

Elogio de la Venus:  
Relaciones entre la pintura y la narrativa erótica de  
Mario Vargas Llosa\*

*Juan Molina Molina*  
Universidad de Los Andes  
Instituto de Investigaciones Literarias

VENUS. Diosa del amor, reina de los placeres, diosa tendida - frente al espejo- en toda su desnudez. (Frente al espejo, diosa, no tienes ni una parte cubierta por alguna prenda. Estás ahí, en la manifestación de toda tu feminidad; con el cuello ofertado, con el pelo recogido; ocultos tus senos pero remarcado el arqueado de tu silueta, de tu curva femenina, de tu voluptuosidad. De espaldas, diosa protectora del himen, ocultas tu reino, el abajo, tu alegría. Pero desnuda comunicas el encanto, la belleza, la gracia. Desnuda suprimes lo obscuro, la censura, reconcilias las distancias). Sólo en el cuadro de Velázquez es donde aparece el portento: la *Venus del espejo*.

En el lecho, en esa curva perfecta de las caderas, en ese reino que se llama dicha, su desnudez no parece ser negativa. Su desnudez es cuerpo expuesto, abierto, al tiempo mismo que en el reflejo del espejo la herida del sexo se hace rostro y mirada. El cuadro, de igual modo abierto, no se cierra sobre sí mismo para alcanzar la plenitud sino que va postergando la lectura. Su plenitud es barroca, elíptica: hay que leer desde los fallos, desde las ventanas, desde las ranuras. El cuadro es una ranura por donde penetra nuestra mirada. Y dentro

---

\* Este artículo ha sido posible gracias al apoyo del CDCHT-ULA.

del cuadro, el espejo es una ranura por donde penetra la mirada de la Venus. Y en el espejo, tus ojos: que son también reflejos y ranuras. Y en tus ojos, en la ligereza del reflejo, la ranura vertical del sexo. Y en los ojos del espectador la revelación que dura lo que dura un parpadeo.

El cuadro es la ventana donde se revela el alma de la Venus, su alma es lo que ella misma está viendo en el espejo. En la Venus de Velázquez -como dirá Octavio Paz, en *Conjunciones y disyunciones*- el espejo es el momento de milagrosa reconciliación. Si el rostro es el lugar donde se inscriben los pensamientos, los sentimientos y se orienta hacia la luz pues el rostro es claridad, también es naturaleza humana en el reflejo: herida. El espejo es el lugar donde los términos -siempre separados- entran no en detrimento sino en reconciliación: el sexo y el rostro.

En *Violación*, una versión de Magritte de la *Venus del espejo*, la unión del arriba y el abajo muestra el carácter irrisorio de todo ordenamiento: los ojos son las esferas de los senos y la boca la cavidad del pubis. En la obra de Magritte el humor muestra el carácter negativo de la risa; en cambio en la Venus de Velázquez, Octavio Paz ve la prodigiosa cristalización de un momento que, en realidad, ya se ha desvanecido...

Para los griegos el desnudo no parece ser negativo, pues basta ver a la Venus de Milo para entender que la estética del cuerpo se rige por la lógica de ocultación y develamiento. (Nada más bastaría un ligero movimiento de caderas para que por la curva del cuerpo se deslizara el vestido y dejara a la admiración feliz ver su reino). Pero en el modelo ideal de la desnudez, en la contemplación de la bella superficie, el cuerpo está cerrado y completamente separado del rostro, está oculto por la ropa, o en otras Venus, por una mano que cubre y hace del cuerpo un cuerpo tapado, como las de Giorgione o de Tiziano. Pero en la Venus de Velázquez se inaugura una nueva unidad y un nuevo lenguaje del erotismo. En Velázquez el desnudamiento es una acción decisiva y en el desnudamiento una nueva conjunción: la reconciliación de lo distante y de lo distinto.

Es curioso que la *Venus del espejo* no forme parte del corpus que Georges Bataille, en su libro *Las lágrimas de Eros*, reproduce y comenta con extraordinaria eficacia las obras maestras de la pintura eróti-

ca de todos los tiempos. Quizás porque para Bataille la pulsión erótica está directamente vinculada al “conocimiento estremecedor de la muerte”. Prueba muy elocuente de esto son los cuadros del siglo XVI, de Lucas Cranach (el viejo), uno de los maestros del Renacimiento alemán y de Baldung Grien discípulo de Durero. Velázquez es lo más distante de lo amenazador de estas obras poseídas todavía por el imaginario medieval y también de la “violencia” erótica de pintores posteriores como Delacroix, de la “brusquedad” de los desnudos de Manet, o de la “angustiosa desnudez” en Gustave Moreau. Velázquez es más próximo a los manieristas, artistas a los cuales Bataille otorga un lugar de primera fila en su historia del erotismo. En Velázquez el erotismo está ofrecido a la complacencia y el desnudo de la diosa es luminoso.

VENUS Y AMOR. El Eros de los antiguos tuvo un aspecto pueril, a menudo se representaba como un niño o un adolescente alado, desnudo. En Velázquez el pequeño dios alado y desnudo no deja de ser un querubín. La única responsabilidad que aparenta es la de sostener el espejo. Él, con cierta profundidad dentro del cuadro, prevé la distancia y el ángulo justo para que la Venus vea lo que tiene que verse. Sin flecha, ahora con un espejo como atributo, de igual modo es certero en su acción; sorprende a quien desde afuera quiere dar caza a un secreto, con una cinta muy delgada en las manos, terciado el arco, en el espejo cumple con la reconciliación de contrarios que también inflama el corazón.

Son frecuentes las representaciones de Eros en las que aparece dedicado a juegos infantiles e inocentes. En Lucas Cranach (el viejo), por ejemplo, la Venus aparece con un cuerpo cerrado, con curva en el vientre, de caderas anchas y de senos pequeños, de cabeza grande y de cuerpo alargado, con un velo transparente que intenta tapar su sexo y un sombrero inmenso que “obedece a una obsesión provocativa”, según Bataille. Eros, de pie, desnudo sin alas y sin atributos, le llega a la rodilla de la diosa. Eros parece ser un infante desinteresado. Mientras la diosa con extraordinaria gracia acaricia un árbol. Árbol que conformará la triada del cuadro. Cranach, amigo y seguidor de Lutero, contribuye con la difusión del protestantismo, por cuanto el árbol, como señala Mario Perniola, en *Entre vestido y desnudo*, está envuelto en la simbólica del árbol-cruz, madera donde

fue suspendido el cuerpo desnudo de Cristo y fundamento de la erótica de la Reforma. No obstante —dice Perniola— este cuadro se rige por una doble movilidad: “Penetrante y penetrado intercambian sus papeles: lo que debería abrirse se cierra y está velado (el cuerpo), lo que habría de permanecer compacto se hiende y es blandamente acariciado (el árbol)”. Aquí, por artificiosas que parezcan las imágenes del cuadro, el intercambio cierra el cuerpo de la Venus y el desplazamiento hace la conversión: el cuerpo erótico se convierte en sacrificio y el semen se torna sangre.

VENUS, AMOR, LA LOCURA Y EL TIEMPO. La pintura erótica más seductora, según Bataille, es la manierista. Quizás porque son pintores más atrevidos que se opusieron a la estética clásica, sublimadora del cuerpo como una naturaleza ideal, inmutable, que refleja los anhelos humanos, como un cuerpo cerrado, visto desde fuera y apegado a la norma. El manierismo, dice Bataille, es búsqueda de lo febril. Por cuanto demanda lo agitado, lo nervioso, la fiebre, lo cambiante, las emociones. Y una de las obras con las cuales termina el libro *Las lágrimas de Eros*, reproducida aunque no comenta es *Alegoría del Amor* (1560), de Bronzino, pintor italiano, manierista, discípulo de Pontormo. Los componentes básicos de la obra son: Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo. Las figuras centrales son Venus y Eros, desnudos y entrelazados en un sutil juego erótico. Eros adolescente, con sus alas levantadas y terciado el arco, besa los labios de la diosa, mientras roza con una mano su seno y con la otra bordea y sostiene la corona que adorna la cabeza de la reina. La diosa cede a las caricias de Eros, pero levanta el brazo y sostiene el dardo del dios adolescente, mientras que en la otra mano tiene una manzana sobre sus largas piernas que ya han cedido. Aunque rendida, toda su atención y tensión está sobre la flecha del dios. En suspenso, pudiera parecer que la diosa tiene el control sobre el dardo que inflama el corazón; o al contrario, la diosa le teme un poco. Arriba a la izquierda, ya senil, el padre tiempo al correr con su brazo una gran manta azul descubre el incesto. En el lado opuesto, un ser oculto por el gesto de desgarrar y vergüenza representa a la locura producida por los celos. En conclusión, los componentes del cuadro serían propios de un melodrama moderno.

Con gracia seductora Mario Vargas Llosa, en *Elogio de la madrastra*, textualiza los componentes básicos de *La Alegoría del Amor* de Bronzino, novela publicada por primera vez en *La sonrisa vertical* (en 1988), colección erótica que en la paradójica sonrisa reconcilia los opuestos; conjunción que desde Velázquez diviniza el cuerpo femenino sin renunciar a sus orificios. La alegoría, como se sabe, esconde bajo el manto de la fábula otra verdad que se puede descifrar en otro lenguaje. *Elogio de la Madrastra* es al mismo tiempo la historia novelada de la obra de Bronzino y una novela erótica. Esa referencia sería imposible si no existiera un nexo entre ambos textos. La analogía entre *Elogio de la Madrastra* y *Alegoría del Amor*, hace de la novela un texto de experimentación donde cohabitan el relato y la obra plástica inseparables el uno del otro; aunque pueden leerse por separado. La novela dialoga al poner en interrelación los componentes básicos del cuadro de Bronzino en una historia seductora y perversa de un triángulo amoroso, entre la sensual Doña Lucrecia, la madrastra (Venus), Fonchito el angelical y perverso hijastro (Eros) y Don Rigoberto, el padre senil, solitario practicante de rituales higiénicos y fantaseador amante de su amada esposa. Este último es quien corre la sábana para darse cuenta del engaño (el incesto) que ensombrece la armonía y la felicidad que lo unía a la sensual Lucrecia, contra quien arremete debido a la locura producida por los celos. También hay dos elementos que serían importantes señalar en el cuadro: la manzana y las máscaras. La manzana pertenece a Venus, las máscaras que reposan sobre la manta esparcidas en el piso podrían pertenecer a alguno de los personajes del cuadro, por el relato podría intuirse que pertenecen a Fonchito. Manzana y máscaras no harán sino remarcar el conflicto: la discordia y la ocultación. Es decir, la relación triádica pendula entre el engaño y la discordia simbolizados en la manzana que sostiene Venus (Dona Lucrecia), y las máscaras que cubren y disfrazan el cariño y la perversión en la figura infantil y adolescente de Eros (Fonchito). El padre tiempo, por supuesto, el senil Don Rigoberto. La sublimación del cuerpo femenino que induce a la mirada *voyerista* otorga a Doña Lucrecia su soberanía (es la reina); así como la dependencia de sus súbditos: Don Rigoberto y Fonchito. Acompañan a la escena central del relato

varios textos plásticos que van desde la obra de Fran Angelico, Jordaens, Boucher, Tiziano hasta representaciones más contemporáneas como la obra de Francis Bacon y de Fernando de Szyszlo. En esta doble vertiente, la expresión plástica y literaria, hace una apología del cuerpo femenino que en la novela se revela como una historia individual, íntima, de Doña Lucrecia y una historia colectiva del erotismo que se percibe a través de la pintura universal.

Las figuraciones del erotismo en Vargas Llosa crean un juego de ambigüedades entre el amor, la perversión y la sexualidad. El incesto considerado por Freud como arquetipo y como prohibición universal por Levi-Strauss confiere a la mujer veterana la responsabilidad seductora. En la novela, en cambio, Doña Lucrecia, la lucrativa, pierde; es Fonchito, cuya angelical presencia parece corromperlo todo. En las relaciones sexuales entre la madrastra y el hijastro, motivo que se trata con simpatía, la prohibición no atenta contra el parentesco de sangre sino contra la ley. Vargas Llosa confiere al amor un sentido humano y se interroga por cuánto de melodramático tiene el vivir mismo. Este es el caso de *La tía Julia y el escritor* (1977), novela autobiográfica que relata los amores entre Varguitas y su tía. Relación amorosa más próxima a la transgresión no sólo de la ley sino de los límites de la novela misma. Novela experimental que cuestiona las jerarquías literarias al jugar con elementos de la subliteratura: los truculentos folletines de Pedro Camacho. La novela de la tía se estructura en la rigurosa simetría enunciada en el título, como anverso y reverso intercala dos historias, que al final se funden al descubrir en esa versión de una vida corriente el melodrama de un radioteatro. *Elogio de la madrastra* es una novela más fragmentaria por cuanto rompe con la estructura lineal de la lectura. Sin embargo, en la tendencia de cruzar la intimidad de Doña Lucrecia y las obras maestras de la pintura erótica, hereda la intención de contar una historia simultáneamente en dos niveles y muestra como estos dos niveles que al principio parecen tan rígidamente independientes uno de otro en realidad están comunicados. El erotismo cruza la línea de lo cotidiano y de lo imaginario. Y la novela, en la experimentación técnica, logra que la eterna inmovilidad de la pintura se anime, se haga tiempo, historia.

Vargas Llosa en 1997 publica la novela erótica *Los cuadernos de Don Rigoberto*, cuyos personajes rescatados del *Elogio de la madrastra*, retoman la acción en el punto donde quedó en 1988. Novela hecha de fracturas, de interrupciones, de fragmentos, en las cartas, mensajes y páginas de ese secreto cuaderno. Para Don Rigoberto la pintura -sus libros, sus grabados y sus reproducciones- le permite construir una vida mental muy rica que lo defiende de la banalidad de lo cotidiano: “Una vida mental rica y propia”, según Don Rigoberto, “exige curiosidad, malicia, fantasía y deseos insatisfechos, es decir, una mente sucia”. Para Don Rigoberto -como para Bataille- el placer esta vinculado a la transgresión y, como éste, piensa que la sociedad permisiva va a liquidar el erotismo. En cuanto a Fonchito, añorante del cuerpo prohibido de la madrastra, regresa a su casa a pedirle perdón. Ahora el poder putrefacto de su inocencia estará en la mirada de Egon Schiele, con los libros, las pinturas y la vida del pintor pone en jaque nuevamente a la madrastra. Egon Schiele junto a Rembrandt y Van Gogh quizás sea el artista que más se ha autorretratado como actor, observador, doble o como masturbador solitario en *Eros* (1911). El Eros de Egon Schiele -a diferencia del Eros de Velázquez o Cranach- es un cuerpo abierto que se muestra entregado al placer solitario, como un Ulises atado al mástil de los locos deseando las Sirenas. En la novela Fonchito se reconoce en Egon Schiele, es su el *alter*. Fonchito desea ser pintor al mismo tiempo que codicia sexualmente a Doña Lucrecia y -como en *Schiele pintando una modelo desnuda ante el espejo* (1910)- quiere ver posar a su madrastra: “Te desnudarás ante el espejo de luna, conservando las medias, y ocultarás tu hermosa cabeza bajo la máscara de una fiera feroz, de preferencia tigresa o leona. Quebrarás la cadera derecha, flexionarás la pierna izquierda, apoyarás tu mano en la cadera opuesta, en la pose más provocativa. Yo te estaré mirando, sentadito en mi silla, con la reverencia acostumbrada”.

Cuerpo y mirada -en la ceremonia solitaria de la pintura, de la escritura o del goce físico al servicio de la imaginación- harán del erotismo un elogio del cuerpo femenino. Cuerpo que desde siempre ha ejercido una fascinación desde la antigüedad hasta nuestros días. Cuerpo que se sitúa en las fronteras de lo divino al mismo tiempo que

pertenece a una mirada que indaga, abre, desnuda. Mirada que hace del cuerpo una realidad y un imaginario, que -llámese Lidia, Diana, Artemisa, Lucrecia o Julia- es un verdadero elogio a la Venus.

