

Trabajos de Cátedra

EL ARTE DE EROS EN UNA NOVELA DE MARIO VARGAS LLOSA

Ana Clara Vidal Tur*

NOTA DEL EDITOR

Trabajo presentado en la cátedra de Seminario de Literatura Iberoamericana a cargo de la Dra. Marina Liliana Guidotti.

Resumen: El presente trabajo se propone realizar una defensa del carácter estético de la novela erótica a partir del análisis de la obra *Elogio de la madrastra*, publicada en 1988 por el escritor peruano Mario Vargas Llosa. Asimismo se reflexionará sobre la compleja construcción de la psicología de los personajes fundamentada en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan.

Palabras clave: Vargas Llosa, Novela Erótica, Arte, Belleza, Pintura, Familia.

Abstract: *The present work is intended to elaborate a defence of the aesthetic character of the erotic novel on the basis of the analysis of the work In Praise of the Stepmother, by the Peruvian writer Mario Vargas Llosa, which was published in 1988. Furthermore, additional reflection will be given to the complex construction of the characters' psychology based on Jacques Lacan's psychoanalytic theory.*

Keywords: *Vargas Llosa, Erotic Novel, Art, Beauty, Painting, Family.*

ELOGIO DE LA MADRASTRA: EN DEFENSA DEL GÉNERO ERÓTICO

Nos proponemos realizar una defensa del carácter estético de la novela erótica, género relegado y discutido que, no obstante, aborda cuestiones que trascienden la sexualidad para referir problemas que hacen a la experiencia humana. Con este objetivo, analizaremos una de las novelas del escritor peruano Mario Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, publicada en 1988.

Para dicho fin, tomaremos como ejes la composición de la estructura de la novela y la intervención del contenido simbólico-pictórico, con su respectivo cambio de narradores. Igualmente, destacaremos —entre otros— el interesante contraste entre lo alto y lo bajo, lo

* Alumna de 4º año de la Licenciatura en Letras por la Universidad del Salvador.

Correo electrónico: anavidaltur@hotmail.com.

Fecha de recepción: 05-08-2013. Fecha de aceptación: 30-08-2013.

Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 233-244.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

sagrado y lo profano. Del mismo modo, nos detendremos en la compleja construcción de la psicología de los personajes basándonos en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, según lo expuesto en *Las formaciones del inconciente y Escritos 1*.

Esta novela narra la historia de una familia constituida por don Rigoberto, un burgués dueño de una compañía de seguros, quien está casado en segundas nupcias con Lucrecia, y por Fonchito, el hijo de doce años de don Rigoberto y su difunta primera esposa. Desde el comienzo se revela el contenido erótico que recorrerá el texto hasta el final: el culto al cuerpo para evitar el paso del tiempo ocupa un lugar predominante, sinónimo de la vanidad humana, así como también los constantes encuentros sexuales entre don Rigoberto y doña Lucrecia. Estas situaciones se hallan en perfecto diálogo con pinturas de temática erótica intercaladas por el autor y cuyos seres mitológicos, históricos y pertenecientes a la tradición cristiana adquieren voz y se introducen en la historia, hasta confundirse con los personajes de la narración central, reforzando así el imaginario fuertemente sensual de esta.

Tras narrar una serie de encuentros entre Fonchito y Lucrecia, su madrastra, se aborda un tema tabú que se evidencia en la consumación del incesto. El desenlace de esta situación estará dado por la ruptura del matrimonio, luego de que el niño relate a su padre, «inocentemente», en la composición escolar que titulará «Elogio de la madrastra», las aventuras sexuales que este último ha tenido.

El término «erótico» proviene de la palabra griega Ερωτικός, que deriva, a su vez, del sustantivo Ερως, ‘amor’. En la mitología griega, Eros era el dios responsable de la atracción sexual, el amor y el sexo; venerado también como el dios de la fertilidad. En la mitología romana, lo conocemos como Cupido (palabra de origen latino, derivada de *cupidus*: ‘el que ama y desea con pasión’), también llamado Amor. Por lo que, en español, la palabra «erótico» significa ‘aquello relativo al amor sensual’.

Una vez establecido el campo semántico de lo erótico, es necesario reflexionar sobre el género y profundizar en su conocimiento, puesto que la novela erótica y, aún más, la novela pornográfica han sido muy cuestionadas en cuanto a su calidad de obras de arte. La crítica se encuentra dividida entre quienes las acusan de ser productos de consumo y quienes las defienden como productos artísticos. En este último grupo, podemos ubicar a Patricio Úbeda, quien la define de esta manera:

La novela erótica nace de la necesidad de satisfacer una carencia humana interior. En este sentido, constituye una respuesta frente a la decadencia de los valores humanos en la cultura occidental, la ausencia de amor y la caída de los símbolos. Al ofrecernos una imagen que revela la conducta de la sociedad contemporánea, la novela erótica se constituye en un valor estético y moral (Úbeda, 2007, § 8).

La literatura erótica debe ser entendida como una creación estética que persigue como fin la belleza, en la que la forma prima sobre el contenido; no se circunscribe a la superficialidad de

un relato de relaciones carnales sino que, aunque contiene este tipo de descripciones, se sirve de elementos que revalorizan su contenido elevándolo a la categoría de obra artística. Para demostrarlo, desarrollaremos los aspectos que hemos reconocido en *Elogio de la madrastra* y que consideramos responsables de la inclusión de la novela erótica dentro del canon del arte.

LA ESTRUCTURA AL SERVICIO DE LA ARMONÍA

En cuanto a la estructura, la novela está dividida en catorce capítulos y un epílogo donde la acción central de la seducción de Lucrecia es interrumpida por los extensos monólogos interiores de los personajes, los rituales higiénicos de don Rigoberto y las fantasías eróticas que introducen los cuadros.

Las abluciones de don Rigoberto, cuya pintura ocupa capítulos enteros, constituyen digresiones de la acción central. Están estratégicamente ubicadas por el autor para generar en el lector la expectativa deseada por la continuidad de la trama. Estos ritos, que se desarrollan en los capítulos 3 («Las orejas de los miércoles»), 6 («Las abluciones de don Rigoberto») y 10 («Tuberosa y sensual»), constituyen descripciones detalladas de los rituales obsesivos del protagonista, paradigma del hedonismo. Mientras él se acicala, nosotros, los lectores, somos testigos de sus largos monólogos interiores, a través de los cuales podemos esbozar el perfil individualista de este hombre que elabora una teoría acerca de la felicidad, producto de la perfección en el aseo personal y de las prácticas eróticas.

Mientras estos capítulos alejan al lector de la acción central de la novela, los que corresponden a las fantasías eróticas despertadas por los cuadros de la colección de don Rigoberto constituyen un refuerzo para el argumento de la seducción de la madrastra.

A medida que la lectura avanza, nos damos cuenta de que estamos ante la presencia de dos planos diferentes: por un lado, el de la narración de los acontecimientos familiares y, por el otro, el de las narraciones con inspiración iconográfica que funcionan como una suerte de puesta en abismo. Son narraciones dentro de la narración principal que parecen desarrollarse paralelamente al relato central, pero que terminan confluyendo en la identificación de don Rigoberto, Lucrecia y Fonchito con los personajes pictóricos.

Los capítulos dedicados a las fantasías eróticas inspirados en los cuadros del señor de la casa corresponden al capítulo 2 («Candaules, rey de Libia»), al 5 («Diana después de su baño»), al 7 («Venus con amor y música»), al 9 («Semblanza de humano»), al 12 («Laberinto de amor») y al 14 («El joven rosado»).

Como podemos observar, la proporción entre los capítulos que desarrollan la trama principal y los capítulos que intercalan fantasías que se enlazarán con la acción «real» es muy pareja: seis capítulos para el relato de la relación entre don Rigoberto, Lucrecia y Fonchito; seis para las fantasías; y tres para las abluciones.

Por estos motivos afirmamos que la novela se ubica en un ámbito en el que la fantasía cobra un papel preponderante, a la par de lo que es considerado como real, lo cual genera una sensación de relatividad con respecto a estos conceptos: ¿qué es real?, ¿qué es imaginario?

En todo caso, parece que la fantasía es el complemento indispensable para que el engranaje de la realidad se deslice a través de la vida de estos personajes, que se dedican al disfrute de los placeres sensuales como eje central de su existencia.

LO PICTÓRICO COMO ESPEJO REIVINDICADOR

Otro componente que nos invita a pensar en la calidad artística de la novela es la presencia del elemento pictórico. La incorporación de personajes históricos, mitológicos y pertenecientes a la tradición cristiana, a través de la ficción plástica, y la asimilación de dichos personajes a los de la narración literaria tienen la finalidad de elevar a estos últimos a un plano simbólico, sagrado. Esta ubicación funciona como contrapunto de todo aquello que se expresa como bajo. Lo profano se manifiesta en las descripciones de los encuentros sexuales y en la fuerte carga simbólica de condena moral que constituyen la concreción del adulterio, la violación del tabú del incesto y la pedofilia. En síntesis, una historia de explícitas perversiones que conecta a los lectores con los aspectos inconscientes de la psiquis y cuestiona las convenciones narrativas.

La figura del hedonista Rigoberto se purifica al ser comparada con Candaules, rey de Libia, a quien también se lo llama Hermes (dios griego protector de los ladrones, comerciantes e inventores). Asimismo, Lucrecia es elevada por encima de su condición de mujer adúltera y pedófila, gracias a la asimilación con las diosas Diana y Venus; mientras que Alfonso, el ángel de la perversidad, es relacionado con el dios Eros.

Es interesante señalar que, en los capítulos dedicados a la narración plástica, observamos un cambio de punto de vista del narrador: se pasa de un narrador omnisciente que puede verlo y escucharlo todo —hasta los pensamientos de los protagonistas— a un narrador en primera persona que le da voz a algunos de los personajes presentes en los cuadros.

Como mencionamos anteriormente, ya en el capítulo 2, el lector contempla el cuadro titulado *Candaules, rey de Libia, muestra su mujer al primer ministro Giges*, pintado por Jacob Jordanes en 1648. En el caso de esta pintura, la mirada que se eleva es la del rey, uno de los dos hombres que se esconden tras el cortinado; el otro es Giges, su ministro, y la mujer desnuda a la que observan es Lucrecia, la esposa de Candaules. Ella ocupa el lugar central y se destaca por la claridad de su piel y de sus ropas blancas; el resto del cuadro se encuentra en penumbras, estética que responde a la característica barroca del claroscuro.

Hacia el final de capítulo 1, durante uno de sus encuentros sexuales, Lucrecia pregunta a su marido: «—¿Quién soy? —averiguó, ciega—. ¿Quién dices que he sido?» (Vargas Llosa, 1988, p. 23). Rigoberto responde: «—La esposa del rey de Libia, mi amor —estalló don Rigoberto, perdido en su sueño» (Vargas Llosa, 1988, p. 23). Es este diálogo el que constituirá la puerta de entrada para la aparición en escena de la voz de Candaules.

Don Rigoberto es asimilado a la figura real de Candaules, conocido a través de los relatos de Heródoto por episodios de *voyeurismo*, que disfrutaba junto con otro hombre. Su esposa Lucrecia, erigida en objeto de deseo, era famosa en su reino por la exuberancia de su cuerpo.

La siguiente pintura reproducida, *Diana después del baño*, ilustra el capítulo 5 y es fuente

inspiradora de un sueño de Lucrecia. El cuadro del año 1742, correspondiente a una estética neoclásica, fue creado por el pintor François Boucher, célebre por sus pinturas idílicas y voluptuosas de temas mitológicos. La figura central recrea a Diana, la diosa virgen de la caza y protectora de la naturaleza, cuyo equivalente en la mitología griega es Artemisa. Junto a ella, arrodillada y observando los pies de Diana, se encuentra una doncella; las dos están desnudas. Completan el cuadro las flechas y los faisanes muertos en la cacería que yacen en la tierra.

En el sueño, Lucrecia se convierte en espejo de Diana y se hace llamar Diana Lucrecia; la doncella es Justiniana, su criada más fiel. Ambas representan una escena de lesbianismo, mientras que en el relato se menciona a un pastorcito de ojos azules y bucles rubios cuyo nombre es Foncín, clara alusión a la figura de Fonchito.

En el capítulo 7, el cuadro referido es *Venus con el amor y la música*, de 1555, pintado por Tiziano. La composición responde a la temática mitológica característica del Renacimiento: otra vez la figura central es la de la diosa Venus, desnuda y tendida en una suerte de diván; es la diosa romana del amor, la belleza y la fertilidad; su correlato griego es Afrodita. A la izquierda de Venus, se halla el tañedor del órgano y, a su derecha, susurrándole al oído, el pequeño Cupido. En el centro se ubica una ventana a través de la cual observamos un jardín con una arboleda, un ciervo, un pavo real y un venado. Una fuente con la estatua de un sátiro completa la imagen del jardín. La obra presenta una rica simbología: la figura del ciervo es «Símbolo [...] del ardor sexual: figura al lado de la pareja Afrodita y Adonis; de la música, hasta el punto de acostarse para escucharla y porque su cornamenta tiene forma de lira» (Chevalier, 1986, p. 289). El pavo real representa la vanidad, en tanto que al sátiro, en la mitología griega, se lo relaciona con el apetito sexual.

El personaje que tiene la palabra es el pequeño Amor, quien susurra obscenidades al oído de Venus para despertarle el deseo en el momento en que llega su esposo, don Rigoberto. La descripción de Fonchito nos hace pensar en este pequeño Cupido: «Los bucles dorados revueltos, la boca entreabierta por la sorpresa mostrando la doble hilera de blanquísimos dientes, los grandes ojos azules...» (Vargas Llosa, 1988, p. 16). Respecto de este niño-ángel, dice Hernán Sánchez:

Del mismo modo que en la novela, en la mitología griega, Eros es una fuerza insatisfecha y caprichosa que finalmente siempre obtiene 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 (Sánchez, 2009, § 15).

El siguiente diálogo introduce la obra pictórica que inaugura el capítulo 9. Nuevamente se trata de una fantasía de don Rigoberto:

- ¿No preguntas quién soy? —murmuró, por fin, don Rigoberto.
 —¿Quién, quién amor mío? —le respondió con la impaciencia requerida, alentándolo.
 —Un monstruo, pues —le oyó decir, ya lejos, inalcanzable en el vuelo de su fantasía (Vargas Llosa, 1988, p. 117).

A diferencia de las pinturas anteriores, en las que las comparaciones con seres mitológicos o personajes históricos son evidentes y que, como ya mencionamos, elevan la condición de los personajes de la narración, en el siguiente cuadro, se produce un cambio de tono, una ruptura. Ya no podemos hablar de un lugar superior, sino todo lo contrario: los personajes que antes habían alcanzado la cima ahora caen y se enfrentan cara a cara con lo más bajo de su condición humana, incluso con lo siniestro.

Cabeza I, de Francis Bacon, fue pintada en 1948, a tan solo tres años del fin de la Segunda Guerra Mundial. Este hito histórico dejó profundas secuelas en las conciencias humanas, así como también una fuerte presencia en el imaginario colectivo del cuerpo degradado y mutilado, de la acechante muerte y de la vileza del hombre. En este marco histórico, se inscribe la pintura de Bacon. Es más accesible, de esta manera, comprender semejante representación del cuerpo humano como un objeto mutilado que regresa a la animalidad: este monstruo con una sola oreja, un solo ojo y muñones en lugar de brazos y piernas. El pintor disecciona el cuerpo para enfrentarnos a la vulnerabilidad humana, a través de la cual muestra cómo lo más abyecto del hombre lo conduce a una profunda agresividad y violencia sobre el cuerpo propio y sobre el ajeno.

El simbolismo que este ser monstruoso adquiere en la novela está ligado al deseo sexual humano. Representa la suma de los instintos que acercan al hombre a su animalidad y lo envilecen, despojándolo de todo el lirismo representado en las pinturas anteriores. Lo único intacto en su corporeidad es su sexo, hecho que resalta al placer sexual como eje de su existencia. El capítulo finaliza con la siguiente exhortación: «Mírame bien, amor mío. Reconóceme, reconóctete» (Vargas Llosa, 1988, p. 125). Podemos pensar que estamos ante la presencia de un llamado al lector para que asuma esa parte instintiva suya.

Lo no dicho, lo que no puede ser nombrado y es sugerido, apela al contenido de la psiquis que el psicoanálisis ha ubicado en el inconsciente como un aspecto más del ser humano. El logro de esta disciplina radica en incluir estos elementos como parte constitutiva del hombre que, aunque debe estar regulada, no representa un tabú ni forma parte de un desorden moral. En consonancia con este pensamiento, Fernández-Babineaux, refiriéndose al monstruo, afirma: «Este ser es la parte humana del deseo y ejercicio sexual concentrada en uno, que todo humano posee, pero que [...] reprime convirtiéndola en una monstruosidad en lugar de experimentarla como componente de su propia humanidad» (Fernández-Babineaux, 2010, § 11). Asimismo, Yushimito afirma: «Para Vargas Llosa, la violencia y los excesos son propios de la especie humana y, en consecuencia, el hombre debe aprender a canalizar ese

impulso autodestructivo en actividades que sean inofensivas para los otros y para sí mismo» (Yushimito, 2003, § 3).

El cuadro *Camino a Mendieta 10* (1977), de Fernando De Zszyszlo, es introducido por una ocurrencia de Fonchito: «—Te voy a decir algo que no sabes, madrastra —exclamó Alfonso, con una lucecita vibrante en las pupilas—. En el cuadro de la sala estás tú» (Vargas Llosa, 1988, p. 141). Es una pintura abstracta, vanguardista, caracterizada por líneas definidas en las que se pueden reconocer dos figuras geométricas de ángulos rectos. En una de ellas, con disposición vertical, se representa una boca, un brazo, dos columnas como piernas; la otra, dispuesta horizontalmente, se apoya sobre tres pequeñas columnas que constituyen lo que se presentará como un altar. En esta imagen es donde Alfonso ve a su madrastra como un laberinto de amor. La narración está en boca de la mujer, la figura que yace horizontal y le habla al hombre verticalizado acerca de una sexualidad explícita. El cuadro compara el acto sexual con un rito sagrado, pues se ha celebrado sobre un altar.

Finalmente, *La Anunciación* (1437), de Fray Angélico, aparece en el capítulo 14, cerrando la serie pictórica. La narración es introducida en el momento en el que don Rigoberto comprende el terrible engaño que ha sufrido y desea alejarse de los demonios de la carne y el sexo: «Sí, sí, ese 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» (Vargas Llosa, 1988, p. 176). Esta pintura registra el momento en que el arcángel Gabriel anuncia su mensaje a la Virgen María, la madre de Jesús; su figura, como representación de la pureza, castidad y maternidad, funciona como un contrapeso frente a la imagen que se venía construyendo de la mujer, dueña de un poderoso atractivo sensual y soberana de una sexualidad plena.

UNA NOVELA PENDULAR: ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO

A lo largo de la novela, apreciamos esta suerte de relación dialógica que existe entre lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo profano. El contenido sexual profano encuentra, casi permanentemente, su equilibrio en lo sagrado religioso. Esta presencia tiene la función de generar contrastes y, al mismo tiempo, ambigüedad: lo sagrado se desacraliza y lo profano se santifica.

En este sentido, son múltiples las referencias a la Trinidad: en la religión católica, la Trinidad está compuesta por el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, mientras que, en la novela, la trinidad es de índole erótica. La Sagrada Familia aquí está compuesta por Rigoberto, Lucrecia y Alfonsito. Asimismo, los triángulos sexuales también evocan esta figura trinitaria: el triángulo de Candaules, su esposa y el ministro Giges; el de Diana, Justiniana y Foncín, y el de Venus, Eros y Rigoberto.

Del mismo modo, dos sacramentos se mencionan en relación con actividades poco sagradas. Por una parte, Alfonso, al ver desnuda a Lucrecia, siente deseos de llorar: «Se me salen las lágrimas, igualito a cuando comulgo» (Vargas Llosa, 1988, p. 59). Por otra parte, para Rigoberto el acto de eliminar sus excreciones le produce «...la misma sensación de limpieza espiritual que lo poseía de niño, en el colegio de la Recoleta, después de confesar sus pecados

y cumplir la penitencia que le imponía el padre confesor» (Vargas Llosa, 1988, p. 82).

Con todo, el paradigma del contraste, un oxímoron en sí mismo, lo constituye el personaje de Alfonsito. Desde el comienzo es descripto como un ángel de aterciopelada tez rosada, grandes ojos azules y bucles rubios. Son múltiples las alusiones a su apariencia de querubín: «una carita de Niño Jesús» (Vargas Llosa, 1988, p. 16), «Un ángel de nacimiento» (Vargas Llosa, 1988, p. 17), «Él es como un angelito, no diferencia lo bueno de lo malo» (Vargas Llosa, 1988, p. 59), «Su cara parecía circundada por un halo radiante y rebosaba frescura y salud» (Vargas Llosa, 1988, p. 167). Sin embargo, esta apariencia angelical no se corresponde con su comportamiento, que culminará, en el capítulo final, con la revelación de la perversidad de Alfonso. Es su padre el que piensa respecto de Fonchito: «Así debía ser Luzbel» (Vargas Llosa, 1988, p. 175). Hernán Sánchez observa lo siguiente:

Pero aun 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 (Sánchez, 2009, § 13).

UNA MIRADA LACANIANA DE LA PERVERSIÓN COMO OPCIÓN FRENTE A LA CRISIS DE LA FAMILIA ACTUAL

Otro aspecto central de la novela es la construcción psicológica de las figuras de don Rigo-berto, Lucrecia y Alfonso. A la luz de la teoría psicoanalítica, podemos plantear la exhaustiva elaboración que el autor realiza de los tres personajes. Estos, lejos de constituirse en simples objetos cuya finalidad es el entretenimiento sexual, son forjados como delicadas urdimbres de emociones y reacciones condicionadas por múltiples aspectos de sus realidades, tanto internas como externas. En síntesis, como exponentes de la complejidad de la psiquis humana.

Desde el psicoanálisis, el niño, a partir del nacimiento, tiene una intensa relación con su madre, basada en la satisfacción de la necesidad que el pequeño requiere por su estado de vulnerabilidad. Esto no es logrado sin la palabra materna que lo instala en su condición de humanidad. La función materna se caracteriza por su constancia; la madre es un referente estable, pero cuando se ausenta —como en el caso de la novela—, el niño se enfrenta con su propia angustia. Para Lacan, este es el primer tiempo del Edipo en el que ambos, madre e hijo, forman un todo que es una ilusión; afirma: «El sujeto [niño] tiene claramente frente a él la fuente de todos los bienes» (Lacan, 1957, p. 111).

Con el crecimiento, el pequeño comprueba que la madre tiene otros intereses: el padre, una profesión, otros hijos. En ese momento se perfila la aparición del tercero, alguien que viene a separar: es la función paterna, es decir, el padre en su carácter de *portador de la ley*. La pareja madre-niño entraña el peligro de lo asfixiante, por eso, para un adecuado desarrollo, ambos deben quedar subordinados a la función paterna. Dice Lacan: «En el nombre del Padre

tenemos que reconocer el sostén de la función simbólica que desde el albor de los tiempos históricos identifica su persona con la figura de la ley» (Lacan, 1985, p. 267). Es el segundo tiempo del Edipo en el que la ley del Padre prohíbe la relación incestuosa. María Inés Negri se pronuncia al respecto: «El Deseo de la Madre, deseo caprichoso, arbitrario e insaciable es pacificado por el Nombre del Padre al articular el deseo a la ley» (Negri, 2007, p. 21).

La ley del Padre ordena y pacifica, regula esta relación absoluta con la madre y le indica una salida al niño hacia lo social, la escuela, los amigos, que lo llevan a participar en la cultura. Es el tercer tiempo del Edipo, el del Padre que autoriza. El niño pasa de una relación cuerpo a cuerpo con la madre, de absoluta dependencia, a una relación con el padre que es más independiente y que lo proyecta a un destino sexuado. Al identificarse con el padre, lo toma como modelo y se orienta hacia el porvenir, hacia el trabajo y los lazos exogámicos (amigos, novia, etc.). Podemos pensar que, en la novela, el niño ha quedado fijado a una búsqueda del lazo primario —primer tiempo del Edipo—, probablemente, por el trauma de la muerte de su madre. El Padre como separador no ha funcionado, por lo que el niño busca restaurar, en su madrastra, aquel vínculo perdido, y es eso lo que lo lleva por el camino equivocado. Quiere que sean tres para rivalizar, se encuentra en una cruel reivindicación de su lugar, no tolera ser el tercero en cuestión. El incesto se consuma porque él no es ya un niño pequeño, sino que ha alcanzado la pubertad, etapa delicada en la que comienza a manifestarse la sexualidad. Serge Cottet se refiere a ese momento: «Es evidente el carácter sintomático, incluso patológico, de la relación del sujeto con el sexo durante la pubertad» (Cottet, 1995, p. 9).

Respecto de la madrastra, se puede suponer que ella no ha sido madre y se encuentra en el límite de la edad en que puede procrear. El niño la seduce con su belleza y su fingida inocencia, y lo que empieza como un juego ingenuo, más adelante, dejará de serlo. Hernán Sánchez se refiere a la lucha entre deber y deseo que tiene lugar en 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 de su madrastra, y ésta terminará por convencerse de lo propio, de lo que sus inclinaciones le dictan (Sánchez, 2009, § 12).

El Padre está erotizado en el vínculo de pareja y, a la vez, centrado en sí mismo, en su cuerpo altamente narcisizado; se puede pensar que, como Padre, no cumple con su función.

Cuando el niño debería recibir afecto, comprensión, posibilidad de comunicarse, de ser escuchado, recibe, por parte de la madrastra, excitación sexual y, por parte de su padre, una indiferencia benévola. Debido a esta configuración de la pareja, se encuentra a la deriva y no posee los recursos defensivos que se esperan a su edad, como pudor, vergüenza, temor, culpa: «El pudor es el velo que se pone entre los íntimos y los otros» (Frediani, 2009, p. 293). Todo parece indicar que está estructurando una psique enferma.

En un devenir normal, el niño, al aceptar la ley del padre, acepta la realidad, las diferencias de edad y de generación, y aguarda la madurez biológica para realizar su deseo. Se identifica con distintos ideales, se hace consciente de ser un miembro de la sociedad y así asimila sus normas, leyes y prohibiciones.

Es evidente que Alfonso no pudo cumplir con estas cuestiones. No acepta la diferencia de edad y generación entre él y su madrastra, ni acepta los vínculos de parentesco que se han establecido a partir del matrimonio de su padre, ni espera su madurez para realizar sus deseos. No ha internalizado las leyes ni las prohibiciones, por lo que pasa al acto por medio de una sexualidad perversa que solo acarreará el sufrimiento y la destrucción de los vínculos familiares.

La institución familiar distingue a padres e hijos, les da un nombre, un lugar de sujetos singulares. Esta permite a cada cual saber quién es. En medio de una promiscuidad total, ninguno podría llamarse hijo, hermano o padre. No podría reconocerse ni reconocer a los demás. El Padre representa la ley que prohíbe el incesto: lo prohibido es hacer coincidir los lazos de parentesco con los del matrimonio, so pena de abolir la familia.

La novela ejemplifica esta situación, ya que en ella la ley no es respetada. El incesto se consuma con Lucrecia, quien, si bien no es la madre, debería ser una mujer prohibida porque le pertenece al padre. Esta relación acarrea la destrucción de la familia: fracasa el vínculo conyugal y fracasa la relación del Padre con el hijo. El niño queda a la deriva e intenta la búsqueda de otro lazo con la criada; es la repetición de un goce enfermo que lo condena a la soledad. Yushimito concluye respecto de la crisis de los personajes:

Don Rigoberto, agobiado por una decadencia repentina, física y moral, queda condenado a una muerte simbólica en su reclusión, pues su mundo de fantasía, su espacio secreto e inexpugnable, queda abatido y se desploma como un castillo de naipes. Lucrecia, manipulada por Fonchito, se enfrenta a un destierro definitivo (Yushimito, 2003, § 31).

Elogio de la madrastra fue escrita hacia 1988, época, para el psicoanálisis, caracterizada por la crisis de la institución familiar. Esta institución, considerada desde siempre como cuna de ideales y de identificaciones, anclaje seguro de exaltaciones morales y destino ejemplar para todo sujeto, parece tambalear en el mundo actual. El problema que padece la familia hoy es la caída del Padre. Este ya no es lo que era a principios de siglo: una figura fuerte, sostén de valores e ideales consistentes, educador y guía de su hogar. El Padre ha caído, fundamentalmente, a partir de la Segunda Guerra Mundial, no solo en el ámbito familiar, sino también en el social, lo cual se ve reflejado en la caída de los representantes del Padre (profesores, jueces, presidentes, policías, etc.). Esta carencia trae como consecuencia muchos de los síntomas que manifiesta la sociedad actual: adicciones, fracaso escolar, criminalidad, etc.

Elogio de la madrastra se inscribe en este panorama social: un Padre caído, centrado en sí mismo, indiferente para con su hijo, con una personalidad narcisista acentuada, subsumido

en fantasmas eróticos, que no puede cumplir su rol paterno de la forma adecuada ni puede ser el sostén consistente de este niño.

CONCLUSIÓN: BUSCAR LA BELLEZA ES SALVAR EL ARTE

En la Antigüedad, la sociedad poseía un concepto universal de la belleza claramente definido según la proporción y la armonía de las formas; la estética se ligaba íntimamente a la ética: lo bello era lo bueno y lo verdadero.

Sin embargo, el concepto de belleza ha ido modificándose a lo largo de la historia hasta llegar a nuestros días, días dominados por un relativismo que empuja al hombre a determinar lo bello para sí mismo. Lo estético y lo ético han roto sus lazos más íntimos para caminar por senderos que nunca se cruzan.

¿Cómo entendemos la belleza hoy en día? ¿Qué es arte y qué no lo es? Si bien es cierto que, con respecto a épocas pasadas, actualmente existe una mayor flexibilidad en cuanto a la inclusión en el canon artístico de obras que habían quedado fuera de él, debemos sostener firmemente la idea de que no todo producto humano puede alcanzar el estatus de arte. Lo que caracteriza una obra arte, lo que hace que un texto pueda ser considerado como artístico es su finalidad estética o su intención de comunicar una idea: El arte se encuentra en la búsqueda constante de la belleza. Por esta razón, proponemos desviar la mirada de lo erótico y focalizarnos en el requisito fundamental, único e indispensable de la obra de arte: su sed de belleza.

La novela erótica, como cualquier otro género, puede ser clasificada dentro del canon artístico en tanto que persigue las formas bellas. ¿Qué razones alegan los hombres para dejar a Dionisio fuera de la fiesta del arte? A través del tiempo, escritores como Rabelais, el Marqués de Sade, Henry Miller, Nabokov o Apollinaire han propuesto invitarlo a su celebración.

Elogio de la madrastra constituye un paradigma de la novela erótica al adoptar la temática sexual como columna vertebral del relato. Sin embargo, no podemos negar que esta posee un tratamiento estético junto con la intención de comunicar una idea: la de la existencia de la perversión en el mundo. No obstante, no debemos interpretar esto como placer perverso que se regodea en sí mismo, sino que debemos ser capaces de contemplar el tratamiento estético que eleva, indiscutiblemente, este relato a la categoría de creación literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cottet, S. (1995). Estructura y novela familiar en la adolescencia. *Registros. Psicoanálisis y Adolescencia*, 5, 9-15.
- Negri, I. (2007). Nuevos lazos familiares. En Belaga, G., Mazzuca, R., Naparstek, M., et al. *Patologías de la identificación en los lazos familiares y sociales* (pp. 21- 28). Buenos Aires: Grama.
- Frediani, M. (2009). Pudor. En Solano, L. & Miller, J-A. (Ed.). *Semblantes y sinthome. Actas*

- del VII Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis* (pp. 293-295). Buenos Aires: Grama.
- Chevallier, J. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Fernández-Babineaux, M. (2010). El discurso contracultural: La Madre Santa y la madre sexual en Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (45). Recuperado 29 de septiembre, 2012, desde <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/madrevll.html>.
- Lacan, J. (1957). *Las formaciones del inconciente*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lacan, J. (1985). *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sánchez, H. (2009). Erotismo, cultura y poder en el «Elogio de la madrastra», de Mario Vargas Llosa. *Anales de literatura hispanoamericana*, (23). Recuperado 29 de septiembre, 2012, desde <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52171>.
- Úbeda, P. (2007). El tema erótico como expresión de lo humano en Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa. *Revista de la facultad de Filosofía y Humanidades*, (14). Recuperado 29 de septiembre, 2012, desde <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewFile/9123/9127>.
- Vargas Llosa, M. (1988). *Elogio de la madrastra*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Yushimito del Valle, C. (2003). Elogio de la madrastra: Perversión e inocencia en el mundo del deseo. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (24). Recuperado 29 de septiembre, 2012, desde <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/elogio.html>.