

***El discurso contracultural: La Madre Santa
y la madre sexual en Elogio de la madrastra,
de Mario Vargas Llosa***

María Fernández-Babineaux
Texas A&M University-Commerce
maria_babineaux@tamu-commerce.edu

Resumen

Este artículo analiza cómo la obra de Vargas Llosa *Elogio de la madrastra* deconstruye la idea del “marianismo” tan arraigado en la cultura hispanoamericana en relación a la mujer como madre. El texto subvierte los parámetros culturales de la madre tradicional contraponiendo la idea de la madre que ejerce su sexualidad, dando como resultado una obra que subvierte los sólidos fundamentos culturales sedimentados por la religión católica.

Palabras clave: Marianismo, maternidad, erotismo, Vargas Llosa, religión

***The counter-discourse: The Holy Mother and the
sexual mother in Mario Vargas Llosa's
Praise of the Stepmother***

Abstract

This article analyzes Vargas Llosa's novel *Elogio de la madrastra* deconstructing the idea of “marianismo” deeply rooted in Hispanic American culture relating to women as mothers. The text subverts the cultural parameters of the traditional mother and contra poses the idea of the mother who exercises her sexuality. Vargas

Llosa's novel as a result subverts the solid cultural foundation of Catholic religion and its ideology.

Keywords: Marianism, maternity, eroticism, Vargas Llosa, religion.

Le discours contreculturel: La Mère Sainte et la mère sexuelle dans « Éloge de la belle-mère », de Mario Vargas Llosa

Résumé

Cet article essaie d'analyser dans quelle mesure l'oeuvre de Vargas Llosa, « Éloge de la belle-mère », déconstruit l'idée du « mariannisme », si ancrée dans la culture hispanoaméricaine, par rapport à la femme en tant que mère. Le texte renverse les paramètres culturels de la mère traditionnelle, opposant l'idée de la mère qui exerce sa sexualité. Ce qui en résulte, c'est une oeuvre qui bouleverse les fondements culturels, très solides, enracinés dans la religion catholique.

Mots clés: Mariannisme, maternité, erotisme, Vargas Llosa, religion.

Este ensayo analizará la imagen de la madre como paradigma de “santidad” en el imaginario cultural latinoamericano en contraste con su representación en la novela *Elogio de la madrastra* (Vargas, 1988). En la novela de Vargas Llosa la madre es representada como la contraparte tradicionalmente vedada: la madre que ejerce su sexualidad.¹ En su tesis doctoral, Pedro Koo afirma que por el contrario, en *Elogio*, el cuerpo del hombre y su sexualidad es “en lugar central” (Koo 2003: 96). En general, la crítica ha analizado *Elogio de la madrastra* tomando como punto de partida al autor (Ubilluz, Marting, Koo, Geisdorger Feal). Este análisis, en contraste, se aproxima a la obra desde una lectura deconstructiva que se nutre del pensamiento de Roland Barthes² sobre la inclusión del lector como parte pivotal de la interpretación de una obra.

Elogio de la madrastra cuenta la historia de una familia limeña de clase alta conformada por el padre, Rigoberto, la madre, Lucrecia, y el púber hijo de Rigoberto

1 Lucrecia es la madrastra y no la madre de Alfonsito, he ahí la figura de imposibilidad de la madre sexual. Esta madre con sexualidad requiere de un matiz que la distancie de la madre biológica y es representada con más libertad como la madre postiza.

2 El pensador francés propone en su seminal artículo “Death of the Author” (Barthes, 1967) ver a la obra como ente neutro que llega al lector perdiendo toda identidad, pero sobre todo perdiendo la identidad de quien lo escribe, el autor. Según Barthes, los símbolos, metáforas y figuras dentro de la obra producen esta ruptura desde dentro del texto, perdiendo la voz del autor, quien entra en su propia muerte al iniciarse la escritura del texto.

en un matrimonio anterior, Alfonsito. Lucrecia y Rigoberto viven la plenitud de su amor y se complementan emocional y sexualmente. Todo es armonía en el hogar hasta que Lucrecia y su hijastro se involucran sexualmente. Este hecho desencadena la separación de Lucrecia y su marido al éste enterarse por boca del niño sobre la incestuosa aventura erótica de su esposa.

Según Zaíra Ary, feminista brasileña, la Iglesia católica es un sistema de reproducción ideológica responsable “por la difusión de doctrinas, de concepciones, de representaciones colectivas, de valores y de normas contradictorias, pero fundamentalmente justificadoras de las desigualdades sociales, ahí comprendidas las desigualdades sexuales” (Ary, 2000: 45). Los roles de lo masculino y femenino que representa este conjunto de dogmas son parte de este sistema discriminatorio sexual, que pretende el igualitarismo relativo a las mujeres. Por otra parte, la serie de representaciones y normativas sobre la sexualidad de la mujer convergen en expectativas conyugales y familiares que desprecian a las mujeres en la vida privada y en la vida pública. Uno de los mitos más enraizados con respecto a la representación de la mujer latinoamericana está relacionado con el llamado “marianismo”. El “marianismo” en el sentido sociológico es comprendido como un estereotipo derivado del culto católico a la Virgen María, y aparece en América Latina principalmente, según lo afirma Evelyn Stevens, como la “contraparte del machismo”. No obstante el marianismo no exhorta a la liberación de patrones y conductas tradicionalmente inscritas en el imaginario cultural sobre la mujer en este lado del mundo, sino por el contrario refuerza los cimientos de la cultura machista. Por un lado, se entiende el marianismo como el culto a la “superioridad espiritual femenina”, que considera a las mujeres semidivinas, moralmente superiores y espiritualmente más fuertes que los hombres. Esta supuesta fuerza espiritual promueve la abnegación y la capacidad infinita de humildad y de sacrificio. El discurso que encierra esta “superioridad” es una posición pasiva en la sexualidad, como un simple objeto de deseo suplementario.³ El rótulo de la “superioridad espiritual” es el alejamiento de lo material, de la corporalidad; o dicho de otro modo, a la experiencia libre de la sexualidad y del goce sexual. Este discurso encubierto genera un alejamiento de la experiencia de comunión con el placer sexual por parte de la mujer, a quien se le otorga sublimadamente la elección entre María, la madre de Jesucristo, quien según el mito cristiano concibe un hijo sin contacto carnal, y por otro lado, María Magdalena, tan injustamente vapuleada por la historia y eliminada de la retórica de santidad “femenina” de la que María, la llamada Virgen, forma parte. Según la

3 En el Seminario XX (1972-1973), Lacan examina la distinción entre la *jouissance* femenina y masculina. La diferencia cualitativa entre ambas *jouissance/s* es su manifestación a través de su relación con el Otro, especialmente el sexo del Otro, quien para Lacan es la mujer. Lacan afirma que la mujer posee una *jouissance* femenina, la cual él llama “suplementaria”. Según el psicoanalista francés, la mujer, en general, accede sólo a la *jouissance* “suplementaria” como *jouissance of the other*; es decir, suplementaria al goce del hombre. Este hecho hace que la mujer no ejerza el pleno ejercicio de su deseo y goce, sino que limite su goce al suplemento del deseo del hombre.

sociología, el marianismo es un “edificio secular de creencias y de prácticas relativas a la posición de las mujeres en la sociedad” (Vargas, 1988: 124). La doble imagen contradictoria de María y de Eva/María Magdalena forja los fantasmas de generaciones de católicos que se nutren de la historia bíblica para glorificar a “María” y repudiar a “Eva” o “María Magdalena”. El carácter irreconciliable de la maternidad y del sexo, es otro modelo del sometimiento de la mujer a constructos religiosos que ponen como paradigma de “madre” a la madre de Cristo o a la Santa Madre quien concibe sin intervención del hombre y, por consiguiente, sin placer. Esta imagen de la Virgen como arquetipo de sacrificio y de alejamiento de lo corporal teje la tela de fondo del inconsciente colectivo de las sociedades católicas y de las mujeres que son criadas y creadas bajo esta “moral”.⁴

En *Elogio* estos conceptos de la madre y la maternidad se erosionan representando a una mujer que no se ajusta a este dictado social. En la novela existen obvias referencias a la religión católica, que es la fuente de esta atávica concepción de la mujer, subvirtiendo en ella estas imágenes “sagradas”. Por ejemplo, Lucrecia describe a Alfonsito de esta manera: “...detrás de un libro de Alejandro Dumas, asomó asustada una carita de Niño Jesús [...] un ángel de nacimiento” (Vargas, 1988: 16-7). Y además lo describen como “un pajarillo” haciendo reminiscencia al Espíritu Santo: “Doña Lucrecia sintió contra su cuerpo la espigada silueta de huesecillos frágiles y pensó en un pajarillo” (Vargas, 1988: 17) y al ser besada por Fonchito, ella expresa: “Doña Lucrecia se sintió picoteada en la frente, en los ojos, en las cejas...” (Vargas, 1988: 19). Hay además múltiples referencias a la Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Y a la Trinidad como triángulo, pero en lugar de tener los atributos de santidad inherentes a la idea de la trinidad cristiana, en la novela se representa una trinidad erótica y una apertura a la libertad sexual de la mujer.

Esta libertad representada en la figura de Lucrecia coincide con los cambios de rumbo del feminismo en el Perú en la época en que la obra fue escrita.⁵ *Elogio* fue publicada en el año ochenta y ocho poniendo como marco geográfico la ciudad de Lima. Es en esta década cuando el feminismo en el Perú pasa de lo que llaman “de negación al reconocimiento”, recuperando la urgencia de explicar el carácter político de la subordinación de las mujeres en el mundo privado. Al politizar lo privado, argumenta Virginia Vargas en su análisis sobre el feminismo en el Perú, se generan lo

4 En *La genealogía de la moral* (1887), Nietzsche discute la idea de los valores cristianos. Y describe cómo según la ideología cristiana la fuerza y sabiduría son atributos negativos, mientras que la humildad y sumisión son vistos como valores positivos. Esta moral, según el pensador alemán, interfiere con la capacidad humana de pensar libremente creando “esclavos”.

5 A pesar de los cambios en las políticas sobre la mujer en el Perú, en la literatura no se operan mayores cambios en las representaciones de mujeres. En la narrativa en el Perú de los ochentas (i.e. Ciro Alegría, Arguedas, Katia Saks, Díez Canseco, Antonio Cisneros, Bryce Echenique, Carmen Ollé, entre otros) hay simplemente una ausencia de personajes femeninos o son representadas de manera arquetípica.

que ella llama “nuevas categorías de análisis, nuevas visibilidades para nombrar lo hasta entonces sin nombre”⁶ como es el caso de la influencia de la retórica e ideología cristiana en la formación de subjetividades en esta parte del mundo eminentemente y tradicionalmente machista.

La figura de la mujer como madre exenta de sexualidad es uno de los paradigmas desde donde se cimientan las ideas de desexualizar a la madre. Según Jessica Benjamin, la sexualidad de la mujer es principalmente representada por su estatus de “objeto” y su habilidad de atraer. El concepto más cercano a la actividad de la mujer como objeto es la maternidad y la fertilidad. La agencia de la mujer se circunscribe a estas dos únicas actividades. La madre no es esquematizada culturalmente como un sujeto sexual, alguien que tiene deseo por sí misma. Una vez que la sexualidad se separa de la reproducción, es decir, de la maternidad, la mujer pierde su único poder o agencia sexual. La madre no puede ser objeto de deseo, un sujeto con agencia/poder sexual, la madre según la convención social es desexualizada,⁷ y debe negarse su propio acceso a una sexualidad plena.

No es por azar que la novela represente una sexualidad abrumadora tomando como prototipos a los dioses y personajes de la antigua Grecia. Los paralelismos de dioses o personajes mitológicos con los personajes de la obra son evidentes. En el capítulo 2, se compara a Rigoberto con el rey de Lidia Candaules a quien también se le llama Hermes,⁸ a Lucrecia con las diosas Diana y Venus,⁹ a Alfonsito con Eros. Estos dioses considerados paganos cobran vida como una suerte de *alter ego* de los personajes de *Elogio*. La característica más resaltante es su sexualidad exuberante y su capacidad de placer, justamente lo que la cultura niega como constructor cultural de la mujer. Al mismo tiempo que en un nivel empírico se les compara con los dioses griegos, en un nivel hermenéutico subyace la comparación con las figuras de la Sagrada familia de los cristianos compuesta por Rigoberto, Lucrecia y Alfonsito. En sus encuentros sexuales, Lucrecia y Rigoberto alcanzan la plenitud del placer y el disfrute sexual. Rigoberto lo describe de esta manera:

Ahora la estaba sintiendo a su alrededor como una aureola y dentro de unos minutos él sería ella, y la dicha sería también su mujer con él y con ella, unidos en esa trinidad profunda de los dos, que, gracias al placer, eran uno o mejor dicho tres. ¿Había resuelto, tal vez, el misterio de la Trinidad? (Vargas, 1988: 138).

6 Vargas se refiere a la falta o a la representación negativa de la mujer en los medios culturales y sociales en el Perú.

7 Uso este neologismo a falta del término en español que represente el quitar o minimizar el deseo sexual.

8 Dios griego protector de los ladrones, comerciantes e inventores. Hermes es también el patrón de los que cruzan los límites físicos, de los viajeros, oradores, literatos y poetas, atletas, inventores. Es el mensajero de los dioses quien lleva misivas a los humanos. Es además un intérprete o *hermeneus*. De su nombre proviene la palabra “hermenéutica” o el arte de interpretar significados ocultos.

9 La coexistencia de dos arquetipos femeninos antitéticos como representaciones “femeninas” de Venus y Diana reproduce la retórica de la virgen o puta que forma parte de las imágenes del inconsciente colectivo social.

La referencia a triángulos sexuales evoca además a la figura de la trinidad. Primero, el triángulo del rey Candaules, su esposa y el esclavo Gigia a quien el rey conmina a mirar el acto sexual entre él y su mujer. Segundo, el triángulo entre Diana, Justiniana y Foncín: “Con sus bucles rubios enredados en la enramada y su pequeño miembro de tez pálida enhiesto como un pendón, sorbiéndonos y devorándonos con su fantasía de infante puro, allí estará” (Vargas, 1988: 70). Tercero, el triángulo entre Venus, Rigoberto como un mercader del África, y Eros. Tres triángulos eróticos que subvierten la idea del número tres de la Santa Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Y que aluden al placer y al goce del cuerpo, conceptos vedados por la moral cristiana donde el cuerpo corresponde a una fuente de “pecado” y todo contacto sexual debe ser destinado al fin exclusivo de la procreación. La cultura cristiana se ha nutrido de este modelo de rechazo al cuerpo y a la exaltación del alma metafísica. En el *Elogio*, estos preceptos sedimentados en la cultura latinoamericana, predominantemente cristiana, se ven contrapuestos, mostrando a la familia de Rigoberto a la par de la Sagrada familia. No obstante, el placer sexual, además de ser eje de las conexiones familiares, constituye un factor inclusivo para la figura de la madrastra/madre Lucrecia, revirtiendo el discurso cultural que excluye a la mujer/madre de la experimentación de la sexualidad.

El placer sexual se construye como eje temático en *Elogio* como vehículo de subversión cultural. El texto se encuentra permeado de alusiones al deseo y al placer. En el capítulo nueve, “Semblanza de humano”, el goce sexual es corporeizado en un ser monstruoso.¹⁰ La deformidad contrasta con su exuberante sensualidad. Aunque tiene una sola oreja, un solo ojo, sólo muñones por extremidades, una boca con unos pocos dientes y una nariz amorfa sus sentidos funcionan favorablemente y contribuyen al ejercicio pleno de su sexualidad. De hecho, la única parte de su cuerpo que está “intacta” es su sexo como eje de su existencia. Este ser ejemplifica la parte sensual del ser humano concentrada en un solo espécimen. Lo monstruoso de su cuerpo constituye la satanización del cuerpo como la parte “sucias” del ser humano según los preceptos cristianos enraizados culturalmente. Este ser exalta al placer sexual como parte primordial de su existencia. Al decir “me gusta fornicar” hace referencia al verbo usado en la tradición religiosa cristiana para describir al trato corporal entre individuos fuera del matrimonio, como contrato que legitima el uso de la sexualidad para fines exclusivamente procreadores. Este ser describe un goce sin reservas culturales: “...tengo orgasmos prolongados y repetidos que me dan la sensación de ser aéreo y radiante como el arcángel Gabriel” (Vargas, 1988: 123) Aquí el ser se vincula con el arcángel que, según el mito cristiano, Dios manda como intérprete en varias

¹⁰ Koo afirma que el ser monstruoso es una metáfora de “la lenta destrucción del cuerpo de don Rigoberto producto del paso de los años” (Koo, 2003: 101).

ocasiones.¹¹ Lo cual además también representa la capacidad de interpretar del lector de la obra. Por otro lado, el arcángel Gabriel es el que anuncia a la Virgen María su “inmaculada” maternidad. Nuevamente la idea de la Santa Madre, el ejercicio de la sexualidad y la representación del placer en este ser que es el paradigma de la sensualidad.

El ser también hace notar su predilección por la carne en dos sentidos. La carne de ternera y de varios tipos de ave que él ingiere como alimento; y la carne como denominación cristiana a la sexualidad.¹² Y además afirma: “comer carne es una prerrogativa de los dioses” haciendo alusión a la capacidad humana de gozar y experimentar la sexualidad sin diques sociales ni culturales que lo repriman. El ser cuestiona también la existencia de Dios y dice: “Es posible que Dios exista, pero eso, a estas alturas de la historia, con todo lo que nos ha pasado ¿tiene alguna importancia? ¿Que el mundo acaso pudo ser mejor de lo que es?” (Vargas, 1988: 125). Y reitera su condición humana: “He sobrevivido y, a pesar de las apariencias, formo parte de la raza humana” (Vargas, 1988: 125). Es decir, afirma su característica humana y divina. Este ser es la quintaesencia de la parte corporal del humano que la cultura y la religión cristiana específicamente pretenden eliminar. Por ello su representación monstruosa dada su proclividad a los placeres sensuales. Este ser es la parte humana del deseo y ejercicio sexual concentrada en uno, que todo humano posee, pero que asfixia/mal usa/reprime convirtiéndola en una monstruosidad en lugar de experimentarla como componente de su propia humanidad. Las palabras finales del ser exhortan al lector a despertar de este letargo: “Mírame bien, amor mío. Reconóceme, reconócete” (Vargas, 1988: 125).

Según Bonnie Shepard, en la actualidad el ámbito político internacional se caracteriza por marcadas contradicciones de valores con respecto a la sexualidad y a la reproducción. Este hecho afecta la capacidad del individuo de ejercer sus derechos sexuales y reproductivos. Las dinámicas sociales y políticas influyen diseminando un doble discurso que fomenta el *status quo* de las políticas públicas represivas y/o negligentes. En todo el mundo, el clima político que rodea a los derechos sexuales y reproductivos se caracteriza por un marcado aumento del fundamentalismo religioso, por un lado, y una globalización cultural por el otro. Este asunto sirve de acicate para exacerbar las divisiones políticas y culturales ya existentes. En *Elogio*, los valores cristianos son cuestionados metafóricamente. Se mencionan dos sacramentos de la religión católica en relación con actividades poco “sagradas”. Cuando Alfonsito es-

11 Por ejemplo, el arcángel Gabriel se le aparece a Daniel para interpretar el sentido de una extraña visión que tiene el profeta, en el año tercero del reinado de Baltasar. Era la visión del carnero y el macho cabrío, que se combatían ferozmente junto al río. Daniel era el profeta de las visiones históricas proyectadas hacia la venida del Mesías. Según la Biblia, Dios le inspiraba las visiones y, casi siempre, también le sugería su interpretación. Daniel cae de bruces ante la presencia del Ángel, pero éste le levanta tocándole. Y manifiesta la visión: estos dos animales representan a los reinos que se sucederán en los siglos futuros luchando por el poder.

12 En la tradición cristiana se usa el eufemismo “pecado de la carne” para referirse al ejercicio del placer sexual.

pía a su madrastra mientras se baña, al verla desnuda él cuenta a Justina: “cuando se quita la bata y se mete en la tina llena de espuma, no te puedo decir lo que siento. Es tan, tan linda... Se me salen las lágrimas, igualito que cuando comulgo” (Vargas, 1988: 59). La comparación de Alfonsito de las “lágrimas” que emana cuando ve a la madrastra desnuda, parece hacer referencia a una posible eyaculación. El paralelo entre el momento de observar el cuerpo de la madrastra desnudo y el recibir simbólicamente el cuerpo de Cristo y su consecuencia idéntica pone en el mismo relieve al éxtasis sexual y al místico. Ubilluz, Koo y otros han notado la contextualización batalliana de la obra sobre lo sagrado y lo profano.¹³ Es esta dialéctica entre estos dos centros la que permea la obra, como eje constructivo contestatario ante la concepción cultural.¹⁴

Igualmente otro de los sacramentos de la fe cristiana es comparado con uno de los ritos de Rigoberto. En el capítulo tres, Rigoberto relata con minuciosidad su evacuación intestinal y describe a su producto al detalle y con humor: “Te fuiste, cachafaz, y nunca más volverás” (Vargas, 1988: 81). Para Rigoberto una expulsión exitosa, lenta y suave de las excretas es una experiencia de placer y la compara con la sensación que sentía cuando niño después de cumplir con el sacramento de la confesión: “...lo invadía ese íntimo regocijo del deber cumplido y la meta alcanzada, la misma sensación de limpieza espiritual que lo poseía de niño, en el colegio de La Recoleta, después de confesar sus pecados y cumplir con la penitencia que le imponía el padre confesor” (Vargas, 1988: 82). Tal como la actividad de expulsar los residuos orgánicos del cuerpo es obligatoria, la actividad de confesar los pecados, según lo manda el Catecismo de la ley católica, es también obligatoria. El fin de limpiar se ejecuta mediante ambas actividades, aunque los lugares de limpieza sean, en un caso, el alma, y en el otro, el intestino. Un sitio corporal y el otro metafísico. Para Rigoberto, sin embargo, la primera actividad es mucho más precisa que la segunda: “¿Qué confesado podía, como él ahora, ver y (si lo deseaba) palpar las inmundicias pestilentes que el arrepentimiento, la confesión, la penitencia y la misericordia de Dios retiraban del alma? [...]” (Vargas, 1988: 83).

El símbolo del espejo también constituye una de las figuras que se disemina en el texto. El espejo caracteriza la falta de lugar, el no lugar físico. Este territorio intangible, utópico (sin lugar) ejemplifica la dimensión en la cual el individuo se ve en un lugar que no existe, en un sitio irreal y virtual. El espejo es usualmente un concepto que define alegóricamente la búsqueda de la fuerza vital, en este caso el ejercicio sexual para el sujeto mujer, es un lugar fuera de lugar, culturalmente. El

13 Para Bataille el éncave profano lo constituye el mundo del trabajo, de la discontinuidad instrumental, del consumo mínimo, de la conservación del sujeto. En oposición, el éncave sagrado lo comprende el mundo vital de la fiesta, de la totalidad continua de sentido, del gasto máximo, del amor destructor y maravilloso de la totalidad.

14 Discrepo con la tesis de Diane E. Marting, quien afirma que el autor peruano “esconde al Perú” en *Elogio*. Si esta obra “esconde” algo es su naturaleza altamente contestataria y contracultural en su magistral alegoría sobre la mujer/madre sexual en una cultura altamente machista.

espejo precisa una imagen que tiene que ser reproducida por el individuo que se mira en ella, pero que no está ahí. Es lo ambiguo.¹⁵ Cuando Rigoberto describe la felicidad con su mujer, Lucrecia menciona el carácter efímero de sentirse plena y lo llama “espejismos de perfección”. El rito de la limpieza de orejas es otra imagen laberíntica y ambigua. Rigoberto sólo consigue asear sus orejas con espejos para poder ingresar en esa cavidad intrincada y plena de minúsculos caminos. Su afán de limpiarlos en un nivel simbólico implica un constante escrutinio de lo enraizado en nosotros mismos. El hecho de usar el espejo para reproducir la imagen de este laberinto es emblemático porque implica la necesidad de un objeto que conduce a la ambigüedad de la imagen que está pero que no está a la vez. Es decir, la imagen social que permea la cultura y la reproduce infinitamente en forma laberíntica, como las orejas de Rigoberto, inscribiendo patrones y morales fundadas en mitos.

De la misma manera, en el capítulo 12, “Laberinto de amor”, se describe el deseo y placer sexual y su realización en el cuadro de Szyzsló, “Camino a Mendieta 10”. En él la obra de arte, en este caso la pintura abstracta del afamado pintor peruano, se dirige al lector u observador y le habla instándolo a entender el contenido de la obra/s; es decir, la pintura y la novela en sí, interpretándola. Desde el inicio le dice: “Al principio, no me verás ni entenderás pero tienes que tener paciencia y mirar. Con perseverancia y sin prejuicios, con libertad, y con deseo, mirar” (Vargas, 1988: 157). Luego detalla y analiza el cuadro relatando el placer de un encuentro sexual. El narrador en segunda persona exhorta a la interpretación del arte a nivel del cuadro y de la obra misma el *Elogio*, pidiendo que la única manera de “mirar” sea despojarse de los prejuicios. Y lo señala describiendo la parte central del cuadro que a la vez es la parte temática central de la obra; contestar a la convención y a sus dinosaurios conceptos sobre el cuerpo como fuente de “pecado”.¹⁶ “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” (Vargas, 1988: 157). Al mismo tiempo que da varios caminos interpretativos insta al lec-

15 Una de las obras más populares de Diego Velázquez, *La Venus del espejo*, representa a la diosa romana del amor, la belleza, y la fertilidad reclinada en su cama, con la espalda hacia el espectador mirándose en un espejo que sostiene Cupido, su hijo. La diosa mira hacia afuera, al espectador de la pintura, a través de su imagen reflejada en el espejo. El hecho de que Venus esté viendo al espectador a través del espejo en una imagen borrosa, es la paradigmática imagen de una contradicción barroca, ya que Venus es la diosa de la belleza pero ésta no se distingue bien. Y el espectador, a su vez, puede ver en el espejo el rostro de la diosa, difuminado por el efecto de la distancia, y sólo revela un vago reflejo de sus características faciales. La ambigüedad de la imagen hace eco a la época barroca también conocida por la pugna religiosa entre católicos y protestantes.

16 En Romanos 6:6 se lee: “sabiendo esto, que nuestro viejo hombre fue crucificado juntamente con él, para que el cuerpo del pecado sea destruido, a fin de que no sirvamos más al pecado.” El cuerpo se describe como un cuerpo de pecado y es el que hace servir el pecado. En el versículo siete del capítulo seis de Romanos se lee: Romanos 6:12, “No reine, pues, el pecado en vuestro cuerpo mortal, de modo que lo obedezcáis en sus concupiscencias; ¿cuál instrumento vas a ser usado? Vas a ser usado por la carne o por el Espíritu” Romanos 8:23, “y no sólo ella, sino que también nosotros mismos, que tenemos las primicias del Espíritu, nosotros también gemimos dentro de nosotros mismos, esperando la adopción, la redención de nuestro cuerpo.”

tor a “mirar” con deseo para poder disfrutar el cuadro y quitarse la primera piel fundamentada por el ámbito social: “Nos han quitado la epidermis y ablandado los huesos, descubierto nuestras vísceras y cartílagos [...] esa soy yo cuando, por ti, me saco la piel de diario y de días feriados” (Vargas, 1988: 159). La posibilidad de experimentar el deseo sin reservas se encuentra inmersa en la descripción del cuadro, el cual es un paralelo de la capacidad de deleite y placer sexual de Lucrecia. Ya en el capítulo anterior, Alfonsito asegura a su madrastra que ella está retratada en el cuadro y que es su retrato “secreto” ya que nadie conoce esa parte de ella excepto él y su padre. El niño se refiere a la pródiga sexualidad de su madrastra, que ocurre como la metáfora del cuadro y su abundancia de triángulos en un triángulo de deseo sexual. El narrador en segunda persona lo relata: “Este aposento triádico, tres patas, tres lunas, tres espacios, tres ventanillas y tres colores dominantes”, haciendo nuevamente referencia a la Trinidad y a la ruptura de normas. A nivel textual el narrador enuncia la irrupción en la sintaxis haciendo un paralelo entre el orden textual y el orden a nivel social de parámetros y reglas rígidas con las reglas de sintaxis y de orden de palabras dentro de la oración: “...esa fusión que sólo puede expresarse adecuadamente traumatizando la sintaxis: yo te me entrego, me te masturbas, chupatémonos” (Vargas, 1988: 161). El erotismo como pináculo de la existencia está en el *Elogio* como teorizado por Georges Bataille. Según el pensador francés, el erotismo se alcanza cuando el individuo es capaz de hacerse y deshacerse pasando la barrera de las reglas y los estamentos pactados en el campo de lo simbólico.¹⁷ El hecho de alcanzar el erotismo convierte al ser en soberano. Ya lo dice el narrador refiriéndose al “renacer” de Lucrecia y Rigoberto en sus encuentros eróticos: ¿Era eso la soberanía? (Vargas, 1988: 153). El ejercicio del erotismo está bloqueado por las normas sociales que impiden que el sujeto se libere de las mordazas simbólicas que lo aprisionan. Por ello, el narrador en segunda persona insta al lector a observar el cuadro con detenimiento y al mismo tiempo observar su propia existencia dentro del texto y dentro de lo social: “Ahora cierra los ojos. Ahora, sin abrirlos, mírame y mírame tal como nos representaron en ese cuadro que tantos miran y tan pocos ven” (Vargas, 1988: 161).

El capítulo 14 encierra el eje central de la representación subversiva de la madre en el *Elogio*. En él se relata el episodio de la aparición del ángel a María, la virgen madre de Jesucristo, según la tradición católica. La descripción de María es la de una joven inocente y tímida que se ruboriza sólo al escuchar relatos sobre “el amor”. Sus compañeras la animan a ser menos “apocada y vergonzosa” y más “audaz”, porque siendo así nunca podrá saber nada del amor. Los nombres de sus amigas conllevan la imagen de mujer fuerte y decidida, la antítesis de

¹⁷ Para Bataille los sujetos mediante la transgresión niegan las leyes del mundo de la razón (la entrada al campo simbólico). La transgresión es un concepto clave en la cosmovisión mística y atea de Bataille. La transgresión es un acto “pecaminoso” en el cual el sujeto supera una norma moral previamente internalizada, para poder acceder a la esfera inmanente de lo sagrado.

María. Son Deborah y Esther¹⁸ quienes son personajes bíblicos que representan la fuerza, decisión y poderío de la mujer. Todos estos atributos de los que, según la tradición, María carece. María se siente confundida al haber sido elegida “entre todas las mujeres”. Ella se sorprende porque considera que “en la aldea hay muchachas más lindas y hacendosas, más fuertes, más ilustradas, más valientes [...] ¿Por qué me elegirían, pues, a mí? ¿Por ser más reservada y asustadiza?” (Vargas, 1988: 183). La representación en la novela de la María Virgen como una mujer pusilánime, débil sin ninguna fuerza y ajustada a su rol de mujer pasiva a merced de los mandatos masculinos, tiene la carga crítica sobre la posición de la mujer y la madre internalizada en la cultura latinoamericana. Raquel,¹⁹ su amiga, otra figura emblemática de fuerza y poder, comenta sobre ella: “María es tan discreta que parece invisible” (Vargas, 1988: 185). La invisibilidad trasunta la idea de su falta de posicionamiento y legibilidad como sujeto social y su existencia en el imaginario como simple objeto y receptor pasivo, exactamente como es descrita María, figura emblemática y referencial para la visión de la mujer en Latinoamérica.²⁰ El Marianismo como construcción cultural ha planteado mediante sus símbolos, la sumisión y desaparición de la mujer como sujeto; ya lo expresa María: “Yo casi no existo” (Vargas, 1988: 186) Esta es precisamente la idea, eliminar a la mujer y su voz del campo no sólo público sino privado, haciendo de ella una madre-virgen sin reconocimiento ni ejercicio sexual.

El epílogo nos transporta nuevamente a la casa de Rigoberto, ya sin Lucrecia, quien ha sido expulsada por su marido,²¹ y al niño hablando con Justina, la criada. Ella le increpa su falta de “remordimiento” por haber puesto en evidencia a Lucrecia ante su padre. A lo que Alfonsito contesta con total indiferencia diciendo que sólo escribió esa composición “contando lo que hacíamos” (194). Ante la insistencia de Justina, Alfonsito intenta seducirla a ella y decirle que lo que hizo fue por ella, Justina, para que se quedaran solos él (Alfonsito), su padre y ella, Justina. La ambigüedad del final abierto sin resolución sobre el motivo real de Alfonsito de seducir y luego denunciar a su madrastra deja al lector en duda de lo acontecido. Esta misma am-

18 En el Antiguo Testamento de la Biblia, Deborah aparece en el libro de los Jueces 4 y 5 como una profetisa y el cuarto y único juez mujer de la era pre-monárquica de Israel. Deborah era conocida por un espíritu fiero y también como la Madre de Israel, lo cual consta en la “Canción de Deborah” en Jueces 5. En Jueces 5:7, se lee: “until that I Deborah arose, that I arose a mother in Israel”. Esther es la reina del Imperio Persa en la Biblia Hebrea, esposa de Artaxerxes II, y la heroína del Libro de Esther nombrado en su honor. El nombre Esther viene de la palabra persa “estrella”. Esther intervino e influyó en la batalla que se ganó por los judíos que vivían en Persia. Ella logró que vivieran por 2400 años, sin ser expulsados. Esto según en AT en el año 539 AC.

19 María la llama “la inteligente”.

20 Esta representación es ejemplificada en México por la figura de la Malinche cuya antítesis es la Virgen de Guadalupe. Es decir, la “chingada” o mujer violada por el colonizador *versus* la madre virginal. Según Octavio Paz ésta es la dicotomía que aparece en el imaginario social mexicano con respecto a la mujer, y que sirve como base simbólica del machismo mexicano.

21 Feal Geisdorfer afirma que el motivo de la expulsión de Lucrecia es también el ejercicio de su sexualidad: “Indeed, what happens to Lucrecia after this chapter concludes is not a glorious ascent as the Queen of Heaven, but a banishment, or rather a punishment for having become the sexualized mother” (Feal, 1991: 101).

bigüedad del final sin final cerrado es paralela a la representación de la madre que está sujeta a la ambigüedad o doble discurso de una sociedad pacata que la limita y restringe. La obra como ficción literaria se da la licencia de cuestionar y exhortar al ámbito social y dialogar con la naturaleza ambigua de la madre/mujer/asexuada impuesta por sus patrones.²² La ambigüedad del final abre una pregunta sobre lo ocurrido y sobre la responsabilidad de los actantes: Lucrecia y Alfonsito. Asimismo se abre una pregunta al lector sobre su participación en la creación/recreación de la obra y de la subjetividad de la mujer como eunuco destinada a procrear “con dolor” pero que se le niega el placer sexual según el mandato religioso. La obra deja espacio al cuestionamiento de otra responsabilidad, fuera del texto, individual y colectiva hacia una moral intrincada o, según opina Nietzsche, inhumana e irracional.

Referencias bibliográficas

- ARY, Zaira (2000). *Masculino y femenino no imaginário católico: da Ação Católica à Teologia da Libertação*. Annablume Editora, São Paulo.
- BARTHES, Roland (1967). “The Death of the Author.” En *A Barthes Reader*. Ed. Susan Sontag. Hill and Wang, New York.
- BATAILLE, Georges (1957). *L’erotisme*. Éditions de Minúi, Paris.
- BENJAMIN, Jessica (1985). *A Desire of One’s Own: Pshycoanalytic Feminism and Intersubjective Space*. Center for Twentieth Century Studies, U. of Wisconsin, Milwaukee.
- FEAL GEISDORFER, Rosemary. “The Painting of Desire: Representations of Eroticism in Mario Vargas Llosa’s Elogio de la madrastra”. *Revista de Estudios Hispánicos*. 1990, 87-106.
- KOO, Pedro (2003). *Masculinidad en crisis: Representación masculina en tres novelas latinoamericanas*. Diss. U. of Oklahoma.
- La Biblia (1972). Ramón Ricciard, gen. Ed. Madrid: Ediciones Paulinas.
- LACAN, Jacques (1998). The Seminar XX, Encore: *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Bruce Fink. W.W, New York.
- MARTING, Diane E. (1998). “Concealing Peru in Mario Vargas Llosa’s Elogio de la madrastra” *Chasqui*. 38-53.
- NIETZSCHE, Friedrich (1887). *The Genealogy of Morals*. Trans. Horace B. Samuel. New York.

²² Según el libro del Génesis, Eva es condenada a parir con dolor por desobedecer y comer del fruto prohibido.

- PAZ, Octavio (1950). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, México.
- RODRÍGUEZ ABAD, Ángel (2002). "El arte de la novela según Vargas Llosa; Elogio de la ficción" *Revista Hispano Cubana*, 79-84.
- SHEPARD, Bonnie (2006). *Running the Obstacle Course to Sexual and Reproductive Health: Lessons from Latin America*. Praeger Publishers, Connecticut.
- STEVENS, Evelyn (1977). "Marianismo: la otra cara del machismo en Latinoamérica." En *Hembra y macho en Latinoamérica*. Ed. Ann Pescatelo. Edición Diana, México.
- UBILLUZ, Juan Carlos (2006). "The Taming of Bataille in Vargas Llosa's Elogio de la madrastra". *Sacred Eroticism: Georges Bataille and Pierre Klossowski in Latin American Erotic Novel*. Rosemont Publishing. New Jersey: 180-201.
- VARGAS LLOSA, Mario (1988). *Elogio de la madrastra*. Tusquets Editores, Barcelona.
- _____. (1977). *La tía Julia y el escritor*. Seix Barral, Barcelona.
- VARGAS, Virginia (2004). "Los feminismos peruanos: breve balance de tres décadas." En *25 años de Feminismo en el Perú*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- VELÁZQUEZ, Diego. *La Venus del espejo*. National Gallery, Londres.