

FANTASIA ETA ERREALITATEA: HITZEN ETA IRUDIEN ARTEKO HARREMANAK MARIO VARGAS LLOSAREN *ELOGIO DE LA MADRASTRA* LIBURUAN

Carlos Andrés Quintero Tobón

Universidad Eafit, Colombia



Laburpena || Testu honetan, Mario Vargas Llosa idazle perutarren *Elogio de la madrastra* eleberrian hitzek eta irudiek duten harremana azalatu nahi da. Horretarako erabiliko diren nozioak aldiberekotasuna eta literatur-ekfrasia dira, lehena Áron Kibédi Vargak landua, eta bigarrena, berriz, Michael Riffaterrek. Aurrekoarekin jarraituz, irudiek eleberrian betetzen dituzten funtzio sinbolikoetan sakondu nahi da, eta baita irudi hauek pertsonaiekin (eleberrian aurkezten zaigun triangulu erotikoa osatzen duten Rigoberto, Lukrezia andereñoa eta Fontxitorekin) trazatzen dituzten loturetan ere.

Gako-hitzak || Mario Vargas Llosa | *Elogio de la madrastra* | Pintura | Literatur-ekfrasia | Funtzio sinbolikoak

Abstract || This text aims to demonstrate the type of relationship that exists between words and images in the novel *Elogio de la madrastra* by the Peruvian writer Mario Vargas Llosa. The concepts of simultaneity and literary ekphrasis, developed by Áron Kibédi Varga and Michael Riffaterre, respectively, are employed to this end. The essay then delves into the symbolic functions performed by the images in the novel and the bond that they create with the characters that make up the erotic triangle described in the novel: between don Rigoberto, doña Lucrecia and Fonchito.

Keywords || Mario Vargas Llosa | *Elogio de la madrastra* | Painting | Literary ekphrasis | Symbolic functions

«Siempre es así: aunque la fantasía y lo cierto tienen un mismo corazón, sus rostros son como el día y la noche, como el fuego y el agua».

(Vargas Llosa, 1998: 7)

0. Sarrera

Mario Vargas Llosaren *Elogio de la madrastra* eleberrian hitzek eta irudiek elkarrenganako menpekotasun erlazio sendo bat eratzen dute. Ez da hau erlazio bat non, pintura, literatur-obra batean egonagatik, ilustratzeko asmo soilez literaturaren zerbitzura dagoen (Giraldo, 2011: 253). Aitzitik, bata bestea indartu eta elkar osatzen dute, eta, halako kateamendu batean, bai eleberria eta baita berarengandik atera daitezkeen interpretazioak ere astintzen dituzte. Kateamendu honen aurrean, baliteke eleberriaren istorioari dagozkion kapituluak eta irudiei dagozkien kapituluak arteko erlazioa modu sekuentzial hutsez ez ematea, nahiz eta, Concepción Reverte Bernalek adierazten duen moduan, «los monólogos interiores de los personajes y los planos de la acción central y su versión simbólica se suceden en forma de contrapunto» (1992: 570). Areago, *Elogio de la madrastra* liburuko irudiek beren funtzioa betetzen dute, ez bakarrik leku konkretu batean agertzen direlako, baizik eta eleberriaren osotasuneko elementu erabakigarriak azpimarratu edota argitzen dituztelako ere.

Hori esanik, adierazi behar da artikulua honek bi xederi jarraitzen diela. Lehendabizikoa da eleberriko irudien, hauei dagozkien kapituluak eta istorioa garatzen den kapituluak artean ematen den erlazio mota ikusgarri egitea. Erakutsi nahi dena da *Elogio de la madrastra* eleberriko hitzen eta irudien arteko harremanak erlazio sekuentzia bati baino gehiago aldiberekotasun erlazio bati jarraitzen diola. Kontzeptu hau jorrazteko, eta oinarri teoriko moduan, Áron Kibédi Vargak bere «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen» (2000: 113) testuan planteatzen duen hitzen eta irudien harremanen taxonomiara joko da.

Idatzi honen bigarren xedea da irudiek eleberriaren garapenean daukaten funtzioa egiaztatzea. Saiakera egingo da erakusteko zer elementu konkretu azpimarratzen dituzten irudiek eta horien adierazpen literarioek, kontuan hartuz zein kapituluarekin erlazionatzen diren. Honekin lotuta, argitu nahi da nola erlazionatzen diren irudiak eleberriko pertsonai nagusiekin. Helburu hori lortzeko kontzeptu egokia da ekfrasiaren figura erretorikoa. Kategoria horren definizioa Antzinarotik datorkigu¹, eta gaur egungo literatur-kritikak ulertzen du² «como un proceso por medio del cual se describe un objeto plástico» (Agudelo, 2012: 72). Michael Riffaterrek literatur-ekfrasia deitzen dio ekfrasiak elementu hauek baldin baditu xedetzat: «[...] obras de arte reales o imaginarias insertadas en una obra literaria –por ejemplo, en una novela. Forman parte del decorado, o bien tienen una función

OHARRAK

1 | Pedro Agudeloren aburuz (2012: 72), ekfrasi hitza «está compuesta de dos elementos, la preposición griega Ek, que significa «fuera», y phrasein (del verbo frasso) que significa «hablar». En un sentido etimológico, entonces, ekphrasis significa la acción propia de des-obstruir, de abrir, de hacer comunicable o de facilitar el acceso y el acercamiento a algo, lo que era una estrategia muy valiosa para los antiguos oradores: hacer ver lo que está ausente». Ekfrasiak Antzinarotik izan duen esanahiari buruz, ikus De la Calle, R. (2005): «El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto», *Escritura e imagen*, 1, 59-81; Lozano-Renieblas, I. (2005): «La ecfraesis de los ejércitos o los límites de la enárgeia», *Monteagudo*, 3, 10, 29-38; eta, Alberio, D. (2007): «La écfraesis como mimesis», *Buenos Aires: Universidad nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios sociales*.

2 | Isabel Lozano-Renieblasren arabera (2005: 30) «fueron los críticos del siglo XX quienes generalizaron el término écfraesis para referirse a la descripción de objetos de arte». Gaur egungo literatur-kritikan ekfrasiaren errepaso oso bat egiteko, ikus Agudelo, P. (2011): «Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfraesis, de la retórica antigua a la crítica literaria», *Lingüística y Literatura*, 32, 60, 75-92.

simbólica, o pueden incluso motivar los actos y las emociones de los personajes» (Riffaterre, 2000: 162). Planteamendu hau kontuan hartuz gero, esan liteke *Elogio de la madrastra* eleberrian literatur-ekfrasiak ematen direla, autore frantsesak bere definizioan aipatutako elementu guztiak agertzen baitira. Honela bada, artikulu honen garapenean termino hori erabiliko da aldioro, irudiek iradokitzen dituzten kapituluek aritzerakoan.

Bi nozio horien garapena, hitzen eta irudien arteko aldiberekotasuna bata, eta irudien funtzio sinbolikoa eta bere literatur-ekfrasia bestea, obraren kapituluak lau zatitan taldekatu ondoren aztertuz egingo da. Lau talde hauek eleberrian zehar agertzen diren bi binomioen gurutzaketaren ondorioz sortu dira: Fantasia-Errealitatea, Ni-Bestea. Garrantzitsua da ohartarazpen bat egitea: fantasiatzat testu honetan ez da irudiekin zerikusia duena soilik hartzen, ezta errealitatez eleberriaren gertakizun «errealekin» lotuta dagoena bakarrik ere, nahiz eta, kasu bietan, horiek izan adierazpen nabari eta ugariak. Atariko adibide moduan, aski izango da esatea Rigoberto jaunaren higiene-praktikekin lotutako kapituluak eleberriko istorioaren gertakizunekin lotuta daudela, eta, aldi berean, pertsonaiarengan ematen den fantasiaren agerraldiez beteta daudela. Komeni da, beraz, proposatutakoa argitzeko bidean, artikuluan zehar fantasiaren kontzeptuari buruzko zenbait gogoeta planteatzea. Azkenik, esan behar da kontrajarritako bi eremu hauen arteko erlazioa tartean pertsonaia bakar bat sartu edo gehiago sartzearen araberkoa izango dela. Hau da, ez da berdina Rigoberto jaunari bakarrik eragitea edo pertsonaia gehiagori, gehienetan triangelu erotikoko hiru pertsonaiei, neurri handi batean Lukrezia andereñoaren figura gurutzagune bezala harturik. Bide horretatik ni baten edo bestearen presentziak zentzua hartzen du analisi-proposamen honetan.

1. Hitzaren eta irudiaren arteko erlazioa: Aldiberekotasuna

Elogio de la madrastra eleberrian hitzen eta irudien artean ematen diren erlazioei buruzko edozein gogoeta planteatu aurretik, esan beharra dago eleberri hau hamalau kapituluk eta epilogo batek osatzen dutela, eta argumentua hurrengo ardatz tematikoetan laburbildu daitekeela:

- a) Lukrezia andereñoaren eta Fontxitoren arteko erlazio erotikoren zantzuak eta egikaritzea.
- b) Rigoberto jaunaren espazio indibidualak, bere gorputzaren higieneari eskainiak, Lukrezia andereñoarekiko harremanen aurrekari bezala
- c) Rigoberto jaunak Lukrezia andereñoaren eta Fontxitoren

arteko sexu-harremanez egiten duen aurkikuntza.

Istorioak lehen bi ardatzen artean aurrera egin ahala, irudiak ahotan hartzen dituzten kapituluak tartekatzen dira. Azken horietan, pertsonaien ahotsek, monologoaren bitartez, narratzailearen tokia betetzen dute. Literatur-ekfrasi hauek bat datoz istorioan gertatzen denarekin, eta are indartu egiten dute. Hitzek eta irudiek eleberrian zehar harilkatzen duten harremanari dagokionez, komeni da oinarrizko hiru premisa azpimarratzea.

Hasteko eta behin, irudiak obraren barnean agertzen dira, beraren gorputzaren parte dira. Pinturetatik etorritako literatur-ekfrasiez gain, irudiak berak agertzen dira eleberrian txertatuta, autorearen erabakiz, istorioarekin erlazionatzeko intentzio argi batekin. Modu honetan, irakurleak irakurle paperaz gain ikusle papera ere hartu behar du bere gain. Kibédi Vargaren (2000: 114) hitzetan esatearren, irakurle-ikusle bat daukagu honela.

Bigarrenik, ez da irudi bakar bat, baizik eta batzuk, eleberrian agertzen direnak eta istorioarekin erlazionatzen direnak. Osotara sei irudi dira. Merezki du esatea bildumagile batena dirudien doitasunez hautatuak direla, artearen historian zehar ibilbide oso bat marrazten baitute. Horretaz ari da Efrén Giraldo bere artikuluan, «*Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades», esaten duenean:

[...] intercaladas en los capítulos, aparecen reproducciones pictóricas [...] pertenecientes a obras que abarcan un amplio período de la historia de la pintura: desde el gótico tardío de las anunciaciones de Fray Angélico hasta la desgarrada pintura de mediados del siglo XX de Francis Bacon, pasando por el flamenco Jacob Jordaens, el maestro veneciano del Renacimiento Tiziano Vecellio, el artista moderno peruano Fernando de Szyszlo y el pintor cortesano del siglo XVIII François Boucher. (Giraldo, 2011: 244)

Azkenik, nabarmendu behar da literatur-ekfrasiak agertzen diren kapitulu guztien iragarpena egiten dela aurreko kapituluetan, normalean aurreko kapituluaren azken lerroetan, hurrena datorrenaren sarrera moduko bat eraikiz. Iragarpen hau zuzenean edo zeharka egiten da. Zuzeneko iragarpen baten adibidea «El cumpleaños de doña Lucrecia» kapituluaren ematen da. Kapitulu honen azken hitzetan, ekintza erotikoa betean, Lukrezia andereñoak galdera egiten dio Rigoberto jaunari: «[...] ¿Quién dices que he sido?», eta honek, estasiak hartuta, erantzuten dio: «La esposa del rey de Lidia, mi amor» (Vargas Llosa, 1998: 6). Hain zuzen ere, hurrengo kapituluak «Candaules, rey de Lidia» deitzen den hori da. Kapitulu honetan Jacob Jordaens pintore flandiarren *Lidiako Candaules erregea Giges bere emaztea erakusten* koadroaren literatur-ekfrasia burutzen da. Bestalde, zeharkako iragarpenaren adibide bat «Ojos

como luciérnagas» kapituluaren ematen da, Justiniana langileak Lukrezia andereñoari aitortzen dionean Fontxito zelatan daukala (1998: 15). Horixe da «Diana después de su baño» kapituluaren gaia, eta kapitulu honetan izen bereko François Boucherren koadroaren literatur-ekfrasia agertzen da.

Zirriborratutako hiru premisa hauek kontuan hartuz, eta Áron Kibédi Vargak (2000: 113) proposatzen duen hitzen eta irudien arteko erlazioen taxonomiari kasu eginez gero, esan daiteke *Elogio de la madrastra* eleberrian hitzek eta irudiek duten harremana objektu mailako funtsezko erlazioei dagokiola³. Kibédi Vargak planteatzen dituen denboraren, kantitatearen eta formaren kategoriak aintzat hartuta, Vargas Llosaren eleberrian aldiberekotasun erlazio bat ematen da hainbat irudiren artean, eta irudi hauetan elkarren arteko erreferentziak ematen dira. Aldiberekotasuna agertzen da, izan ere, hitzak eta irudiak espazio berean daude irakurlearentzat, nahiz eta honek ezin duen momentu berean dena begipean izan. Obraren gorputzean, bai irudiak baita hauetatik eratorritako literatur-ekfrasiak ere presente daude, istorioaren garapenean tartekatuta. Irudi bat bakarrik ez baina multzo bat osatzen duten hainbat irudi izanik, serie batez ari gara. Azkenik, elkarren arteko erreferentziak ematen dira, izan ere «palabra e imagen no están presentadas en la misma página», baina «se refieren independientemente la una de la otra, al mismo acontecimiento» (2000: 120).

2. Fantasia eta irudia

Antzinatean fantasiaren kontzeptuak harreman estua izan du irudiarekin. Ferrater Morak bere *Diccionario de filosofía*-n dioenez, fantasia oso goiz ulertu zen «como una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes» (Ferrater, 1965: 634). Fantasia tradizio handiko kontzeptu bat da, Guillermo Serése «El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca» (1994) artikuluan nabarmendu bezala, eta bere arazo handienetako bat izan da, Platon eta Aristotelesengandik hasita Husserleraino, irudi mental horien jatorria aurkitzea. Kontua da ea errealtatearen beste errepresentazioetatik datozen eta, beraz, pertzepzioaren mendekoak diren, edo, aitzitik, autonomoak eta errealtateatik bereziak ote diren.

Elogio de la madrastra eleberrian, fantasia deritzon irudi mentalen ekoizpen hori pertsonaia batzuek obra piktorekoez daukaten pertzepzioaren menpekoea da. Hau, batez ere, Rigoberto jaunarekin gertatzen da eleberrian. Bere irudien bilduman ikusitakotik eta bere memorian grabatuta daukanetik abiatuta, pertsonaia horrek unibertso erotikoa bat eratzen du, non emaztea eta bera agertzen diren. Aurreko horrek, hala ere, ez du Rigoberto jaunarekin soilik

OHARRAK

3 | Áron Kibédi Vargak bere analisisian objektuen arteko erlazioak eta objektu horien iruzkinen arteko erlazioak bereizten ditu. Horri buruz honakoa dio: «Si hacemos un repaso de todo el campo de la investigación moderna sobre relaciones entre palabra e imagen, podremos afirmar que debe hacerse una primera distinción muy fundamental entre las relaciones y los paralelos posibles entre objetos, por un lado, y las relaciones y paralelos posibles entre comentarios sobre estos objetos, por el otro. Con «objetos» me refiero a artefactos visuales y verbales; con «comentarios» me refiero a textos (o, raramente imágenes) que tratan sobre esos artefactos de modo crítico. Esta distinción es muy conocida en la filosofía del lenguaje, que separa el nivel de los objetos del meta-nivel del discurso». (Kibédi Varga, 1989: 111-112).

lotura; Lukrezia andereñoak ere, bere ezkon-bizitzaren intimitatean pinturen erreproduzioak ikusteko aukera baitu, bere burua ipintzen du senarrarekin ikusitako irudi horien baitan. Ikusmenaren esparrua, hortaz, erabakigarria da bi pertsonaia hauen fantasia pertsonal eta konpartituen garapenean. Hauen harira planteatuko da bereziki aurrerago fantasiaren analisia.

3. Irudien funtzio sinbolikoak

Lerro batzuk gorago esan bezala, eleberriaren hitzen eta irudien arteko erlazioetan agertzen diren funtzio sinbolikoen azterketa burutzeko kapituluak lau multzotan taldekatzea proposatzen da. Lau talde hauek Fantasia-Errealitatea binomioaren eta Ni-Bestea binomioaren gurutzaketaren ondorioz sortu dira. Gurutzaketa honek bai istorioari dagozkion kapituluak eta baita literatur-ekfrasiak ematen diren kapituluak ere (dagozkien irudiekin) biltzen ditu. Hartara, lau multzo horietako bakoitzaren analisiari ekingo diogu:

3.1. Fantasia eta Bestea: Lukrezia, biluztasuna eta begirada

Fantasiaren eta bestearen arteko harremana begiradak zigilatzen du. Lukrezia anderearen gorputza begiratzen den hori da, hainbat ikusleren aurrean desiraren objektu gisa agertzen da, hala istorioaren kapituluetan nola literatur-ekfrasietan eta dagozkien irudietan. Lukrezia anderea Rigobertoren fantasiako irudi bat da, eta azken honek bereaz gain beste baten begiradaren jomugan jartzen du; so egiten zaion gorputza da, eta Fontxitoren grina inuzenteak pizten ditu. «El cumpleaños de doña Lucrecia» deitzen den eleberriaren lehen kapitulu horretan bertan agertzen dira hainbat klabe, geroko irudiek eta haien literatu-ekfrasiak azpimarratuko dituztenak. Handik, Lukrezia andereak Fontxitoren aurrean bere burua erakusten du, intentzio limurtzailerik gabe bada ere:

[...] doña Lucrecia sorprendió –¿adivinó?– en los ojos de su hijastro una mirada que pasaba de la alegría al desconcierto y se fijaba, atónita, en su busto. «Dios mío, pero si estás casi desnuda», pensó. «Cómo te olvidaste de la bata, tonta. Qué espectáculo para el pobre chico» [...] (Vargas Llosa, 1998: 3)

Gertakari berari buruz, Rigoberto jaunak semeak bere emaztearen gorputza zelatatu izanaren aukerarekin egiten du amets: «¿Fonchito te ha visto en camión? –fantaseó, enardecida, la voz de su marido–» (1998: 5). Aukera honek ez du Rigoberto jauna kikiltzen, beti ere bere fantasiaren mugak zeharkatzen ez dituen bitartean, aurrerago ikusiko dugun bezala. Rigoberto jaunaren fantasia hori, non bere emazte biluziari so egiten dioten, bisualki eta literarioki egikaritzen da *Lidiako Candaules erregea Gigesi bere emaztea erakusten*-en (Ikus 1. irudia), erregina bere ministroaren begietara ematen denetan.

Begiradak Lukreziaren gorputzarekin sortzen dituen harremanak exhibizionismoaren eta voyeurismoaren artean daude. Zelatatua den modu berean, Lukreziak bere burua erakusten du, inbaditzen duen begirada horretaz konziente izanik. Zentzu honetan, adierazgarria da Jordaensen koadroan Candaulesen emazteak ikusleari botatzen dion begirada, ikuslea presente dagoela eta begira daukala jakingo balu bezala. Modu berean, Lukreziak bere gorputza erabat eskaintzen dio Fontxitoren begiradari, «con largueza y obscenidad» (1998: 17), «Ojos como luciérnagas» izenburu esanguratsua daukan kapitulu horretan.

Zelatatua izan edo erakutsia izan, Lukrezia hainbat angelutatik so egiten zaion desiraren objektu bat da. Ezkerretik edo eskubitik begiratzen dio pinturetako ikusle implizituak, izan erregearen ministro, Justiniana edo musikari. Biluztasuna irudikatzen den eleberriko hiru irudiek Lukreziaren gorputzaren perspektiba ezberdin bat eskaintzen dute ikuslearen begietatik: geldirik eta bizkarra emanda *Candaules*-en, eserita eta alboz Boucherren *Diana bainutik irteten* koadroan (Ikus 2.irudia), etzanda eta aurrez aurre Tizianoren *Venus Amodioarekin eta Musikarekin olgetan* koadroan (Ikus 3. irudia). Hiru irudiak elkarrekin ikusita Ingresen *Bainu turkiarra* (Ikus 4.irudia) koadroari egindako omenaldi bat lirudike. Edward Lucie-Smithek pintura honen erotismoaz egiten dituen interpretazioetako batean dioenez: «a pesar de ser una multitud de mujeres, es una sola exhibiéndose ante nosotros en una muy concebible variedad de actitudes» (1992: 181). Ingresen koadroa eleberrian erakusten ez bada ere, Fontxitok bere aitari egindako jakinarazpenarena baino lehentxeago koadroaren aipamena agertzen da (1998: 48).

Lukrezia anderea ikusle anitzaren begiradapean dago, baina Lukreziak berak ere ikuskizun bat errepresentatzen du. «Improvisado espectáculo» Fontxitoren begiradaren aurrean «Ojos como luciérnagas» kapituluaren (1998: 17), «espectáculo para dioses» «Candaules, rey de Lidia» kapituluaren (1998: 9), edo «espectáculo orquestado por don Rigoberto» «Venus con amor y música» kapituluaren (1998: 29). Era berean, Fontxitorentzako antzeztan du «Diana después de su baño» kapituluaren ekfrasian (1998: 29). Lukrezia, izan ere, eleberraren istorioan, Rigoberto jaunaren fantasiak asebetetzeko rolak jokatzen dituen antzezle bat da.

3.2. Fantasia eta Nia: Rigobertoren mundu indibiduala, higienea eta gorputz zatikatua

Rigoberto jauna, bere higiene-erritualetan eta fantasietan murgildurik, bere ingurutik aldentzen da. Arreta bere buruan jarrita, beste guztiarengandik isolatuta dago, Francis Baconen *Burua 1* koadroan (Ikus 5.irudia) beirazko gelaxkaren barruan hertsita dagoen munstrokeriazko gorputz hori bezala. Horrelaxe ikusten du

bere burua «Semblanza de humano» kapituluaren literatur-ekfrasian: «El cubo de vidrio donde estoy es mi casa. Veo a través de sus paredes pero nadie puede verme desde el exterior: un sistema muy conveniente para la seguridad del hogar, en esta época de tremendas asechanzas» (1998: 35).

Rigoberto jaunak munduarekin duen distantzia hori, aparte dagoen indibidualitatearen nozio hori, argi eta garbi agindu filosofiko moduan marrazten da «Las abluciones de don Rigoberto» kapituluan, narratzailearen ahotsak esaten duenean:

[...] Entonces, conjeturó que el ideal de perfección acaso era posible para el individuo aislado, constreñido a una esfera limitada en el espacio (el aseo o santidad corporal, por ejemplo, o la práctica erótica) y en el tiempo (las abluciones y esparcimientos nocturnos de antes de dormir). (1998: 21)

Bai espazioan eta bai denboran, esfera bidetan, Rigoberto jaunak bere buruarekin duen harreman fisiko eta mentala gorputzarekiko erlazio sakon eta zehatz batetara mugatzen da. Bere monologoetan, gorputz hori aldi berean zatikatu eta osatu egiten den osotasun baten parte balitz bezala ulertzen da. Lescanok dioen moduan, Rigoberto jaunaren kasuan «la fantasía del personaje fragmenta el cuerpo. Es suficiente una parte para aludir al todo» (Lescano Allende, d.g.: 14). Rigoberto jaunak, gainera, bere gorputzaren zati bakoitza garbitzerakoan, badirudi erretiratu eta berriz ere osotasun batean sartzen dituela: «Hoy era martes, día de pies. Tenía la semana distribuida en órganos y miembros: lunes, manos; miércoles, orejas; jueves, nariz; viernes, cabellos; sábado ojos y, domingo, piel» (1998: 23).

Rigoberto jaunaren gorputzaren zatikatze hori plazeraren arabera egina dago, eta, hortaz, bere fantasia erotikoen zerbitzura dago. Rigoberto jaunaren gorputzeko zati bakoitza erotizatzen da, eta zentzumenezkoa dena indartzen da. Horrela gertatzen da bere monologo amaiezinetan. Horrela irakurri daiteke «Semblanza de humano» kapituluaren literatur-ekfrasian, gorputz horrek adierazten duenean: «Tengo un olfato muy desarrollado y es por la nariz por donde más gozo y sufro. ¿Debo llamar nariz a este órgano membranoso y gigante que registra todos los olores, aun los más sutiles?» (1998: 35).

Bere gorputza zatika artatzen duen bezala, Lukrezia anderearen txokorik gordeenak ere gozaten ditu gorputza zatika banatzen duen bere fantasia horrekin:

[...] glándulas, músculos, vasos sanguíneos, folículos, membranas, tejidos, filamentos, tubos, trompas, toda esa rica y sutil orografía biológica que yacía bajo la tersa epidermis del vientre de Lucrecia. «Amo todo lo

que existe dentro o fuera de ella», pensó. «Porque todo en ella es o puede ser erógeno» [...] (1998: 11)

Azken aipamen hori, Rigoberto jaunaren goiburu erotikoa izan litekeena, zehatz mehatz islatuta agertzen da «Semblanza de humano» kapituluan: «Conmigo aprendieron que todo es y puede ser erógeno y que, asociada al amor, la función orgánica más vil, incluidas aquéllas del bajo vientre, se espiritualiza y ennoblece» (1998: 36).

Nolanahi ere, beste kontu bati erreparatu behar zaio: hala Rigoberto jaunaren obsesio aseptikoak nola gorputzaren zati bakoitzari funtzio erotikoa emateko grinak eramaten dute bere fantasia eskatologikoaren eremurantz. Bere diskurtso higienikoan gailentzen den heinean, gorputzaren zikinkeriak nabarmentzen dira:

[...] Casi podía ver el espectáculo: aquellas expansiones y retracciones, esos jugos y masas en acción, todos ellos en la tibia tiniebla corporal y en un silencio que de cuando en cuando interrumpían asordinadas gárgaras o el alegre vientecillo de un cuesco. (1998: 22)

Fantasia erotikoa eta higienearen baturak ekartzen du, beraz, Rigoberto jaunak plazerean murgildu aurretik «[un] descenso a la mugre» (1998: 36) bizitu behar izatea.

3.3. Errealitatea eta Bestea: Fontxito eta senaren erupzioa

Rigoberto jaunarekin gertatzen denarekin ez bezala, Fontxitorengan erotismoa ez da fantasiaren bitartez sortzen, baizik eta bestearekin duen kontaktu fisikoaren bitartez. Fontxitok, eleberri guztian zehar, haztatzeko beharra sentitzen du; triangelu erotikoa ardatz honetan erotismoa errealitatean azaleratzen da, eta ez irudimenean. Rigoberto jaunak eta Lukrezia andereak haragizko maitasunean bat egiten badute ere, ekintza horiek Rigoberto jaunaren fantasiaren proiektio baten menpe daude. Fontxitok, berriz, bere aitak ez bezala, amaordearekin ekintza erotikoa egikaritzen du besterik gabe bere senaren aginduak jarraituz, eta ez imajinatzen duenetik abiatuta. Nahiz eta Fontxitok halako limurtzaile inuxente baten itxura eman, badirudi bere erotismoa ez datorrela aurretiaz osatutako irudi fantasioso batetik. Erotismoa, berarengan, leherketa baten ondorioz sortzen da, gizona bere animalia izaerarekin lotzen duen leherketa. Fontxitok araurik ezagutzen ez duen haragiaren erupzioa irudikatzen du. Gainera, mutiko batengan agertzen delarik, erupzio hori neurri izugarrietaraino ailegaten da, errugabetasunak laguntzen baitu.

«Sobremesa» kapituluan Lukrezia andereak Fontxitorekin izandako sexu-bizipenari buruz narratzaileak ematen dituen lekukotasunek elkarrekotasun hori nabarmentzen dute, senaren balioa erru edo hobenaren kaltetan haunditzen duen elkarrekotasuna: «[...] ¡Ah,

quién pudiera actuar siempre con esa semiinconsciencia animal con la que él la acariciaba y la amaba, sin juzgarla ni juzgarse!» (1998: 43). Horrek Lukrezia anderearengan dakar bizitzaren alde baten identifikazioa eta gainbalorazioa, bere «soberanía» (1998: 42) horren konkista. Hau behin eta berriz ikus dezakegu baita ere «Sobremesa» kapituluan, non Lukrezia andereak, liluraturik, Fontxitorekin izandako harremanen ondoren bere baitarako pentsatzen duen: «Esta es la vida latiendo, la vida viviendo» (1998: 42), edo, aurrerago adierazten duenean: «El mundo es hermoso y vale la pena vivir en él» (1998: 43). Bizitza, Lukrezia anderearentzat, Fontxitorekin duen haragizko harreman horrekin, «[una] ilusión encarnada» (1998: 44) bihurtzen da. Hernán Sáncherek adierazten duen moduan, Lukreziak sentitzen du «que su cuerpo se separa de la conciencia, se objetiva» eta honekin batera idealak dena «se convierte en pura materia» (1994: 316).

Orain deskribatutako hori Fernando de Szyszloren *Mendietara bidean 10* (Ikus 6. irudia) koadroaren literatur-ekfrasiarekin lotzen duten elementuak badira. Lehenengo eta behin, koadroak Rigoberto jaunarekin baino Fontxitorekin dauka erlazio estua. Eleberrian aipatzen diren beste koadroak ez bezala, hau ez da Rigoberto jaunak giltzapean daukan erreproduzio bat, baizik eta koadro «erreal» bat, etxeko salan zintzilik dagoena. Irudia, beraz, Fontxitok ikusteko tokian dago, eta berak dakar ahotara, amodioaren atsedenean Lukrezia andereari adierazten dionean: «Es tu retrato secreto [...]. De lo que nadie sabe ni ve de ti. Sólo yo. Ah, y mi papá, por supuesto» (1998: 43).

Modu batean edo bestean, eta zeharka bada ere, Fontxitok ematen dio koadroaren ahotsa Lukrezia andereari, eta ahots horrek adierazten ditu, «Laberinto de amor» kapituluaren literatur-ekfrasian, triangulu erotikoren ondorioak, pinturaren abstrakzioari dagokion lengoia batean: «este aposento triádico [...] es la patria del instinto puro y de la imaginación que lo sirve» (1998: 47). Lukrezia anderea, Fontxito eta Rigoberto jauna, denborak eta espazioak elkar ukitzen duten diskurtso batean irudikatuta. Horrela, hortxe bertan, ekfrasi korapilatsu horretan, halako agindu irmo bat ematen da, bere modura Lukrezia anderearen eta Fontxitoren artean gertatutakoari erantzuna ematen saiatzen dena: «¿Somos impúdicos? Somos totales y libres, más bien, y terrenales a más no poder» (1998: 46).

3.4. Errealitatea eta Nia: Rigoberto jauna eta bere fantasia indibidualaren kolapsoa

Rigoberto jaunaren fantasia-unibertsoak beheka jotzen du Fontxito eta Lukrezia anderearen artean bere mundu horretatik aparte gertatu denaz jabetzen denean. Narratzaileak, Rigoberto jaunarengan gertatzen dena «Las malas palabras» kapituluan transmititzen du:

«Alcanzó a pensar que el rico y original mundo nocturno de sueño y deseos en libertad que con tanto empeño había erigido acababa de reventar como una burbuja de jabón» (1998: 52). Paradoxikoki, Rigoberto jaunaren imajinazioaren mugak gainditzen dituen erlazio hori errealitatean egikaritzen da, eta ez fantasian.

Rigoberto jaunarentzat, gertatutakoaz jabetzeak bere existentziaren errealitatean bertan lurrartzea dakar, eta konturatzen da bere idealek imajinazioan bai baina errealitatean ez dutela zertan lekurik izan. Bere iritzi moralak, bere aita papera eta bere senar papera nahasten diren egoera baten aurrean, Rigoberto jaunak bere larruan bizitzen du fantasiazale erotikotik moralista kastora daraman metamorfosia:

[...] Y, súbitamente, su maltratada fantasía deseó, con desesperación, transmutarse: era un ser solitario, casto, desasido de apetitos, a salvo de todos los demonios de la carne y el sexo. Sí, sí, ése era él. El anacoreta, el santón, el monje, el ángel, el arcángel que sopla la celeste trompeta y baja al huerto a traer la buena noticia a las santas muchachas. (1998: 52)

Nozio moral horrek, eta bere fantasia purutasunarekin lotutako roletara bilakatzeak, amaiera gisa agertzen zaigun Fra Angelicoren *Deikundea* (Ikus 7. irudia) koadroaren presentzia justifikatzen dute, eta baita bere literatur-ekfrasia ere: «Me gusta la vida y el mundo me parece bello tal como es» (Vargas Llosa, 1998: 53), esaten du ahotsak «El joven rosado» kapituluan. Honela, aipatutako bizitzaren zentzu horrekin lotura bat marrazten du aurrerago Lukrezia andereari buruz eta Fontxitorekin duen pasio eutsiezinaren erdian bizitzen ari denari buruz hitz egiterakoan. Hain zuzen ere, koadroan Mariaren eta goiaingeruaren figurak kontrajartzen dira, erdiko zutabeaz banandurik, «de la misma manera en que se separa la carne del espíritu luego de que don Rigoberto descubre lo que, a escondidas, Lucrecia hacía con Fonchito» (Giraldo, 2011: 261).

Rigoberto jaunak imajinazioaren bere bakardadean, errua egotzikozion moralaren inongo zantzurik gabe, bizitzen zituen gauza horiek berak, «suciedades indecentes» (1998: 50) hitzekin kalifikatuko ditu, semeak amaordeari egiten dion gorazarrezko idatzian. Fontxitok orgasmoari eta erotismoari buruz egiten zizkion galdera «inuxenteak» erantzuterakoan erabiltzen zituen definizio zehatzen oso bestelako hitzak. Puntu honetan, aurkako bi jarreraren bat-egitea gauzatzen da. Bata da Rigobertoren jaunaren jarrera: Fontxitok esandako eta idatzitako guztia bere fantasiaren produktutzat hartzen du. Bestea, Fontxitoren jarrera, imajinazioaren erasoaldi horien jakitun izan ez, eta lotsik gabe adierazten baitio bere aitari kontaktzen duen guztia egia dela. (1998: 51). Fantasia eta errealitatea. Finean, bizitza eta erotismoa bizitzeko bi moduren kontrakotasuna, bakoitzak bizi duenaren hitzek eta irudiek begien bistan uzten dutena.

4. Ondorioak

Elogio de la madrastra eleberrian hitzek eta irudiek erlazio estua daukate, eta elkar osatzen dute. Hainbat irudi daude eleberrian txertatuta, eta irudi hauek gertaerei egiten diete erreferentzia. Hori horrela, eta Kibédi Vargaren taxonomia kontuan hartuz, hainbat irudien artean ematen den aldiberekotasun erlazio batetaz ari gara, non irudiek elkarren arteko erreferentziak ematen dituzten. Honela, narrazioaren beraren kapituluek, irudiek eta hauen literatur-ekfrasiak elkarren arteko azalpenak ematen dituzte, eta obra osoari zentzu bat ematen dioten erlazioak ehuntzen dituzte. Era berean, irudiek eleberrian beren funtzio sinbolikoa betetzen dute, eta triangelu erotikoko pertsonaiekin (Rigoberto jaunak, Lukrezia anderea eta Fontxito) lotutako elementu erabakigarriak nabarmentzen dira. Honi jarraiki, fantasiaren kontzeptua, grekoen garaiaz geroztik ikusitakotik abiatuta osatzen den barne-irudi batekin lotzen dena, oinarrizkoa da pertsonaien eta irudien artean ematen den erlazioa ulertzeko.

Ikuspegi honen harira, biluztasunaren literatur-ekfrasiak eta irudiek (Jordaens, Boucher, Tiziano) Lukrezia anderea desiraren objektu izaeran azpimarratzen dute, bestearen begiradaren aurrean ikusgai dagoena; oster, Baconen buru higuigarriak Rigoberto jaunaren isolamendua nabarmentzen du, berak gorputza ulertzeko daukan modua eta fantasiari loturiko bere manu erotikoak. Fontxitorengan ematen den erotismoa, berriz, bere aitarenaren kontrakoa da: tartean ez dago barne-irudirik, erotismoak bere senari soilik jarraitzen dio, haragiak agindutakoari. Fontxito eta Lukreziaren arteko harreman erotikoak emakumearengan halako bizitasunaren nozio bat nabarmentzen du, iritzi moral edo kulturalaz hustua, Fernando de Szyszloren koadroak azpitik erakusten duen berbera. Iritzi horiek, Rigoberto jaunaren fantasiako mundu indibidualean inondik ere agertzen ez direnak, honek bere emaztearen eta semearen artean gertatutakoaren berri jakiten duenean azalerauko dira, eta egoera hori Fra Angelicoren irudiak nabarmenduko du.

Bibliografía

- AGUDELO, P. (2011): «Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria», *Lingüística y Literatura*, 32, 60, 75-92.
- AGUDELO, P. (2012): «Entre realidad y ficción. La ecfrasis literaria en *El engañoso cuadro* de Pedro Gómez Valderrama», *Co-herencia Revista de Humanidades*, 9, 17, 71-93.
- ALBERO, D. (2007): «La écfrasis como mimesis», Buenos Aires: Universidad nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios sociales.
- DE LA CALLE, R. (2005): «El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto», *Escritura e imagen*, 1, 59-81.
- FERRATER MORA, J. (1965): *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GIRALDO, E. (2011): «Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades», *Co-herencia Revista de Humanidades*, 8, 15, 239-268.
- KIBÉDI VARGA, Á. (2000): «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen» en Monegal, A. (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid: Arco Libros, 109-135.
- LESCANO ALLENDE, G: «Elogio de don Rigoberto: un estudio sobre el erotismo en Mario Vargas Llosa», *Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey*, <<http://cflf.mty.itesm.mx/docs/FormatoModelo.pdf>>, [23/09/2012].
- LOZANO-RENIEBLAS, I. (2005): «La ecfrasis de los ejércitos o los límites de la enérgeia», *Monteagudo*, 3, 10, 29-38.
- LUCIE-SMITH, E. (1992): *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona: Ediciones Destino.
- REVERTE BERNAL, C. (1992): «Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, un relato modernista», *Revista Iberoamericana*, 58, 159, 567-580.
- RIFFATERRE, M. (2000): «La ilusión de écfrasis» en Monegal, A. (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid: Arco Libros, 161-183.
- SÁNCHEZ, H. (1994): «Erotismo, cultura y poder en el *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 23, 315-323.
- SERÉS GUILLÉN, G. (1994): «El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca», *Anales de Literatura Española*, 10, 207-236.
- VARGAS LLOSA, M. (1998): *Elogio de la madrastra*, México: Editorial Grijalbo S.A.

Irudiak



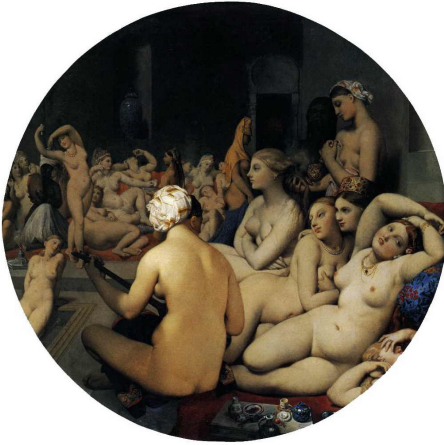
1. **Irudia.** Jacob Jordaens, *Lidiako Candaules erregea Gigesi bere emaztea erakustens*, 1648.



2. **Irudia.** François Boucher, *Diana bainutik irteten*, 1742.



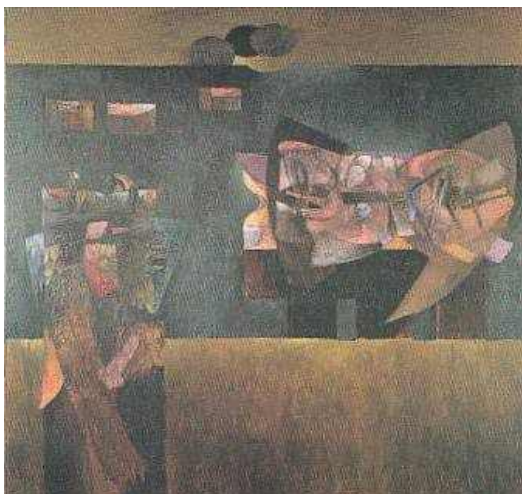
3. **Irudia.** Tiziano, *Venus Amodioarekin eta Musikarekin olgetan*, 1548.



4. **Irudia.** Jean Auguste Dominique Ingres, *Bainu turkiarra*, 1862.



5. **Irudia.** Francis Bacon, *Burua 1*, 1948.



6. **Irudia.** Fernando de Szyszlo, *Mendietara bidean 10*, 1977.



7. Irudia. Fra Angelico, *Deikundea*, 1437.