

LA FUNCIÓN DE LOS ESPEJOS EN *ELOGIO DE LA MADRASTRA Y LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO* DE MARIO VARGAS LLOSA

THE ROLE OF MIRRORS IN MARIO VARGAS LLOSA'S *ELOGIO DE LA MADRASTRA AND LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO*

A FUNÇÃO DOS ESPELHOS EM *ELOGIO DE LA MADRASTRA E LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO* DE MARIO VARGAS LLOSA

Katherine Pajuelo Lara*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
katherine.pajuelo@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0003-3535-4223

Recibido: 24/01/2023

Aprobado: 20/03/2023

* Katherine Pajuelo Lara es licenciada en Traducción por la Universidad Ricardo Palma, correctora internacional de textos en lengua española por la Fundación Litterae-Fundéu (Buenos Aires) y egresada de la maestría en Lengua y Literatura de la UNMSM. Se desempeña como traductora y correctora autónoma. Ha prestado servicios en diferentes editoriales, fondos editoriales, entidades públicas y privadas, como Adosaguas Contenidos Multiplataforma (España), el Fondo Editorial de la Escuela de Edición de Lima, el Fondo Editorial de la Universidad de Lima, el Jurado Nacional de Elecciones, Ediciones Norma, el Ministerio de Educación, la *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública* del Instituto Nacional de Salud, entre otras. Siempre creyó que la lectura podía llevarla lejos, nunca imaginó cuánto.

Resumen

Por su vinculación y propuesta de lectura continua, he denominado a *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), en conjunto, “la obra erótica vargasllosiana” o “la novela del mirón”. Su narrador nos invita a contemplar el escenario donde se desarrolla la historia semiincestuosa entre Lucrecia y Alfonso, y crea una obra de arte universal y clásico con cuadros, libros, arquitectura, música y, por supuesto, los cuadernos. Sobre la base teórica de Foucault (1968), Deleuze (2005) y Lacan (1998), planteo la siguiente hipótesis: la función de los espejos en “la novela del mirón” puede interpretarse, en efecto, como una herramienta voyerista, pero también como el lugar donde el ser se reconoce y, a la vez, se duplica. Tarde o temprano, los personajes de la gran obra se miran al espejo, se descubren, se desdoblan, se vuelven cuadros.

Palabras claves: Cuadros, cuadernos, erotismo, espejo, duplicación.

Abstract

Due to their bond and continuous reading, *Elogio de la madrastra* (1988) and *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) are considered in this paper “the Vargasllosian erotic work” or “the voyeur’s novel”. The narrator invites us to gaze at a scenery where the semi-incestuous story between Lucrecia and Alfonso takes place and creates a classic and universal work of art with pictures, books, architecture, music, and, of course, the notebooks. Based on Foucault (1968), Deleuze (2005), and Lacan (1998), my hypothesis is that the role of the mirrors in “the voyeur’s novel” can be interpreted, in fact, as a voyeuristic tool, but also as the place where the being recognizes itself, and at the same time, it duplicates. Sooner or later, the characters of the great work look in the mirror, discover themselves, unfold, and become pictures.

Keywords: Pictures, notebooks, eroticism, mirror, duplication.

Resumo

Pela sua vinculação e proposta de leitura contínua, chamei a *Elogio de la madrastra* (1988) e *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), em conjunto, “a obra erótica vargasllosiana” ou “o romance do mirone”. Seu narrador nos convida a contemplar o cenário onde se desenvolve a história semiincestuosa entre Lucrecia e Alfonso, e cria uma obra de arte universal e clássica com quadros, livros, arquitetura, música e, claro, os cadernos. Na base teórica de Foucault (1968), Deleuze (2005) e Lacan (1998), proponho a seguinte hipótese: a função dos espelhos na “novela del mirón” pode ser interpretada como uma ferramenta voyeurista, mas também como o lugar onde o ser se reconhece e, ao mesmo tempo, duplica. Cedo

ou tarde, os personagens da grande obra se olham no espelho, se descobrem, se desdobram, se tornam quadros.

Palavras-chave: Quadros, caderno, erotismo espelho, duplicação.

Me desnudé y posé para ti, ante el espejo, imitando a la Dánae de Klimt. Y volví, como tantas noches añoradas en mi soledad actual, a volar contigo por esos reinos de la fantasía que hemos explorado juntos.

Mario Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*
(2016)

Introducción

En la producción de Mario Vargas Llosa, existen dos novelas que destacan porque, en su creación, el autor transformó las palabras y las imágenes, además de las cosas, en lenguaje erótico. Dicho esto, decidí analizar en conjunto *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, publicadas en 1988 y 1997, respectivamente, y propongo su lectura como si se tratara de una misma obra publicada en años distintos, ya que es indiscutible que la segunda es una continuación de la primera¹. En la primera novela, el autor nos presenta a doña Lucrecia, la madrastra; Alfonso (Foncín, Fonchito), hijo del viudo Rigoberto e hijastro de Lucrecia; don Rigoberto, esposo de Lucrecia; y Justiniana (Justita), la empleada doméstica. En la segunda, participan los mismos personajes y se suma un quinto, aunque de manera simbólica, el pintor austriaco Egon Schiele (1890-1918). En el escenario de *Elogio de la madrastra* los reflectores iluminan a Alfonso y Lucrecia, mientras que, en *Los cuadernos de don Rigoberto*, la atención recae sobre este último. En ambos textos, los espejos están presentes.

Mi hipótesis es que la función de los espejos en estas dos novelas puede interpretarse como una herramienta voyerista, pero también como el lugar donde cada personaje, en algún momento, se reconoce, se duplica y, en ocasiones, se refleja en

un opuesto. De esta manera, al mirarse en el espejo (real o metafórico), los personajes se descubren, se desdoblán, se vuelven cuadros. Ahora bien, la base teórica sobre la cual fundamento lo propuesto se apoya en las obras de Michel Foucault (1968), Gilles Deleuze (2005) y Jacques Lacan (1998). No obstante, empezaré por presentar un breve estado de la cuestión sobre la presencia de los espejos en ambas novelas.

Breve estado de la cuestión

Diane E. Marting (1998) ha identificado tres niveles de historia en *Elogio de la madrastra*: el primero es la historia-marco (constituida por los cuatro personajes de la obra); el segundo está conformado por los cuadros y se lo menciona en el primer nivel o puede inferirse a partir de este; y el tercer nivel es nuevamente verbal y está constituido por las interpretaciones de los cuadros que hacen los personajes de la historia-marco. Un ejemplo de la interacción entre los tres niveles, explica Marting, se produce al finalizar el primer capítulo, cuando el lector se encuentra con un Rigoberto que fantasea en voz alta, en el lecho nupcial, con ser Candaules, el rey de Lidia, exhibiendo su esposa a su primer ministro Giges. Acto seguido aparece el cuadro de Jacob Jordaens —a modo de epígrafe del primer capítulo— que constituye una narración visual similar al episodio vivido en la historia-marco, y a la vez distinto, ya que el lector logra reconocer la voz de Rigoberto como productor de la fantasía. A esta heterogeneidad planteada por Marting, se puede agregar el efecto espejo producido entre la historia-marco y el cuadro, pues el Giges de la pintura y el de la fantasía de Rigoberto no es sino Fonchito observando a Lucrecia, exhibida por su padre, Candaules, en pleno acto sexual: “En el fondo del torbellino placentero que eran ella, la vida, como asomando y desapareciendo en un espejo que pierde su azogue, se delineaba a ratos una carita intrusa, de ángel rubicundo” (Vargas Llosa 1999, p. 19).

Del estudio de Hedy Habra (2001), en cambio, resalto dos puntos que están vinculados con la idea del espejo y la duplicación del personaje. El primero consiste en que “don Rigoberto se proyecta en sus propios cortometrajes de manera narcisista, inventándose un hermano gemelo que seduce a su cuñada en la fantasía titulada “Los hermanos corsos”, inspirada en la película *The Corsican Brothers*” (pp. 86-87). Se observa, entonces, que hay un efecto espejo en el mismo Rigoberto que parte de su propio narcisismo y se duplica. El segundo punto se basa en que “los cuadernos de don Rigoberto representan mini mundos que dan su título a la novela como si el libro entero fuera uno de estos cuadernos que se desdoblara dentro de sí mismo” (p. 87). Habra plantea, como ejemplo, el momento en que Fonchito le enseña a su padre la composición que redactó para el colegio, titulada *Elogio de la madrastra*, y que “funciona como espejo metafórico de la novela entera” (p. 87). Bajo la perspectiva de esta investigadora, notamos la importancia que el autor le da a los espejos, aunque no sabemos si lo hace de manera consciente o no, ya sea en su forma material, como lo veremos más adelante, o en su forma metafórica.

Guadalupe Martí-Peña (2004), por su parte, analiza el salto entre los planos espaciotemporales en *Los cuadernos de don Rigoberto*; a su vez, sostiene que se realiza de modo abrupto y que, así, se fusionan ambos niveles. Esto puede observarse en el capítulo I, precisamente en la fantasía titulada “La noche de los gatos”, la cual es protagonizada por Lucrecia y su amante zoológico (que la acostaba con gatos), y donde “lo narrado por Lucrecia se convierte en un nuevo guión [sic] que ella misma y Rigoberto ensayan como reduplicación, repitiéndose las escenas como si fueran ecos de una misma voz, o reflejos de una misma imagen” (p. 363). Lo planteado por Martí-Peña se materializa en el siguiente diálogo:

—Abre las piernas, amor mío —pidió el hombre sin cara.
 —Ábrelas, ábrelas —suplicó don Rigoberto. (Vargas Llosa 2016, p. 28).

Ambos planos espaciotemporales, sostiene Martí-Peña, se confunden al final del episodio al ver Rigoberto duplicada la escena:

—Quítate el abrigo —imploró—. Ven, ven a mis brazos, reina, diosa mía.

Pero lo distrajo el espectáculo que en ese preciso instante se había duplicado. El hombre invisible ya no lo era. En silencio, su largo cuerpo aceitoso se infiltró en la imagen. Estaba ahora allí él también. Tumbándose en la colcha roja, se anudaba a doña Lucrecia. La chillería de los gatitos aplastados entre los amantes, pugnando por escapar, desorbitados, fauces abiertas, lenguas colgantes, hirió los tímpanos de don Rigoberto. (Vargas Llosa 2016, p. 29)

Lo sugerido por Martí-Peña —es decir, esa duplicación de escenas que podría considerar para los fines de este trabajo como un juego de espejos— se observa en las fantasías escritas por Rigoberto. Los saltos espaciotemporales irrumpen y dicho personaje no solo se ve reflejado en el amante de turno que inventa para Lucrecia, sino que se apodera de la situación, primero como guionista, luego como mirón y, finalmente, como actor.

Por otro lado, la tesis central de María Fernández-Banineaux (2010) sostiene que *Elogio de la madrastra* deconstruye la idea del “marianismo”, que se encuentra tan arraigado en la cultura hispanoamericana con relación a la mujer como madre. Además, en su investigación, plantea lo siguiente respecto de la presencia de los espejos y su implicancia en la obra:

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. [...] Es lo ambiguo. [...] 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. (párr. 13)

Así, lo planteado por Fernández-Banineaux coincide parcialmente con lo que pretendo demostrar. De una parte, el espejo (en realidad, la imagen que se refleja en este) representa otra dimensión, un no lugar físico donde el personaje se mira y es, a la vez, “mirado” por el lector. De otra parte, considero que el simbolismo que atribuye la investigadora al espejo y al “constante escrutinio de nosotros mismos”, por la exhaustividad con la que Rigoberto se limpia las orejas, constituye, sobre todo, una percepción propia, pues podría tratarse de una simple obsesión por la limpieza. Sin embargo, el trabajo de la autora permite reflexionar en el hecho de que los espejos también pueden mostrar lo opuesto y, con ello, los preceptos sedimentados en la cultura latinoamericana se ven contrapuestos. Por ejemplo, la familia de Rigoberto —con una relación semiincestuosa entre madrastra e hijastro— se asemeja, según este, a la Sagrada familia:

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 Llosa 1999, p. 131)

La trinidad que forma mi familia, dicho sin blasfemia, está al servicio de esos objetos... (Vargas Llosa 2016, p. 19)

Con respecto a mi fundamento teórico, Foucault (1968), en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas*, dedicado al análisis de *Las meninas*, de Velázquez, describe la función del espejo en el lienzo:

[E]n el centro, en el corazón de la representación, lo más cerca posible de lo esencial, el espejo que muestra lo que es representado, pero como un reflejo tan lejano, tan hundido en el espacio irreal, tan extraño a todas las miradas que se

vuelven hacia otra parte, que no es más que la duplicación más débil de la representación. Todas las líneas interiores del cuadro y, sobre todo, las que vienen del reflejo central, apuntan hacia aquello mismo que es representado, pero que está ausente. (p. 299)²

Eso que se encuentra representado, pero que está ausente, es la imagen del rey Felipe IV y su esposa Mariana; es decir, están del otro lado del lienzo toda vez que es a ellos a quienes pinta Velázquez; son ellos el objeto de la mirada del pintor y de la infanta Margarita. No obstante, existe otro personaje que se ubica del lado de los reyes, del lado opuesto a los personajes del cuadro, que está ausente y quizá representado en la mirada del artista español, lo que Deleuze (2005) denominaría *la casilla vacía*³, esto es, el espectador. Al traer esa misma idea del espectador a las obras vargasllosianas de esta investigación, estaría hablando del lector, que ocupa una suerte de casilla vacía doble: una como espectador de los cuadros de las novelas y otra como lector propiamente dicho.

Por su parte, Lacan estudia la etapa del espejo mediante la cual un infante, entre los seis y los dieciocho meses, reconoce en su imagen en el espejo a un ser completo que, además de pies y manos (hasta entonces lo único visible para el infante) tiene un rostro. Ese reconocimiento parte también de identificar al otro (generalmente la madre) quien presenta a la criatura a sí misma, es decir, a su imagen completa. Lacan (1998) señala que basta comprender la etapa del espejo como una identificación o como la transformación que se produce en el sujeto al asumir su propia imagen⁴. Hacia el final de su disertación, Lacan afirma que el psicoanálisis, que podría comprenderse como ese gran espejo donde nos miramos, llegado el momento le dice al yo de quien se observe: “Tú eres esto”, y ese sería el momento en el que esa persona emprende, finalmente, su verdadero viaje.

Luego de leer el trabajo de algunos investigadores y de mencionar de forma sucinta a los teóricos sobre quienes fundamento mi tesis, advierto dos tipos de espejos: el físico y real, aquel

en el que los personajes se miran; y el metafórico, ese que al duplicar la imagen del personaje o de una situación determinada o de la novela, como un todo, la transforma, convirtiendo al personaje, a la situación o a la propia novela en un cuadro. En las siguientes líneas, mencionaré algunos pasajes de la saga erótica en los que aparecen esos dos tipos de espejos y trataré de identificar su función en la novela.

Los espejos en *Elogio de la madrastra*

En esta novela breve, la palabra *espejo* aparece diez veces. La primera alude al uso que le da Alfonso, el pequeño mirón, y es probable que, desde su ubicación, se haya valido del espejo para ver en él la escena entre su padre y su madrastra:

Largo rato, con los ojos cerrados, mientras sentía la punta de la lengua de su marido explorando la cavidad de su boca, paseando por las encías y el paladar, afanándose por gustarlo y conocerlo todo, doña Lucrecia estuvo sumida en un atontamiento feliz, sensación densa y palpitante que parecía ablandar sus miembros y abolirlos, haciéndola flotar, hundirse, girar. *En el fondo del torbellino placentero que era ella, la vida, como asomando y desapareciendo en un espejo que pierde su azogue, se delineaba a ratos una carita intrusa, de ángel rubicundo.* Su marido le había levantado el camisón y le acariciaba las nalgas, en un movimiento circular y metódico, mientras le besaba los pechos. (Vargas Llosa 1999, p. 19; el resaltado es mío)

Las siguientes menciones al espejo se refieren a Rigoberto, quien se asea minuciosamente las orejas frente a él y las inspecciona hasta quedar satisfecho con su limpieza a fin de “escuchar con respeto e incontinencia el cuerpo de la amada” (Vargas Llosa 1999, p. 43). También hace referencia a Lucrecia, quien, desnuda luego de salir de la bañera, “se secó muy despacio, miembro por miembro, pasando y repasando la toalla por su piel una y otra vez, ladeándose, inclinándose, deteniéndose a

ratos como distraída por una idea repentina en una postura de indecente abandono o contemplándose minuciosamente en el espejo” (Vargas Llosa 1999, p. 58). Tal como señala el narrador, Lucrecia no se mira en el espejo, sino que “se contempla minuciosamente” en él; líneas después, ella se reprende a sí misma: “¿Qué haces, Lucrecia? ¿Qué disfueros eran éstos, Lucrecia? Pero continuó exhibiéndose como no lo había hecho antes para nadie, ni para don Rigoberto...” (p. 58). En tal sentido, Lucrecia usa el espejo como un pretexto para retener aún más su desnudez, y el objeto se convierte entonces en un elemento fundamental del coqueteo y de la búsqueda de atención —toda, de ser posible— del pequeño mirón que la observaba desde el techo del baño, donde había una oscura cúpula.

En el caso del acicalamiento de Rigoberto, se indica lo siguiente: “Soy perfecto’, pensó, mirándose en el espejo, oliéndose. No había en su pensamiento ni pizca de vanidad” (Vargas Llosa 1999, p. 87). Rigoberto, en efecto, no se asea exhaustivamente para ser bello; incluso él mismo sabía que no lo era, Lucrecia lo sabe, los lectores lo sabemos, pero sus minuciosas abluciones lo vuelven perfecto y así lo cree porque es la imagen que él ve y que tiene de sí mismo. En esta escena sucede, además, la transformación de la que hablábamos en la sección anterior, a saber, en la que el personaje muta a su antojo por la fuerza de su fantasía:

Un segundo antes de que el cuarto de baño quedara a oscuras, *advirtió en uno de los espejos* del tocador que sus emociones y devaneos habían trocado ya su humanidad en una silueta beligerante, en un perfil que tenía algo del animal maravilloso de las mitologías medievales: el unicornio. (Vargas Llosa 1999, p. 88; el resaltado es mío)

Hay un momento en el que Lucrecia habla con Justiniana, pero en lugar de mirarla directamente, se dirige a ella buscándola en el espejo. Esta escena podría pasar por alto en cualquier otra historia si no fuera por la constancia del objeto en la

gran obra erótica. Se trata de un elemento de juicio; ahora bien, luego de besar al niño y aceptar los besos de él en los labios y las manos de este en sus senos, Lucrecia sintió el freno del automóvil de Rigoberto; le pidió al niño que fuera a lavarse y a ella “[m]irándose en el espejo, le sobrevino un ataque de risa histérica que sofocó tapándose la boca. ‘Insensata, loca’, se insultó, mientras se mojaba la cara con agua fría” (Vargas Llosa 1999, pp. 110-111).

Los espejos en *Los cuadernos de don Rigoberto*

A diferencia de las diez veces que aparece la palabra *espejo* en *Elogio de la madrastra*, en *Los cuadernos de don Rigoberto* esta palabra se repite en cuarenta y seis ocasiones, y, en algunos casos, más de cuatro veces en un mismo párrafo. En esta novela, mucho más extensa que la primera, los espejos juegan un papel clave, ya que, en ellos, los personajes se descubren, se juzgan, se espían; incluso es el objeto que caracteriza al quinto personaje esencial de esta obra, simbólico en realidad: el pintor austriaco Egon Schiele, quien es, al mismo tiempo, el doble de Fonchito, pues este está obsesionado con su obra y con él; es más, se identifica con el pintor y hacia el final de la obra veremos que se convierte en él.

En esta segunda parte de la saga erótica, Lucrecia recibe la visita de Fonchito en la casa que compartía con Justiniana en el parque El Olivar de San Isidro. Cuando el niño reaparece en su vida, Lucrecia “[a] pesar de ella misma, se emocionó. ¿Se iba a desmayar de nuevo? Qué ocurrencia. Se vio en el espejo de la entrada: había compuesto su expresión, un ligero rubor coloreaba sus mejillas y la agitación subía y bajaba su pecho” (Vargas Llosa 2016, p. 13). Ella se observa en el espejo para reconocerse, para corroborar sus emociones y comprobar que *había compuesto su expresión*. Luego, “[e]n el cuarto de baño, se mojó la frente con agua fría y se examinó en el espejo. La im-

presión le había afilado la nariz, que palpitaba ansiosa, y unas ojeras azuladas cercaban sus ojos” (Vargas Llosa 2016, p. 15).

Asimismo, cabe destacar que el narrador de la novela hace referencia a los espejos en dos ocasiones a modo de comparación: “Habían entrado a la pequeña cocina, de losetas como espejos. También las paredes destellaban” (p. 38) y “el señor Adolf se ponía su uniforme de gala, gorro de visera brillante, botas como espejos” (p. 123). Podría tratarse de comparaciones cotidianas cuando se quiere expresar que un objeto está muy limpio, pero, insisto, la mención constante a la palabra descarta cualquier tipo de coincidencia. De igual manera, un taxista, personaje totalmente ajeno y de una sola aparición en la obra, emplea el espejo retrovisor de su auto para mirar a Lucrecia: “Advirtió que el chofer del taxi a cada momento alzaba la vista para espiarla por el espejo retrovisor” (p. 324). Ni narrador ni autor dejan pasar la oportunidad de usar el espejo ya sea como objeto de gran importancia en la novela, como un símil o como un elemento necesario para el mirón.

Si bien la obra da pie a un análisis exhaustivo de las veces en que aparece la referencia a uno o varios espejos, me detendré solo en dos ocasiones más que considero de especial importancia. En el capítulo VIII, “Fiera en el espejo”, Fonchito le muestra a Lucrecia un libro sobre Schiele, en el que había una fotografía del pintor “mirándose en el gran espejo de su estudio. [...] Fonchito no había hecho más que hablar de aquel espejo” (p. 281)⁵. Dicho objeto se vuelve un tema de conversación trascendental en esta primera parte del capítulo, debido a que se trataba de un regalo que la madre del pintor le había hecho y que él llevaba consigo cada vez que cambiaba de taller, y lo hizo así hasta su muerte. La obsesión de Fonchito, por su parte, lleva a Lucrecia a preguntar por qué era tan importante tal espejo, pero esta, tras observar la foto de Schiele, señala que en realidad era un Narciso contemplándose y enamorado de sí mismo. La conversación prospera y en una siguiente imagen del libro, el niño le

muestra a su madrastra el grabado de Moa⁶ frente al espejo. Lo interesante acá es la explicación que da Fonchito:

[e]l espejo “está donde estamos nosotros, los que vemos el cuadro”. Y que, *la modelo vista de frente no era la de carne y hueso, sino la imagen del espejo*, en tanto que sí eran reales, no reflejos, el pintor y la misma modelo vista de espaldas. Lo que quería decir que, Egon Schiele, había empezado a pintar a Moa de espaldas, frente al espejo, pero luego, atraído por la parte de ella que no veía directamente sino proyectada, decidió pintarla también así. Con lo cual, *gracias al espejo, pintó dos Moas*, que, en verdad, eran una: la Moa completa, la Moa con sus dos mitades, esa Moa que nadie podría mirar en la realidad porque “nosotros sólo vemos lo que tenemos delante, no la parte de atrás de ese delante”. (pp. 285-286; el resaltado es mío)⁷

Aquello que Fonchito observa en el cuadro y no logran ver Lucrecia ni Justiniana es lo que Foucault encontró en *Las meninas*, de Velázquez: la posición del espectador. Schiele plasma en su cuadro —y el mismo Alfonso lo explica con emoción— que, en efecto, como espectadores solo vemos lo que tenemos delante y no la parte de atrás de ese delante. Así, en el cuadro, ese “delante” no es de la mujer de carne y hueso, sino su reflejo en el espejo⁸. Al decir que, gracias al espejo, Schiele pintó dos Moas o, en realidad, una Moa completa con sus dos mitades, vemos esa identificación lacaniana del ser frente al espejo. A raíz de lo anterior, se podría afirmar que en el espejo el ser logra reconocerse, vale decir, se trata de esa presentación implícita en la frase de Lacan: “Esto eres tú”; sin embargo, considero conveniente aclarar que para ver el *esto eres tú* completo hace falta el arte, en el cual un Schiele (por ponerle nombre al artista) materializa la otra mitad de lo que somos. Por ello, asevero que Alfonso y a través de él, el creador primario, parten de su atracción por el arte y el conocimiento para proponer al lector que nuestro mundo está compuesto por una mitad que es real y que podemos reconocer frente al espejo, y otra mitad que solo

nos completa y complementa mediante la mirada del otro, en este caso, la del artista.

Si bien la mayoría de las veces el narrador y los demás personajes se refieren a la presencia del espejo, su ausencia también se menciona. En el capítulo IX, “La cita en el Sheraton”, la fantasía consiste en un trío sexual en el que participará Lucrecia, una tal Adelita y un hombre obstinado en pagarle a ambas. Analizaremos solo una parte de este capítulo complejo. Lucrecia, vestida como una prostituta, se encuentra en el bar del Sheraton, donde supuestamente la encontraría Rigoberto conforme habían acordado mediante los anónimos que, dicho sea de paso, eran escritos por Alfonso. Mientras ella espera en la barra del bar, entabla conversación con otra mujer y luego se acerca un hombre y les ofrece llevarlas a una *suite* y pagar por sus servicios:

Esta noche, me estoy premiando. Mis burros ganaron tres carreras y la dupleta. ¿Les cuento? Voy a realizar un capricho que me tiene curcuncho, hace días. ¿Les digo cuál? — Las miró a una y a otra, muy serio, aflojándose el cuello, y encadenó con ansiedad, sin esperar su visto bueno—. Empalarme a una mientras me como a la otra. *Viéndolas por el espejo*, manoseándose y besándose, sentaditas en el trono. Ese trono que seré yo. (p. 328; el resaltado es mío)

Una vez en la habitación, el hombre reclamaba: “Bésense, bésense —gimoteaba el de los burros—. No las veo bien, maldita sea. ¡Nos faltó un espejo!” (p. 336). Es el momento en que coinciden la presencia y la ausencia del espejo en un mismo capítulo. Tal como se observa en otras escenas de la novela, el espejo juega un papel determinante en los encuentros sexuales de quienes participan y, desde luego, de quienes desde la pasividad del voyerismo miran detenidamente el encuentro en su reflejo. La ausencia de este elemento se traduce en queja y en la insatisfacción sexual, pues no se tiene la visión completa de la situación. Basta recordar que Schiele, cuando pinta a Moa

frente al espejo, tiene una visión completa de su modelo, porque solo con el espejo puede observar aquello que de otra manera no alcanzaría a ver. Esa completitud alcanzada gracias a tal objeto queda escindida por la falta de este. Aun cuando el hombre en realidad llega a verlas, no tiene la visión integral que solo el espejo le hubiera permitido: “No las veo bien”, se enoja. En cierta forma, la falta de un espejo rompe sus expectativas eróticas.

Los espejos metafóricos en la *saga erótica*

Al inicio de este trabajo, sostuve que en la *gran obra erótica vargasllosiana* se detectaba una doble presencia de los espejos, una real y tangible, y otra metafórica. En los pasajes citados queda claro que el espejo-cosa es relevante en las habitaciones, en la vida de los personajes reales; en los simbólicos, como Egon Schiele; en los fantasiosos, como el taxista y el hombre del Sheraton que quiere estar con Lucrecia y Adelita. A su vez, debe quedarnos claro el empleo del espejo-metáfora, como afirma Habra (2001), cuando sostiene que la composición que redactó Fonchito, titulada *Elogio de la madrastra*, “funciona como espejo metafórico de la novela entera” (p. 87).

En ese orden, los artistas que figuran en *Los cuadernos de don Rigoberto* aparecen de modo referencial, es decir, se los mencionan. No obstante, la obra de Egon Schiele cobra un protagonismo especial, ya que logra modificar la realidad. Dicho de otro modo, sirve de manual de instrucciones para que Alfonso les sugiera a Lucrecia y a Justiniana cómo deben acomodar sus cuerpos en función de la imagen de los grabados. Existe, pues, una relación fluida entre cuadros y prosa; es más, lejos de ser una simple referencia visual, los cuadros hablan y, si bien se relacionan estrechamente con la historia central, se complementan con esta. En tal sentido, forman parte de la *saga erótica*, pero no se limitan a ser futuras descripciones de los personajes, sino que crean su propia historia; podría afirmarse que son un espejo clásico de la realidad literaria de la obra.

Por último, durante la lectura de *Elogio de la madrastra* fue inevitable notar ese gran espejo-metáfora que posee puntos de contacto con *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov⁹. Fernando Iwasaki (2000) es uno de los pocos, si acaso el único, que encuentra coincidencias irrefutables entre ambas novelas, a saber:

- En 1987 Mario Vargas Llosa escribe el prólogo para la edición de *Lolita* del Círculo de Lectores, y un año más tarde publica *Elogio de la madrastra*.
- Si *Lolita* es una nínfula, Fonchito, un fáunulo.
- *Lolita* fue amante de su padrastro, Fonchito lo fue de su madrastra.
- *Lolita* se imprimió en París, en la colección pornográfica de Olympia Press; *Elogio de la madrastra* apareció en Barcelona, en la colección erótica de Tusquets Editores.
- El antecedente de *Lolita* fue una obra menor, *El hechicero*, y *Elogio de la madrastra* es el primer latido de un libro mayor: *Los cuadernos de don Rigoberto*.

Coincido plenamente con la propuesta de Iwasaki, aunque queda para una próxima investigación ampliar el tema. No pasa inadvertido de qué manera, según la crítica y la reacción de los lectores, la actitud del niño Alfonso es, aparentemente, pícara y a veces perversa; a fin de cuentas, es un niño “travieso, malicioso, agrandado, irresponsable, mil cosas más. Pero malvado no” (Vargas Llosa 2016, p. 16). De las investigaciones consultadas, no se juzga de la misma manera a Lucrecia como sí a Humbert Humbert, el padrastro de *Lolita*. Si buscamos sobre la novela de Nabokov, advertiremos términos como “censura” y “pedofilia”. Por lo visto, Fonchito puede despertar al placer y al arte de la seducción, liberarse, independizarse (no sabemos si a conciencia o aprovechando su apariencia de niño Jesús), mientras que, en el caso de *Lolita*, se relaciona su actitud con el abuso. En ambos casos hay niños de por medio (*nínfula* y *fáunulo*), padrastro y madrastra, erotismo y seducción, conquista y acep-

tación. En suma, literatura que no deja de ser una suerte de espejo distorsionado de la realidad y un espejo de sí misma.

Conclusiones

Al proponer la lectura de *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) como una sola, siendo esta última continuación de la primera, compruebo su unidad y coherencia literaria. Así, me llamó poderosamente la atención la presencia de los espejos en la *gran saga erótica*; en la tesis de donde se desprende este trabajo, estudio la creación del lenguaje erótico en ambas novelas, y he percibido que el erotismo en sí y cómo es llevado al lenguaje necesita, tomando el título de Foucault, de las palabras y de las cosas. El autor no transmite el erotismo solo con añadir pinturas clásicas con mujeres desnudas, como sucede en *Elogio de la madrastra*, u otras pinturas del mismo tenor mencionadas en *Los cuadernos de don Rigoberto*; antes bien, el erotismo se construye a partir de las palabras del autor, del narrador, de los personajes, de los libros a los que se hace referencia, de los cuadernos de Rigoberto y a partir de cosas tan necesarias como cuadros y espejos para que los personajes se encuentren, se multipliquen y sientan.

En los espejos confluyen la imagen y la psique; de ahí que los personajes necesiten estos elementos para aceptarse, juzgarse y sentir placer. Por último, puedo afirmar que la función de los espejos en la *gran novela erótica* se interpreta como una herramienta voyerista, pero también como ese elemento (real o metafórico) donde los personajes se descubren, se desdoblaron o se multiplican; e, inclusive, se vuelven cuadros.

Notas

- 1 María F. Lamarque (2017) analiza *Fonchito y la luna* (2010), el primer libro infantil del autor, y sostiene que hay claras referencias al arte erótico y a los dioses griegos. En este cuento, también el espejo juega un papel fundamental. Fonchito debe bajarle la luna a Nereida, la niña más linda de la clase, y logra hacerlo utilizando el agua, a modo de espejo, donde la luna se refleja y la niña cumple la promesa de besarlo. Según F. Lamarque, *Fonchito y la luna* es una precuela de *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*.
- 2 Véase la Figura 1.
- 3 Gilles Deleuze (2005) agrupa algunos criterios formales para reconocer el estructuralismo, el sexto de ellos es el de *la casilla vacía*. Término y concepto que me sirve para identificar al “mirón” dentro de la novela erótica vargasllosiana y fuera de ella (el lector).
- 4 Para profundizar en el tema, sugerimos la lectura de la disertación titulada “La etapa del espejo como formadora de la función del yo, tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (Lacan, 1998).
- 5 Véase la Figura 2.
- 6 Moa era el nombre de la bailarina que sirvió de modelo a Schiele.
- 7 Véase la Figura 3.
- 8 Lo que resulta extraño es que Alfonso diga que “sí eran reales, no reflejos, el pintor y la misma modelo vista de espaldas”. En realidad, lo que vemos del pintor es el delante, por lo tanto, se podría inferir que lo que vemos de él es, justamente, su reflejo en el espejo y *no el de carne y hueso*.
- 9 En el caso de *Lolita* y *Elogio de la madrastra*, el espejo que los refleja muestra opuestos: donde allá había una niña, aquí, un niño; allá un padrastro, aquí, una madrastra, por ejemplo.

Referencias

- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)* [Trad. de J. L. Pardo]. Pre-Textos.
- F. Lamarque, M. (2017). Fonchito y la luna: Eroticism in Mario Vargas Llosa's Children Literature. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, (15), 57-66. <http://anilij.uvigo.es/wp-content/uploads/2018/05/AIJ-2017.pdf>
- Fernández-Banineaux, 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*.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/madrevll.html>
- Foucault, M. (1968) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas* [Trad. de E. C. Frost]. Siglo XXI Editores.
- Habra, H. (2001). Postmodernidad y reflexividad estética en *Los Cuadernos de don Rigoberto*. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 30(1), 81-93. <https://doi.org/10.2307/29741642>
- Iwasaki, F. (2000). Lolita en los Andes: o Vargas en el ardor. *Mester*, 29(1), 126-132. <https://doi.org/10.5070/M3291014539>
- Lacan, J. (1998). *Escritos* [Trad. al portugués de V. Ribeiro]. Zahar.
- Martí-Peña, G. (2004). El teatro del ser: dualidad y desdoblamiento en la escenificación narrativa de *Los cuadernos de don Rigoberto*, de Mario Vargas Llosa. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28(2), 355-375. <https://www.jstor.org/stable/27763922>
- Marting, D. E. (1998). Concealing Peru in Mario Vargas Llosa's "Elogio de la Madrastra". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. 27(2), 38-53. <https://www.jstor.org/stable/29741436>
- Vargas Llosa, M. (1999). *Elogio de la madrastra*. Peisa.
- Vargas Llosa, M. (2016). *Los cuadernos de don Rigoberto*. Penguin Random House.

Anexos

Fig 1. Diego Velázquez, *Las meninas*, (1656), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado. Fuente: museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f



Fig. 2 Schiele frente al espejo, 1915. Fuente: espadasylabios.blogspot.com/search?q=schiele

Fig. 3 Schiele pintando una mujer desnuda frente al espejo. Fuente: meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Egon-Schiele/24329/Schiele-con-modelo-desnuda-frente-al-espejo.html

