

## *Erotismo, cultura y poder en el «Elogio de la madrastra», de Mario Vargas Llosa*

Desde el pórtico, con la cita de César Moro, el *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa, publicada en 1988, se presenta como un diálogo, con instantes de ósmosis, entre los males y los vicios de una carne embellecida y las bellezas sensuales del arte y la literatura. Una frívola celebración de la cultura y del cuerpo, hermanados en el amor conyugal y madrastral, va a dar a un dique de contención inesperadamente moralista, que socava el ludismo anterior, preso en un movimiento de poder triangular, inestable y siempre cambiante. A estas juerzas antitéticas se añaden la interpretación y pugna dialéctica entre poesía y prosa: a un momento de elevación sentimental o idiomática sigue siempre un descenso desidealizador, irónico. De ahí el carácter ambiguo y abierto del *Elogio de la madrastra*, su condición, en el sentido de Bajtín, dialógica en la que distintos niveles de discurso y puntos de vista se enfrentan sin que sepamos cuál se impone en la mente autorial. Pero en último término todas estas antinomias pueden resolverse en la síntesis que aquí se trata, la que aúna los impulsos artísticos que subyacen en la comunión carnal, y la sensualidad que late en las más altas creaciones del espíritu. Aparecen así conjugados, y de manera simultánea, un erotismo de raíz cultural y un culturalismo de tendencia erótica. Con la conciliación de ámbitos tan opuestos aparentemente, se desmitifican la «pureza» estética del objeto de arte, la beatitud e inocencia infantiles, y las audacias psíquicas de una *experimentación erótica insaciable*.

En cada capítulo asistimos a un complejo entramado de referencias ideológicas y culturales, y a un avance en el *juego* de poderes, precario, tornadizo y en continua mudanza, que preside las relaciones de los personajes; es decir, en cada capítulo puede verse una *unidad significativa superada* por el capítulo siguiente. Como sucedía en las seducciones de *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, el conflicto entre apariencia y realidad se agudizará para sobrecogernos con un desenlace final inesperado; pero si en la no-

vela del siglo XVIII las cartas estaban al final sobre la mesa, en el *Elogio de la madrastra* asistimos a una resolución peripatética sólo en el nivel superficial de los acontecimientos. Más allá se abre una onda de interrogantes.

## EL MATRIMONIO DE LUCRECIA Y RIGOBERTO

Lucrecia y Rigoberto, matrimonio burgués sin otras preocupaciones que las eróticas y las artísticas, hacen de manera ininterrumpida el amor a lo largo de la novela. El arte como fantasía, como ensoñación, como espejo y como estímulo, repite el amor matrimonial. ¿Cómo es este amor? Para definirlo en términos históricos y culturales es necesario emplear una gama variada de alusiones: iconografía religiosa del siglo XV (Fra Angélico), pagana renacentista (Tiziano), barroca (Jordaens), neoclásica (Boucher); imágenes no figurativas contemporánea (Bacon) y posmoderna (Szyszlo) se traban en una trama culturalista variadísima, y, sin embargo, de estructura clara y lineal. Acerquemos la mirada a algunos de estos encuentros eróticos para tratar de comprender desde la cultura (allí en donde se originan) la calidad de sus motivaciones.

El primer encuentro sexual entre Lucrecia y Rigoberto muestra el punto de partida de esta relación; luego se intensificará, pero guardará siempre fidelidad a este comienzo: un amor que nada tiene que ver con el ágape y cariño cristianos ni con el idealista y escindido del cuerpo del platonismo, tampoco con el amor pasional del libro IV de *De rerum natura* de Lucrecio o del romántico Stendhal. Se trata de un amor de tono frívolo, de sutileza lúdica ovidiana, y anacreóntica; un amor pagano y alegre (sin Tanatos), de goce en el instante y sin *pathos*. En lugar del desmayo místico, Lucrecia experimenta un «atontamiento feliz»<sup>1</sup>. Lucrecia siente, por ello, que su cuerpo se separa de la conciencia, se objetiva (Sartre describe los preliminares del acto erótico en *El ser y la nada* como el momento en que el propio cuerpo se experimenta fácticamente). El lenguaje sacrotaurino (San Sebastián, corneado en el centro del corazón, el asta como símbolo fálico) nos habla del contraste brutal entre ideal y animalidad; ésta se eleva, aquélla se ironiza y rebaja, se convierte en pura materia.

En pleno éxtasis, la novela pasa, sin solución de continuidad, al mundo histórico mítico reflejado en un cuadro de Jordaens. La imagen paralizada se pone en movimiento (erótico) al servicio de la imaginación de los personajes, reinterpretada a la luz de la acción principal. Por ello, la actividad sexual anterior se prolonga en las turgencias voluminosas, envolventes y dinámicas de las curvas de la Lucrecia de Jordaens.

La animalidad precedente se torna más obvia: el cuerpo femenino es una

1. Mario Vargas Llosa: *Elogio de la madrastra* Buenos Aires, Emecé, 1988, p. 22. Las citas se darán por esta edición.

metonimia, unas ancas de caballería, una «grupa». La hipérbole animalizante se entreteje con el mito en un lenguaje de conquista por parte masculina que eleva (y ridiculiza) el acto carnal a rango épico, y en lugar de un hecho bélico es la guerra erótica lo mitificado. La leyenda de la grupa (que recuerda en estilo y técnica a los de la *Parábola del palacio* de Borges) es lo único destinado a sobrevivir.

El regreso al plano real de la novela preserva la intensidad del mito pictórico, y lo introduce en el ámbito doméstico. Rigoberto siente por su esposa un amor corporal íntegro («había conseguido enamorarse del todo y de cada una de las partes de su mujer, amar por separado y en conjunto todos los componentes de ese universo celular», p. 46). El deseo, y la forma en que este deseo se expresa, recuerdan al amante del poema en prosa de Baudelaire, «Un hémisphère dans une chevelure», pero no se limita al pelo: se ha extendido a toda la «orografía biológica» (p. 45) de la amada. De esta compenetración absoluta (encuentro de las dos medias naranjas del discurso humorístico de Aristófanes de *El Banquete* de Platón) emerge toda una teoría de la felicidad; el Edén, el *locus amoenus*, también se sexualiza: la «entente» corporal es la llave del paraíso; la edad dorada puede hallarse en el amor conyugal.

El contraste entre este estado utópico y las relaciones adúlteras mantenidas por los otros dos ejes del triángulo sale a flote en pequeños detalles culturalistas. Animalización y cultura se confunden de nuevo, esta vez esotéricamente, al final del capítulo sexto: justo antes de caer en los brazos de Lucrecia, Rigoberto se ve en uno de los espejos del tocador convertido en unicornio. No puede ser más obvia la alusión al soneto de Rilke al unicornio (*Los sonetos a Orfeo*, II, 4) inspirado, a su vez, en el conocido tapiz *La Dame à la licorne*:

O dieses ist das Tier, das es nicht giebt.  
 Sie wußtens nicht und habens jeden Falls  
 –sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,  
 bis in des stillen Blickes Licht– geliebt.  
 Zwar war es nicht. Doch weil sic's liebten, ward  
 ein reines Tier. Sie ließen immer Raum.  
 Und in dem Raume, klar und ausgespart,  
 erhob es leich sein Haupt und brauchte kaum  
 zu sein. Sie nährten es mit keinem Korn,  
 nur immer mit der Möglichkeit, es sei.  
 Und die gab solche Stärke an das Tier,  
 daß es aus sich ein Styrnhorn trieb. Ein Horn.  
 Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei–  
 und war im Silber-Spiegel und in ihr.

(Oh, he aquí el animal que no existe.  
 Ellos no lo sabían y con todo  
 –sus andares, su porte y su cucllo,  
 hasta la luz de su mirar callado– le amaron.

Es verdad, no *existía*. Pero porque lo amaron llegó a ser  
 un animal puro. Dejaban siempre espacio.  
 Y en el espacio claro y reservado  
 levantó levemente la cabeza y apenas necesitó  
 existir. No lo alimentaban con grano,  
 únicamente con la posibilidad de ser.  
 Y ésta le dio tal fuerza al animal  
 que de su frente salió un cuerno. Un solo cuerno.  
 A una doncella se acercó él, blanco,  
 y fue en el espejo de plata y en ella <sup>2</sup>.)

Advertido el juego intertextual, podemos dar a esta presencia cultural y metanovelística dos sentidos: uno de una sexualidad oral de poder fálico. Norman O. Brown, por ejemplo, escribe: «The erection is in the head. Zeus gives birth to statepower out of his own head. A pregnant head, as in capital (a childbearing sum of money); a splitting headache: “The head leans itself particularly well to the expression of bisexual conflicts and can represent both the female and the male genitals”» <sup>3</sup>.

Esta interpretación responde a una lectura inmediata de la trama. Pero teniendo en cuenta que Rigoberto entonces (tantas veces descrito como un toro en la acción erótica) está siendo víctima del adulterio de su mujer a manos de su hijo, los cuernos adquieren el sentido que poseen en las culturas latinas (doble sentido que ya explotara Quevedo en su romance «El Unicornio»): Alfonsito, un niño apenas, le está poniendo un cuerno descomunal a su propio padre. Y, sin embargo, Alfonsito funciona hasta final como estímulo erótico de un Rigoberto cada vez más ardiente: la cama matrimonial es para él «espacio mágico, territorio femenino, bosque de los sentidos» (pp. 133-134). Si en el poema «Correspondances», de Baudelaire, la naturaleza era un bosque de símbolos, aquí un espacio mágico elevado a símbolo, la cama, es un bosque de intensas sensaciones eróticas.

La voz de Lucrecia tras el amor con Rigoberto nos llega desde el cuadro de Szyszlo intensificando y ofreciendo una nueva versión de dos líneas fundamentales de la obra: 1) la yuxtaposición oximorónica de lo sagrado religioso y lo sexual profano (rito sacro-sexual: el amor tiene lugar como ceremonia en un ara, en aposento triádico); y 2) como consecuencia, la definición del acto erótico como un paraíso cerrado, de eterna juventud y felicidad (p. 159). La unión no es ya conocimiento de las ideas como en el amor platónico, sino revelación exclusiva de los amantes: «Han sido abolidos también los sentimientos altruistas, la metafísica y la historia (...) Ha desaparecido todo lo que hubiera podido distraernos o empobrecernos a la hora del

2. La traducción está tomada de: Rainer María Rilke, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, ed. de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 172-173.

3. Norman O. Brown: *Love's Body*, Berkeley: University of California Press, 1966, p. 135. La cita la toma de M. Sperling: «Migraine and Psychogenic Headaches», *International Journal of Psychoanalysis*, 45 (1964), 549-557: 551.

egoísmo supremo que es la del amor» (p. 160). La trinidad erótica se hace hipótesis sexual. La voz de Lucrecia habla desde el más allá del sexo; en el cuadro se paraliza el tiempo climático y resuelve la paradoja de la eternidad como tiempo inmóvil. La unión corporal traza un movimiento sacralizado que en lugar de circular como el movimiento perenne de los astros en las concepciones de la antigüedad sobre la eternidad tiene un desenlace climático. El cuadro expresa de forma cubista el sexo total de los esposos, el sexo multidimensional; consigue así una representación simultaneísta de las sensaciones y la ilusión de una posesión interminable, pero con un efecto frenético y lineal, progresivo y ascendente. Desde el cuadro de Szyszlo, Lucrecia y Rigoberto viven instantes de sexo eterno, de movimiento perpetuo fuera del tiempo, fuera de la decadencia corporal que les obsesiona y asedia. En el cuadro de Szyszlo consuman Rigoberto y Lucrecia su utopía erótica en un paraíso casero y exclusivo en el que, en lugar de pasar el tiempo, pasa un amor lleno de tiempo, de instantes extáticos, pero, paradójicamente, al margen de toda cronología humana. ¿Y no es ésta sino la forma culturalista de expresar un enamoramiento a la vez carnal y espiritual? «En el transcurso del tiempo –escribe Ortega–, donde un reloj que fuera un cerebro contaría sólo un minuto, el amante vive una existencia sin límites; por consiguiente, desde su punto de vista, eterna»<sup>4</sup>.

## LA MADRASTRA Y ALFONSITO

Un narrador extra y heterodiegético pero no plenamente omnisciente (el autor desea lograr el imparable estilo indirecto libre de su maestro, Flaubert), nos mostrará minuciosamente la batalla entre deber y deseo desde el fondo de la conciencia de la madrastra; los impulsos, primero contenidos y reprimidos por el censor freudiano, van desenmascarándose lentamente: el niño, pura iniciativa seductora y corrosiva, minará con la máscara de la inocencia las defensas morales (históricas y no naturales, por tanto) de su madrastra, y ésta terminará por convencerse de lo propio (esto es, moral, en el sentido del imperativo categórico kantiano) de lo que sus inclinaciones le dictan. Lucrecia no lucha sólo con la «Lucrecia» casta que hay en ella; pugna con la «Mrs. Grundy» de las convenciones sociales, con la Lucrecia que la historia le ha asignado. Por ello, en su resistencia y posterior desfallecimiento o «caída», habrá mantenido una batalla en gran medida no consciente con el pasado cultural de Occidente. Un símbolo onomástico<sup>5</sup>, llegado desde Tito Livio y Valerio Máximo será seduci-

4. José Ortega y Gasset: *El espectador*, 5.ª ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1985, p. 224.

5. Según Freud los nombres son tabú para el hombre primitivo, los neuróticos y los niños. Por no estar tan reprimidos como el resto de la sociedad sienten que la personalidad es una ficción social y el nombre una evocación mágica de una función particular en el drama social. (Cf. *Totem und Taboo*, London, Hogarth Press, 1955.) La destrucción de tabúes que tiene lugar en el *Elogio de la madrastra* renueva su interés si es visto desde el niño Alfonsito: desde él el nombre «Lucrecia» constituye un tabú pronto transgredido.

do no por un hombre manifiestamente poderoso como Tarquinio, sino por un inocente, por un querubín, por una figura de apariencia inocente e indefensa, pero igualmente poderosa. Con la seducción de su madrastra, Alfonsito está violando a una de las madrastras culturales de Occidente, Lucrecia, la casta y virtuosa suicida, la esposa fiel. (Lucrecia tiene así mucho de Fedra, aunque Alfonsito tenga poco de Hipólito.) Y, sin embargo, no podemos decir simplemente que el niño engaña a su madrastra porque la inautenticidad existencial primera de Lucrecia ha sido sustituida por una autenticidad erótica plenamente asumida. La comunión carnal subvertirá también la figura de la madrastra estereotípica del cuento folklórico: «Había una vez una joven dulce y buena que vivía con su madrastra.» Cenicienta, Blancanieves, Hansel y Grethel sufrieron a manos de una madrastra malvada. Según el psicoanalista austríaco Bruno Bettelheim, la madrastra desempeña un papel muy importante en los cuentos porque cumple la misión de dejar intacta la figura materna. La madrastra es la depositaria del temor y el odio que el niño no se atreve a sentir por la madre. Sabedora de esto, Lucrecia trata de ganarse desde el primer momento a Alfonsito, pero este impulso esperable acaba en una unión de absoluta y afectuosísima compenetración física. Y no sólo eso, sino que las tornas van a cambiar hasta el punto de que la madrastra será inmola-da por las mañas de Tenorio de su diminuto hijastro, angelito revestido de una protervia turbia y dañina. Queda ironizado así el papel mítico y literario tradicionalmente asignado a la madrastra.

Pero aún mayor que el efecto de subversión natural y cultural que produce una mujer madura flirteando con un niño, es el que produce éste convertido en agente erótico, en Don Juan en miniatura y de juguete. La doctrina cristiana y católica hizo del niño un querubín, un ser asexuado de inmaculada naturaleza; Rousseau en su crítica de todos los valores de su tiempo conservó este sentido de radical inocencia para la naturaleza y la infancia. Y otro revolucionario, William Blake, creyó en sus *Songs of Innocence* que la felicidad infantil descansa en un sentimiento de paz y protección. Será Freud quien vea en la infancia un recipiente de oscuras motivaciones, de egoísmos sensoriales nunca satisfechos; el niño se habrá convertido en un «perverso polimorfo». Alfonsito comienza siendo el «inocente» en busca de protección y con un defecto tan solo de curiosidad lúdica. Luego, el componente freudiano enriquecerá y completará su personalidad. El posible sadismo de Alfonsito puede leerse también desde una interpretación psicoanalítica. Ya en el primer capítulo contempla Alfonsito el acto carnal de la madrastra con su padre; desde el punto de vista presentativo del narrador leemos: «En el fondo del torbellino placentero que eran ella, la vida, como asomando y desapareciendo en un espejo que pierde su azogue, se delineaba a ratos una carita intrusa, de ángel rubicundo» (p. 22). Según Freud, el sadomasoquismo es una aberración erótica originada en los instantes en que el niño y futuro enfermo presencia la cópula sexual entre sus padres.

A partir de aquí, la novela traza el irónico y metafísico elogio de Alfonsi-

to hacia su madrastra, en un *bildungsroman* en dirección contraria. El desaprendizaje moral culmina en un oscuro arte de la corrupción de mayores, nacido de la voracidad y energía con que un cuerpo bisoño en la plenitud de su absorción sensorial del mundo, y sin ninguna instancia ética conocida que lo guíe, derriba la concordia y aparente liberalidad del mundo erótico adulto, haciéndolas saltar en pedazos. El monstruo emergente parece la versión extrema, exagerada y grotescamente estilizada, de lo que Sartre consideró el proceso natural de todo ser humano al salir de la seguridad y sumisión infantiles. Georges Bataille resume y comenta así lo que a este propósito escribió Sartre en su libro sobre Baudelaire (las citas entre comillas son de ese libro): «La infancia vive en la fe. Pero si “el niño crece, les saca a los padres la cabeza y los mira por encima del hombro”, puede darse cuenta de que “detrás de ellos no hay nada”. Los deberes, los ritos, las obligaciones precisas y limitadas han desaparecido de golpe. Injustificado, injustificable, tiene bruscamente la experiencia de su terrible libertad. Todo está por hacer: emerge de pronto en la soledad y la nada»<sup>6</sup>.

En el capítulo 7 escuchamos la voz del *alter ego* pictórico de Alfonsito, amor. Del mismo modo que en la novela, en la mitología griega Eros es una fuerza siempre insatisfecha y caprichosa que finalmente obtiene siempre lo que desea. Como Alfonsito, Eros, a pesar de aparecer en representaciones escultóricas y pictóricas dedicado a juegos infantiles e inocentes, tenía un gran poder capaz de producir heridas incurables, en contradicción con su imagen blanda e inofensiva.

El niño observa, con la frialdad de un maduro experto en arte (el capítulo es todo un ensayo, narrativo, sobre el cuadro de Tiziano), la sensualidad en paulatina incandescencia de su madre Venus. La pintura (así lo interpreto teniendo en cuenta que el capítulo siguiente es la «Sobremesa» del acto carnal) sirve de estímulo sexual a la vida; en vez de objeto de pura contemplación estética, el Tiziano es objeto de pornografía. No sólo la pintura se sexualiza en estas descripciones, sino todas las sensaciones, en un ambiente de *envolvente sinestesia erótica entre lo sonoro y lo táctil*.

Lo sagrado y lo profano, la poesía del espíritu y del arte y la prosa de la carne, vuelven a pugnar en el lenguaje y las imágenes: el «órgano» es una dilogía sacrílega, instrumento musical de elevación religiosa e instrumento fisiológico de placeres carnales. Venus-Lucrecia pasa, desde los ojos de Amor-Alfonsito, de un estado de reposo estético a otro de actividad erótica. Con ello sigue un camino inverso al de la novela naturalista: el personaje llega al amor carnal sólo después de un complejo y refinado proemio de *voyeurismo*, intelección y percepción estéticas. Las sensaciones van paulatinamente intensificándose y degradándose, con sudores, olores y sonidos ya no musicales.

El capítulo 11 describe la sobremesa del amor con el niño. Como en *Dafnis y Cloe* de Longo, el niño se ha hecho hombre por medio del sexo con una

6. Georges Bataille: *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1987, p. 36.

maestra madura. El juego infantil va gestando y consolidando un adulterio que deja de ser aprendizaje, invirtiendo además los papeles: más que a una enseñanza asistimos a la seducción de la madrastra por un niño ya maestro en las artes eróticas.

Lucrecia posee al padre y al hijo, gravitando sobre ambos como un Espíritu Santo de pura carnalidad. Poco antes don Rigoberto había definido el amor como una trinidad abstracta, ignorante él de la muy concreta trinidad adúltera que encierra en su casa. Lucrecia vence entonces todo sentimiento de culpa y de vergüenza. Supera la pérdida de su virtud (en el sentido romano) y prueba el fruto prohibido infantil. La caída es subida hacia la libertad sexual y de conciencia, superación del remordimiento, acto libre de un individuo fuerte, de una supermujer nietzscheana con una moral propia del marqués de Sade. Lucrecia se siente emancipada y soberana, encumbrada. Las relaciones de poder la sitúan entonces en el vértice más alto del triángulo porque en ella se apoyan para su placer los otros personajes, y además, a diferencia de don Rigoberto, ella *sabe*. (*Pouvoir-savoir* en la terminología de Foucault.)

En este punto el niño es estímulo del matrimonio; pronto, al final del capítulo 13, el niño, además de misterio psíquico insondable, es una incógnita teológica para el narrador: «Así debía ser Luzbel» (p. 175). El conflicto entre moral e instinto infantil ilustra las tesis de Foucault, para quien el cuerpo se ha convertido en el centro de una lucha entre los hijos y los padres, entre los niños y las instancias de control. Desplazado el eje del triángulo sexual hasta el personaje femenino, don Rigoberto reacciona con un acto de moralidad inconsciente en el que Lucrecia, como le ocurriera a su contrafigura histórica, continúa siendo la víctima; por otra parte, en la antigüedad el sacrificio estaba, lo dice Bataille, ligado al amor porque expresaba la destrucción, la violencia fundamental, indisoluble del erotismo. La expulsión de Lucrecia y la consiguiente ruptura de la sagrada trinidad doméstica se parece a un sacrificio, no sólo porque en su expulsión y desaparición hay la violencia de la muerte, sino también porque rompe lo que Bataille llama la «milagrosa continuidad entre dos seres». Discontinua y aislada presentimos a Lucrecia perdiéndose en la angustia y la nada.

Para mostrarnos su penúltima metamorfosis, Alfonsito sufre también su peripecia. El niño que en el capítulo 4 fuera un objeto de pederastia, de estímulo erótico, se convierte en victimario cruel. El epílogo funciona como contrapunto del capítulo 14 y *caída* desacralizada. Asistimos a la transición de lo lúdico a lo agónico, desde la frivolidad compartida al vacío de la disolución erótica dejado por la perversión de Alfonsito. Por ello constituye un desenlace no sólo en cuanto a la acción propiamente, sino también como *revelación* moral de la personalidad infantil. En contraste irónico, prosaico, subversivo, con el cuadro de *La Anunciación* de Fra Angélico, Alfonsito es el Anticristo: en lugar de bondad, caridad, esperanza y salvación eterna, Alfonsito ha profanado la sagrada institución del matrimonio, trayendo a sus ma-

yores dolor, vicio y disolución. El niño es finalmente el único personaje que proyecta una moral nueva. Rigoberto experimentó eróticamente la cultura desde una ética reglada, conservadora, burguesa y machista, Lucrecia se sobrepuso a las limitaciones históricas a que su posición doméstica, y también su nombre, la tenían destinada, y disfrutó de unos capítulos de efímera gloria, libre de prejuicios sobre el papel de la esposa, la educación y el placer. Pero este impulso costosamente logrado sucumbe ante una nueva alteración en el resbaladizo suelo del *poder*, consecuencia de un nuevo *saber* adquirido por el elemento masculino, represor, pero víctima también Lucrecia de sus propios prejuicios y torpeza. El libro se cierra con la risa del vencedor, el nuevo mesías, el superniño Alfonsito; una risa con la fuerza carnavalesca de Rabelais, pero también sinuosa, inaprensible, despliegue de energía erótica y cinismo, de astucia maquiavélica, de donjuanismo burlón, de sadismo plácido, de frivolidad ovidiana, de deporte nietzscheano, de perversidad simbolista, triunfando no sólo sobre la audaz y pagana moral paterna y sobre sus cuerpos, ejes aquí de unas relaciones de poder en constante transformación, sino también sobre el pasado familiar y erótico de Occidente.

HERNÁN SÁNCHEZ  
Columbia University