy. Fonchito, for his part, in contrast to his father, realizes the erotic act with his stepmother not from what he imagines but rather simply in following the dictates of his instinct. Regardless of how much Fonchito may appear as a kind of innocent seducer, for him eroticism does not proceed from a preconceived fantastical image; it derives from an explosion that links man with his animal condition. Fonchito represents the eruption of the flesh ignorant of all norms, an eruption that, in becoming manifest in a child, acquires enormous proportions insofar as it is accompanied by innocence.

The testimonies that the narrator provides about doña Lucrecia's sexual experience with Fonchito, in the chapter «After Dinner,» highlight the correspondence between a growing valuation of instinct and the detriment of remorse or blame: «[...] ¡Ah, quién pudiera actuar siempre con esa semiinconsciencia animal con la que él la acariciaba

---

y la amaba, sin juzgarla ni juzgarse!» (1998: 43). This brings with it an identification and over-valuation of the vital in doña Lucrecia, a conquest of “la soberanía” (1998: 42). This is reiterated in «After Dinner,» when doña Lucrecia, amazed, thinks to herself following her acts with Fonchito: «Esta es la vida latiendo, la vida viviendo» (1998: 42), or, when later on she says: «El mundo es hermoso y vale la pena vivir en él» (1998: 43). Life, for doña Lucrecia, in this carnal contact with Fonchito, becomes an «ilusión encarnada» (1998: 44). As Hernán Sánchez points out, Lucrecia feels «que su cuerpo se separa de la conciencia, se objetiva» and in it the ideal «se convierte en pura materia» (1994: 316).

There are elements that powerfully link the previously described to the literary ekphrasis of the painting *Path to Mendieta 10* (see Image 6) by Fernando de Szyszlo. In the first instance, the painting has a close relationship with Fonchito and not with don Rigoberto. In contrast to the rest of the paintings referenced in the novel, this is not a reproduction that don Rigoberto keeps under lock and key, but rather a «real» painting that is present in the living room of the house. The image is placed within Fonchito’s view, and it is he who brings it up, when in the afterglow of sex he says to 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).

In a way it is Fonchito who indirectly assigns the voice of the painting to doña Lucrecia, and that voice, in the ekphrasis of the chapter «Labyrinth of Love,» serves to enunciate in a language that corresponds to the abstraction of the painting, the implications of the erotic triangle: «este aposento triádico [...] es la patria del instinto puro y de la imaginación que lo sirve» (1998: 47). Doña Lucrecia, Fonchito, and don Rigoberto are sculpted in a discourse in which time and space are turned on their head. There is likewise given, in that labyrinthine ekphrasis, something akin to a forceful mantra which, in its own way, tries to give an answer to what happened between doña Lucrecia and Fonchito: «¿Somos impúdicos? Somos totales y libres, más bien, y terrenales a más no poder» (1998: 46).

### **3.4 Reality and the I: Don Rigoberto and the collapse of his individual fantasy**

The universe of don Rigoberto’s fantasy comes crashing down upon the discovery of what has happened, outside of his own world, between Fonchito and doña Lucrecia. The narrator relays what occurs within don Rigoberto in the chapter «Bad Words»: «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). Paradoxically, it is not in fantasy, but in reality, that a relationship crystallizes which exceeds



the entire scope of don Rigoberto's imagination.

Discovering what happened represents for don Rigoberto a grounding in the reality of his own existence, and the realization that his ideals can have a place in his imagination but not in reality. Faced with a situation in which his moral considerations are compromised, his role as father and husband, don Rigoberto experiences in his own flesh the metamorphosis from erotic fantasizer into chaste moralist:

[...] 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).

This moral notion, that is to say these roles that are linked to purity and in which his fantasy is transformed, not only correspond to, but also justify the presence in the novel of, the painting *The Annunciation* by Fra Angelico (see image 7), as a sort of finale, as much as its respective literary ekphrasis does: «Me gusta la vida y el mundo me parece bello tal como es» (Vargas Llosa, 1998: 53), says the voice in the chapter «The Rosy Youth,» tracing a connection with this feeling of vitality that was previously indicated with respect to doña Lucrecia and what she was experiencing in the midst of her insatiable passion with Fonchito. In effect, the figures of Maria and the archangel are contrasted in the painting, separated by the column in the middle, «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).

Those very things that don Rigoberto experienced himself in his imagination, without any moral constraint to condemn him, are treated by him as «suciedades indecentes» (1998: 50) in the written praise that his son creates for his stepmother. Words appear there that match the precise definition, almost out of a dictionary, that he had communicated to Fonchito in response to his «innocent» questions concerning the meaning of orgasm and the erotic. At this point there appears a confluence between two contrary positions: that of don Rigoberto, who only conceives of what is said and written by Fonchito as a product of his fantasies, and that of Fonchito, who, ignorant of these incursions of the imagination, reveals to his father without shame that all that he recounts is true (1998: 51). Fantasy and reality are ultimately an opposition between two ways of approaching life and the erotic, whose respective life lessons, in words and images, bear witness to this.

## 4. Conclusion

---

The words and images in *Elogio de la madrastra* establish an intense relationship in which they complement one another. Insofar as several images are present in the body of the novel and they refer to the same events, in light of Kibédi Varga's taxonomy, they involve a relation of simultaneity between a series of images in which a co-reference presents itself. In this way, the chapters of the narration strictly speaking, and the images and their respective literary ekphrases, explicate one another and weave relationships in order to grant meaning to the work as a whole. In addition, the images carry out a symbolic function in the novel and highlight determining elements related to the characters of the erotic triangle composed of don Rigoberto, doña Lucrecia and Fonchito. In this sense, the concept of fantasy, connected from the time of the Greeks with an internal image generated from what is seen, proves fundamental for understanding the relation given between the characters and the images.

From this point of view, while the literary ekphrases and the images of nudity (Jordaens, Boucher, Tiziano) highlight for doña Lucrecia a condition as object of desire exposed to the gaze of the other, for don Rigoberto, Bacon's monstrous head emphasizes his isolation from the world, his conception of the body and his erotic mantras bound up in fantasy. On the other hand, for Fonchito, in contrast to his father, eroticism is not mediated by an internal image, but rather he simply obeys his instincts, the dictates of the flesh. The erotic relation between Fonchito and doña Lucrecia emphasizes in her a notion of vitality divorced from moral or cultural considerations, an underlying aspect of the painting by Fernando de Szyszlo. These considerations, so absent from the fantastical individual world of don Rigoberto, surface for him once he discovers what has happened between his wife and his son, a circumstance that the image of Fra Angelico is responsible for highlighting.

## Works cited

- 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.

## Images



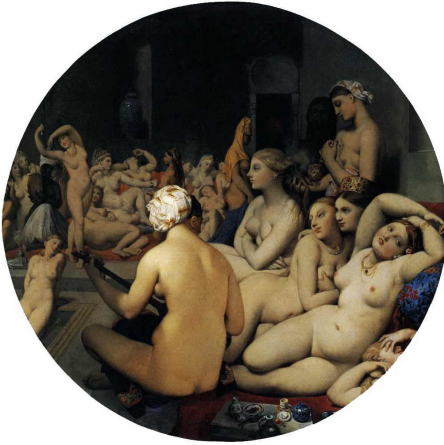
**Image 1.** Jacob Jordaens, *King Candaules of Lydia Showing his Wife to Gyges*, 1648.



**Image 2.** François Boucher, *Diana getting out of her bath*, 1742.



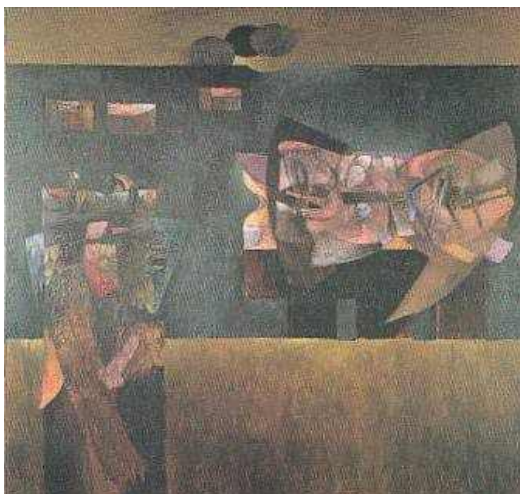
**Image 3.** Tiziano, *Venus and the Lute Player*, 1548.



**Image 4.** Jean Auguste Dominique Ingres, *The Turkish Bath*, 1862.



**Image 5.** Francis Bacon, *Head I*, 1948.



**Image 6.** Fernando de Szyszlo, *Path to Mendieta 10*, 1977.





**Image 7.** Fra Angelico, *The Annunciation*, 1437.

# #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'Antiguitat<sup>1</sup> i que és entesa per la crítica literària contemporània<sup>2</sup> «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 enárgeia», *Monteagudo*, 3, 10, 29-38; y, Alberó, D. (2007): «La ecfrasis 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'objecte<sup>3</sup>. 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 dóna 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 desconixedora 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



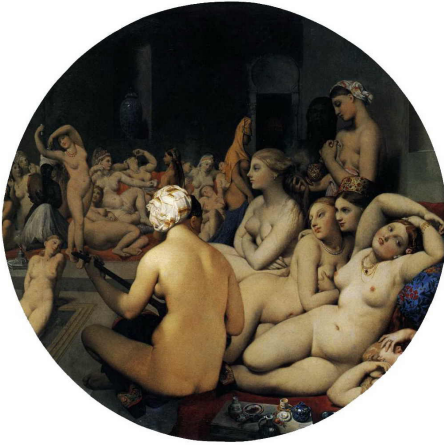
**Imatge 1.** Jacob Jordaens, *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges*, 1648.



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



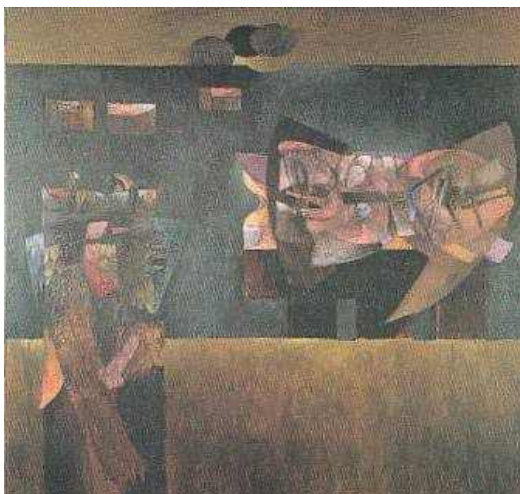
**Imatge 3.** Tiziano, *Venus con el Amor y la música*, 1548.



**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.

# #11

# FANTASIA ETA ERREALITATEA: HITZEN ETA IRUDIEN ARTEKO HARREMANAK MARIO VARGAS LLOSAREN *ELOGIO DE LA MADRASTRA* LIBURUAN

**Carlos Andrés Quintero Tobón**

*Universidad Eafit, Colombia*

**Ilustrazioa** || Carmen De Andrés

**Itzulpena** || Aroa Huarte

**Artikuluia** || Jasota: 05/11/2013 | Komite zientifikoak onartuta: 05/05/2014 | Argitaratuta: 07/2014

**Lizentzia** || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



**Laburpena** || Testu honetan, Mario Vargas Llosa idazle perutararen *Elogio de la madrastra* eleberrian hitzek eta irudiek duten harremana azaleratu nahi da. Horretarako erabiliko diren nozioak aldiberekotasuna eta literatur-ekfrasia dira, lehena Áron Kibédi Vargak landua, eta bigarrena, berriz, Michael Riffaterrek. Aurrekoarekin jarraituz, irudiek eleberrian betetzen dituzten funtzio sinbolikoetan sakondu nahi da, eta baita irudi hauek pertsonaiekin (eleberrian aurkezten zaigun triangulu erotikoa osatzen duten Rigoberto, Lukrezia andereñoa eta Fontxitorekin) trazatzen dituzten loturetan ere.

**Gako-hitzak** || Mario Vargas Llosa | *Elogio de la madrastra* | Pintura | Literatur-ekfrasia | Funtzio sinbolikoak

**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. Sarrera

Mario Vargas Llosaren *Elogio de la madrastra* eleberrian hitzek eta irudiek elkarrenganako menpekotasun erlazio sendo bat eratzen dute. Ez da hau erlazio bat non, pintura, literatur-obra batean egonagatik, ilustratzeko asmo soilez literaturaren zerbitzura dagoen (Giraldo, 2011: 253). Aitzitik, bata bestea indartu eta elkar osatzen dute, eta, halako kateamendu batean, bai eleberria eta baita berarengandik atera daitezkeen interpretazioak ere astintzen dituzte. Kateamendu honen aurrean, baliteke eleberriaren istorioari dagozkion kapituluak eta irudiei dagozkien kapituluak arteko erlazioa modu sekuentzial hutsez ez ematea, nahiz eta, Concepción Reverte Bernalek adierazten duen moduan, «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). Areago, *Elogio de la madrastra* liburuko irudiek beren funtzioa betetzen dute, ez bakarrik leku konkretu batean agertzen direlako, baizik eta eleberriaren osotasuneko elementu erabakigarriak azpimarratu edota argitzen dituztelako ere.

Hori esanik, adierazi behar da artikulu honek bi xederi jarraitzen diela. Lehendabizikoa da eleberriko irudien, hauei dagozkien kapituluak eta istorioa garatzen den kapituluak artean ematen den erlazio mota ikusgarri egitea. Erakutsi nahi dena da *Elogio de la madrastra* eleberriko hitzen eta irudien arteko harremanak erlazio sekuentzia bati baino gehiago aldiberekotasun erlazio bati jarraitzen diola. Kontzeptu hau jorrazteko, eta oinarri teoriko moduan, Áron Kibédi Vargak bere «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen» (2000: 113) testuan planteatzen duen hitzen eta irudien harremanen taxonomiara joko da.

Idatzi honen bigarren xedea da irudiek eleberriaren garapenean daukaten funtzioa egiaztatzea. Saiakera egingo da erakusteko zer elementu konkretu azpimarratzen dituzten irudiek eta horien adierazpen literarioek, kontuan hartuz zein kapituluarekin erlazionatzen diren. Honekin lotuta, argitu nahi da nola erlazionatzen diren irudiak eleberriko pertsonai nagusiekin. Helburu hori lortzeko kontzeptu egokia da ekfrasiaren figura erretorikoa. Kategoría horren definizioa Antzinarotik datorkigu<sup>1</sup>, eta gaur egungo literatur-kritikak ulertzen du<sup>2</sup> «como un proceso por medio del cual se describe un objeto plástico» (Agudelo, 2012: 72). Michael Riffaterrek literatur-ekfrasia deitzen dio ekfrasiak elementu hauek baldin baditu xedetzat: «[...] 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

## OHARRAK

1 | Pedro Agudeloren aburuz (2012: 72), ekfrasi hitza «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». Ekfrasiak Antzinarotik izan duen esanahiari buruz, ikus 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 ecfraesis de los ejércitos o los límites de la enárgeia», *Monteagudo*, 3, 10, 29-38; eta, Alberio, D. (2007): «La écfraesis como mimesis», *Buenos Aires: Universidad nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios sociales*.

2 | Isabel Lozano-Renieblasren arabera (2005: 30) «fueron los críticos del siglo XX quienes generalizaron el término écfraesis para referirse a la descripción de objetos de arte». Gaur egungo literatur-kritikan ekfrasiaren errepaso oso bat egiteko, ikus Agudelo, P. (2011): «Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfraesis, de la retórica antigua a la crítica literaria», *Lingüística y Literatura*, 32, 60, 75-92.

simbólica, o pueden incluso motivar los actos y las emociones de los personajes» (Riffaterre, 2000: 162). Planteamendu hau kontuan hartuz gero, esan liteke *Elogio de la madrastra* eleberrian literatur-ekfrasiak ematen direla, autore frantsesak bere definizioan aipatutako elementu guztiak agertzen baitira. Honela bada, artikulu honen garapenean termino hori erabiliko da aldioro, irudiek iradokitzen dituzten kapituluez aritzerakoan.

Bi nozio horien garapena, hitzen eta irudien arteko aldiberekotasuna bata, eta irudien funtzio sinbolikoa eta bere literatur-ekfrasia bestea, obraren kapituluak lau zatitan taldekatu ondoren aztertuz egingo da. Lau talde hauek eleberrian zehar agertzen diren bi binomioen gurutzaketaren ondorioz sortu dira: Fantasia-Errealitatea, Ni-Bestea. Garrantzitsua da ohartarazpen bat egitea: fantasiatzat testu honetan ez da irudiekin zerikusia duena soilik hartzen, ezta errealitatez eleberriaren gertakizun «errealekin» lotuta dagoena bakarrik ere, nahiz eta, kasu bietan, horiek izan adierazpen nabari eta ugariak. Atariko adibide moduan, aski izango da esatea Rigoberto jaunaren higiene-praktikekin lotutako kapituluak eleberriko istorioaren gertakizunekin lotuta daudela, eta, aldi berean, pertsonaiarengan ematen den fantasiaren agerraldiez beteta daudela. Komeni da, beraz, proposatutakoa argitzeko bidean, artikuluan zehar fantasiaren kontzeptuari buruzko zenbait gogoeta planteatzea. Azkenik, esan behar da kontrajarritako bi eremu hauen arteko erlazioa tartean pertsonaia bakar bat sartu edo gehiago sartzearen araberkoa izango dela. Hau da, ez da berdina Rigoberto jaunari bakarrik eragitea edo pertsonaia gehiagori, gehienetan triangelu erotikoko hiru pertsonaiei, neurri handi batean Lukrezia andereñoaren figura gurutzagune bezala harturik. Bide horretatik ni baten edo bestearen presentziak zentzua hartzen du analisi-proposamen honetan.

## 1. Hitzaren eta irudiaren arteko erlazioa: Aldiberekotasuna

*Elogio de la madrastra* eleberrian hitzen eta irudien artean ematen diren erlazioei buruzko edozein gogoeta planteatu aurretik, esan beharra dago eleberri hau hamalau kapituluk eta epilogo batek osatzen dutela, eta argumentua hurrengo ardatz tematikoetan laburbildu daitekeela:

- a) Lukrezia andereñoaren eta Fontxitoren arteko erlazio erotikoren zantzuak eta egikaritzea.
- b) Rigoberto jaunaren espazio indibidualak, bere gorputzaren higieneari eskainiak, Lukrezia andereñoarekiko harremanen aurrekari bezala
- c) Rigoberto jaunak Lukrezia andereñoaren eta Fontxitoren

arteko sexu-harremanez egiten duen aurkikuntza.

Istorioak lehen bi ardatzen artean aurrera egin ahala, irudiak ahotan hartzen dituzten kapituluak tartekatzen dira. Azken horietan, pertsonaien ahotsek, monologoaren bitartez, narratzailearen tokia betetzen dute. Literatur-ekfrasi hauek bat datoz istorioan gertatzen denarekin, eta are indartu egiten dute. Hitzek eta irudiek eleberrian zehar harilkatzen duten harremanari dagokionez, komeni da oinarrizko hiru premisa azpimarratzea.

Hasteko eta behin, irudiak obraren barnean agertzen dira, beraren gorputzaren parte dira. Pinturetatik etorritako literatur-ekfrasiez gain, irudiak berak agertzen dira eleberrian txertatuta, autorearen erabakiz, istorioarekin erlazionatzeko intentzio argi batekin. Modu honetan, irakurleak irakurle paperaz gain ikusle papera ere hartu behar du bere gain. Kibédi Vargaren (2000: 114) hitzetan esatearren, irakurle-ikusle bat daukagu honela.

Bigarrenik, ez da irudi bakar bat, baizik eta batzuk, eleberrian agertzen direnak eta istorioarekin erlazionatzen direnak. Osotara sei irudi dira. Merezki du esatea bildumagile batena dirudien doitasunez hautatuak direla, artearen historian zehar ibilbide oso bat marrazten baitute. Horretaz ari da Efrén Giraldo bere artikuluan, «*Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades», esaten duenean:

[...] 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 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. (Giraldo, 2011: 244)

Azkenik, nabarmendu behar da literatur-ekfrasiak agertzen diren kapitulu guztien iragarpena egiten dela aurreko kapituluetan, normalean aurreko kapituluaren azken lerroetan, hurrena datorrenaren sarrera moduko bat eraikiz. Iragarpen hau zuzenean edo zeharka egiten da. Zuzeneko iragarpen baten adibidea «El cumpleaños de doña Lucrecia» kapituluaren ematen da. Kapitulu honen azken hitzetan, ekintza erotikoa betean, Lukrezia andereñoak galdera egiten dio Rigoberto jaunari: «[...] ¿Quién dices que he sido?», eta honek, estasiak hartuta, erantzuten dio: «La esposa del rey de Lidia, mi amor» (Vargas Llosa, 1998: 6). Hain zuzen ere, hurrengo kapituluak «Candaules, rey de Lidia» deitzen den hori da. Kapitulu honetan Jacob Jordaens pintore flandiarren *Lidiako Candaules erregea Giges bere emaztea erakusten* koadroaren literatur-ekfrasia burutzen da. Bestalde, zeharkako iragarpenaren adibide bat «Ojos

como luciérnagas» kapituluaren ematen da, Justiniana langileak Lukrezia andereñoari aitortzen dionean Fontxito zelatan daukala (1998: 15). Horixe da «Diana después de su baño» kapituluaren gaia, eta kapitulu honetan izen bereko François Boucherren koadroaren literatur-ekfrasia agertzen da.

Zirriborratutako hiru premisa hauek kontuan hartuz, eta Áron Kibédi Vargak (2000: 113) proposatzen duen hitzen eta irudien arteko erlazioen taxonomiari kasu eginez gero, esan daiteke *Elogio de la madrastra* eleberrian hitzek eta irudiek duten harremana objektu mailako funtsezko erlazioei dagokiola<sup>3</sup>. Kibédi Vargak planteatzen dituen denboraren, kantitatearen eta formaren kategoriak aintzat hartuta, Vargas Llosaren eleberrian aldiberekotasun erlazio bat ematen da hainbat irudiren artean, eta irudi hauetan elkarren arteko erreferentziak ematen dira. Aldiberekotasuna agertzen da, izan ere, hitzak eta irudiak espazio berean daude irakurlearentzat, nahiz eta honek ezin duen momentu berean dena begipean izan. Obraren gorputzean, bai irudiak baita hauetatik eratorritako literatur-ekfrasiak ere presente daude, istorioaren garapenean tartekatuta. Irudi bat bakarrik ez baina multzo bat osatzen duten hainbat irudi izanik, serie batez ari gara. Azkenik, elkarren arteko erreferentziak ematen dira, izan ere «palabra e imagen no están presentadas en la misma página», baina «se refieren independientemente la una de la otra, al mismo acontecimiento» (2000: 120).

## 2. Fantasia eta irudia

Antzinatek fantasien kontzeptuak harreman estua izan du irudiarekin. Ferrater Morak bere *Diccionario de filosofía*-n dioenez, fantasia oso goiz ulertu zen «como una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes» (Ferrater, 1965: 634). Fantasia tradizio handiko kontzeptu bat da, Guillermo Serése «El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca» (1994) artikuluan nabarmendu bezala, eta bere arazo handienetako bat izan da, Platon eta Aristotelesengandik hasita Husserleraino, irudi mental horien jatorria aurkitzea. Kontua da ea errealtatearen beste errepresentazioetatik datozen eta, beraz, pertzepzioaren mendekoak diren, edo, aitzitik, autonomoak eta errealtateatik bereiziak ote diren.

*Elogio de la madrastra* eleberrian, fantasia deritzon irudi mentalen ekoizpen hori pertsonaia batzuek obra piktorekoez daukaten pertzepzioaren menpekoa da. Hau, batez ere, Rigoberto jaunarekin gertatzen da eleberrian. Bere irudien bilduman ikusitakotik eta bere memorian grabatuta daukanetik abiatuta, pertsonaia horrek unibertso erotiko bat eratzen du, non emaztea eta bera agertzen diren. Aurreko horrek, hala ere, ez du Rigoberto jaunarekin soilik

---

## OHARRAK

3 | Áron Kibédi Vargak bere analisisian objektuen arteko erlazioak eta objektu horien iruzkinen arteko erlazioak bereizten ditu. Horri buruz honakoa dio: «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).

lotura; Lukrezia andereñoak ere, bere ezkon-bizitzaren intimitatean pinturen erreproduzioak ikusteko aukera baitu, bere burua ipintzen du senarrarekin ikusitako irudi horien baitan. Ikusmenaren esparrua, hortaz, erabakigarria da bi pertsonaia hauen fantasia pertsonal eta konpartituen garapenean. Hauen harira planteatuko da bereziki aurrerago fantasiaren analisia.

### 3. Irudien funtzio sinbolikoak

Lerro batzuk gorago esan bezala, eleberriaren hitzen eta irudien arteko erlazioetan agertzen diren funtzio sinbolikoen azterketa burutzeko kapituluak lau multzotan taldekatzea proposatzen da. Lau talde hauek Fantasia-Errealitatea binomioaren eta Ni-Bestea binomioaren gurutzaketaren ondorioz sortu dira. Gurutzaketa honek bai istorioari dagozkion kapituluak eta baita literatur-ekfrasiak ematen diren kapituluak ere (dagozkien irudiekin) biltzen ditu. Hartara, lau multzo horietako bakoitzaren analisiari ekingo diogu:

#### 3.1. Fantasia eta Bestea: Lukrezia, biluztasuna eta begirada

Fantasiaren eta bestearen arteko harremana begiradak zigilatzen du. Lukrezia anderearen gorputza begiratzen den hori da, hainbat ikusleren aurrean desiraren objektu gisa agertzen da, hala istorioaren kapituluetan nola literatur-ekfrasietan eta dagozkien irudietan. Lukrezia anderea Rigobertoren fantasiako irudi bat da, eta azken honek bereaz gain beste baten begiradaren jomugan jartzen du; so egiten zaion gorputza da, eta Fontxitoren grina inuzenteak pizten ditu. «El cumpleaños de doña Lucrecia» deitzen den eleberriaren lehen kapitulu horretan bertan agertzen dira hainbat klabe, geroko irudiek eta haien literatur-ekfrasiak azpimarratuko dituztenak. Handik, Lukrezia andereak Fontxitoren aurrean bere burua erakusten du, intentzio limurtzailerik gabe bada ere:

[...] 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)

Gertakari berari buruz, Rigoberto jaunak semeak bere emaztearen gorputza zelatatu izanaren aukerarekin egiten du amets: «¿Fonchito te ha visto en camión? –fantaseó, enardecida, la voz de su marido–» (1998: 5). Aukera honek ez du Rigoberto jauna kikiltzen, beti ere bere fantasiaren mugak zeharkatzen ez dituen bitartean, aurrerago ikusiko dugun bezala. Rigoberto jaunaren fantasia hori, non bere emazte biluziari so egiten dioten, bisualki eta literarioki egikaritzen da *Lidiako Candaules erregea Gigesi bere emaztea erakusten*-en (Ikus 1. irudia), erregina bere ministroaren begietara ematen denetan.



---

Begiradak Lukreziaren gorputzarekin sortzen dituen harremanak exhibizionismoaren eta voyeurismoaren artean daude. Zelatatua den modu berean, Lukreziak bere burua erakusten du, inbaditzen duen begirada horretaz konziente izanik. Zentzu honetan, adierazgarria da Jordaensen koadroan Candaulesen emazteak ikusleari botatzen dion begirada, ikuslea presente dagoela eta begira daukala jakingo balu bezala. Modu berean, Lukreziak bere gorputza erabat eskaintzen dio Fontxitoren begiradari, «con largueza y obscenidad» (1998: 17), «Ojos como luciérnagas» izenburu esanguratsua daukan kapitulu horretan.

Zelatatua izan edo erakutsia izan, Lukrezia hainbat angelutatik so egiten zaion desiraren objektu bat da. Ezkerretik edo eskubitik begiratzen dio pinturetako ikusle implizituak, izan erregearen ministro, Justiniana edo musikari. Biluztasuna irudikatzen den eleberriko hiru irudiek Lukreziaren gorputzaren perspektiba ezberdin bat eskaintzen dute ikuslearen begietatik: geldirik eta bizkarra emanda *Candaules*-en, eserita eta alboz Boucherren *Diana bainutik irteten* koadroan (Ikus 2.irudia), etzanda eta aurrez aurre Tizianoren *Venus Amodioarekin eta Musikarekin olgetan* koadroan (Ikus 3. irudia). Hiru irudiak elkarrekin ikusita Ingresen *Bainu turkiarra* (Ikus 4.irudia) koadroari egindako omenaldi bat lirudike. Edward Lucie-Smithek pintura honen erotismoaz egiten dituen interpretazioetako batean dioenez: «a pesar de ser una multitud de mujeres, es una sola exhibiéndose ante nosotros en una muy concebible variedad de actitudes» (1992: 181). Ingresen koadroa eleberrian erakusten ez bada ere, Fontxitok bere aitari egindako jakinarazpenarena baino lehentxeago koadroaren aipamena agertzen da (1998: 48).

Lukrezia anderea ikusle anitzaren begiradapean dago, baina Lukreziak berak ere ikuskizun bat errepresentatzen du. «Improvisado espectáculo» Fontxitoren begiradaren aurrean «Ojos como luciérnagas» kapituluaren (1998: 17), «espectáculo para dioses» «Candaules, rey de Lidia» kapituluaren (1998: 9), edo «espectáculo orquestado por don Rigoberto» «Venus con amor y música» kapituluaren (1998: 29). Era berean, Fontxitorentzako antzeztzen du «Diana después de su baño» kapituluaren ekfrasian (1998: 29). Lukrezia, izan ere, eleberraren istorioan, Rigoberto jaunaren fantasiak asebetetzeko rola jokatzeko dituen antzezte bat da.

### **3.2. Fantasia eta Nia: Rigobertoren mundu indibiduala, higiene eta gorputz zatikatua**

Rigoberto jauna, bere higiene-erritualetan eta fantasietan murgildurik, bere ingurutik aldentzen da. Arreta bere buruan jarrita, beste guztiarengandik isolatuta dago, Francis Baconen *Burua 1* koadroan (Ikus 5.irudia) beirazko gelaxkaren barruan hertsita dagoen munstrokeriazko gorputz hori bezala. Horrelaxe ikusten du

bere burua «Semblanza de humano» kapituluaren literatur-ekfrasian: «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).

Rigoberto jaunak munduarekin duen distantzia hori, aparte dagoen indibidualitatearen nozio hori, argi eta garbi agindu filosofiko moduan marrazten da «Las abluciones de don Rigoberto» kapituluan, narratzailearen ahotsak esaten duenean:

[...] Entonces, conjeturó 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)

Bai espazioan eta bai denboran, esfera bidetan, Rigoberto jaunak bere buruarekin duen harreman fisiko eta mentala gorputzarekiko erlazio sakon eta zehatz batetara mugatzen da. Bere monologoetan, gorputz hori aldi berean zatikatu eta osatu egiten den osotasun baten parte balitz bezala ulertzen da. Lescanok dioen moduan, Rigoberto jaunaren kasuan «la fantasía del personaje fragmenta el cuerpo. Es suficiente una parte para aludir al todo» (Lescano Allende, d.g.: 14). Rigoberto jaunak, gainera, bere gorputzaren zati bakoitza garbitzerakoan, badirudi erretiratu eta berriz ere osotasun batean sartzen dituela: «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).

Rigoberto jaunaren gorputzaren zatikatze hori plazeraren arabera egina dago, eta, hortaz, bere fantasia erotikoen zerbitzura dago. Rigoberto jaunaren gorputzeko zati bakoitza erotizatzen da, eta zentzumenezkoa dena indartzen da. Horrela gertatzen da bere monologo amaiezinetan. Horrela irakurri daiteke «Semblanza de humano» kapituluaren literatur-ekfrasian, gorputz horrek adierazten duenean: «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).

Bere gorputza zatika artatzen duen bezala, Lukrezia anderearen txokorik gordeenak ere gozaten ditu gorputza zatika banatzen duen bere fantasia horrekin:

[...] 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)

Azken aipamen hori, Rigoberto jaunaren goiburu erotikoa izan litekeena, zehatz mehatz islatuta agertzen da «Semblanza de humano» kapituluan: «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).

Nolanahi ere, beste kontu bati erreparatu behar zaio: hala Rigoberto jaunaren obsesio aseptikoak nola gorputzaren zati bakoitzari funtzio erotikoa emateko grinak eramaten dute bere fantasia eskatologikoaren eremurantz. Bere diskurtso higienikoan gailentzen den heinean, gorputzaren zikinkeriak nabarmentzen dira:

[...] 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)

Fantasia erotikoa eta higienearen baturak ekartzen du, beraz, Rigoberto jaunak plazerean murgildu aurretik «[un] descenso a la mugre» (1998: 36) bizitu behar izatea.

### 3.3. Errealitatea eta Bestea: Fontxito eta senaren erupzioa

Rigoberto jaunarekin gertatzen denarekin ez bezala, Fontxitorengan erotismoa ez da fantasiaren bitartez sortzen, baizik eta bestearekin duen kontaktu fisikoaren bitartez. Fontxitok, eleberri guztian zehar, haztatzeko beharra sentitzen du; triangelu erotikoa ardatz honetan erotismoa errealitatean azaleratzen da, eta ez irudimenean. Rigoberto jaunak eta Lukrezia andereak haragizko maitasunean bat egiten badute ere, ekintza horiek Rigoberto jaunaren fantasiaren proiektio baten menpe daude. Fontxitok, berriz, bere aitak ez bezala, amaordearekin ekintza erotikoa egikaritzen du besterik gabe bere senaren aginduak jarraituz, eta ez imajinatzen duenetik abiatuta. Nahiz eta Fontxitok halako limurtzaile inuxente baten itxura eman, badirudi bere erotismoa ez datorrela aurretiaz osatutako irudi fantasioso batetik. Erotismoa, berarengan, leherketa baten ondorioz sortzen da, gizona bere animalia izaerarekin lotzen duen leherketa. Fontxitok araurik ezagutzen ez duen haragiaren erupzioa irudikatzen du. Gainera, mutiko batengan agertzen delarik, erupzio hori neurri izugarrietaraino ailegaten da, errugabetasunak laguntzen baitu.

«Sobremesa» kapituluan Lukrezia andereak Fontxitorekin izandako sexu-bizipenari buruz narratzaileak ematen dituen lekukotasunek elkarrekotasun hori nabarmentzen dute, senaren balioa erru edo hobenaren kaltetan haunditzen duen elkarrekotasuna: «[...] ¡Ah,

---

quién pudiera actuar siempre con esa semiinconsciencia animal con la que él la acariciaba y la amaba, sin juzgarla ni juzgarse!» (1998: 43). Horrek Lukrezia anderearengan dakar bizitzaren alde baten identifikazioa eta gainbalorazioa, bere «soberanía» (1998: 42) horren konkista. Hau behin eta berriz ikus dezakegu baita ere «Sobremesa» kapituluan, non Lukrezia andereak, liluraturik, Fontxitorekin izandako harremanen ondoren bere baitarako pentsatzen duen: «Esta es la vida latiendo, la vida viviendo» (1998: 42), edo, aurrerago adierazten duenean: «El mundo es hermoso y vale la pena vivir en él» (1998: 43). Bizitza, Lukrezia anderearentzat, Fontxitorekin duen haragizko harreman horrekin, «[una] ilusión encarnada» (1998: 44) bihurtzen da. Hernán Sáncherek adierazten duen moduan, Lukreziak sentitzen du «que su cuerpo se separa de la conciencia, se objetiva» eta honekin batera idealak dena «se convierte en pura materia» (1994: 316).

Orain deskribatutako hori Fernando de Szyszloren *Mendietara bidean 10* (Ikus 6. irudia) koadroaren literatur-ekfrasiarekin lotzen duten elementuak badira. Lehenengo eta behin, koadroak Rigoberto jaunarekin baino Fontxitorekin dauka erlazio estua. Eleberrian aipatzen diren beste koadroak ez bezala, hau ez da Rigoberto jaunak giltzapean daukan erreproduzio bat, baizik eta koadro «erreal» bat, etxeko salan zintzilik dagoena. Irudia, beraz, Fontxitok ikusteko tokian dago, eta berak dakar ahotara, amodioaren atsedenean Lukrezia andereari adierazten dionean: «Es tu retrato secreto [...]. De lo que nadie sabe ni ve de ti. Sólo yo. Ah, y mi papá, por supuesto» (1998: 43).

Modu batean edo bestean, eta zeharka bada ere, Fontxitok ematen dio koadroaren ahotsa Lukrezia andereari, eta ahots horrek adierazten ditu, «Laberinto de amor» kapituluaren literatur-ekfrasian, triangulu erotikoren ondorioak, pinturaren abstrakzioari dagokion lengoia batean: «este aposento triádico [...] es la patria del instinto puro y de la imaginación que lo sirve» (1998: 47). Lukrezia anderea, Fontxito eta Rigoberto jauna, denborak eta espazioak elkar ukitzen duten diskurtso batean irudikatuta. Horrela, hortxe bertan, ekfrasi korapilatsu horretan, halako agindu irmo bat ematen da, bere modura Lukrezia anderearen eta Fontxitoren artean gertatutakoari erantzuna ematen saiatzen dena: «¿Somos impúdicos? Somos totales y libres, más bien, y terrenales a más no poder» (1998: 46).

### **3.4. Errealitatea eta Nia: Rigoberto jauna eta bere fantasia indibidualaren kolapsoa**

Rigoberto jaunaren fantasia-unibertsoak beheka jotzen du Fontxito eta Lukrezia anderearen artean bere mundu horretatik aparte gertatu denaz jabetzen denean. Narratzaileak, Rigoberto jaunarengan gertatzen dena «Las malas palabras» kapituluan transmititzen du:

---

«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). Paradoxikoki, Rigoberto jaunaren imajinazioaren mugak gainditzen dituen erlazio hori errealitatean egikaritzen da, eta ez fantasian.

Rigoberto jaunarentzat, gertatutakoaz jabetzeak bere existentziaren errealitatean bertan lurrartzea dakar, eta konturatzen da bere idealek imajinazioan bai baina errealitatean ez dutela zertan lekurik izan. Bere iritzi moralak, bere aita papera eta bere senar papera nahasten diren egoera baten aurrean, Rigoberto jaunak bere larruan bizitzen du fantasiazale erotikotik moralista kastora daraman metamorfosia:

[...] 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)

Nozio moral horrek, eta bere fantasia purutasunarekin lotutako roletara bilakatzeak, amaiera gisa agertzen zaigun Fra Angelicoren *Deikundea* (Ikus 7. irudia) koadroaren presentzia justifikatzen dute, eta baita bere literatur-ekfrasia ere: «Me gusta la vida y el mundo me parece bello tal como es» (Vargas Llosa, 1998: 53), esaten du ahotsak «El joven rosado» kapituluan. Honela, aipatutako bizitzaren zentzu horrekin lotura bat marrazten du aurrerago Lukrezia andereari buruz eta Fontxitorekin duen pasio eutsiezinaren erdian bizitzen ari denari buruz hitz egiterakoan. Hain zuzen ere, koadroan Mariaren eta goiaingeruaren figurak kontrajartzen dira, erdiko zutabeaz banandurik, «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).

Rigoberto jaunak imajinazioaren bere bakardadean, errua egotzikozion moralaren inongo zantzurik gabe, bizitzen zituen gauza horiek berak, «suciedades indecentes» (1998: 50) hitzekin kalifikatuko ditu, semeak amaordeari egiten dion gorazarrezko idatzian. Fontxitok orgasmoari eta erotismoari buruz egiten zizkion galdera «inuxenteak» erantzuterakoan erabiltzen zituen definizio zehatzen oso bestelako hitzak. Puntu honetan, aurkako bi jarreraren bat-egitea gauzatzen da. Bata da Rigobertoren jaunaren jarrera: Fontxitok esandako eta idatzitako guztia bere fantasiaren produktutzat hartzen du. Bestea, Fontxitoren jarrera, imajinazioaren erasoaldi horien jakitun izan ez, eta lotsik gabe adierazten baitio bere aitari kontaktzen duen guztia egia dela. (1998: 51). Fantasia eta errealitatea. Finean, bizitza eta erotismoa bizitzeko bi moduren kontrakotasuna, bakoitzak bizi duenaren hitzek eta irudiek begien bistan uzten dutena.



## 4. Ondorioak

*Elogio de la madrastra* eleberrian hitzek eta irudiek erlazio estua daukate, eta elkar osatzen dute. Hainbat irudi daude eleberrian txertatuta, eta irudi hauek gertaerei egiten diete erreferentzia. Hori horrela, eta Kibédi Vargaren taxonomia kontuan hartuz, hainbat irudien artean ematen den aldiberekotasun erlazio batetaz ari gara, non irudiek elkarren arteko erreferentziak ematen dituzten. Honela, narrazioaren beraren kapituluek, irudiek eta hauen literatur-ekfrasiak elkarren arteko azalpenak ematen dituzte, eta obra osoari zentzu bat ematen dioten erlazioak ehuntzen dituzte. Era berean, irudiek eleberrian beren funtzio sinbolikoa betetzen dute, eta triangelu erotikoko pertsonaiekin (Rigoberto jaunak, Lukrezia anderea eta Fontxito) lotutako elementu erabakigarriak nabarmentzen dira. Honi jarraiki, fantasiaren kontzeptua, grekoen garaiaz geroztik ikusitakotik abiatuta osatzen den barne-irudi batekin lotzen dena, oinarrizkoa da pertsonaien eta irudien artean ematen den erlazioa ulertzeko.

Ikuspegi honen harira, biluztasunaren literatur-ekfrasiak eta irudiek (Jordaens, Boucher, Tiziano) Lukrezia anderea desiraren objektu izaeran azpimarratzen dute, bestearen begiradaren aurrean ikusgai dagoena; oster, Baconen buru higuigarriak Rigoberto jaunaren isolamendua nabarmentzen du, berak gorputza ulertzeko daukan modua eta fantasiari loturiko bere manu erotikoak. Fontxitorengan ematen den erotismoa, berriz, bere aitarenaren kontrakoa da: tartean ez dago barne-irudirik, erotismoak bere senari soilik jarraitzen dio, haragiak agindutakoari. Fontxito eta Lukreziaren arteko harreman erotikoak emakumearengan halako bizitasunaren nozio bat nabarmentzen du, iritzi moral edo kulturalaz hustua, Fernando de Szyszloren koadroak azpitik erakusten duen berbera. Iritzi horiek, Rigoberto jaunaren fantasiako mundu indibidualean inondik ere agertzen ez direnak, honek bere emaztearen eta semearen artean gertatutakoaren berri jakiten duenean azalerauko dira, eta egoera hori Fra Angelicoren irudiak nabarmenduko du.

## 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.

## Irudiak



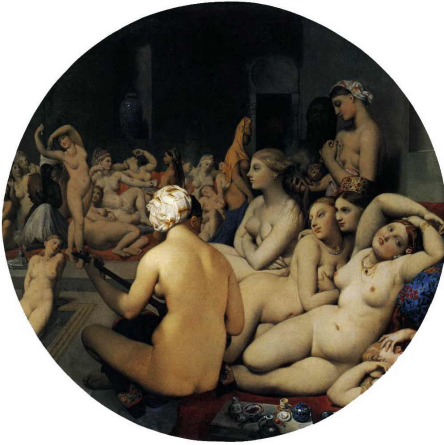
1. **Irudia.** Jacob Jordaens, *Lidiako Candaules erregea Gigesi bere emaztea erakustens*, 1648.



2. **Irudia.** François Boucher, *Diana bainutik irteten*, 1742.



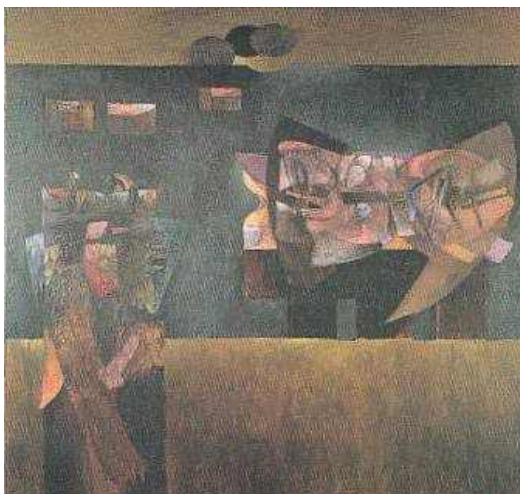
3. **Irudia.** Tiziano, *Venus Amodioarekin eta Musikarekin olgetan*, 1548.



4. **Irudia.** Jean Auguste Dominique Ingres, *Bainu turkiarra*, 1862.



5. **Irudia.** Francis Bacon, *Burua 1*, 1948.



6. **Irudia.** Fernando de Szyszlo, *Mendietara bidean 10*, 1977.



7. Irudia. Fra Angelico, *Deikundea*, 1437.