

Javier Rodríguez Sancho*

La intertextualidad en la novela erótica: *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa

Palabras Clave: Sociocrítica, intertextualidad, novela, erotismo y arte.

RESUMEN

En relación con la novela del escritor peruano-español Mario Vargas Llosa: *Elogio de la madrastra*, publicada en 1988, analizaremos desde el fenómeno denominado *intertextualidad* algunos de sus contenidos.

Por las características que presenta el texto y quienes se acercan a este a partir de los criterios de la Sociocrítica, la intertextualidad abre un abanico de posibilidades para estudiarlo. En esta dimensión particular desarrollaremos el artículo que a continuación se presenta.

Por tanto, el lector encontrará el siguiente orden en que hemos estructurado la valoración formal de la novela: 1. La intertextualidad: aclaraciones teórico-conceptuales; 2. *Elogio de la madrastra*: una trama erótica; 2.1 Algunas formas en que operan los intertextos; 3. Vamos a la trama; 3.1 Entre lo antiguo y lo contemporáneo: ¿verificable o ficticio?; 4. Pertinencia intertextual de la novela y al final, la bibliografía consultada.

Cabe destacar que las pinturas evaluadas, se ubican de acuerdo con el lugar que ocupan en el respectivo análisis de esta forma, establecer las relaciones pertinentes entre el texto escrito con el visual.

Key words: Sociocritics, intertextuality, novel, erotism and art.

ABSTRACT

In connection with the Peruvian-Spanish writer Mario Vargas Llosa's novel: *Elogio de la madrastra*, published in 1988, we will analyze some of its contents from the phenomenon denominated intertextuality.

For the characteristics presented in the text, and those who approach it from the criteria of the sociocritics, the intertextuality opens a range of possibilities to study it. In the particular dimension we will develop the following article.

Therefore, the reader will find the next order in which we have structured the formal valuation of the novel: 1. the intertextuality: theoretical-conceptual explanations; 2. *Elogio de la madrastra*: an erotic plot; 2.1 Some forms in which the intertexts operate; 3. Going to the plot; 3.1 Between the ancient and the contemporary approaching: historical or fictitious?; 4. Intertextual pertinence of the novel; and lastly, the consulted bibliography.

It is necessary to highlight that the evaluated paintings are located in agreement with the place that they occupy in the respective analysis, in order to establish the pertinent relationships between the written text and the visual one.

La intertextualidad: aclaraciones teórico-conceptuales

Para comenzar, se preguntará el lector ¿qué debemos entender por intertextualidad?, para ello, autores de la talla del Dr. Edmond Cros (1986), pionero de la Escuela de Montpellier en Francia, define el concepto con las siguientes palabras:

"... un texto siempre está escrito con arreglo a otro texto; aquel está reconstruyendo a éste y el texto nuevo redistribuye los elementos de los textos anteriores. Esto es lo que llamamos la intertextualidad..." (Cros, 1986: 78).

Precisamente a partir de premisas como éstas, fundamentaremos el análisis sobre la novela: *Elogio de la madrastra* (1988). Otro de los propósitos fijados en este artículo ha sido seleccionar un texto con contenidos de naturaleza erótica. En su desarrollo explicaremos las razones de tal decisión.

En virtud de lo anterior, el componente del erotismo será un común denominador en el presente trabajo. Una guía pertinente para orientar nuestra investigación es el sustento que nos brinda el teórico francés George Bataille en: *El erotismo* (1992) y del Premio Nobel de Literatura, el mexicano Octavio Paz en: *La llama doble: amor y erotismo*

* Historiador e investigador de la Sección de Historia y Geografía de la Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica. Actualmente cursa estudios de posgrado en Literatura Latinoamericana por la misma universidad. Ha publicado diversos artículos en revistas tales como: Anuario de Estudios Centroamericanos, *Káñina*, Comunicación (ITCR), Intersedes, Herencia y Pensamiento Actual.

(1993). A partir de sus planteamientos sobre el tema, hemos construido algunos aspectos del análisis sobre la novela supracitada.

De acuerdo con el Diccionario de términos asociados en teoría literaria (1992) de la Dra. María Amoretti Hurtado, el fenómeno conocido como **interdiscursividad**, cuenta con dos ejes básicos, dentro de la producción textual: uno es el interdiscurso y el otro el intertexto (Amoretti, 1992: 68). Según el diccionario debe entenderse por **intertexto** lo siguiente:

"Se puede definir de *tres* formas: 1. Como factor de producción o transformación de sentido. 2. Como marca pragmática indicador a de la naturaleza ficticia del objeto literario. 3. Como *guía* en la actividad descifradora de la lectura..." (Amoretti, 1992: 69).

Es en relación con este elemento que vamos a efectuar un posicionamiento de base, para visualizar en perspectiva Sociocrítica, la propuesta del novelista Mario Vargas Llosa en cuestión.

En razón de que la Sociocrítica, privilegia el estudio de la literatura hispanoamericana, se valora como insoslayable aproximarse a ésta desde su método teórico-analítico, de esta manera, lograremos descifrar los contenidos "íntimos" que presenta este texto. Por tanto, no nos interesa enfrentar el texto en sí, dado que para la Sociocrítica no hay texto puro (Amoretti, 1992: 111 y 114). Además a partir de las dificultades básicas para definir lingüísticamente el texto como un fenómeno puro del lenguaje, lo valoraremos por medio del concepto de textualidad según Schmidt (Amoretti, 1992: 118) y (Fonseca Vargas, 1999).

Elogio de la madrastra: una trama erótica

Como punto de arranque, es pertinente aclarar que la novela desarrolla a lo largo de sus capítulos, situaciones evidentes de una relación incestuosa entre doña Lucrecia, la esposa de un viudo, don Rigoberto, y su hijo Alfonso¹, también llamado "Fonchito" o "Foncin", un pre-adolescente precoz en su evolución hormonal y textual. La relación entre estos protagonistas, no se explica sino en la medida en que el niño desea mantener con su madrastra todo tipo de contacto físico-erótico, hasta llegar a consumir su deseo en una unión genital; más allá de representar la condición de esposa de su padre y por ende, su madrastra legítima. Ella encuentra en "Fonchito",

diminutivo para llamar al muchacho, objeto de placer y diversión libidinosa. Es importante destacar que al final de la narración, parece que Vargas Llosa se "*burla*" del lector, haciéndole creer que el morbo no está en el niño, como se puede pensar sino en el lector. Este aspecto lo abordaremos luego, debido a que representa, un punto de interés particular. (Vargas Llosa, 2002).

Algunas formas en que operan los intertextos

Es atinado pensar, a partir de las siete pinturas que ilustran algunos capítulos de la novela, en especial la pintura de la portada, la relación que establece en estrecha referencia con el texto escrito y que a su vez, son textos pictóricos en diálogo permanente con el texto literario y con el eje sobre el que se sustenta su propuesta escritural.

Las pinturas funcionan como preámbulo de lo que posteriormente será narrado pero ajustado al discurso textual. Hay toda una producción de sentido, aspecto que ya había advertido el Dr. Edmond Cros (1986: 78). Es decir, un elemento no es ajeno con el otro; el autor ha actuado con intención obvia y su propósito está asentado en una vía o trayecto de lectura, que lo conducirá a una producción de sentido en armonía con los objetivos preestablecidos, por medio de los motivos pictóricos que ilustran las páginas de su producción libidinosa.

Vamos a la trama

En la pintura de la portada: Alegoría del amor o *la Venus, cupido*, la locura y el tiempo, óleo sobre tabla (146 x 116 cm) de Agniolo Bronzino, pintado hacia 1546. También se le conoce bajo el título: El descubrimiento de *la* lujuria (Enciclopedia Océano, 1997: 1267). *Involucra* al lector con la trama por desarrollar. Entonces aparece un (a) pre-adolescente o joven con cara de niño quien abraza a una mujer por la espalda tocándole un seno con la mano derecha y con la izquierda le sostiene la corona de su cabeza; ambos están desnudos, rozándose las bocas en posición de besarse. El cuerpo del muchacho (a) presenta rasgos afeminados y alas de querubín. Aspectos relacionados con la propuesta erótica a la que hemos hecho referencia líneas atrás.



Años después el novelista publicó otro de sus textos eróticos en donde interactúan los mismos personajes: Mario Vargas Llosa. 1997. *Los cuadernos de don Rigoberto*. México, D.F.: Editorial Alfaguara.

En la novela están articuladas cinco pinturas catalogadas como clásicas que ilustran las aventuras de un amor lujurioso ¿por qué no, ilícito? Las otras dos obras corresponden al siglo XX y se ubican dentro del arte abstracto contemporáneo. Algunas pinturas mantienen una relación directa –en el desarrollo de la trama– con la mitología antigua, por los elementos iconográficos a los que aluden, propiamente con la cultura griega y romana, contexto donde –en ocasiones– interactúan los cuatro personajes de Vargas Llosa: doña Lucrecia, don Rigoberto, Alfonso y Justiniana. Esta situación se presenta de capítulo por medio; allí se intercalan los mismos en la extravagancia de lo clásico que se mezcla con la sencillez del presente. En otras palabras, lo onírico está presente en la trama; así se dibuja una especie de realidad con rasgos de fantasía que complementan su expresividad simbólica para satisfacer al lector atrapado en el relato prohibido; esa sensualidad de la que nos habló Octavio Paz (1993).

Doña Lucrecia, según el texto es una “señora de las cuatro décadas” y uno de los significados o etimología del nombre en latín es: *Reina de la virtud* (Mora 2000: 18); nos preguntamos: ¿será Lucrecia una reina de la virtud al calor de lo que hace con el (la) hijastro (a)? Esto es materia pendiente que luego vamos a clarificar. Ella, vinculada con la figura femenina de la obra pictórica, aparece con una corona real; en otro capítulo, se apropia de un nombre simbólico, en relación con la pintura número dos de *época figurativa* del



Diccionario de la Dra. María Amoretti Hurtado (1992) donde se define como **intertexto** –entre otras acepciones– la de guardar la función de:

“... guía en la actividad descifradora de la lectura...” (Amoretti, 1992:69).

De esta forma, uno de los intertextos que estamos evaluando, corresponde a la portada, lo que ratifica lo planteado por la Dra Amoretti. Hay un diálogo entre el texto pictórico y el literario como lo habíamos explicitado. La reciprocidad es precisa entre, lo visual y lo textual. Si se analiza el óleo en su totalidad³ encontraremos otros elementos que componen la obra del siglo XVI, catalogado dentro del estilo Manierista Toscano del Barroco tardío italiano (Enciclopedia Océano, 1997). Precisamente identificamos esta aspecto como intencional ya que el erotismo en el Renacimiento, representó una ruptura tangible con las nociones y formas artísticas legadas por el Medioevo en Europa Occidental, período controlado por la visión teocéntrica de la cristiandad y a partir de los exponentes del Arte Sacro medieval: católico, apostólico y romano. (Ramírez y otros, 2001) y (Salisbury, 2001).

El erotismo renacentista estuvo armonizado en relación con lo sagrado, no es su antítesis, como sí ocurrió en la Edad Media –algo impensable– meritorio para llevar hasta la hoguera, a un pintor “hereje” o demoníaco según sus puntos de vista. Sin embargo, fue asumiendo nuevos significados y logró romper con los esquemas católico-romano ortodoxos. Según se afirma, el desnudo femenino, se empezó a explotar al final del período denominado

“Esa, la de la izquierda, soy yo, Diana Lucrecia. Sí, yo la diosa del roble y de los bosques de la fertilidad y de los partos, la diosa de la casa. Los griegos me llaman Artemisa. Estoy emparentada con la Luna y Apolo es mi hermano. Entre mis adoradores abundan las mujeres y los plebeyos...” (Vargas Llosa, 1996: 69)²

Por tanto, estamos ante un texto literario que se desplaza permanentemente hacia el pictórico; de esta forma, ambos cobran mayor sentido en la medida en que se remiten y engarzan para fortalecer el sentido que desean construir ante el lector. Es una estrategia de manipulación de la cual se vale la literatura y en particular la novela.

Abramos un paréntesis y antes de proseguir en procura de corroborar nuestros argumentos con base en el

1. La edición usada para el presente artículo, corresponde a: Mario Vargas Llosa. 1996. *Elogio de la madrastra*. 5a. ed. Barcelona: Tusquets Editores. La primera edición fue de junio de 1988.
2. En el recuadro de la portada de la novela, se limita la dimensión exacta de la obra por lo que no puede ser visualizada en su totalidad y la gama de elementos simbólicos ue brinda.

como Renacimiento, propiamente con la corriente Manierista; lo profano y sagrado convergen hacia un mismo fin; corresponden a una misma unidad simbólica de la vida y del arte. Esto parte de un discurso sobre el ser humano en el universo, un nuevo paradigma que reivindica al mortal ante su condición humana. (Puech, 1997) y (Ramírez y otros, 2001)

La novela así lo muestra, al sacralizar lo profano o ¿por qué no, al profanar lo sacro? Una situación no excluye a la otra, por lo que coexisten bajo un nuevo código significativo dentro del componente erótico, matizada por intertextos pictóricos que dialogan entre sí como productores de sentido textual.

El escritor mexicano, Octavio Paz (1993) había señalado que, partiendo de la conexión íntima entre tres dominios básicos del hombre y la mujer: el sexo, el erotismo y el amor, deben inevitablemente actuar como una extensión del sentimiento amoroso en la pareja:

"El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida..." (Paz, 1993).

En consonancia con lo planteado por la Dra. María Amoretti Hurtado, quien había señalado que un intertexto se articula en la medida que el mismo funciona como: *"... marca pragmática indicadora de la naturaleza ficticia del objeto literario..."* (Amoretti, 1992: 69). Pero sobre todo, como relectura del texto viejo en la búsqueda de sentido. Al leer el texto nuevo, el cual, a su vez relea el texto viejo confrontándolo con una búsqueda de sentido particular. En esto estriba una de las funciones de la intertextualidad; resemantizar es uno de sus oficios preferidos.

Entre lo antiguo y lo contemporáneo: ¿verificable o ficticio?

La novela presenta una convergencia discursiva entre el mundo clásico griego y también romano con el Perú actual, lugar donde se desarrolla la trama. El autor articuló los capítulos de tal manera que la antigüedad mediterránea y lo contemporáneo andino, pasado y presente, parecen estar actuando de forma simultánea, un efecto de enlace entre lo viejo con lo nuevo; por ejemplo, indistintamente doña Lucrecia es una peruana de cuarenta años o una diosa griega coronada. Precisamente esta es la función intertextual que se produce; lo que se busca es la significación al articular elementos y situaciones disímiles en apariencia.

Otro componente importante que aparece en la portada de la novela, intitulada como *La sonrisa vertical*, imagen que a primera vista más parece una vagina que la boca de un (a) joven. Podríamos pensar en los labios de "Fonchito", dado que en la contraportada del libro, se presenta la figura completa enmarcada en un triángulo resaltado, definiendo el área de la boca de un(a) joven. Hay una especie de imagen visual o truco, que al mirarlo, requiere de una "maliciosa" observación por parte del lector. ¿Será complementario con la misma malicia que el lector puede interpretar la relación fogosa entre doña Lucrecia y Alfonso? Esta es una de las interpretaciones a que se presta la novela o ¿es el mismo morbo que nos conduce hacia ello? Bataille (1992) dice que el erotismo lleva hacia la muerte o ¿hacia la vida?



El óleo de Bronzino y el pequeño triángulo ubicado en la parte inferior de éste, titulado como: *La sonrisa vertical*, sugestivamente colocado debajo de la figura femenina, guarda una coherencia y significado con los argumentos que desarrolla Vargas Llosa en el texto. Entonces ¿tendríamos una vagina como intertexto? pues parece que cumple con esa función. Los intertextos asumen significados sugestivos y surten efectos diversos ante los intriguados lectores; es parte de su función.

En el capítulo segundo: *Candaules, rey de Lidia*, indiscutiblemente el intertexto nos transporta a situaciones de la literatura clásica universal. El narrador cuenta sus fantasías sexuales, articuladas con el pasado épico. La pintura de Jacob Jordaens (1648) óleo sobre tela del Museo Nacional de Estocolmo y con un nombre similar al título del capítulo; introduce al lector al describirle lo siguiente:

"...Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges ..." (Vargas Llosa, 1996:201).



Como elemento sobresaliente en el óleo, hay una mujer desnuda de espaldas y en la parte superior derecha del mismo, dos hombres, uno de ellos mirando a la dama, el otro mantiene una actitud aparentemente indiferente. El texto describe lo siguiente:

"Soy Candaules, rey de Lidia, pequeño país (...) lo que más me enorgullece de mi reino, no son sus montañas [etc] (...) sino la grupa de Lucrecia, mi mujer (...) porque cuando yo la cabalgo la sensación que me embarga es ésta: la de estar sobre una yegua musculosa y aterciopelada, puro nervio y docilidad..." (Vargas Llosa 1996: 27).

Más adelante, el rey Candaules, supuestamente don Rigoberto –desde la función de narrador– hace saber al lector, en estrecha conexión con la pintura, un aspecto importante que sostiene con vehemencia:

"La tuve así un buen rato, gustándola con los ojos y regalándole a mi buen ministro ese espectáculo para dioses. Y mientras la contemplaba y pensaba en Giges lo hacía también, esa maliciosa complicidad que nos unía súbitamente me inflamó de deseo..." (Vargas Llosa, 1996:35).

Sobre la base de lo anterior, podemos reconocer otro de los sentidos que confiere el *intertexto*, en este caso, uno de carácter pictórico. Su relación se establece, en la medida en que encuentra sentido en la actividad descifradora de la lectura (Amoretti, 1992: 69). Son componentes importantes que coadyuvan en la producción de sentido en el texto del que hablaba el Dr. Edmond Cros (1986).

Habíamos observado en páginas anteriores que el nombre latino Lucrecia significa *Reina de la virtud*, no obstante, cuenta la historia que esta mujer romana vivió en el 510 a.C; ella fue violada, razón por la cual se suicidó, hundiéndose un puñal en el corazón para no sobrevivir a su desgracia personal (Mora, 2000: 18).

En contraposición con la etimología del nombre femenino Lucrecia, la esposa de Candaules –quien por lo visto, no es tan virtuosa– dado que condesciende para ser vista por el Primer Ministro Giges y con la venia de su propio marido. Así lo deja ver la pintura de Jordaens, utilizada como texto para el capítulo en cuestión. Además, se observa un hombre mirando –parece evidente su interés– detrás de unas cortinas, a la voluminosa mujer con el torso descubierto.

De esta forma, las citas utilizadas, así lo corroboran en la demostración de nuestro argumento acerca de la intertextualidad presente en la novela. No debemos dejar de lado que la señora de la pintura tiene una mirada hacia el costado opuesto ¿estará observando a quienes la miramos? Hay picardía en su rostro o al menos, esa sería una de las interpretaciones.

En consonancia con este último párrafo, debemos recordar que, doña Lucrecia, entre sus fantasías sexuales, gustaba ser vista por su hijastro "Fonchito"; ella disfrutaba al ser observada cuando estaba en su habitación o tomando un baño, ya sea por un pequeño hueco en la pared o una ventana. Era consciente de esa situación y aunque sentía contradicción por lo que hacía, el espectáculo continuaba, con el propósito –según ella– de *"...escarmentar al precoz libertino agazapado en la noche..."* (Vargas Llosa, 1996: 64). El texto lo describe con lujo de detalles:

"Súbitamente se incorporó. Sin cubrirse con la toalla, sin encogerse para que aquellos ojitos invisibles tuvieran sólo una visión incompleta y fugaz de su cuerpo (...) Se incorporó empinándose, abriéndose, y, antes de salir de la bañera, se des-perezó, mostrándose con largueza y obscenidad (...) en vez de ponerse de inmediato la bata, permaneció desnuda (...) Y, mientras se lucía de este modo ante el invisible observador, su corazón vibraba de ira. ¿Qué haces, Lucrecia? ¿Qué disfrazos eran éstos, Lucrecia? Pero continuó exhibiéndose..." (Vargas Llosa, 1996: 63 y 64).

En el mismo orden en que aparecen las pinturas, la segunda, denominada: *Diana después de su baño* (1742), óleo sobre tela del artista Francois Boucher en el Museo

de Louvre en París, también funciona como guía para el lector, en razón de lo que describe:

"Esa, la de la izquierda, soy yo, Diana Lucrecia. Sí, yo, la diosa del roble y de los bosques (...) A mi derecha, inclinada, mirándome el pie, está Justiniana, mi favorita. Acabamos de bañarnos y vamos a hacer el amor..." (Vargas Llosa, 1996: 69)



Como se pretende, el cuadro opera en la dimensión de complemento para el sentido textual en la medida en que el narrador protagonista, involucra al lector en la situación que le está describiendo. Todo parece indicar que disfruta lo que está contando, según los detalles que trae a colación, acerca de su intimidad en el momento del baño. Si se observa el cuadro con detenimiento, hay unos sabuesos, flechas y animales cazados, por lo que el deporte de la cacería en un bosque –lugar donde están las mujeres de la pintura– reviste un significado alegórico en los esquemas de la vida de Lucrecia –ahora llamada Diana Lucrecia– y su sexualidad. La narradora continúa describiendo los planes que ambas tienen organizados; su idea de comer presas frescas y sabrosas, son un suculento manjar para ambas:

"Esta noche nos comeremos estos animales de carne tierna y sabrosa (...) El personaje principal no está en el cuadro. Mejor dicho, no se ve. Anda por ahí detrás, oculto en la arboleda, espíanndonos (...) Cuida cabras y toca el pífano. Lo llaman Foncín..." (Vargas Llosa, 1996: 70).

En páginas siguientes y por boca de Lucrecia, continúa describiendo su erótico juego donde, el joven es un copartícipe de sus apetitos carnales. Él camina por el bosque –en la pintura– no es ajeno a sus placeres, aunque no

aparezca explícitamente, es un invitado a la fiesta. Las actitudes pedófilas de Lucrecia y Justiniana, además de mostrar preferencias lésbicas, buscan por diversos medios el gozo y deleite, ante el joven Foncín, tal como lo ha afirmado abiertamente la narradora: *"... Justiniana y yo vamos a actuar para él..."* (Vargas Llosa, 1996: 74).

Encontramos otro elemento en la pintura que guarda un simbolismo de interés para el presente estudio, un manto azul, el mismo está presente en la obra de arte de Boucher. Doña Lucrecia, después de describir su intimidad a la vez será presenciada detrás de ese manto, fondo de la pintura de Bronzino y recordemos, portada de la novela. La descripción revela lo siguiente:

"...Ella se moverá, se inclinará y su boquita de labios bermejos besará mi pie y chupará cada un de mis dedos (...) A nuestro alrededor, los sabuesos merodearán (...) Pronto estaremos entreveradas, retozando en la seda sibilante de la manta azul (...) el testigo de nuestros disfueros abandone su refugio [en el bosque] y venga a contemplarnos desde la orilla de la manta azul..." (Vargas Llosa, 1996: 75).

En las postrimerías del capítulo cinco, se cierra la historia, haciendo alusión al cuadro, tal como había arrancado el mismo relato. Es directa la relación entre el texto literario y los motivos del cuadro, un elemento en sí característico de la intertextualidad. La situación se narra de forma sugestiva y provocadora ante un lector que se convierte en testigo de las vicisitudes de la trama, bajo los motivos de un cuadro que la antecede, por consiguiente, *"Allí estaremos los tres, quietos, pacientes, esperando al artista del futuro que, azuzado por el deseo, nos aprisione en sueños y, llevándonos a la tela con su pincel, crea que nos inventa..."* (Vargas Llosa, 1996: 76).

Al mismo tiempo opera una relación directa entre el texto escrito y el lector, a partir de los motivos expuestos en la pintura del siglo XVIII. La virtud de Vargas Llosa estriba en conducir a su público lector, por una vía debidamente diseñada y ordenada con el propósito de guiarlo hacia un objetivo preestablecido, como habíamos señalado antes. El lector siente "pasión", con lo que está leyendo.

Ya desde las primeras líneas de la novela, el narrador había observado que uno de los personajes principales de la trama –en este caso– don Rigoberto, obcecado y escrupuloso con las duchas nocturnas, previas al acostarse, contaba con otro entretenimiento que lo obsesionaba y podía ocuparse durante largo rato en ello:

"Después de la pintura erótica, la limpieza corporal era su pasatiempo favorito..." (Vargas Llosa, 1996: 15).

Las referencias abiertas a la pintura erótica –uno de nuestros intereses en la presente investigación– además de convertirse en un elemento sobresaliente de la intertextualidad. Así como la portada –ya descrita– la primera página remite a la misma situación. Este aspecto fue advertido al inicio de este artículo y en relación con los planteamientos del Dr. Edmond Cros, se había definido lo que debemos entender por intertextualidad (Cros, 1986).

El tercer óleo es de Tiziano Vecellio: *Venus con el amor y la música*, propiedad del Museo del Prado de Madrid. En este se visualiza un niño con alas de querubín que abraza por la espalda a una mujer recostada sobre una especie de sofá, no por casualidad, guarda similitud con la posición de la pareja del cuadro de la portada –aunque hay otros elementos– entre éstos, un hombre sentado a sus pies, quien toca un órgano y mira a la dama. Posterior a la ubicación de la pintura que antecede al capítulo y principia con las siguientes palabras.

"Ella es Venus, la italiana, la hija de Júpiter, la hermana de Afrodita la griega (...) Yo me llamo amor. Pequeñín, blando, rosáceo y alado, tengo mil años de edad y soy casto como una libélula. El ciervo, el pavo real y el venado que se divisan por la ventana están tan vivos como la pareja de amantes enlazados que pasean a la sombra de los árboles..." (Vargas Llosa, 1996: 97).



No podemos omitir la figura del querubín quien, en otro situación de la novela se había vinculado con Alfonso. Esto es parte de la propuesta e intencionalidad ya que, resalta lo infantil e inocente en contraposición con los pa-

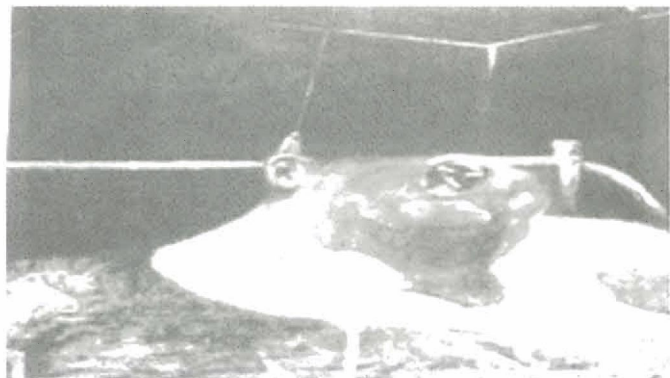
radigma de los adultos. En el óleo de la portada –en recuadro– al mostrarlo en su totalidad, ya que solo está destacada una porción de la misma: el joven, tiene alas como una especie de querubín. Lucrecia está comparada con una diosa, que transita entre lo divino y pagano, algo de terrenal y también celestial. Al continuar con su profuso discurso, el narrador, afirma con sentencia capital:

"Tú no eres tú sino mi fantasía (...) Hoy no serás Lucrecia sino Venus y hoy pasarás de peruana a italiana y de terrestre a diosa y símbolo..." (Vargas Llosa, 1996: 103).

Don Rigoberto es una especie de "cuasi dios" a quien sirven sus súbditos, los esclavos en las pasiones de lo corpóreo, sus fantasías sexuales. Lo sensual de la pintura, remite a ese erotismo que en palabras de George Bataille es, punto sublime que conduce a la muerte. (Bataille, 1992). Los juegos del seductor y la pasión desenfundada conllevan hacia esos linderos en la existencia humana, ya presagiada en la pintura que antecede al capítulo siete, llamado: *Venus con amor y música*.

De acuerdo con el texto, a don Rigoberto, "lo peruano" no le satisface, es por ello que, recurre al poder de su imaginación para ver a su mujer en las cumbres etéreas de lo sensual; ese mundo donde solo los dioses penetran y coexisten. El mundo tangible es en apariencia carente de fantasías, por eso imagina a su amada Lucrecia en un nivel metafísico. El salto cualitativo a la esfera de lo divino, se observa cuando argumenta: "...Hoy no serás Lucrecia sino Venus..."

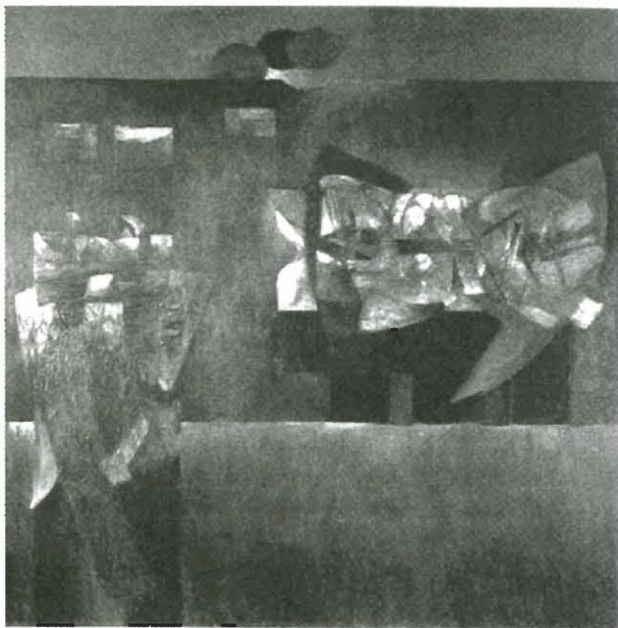
De forma breve diremos que el óleo/témpera de Francis Bacon intitulado: *Cabeza I* de 1948 y ubicado en el puesto cuatro, muestra a un monstruo con sentimientos humanos y matizado por una actitud erótica en su condición de bisexual "... ellos y ellas me agradecen haberlos instruido en las refinadas combinaciones de lo horrible y el deseo para causar placer..." (Vargas Llosa, 1996: 124).



No debemos omitir que otro elemento ya traído a colación en páginas atrás, es lo acotado por la Dra. Amoretti Hurtado, quien explica la naturaleza ficticia del objeto literario en un intertexto (Amoretti, 1992: 69). Esto contribuye a explicar la relevancia en la novela, bajo la función de mediador y guía.

El acrílico contemporáneo de Fernando de Szyszlo que representa el cinco según el orden de las pinturas que hemos seguido, tal como aparecen en la novela: *Camino a Mendieta 10* del año 1977, no escapa a las mismas funciones del intertexto ajustado para desgarnar el capítulo once y doce. Esta creación pictórica abstracta, diferente de los óleos ya estudiados, actúa de igual forma. A partir de este cuadro, se narran historias vividas por los protagonistas de la trama. En el capítulo once, llamado *Sobremesa*, se articulan las escenas de acuerdo con la observación del cuadro citado. Cabe destacar que, doña Lucrecia y Fancín ya habían tenido acercamientos sexuales y motivado por un cuadro que tenían en la sala de la casa donde habitaban, ahí se formula toda una reflexión sobre éste y sus vidas íntimas entrelazadas por las circunstancias. Esta situación se desarrolla de la siguiente manera:

"Pero si en la sala hay un Szyszlo –murmuró con desgana–. Un cuadro abstracto, chiquitín (...) Entonces, ahora ya sé lo que quiere decir una cuadro abstracto –reflexionó el niño, sin levantar la cara de la almohada– ¡Un cuadro cochinoj..." (Vargas Llosa, 1996: 142 y 143).



Más adelante, continúa la escena en la cual, doña Lucrecia, busca fórmulas para quitarse de su mente, los sentimientos de culpa o remordimiento ante la relación incestuosa que mantuvo con el (la) joven y llegó a la conclusión sobre Fancín:

"No es mi amante (...) Era el niño que los pintores renacentistas añadían a las escenas de alcoba para que, en contraste con esa pureza, resultara más ardoroso el combate amoroso. "Gracias a ti, Rigoberto y yo nos queremos y gozamos más", pensó (...) –Te podría explicar por qué el cuadro ése es tu retrato, pero me da no sé qué– murmuró el niño (...) ¿Quieres que te lo explique, madrastra! " (Vargas Llosa, 1996: 146 y 147).

En el capítulo doce: *Laberinto de amor* se ubica el cuadro de Fernando de Szyszlo que antecede al mismo relato, los protagonistas se visualizan dentro del cuadro, como integrados a un sueño erótico interminable. Hay una descripción tal, como si ellos estuvieran insertos en el acrílico. La relación entre adulto y niño ha tomado niveles insondables que rompen los esquemas tradicionales para un lector promedio de acuerdo con los estándares de la moral convencional. (Rodríguez, 2000) y se expresa con este argumento:

"... es la patria del instinto puro y de la imaginación que la sirve. (...) Pero hemos ganado magia, misterio y fruición corporal. Eramos una mujer y un hombre y ahora somos eyaculación, orgasmo y una idea fija. Nos hemos vuelto sagrados y obsesivos (...) Tú eres yo y tú, y tú soy yo y tú (...) La perversidad viciosa (...) Ahora, sin abrirlos, mírame y mírate tal como nos representaron en ese cuadro que tantos miran y tan pocos ven (...) alguien, pincel en mano, anticipó en qué horrenda gloria nos convertiría, cada día y cada noche de mañana, la felicidad que supimos inventar..." (Vargas Llosa, 1996: 160 y 161).

El joven rosado corresponde al capítulo catorce –a propósito del color del libro [casualidad o intención del autor y el editor? también rosado– lugar donde sitúa su última pintura número seis– un fresco del siglo XV del reconocido pintor sacro Fra Angélico, llamada: *La Anunciación* del año 1437. Parece una contradicción que en una novela erótica y cargada con tales motivos, contemple la posibilidad de sumar una obra de arte sagrado medieval a su "profano" texto. La ambigüedad es un recurso importante para la literatura.



El motivo sagrado de *La Anunciación*, corresponde a la aparición de un arcángel a María, la Madre de Jesús, no obstante, en la novela, el elemento religioso se trastoca por algo terreno y con significados distintos. Complementan este capítulo, algunos nombres bíblicos, entre estos: María, Esther, Deborah, Judith y Raquel.

Aquí se describe un mundo donde el amor terreno es el componente esencial de la vida; un amor no espiritual, sobrenatural, ni bíblico, aunque matizado por algunos pasajes de las Sagradas Escrituras y articulado a partir del fresco de Fra Angélico:

"Pero el joven rosado decía que yo soy la elegida, que, entre todas las mujeres me han señalado a mí (...) Tú careces de aspiraciones, María (...) Que me bendecirían, a mí y al fruto de mi vientre (...) Está bien, haré lo que me corresponda señor (...) ¿Por qué me llamó madre si soy virgen? ¿Qué está sucediendo? ¿Qué va a ser de mí a partir de esta visita?..." (Vargas Llosa, 1996: 183, 184 y 186).

Para terminar, lo que corresponde al Epílogo o capítulo quince, situación en la que don Rigoberto se había separado de doña Lucrecia, Justiniana increpa a Fonchito por el trágico desenlace del matrimonio. Sin embargo, el niño no parece actuar con actitud de arrepentimiento sobre los eventos de la casa.

"—¿Nunca tienes remordimientos, Fonchito?—preguntó Justiniana (...) —¿Remordimeintos? —(...) ¿Y de qué Justita?..." (Vargas Llosa, 1996: 189).

"Hiciste que se separaran, cuando eran tan felices. Por tu culpa, ella debe ser ahora la mujer

más desgraciada del mundo. Y don Rigoberto también..." (Vargas Llosa, 1996: 191).

Avanzado el relato, Foncho replica en procura de demostrar su inocencia a partir de su supuesta ingenuidad infantil. Sin embargo, en otro momento, pretendió seducir a Justiniana. Se insinúa que, el morbo radica en el lector más que en el niño protagonista del bochorno familiar.

"¿Yo nunca dije que ella [Lucrecia] me estaba corrompiendo, Justita? (...) Eso te lo estás inventando tú, no me hagas trampas. Fue mi papá el que dijo que me estaba corrompiendo. Yo solo escribí esa composición, contando lo que hacíamos. La verdad, pues. No mentí en nada. (...) A lo mejor ella me estaba corrompiendo. Si mi papá lo dijo, así será. ¿Por qué te preocupas tanto por eso? ¿Preferirías haberte ido con ella que quedarte en esta casa?..." (Vargas Llosa, 1996: 194).

Pertinencia intertextual de la novela

Una de las cualidades encontradas para el análisis intertextual, fue ubicar una novela adecuada a ese propósito, aunque la dificultad mayor estuvo, en la medida en que la misma, debía ser erótica. Por lo que, *Elogio de la madrastra*, correspondió a la selección justa y oportuna para tales fines.

La relación entre las pinturas que ilustran la novela y su texto escrito, fue clave para adentrarnos en el estudio de los intertextos presentes. En esta medida, el trabajo, se nos convierte en algo más próximo a la naturaleza de nuestro objeto de estudio. No toda novela contribuye al estudio de la intertextualidad; por tanto, esta sería catalogada y ubicada entre las novelas idóneas para tales propósitos.

Otro elemento importante fue la complejidad de las obras de arte seleccionadas por Mario Vargas Llosa, entre las que destacan cinco del período renacentista y dos abstractas contemporáneas. La ilustración y vínculo entre el texto visual y escrito, guardan una íntima relación, en permanente diálogo, tal como lo demostramos.

Lo erótico estuvo explícitamente resaltado en algunos óleos estudiados, no obstante, el legado de Fra Angélico, fruto de un período donde la censura eclesiástica y el arte sacro medieval, no estuvieron exentos y alejados de la valoración erótica, por razones obvias. Además, dos obras son pinturas abstractas, por lo que aparentemente

no eran aptas para el análisis presente. Sin embargo, la abstracción permite fantasear, imaginar, ir más allá de lo aparente, por lo que, el autor, ¿nos llevó por esa senda como parte del juego narrativo? Esto representa otra de las cualidades de la ficción literaria, en sus diversos géneros; la novela como género mayor, así lo comprueba.

Bibliografía

- Amoretti Hurtado, María. 1992. *Diccionario de términos asociados en la teoría literaria*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Bataille, George. 1992. *El erotismo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Cros, Edmond. 1086. "Introducción a la Sociocrítica: conferencia N° 1 y 2^{da}" En: *Káñina*, 10(1): 69-84, enero-junio.
- Enciclopedia Océano. 1997. "El manierismo toscano: Pontormo, Rosso, Fiorentino y Bronzino". *Historia del Arte* 7^o, Barcelona: Grupo Editorial Océano.
- Fonseca Vargas, Adriana. 1999. *Mapa conceptual: conceptos asociados en sociocrítica*. San José: Universidad de Costa Rica.

- Mora, Hernán. 2000. "Lucrecia". *Semanario Universidad San José* del 18 al 24 de octubre, p. 18.
- Paz, Octavio. 1993. *La llama doble: amor y erotismo*. 18^{ed.}, México, D.F.: Editorial Seix Barral.
- Puech, Henri Charles. 1997. *Historia de las religiones* (volumen I) México, D.F.: Editorial Seix Barral.
- Ramírez, Juan Antonio y otros. 2001. *Historia del arte*, 3. *La Edad Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez, Pepe. 2000. *Dios nació mujer*. Madrid: Ediciones B.
- Salisbury, Joyce. 2001. *Padres de la Iglesia, vírgenes independientes*. New Jersey University: T/M Editors.
- Vargas Llosa, Mario. 2002. "Sexo, erotismo y pornografía en literatura". *Semanario Universidad, Suplemento Forja*. N° 321, junio.
- _____. 1997. *Los cuadernos de don Rigoberto*. México, D.F.: Alfaguara Editorial.
- _____. 1988. *Elogio de la madrastra*. 5a. ed. Barcelona: Tusquets Editores.