

**Écfrasis, analogía,  
erotismo: *Elogio de la  
madrastra* de Mario Vargas  
Llosa**

Juan M. Berdeja Acevedo  
El Colegio de México  
jberdeja@colmex.mx

¿Qué sería de nosotros sin el lenguaje?  
 Nos hizo ser lo que somos.  
 Sólo él revela, en el límite,  
 el momento soberano en que ya no rige.  
 Al final, el que habla confiesa su impotencia.

Georges Bataille, *El Erotismo*

En el presente estudio sobre *Elogio de la madrastra*<sup>1</sup> (1988) de Mario Vargas Llosa (Perú, 1936), me interesa analizar la comunión entre pintura y narrativa que lleva al lector a entender las seis pinturas incluidas en la novela y los quince segmentos narrativos como un todo<sup>2</sup>. Me enfocaré únicamente en los casos que considero más iluminadores con respecto a la écfrasis y la analogía en el corpus de análisis.

Definamos el erotismo según Georges Bataille:

El erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre. En este punto solemos engañarnos, porque continuamente el hombre busca fuera un objeto del deseo. Ahora bien, ese objeto responde a

1 || En adelante se le denomina a la novela '*Elogio*'. Cuando se cite esta obra, sólo se proporciona el número de página entre paréntesis.

2 || No tengo la pretensión de analizar todos y cada uno de los casos en que aparece la écfrasis en mi corpus de análisis. Una revisión exhaustiva del discurso ecfástico en cada caso rebasaría por mucho la extensión de un trabajo como el que aquí pongo a disposición del lector. Me cifraré únicamente en dos casos porque, después de una rigurosa revisión de todos los posibles segmentos en que aparece la écfrasis en *Elogio*, creo que el del capítulo cinco ("Diana después de su baño") y el del capítulo doce ("Laberinto de amor") son una cala ejemplar de lo que me parece más importante con respecto a la relación interartística; arista más importante para mi ensayo. A lo largo de mi texto, empero, utilizo los otros casos como ejemplos liminares. Asimismo, hay que decir que *Elogio de la madrastra* (1988) no es el único texto de Mario Vargas Llosa donde se relacionan íntimamente el gesto pictórico y el narrativo, en la continuación a esta novela erótica once años después, *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), ese personaje (marido de Lucrecia y padre de Alfonso que también participa en *Elogio* con un par de écfrasis eróticas) anota reflexiones e interpretaciones sobre la obra de Egon Schiele; son en total diez casos de écfrasis. En el tenor que me interesa señalar, en *Los cuadernos* la narración se contagia del material pictórico y se eterniza el instante; la acción se detiene, se hace estática: Lucrecia y su servidumbre se quedan inmóviles al intentar saciar los deseos de Foncín, quien les exige que imiten las diferentes obras del pintor austriaco. La analogía pintura-realidad diegética en esa segunda novela erótica del peruano es un aspecto interesante que quizá desarrolle en trabajos posteriores. Un análisis riguroso de la continuación de *Elogio* con respecto a la interacción literatura-pintura se encuentra en "Egon Schiele y *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa: iconotextualidad e intermedialidad" de Guadalupe Martí-Peña. Asimismo, se debe tener en cuenta que Mario Vargas Llosa es un crítico de arte, lo demuestran muchos de sus artículos para *El país* y su libro *La civilización del espectáculo* (Alfaguara, 2012); el autor posee amplios conocimientos sobre la relación pintura-literatura y guarda relaciones muy cercanas con pintores y escultores (tal es el caso de Fernando de Szyszlo, que se revisa en páginas posteriores).

la interioridad del deseo. La elección de un objeto depende siempre de los gustos personales del sujeto. (Bataille, *El erotismo*, 33).

Con respecto a la écfrasis en *Elogio*, recuérdese que ésta comienza por elecciones en apariencia arbitrarias por parte de los personajes; ocurre que en esas elecciones se cifra su pretendida interioridad o, al menos, la interioridad con la que el escritor peruano configuró a sus personajes; la écfrasis misma es una importante herramienta de configuración.

Vargas Llosa siempre ha sido partidario de las ideas de Georges Bataille; lo demuestra el prólogo que escribió para *Historia del ojo* en la edición de Tusquets en 1978: "El placer glaciario"<sup>3</sup>, donde el autor de *Pantaleón y las visitadoras* explica que el erotismo es el resultado de la conjunción entre la obsesión y el secreto develado<sup>4</sup>. En *Elogio*, el erotismo alcanza el estatus de modelo epistemológico, de herramienta heurística y de medio primordial de exégesis y, veremos, es el elemento de conexión entre pintura y narrativa. Por eso el autor denomina a su obra "novela erótica".

Dentro de la diégesis, es el deseo sexual (parte intrínseca del erotismo que requiere del secreto) lo que mueve al niño Alfonso a buscar encuentros con su madrastra Lucrecia y lo que provoca que ella corresponda; es lo que lleva a don Rigoberto a los juegos amorosos con su esposa (Lucrecia) y lo que detona los rasgos edípicos de la novela conflicto al hijo con su padre. Tan es así que las descripciones del infante protagonista siempre determinan y establecen analogías por medio de la pintura de contenido sexual:

3 || Bataille publicó *Histoire de l'oeil* en 1928 (bajo el seudónimo: Lord Auch), en una edición de únicamente ciento treinta y cuatro ejemplares, ilustrada con litografías del surrealista André Masson. En 1940 se editó una versión revisada de la novela, con grabados de Hans Bellmer. Luego de su tercera publicación (1941), en 1967 (después de la muerte del filósofo francés), aparece la edición en la que ya se adjudica dicha obra a Bataille, con lo que la editorial de Jean-Jacques Pauvert publicó la edición póstuma que contiene un facsímil del "Plan de continuación" de la novela. Estas versiones se encuentran como apéndice al volumen de las *Obras completas* que Gallimard editó (con una introducción de Michel Foucault) en 1970. Para 1977 Ruedo Ibérico (París) llevó a cabo la traducción al español. Así se llega a la edición mencionada de Tusquets que se acompaña del ensayo de Vargas Llosa titulado "El placer glaciario". Nótese, asimismo, que Bataille ya propone la relación imagen-discurso escrito: lo visual es inmediato y fija una idea en su receptor, en este sentido es entendible que lo erótico se exprese más eficazmente en lo visual que en lo discursivo.

4 || El secreto es parte fundamental del erotismo en *Elogio*, baste la siguiente cita como ejemplo: "*Aunque nunca admitiría en voz alta semejante cosa, menos delante de su marido, cuando se hallaba a solas, como ahora, doña Lucrecia se preguntaba si el niño no estaba efectivamente descubriendo el deseo, la poesía naciente del cuerpo, valiéndose de ella como estímulo [...] el niño tenía una mirada tan franca, tan dulce, que a doña Lucrecia le parecía imposible que la cabecita rubicunda de aquel primor que posaba de pastorcillo en los nacimientos del Colegio Santamaría pudiera albergar pensamientos sucios, escabrosos.*" (53; el énfasis es mío).

No es mi amante. ¿Cómo podría serlo a su edad? ¿Qué era entonces? Su amorillo, se dijo. Su *spintria*. 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 amatorio. (146)<sup>5</sup>.

Conviene resaltar dos aspectos en la cita: analogía y contraste. Por un lado, la analogía que se establece en la mente de Lucrecia esconde una impronta teórica importante: como medio cognoscitivo, la analogía supone el acercamiento de dos elementos por medio de una conexión irrevocable. En este caso, la analogía es la belleza y la aparente inocencia tanto de Fonsito cuanto de los personajes en los cuadros mencionados.

Así, para Lucrecia, Fonsín es bello como un angelito renacentista. Lo erótico (como sugestión y reconocimiento de la belleza), impera en la conceptualización de Lucrecia sobre su objeto del deseo. Entre la pintura y la narrativa está la analogía Fonsito / angelito y en el centro de ésta se encuentra el erotismo. Es un procedimiento microscópico (pues va de más a menos, de lo amplio a lo mínimo) lo que nos propone Vargas Llosa, tan sutil que no se hace perceptible sin la reflexión sobre las relaciones entre pintura y narrativa.

Por otro lado, está el contraste entre la inocencia del niño y lo ardoroso de un combate amatorio. La misma novela hace referencia a ese artificio en la pintura<sup>6</sup>, pero éste también funciona diegéticamente ya que la condición infantil de Fonsito contrasta con sus actitudes seductoras. Es interesante cómo funciona este artificio en la pintura. El contraste maximiza las características de uno y otro elemento, y lo mismo ocurre con la apariencia de Alfonsito a la luz de su comportamiento; bien pudo Vargas Llosa tomar esa técnica pictórica para llevarla a lo narrativo.

---

5 || El término viene de la voz griega *sphinkēr* ("lo que une"), y se refiere a una suerte de monedas o fichas con contenido sexual existentes en el imperio romano; no se sabe si estos objetos circularon en la vida social o fueron acuñadas para una colección privada. La palabra pasa al Renacimiento como una especie de nexo entre lo sexual y la inocencia, de ahí que se denomine así a esa especie de querubín que aparece en ciertos cuadros de contenido amatorio. Ya se dijo que la analogía es el artificio más importante de la novela, sobre todo en los segmentos ecfásticos; en este caso particular, "lo que une" es la analogía, que enseña 'a ver cómo' y que es la herramienta más eficaz de la interpretación erótica en la novela.

6 || Tómese como ejemplo el cuadro *Abuelo con su nieto* de Domenico Ghirlandaio Curradi, donde se observa a un anciano con una nariz terriblemente maltratada y llena de ámpulas; éste sostiene tiernamente a un niño, quien lo mira sin asombro y retribuyendo la mirada. En el mismo nivel de la nariz, se puede ver una ventana por la que se percibe una pequeña y muy verde montaña con árboles y un río que corre debajo, un *locus amoenus* que, al estar a la misma altura de la horrible nariz, provoca un contraste muy evidente entre lo grotesco y lo naturalmente bello (casi un espacio maravilloso e idílico).

Primer caso. *Diana después de su baño* (1742) de François Boucher



Las écfrasis de las pinturas, hechas éstas por los personajes, se encaminan siempre a una transgresión sexual (erótica) de los discursos y los objetos que describen<sup>7</sup>. Véase un primer ejemplo. En él, como en otros cuatro de los seis casos, un personaje de la novela (aquí es Lucrecia) se identifica con otro del lienzo que contempla en la diégesis. Esa identificación tiene lugar en una écfrasis que, en todos y cada uno de los casos, se orienta hacia lo erótico batailleano.

Ésa, la de la izquierda, soy yo, Diana Lucrecia [...] A mi derecha, inclinada, mirándome el pie, está Justiniana, mi favorita [este personaje, en la novela, es quien se encarga de la limpieza del hogar

7 || Un problema, nada fácil de resolver, es definir el término écfrasis. Valerie Robillard tiene razón cuando explica que: "si percibimos la ecfraisis [sic] como un problema teórico, la dificultad de su definición no necesariamente tiene su origen en la manera en que interactúan las artes, sino en las categorías que empleamos para explicar dicha interacción o [...] en cómo «nombramos» lo que vemos" (Robillard, "En busca...", 31). En los casos analizados, he notado que la écfrasis es llevada a cabo por medio de procedimientos analógicos (y ocasionalmente con prosopopeyas). De ahí que mis análisis resalten la manera en que las écfrasis elegidas "enseñen" a *ver como...*, a interpretar los lienzos que conforman sus *corpora* de análisis. Se puede definir, para este trabajo, como propone Antonio Monegal: "se trata de una modalidad discursiva propia de la literatura, que se basa precisamente en la invocación y la evocación de la visualidad, y como tal se convierte en un laboratorio de experimentación idóneo para comparar los diferentes sistemas de representación, y comprobar hasta qué punto es posible el intercambio en ellas". (Monegal, "Diálogo y comparación...", 18; el énfasis es mío). No es, de esta manera, relevante preguntarse si Vargas Llosa logra "traducir" con éxito de la pintura a la literatura; en realidad, es más interesante mostrar el intento de cooperación interartístico y cómo es que el erotismo hace las veces de nexo entre las diferentes expresiones estéticas. El desafío de analizar *Elogio* es poder percibir y articular los procesos de interacción artísticos para así articular una interpretación de su construcción híbrida (narrativa/pictórica).

y a su vez de cuidar a Alfonso]. Acabamos de bañarnos y vamos a hacer el amor. [...] El personaje principal no está en el cuadro. Mejor dicho no se le ve. Anda por allí detrás, oculto en la arboleda, espiándonos [...]. Lo llaman Foncín. (69-70).

La écfrasis erótica en *Elogio* tiene una naturaleza compleja. Si en un primer acercamiento parece una descripción ficcional (pues la hace un personaje de la novela), al analizarla detenidamente se observan varios procedimientos<sup>8</sup>. A saber, primero, el cuadro en cuestión, *Diana después de su baño* (1742) de François Boucher, es animado no únicamente en lo visual, sino también en la psique de los personajes; si se revisan los diferentes verbos que contiene la écfrasis, el lector notará que los protagonistas del cuadro piensan, sienten deseo, cazan, beben, se cansan, gozan, espían. El proceso de animación del cuadro nos otorga una segunda historia dentro de éste, provocando que las narraciones se estructuren a la manera de las cajas chinas: relato marco / cuadro (que ya cuenta una historia *per se*) / relato ecfástico (erótico). Luego, nótese el proceso de analogía descrito antes: Lucrecia, al describir el lienzo, se hace análoga a un personaje de éste y es desde esa analogía que lleva a cabo su écfrasis; asimismo ocurre con el Foncín-*voyeur*. La lectura voyeurista enlaza el momento del relato marco en que Foncín es descubierto por Justiniana espiando en el baño a su madrastra<sup>9</sup>. El cuadro *Diana después de su baño* funciona como punto de encuentro entre el relato marco y la écfrasis narrativa-erótica gracias a la aparente ausencia de Foncín en el cuadro, quien es propuesto por Lucrecia como el que observa<sup>10</sup>. En fin,

8 || Conviene aquí citar a Murray Krieger, con su ensayo "El problema de la écfrasis": "El principio ecfástico ha aprendido a manejarse sin la écfrasis literal a fin de explorar más libremente los poderes ilusorios del lenguaje" (150). Más bien, en estos casos se inclina a lo sexual, lo abstracto, lo íntimo y al voyeurismo, por ello la denomino con el adjetivo "erótica".

9 || "En definitiva, la écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye [como a Foncín, el observador]. Diríase que estamos ante una inversión de las relaciones normales entre texto y comentario" (Riffaterre, "La ilusión...", 164).

10 || La analogía 'personaje de la novela/personaje protagonista de las pinturas' es un artificio utilizado en todas y cada una de las écfrasis de *Elogio*. Como ejemplo está la siguiente cita, que tiene lugar en el capítulo donde se describe el cuadro de Tiziano Vecellio, *Venus con el Amor y la Música* (sin fecha): "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). Fantasía erótica, transformación simbólica y écfrasis, en todos los casos, están unidas íntimamente en función del relato marco y de la *intentio auctoris* de causar ciertos efectos eróticos en el lector. Caso paradigmático es el uso de la segunda persona y el cierre de la écfrasis del óleo de Francis Bacon, *Cabeza I* (1948) en el capítulo nueve "Semblanza de humano": "Mírame bien, amor mío. Reconóceme, reconócete" (125). No sólo se habla de provocar la aprensión de sí por parte de don Rigoberto (personaje que lleva a cabo la écfrasis erótica) en el cuadro y de la intención de que Lucrecia, a quien se dirige dicha interpretación del cuadro; el mismo lector puede estar sujeto a esos

si se piensa en lo propuesto por las teorías que diferencian la representación pictórica de la literaria con respecto al tiempo (la pintura manifiesta un instante y un espacio, la literatura es capaz de temporalizar lo representado)<sup>11</sup>, la écfrasis citada cumple con el factor del tiempo al historizar a los personajes y objetos descritos y dar un tiempo específico a los acontecimientos que narra: el encuentro amoroso entre Diana / Lucrecia y su esclava / Justiniana está a punto de suceder, el goce de la comida y el vino y, asimismo, el baño (instante anterior que marca la imagen pictórica y el título que da Boucher a su lienzo) ha pasado ya. La écfrasis se encarga de situar en un tiempo muy específico (entre un antes y un después) la imagen que tanto Foncín como el lector tienen ante sí:

*Ahora, en este mismo instante, Justiniana y yo vamos a actuar para él y Foncín, simplemente permaneciendo allí, detrás, entre el muro de piedra y la arboleda, actuará también para nosotras. En breve, esa eterna movilidad se animará y será tiempo, historia. Ladrarán los sabuesos, trinará el bosque [nótese, a partir de aquí, cómo se trabaja con la prosopopeya en futuro inminente], el agua del río discurrirá cantando entre la grava y los juncos y las coposas nubes viajarán hacia el Oriente, impulsada por el mismo vientecillo jugueteón que removerá los rizos alegres de mi favorita [...] Pronto estaremos entreveradas [...] A nuestro alrededor los sabuesos merodearán echando el vaho de sus fauces ansiosas y acaso nos lamerán, excitados [...] Allí estará él y nosotras inmóviles otra vez, en otro instante eterno. (74-75; el énfasis es mío).*

Frente a la inminencia y a la inmediatez que da la écfrasis narrativa (y la prosopopeya), está el instante eterno. Incluso lo gratuito (los sabuesos, que eran meros adornos visuales) se anima. Cuadro y narración ecfrástica se unen en pos de la búsqueda de un efecto erótico que anima el instante y lo eterniza a la vez. La literatura se aprovecha de la pintura para causar un efecto básico: el placer de la contemplación. Es así como se puede observar y dar justa medida al proceso narrativo y ecfrástico que se lleva a cabo en el caso analizado. Instante e historia (narración) no se

---

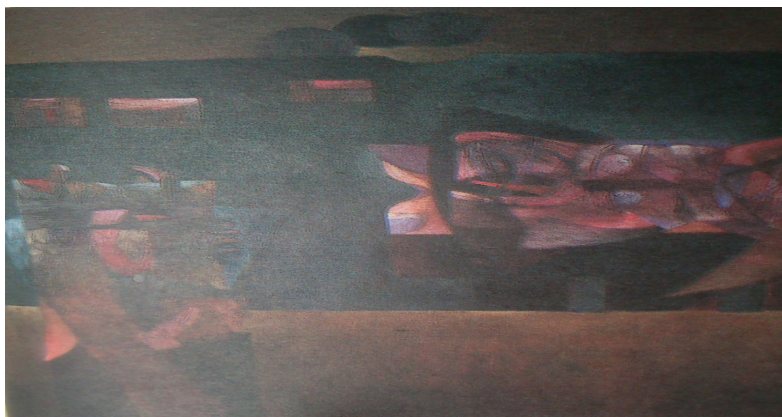
juegos especulares donde el cuadro refleja a los personajes, los personajes al lector y, por ende, el cuadro al lector. La urgencia del reconocimiento, gracias a las relaciones establecidas entre óleo y narración, puede afectar al receptor extradiegtico.

11 || En su ensayo *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* (1766), G. E. Lessing cuestiona la igualdad entre las artes visuales y las verbales y la capacidad de ambas para "traducirse" fuera de sus propias leyes genéricas. Lessing explica que lo verbal se relaciona con el tiempo y la acción mientras que lo visual lo está con lo espacial y la suspensión de la acción. Lo cierto es que productos interartísticos como el que aquí se analiza demuestran que si bien las diferencias son más o menos claras, puede haber una cooperación muy pertinente entre las artes, sobre todo si se enfocan en asuntos como el erotismo, que se sirven al tiempo de lo visual, lo espacial, lo verbal, lo temporal.

niegan, sino que cooperan para provocar y convocar la presencia del erotismo: una fuerza que lo impregna e impera todo: cuadro y relato; fantasía diegética y recepción. Al respecto, son pertinentes las palabras de Antonio Monegal:

Vivimos cada vez más en un entorno cultural que contradice a Lessing: [con su famoso *Laoconte*] donde las artes ya no pueden dividirse en temporales y espaciales [...] y donde los artistas persiguen justamente la rotura de las barreras entre las artes y se entregan a las formas híbridas e impuras, experimentando con todas las posibles variedades de la contaminación [me inclino más por el término “interacción”]. (Monegal, “Diálogo y comparación...”, 10).

Segundo caso. *Camino a Mendieta 10* (1987) de Fernando de Szyszlo



Léase el significado propuesto en voz de Foncín sobre ese lienzo. La écfrasis se cifra en una imagen pictórica que representa el momento posterior a un encuentro sexual con su madrastra:

—Te voy a decir algo que no sabes, madrastra. [...] En el cuadro de la sala estás tú [...] —Pero si en la sala hay un Szyszlo —murmuró [Lucrecia], con desgana—. Un cuadro abstracto, chiquitín. Alfonsito soltó una carcajada. —Pues ésa eres tú —afirmó. [...] Entonces ahora ya sé lo que quiere decir un cuadro abstracto —reflexionó el niño sin levantar la cara de la almohada—. ¡Un cuadro cochino! Ni me lo olía, madrastra. (141).

Aquí Foncín participa del cuadro como exégeta erótico, hace lo mismo que Lucrecia y su padre: “resuelve” la pintura por medio del deseo. Determina la interpretación y el lector, desde su pacto narrativo, no puede sino seguir esa interpretación en pos de la continuidad del relato. Lo erótico se instala, determina la relación cuadro-lector intradiegético, esto es la relación cuadro-Lucrecia. La interpretación que da el personaje funciona para dejar testimonio de cómo opera la recepción de un cuadro y su écfrasis: el material



pictórico (mucho más el de tipo abstracto) es susceptible de las interpretaciones más variadas.

"¿Cómo puede ser mi retrato un cuadro en el que no hay figuras, sino formas geométricas y colores?" (147), se pregunta Lucrecia. La respuesta puede hallarse en el reconocimiento del erotismo como herramienta cognitiva: la madrastra es vista como algo abstracto porque el deseo y el acto sexual la (re)configuran, pues el acrílico sobre tela se interpreta como referencia al acto sexual; así, se propone al erotismo como herramienta primordial en la exégesis pictórica que lleva a cabo el niño: "—Es tu retrato secreto, pues. [...] De lo que nadie sabe ni ve de ti. Sólo yo, ah y mi papá, por supuesto" (148). La clave es la impronta secreta que da el personaje a la imagen; la analogía 'retrato secreto/cuadro' convoca la ceremonia erótica / íntima: el encuentro amoroso, del que únicamente participan Alfonso, Lucrecia y Rigoberto.

La lectura propuesta por Foncín es sustentada en la psique de su madrastra: "[Lucrecia] bajó a la sala y estuvo contemplando el Szyzlo largo rato. Fue como si nunca lo hubiera visto antes, como si el cuadro, igual que una serpiente o una mariposa, hubiera mudado de apariencia y de ser" (151). Ése es el efecto de todas y cada una de las écfrasis eróticas de la novela: la interpretación y descripción del cuadro afecta las posibles experiencias del mismo. La ficción, gracias a la glosa erótica, afecta y determina al material pictórico de que se sirve. Cito la écfrasis que, influenciada por la de Alfonso, enuncia Lucrecia para su esposo:

La figura geométrica de la franja central, en la mitad misma del cuadro, esa silueta plana de paquidermo de tres patas es un altar, un ara, o, si tienes el espíritu alérgico al simbolismo religioso, un decorado teatral. [...] Acaba de oficiarse una ceremonia excitante, de reverberaciones deliciosas y *crueles* y *lo que ves son sus vestigios y sus consecuencias*. [...]. Sí, vida mía, aquello que yace sobre la piedra ceremonial (o, si prefieres, el decorado prehispánico), [...], *soy yo misma*. Entiéndeme: *yo, vista de adentro y de abajo*, cuando tú me calcinas y me exprimes [...]. Porque tú estás allí también. Mirándome como autopsiándome. Ése de espaldas que me observa, ¿quién podría ser sino tú? *Ahora sabes cómo soy*. (157-159; el énfasis es mío).

Ocurre el proceso anverso a las écfrasis anteriores, donde el personaje que habla en primera persona es quien determina al material pictórico descrito y narrativizado. Aquí sucede lo contrario: Lucrecia adquiere y se define por medio de la abstracción que acusa el cuadro de Szyzlo. Se hace énfasis, así, en que la écfrasis (ya como descripción, ya como interpretación) es un asunto de perspectiva, de elección y del estado mental del observador-receptor-enunciador. Como nada escapa al erotismo en la novela, la abstracción que sufre Lucrecia (y también Rigoberto) frente al

cuadro está sujeta —intrínsecamente— a lo sexual. El proceso de abstracción continúa:

*Nos han quitado la epidermis y ablandado los huesos, descubierto nuestras vísceras y cartílagos, expuesto a la luz todo lo que, en la misa o representación amorosa que concelebramos, compareció, creció, sudó y excretó. Nos han dejado sin secretos, mi amor. Esa soy yo, esclavo y amo, tu ofrenda [...] Se ha suspendido el tiempo, por supuesto. Allí no envejeceremos ni moriremos. [...] Han sido abolidos también los sentimientos altruistas, la metafísica y la historia, el raciocinio neutro [...] Hemos perdido el apellido y el nombre, la faz y el pelo, la respetable apariencia y los derechos civiles. Pero hemos ganado magia, misterio y fruición corporal. Éramos una mujer y un hombre y ahora somos eyaculación, orgasmo y una idea fija. Nos hemos vuelto sagrados y obsesivos.* (160; el énfasis es mío).

Si en el primer caso la pintura de Boucher se "narrativiza" en función del relato marco y ocurre la animación de lo temporal (resuena G. E. Lessing), aquí ocurre que dicho relato marco se "pictoriza", se *abstrae* en función y por determinación del Szyzlo. El tiempo narrativo queda fijo y Lucrecia y Rigoberto, gracias a la écfrasis erótica que tiende nexos entre la pintura y la literatura, son definidos en su esencia meramente erótica, ya no son representaciones de una mujer y de un hombre, sino una abstracción absoluta: son lo que sucedió en el lecho amatorio: restos de la actividad sexual, una "idea fija"; se han convertido en símbolos gracias a que son interpretados desde el cuadro como una analogía del encuentro erótico.

Pero, ¿por qué convertir en símbolos a dos personajes? Porque el lenguaje, con toda su amplísima gama de posibilidades se haya restringido frente al erotismo: George Steiner, al dialogar con la obra de Ludwig Wittgenstein, explica que "el lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido, el resto [...] es silencio" (*Lenguaje y silencio*, 38). Con base en los ejercicios efrásticos de Vargas Llosa habría que matizar lo dicho por Steiner: el resto no es silencio, el resto son otros leguajes: a saber, el pictórico, el musical, el erótico, entre otros.

El lenguaje, desde sus relaciones convencionales con la realidad (diegética), ha de ser puesto en crisis (jamás abolido) para poder representar lo abstracto: la amalgama de la sintaxis y la imagen que implica la écfrasis exige esto si se ha de llegar a una esencia de índole erótica: "El desnudamiento esencial que cada cual exige

del otro en la fiesta del amor y esa fusión, sólo pueden expresarse adecuadamente traumatizando la sintaxis: yo te me entrego, me te masturbas, chupatemémonos" (161)<sup>12</sup>.

Ese espacio mínimo entre lo pictórico-abstracto y lo narrativo, esa transformación de la sintaxis, es el lugar donde el lenguaje — escribió Bataille— "confiesa su impotencia" y se obliga al cambio: una representación otra, minúscula pero ideal. No se habría llegado a ese discurso intimista, microscópicamente abstracto y eficaz para la representación, sin el contagio de lo abstracto por parte de lo narrativo. Antes que anularse, los discursos de la pintura y la literatura cooperan para una eficiente expresión del erotismo<sup>13</sup>.

La analogía (erótica) 'personaje-imagen abstracta' no ocurre sin afectar incluso la disposición y al mismo lenguaje de la representación, pero su efecto no es caótico ni provoca confusión, antes bien origina una escritura otra, alternativa en el sentido en que logra incluir a dos personajes en la expresión de un yo; expresa, en abstracto, una comunión, todo esto causado por los efectos que provoca la atenta mirada sobre el Szyzlo (y, por supuesto, un trabajo con el lenguaje por parte de Vargas Llosa). El caso no se repite en la novela, lo que hace que la comunión abstracta en la pintura, pero sobre todo en la narrativa, quede como una marca y llame la atención en la relectura. Ése es el punto nodal: la abstracción discursiva, provocada por la participación de lo pictórico en lo narrativo.

12 || Precisamente contra esa equivalencia o concordancia verbal [mundo y hechos empíricos/palabra] se rebeló el arte moderno. Precisamente porque gran parte de la pintura de los siglos XVIII y XIX parecía sólo una ilustración de conceptos verbales. Van Gogh afirmaba que el pintor pinta, no lo que ve, sino lo que siente. Lo visto puede ponerse en palabras; lo sentido puede presentarse en un nivel anterior o exterior al lenguaje" (39). La cita más reciente de *Elogio* estaría, en el sentido que apunta George Steiner, en los límites de lo exterior al lenguaje al trastocar el orden sintáctico en busca de la expresión del sentimiento y la experiencia eróticos.

13 || En ese tenor, convienen las ideas de Bataille: "Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas [como ocurre en la cita apostada con la sintaxis]. Repito: una disolución de las formas de vida social, regular, que fundamentan el orden [...] Pero en el erotismo, [...] la vida discontinua [...] no está condenada, por más que diga Sade, a desaparecer; sólo es cuestionada. Debe ser perturbada, alterada al máximo [como sucede con la sintaxis en el segmento analizado]" (Bataille, *El erotismo*, 23; el énfasis es mío). El erotismo puede expresarse más fielmente, en la perturbación, la alteración y la "traumatización de la sintaxis", como se explica en voz de Lucrecia y demuestra la última cita. Ésa es una de las apuestas de la cooperación entre literatura y pintura que propone la novela de Vargas Llosa. Lo que hay, pues, es un intento de expresar el erotismo desde sus propias dinámicas y sus leyes immanentes o, al menos, las que expone Bataille. En última instancia "el deseo y el arte crean", explica Guadalupe Martí-Peña en otro artículo sobre *Elogio* en comparación con *Los cuadernos de don Rigoberto*. (Martí-Peña, "Elogio de ...", 55-81).

Écfrasis, analogía, erotismo, son una suma que expresa la multiplicidad que el lector empírico percibe en *Elogio de la madrastra*; se afirman como *leitmotivs* y suponen símbolos de la comunión entre pintura y narrativa. Queda entonces, convocar a los lectores y escritores que entran en contacto con esta novela, quienes van a decidir sobre la sobrevivencia o la muerte de la comunión pictórico-narrativa como realidad material y como discurso. Resta preguntarse si la pretendida fusión artística configura una sensibilidad de época, con sus apetencias o terrores, con sus artificios y sus técnicas.

## Bibliografía

- Bataille, Georges. *El Erotismo* (1957), trad. de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México: Tusquets, 2008. Colección Fábula.
- Feral, Carlos. "Diálogo en El Ateneo". *Revista Alenarte*. <http://alenarterevista.net/mario-vargas-llosa-y-fernando-szyszlodialogo-en-el-ateneo-por-carlos-feral/> [4 de marzo, 2013].
- Gnutzman, Rita. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Júcar, 1992.
- Kibédi Varga, Áron. "Criterios para descubrir las relaciones entre palabra e imagen". *Literatura y pintura*, intr., comp. y bibl. por Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000: 109-137.
- Krieger, Murray. "El problema de la écfrasis". *Literatura y pintura*, intr., comp. y bibl. por Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000: 139-160.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*, intr. de Justino Fernández, trad. de Amalia Raggio. México: UNAM, 1960. Colección Nuestros clásicos, serie Estética.
- Martí-Peña, Guadalupe. "Egon Schiele y *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vagas Llosa: iconotextualidad e intermedialidad". *Revista Iberoamericana*, Vol. lxvi, Núm. 190 (enero-marzo 2000): 93-111.
- Steiner, George. "El abandono de la palabra". *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, e lenguaje y lo inhumano*, trad. Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa, 2003: 29-52.
- \_\_\_\_\_. "Elogio de la madrastra y *Los cuadernos de don Rigoberto*: una vanitas contemporánea". *Bulletin of Hispanic studies*, Vol. 81, Núm. 1 (2004): 55-81.
- Marting, Diane E. "Concealing Peru in Mario Vargas Llosa's *Elogio de la Madrastra*". *Chasqui*, Vol. 27, Núm. 2 (noviembre 1998): 38-53.
- Monegal, Antonio. "Diálogo y comparación entre las artes". *Literatura y pintura*, intr., comp. y bibl. por Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000: 9-24.
- Riffaterre, Michael. "La ilusión de la écfrasis". *Literatura y pintura*, intr., comp. y bibl. por Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000: 161-185.
- Robiellard, Valerie. "En busca de la écfrasis". *Entre artes/entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, Susana González e Irene Artigas (eds.). México: UNAM, 2009.
- Vargas Llosa, Mario. *Elogio de la madrastra*. México: Grijalbo, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Los cuadernos de don Rigoberto*. Madrid: Alfaguara, 1997.