

MARIO VARGAS LLOSA: ELOGIO DE LA MADRASTRA
Y LA PINTURA

Por Ana María Hernández de López

Fue apenas un mal sueño, un hongo
venenoso que surgió sobre la faz del mundo
para anidar vergüenza y lascivia, para
albergarlos, para encubrirlos.

Los climas. Sergio Pitol

La solapa de la editorial que publica la obra asevera, y no sin razón, que *Elogio de la madrastra*¹ es una novela erótica. Y añade que el erotismo era «una asignatura pendiente» en la obra del escritor peruano. De esto último no vamos a hablar ahora. Pero, posiblemente, la exageración del instinto carnal en toda su amplitud, novedad que ciertamente introduce el autor en esta novela, sea la razón por la que Vargas Llosa se vale de la pintura para paliar, para mitigar hasta cierto punto, las extravagancias, anomalías, excentricidades, aberraciones y todo tipo de anormalidades que encontramos en sus páginas. De ahí que la estructura de la novela esté dividida en dos arquetipos de capítulos, nueve de ellos, alternos o semialternos, están narrados en tercera persona, y en los seis restantes, que corresponden a los precedidos por una pintura, el narrador en primera persona se relaciona con la figura principal del cuadro, que siempre es uno de los personajes de la novela, menos el primero y el último que representan el principal contrapunto de la obra. Es así como el autor va interpolando la narración apoyada tantas veces en las pinturas.

Ya en la portada se exhibe un detalle de la «Alegoría del Amor» de Bronzino, un retrato manierista de la escuela italiana de Florencia, del siglo XVI, cuyo desnudo a cualquier profano puede introducir al texto. Fijándose con un poco de cuidado, las dos figuras ostentan una grandeza severa y reposada, todo parece dulzura y gravedad, forman un bloque escultórico en cuyos semblantes asoma la leve sonrisa de un rostro perfecto; son dos imágenes unidas totalmente, porque el manierismo intensifica el deseo de acoplar unas figuras en el espacio libre dejado por las otras, pero todo ello va unido a un sentido típico de la elegancia.

En los capítulos en tercera persona tenemos el relato, patológico a todas luces, que envuelve a una familia cuyos cónyuges, don Rigoberto y doña Lucrecia, ambos casados de segundas, viven con Fonchito, hijo del primer matrimonio de don Rigoberto. En la casa habita también Justiniana, la chacha.

Don Rigoberto es un personaje raro que dedica gran parte del tiempo al extravagante cuidado de su cuerpo, cuyos miembros limpia escrupulosamente, pule, lima, acicala, de acuerdo con el programa del día «gracias a unas técnicas de extirpación, recorte, expulsión, riego, frote, tonsura, pulimento, etcétera, que había llegado a dominar como un exi-

¹ Mario Vargas Llosa. *Elogio de la madrastra*, Bogotá: Arango Editores. Primera edición, 1988, p. 19. Las citas entre paréntesis en el texto pertenecen a esta edición.

mio artesano su oficio...» (131). Este trabajo ejecutado diariamente le había llevado a reconsiderar su persona.

«Soy perfecto», pensó, mirándose en el espejo, oliéndose. No había en su pensamiento ni pizca de vanidad. Este cuidado tan laborioso de su cuerpo no tenía por objeto volverlo más apuesto o menos feo, coqueterías que de algún modo rendían culto —las más de las veces inconscientemente— al desdeñado ideal gregario —¿no se era siempre «hermoso» para los demás?—, sino a hacerle sentir que, de este modo, atajaba en algo la cruenta zarpa del tiempo, que así contenía o demoraba el fatídico deterioro impuesto por la ruin Naturaleza a lo existente (92).

Pero como cambiaba a cada paso, pocos minutos después él mismo advierte en el espejo del tocador «que sus emociones y devaneos habían trocado ya su humanidad en una figura beligerante, en un perfil que tenía algo del animal maravilloso de las mitologías medievales: el unicornio» (96).

Doña Lucrecia, la antigua esposa del rey de Lidia, que no sabemos cómo ni cuándo se separó de él, había llegado a ser cuatro meses antes la esposa de don Rigoberto. Antes de su segundo matrimonio doña Lucrecia fue objeto de la injusticia más vil por parte de Candaules, su esposo, el rey. El autor presenta gran parte de estos episodios en el capítulo segundo precedido por la pintura donde el rey de Lidia muestra su mujer al Primer Ministro Giges y se titula «Mujer de Candaules, rey de Lidia». El lienzo de 1648 que se conserva en el Museo Nacional de Estocolmo pertenece a Jacob Jordaens. No es necesario ser muy experto en pintura para saber que los retratos de este pintor de la escuela flamenca siguen de cerca a Rubens. ¿Y quién no conoce de alguna manera a Rubens, el pintor cuya personalidad arrolladora crea un gran número de seguidores que conservan su estilo hasta fines de siglo? Jordaens es uno de los discípulos predilectos del flamenco. Su escuela está casi siempre dominada por la italiana. El lienzo, en el que Vargas Llosa nos hace ver a doña Lucrecia, se hace eco del estilo personalísimo de Rubens, lleno de vida, que llega a ser «el maestro más representativo del barroco en cuanto a movimiento, abundancia y desbordamiento de forma» (Angulo, 305). Estas características son justamente las que Jordaens exhibe en el cuerpo desnudo de esta «reina» interpretando el barroco de la fábula pagana que su maestro captó de Tiziano.

Lo que más llama la atención es el movimiento que el pintor parece dar a este retrato; sin embargo, el rostro carece de expresión, de ahí que, lo que a primera vista pudiera parecer un retrato lascivo, no tenga características de tal. El texto sí, el texto es erótico de verdad. Candaules está obsesionado con el cuerpo de su mujer, y en su imperiosa arrogancia comete toda clase de desatinos que desembocan en las más torpes aberraciones sexuales. ¿Qué marido o qué rey, por bella que sea su esposa, llama al mejor armado de sus esclavos etíopes y le ordena que tenga el acto sexual con la reina en presencia suya? o ¿qué marido o qué rey es capaz de hacerla desvestir para que la contemple su primer ministro? De esto se deduce, ¿la reina era de verdad su mujer o era una esclava? Los esclavos abundaban. Giges, el primer ministro de Candaules, cuando éste le habla de las exquisiteces del cuerpo de Lucrecia, su mujer, no tiene inconveniente en contestar: «La egipcia que he comprado tiene el trasero más hermoso que la Providencia concedió nunca a una mujer...» (32) ¿Qué rostro, que faz iba a presentar la bella del retrato cuando se siente obligada por su propio esposo a posar desnuda delante de quien sea y a actuar como en un burdel?

Fonchito, el tercer personaje que en la obra tiene un papel protagónico, es un niño con el que el autor juega de una manera especial, presentándole a veces como un infante digno ejemplo de los amorcillos inocentes y angelicales de la pintura renacentista, y otras veces con las características de un adolescente a quien su padre regala una moto como premio a su aplicación.

Respecto al infante, son numerosos los artistas de la época, sobre todo en Italia, que presentan en sus cuadros estos niños desnudos, como en «El juicio de Paris» de Rubens, donde Venus con su hijito Cupido pegado a ella, muy bien podía ejemplificar la idea de Vargas Llosa, o, en la «Ofrenda a la Diosa de los Amores», de Tiziano, en cuya pintura varios de ellos «dejan caer de los árboles una lluvia de manzanas sobre un enjambre de compañeros que las comen y saborean a placer, mientras otros parecen completamente embargados en sus amoríos infantiles». (Prado, 179). Los neoplatónicos llamaban a esta primera fase del amor la fase «caótica» ¿Será posible que Vargas Llosa se haya inspirado en estos amorcillos, dulces «cupidos» de Veronés, «amorini» a veces para Rubens, «amoretto» según Poussin, será posible que se haya fijado en los amorcillos de la etapa «caótica» para representar a Fonchin? No sorprendería a nadie. La originalidad del texto del peruano está en la superposición, en la alternancia semi-escondida del infante-adolescente que juguetea, que funciona con las dos edades, sin que a primera vista el lector se perciba de la picardía.

El personaje que nos queda por describir, Justiniana, «personaje secundario de pertinencia primaria» para un crítico², efectúa realmente un gran papel. Como sirvienta de la familia está en contacto casi constante con doña Lucrecia a quien avisa de las tretas del chiquillo, ¿en su etapa caótica?, primero cuando atisba a la madrastra en el baño y más tarde cuando parece que siente despecho al notar la indiferencia de doña Lucrecia y amenaza con suicidarse. A mi juicio, la actividad más importante de Justiniana está fuera de la novela. Es obvio que el «niñito» después de deshacerse de doña Lucrecia, se va a deshacer de Justiniana también, esto es lo que el autor deja entrever al finalizar la obra. Ahora nos queda sugerir cuál es la razón de que Foncho actúe de esa forma.

Hay que tener en cuenta las tergiversaciones y ambigüedades del autor en esta novela, los saltos en el tiempo y en el espacio, la facilidad de transmutar las edades del niño, que tan pronto representa la inocencia, el candor, la ingenuidad como lo satánico, lo perverso, lo endemoniado, lo que sólo un púber invertido es capaz de hacer. Aunque no hay duda de que se apoya en las pinturas, hay que tener en cuenta también las transmutaciones que hace de las mismas. Simplemente con tomar el libro en las manos y contemplar el detalle de Bronzino que antes mencionamos, cualquiera interpretaría los primeros balbuceos de la concupiscencia de doña Lucrecia y Fonchin apoyados en esta pintura, y ya leídas las primeras páginas no tendría ningún inconveniente en afirmarlo.

En «El baño de Diana», que en el texto aparece como «Diana después de su baño», observamos la sensibilidad francesa del parisiense Francis Boucher, al servicio de la corte de Luis XV, en la que Venus con sus carnes aterciopeladas de nácar y de rosa, es la reina del Olimpo. Boucher comenta la historia erótica de ese Olimpo, pero siempre en un tono gracioso, elegante y ligero; y con un sentido de la decoración que le convierte en el supremo maestro del rococó, en el que funde el amor al desnudo femenino con el sentido decorativo. «Diana y una de sus compañeras descansan después de la caza; su belleza deslumbrante y luminosa resulta de la armonía del oro pálido contrastada sobre fondo azul» (Louvre, 15). Es ésta precisamente la pintura que representa a Lucrecia y Justiniana. Diana-Lucrecia en el texto es la narradora. A las pocas líneas de comenzar el capítulo descubrimos un tema nuevo: el lesbianismo. «A mi derecha, inclinada, mirándome el pie, está Justiniana, mi favorita. Acabamos de bañarnos y vamos a hacer el amor» (69). Y en la página siguiente la bella del retrato enfatiza:

El personaje principal no está en el cuadro. Mejor dicho, no se le ve. Anda por allí detrás, oculto en la arboleda, espiándonos. Con sus bellos ojos color de amanecer

² José Sanjinés. «La forma de lo erótico y la erotización de la forma en *Elogio de la madrastra*», en *Mario Vargas Llosa, Opera Omnia*. Madrid: Editorial Pliegos, 1994.

meridional muy abiertos y la redonda faz acalorada por el ansia, allí estará acucillado y en trance, adorándome. Con sus bucles rubios enredado en la enramada y su pequeño miembro de tez pálida enhiesto como un pendón, sorbiéndonos y devorándonos con su fantasía de infante puro, allí estará. Saberlo nos regocija y añade malicia a nuestros juegos. No es Dios, ni animalillo, sino de especie humana. Cuida cabras y toca el pífano. Lo llaman Foncín» (70).

Y unas páginas más adelante la diosa alude también al amor solitario, la masturbación. «Me ha visto acariciarme y saciarme yo misma y acariciar y saciar a mi favorita y nos ha visto a Justiniana y a mí sumergidas en la corriente, bebiendo el agua cristalina de la cascada cada una en la boca de la otra, saboreando nuestras salivas, nuestros jugos y nuestro sudor» (74).

Este capítulo de Vargas Llosa, basado exclusivamente en la pintura, es el precedente de buena parte de la trama de la obra. Muchos pasajes de la misma se originan aquí y en el otro desnudo renacentista del siglo XVII de Tiziano, «Venus y la música». Esta pintura de Tiziano entra en el grupo de la fábula pagana y se ubica en el Museo del Prado de Madrid. Representa a Venus, la Afrodita griega, escuchando tranquila los acordes del órgano. Para Tiziano el cómplice más digno del amor es la música. El amorcillo que posa junto a la diosa, narrador del capítulo, explica cómo tanto el profesor que toca el piano como él están trabajando. «Nuestra tarea consiste en despertar la alegría corporal de la señora, avivando las cenizas de cada uno de sus cinco sentidos hasta volverlas llamarada y en poblar su rubia cabeza de sucias fantasías» (98).

En este capítulo de «Venus y la música» Foncho, el narrador, repetimos, está hablando de tentaciones. «Ni ella ni yo (dice) tenemos esos problemas de conciencia y de moral. Yo porque soy un diosecillo pagano, y para colmo inexistente, nada más y nada menos que una imaginación de los humanos, y ella porque es una esposa obediente que se somete a estas veladas preparatorias de la noche conyugal por respeto a su esposo...» (102). Don Rigoberto es el que lleva el control de todo. «Tú no eres tú sino mi fantasía dice ella que le susurra cuando la ama». «Hoy no serás Lucrecia sino Venus y hoy pasarás de peruana a italiana y de terrestre a diosa y símbolo» (103).

El autor ha dado un salto en el tiempo y en el espacio para plantarnos de nuevo en Italia, donde observamos a la hermosísima mujer envuelta en sus afrodisíacos ensueños e imaginaciones.

Paralelo al tema erótico surge el tema de la esclavitud, que ya vimos enunciado, y otro más que Vargas Llosa ha insinuado no hace tanto en *¿Quién mató a Palomino Mole-ro?*; el del racismo.

Sorprendentemente Justiniana era una morena, esbelta, de cabellos crespos, ojos vivarachos y voz musical, «... estaba casada con el portero de un restaurante, un negro alto y fornido como un atleta...» (56). Si Justiniana y Diana-Lucrecia eran íntimas, no hay ningún inconveniente en sospechar que la otra bella de Tiziano en el texto del peruano, fuera también de color. Entonces ya tenemos una pista: Fonchito no quería a su madrastra porque no era de su raza, y con esto tenemos también el primer contrapunto de la novela: *No la quería* pero escribe en una composición para su escuela «Elogio de la madrastra» ¿Era Fonchin tan perverso como para involucrarse en la capa del cariño y empezar la tragedia familiar regalando a doña Lucrecia una bonita tarjeta de cumpleaños? o ¿fue más bien el determinismo del medio donde le tocó vivir a doña Lucrecia, antes de su matrimonio con don Rigoberto, lo que originó el drama? Doña Lucrecia había probado el amor en todas sus dimensiones: el amor solitario, el amor con su primer esposo, con el esclavo forzada, con su amiga lesbiana, con don Rigoberto. ¿Qué razones tenemos para pensar que no fue ella la culpable? ¿Por qué se presentó semi-desnuda a dar las gracias al niño? «Había olvidado echarse encima la bata, iba desnuda bajo el ligero camisón de dormir de seda

negra y sus formas blancas, ubérrimas, duras todavía, parecían flotar en la penumbra entrecortada por los reflejos de la calle. Llevaba sueltos los largos cabellos y aún no se había quitado los pendientes, anillos y collares de la fiesta» (16). Tan es así que cuando su marido se enteró de que había ido a besar al niño en esa forma no pudo menos de expresar: «¿Fonchito te ha visto en camisón?... Le habrás dado malas ideas al chiquito. Esta noche tendrá su primer sueño erótico, quizás» (21). Intuimos que pudo ser una imprudencia sin malicia; pero una vez que el niño se desbordó en esa forma, ella tuvo que cortarlo de raíz desde el primer momento. Lo lógico hubiera sido hablarlo con su esposo, y, sobre todo, después de saber la contumacia del hijastro cuando la espiaba desde el baño, su actitud no es normal, todo lo contrario, lo provocó sin decoro, y consintió llevar su amor impuro hasta lo último a sabiendas de lo que hacía. Le faltaba saborear el placer únicamente con un adolescente y no opuso ningún reparo. ¿Qué podemos pensar de todo esto? Los temas se entrelazan y Vargas Llosa no da ninguna solución.

Los dos cuadros surrealistas tienen también su significación, que está siendo ahora materia de un nuevo estudio.

Lo que sí quiero decir es que el principal contrapunto de la obra está formado por el primer capítulo, «El cumpleaños de doña Lucrecia» que no está precedido por ninguna pintura, y el último titulado por el autor «El joven rosado», al que antepone el conocido cuadro «La Anunciación», de Fra Angélico, un fresco de 1437 que se conserva en el Monasterio de San Marcos, en Florencia.

Al primer capítulo le antecede un epígrafe tomado de *Amor hasta la muerte*, de César Moro, y no hay duda ninguna de que con el epígrafe Vargas Llosa quiere descargarse un tanto de lo que ya en las primeras hojas vamos a encontrar. Es en este capítulo donde comienzan los amoríos de la madrastra con el hijastro.

Contrasta con esto la pintura del siglo XV de Fra Angélico, un pintor de primerísima categoría y eminentemente religioso. La actitud «ante los temas que representa es la de la más humilde reverencia» (Angulo, 98). Realmente «para él la pintura es una especie de oración, una manera de ejercitar su propia devoción» (98). Entre los temas que repite en varias ocasiones está el de «La Anunciación», uno de ellos descansa en el Museo del Prado. «La Virgen María, (narradora del capítulo) sentada bajo un pórtico de finas columnas renacentistas, acata sin sorpresa ni temor el divino mensaje» (99). La joven Virgen es sorprendida por un extraño de formas tan respetuosas y reverentes, un joven que la trata con tanta dulzura y humildad, que la Virgen, que parece invadida por la zozobra, en seguida se siente tranquila: «No lo comprendo. Pero todo el tiempo que el joven estuvo aquí, hablándome como se habla a una mujer importante y no a la modesta muchacha que soy, me sentí más protegida que rodeada de mis padres o que en el templo, los sábados» (Angulo, 182). Al mirar al ángel «un ser tan armonioso y suave, de formas tan perfectas y voz tan sutil» (182), la Virgen también se ruboriza.

Esta obra de Mario Vargas Llosa ha sido objeto de numerosos estudios, pero, que sepamos, nadie hasta ahora se ha detenido en el tema de la pintura.

OBRAS CITADAS

- Angulo Iñiguez, Diego. *Historia del arte*, tomo II. Madrid: Gráficas Cándor, 1960.
- Huyghe, René. *El Museo del Louvre*. Barcelona: Editorial Vergara, 1966.
- B. Wehle, Harry. *El Museo del Prado*. Barcelona: Editorial Vergara, 1965.