

Erotismo, imagen y estetización de la vida en el libro *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa

Mauren Álvarez

mau.mauren@gmail.com

*“Le bon sens nos dit que les choses de la terre n’existent que bien peut,
et que la vraie réalité n’est que dans les rêves”*

Baudelaire, 1906, p.97

Resumen

El presente artículo intenta acercarse a la problemática de la imagen, especialmente la imagen erótica y a la estetización de la vida de las cuales se valen dos personajes (Fonchito y don Rigoberto) del libro *Los cuadernos de don Rigoberto* del autor latinoamericano Mario Vargas Llosa. Basamos nuestro análisis en el concepto de imagen de Roland Barthes y lo ponemos en diálogo con el concepto de ecfrosis y con las artes plásticas.

Palabras claves:

Los Cuadernos de don Rigoberto, Mario Vargas Llosa, imagen, arte, erotismo.

**Erotism, image and the aestheticization of life in “The Notebooks of Don Rigoberto”
by Mario Vargas Llosa**

Directora de comunicaciones del Museo de Arte Moderno de Medellín; comunicadora social de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, Colombia; especialista en periodismo de la Universidad de los Andes, sede Bogotá, y estudiante de la Maestría en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT, Medellín.

Abstract

This article is an approach to the problem of the image, the erotic image in particular and the aestheticization of the lives of two characters (Fonchito and don Rigoberto) in “The Notebooks of Don Rigoberto”, written by the Latin American author Mario Vargas Llosa. The analysis of the image is based on the theoretic proposal of Roland Barthes in dialogue with the concept of ekphrasis and the fine arts.

Key Words

The Notebooks of Don Rigoberto, Mario Vargas Llosa, image, art, erotism.

Introducción

El propósito de este texto es realizar una aproximación al libro *Los cuadernos de don Rigoberto*, del escritor peruano Mario Vargas Llosa, desde la perspectiva del tratamiento del erotismo como excusa discursiva para hablar de la imagen, la ékfrasis y la “estetización de la vida”. El libro explora extensamente la “imagen” y se podría decir que centra su atención, en cuanto a la forma de narrar, en la imagen erótica, abordada a partir del problema del arte, de la representación y de la vida.

Para hablar de la imagen nos basamos en la perspectiva teórica propuesta por Roland Barthes, quien parte del origen etimológico de la palabra “erotismo”, como *imitari*, y nos explica que en el sentir común se considera la imagen como un lugar de resistencia al sentido “en nombre de una cierta idea mítica de la Vida: la imagen es re-presentación, es decir, en definitiva, resurrección, y dentro de esta concepción, lo inteligible resulta antipático a lo vivido” (Barthes, 1964, p. 1). Bajo esta concepción, que nos invita a pensar la imagen en íntima relación con la vida misma, como algo inseparable de lo vivido, es decir, inseparable del hombre y su cotidianidad, queremos interpretar la imagen erótica en el libro de Vargas Llosa.

Para ello dividiremos el texto en dos partes. La primera está conformada a su vez por dos momentos: uno central, en el cual hablaremos de la ékfrasis literaria y de cómo opera en la obra de interés, y uno secundario en el que, con base en el concepto de ékfrasis y desde la

mirada de W. J. T. Mitchell, revisaremos la potencia de la literatura y de la plástica como formas de narrar. En la segunda parte ahondaremos en lo que consideramos la “estetización de la vida” a través de la representación (imagen erótica), basada en algunas obras de arte y prestando especial atención al porqué del arte moderno.

Para comenzar nuestro análisis, queremos aclarar que tomamos el erotismo como una excusa, o tema sobrilla, que captura la atención del lector de la obra en una primera instancia, pero al que aquí nos referiremos únicamente con el ánimo de tener un punto de partida. Entendemos el erotismo como un tema macro, o “primero”, pero que abordamos en la medida en que se entiende en función de la novela; es decir, como una herramienta para “estetizar” la vida de los personajes. La écfrasis será el tropo para transmitir esa imagen de la que hablamos.

El erotismo como tema general es trabajado extensamente por Bataille, quien lo entiende como un desequilibrio donde el sujeto se cuestiona y se pierde a sí mismo para encontrarse en el objeto del deseo (Bataille, 2011, p. 36). Es decir, el erotismo puede entenderse como ese momento en el que el ser humano pierde su carácter de sujeto y se encuentra en otro que desea, poniendo en el afuera su propio placer. Esta definición de erotismo nos es útil, ya que nos ayuda a comprender el accionar y sentir de dos de los personajes de la novela: Fonchito y su padre, don Rigoberto, quienes se pierden no en el acto mismo, en la acción, sino, como lo veremos más adelante, en la ficción, en la creación y el deleite de la mirada del objeto de ese deseo.

A partir de ese primer encuentro con el erotismo en la novela, podemos partir de dos problemas fundamentales en ella que son, como ya lo hemos dicho, de nuestro interés. Por un lado, está el problema de la écfrasis y de cómo ella aparece en el texto más allá de la descripción verbal de las obras de arte, en un plano casi metafísico, donde la imagen potencia al mismo discurso y le “regala” características o posibilidades riquísimas que sobrepasan lo meramente verbal (lo que, por lo demás, ya podría ser suficiente), al punto de crear casi una para-novela, entendida esta como una historia paralela inexistente en el plano de la realidad (como soporte físico) pero posible en cuanto a la cantidad de referencias artísticas que se hacen en el texto. Precisamente, a lo anterior se suma el hecho de que uno de los personajes cuenta con una colección de reproducciones de obras de arte del siglo XX que aluden a escenas eróticas, las cuales él colecciona como *hobby* y a la vez como forma de

vida, al punto de que ellas “enmarcan” su cotidianidad no solo en el deseo, sino en lo práctico: su ubicación en el espacio es más importante que las personas con las que habita.

Por otro lado, está el problema de la “estetización de la vida”: ese interés profundo por vivir de un modo distinto la cotidianidad y hacerla “más llevadera”, en un plano artístico, dialogando con las vidas de los personajes desde un plano físico-real (rodeados de reproducciones de obras de arte) y desde un plano “irreal” o creado por los mismos caracteres, donde la realidad física se entremezcla con la ficción de un modo permanente.

Comenzaremos entonces a hablar de la écfrasis como ese tropo que nos ayuda a leer la novela de una manera categóricamente distinta.

1. La écfrasis como herramienta para contar

Como hemos dicho, la imagen erótica es el tema de referencia en el que se enmarca nuestra lectura, pero esta nos sirve solo en función de nuestra búsqueda por la “estetización de la vida” de los personajes de la novela en cuestión y del uso de la imagen como herramienta para narrar. En esta primera sección nos concentraremos en el problema de la écfrasis literaria y en cómo esta participa en el tejido de la historia.

Para comenzar, debemos entender cómo opera este tropo: en *Los cuadernos* “la écfrasis funciona más que como una simple interpretación o mimesis doble, ya que por un lado configura juegos estéticos a través del lenguaje, de su uso poético, del incremento de la percepción visual a través de la descripción, entre otras estrategias, o que genera una serie de tensiones entre la descripción y la interpretación” (Agudelo, 2013, p. 2). La écfrasis va, pues, más allá de la mimesis, al “encarnar” con palabras no solo la representación plástica, sino al potenciar la imagen artística misma, “adicionándole” a esta personajes de la historia, poniendo a jugar a otros, entablando diálogos entre la narración de la novela y los mismos personajes, dándole otra lectura a las mismas imágenes artísticas y, en suma, activándolas, realizándolas en la “vida real” de los personajes.

Allí radica su gran poder en el texto de Vargas Llosa, dado que sobrepasa ese límite entre la imagen estática (obra de arte) y lleva esta al ámbito de la “realidad”, que es lo que hace Fonchito, especialmente, y, de una manera distinta, don Rigoberto. Como lo dice Giraldo (Giraldo, 2011, p. 246)), lo interesante radica en el desdoblamiento que hacen los personajes de la novela en personajes de obras de arte: doña Lucrecia, en Diana Cazadora; Fonchito, en Cupido, por mencionar algunos; y en cómo esos ámbitos de ensoñación y

vigilia, contemplación de las obras y de la vida de los personajes, se derriban, al poner un verbo en la imagen o viceversa (Giraldo, 2011, p. 246), dado que en ese juego se cuestiona la suficiencia de cada una de las formas de narrar (pintura y texto).

Esa superposición o complemento al narrar se ve por ejemplo aquí: “Era mejor que *El baño turco* de Ingres, pues en ese cuadro el amontonamiento de desnudos descontrolaba la atención” (Llosa, 1997, p. 273). Aquí el autor logra, mencionando el cuadro del siglo XIX, traer una imagen concreta a la mente del lector y, sin tener que “describir” lo que allí acontece, la sola referencia hace presente todo el poder simbólico de una obra que, aunque actualmente es exhibida en el museo Louvre (París), en su época fue escondida. El autor menciona el cuadro sin tener que contar lo que allí está aconteciendo, mostrándonos con ello que existen dos mundos: el mundo de la obra, con toda la historia que esta lleva a cuestas, y el mundo de la novela, con lo que el narrador complementa de ella; es decir, lo que le falta a la obra de Ingres respecto a la imagen que él está teniendo de doña Lucrecia en ese momento constituye casi un complemento o “mejora” al óleo de 1862.

A fragmentos como el anterior se suman otros que operan de manera distinta; se trata de aquellos que además están contenidos en el texto (no solo mencionados o referenciados, sino también al final de los capítulos, incrustados visualmente como colofón). Hablamos, más específicamente, de las obras de Schiele. Así, en el libro la écfrasis no tiene solo como función presentarle al lector una visión de la imagen artística, es decir, hacerle entender lo que está viendo tal o cual personaje con el ánimo de recrear la escena, sino potenciar en su máxima expresión esa obra y esa narración en ambas esferas, respondiendo a una necesidad de la historia, donde en ausencia de una u otra cambiaría absolutamente la razón de ser de los actos contados por cualquiera de los narradores, logrando con ello una historia mucho más compleja.

Dado que aquí entendemos la écfrasis a partir de la postura teórica de Riffaterre, quien nos dice que esta se basa en una idea del cuadro, es decir, en espacios comunes de la narrativa y el arte (Riffaterre, 2000, p. 162), diríamos nosotros, entonces, que es en esa instancia donde otra forma de contar se hace necesaria. En varias ocasiones a lo largo del libro podemos encontrar bloques narrativos basados en imágenes artísticas y, en términos del mundo del arte, poco figurativos, si pudiéramos aplicar este concepto al campo de la narración.

Podríamos afirmar, entonces, que esta forma de contar, que en los casos en que don Rigoberto aparece están en su mayor parte narrados en momentos de vigilia y ensoñación,

se da gracias al juego permanente del autor al hacer la división de los capítulos; en las secuencias que estos mismos tienen a lo largo del libro (encontramos tres tipologías: las anotaciones de don Rigoberto, la historia “real” de doña Lucrecia y Fonchito, y el intercambio epistolar entre don Rigoberto y su exesposa); así como en el manejo del tiempo, del espacio y de las voces narrativas (un narrador omnisciente que apoya los diálogos y otras veces un narrador en primera persona). De esta forma, el narrador, que algunas veces es extradiegético omnisciente y en otras intradiegético, siempre hace calificativos a la obra: “espléndido trasero” (Llosa, 1997, p.67), “espalda musical” (Llosa, 1997, p.67) incorporando dichas menciones en el flujo narrativo normal y no como un agregado o un aparte que complementa la historia.

A ello se suma que dicho narrador puede definirse como un narrador-cómplice, quien combina la historia con el diálogo, entrometiéndose a modo de *voyeur* (Martí-Peña, 2000, p.92). Lo mismo le acontece al lector, quien tiene la sensación de que al acercarse a las escenas solo puede hacerlo con una prudente distancia, a la vez que lo invade un deseo de obtener más información, más detalles; surge, en él, el deseo de hacer un *close up* para esclarecer aquellas cosas que solo quedan mencionadas intencionalmente y que siempre dejan al narrador o al lector en una posición de distancia frente a la escena-lienzo que acontece.

En cuanto a esta relación pictórica, Martí-Peña considera que la interpretación del libro de Vargas Llosa “se convierte en lo que Peter Wagner ha dado en llamar ‘an intertextual or intermedial venture’, [...] como una división de la intertextualidad, al considerar que las imágenes al igual que los textos son retóricos y, por tanto, emplean signos verbales y/o icónicos para comunicar sentido” (Martí-Peña, 2000, p. 93). Esa denominada “*intermediality*” se refiere al uso intertextual de un medio, por ejemplo la pintura, con otro medio diferente, en este caso la narración de la historia. Contar cosas, a partir de obras de arte, además de lo ya narrado, implica no solo un esfuerzo adicional para la comprensión del libro, sino un grado de dificultad adicional para el estudio literario.

Por lo tanto, podemos afirmar que *Los cuadernos* es una novela básicamente *iconoverbal*, en virtud de tres rasgos fundamentales: primero, el relativo a la écfrasis literaria de tipo diegético (cuando se imitan personajes), por ejemplo, en la escena en la que Fonchito pone a doña Lucrecia y a Justiniana a representar *Dos jovencitas yaciendo entreveradas*. Segundo, el de la interpretación que debe hacer el lector de los cuadros de Schiele (no es solo la imagen

que ilustra el texto o el texto que comenta la imagen), rasgo que se ve claramente en las obras que cierran cada capítulo. Y, por último, el de las escenas configuradas de forma narrativa, pero que resultan ser escenas visuales desde el punto de vista semiótico, dadas las descripciones detalladas, como acontece en el capítulo dedicado a los pies de doña Lucrecia y la referencia que se hace a *Diana y sus compañeras*, de Vermeer (Agudelo, 2013, p. 5).

El libro, pues, está construido a partir de imágenes. Comprendido por nueve capítulos, que a su vez están divididos en tres cada uno, más un epílogo, en cada uno se hace mención a obras de arte, excepto en dos subcapítulos (uno en el cual el narrador se concentra en una carta dirigida a un amigo perteneciente al club Rotario y otro en el que don Rigoberto hace una diatriba contra la revista *Playboy*). Este hecho refleja en parte el interés y la intencionalidad de la narración en relación con las obras de arte como eje central de la novela. Dichas alusiones, que ayudan a enriquecer las escenas, se mencionan siempre sutilmente, sin un preámbulo a las obras, mediante una referencia directa al nombre de la imagen e indicando el año entre paréntesis (excepto en las obras de Egon Schiele, con las que cierran los capítulos, las cuales no son nombradas, lo que obliga al lector a emprender la búsqueda correspondiente, si desea tener más información sobre las mismas).

El lector siempre está a la espera de que el narrador le permita “ver” más de lo que está contando y, una vez que se le da una pista de la obra referenciada, debe distanciarse del soporte o medio (libro) para ir a la caza de otro referente que lo ayude a su comprensión. Dicha búsqueda debe hacerla, además, a partir, en muchos casos, solo del nombre de la obra y, en otros pocos, a partir de su descripción. De alguna manera, ese interés por enriquecer la narración a partir de la intertextualidad implica para el lector un esfuerzo no menor en términos de comprensión, pero a su vez nos muestra la existencia de un lector “esperado” o “modelo”, como lo denomina Eco (1987, p.2).

Por otro lado, la imposibilidad en el texto de quedarse en la descripción de las imágenes, puesto que si así se hiciera tanto la imagen como la narración perderían su poder simbólico, implica que se debe jugar en parte “mostrando” la imagen sin ficha técnica y sin ninguna otra información (aunque solo en blanco y negro, y en una dimensión muy pequeña).

La palabra combate la opacidad del referente visual y expone, tanto los múltiples caminos a que puede llevar la apropiación de lo que ve el ojo, como la encrucijada que puede haber en el acto de “pintar con palabras” y hacer una “mímesis doble”, es decir, una representación de otra representación. Con todo, lo mejor sería

considerar la écfrasis como un procedimiento que intenta conjurar la mudez de la imagen y busca “completarla” (Giraldo, 2011, p. 251).

En esa búsqueda de “completar”, Vargas Llosa provoca permanentemente al lector a partir del asombro como herramienta literaria, pero además lo hace a partir de ese entrecruzamiento imagen-texto, sin moralismos, y en una permanente entrega de información al lector a partir de las potencialidades de ambas esferas, pero con la misma lógica de la poesía: describir sin entregar más de lo necesario para que al lector le quede la tarea de “completar” la imagen literaria. Bien lo dice Eco:

No se trata de mostrar las cosas totalmente, con la claridad y el rigor de la poesía clásica; como dice Mallarmé en *Divagaciones*: nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del gozo de un poema, que está hecho de una lenta adivinación: sugerirlo es el sueño. Es el perfecto uso de ese misterio lo que constituye el símbolo, evocar poco a poco un objeto (Eco, 2008, p. 350).

Así, bajo esta perspectiva, la visualización del objeto del deseo cobra toda su fuerza en cuanto obra de arte, en cuanto imagen, como quien “roba” un instante o hace un retrato. De este modo, el narrador nos va contando una historia, un momento tras otro, con el misterio, la delicadeza y a la vez la incapacidad de la mirada; solo se llega hasta donde el ojo puede ver, no se va más allá de lo permitido, se delimita la imagen; esta última actúa como estandarte, como único modo de vida, como retrato, como fragmento. Y es que en *Los cuadernos* lo que predomina es la estética, la “estética de la vida”: de los encuentros y los personajes (no está de más que don Rigoberto determine días de la semana para acicalar cada parte del cuerpo). Por ello, “en *Los cuadernos de don Rigoberto* el artista es un personaje preponderante y la imagen está revestida de poderes mágicos” (Giraldo, 2011, p. 248).

1.1. ¿Es la imagen artística más rica que la narrativa o viceversa?

Después de hacer una revisión al problema de la imagen y el écfrasis en el texto de Vargas Llosa, quisiéramos concentrarnos ahora, aunque brevemente, dados los alcances de este texto, en intentar responder una pregunta que desde el análisis literario no es posible dejar de formularse: ¿podría hablarse de una prevalencia de la imagen sobre la narrativa o viceversa, dada su capacidad de “contar”?

La referenciación a las imágenes pictóricas que se realiza en el libro es tal que, si bien el lector no debe conocer la historia del arte universal para “entender” la obra y disfrutarla en

virtud de su sola narrativa, si se diera el caso contrario (el de un conocedor de la historia del arte), tal lector se encontraría con una novela paralela o meta-novela, creando en ella una intertextualidad riquísima de saberes. Es este recurso, del que ya hemos hablado atrás, la herramienta o la única forma de poner en diálogo dos soportes, que por lo demás riñen en cuanto a sus posibilidades. Aunque ninguno puede contener parcialmente al otro, sí pueden complementarse o ayudarse a clarificar o a contar usando otro medio, soporte o mecanismo.

W. J. T. Mitchell, en *Ekphrasis and the other*, considera que ambos lenguajes son distintos y que cada uno puede complementar al otro de acuerdo con sus características, y afirma que las artes visuales son inherentemente espaciales y corpóreas, por decirlo de alguna manera, y que es esto lo que le entrega una suerte de “regalo” al ámbito narrativo. El mundo de las ideas y los argumentos se entienden como propios de la comunicación verbal, y este sería el “regalo” de la narrativa a las artes visuales. Sin embargo, en realidad ninguno de los dos “regalos” son propiedad exclusiva de las partes (Mitchell, 2012, p. 159).

Así las cosas, ninguno de los dos medios o formas de “narrar” el mundo (narrativa, imagen) se superpone al otro; por el contrario, se complementan, se encuentran en la diferencia y enriquecen el mundo del arte en su sentido más amplio. Puntualmente, respecto a la narrativa, Mitchell nos ilustra su punto de vista diciendo que las palabras pueden citar pero no tienen la capacidad de observar los objetos, como consecuencia de ello la *écfrasis* es una curiosidad, es el nombre de un género literario menor (Mitchell, 2012, p. 152).

Consideramos entonces, partiendo de allí, que a pesar de ese entrecruzamiento o riqueza de ambas maneras de contar, cada una sostiene su máxima capacidad para ilustrar, y su fortaleza y grandeza específicas para llegar al receptor de tal o cual manera, de acuerdo con sus capacidades o referentes culturales, según lo explica Eco. Cada una, en sí misma, es absolutamente poderosa y en esa medida no es posible reemplazarla o suplantarla por la otra, sino entenderla como un lenguaje distinto, que complementa y enriquece al mundo del “narrar” en su sentido más amplio.

Por otro lado, vale la pena recordar en este punto a Barthes, quien define la retórica como el arte de expresarse con corrección y eficacia, embelleciendo la expresión de los conceptos, y aunque el autor no determina si el poder de la imagen prevalece sobre el texto, sí nos dice: “El Texto, por ejemplo, es una utopía; su función –semántica– es hacer significar a la

literatura, al arte, al lenguaje presentes, en tanto se los declara *imposibles*” (Barthes, 1978, p. 130). Imposibles en la medida en que, al nombrar un objeto, a este se le da el carácter de existencia, se le da vida y, en esa medida, aunque sea redundante, “existe” en su total dimensión, por lo que uno podría entender que Barthes consideraría a la narrativa como una forma “superior” en la medida en que esta tiene la capacidad de nombrar y darle “vida” incluso a las artes plásticas.

Sin embargo, siguiendo la propuesta de Mitchell, cada arte, en su total dimensión, adquiere la capacidad innata de desarrollar su mensaje de la manera más amplia y enriquecedora como forma de “narrar”. Esto lo sabe muy bien Vargas Llosa, quien en *Los cuadernos* está en una búsqueda constante por la ampliación de la capacidad de la narrativa para llevarla a esferas más amplias a través de la écfrasis, mediante el uso de obras de arte que le permiten ampliar las posibilidades expositivas. Insistir en ello es importante: la para-novela que está escrita a través de las obras de arte seleccionadas por el autor es otra historia que amplía la contada en *Los cuadernos*, de alguna manera, constituye un cuestionamiento mismo a ambas formas de narrar, a la vez que es la celebración de la capacidad de la literatura y de su poder profundo e irremplazable de contar.

2. La estetización de la vida. Vivir la vida como arte

Resaltamos que en *Los cuadernos de don Rigoberto* la écfrasis literaria funciona como un tropo que no solo ayuda a ambientar las escenas, sino que potencia la narrativa y la construcción de los personajes mismos, más allá de su función mimética básica. Por ello, es nuestro interés entender tal herramienta en su dimensión discursiva; dimensión que permite narrar el *modus operandi* de los personajes de la novela, quienes, finalmente, tienen un interés constante por “estetizar la vida cotidiana”. Nuestra hipótesis es que al menos dos de los personajes principales, don Rigoberto y Fonchito, ven en este recurso una opción de vida que les permite salir de la realidad o al menos vivirla de otra forma, logrando que la imaginación compense a la realidad-física.

Para hablar de este tema en particular, partiremos de dos momentos. A saber: el primero de ellos hace referencia al juego de plasmar o insertar una obra de arte y activarla en la realidad, con el fin de reinventar la vida misma, lo que nos implica entender a Fonchito como un “niño artista”. El segundo, en la medida en que acontece lo anterior, intenta entender la vida resignificada a partir de dichos juegos.

En el texto la vida se hace arte a través del accionar de sus personajes: está presente en la forma como planean su vida y como entienden y viven el mundo. Para ello se utiliza el erotismo como un estandarte de la posición burguesa del disfrute de las pasiones en toda su dimensión; una parte de ese disfrute constante de un objeto de deseo responde básicamente al interés de dos personajes: Fonchito y don Rigoberto. Sin embargo, ese objeto rebasa el placer sexual; entra en el espacio compartido entre la fantasía y la realidad y crea mundos solo comparables con el mismo universo del arte: fuera de él pierde todo sentido. Es decir, todo aquello que acontece en la diégesis solo es posible en la historia misma (historia como obra de arte literaria, como creación, como ficción).

Es en esa ficción donde doña Lucrecia moviliza el accionar de los personajes, centra la tensión y la intención, hace que las cosas acontezcan y se sucedan unas a otras; es quien motiva el accionar. Además, es ella quien encarna, en términos psicoanalíticos, la pulsión vital de su exmarido y materializa el objeto del deseo sexual, cual Afrodita engañando, seduciendo y jugando con la *phēitō*; como si fuera una diosa griega, una musa que hacia el final del libro logra que don Rigoberto olvide sus penas y no se acuerde de ninguna desgracia pasada:

—Ahora ya sé lo que significa pensar positivo, maridito —lo felicitó doña Lucrecia—. Y tener actitudes constructivas ante la adversidad.

—Poner al mal tiempo buena cara —remachó Fonchito—. ¡Bravo, papá!

—Es que, hoy, nadie ni nada puede empañar mi felicidad —asintió don Rigoberto, considerando los sándwiches—. No digo un miserable picnic. Ni una bomba atómica me haría mella. Bueno, salud (Llosa, 1997, p. 369).

Aquí notamos a un don Rigoberto feliz y orgulloso de su familia, un don Rigoberto que ha dejado atrás cualquier mal recuerdo de la relación incestuosa de su esposa con Fonchito, su único y pequeño hijo de otro matrimonio. Por supuesto, toda esta buena disposición a la nueva vida es el resultado también de un trabajo de catarsis que realiza a través de sus anotaciones en los cuadernos y del trabajo sistemático de Fonchito, el niño-demonio que teje (como una Elena en la literatura griega), que trama y “pinta” el accionar de los personajes a su modo y conveniencia. Como dice Giraldo, Fonchito actúa como un artista que controla la vida de sus familiares como si fueran un lienzo: “Literalmente, las imágenes de Egon Schiele cobran vida por obra de los artilugios de Fonchito en la mente de Lucrecia, mientras todos (incluido el mismo Rigoberto) profundizan su dependencia con el

niño-artista, que actúa otra vez como un orquestador de fantasías sexuales dictadas por la pintura” (Giraldo, 2011, p. 248).

Y es precisamente esa magia casi irreal del personaje la que hace posible, aunque verosímil y no por ello menos inquietante, los cambios de postura, de puntos de vista, de decisiones supuestamente ya tomadas, después de un juego insistente de palabras y gestos: “—Claro que sin desvestirte —la tranquilizó el niño, moviendo los ojos, manos, respingando la nariz—. En esta pose. Me muero de ganas. ¿Me harías ese gran, gran favor? No seas malita, madrastra. —No se haga la de rogar tanto, sabe de sobra que le dará gusto” (Vargas Llosa, 1997, p. 80). Incluso podríamos decir que Fonchito no es solo un orquestador, sino que además es un artista que crea el artilugio haciendo un trabajo aún más complejo, pues así como lo hacían los artistas de la modernidad, él hace uso de las obras —puntualmente de Egon Schiele, en este fragmento— para re-exhibirlas, “disponerlas de acuerdo con principios personales, creando una idea nueva para esa obra ya creada por el artista, en un principio duchampiano del *ready-made* recíproco” (Borriaud, 2009, p. 114).

En ese juego se erige toda la obra de Vargas Llosa. Más allá del acto aparentemente simple, sencillo e inocente de “jugar” a plasmar una obra de arte en la “realidad” a través de caracteres (Lucrecia y Justiniana), se entrevé un interés especial del autor por poner a jugar en el lienzo (la narración) a un artista moderno (Fonchito) que reacondiciona, restablece, se pregunta, cuestiona y estructura de una nueva forma algo ya preestablecido: la obra de arte.

Y aunque tal afirmación es arriesgada, a lo largo del libro se puede leer este interés, más aún si tenemos en cuenta que el gran abanico de artistas mencionados son en su totalidad artistas modernos y posmodernos, lo que implica en muchos de los casos que el receptor no es pasivo frente a las obras, sino que, al contrario, se vuelve partícipe de las mismas, interactúa con ellas, las complementa, tal como lo explica Eco con su noción de obra abierta, en la que el esquema clásico de comunicación, como se conoció por mucho tiempo (emisor-mensaje-receptor), definitivamente cambia (así sucede en el *happening*, por ejemplo) (Borriaud, 2009, p. 115).

Esta forma de entender la cuestión nos lleva incluso a pensar en un esquema narrativo donde, así como en el arte contemporáneo, la vida o esos fragmentos de vida se “editan”. El arte contemporáneo perturba “las formas sociales, las reorganiza [...], el artista desprograma para reprogramar, sugiriendo que existen otros usos posibles de las técnicas y de las herramientas que están a nuestra disposición” (Borriaud, 2009, p. 92). Esto,

entonces, es entendido como la reestructuración de la vida, un montaje de la realidad; una nueva versión, no solo de la obra, sino de la vida misma; una búsqueda constante por otros espacios, momentos, otras vivencias, pero siempre con un trasfondo y un juego permanente con el papel del artista como ente que atraviesa y sobre el que se teje la narrativa.

Es una vida que, como lo dijimos anteriormente, es cuestionada, repensada, resignificada, a partir de un juego inocente de un niño con las personas más cercanas. Aunque inicialmente siempre se pensaría en Fonchito como ese eje que reinventa, reconvierte y recodifica unos iconos artísticos, el papel de su padre, don Rigoberto, no es menor en este sentido, pues su rol de acumulador de imágenes de obras de arte, como quien adquiere lapiceros de diversas marcas, es otro estandarte de resignificación de la vida como hombre moderno.

En esa búsqueda estética nos encontramos permanentemente con la intención de don Rigoberto de hacer, de su vida amorosa, una obra de arte, tal como lo muestra este fragmento: “Siendo el erotismo la humanización inteligente y sensible del amor físico, y, la pornografía, su abaratamiento y degradación, yo lo acuso a usted, [...] renunciando a ejercer su propia imaginación” (Llosa, 1997, p. 293). Así se refiere don Rigoberto al consumidor de pornografía en la modernidad, lo que nos hace pensar que el personaje es coherente con lo que piensa y con lo que hace, pero sobre todo nos muestra que Vargas Llosa intenta, a través de las diatribas que en tres ocasiones hace don Rigoberto a través de sus cuadernos, potenciar, enfatizar y confirmarle al lector cómo ve el mundo el personaje y cómo querría que este fuera.

Además, no podemos dejar de lado que la forma en que conocemos las infidencias y los pensamientos de don Rigoberto es a través de la escritura. Es así como él se comunica y nosotros (los lectores) lo “escuchamos”; es decir, la narrativa (el arte de narrar) es una forma de comunicación, y ahí corroboramos de nuevo ese interés por “estetizar su vida”: está presente incluso en el dispositivo mediante el cual “nos habla”.

Si bien dichas notas las realiza en una permanente tensión entre la ensoñación, el deseo y la acción, podemos decir que Vargas Llosa intenta jugar con el concepto de la estética impregnando la vida entera y con la intención, como diría Baudelaire, de inventar paraísos artificiales para escapar del aburrimiento. De igual forma lo hizo el decadentismo, en el que la belleza estuvo invadida de sentimientos de desmoronamiento; lo que hicieron artistas como Schiele fue entregarse a los placeres sensuales de una imagería sobreexcitada.

El problema es que en esta obra literaria, para escapar del aburrimiento y la desazón de una vida que Fonchito describe muy bien (de la oficina a la casa y de la casa a la oficina), cada personaje juega con distintos paraísos artificiales paralelos. Por un lado, el joven hijo de Rigoberto fantasea permanentemente, de una manera casi, como él mismo lo dice, esquizofrénica –pues considera que en su cuerpo hay dos vidas–, con la historia del gran pintor Egon Schiele, con el cual Fonchito hace permanentes comparaciones de su vida “real”.

De otro lado, hay todo un mundo paralelo, irreal, fantástico, creado por don Rigoberto, quien al parecer, evitando confrontar una realidad que lo perturba, comienza a tomar nota de algunas historias de su vida, todas ellas alegóricas, o de reminiscencias de su exesposa. “Ahora bien, esas briznas de felicidad no serán posibles sin la inmensa frustración, el árido aburrimiento y la agobiadora rutina de mi vida real” (Llosa, 1997, p. 345). ¿Es posible que quede alguna sombra de duda sobre lo que es la vida “real” para don Rigoberto? Vargas Llosa se encarga de darnos algunas pistas sobre el sentir del personaje en esas diatribas de las que hablamos anteriormente, pues de otra forma no sería posible conocerlo. Ni doña Lucrecia ni Justiniana hablan de la rutina del personaje y quien más nos dice algo al respecto es Fonchito (pero recordemos que para el lector este no es confiable, por lo cual no habría otra manera de saber lo que hace o piensa don Rigoberto, a menos de que Vargas Llosa pusiera a jugar a un narrador en tercera persona omnipresente, que desatara esa otra historia).

En este orden de ideas, es la fantasía la que le permite a don Rigoberto imaginar y salirse de su propia realidad, dejar de confrontarla o ayudarse a confrontarla para vivir otros espacios, otras personas y otros tiempos. A su vez, Fonchito establece juegos con su madrastra en los que ella se vuelve la modelo de unos cuadros ya existentes, se vuelve un espejo, en el sentido platónico. Dichos juegos, para nada inocuos, que establece el niño con Justiniana y doña Lucrecia, llevan consigo toda una carga sexual –pero sobre todo estética– que se actualiza gracias a esa remembranza de Egon Schiele. Estos juegos buscan, de alguna manera, hacer de la vida un espejo del arte, o en términos platónicos, una mimesis como imitación de la naturaleza como fin esencial del arte.

Así, la vida requiere cobrar un nuevo sentido y ese sentido se lo da a don Rigoberto la creación de esos mundos fantaseados por él con base en las obras adquiridas y ubicadas de manera estratégica sobre todas las cosas y personas que habitan su propia casa, incluyendo

el objeto de ese deseo: doña Lucrecia. Así se busca “estetizar la vida” de los personajes, permitiéndole a la obra de arte ser el eje transversal en la cotidianidad, erigiendo las relaciones, complejizándolas y reorganizándolas.

De este modo, a lo largo del libro Fonchito crea su propio universo con sus propios personajes, a través de la representación de los cuadros que él mismo selecciona. Lucrecia y Justiniana concretizan en escena esa descripción que él hace, en un interés por “redibujar” la vida, como lo dice Martí-Peña, haciendo una nueva propuesta de la obra en cuestión. Al poner a las mujeres mencionadas a representar las obras que él desea, lo dinámico se vuelve estático (Martí-Peña, 2000, p. 97); así, poner a jugar a los personajes sobre la base de un lienzo, que en este caso cambia de soporte (el soporte no existe, es la realidad-física misma), implica una lectura del libro absolutamente diferente, es decir, podría decirse que el texto puede ser leído desde dos puntos de vista: como una obra de arte narrativa, es decir, netamente bajo la lógica de la literatura y, en un segundo lugar, desde la perspectiva artística, tomando a los personajes como artistas y receptores dentro de dicho juego.

De igual manera, al pasar de una obra de arte estática a una realidad cambiante y a la vez diversa, nos encontramos una vez más con el recurso romántico según el cual la vida se vuelve arte. Tal recurso atraviesa la obra completa a través, no solo de las descripciones y narraciones que plasma en el papel don Rigoberto, sino en la vida cotidiana de su exesposa y de Justiniana. Don Rigoberto recrea, fantasea, describe, configura espacios, pone personajes, inventa situaciones, con lo que narra historias imaginadas mediante las que recrea la realidad, su propia realidad.

Es como si en el juego mismo, el narrador y todo el libro en general fueran una obra de arte en la cual Justiniana, don Rigoberto y la madrastra fueran los personajes dentro de un lienzo, uno de los personajes (Fonchito), como lo explica Giraldo (2011), fuera el pintor de aquel cuadro, y los referentes de Schiele fueran el equivalente a una copia o mimesis que se desarrolla posteriormente con los propios personajes de la narración. De la misma manera, pero en su imaginación, don Rigoberto es a su vez un artista que hace con doña Lucrecia, desde el punto de vista erótico, todo lo que su líbido le dicta. Logra recrear alrededor de su exesposa una serie de escenas eróticas que él maneja a su antojo y que transcribe, tal como las imagina, en su cuaderno de notas. Esto no es menos importante o secundario frente a lo que hace Fonchito, pues de alguna manera él ejecuta el mismo juego, pero sobre diferentes soportes: el primero usa el papel, el segundo la realidad física.

3. A modo de conclusión

Ese interés por la “estetización de las cosas” que nos rodean, por buscar frente a los detalles de lo cotidiano una estética como salida, como respuesta, como camino y como fin, conduce al lector a una nueva manera de concebir el mundo. La obra invita a una nueva mirada y a un nuevo encuentro, en un mundo donde la vida que empieza con la industrialización de la cotidianidad, deja de lado las delicias de la estética. Aquí Bataille es ilustrativo:

El mundo del trabajo y de la razón es la base de la vida humana; pero el trabajo no nos absorbe enteramente y, si bien la razón manda, nuestra obediencia no es jamás ilimitada. [...] lo que el mundo del trabajo excluye por medio de las prohibiciones es la violencia; y esta, en mi campo de investigación, es a la vez la violencia de la reproducción sexual y la de la muerte (Bataille, 2011, p. 45)

Dicha búsqueda por estetizar, por recrear la vida con pasajes, por así decirlo, que le den un carácter estético a lo cotidiano, es una riqueza a la que pocos pueden acceder. La cotidianidad suprime y reprime aquel animal del ser humano, esa potencia natural de cada sujeto, lo que Freud denominaría el “ello”, que sigue el principio de placer y la pulsión por vivir experiencias nuevas cada vez, el afán de correr peligros, de lanzarse, de actuar sin que la moral medie en los actos.

En esa medida, el erotismo es erótico, valga la redundancia, solo si está mediado por ese principio. Es quizá por esta razón que el arte es preponderante en la obra de Vargas Llosa, ya que le imprime un carácter razonable y razonado a la diégesis y potencia la experiencia amorosa, en cuanto conocimiento e hipertexto. Las imágenes a las que se hace referencia en el libro nos hablan sin excepción del deseo, sí, pero también de la vida como perpetuidad, como necesario de ese continuum, de la búsqueda incesante de placer, de un placer prohibido. En esa medida, la obra de arte, como tema transversal, o mejor, como excusa erótica, se vuelve un personaje principal en la obra de Vargas Llosa y lo pictórico se vuelve un referente de pasión y vida.

De hecho, el referente del arte erótico en el libro nos permite, además, elevar ese principio de placer terrenal, real podría decirse, al estado protegido que recubre a la obra de arte. Lo lleva a un espacio simbólico impermeable, intocable, sagrado e inmune a cualquier referencia grotesca o vulgar; es el paraíso artificial que nos ayuda a sobrellevar la pesada carga que trae la cotidianidad, a pasar por alto la banalización del sexo como actividad

meramente animal y nos permite la recreación fantasiosa de la vida, de los deseos y las reminiscencias a través del estado de vigilia o de sueño, como lo hicieron a principios del siglo XX los artistas de las vanguardias.

En último término, es allí donde radica el gran poder del ser humano: en su capacidad para crear y recrear su propio mundo en esa búsqueda incesante por la felicidad, aún cuando somos conscientes, como lo dijimos al comienzo de este artículo, de que la verdadera realidad no está sino en los sueños.

Bibliografía

Agudelo, Pedro, (2013) *Ecfrasis literaria y arquitectura novelesca: Los cuadernos de don Rigoberto de Mario Vargas Llosa*. Revista Perífrasis. Recuperado el día 3 de marzo de 2015 de http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=156:ec-frasis-literaria-y-arquitect-ura-novelesca-los-cuadernos-de-don-rigoberto-de-mario-vargas-llosa-pedro-antonio-agudelo-universidad-de-antioquia&catid=38:indice

Barthes, Roland, (1964) *Retórica de la imagen*. Recuperado el día 15 de abril de 2015 de <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf>

-----, (1978) Roland Barthes por Roland Barthes. Recuperado el 20 de abril de 2015 de <http://es.scribd.com/doc/39929872/Barthes-Roland-Roland-Barthes-por-Roland-Barthes#scribd>

Bataille, Georges (2011). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores

Baudelaire, Charles (1976). *Los paradises artificiales*. Francia: Folio

Belting, Hans (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz Editores

Bourriaud, Nicolás (2009). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora

Dadoun, Roger (2006). *El erotismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

-----, (1987) *El lector modelo*. Recuperado el 20 de marzo de 2015 de: http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/eco._el_lector_modelo.pdf

Egon Schiele, pintor que resaltaba el erotismo en sus pinturas. (s.f). Recuperado el 20 de febrero de 2011 de: <http://tallermiro.bligoo.com/content/view/260453/Egon-Schiele-pintor-que-resaltaba-el-erotismo-en-sus-pinturas.html>

Freud, Sigmunt (1993). *Obras completas tomo VII Tres ensayos de teoría sexual punto II.* Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1901)

Gombrich, E. H. (1987) *Momento y movimiento en el arte*, en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica.* Madrid: Alianza

-----, (2008) *Introducción. El arte y los artistas*, en *La historia del arte.* London: Phaidon

Hans Belting. (s.f). *Antropología de la imagen.* Recuperado el 23 de febrero de 2011 del sitio web <http://es.scribd.com/doc/17037300/Hans-Belting-Antropologia-de-la-imagen-fragmento>

[Lesky Albin, \(2009\) Historia de la literatura griega I. Madrid: Gredos](#)

Martí Peña, Guadalupe. (s.f). Recuperado el 20 de febrero de 2011 de: <http://www.google.com/#sclient=psy&hl=es&site=&source=hp&q=el+erotismo+en+Mario+Vargas+llosa+los+cuadernos+de+don+rigoberito+ analisis&aq=f&aqi=&aql=&oq=&pbx=1&fp=99aa64a3f0b1f169>

Mitchell, W.J.T. *Ekphrasis and the other.* Recuperado el 15 de abril de 2015, del sitio web <http://es.scribd.com/doc/103529421/WJT-Mitchell-Picture-Theory-Ekphrasis-and-the-Other#scribd>

Riffaterre, Michael (2002). *La ilusión de ékfrasis*, en Antonio Monegal (ed.) *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/Libros, 2002, pp. 161-186.

Vargas Llosa, Mario (1997). *Cartas a un joven novelista*, Barcelona: Planeta, 1997

----- (1997). *Los cuadernos de don Rigoberito*, Colombia: Santillana

Woodford, Susan, (2002). *Diferentes maneras de mirar un cuadro.* en *Cómo mirar un cuadro*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili