

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura

Intertextualidad, triángulo edípico y personaje infantil en la novela *Elogio de la madrastra* (1988) de Mario Vargas Llosa


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Pedagogía de la Lengua y la Literatura

Autor:

Carla Estefanía Quito Vanegas

Director:

Galo Alfredo Torres Palchisaca

ORCID:  0000-0002-8768-0963

Cuenca, Ecuador

2023-11-08

Resumen

Este proyecto de investigación tiene como objetivo analizar la novela *Elogio de la madrastra* (1988) de Mario Vargas Llosa, desde la hermenéutica metódica, para interpretar los elementos discursivos de la intertextualidad literatura/pintura, triángulo edípico y personaje infantil. Para el marco conceptual se tomó, por un lado, la intertextualidad de Julia Kristeva en su obra *Semiótica 1* (1978, 1981), el paratexto de Gérard Genette y su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982, 1989). Luego, para el triángulo edípico recurrimos a Sigmund Freud con sus obras *Los sueños de la muerte de personas queridas* (1900), *La novela familiar de los neuróticos* (1906, 1908) y *El sepultamiento del complejo de Edipo* (1923, 1925). Por último, el personaje infantil con Pierre Grimal en su libro *Diccionario de mitología griega y romana* (1951, 1989), Jean-Jacques Rousseau en su obra *Emilio o la Educación* (1762, 2000). La interpretación de la novela está inscrita bajo el método de Paul Ricoeur y su libro *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (1985, 2004). A partir del análisis, se encontró que Vargas Llosa trasciende la figura del personaje infantil, empleando polaridad, en la personalidad del niño; desde ser un infante inocente, tierno y amable, hasta llegar a ser un niño rebelde que subvierte el orden.

Palabras clave: novela, literatura erótica, análisis literario



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

This research project aims to analyze the novel *Elogio de la madrastra* (1988) by Mario Vargas Llosa, from methodical hermeneutics, to interpret the discursive elements of literature/painting intertextuality, oedipal triangle and child character. For the conceptual framework, we took, on the one hand, the intertextuality of Julia Kristeva in her work *Semiótica 1* (1978, 1981), the paratext of Gérard Genette and his work *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982, 1989). Then, for the oedipal triangle we turn to Sigmund Freud with his works *Los sueños de la muerte de personas queridas* (1900), *La novela familiar de los neuróticos* (1906, 1908) y *El sepultamiento del complejo de Edipo* (1923, 1925). Lastly, the child character with Pierre Grimal in his book *Diccionario de psicoanálisis* (1951, 1989), Jean-Jacques Rousseau in his work *Emilio o la Educación* (1762, 2000). The interpretation of the novel is inscribed under the method of Paul Ricoeur and his book *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (1985, 2004). From the analysis, it was found that Vargas Llosa transcends the figure of the child character, using polarity, in the child's personality; from being an innocent, tender and kind infant, to becoming a rebellious child who subverts the order.

Keywords: novel, erotic literature, literary analysis



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Introducción	7
Capítulo I	10
Intertextualidad, complejo de Edipo y personaje infantil	10
Antecedentes	10
Críticas y estudios sobre <i>Elogio de la madrastra</i> (1988)	20
La intertextualidad	21
Complejo de Edipo	24
Personaje infantil	28
Resumen del marco teórico	30
Capítulo II	33
Contextualización de la obra	33
Mario Vargas Llosa y su obra	33
Contexto histórico, político y social de <i>Elogio de la madrastra</i> (1988) de Mario Vargas Llosa	37
Método	39
Capítulo III	42
Análisis de <i>Elogio de la madrastra</i>	42
Intertextualidad: literatura y pintura	42
Psicoanálisis y Edipo	48
Fonchito: ¿un personaje infantil?	54
Conclusiones	64
Referencias	68

Dedicatoria

A mi ángel, Martha, mi corazón puede sentir tu presencia.

A Carlos, por sus consejos y apoyo incondicional.

A Juliet, que con sus locuras alegra mi vida.

A Pepa, por su cálida compañía

Agradecimientos

A Dios, por guiarme y darme la fortaleza de avanzar y lograr cumplir una meta más.

A mi tutor de trabajo de titulación, Galo Torres, por su apoyo, guía y paciencia.

A mis padres, hermanos y amigos por su cariño y compañía.

Introducción

La teoría de la intertextualidad ha sido una herramienta significativa para el análisis y la interpretación de textos literarios. Esto nos ha servido como un argumento para el desarrollo de diversos trabajos teóricos, literarios y pictóricos. Asimismo, la línea del psicoanálisis es otro tópico interesante que se presenta en la literatura latinoamericana. También, el personaje infantil mantiene dos polaridades en su personalidad; por un lado, es tierno y noble y, por otro lado, se transforma en un ser rebelde que subvierte el orden y va en contra de las normas. Los tópicos antes mencionados nos ayudarán a generar una serie de signos interpretables a partir de los cuales se levantará un estudio de carácter analítico e interpretativo sobre la novela *Elogio de la madrastra* (1988) de Mario Vargas Llosa.

Para nuestro estudio utilizaremos los postulados teóricos de varios autores que abordan el tema de la intertextualidad, el psicoanálisis y el personaje infantil. Primero, emplearemos la teoría planteada por Julia Kristeva, quien nos ofrece un acercamiento sobre la intertextualidad literaria en su obra *Semiótica 1* (1978, 1981). Segundo, hemos considerado pertinente proponer una línea interpretativa siguiendo los postulados de Gérard Genette y su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982, 1989), en este trabajo se explican los fundamentos sobre la intertextualidad y el paratexto. Tercero, aplicaremos las reflexiones teóricas de Peñuela (2001) quien en su obra “El extraño encanto de la intertextualidad” explica los fundamentos de la intertextualidad literatura/pintura y sus perspectivas de análisis. Por último, tomaremos los conceptos de Sánchez Vera (2014) y su obra “Intertextualidad pictórica o como grandes obras de la pintura se convierten en ilustraciones de obras de literatura infantil”. Ahora bien, en relación a los estudios realizados dentro del campo del psicoanálisis tomaremos a dos autores; por un lado, Sigmund Freud en su ensayo *El sepultamiento de complejo de Edipo* (1923, 1925), también *Los sueños de la muerte de personas queridas* (1900); por otro lado, Jean Laplanche y Bertrand Pontalis con su *Diccionario de psicoanálisis* (1967, 2004). Para finalizar, tomaremos la perspectiva de Verónica Chávez (2021) y su obra *Los niños rebeldes de la literatura infantil. Cuando la ficción subvierte las reglas*; quien trabaja el tema del personaje infantil y su evolución en la literatura.

La propuesta del presente estudio aborda el tema de la intertextualidad pintura/literatura, la misma que ya ha sido trabajada por varios autores. Sin embargo, nosotros ofreceremos una perspectiva diferente que abordan los tres temas de intertextualidad literatura/pintura, triángulo edípico y personaje infantil. Asimismo, consideramos pertinente dar a conocer los

diversos artículos que guiaron nuestra investigación. En cuanto al tópico de la intertextualidad presente en la novela *Elogio de la madrastra* (1988), tenemos; primero, “La intertextualidad en la novela erótica: *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa” (2003), de Javier Rodríguez Sancho; segundo, “De elogio de la madrastra a los cuadernos de don Rigoberto” (2002), de Blanca Inés Gómez; tercero, “El erotismo como ficción: *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa” (1992), de José Carlos Gonzáles Boixo; por último, “*Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades” (2011), de Efrén Giraldo. Como se observa, no existen estudios que vinculen el tema del psicoanálisis y el personaje infantil con la intertextualidad en *Elogio de la madrastra* (1988) del escritor peruano Mario Vargas Llosa. Por lo tanto, nuestro estudio pretende relacionar estos dos aspectos en el marco de la intertextualidad. Todo esto, con el propósito de contribuir a la crítica literaria del personaje infantil en relación al psicoanálisis y la influencia del arte (pictórico) en la producción literaria latinoamericana.

En efecto, *Elogio de la Madrastra* es una novela cuya trama ofrece elementos para levantar un análisis desde las dimensiones: literario/pictórico, psicoanalítico y la figura infantil. Por un lado, proponemos un estudio de la relación entre pintura y literatura, ya que la novela gira en torno a seis cuadros que articulan la trama, más la de la portada de la novela. Por otro lado, tocaremos el tema del psicoanálisis, que se manifiesta en Fonchito, personaje infantil, quien completa el triángulo edípico con su padre y su madrastra. Sobre esta base surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son los elementos discursivos que expresan la relación intertextual entre pintura/literatura, vinculada al triángulo edípico y al personaje infantil en la novela el *Elogio de la Madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa?

El objetivo general de la presente investigación es analizar la novela *Elogio de la madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa, desde la hermenéutica metódica, para interpretar los elementos discursivos de la intertextualidad literatura/pintura, triángulo edípico y personaje infantil. Por consiguiente, los objetivos específicos son; primero, conceptualizar teóricamente las categorías de intertextualidad literaria, intertextualidad literatura/pintura, triángulo edípico y personaje infantil. Segundo, determinar el contexto de la novela. Por último, analizar las relaciones intertextuales literatura/pintura, triángulo edípico y el personaje infantil en la novela *Elogio de la madrastra* (1988) de Mario Vargas Llosa. Derivado de lo anterior, los contenidos de nuestra investigación se presentan bajo el siguiente esquema: Capítulo I: Intertextualidad,

triángulo edípico y personaje infantil; Capítulo II: Contextualización de la obra; Capítulo III: Análisis de *Elogio de la madrastra* y finalmente las Conclusiones.

Para responder a la pregunta de investigación y cumplir con los objetivos planteados se utiliza una metodología cualitativa de análisis literario que tendrá como base la hermenéutica de Paul Ricoeur y su libro *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (1985, 2004). Para la interpretación, la presente investigación se inscribirá en el “círculo hermenéutico”, que incorpora texto, lector y contexto. Mímesis I o prefiguración: el mundo histórico y cultural del autor y su obra, es decir, contexto histórico y literario tanto del autor como de la obra estudiada. Mímesis II o configuración: aquí analizaremos la dimensión semántica y reflexionaremos sobre el sentido de lo escrito y que son parte de la poética del autor. Mímesis III o refiguración: el mundo del lector y sus efectos sobre el cómo; la crítica, estética, ideología, o denuncia y su interpretación de acuerdo con el mundo histórico que lo rodea.

El desarrollo metódico del presente trabajo de investigación se realizará en dos momentos: 1) búsqueda bibliográfica de la teorización, así como también fuentes para establecer nuestro apartado de antecedentes; 2) análisis e interpretación de los temas de intertextualidad, intertextualidad literaria/pictórica, psicoanálisis y personaje infantil. El primero es para determinar y discutir los conceptos de intertextualidad literaria, intertextualidad literatura/pintura, complejo de Edipo y la figura del personaje infantil o niño amor, Cupido, aplicando las reglas de lectura y escritura académica. Por último, se realizará un análisis literario de la novela, aplicando la técnica de análisis hermenéutico de Paul Ricoeur de la relación entre literatura/pintura, triángulo edípico y el personaje infantil.

Capítulo I

Intertextualidad, complejo de Edipo y personaje infantil

En el Capítulo I de nuestra investigación nos dedicaremos a; primero, revisar los antecedentes y la crítica de la novela; segundo, desarrollar los conceptos teóricos que facilitarán la comprensión de los temas que serán analizados dentro de la novela; en otras palabras, definiremos y discutiremos el concepto de intertextualidad literaria; tercero, haremos una exposición sobre la intertextualidad entre literatura/pintura que se resalta en la obra; cuarto, continuaremos la parte conceptual teorizando el concepto de complejo de Edipo, adjuntado al personaje principal de la obra; cuarto, realizaremos una conceptualización al personaje infantil dentro de la narrativa literaria. Finalmente, presentaremos el resumen del marco teórico empleada para nuestro trabajo de investigación.

Antecedentes

La novela *Elogio de la madrastra* (1988) narra la historia de un triángulo amoroso en la cual intervienen, de inicio a fin, una cadena de erotismo y perversidad conformada por la familia, donde Rigoberto, quien es el padre, Lucrecia, la madrastra y Fonchito, hijo de don Rigoberto. Esto se observa en el triángulo edípico entre don Rigoberto, un hombre que acostumbra hacerse abluciones; su esposa Lucrecia, una mujer apasionante y Fonchito, hijo paterno (personaje infantil), que a pesar de su apariencia angelical seduce y termina intimando con su madrastra, Lucrecia. La trama forma un hilo argumental que se interrelaciona con seis pinturas (aparte de la portada), que explican e ilustran la pasión y el erotismo edípicos en los que están inmersos los personajes principales. A fin de explicar la historia de las relaciones existentes en la novela de Vargas Llosa realizaremos una búsqueda genealógica sobre la situación dramática de estos personajes, quienes serán relacionados con Cupido/Eros (personaje infantil o el niño enamorado), el padre del niño (Layo, rey de Tebas) y la esposa/madre (Yocasta, que en la novela es la figura de la madrastra).

En relación a lo anterior, cabe mencionar que existen varias versiones sobre los posibles Dioses que dieron nacimiento a Eros/Cupido¹ y aluden al erotismo. Entonces, para comprender el origen de este término nos debemos remontar a su historia, la misma que se

¹ Cupido es también denominado *amor* según Valbuena (1808) en el *Diccionario Universal Latino-Español* en el que se menciona como el dios del amor. || Cualquier deseo (p. 44).

encuentra en el *Diccionario de mitología griega y romana* (1951, 1989), de Pierre Grimal, que nos dice que este dios es un personaje de origen arcaico y sus cualidades han ido cambiando y evolucionando desde épocas antiguas como la alejandrina y la romana. Su historia relata que nace de un huevo procreado por la Noche y que de este se crea la Tierra y el Cielo. Si bien autores de cosmogonías se basan en mitos griegos para explicar el origen de ya sea, el ser humano, el mundo o el universo en general, toman a Eros y su origen para exponer la idea de la cohesión interna del cosmos y el origen de las especies. Además, poetas y filósofos se basan en esta idea para crear nuevas versiones del mito.

Así, uno sería hijo de Hermes y Afrodita Urania; otro, llamado Anteros (el Amor Contrario o Recíproco) habría nacido de Ares y Afrodita, hija de Zeus y Dione. Una tercera versión de Eros sería descendiente de Hermes y Artemisa, el cual es representado como se lo conoce popularmente a un Cupido con alas. El mitógrafo Cicerón en su tratado *Sobre la naturaleza de los dioses* (45 a.C.) expone el carácter de todos aquellos mitos en los que narran historias o leyendas primitivas, llamándolos forjados (Grimal, 1951, 1989). A lo largo del tiempo la fisionomía de Eros ha sido transformado por poetas.

De acuerdo a la versión de Diótima², la figura de Eros es parte de un intermediario que se dio entre los humanos y los dioses, ya que su origen proviene entre Poros (el Recurso) y Penía (la Pobreza). La versión benévola de Eros se representa a través de la figura de un niño “con frecuencia alado, pero muchas veces sin alas, que se divierte llevando el desasosiego a los corazones”; por el contrario, si se trata de un Eros malicioso este “los inflama con su antorcha o los hiere con sus flechas” (Grimal, 1951, 1989, p. 171). Sin embargo, los poetas prefieren la figura de un niño inocente, pero que guarda en su interior un poder inmenso de causar dolor.

Por su parte, Guillermo Luppi, en su artículo “Modelando a Cupido: una aproximación mitográfica a la *Epistre au dieu d'Amours* de Christine de Pizan” (2018), nos narra la evolución de Cupido en la Edad Media. Expone que Cupido se crea a través de querer representar al afecto y es San Agustín quien mediante sus obras *De doctrina Christina*, *Confesiones* y *De civitate dei* diferencia el efecto de acuerdo a la relación entre los humanos y los dioses. Pero su forma de representación era algo ambigua por lo que lleva a las personas y a los poetas a crear sus versiones de Cupido con una denominación de que el afecto es amor, siendo

² Diótima fue una sacerdotisa de la Edad Antigua, cuya filosofía del amor fue representada por Platón en su libro *El Banquete* (385–370 a. C.).

Cupido-Amor en la literatura de la Antigüedad. Como Ovidio en su cuarto libro *Fasti* (12 d.C.) presenta a Venus como la “madre de los amores gemelos” haciendo referencia a Cupido y al Amor quienes representan sentimiento de afecto.

Por lo tanto, Luppi, (2018) menciona que hasta el siglo XI la definición de Cupido se mantuvo de acuerdo a la caracterización agustiniana entre *caritas* (la forma más elevada del afecto) y *cupiditas* (lujuria). La influencia eclesiástica tuvo su participación en la visión del Eros y su ethos se adaptaría de acuerdo a cada obra y autor en el contexto en el que se inscriba. Entonces, las transformaciones medievales de Cupido en Francia se da entre los siglos VI y XII que son: 1) desde el siglo VI al XI se define a Cupido desde una perspectiva denominada como *cupiditas*, es decir, como un demonio alado en la que carga consigo un arco y una antorcha; 2) a partir de siglo XII, se conceptualiza un Cupido noble que le gusta flotar por los cielos y se detiene en la copa de los árboles, sus flechas han aumentado al igual que sus alas que varían entre dos y seis; 3) por último, en el siglo XIII, la literatura empieza a relacionar el afecto con el sexo y se representa un Cupido que incita a la atracción carnal denominado “demonio de la fornicación” (Luppi, 2018).

Lacán (1960, 2008) establece una relación entre el mito de Apuleyo y el cuadro de *Psiché sorprende Amore* (1589), del italiano Zucchi, basado en la fábula *El asno de oro*³, en la cual se representa el escenario de Psique alumbrando con una lámpara de aceite a Eros, y es herida con una flecha, cayendo así en un profundo sentimiento de amor. La historia entre Psique y Cupido narra la relación que sostienen estos dos personajes no solos vistos como una pareja sino con sentimientos que se expresan que es con el alma y el deseo. “Psique no representa una mujer, sino el alma” (Lacan, 1960, 2008, p. 258) mientras que Eros vendría a representar el deseo. Además, el francés propone a Cupido como un victimario del amor que utiliza como arma el arco y la flecha para que dos personas se enamoren por casualidad, pero él al llevar puesta una venda que obstruye su visión, no le permite observar a dónde ni a quién apunta. En fin, Lacan (1960, 2008) propone acerca del amor una obra del destino sin prejuicios y sobre todo un amor que es real.

Byun-Chul Han en su libro *La agonía del Eros* (2014) mediante un carácter filosófico y reflexivo nos habla del papel que realiza el Eros en la actualidad. Expone al Eros o al amor

³*El asno de oro* de Apuleyo, aparecida en el siglo II (d.C.). En la obra Psique y Cupido mantienen un amor venturoso enfrentando al destino.

desde una visión de efecto negativo como la herida y más no como un sentimiento de sosiego. El filósofo relaciona al Eros como un producto del consumismo en el que es utilizado para crear ejercicios de poder y rendimiento. A lo que nos lleva al punto de degradación y decadencia del Eros por el exceso de la personalidad narcisista en la que la otra persona es tomada como un objeto libidinoso. “El neoliberalismo, con sus desinhibidos impulsos del yo y del rendimiento, es un orden social del que ha desaparecido por completo el Eros” (p. 43). Por lo tanto, el amor se vuelve un contrato de compraventa, restando un mínimo de afecto y siendo el sexo una práctica ligada al narcisismo, siendo así un objeto de consumo.

En cuanto al personaje de Edipo, según el *Diccionario de mitología griega y romana* (1951, 1989), de Píerres Grimal, “es el protagonista de una de las leyendas más célebres de la literatura griega, después del ciclo troyano” (p. 146). Existen varias versiones del drama de *Edipo Rey* (429 a. C.), la de Sófocles, (495 a.C. – 406 a.C.) relata la historia trágica de Edipo quien es hijo de Yocasta su madre y Layo su padre, este último hijo de Lábdaco, todos descendientes del reino de Tebas. Narra que al nacer cae sobre él una maldición, la cual fue ya develada por el oráculo, quien profetizó que Edipo mataría a su padre y se casaría con su madre. Una segunda versión sería de Esquilo y Eurípides que antes de procrear a Edipo el oráculo prohibió a Layo que engendrara un hijo advirtiéndoles del peligro que les causaría. Incumpliendo con la profecía recibiendo un castigo.

Siguiendo con la versión de Sófocles, abandonaron a Edipo recién nacido en el monte y lo encontraron unos extranjeros, estos lo llevaron al rey Pólipo. Edipo crece y se entera de que sus padres lo acogieron, rápidamente va en busca de sus padres biológicos, en el camino se encuentra con Layo, se crea en una discusión haciendo que Edipo mate a su padre biológico sin saberlo y termina en la ciudad de Tebas, donde se enamora de la Reina quien había quedado viuda. Después, el oráculo le profetizó que él mataría a su padre y se casaría con su madre. Por accidente Edipo cumpliría con la profecía de matar a su progenitor y cometiendo incesto con su madre. La reina se entera de lo que ha ocurrido y se suicida. En cambio, Edipo termina por perforarse los ojos. (Grimal, 1951, 1989).

Para comprender la historia del personaje infantil utilizamos los postulados de Cai Xiaojie (2012), quien en su tesis doctoral *La infancia en la obra de Ana María Matute* nos explica el perfil histórico de la infancia en la literatura occidental. En la Edad Media el niño tenía que prepararse para entrar a la etapa adulta, por lo que tener una crianza especial y amorosa no era indispensable. Los niños eran tratados como adultos, ya que debían ayudar en la casa.

En cuanto a su presencia en la literatura era poco desarrollada. Fernando Cabo Aseguinolaza (2001) menciona que “la irrupción de la infancia como noción cultural relevante y, en particular, como noción influyente en el terreno literario remite a un proceso que cabe suponer prolongado y complejo” (p. 39). Esto debido a que la figura del niño en la literatura se construye simultáneamente lo que el autor llama un espécimen cultural clasista restableciendo la visión del hombre.

Cabos (2001) sugiere a tres autores que emplearían desde sus cuentos y relatos una concepción del personaje infantil moderno. El primero, Charles Perrault, (1628-1703), en sus cuentos mantiene una estrategia basada en la “identificación de carácter fundamental metafórico en la medida en que se realiza mediante una implícita infantilización del adulto” (Cabo, 2001, p. 42). Además, introduce al personaje infantil en cuentos y relatos buscando una audiencia infantil, pero a su vez su escritura seguía siendo para adultos. El segundo autor es Giambattista Vico (1668-1744), con su obra *Scienza nuova* (1744). El autor ha presentado en su escritura una relación entre la infancia y la poesía, observando las características naturales de la niñez. Además, menciona que el personaje infantil dentro de la literatura clásica sólo tenía lugar en textos y poemas religiosos, los cuales mostraban al infante como una figura inocente, siendo ésta su principal característica. Tercero, Rousseau (1712-1778) como un exponente de la concepción del niño en su obra *Emilio o la Educación* (1762, 2000) trasciende en la educación del infante en el siglo XVIII. Creando nuevas formas de educación que viene desde el trato en casa hasta las actividades a realizarse en la escuela. Su visión hacia el niño da un cambio a los pensamientos del adulto oponiéndose a la educación tradicional rigurosa.

Siguiendo un orden cronológico, en el siglo XIX la literatura occidental toma a la infancia como un símbolo de interpretación literaria. También empiezan a expresar la sensibilidad, a través, de lo infantil como una forma de manifestación hacia la sociedad:

[...] el interés mayor por el tema de la infancia se observa entre las décadas de los años 30 y 40 del siglo XIX. El suceso quizá más importante de esa época, la Revolución Industrial, y los problemas que conllevó, forman parte de uno de los factores que barnizan la literatura del siglo XIX europeo con un fuerte tinte realista. Por lo que respecta a la temática infantil, también observamos huellas semejantes. Entre los muchos escritores y obras relativas a la infancia, la preocupación por la

posición social y las protestas sobre del niño que sufre, ocupan cierto porcentaje. (Xiaojie, 2012, pp. 128-129)

Como observamos, existe una preocupación hacia la integridad física y psicológica del niño. Además, se considera dar voz a las necesidades del infante. Todo esto demuestra la evolución del pensamiento social de la época del siglo XIX, pues el niño deja de ser considerado como un adulto-pequeño y ahora se transforma en un sujeto social que se beneficia de sus necesidades de niño.

No es hasta el siglo XX que el personaje del niño en la literatura deja de demostrar inocencia y sensibilidad. Se comienza a desnaturalizar esta concepción y empieza a predominar la figura del niño cruel, que actúa con malicia. Lo anterior trae consigo estudios sobre la psicología infantil (Xiaojie, 2012). El psicoanalista Sigmund Freud pionero en investigaciones sobre la neurosis en los infantes, con innumerables obras como la sexualidad en la infancia en su obra *El sepultamiento del complejo de Edipo* (1923, 1925), remordimiento hacia sus padres con su ensayo *Los sueños de la muerte de personas queridas* (1900), *La novela familiar de los neuróticos* (1906, 1908) refleja el inconsciente del niño. Haciendo que innumerables escritores se interesen por el tema malévolo en el infante. Enriqueciendo la estética, técnicas y formas de expresión en la literatura. En síntesis, en el siglo XX se destacan las características negativas del personaje infantil y se posiciona al niño como un ser perverso, presentando el carácter psicoanalítico del mismo. Esto se refleja en obras que develan la parte oscura de la personalidad infantil tales como: *Lolita* (1955; 1958) de Vladimir Nabakov; *The Bad Seed* (1954) de William March; *The Innocent Voyage* (1944) de Richard Hughes o en *The Lord of the Flies* de William Golding (1954), por mencionar algunos

En cuanto a la literatura española, se reconoce el papel de la infancia, misma que ha ido evolucionando. La infancia en la posguerra resalta en la literatura española. Para comenzar, hay que ubicar en la historia a la literatura española, es decir, el principio que es antes de la guerra civil; en la Edad Media el infante como ya se ha mencionado anteriormente, era considerado como un adulto más y su imagen era desestimada. Si bien el papel del niño era menospreciado, existieron algunas obras donde se empieza a dar protagonismo al niño o la etapa infantil, como la novela picaresca *Lazarillo de Tormes* (1554). Aunque la narración de la etapa infantil sea con tan solo dos páginas, fue fundamental para categorizar al niño como aquel adulto-pequeño que se prepara para crecer y ser como un adulto funcional. A mediados

del siglo XIX la narrativa española empieza a poner énfasis en el personaje infantil, ya sea obras autobiográficas, novelas o poemas costumbristas. (Xiaojie, 2012).

Siguiendo con el marco narrativo español en el siglo XIX, Xiaojie (2012) nombra al novelista Benito Pérez Galdós (1843-1920) como un autor que también presenta en sus obras una preocupación del niño. Así, “la infancia se ve desde un punto de vista social, y cumple su función con el ámbito moral más que desde las perspectivas estética y semántico-literario” (Xiaojie, 2012, p. 144). Esto hace que se relacione al niño con el ámbito científico, psicológico, educativo y político. Por lo cual, se ha visto reflejado en los cuentos de Benito Pérez Galdós los problemas que afrontan los niños como la delincuencia infantil, su desarrollo, educación, entre otros. También es común encontrar en novelas que presentan al niño como un sujeto divertido que disfruta de su alrededor, es curioso, observador e investigador. El escritor Miguel de Unamuno (representante de la generación del 98), muestra interés por el tema de la infancia, donde presenta al niño como aquel que duda su creencia dudando de la fe, haciendo alusión al cainismo y la envidia y sentimientos de rencor y odio hacia su amigo en su libro *Paz en la Guerra* (1897). Con Federico García Lorca (generación de 1927), se presenta en sus poemas al niño como dulce, frágil y con su característica principal que es la inocencia. Para la segunda mitad del siglo XIX y las primeras del siglo XX, la infancia en la posguerra se convierte en tema de interés para los escritores de la época (Xiaojie, 2012).

La infancia ya es tema imprescindible en escritores del Medio Siglo de posguerra en literatura española. Curutchet (como se citó en Xiaojie, 2012) plantea dos aspectos importantes para analizar el tema infantil en este tipo de narrativa: 1) la abundancia del tema infantil en las novelas de posguerra con autores como Juan Goytisolo, Ana María Matute y Rafael Sánchez Ferlosio; 2) el motivo por el cual se hace énfasis a la infancia en obras literaria es la Guerra Civil, porque estos autores vivieron la guerra en su época infantil y el recuerdo los llevó a escribir sobre estas vivencias:

Los niños como víctimas bélicas, con su propia sensibilidad e inocencia, situados en ese contexto, pueden ser un buen punto de partida y un ángulo adecuado desde el que observan las consecuencias negativas de la guerra y el conflicto social derivado de ella. (Xiaojie, 2012, p. 147)

Evidenciando así la influencia de la Guerra Civil en los escritores de la generación de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Y hacen del tema de la infancia un imaginario imprescindible

para escribir obras realistas tomando como punto de partida aquellos sucesos propios de cada autor durante su época infantil.

Hemos ido observando que el tema de la infancia en las obras literarias frecuentemente, revela los acontecimientos que experimentan los propios autores. Son los recuerdos de su etapa infantil los que han permanecido ocultos en la memoria, pero estas huellas son fundamentales para definir al futuro adulto. Desde una perspectiva autocrítica ayuda al análisis en diferentes áreas como la psicológica, pedagógica, social y literaria. Por ello, se ha tomado el artículo “El niño Antología” del portal Triunfo (s.f) para visualizar los testimonios que reflejan vivencias en la etapa infantil en obras como: *El niño* (1879), de Jules Vallès; *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908), de Miguel de Unamuno; *Diarios* (1948), de Franz Kafka; *Relato de mi vida* (1929), de Thomas Mann; *Las palabras* (1963), de Sartre; y la *Autobiografía* (1951), de Bertrand Russell.

Siguiendo con la antología está la obra de Jules Vallès, el cual, expone la polaridad del entorno en la que puede convivir un niño, donde el amor no viene precisamente de su familia, específicamente la madre, que comúnmente es quien da afecto y amor al hijo; al contrario, es la figura que corrige mediante golpes. Miguel Unamuno, desde su propia experiencia relata cómo los maestros se apoderan del poder como autoridad para reprender a sus alumnos. Por su parte, Kafka hace énfasis que en su infancia obtuvo una educación perjudicial. Thomas Mann narra la vida lujosa que llevaba, gracias a sus padres, y a su vez el poco interés que tenía de asistir a clases. Sartre recuerda las costumbres que su abuelo le ha enseñado. Finalmente, Russell nos relata su infancia, que la describe “en general, como dichosa y ordenada” (p. 49). Sumado a esto, narra las constantes prohibiciones que tenía por mostrar interés en el tema sexual, y su curiosidad fue creciendo hasta responder sus interrogantes a través de un diccionario médico. Como hemos observado, la niñez es una etapa de aprendizaje, pues el aprendizaje durante este período influenciará la vida del escritor.

A continuación, se repasarán los trabajos de investigación más importantes —previos a nuestro estudio— que se han realizado en torno a la obra del escritor peruano Mario Vargas Llosa. Estos trabajos nos ayudarán a situar la relevancia e interés de la novela en los proyectos de análisis literarios, al mismo tiempo que nos ofrecen un amplio panorama de posibilidades y tópicos de investigación.

Sobre la novela se ha escrito la tesis *Las Parafilias Sexuales presentes en los personajes principales de Elogio de la Madrastra de Mario Vargas Llosa* (2017), de Abner Guevara, quien realiza un análisis del erotismo de la novela, específicamente acerca del tema de las parafilias⁴ de don Rigoberto. Señala que la novela presenta conductas sexuales relacionadas con el incesto y la pedofilia. De esta manera, Guevara (2017) explica el placer entre estos actos sin tener tabú alguno. Analiza parafilias y fetiches que narra la trama de la novela como coprofilia, autagonistofilia, urofilia y narratofilia. También menciona como la transgresión moral, y la visión social apunta las parafilias como tabú y rechazados por la sociedad.

En el trabajo *El discurso contracultural: la madre santa y la madre sexual en Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa* (2010), María Fernández explora la ideología de una sociedad machista frente a la mujer. Realiza una deconstrucción de la idea del “marianismo”, es decir la relación madre-mujer, donde decodifica la idea sexualizada de los pensamientos en una sociedad dominada principalmente por la religión católica. Explica que existe una determinada clasificación hacia las mujeres, especialmente consideradas madres: por un lado, está la madre biológica, es aquella que no puede ser vista de manera sexual, se tiene una imagen pura de esta mujer y por otro lado, está la madrastra, es una mujer en la que la sociedad permite tener pensamientos y relaciones eróticas.

También encontramos el ensayo titulado “Elogio de la madrastra de M. Vargas Llosa o la voluntad del goce compartido” (1996), de Cecilia Bonzini, quien hace un análisis de los personajes principales de la novela, basado en la descripción del goce de cada uno de ellos y qué hacen para alcanzar la “felicidad”, ya sea el disfrute a través de la sexualidad o sutiles encuentros prohibidos provocados por el deseo. Como menciona la autora, Vargas Llosa intenta seducir a su público lector, a través, de la intensidad de las palabras en la que utiliza, de esta manera interactúa con su público y pretende volvernos cómplices de los personajes. Bonzini de Atala (1996) se enfoca en los temas de la seducción, el hombre-cuerpo y la mujer-fantasia.

Asimismo, en el artículo “Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, un relato modernista” (1992), Concepción Reverte Bernal, señala los parecidos de la novela *Elogio de la madrastra* (1988) con obras modernistas, por lo que hace un análisis intertextual entre obras que el escritor peruano ha tomado como fuentes para la realización de la novela, la creación de los

⁴ El *Diccionario Médico* (2010) define parafilias como desviaciones sexuales.

personajes, la asignación y el sentido que tienen en sus nombres. Deja de lado la vida individual del autor para centrarse en la simbología de cada capítulo de la novela y el paralelismo que narra cada personaje. Al igual que cada personaje tiene un significado particular que da vida a la obra en relación a las pinturas. Además, menciona gustos literarios del escritor peruano y su relación con otros escritores de fin de siglo para inspirarse a realizar la novela.

Igualmente, en el trabajo titulado “Elogio de la madrastra: Perversión e inocencia en el mundo del deseo” (2003), Carlos Yushimito del Valle expone tres aspectos fundamentales que giran en torno a la novela; 1) Arte y erotismo: en este apartado se menciona la convivencia que se da entre los personajes y sus deseos sexuales, que para el lector son normas que van contra lo social y lo moral; 2) Transgresión imaginaria: se describe especialmente al personaje principal don Rigoberto como un personaje pasional, que practica rituales de aseo y se lo representa como un hombre filósofo y perverso; 3) Poder corruptor de la inocencia: aquí presenta una interrelación con la novela de Bataille, titulada *Ma mere* (1966), sobre la relación que existe entre el placer y la transgresión. Ambas obras están centradas en el tabú sexual y el incesto. Al igual que la interrelación entre el personaje de Sade y sus personajes perversos y los *monstruos integrales*, término propuesto por Pierre Klossowski.

Del mismo modo, en el ensayo titulado “Erotismo, cultura y poder en el “Elogio de la madrastra” de Mario Vargas Llosa” (1994), Hernán Pinillos explica el dialogismo de Bajtín, describiendo la novela como ambiguo. Expone que la novela presenta varios puntos de vista y niveles del discurso, ya que, mantiene una relación literatura-pintura. Un ejemplo de esta relación es la pintura de Fra Angélico llamada *La Anunciación* y, a través, de los símbolos sugiere que Fonchito es el anticristo. Es un trabajo donde se estudia a los cuadros, los personajes, así como sus caracterizaciones, ambiciones y pasiones con una confluencia entre arte y mitología.

Ahora bien, en la ponencia de Patricio Úbeda titulada “El Tema Erótico como Expresión de lo Humano en “Elogio de la Madrastra”, de Mario Vargas Llosa” (2000), su propuesta es la utopía narrativa del individualismo frente al colectivismo en la novela de Vargas Llosa. Úbeda (2000) plantea una lectura que confronta al lector con la trama de la novela, en otras palabras, si bien la historia de *Elogio de la madrastra* mantiene un carácter ficticio, pretende que confronte su experiencia imaginaria. La influencia de la obra es creada por su contexto social relacionando su literatura con discursos sociales.

Por su parte, Carlos Quintero Tobón en “Fantasía y realidad: relaciones entre palabras e imágenes en Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa” (2014) estudia la relación entre palabras e imágenes en la obra del escritor peruano. El análisis se realiza a través de las opiniones y éfrasis literaria, realizadas por Áron Kibédi Varga y Michael Riffaterre. Se distingue el binomio entre imagen y objeto, por medio de la simbología de los personajes que forman un triángulo pasional. La novela es sometida a descripciones entre la trama y las pinturas. Sin embargo, no deja de ser reprendida por la moralidad de la sociedad.

En el trabajo *Erotismo y transgresión en Elogio de la Madrastra, de Mario Vargas Llosa* (2015), de Luz Acevedo, muestra la trasgresión de la novela y el erotismo tomando el libro de Georges Bataille *El erotismo*. Expone que la obra sobrepasa los límites instaurados del ser. Y simultáneamente muestra los placeres del colectivo, a través, del arte. Entonces, en este ensayo se pretende demostrar la polaridad entre la trama y las pinturas, primero define los trastornos de cada uno de los personajes como el incesto y pedofilia, por otro lado, la estética y el goce de cada una de los cuadros.

Críticas y estudios sobre Elogio de la madrastra (1988)

La narrativa de Mario Vargas Llosa inició con su libro de relatos titulado *Los jefes* (1958), después de unos años publica *La ciudad y los perros* (1962), merecedora del Premio Biblioteca Breve en 1962, con su obra *La casa verde* (1966) le otorgan el Premio Rómulo Gallegos, ovación de la crítica, pues demostraba en sus obras una clara complejidad estilística poca elaborada en la literatura latinoamericana. Posteriormente, publica *Los cachorros* (1968) y *Conversación en la Catedral* (1970), un reconocimiento a la innovación. Seguidamente publicó las obras de *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977), su novela histórica *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984), siguiendo con su novela policial *¿Quién mató a Palomino Molero?* y *El Hablador* (1987). Con cada una de ellas ganó un notable reconocimiento a nivel de Latinoamérica, ganado en el año 1986, el Premio Príncipe de Asturias de las Letras (Vargas Llosa, 1988). Después de dos años publicaría la novela corta *Elogio de la madrastra* (1988), motivo de nuestro estudio

A partir de la publicación de *Elogio de la madrastra* (1988) esta obra ha sido objeto de un sinnúmero de estudios bibliográficos, sin embargo, para el presente trabajo hemos tomado a los más importantes; entre ellos están: “Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra

de arte total, límites y vecindades” (2011), de Efrén Giraldo, quien menciona que la obra es una novela experimental que se caracteriza por incluir “dentro del texto de la novela, seis imágenes de la historia de la pintura que no parecen cumplir una mera función ilustrativa encomendada por editores y diagramadores y que, más bien, constituyen una decisión estética del novelista” (p. 240). El autor nos explica que la novela de Vargas Llosa no sólo presenta una singular estructura visual, sino también problematiza el acto literario, instaurando una experimentación entre lo icónico y lo textual. De esta manera fusiona la cultura visual y literaria de América Latina.

También está la crítica realizada por Betty Soto Fernández con su análisis “Elogio de la madrastra (1988): Liturgia del placer” (2011), quien describe la novela con una estética basada en la diferenciación entre lo erótico y lo pornográfico situándolo dentro del terreno del erotismo, sin llegar a la vulgaridad. La autora afirma que la secuencia en la que está estructurada la novela permite disfrutar la lectura sin redundar en el tema erótico. Los capítulos pares de la novela relatan la interacción de la pareja, mientras que los números impares ilustran las fantasías de don Rigoberto.

De igual manera tenemos el estudio de Andrés Quintero (2014), quien escribe “Fantasía y realidad: relaciones entre palabras e imágenes en Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa”. Dentro de este estudio, el autor nos explica su postura frente a la novela y nos menciona que existe una relación de dependencia entre imagen y palabra: “ambas se potencian de manera conjunta, complementándose y, en una suerte de encadenamiento, impactando tanto el desarrollo de la novela como las interpretaciones que pueden desprenderse de la misma” (p. 197). En este sentido, las palabras e imágenes en la novela se explican entre sí, creando relaciones complejas de símbolos y significados para describir el triángulo amoroso entre don Rigoberto, doña Lucrecia y Fonchito.

La intertextualidad

Los textos literarios se relacionan con otras formas del lenguaje humano, como los textos periodísticos, científicos, el cine, la pintura y la música. El término de intertextualidad lo introduce la lingüista Julia Kristeva cuando expone el trabajo de Bajtín. La intertextualidad según Kristeva (1978, 1981) se define como el texto que “se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como

doble". (p. 190); la teórica menciona la actualización de la palabra intertextualidad, en lugar de intersubjetividad basándose en la discursividad de Mijaíl Bajtín y aclara que la intertextualidad literaria se basa netamente en citas y su particular modificación, siendo la primera lingüística en presentar la palabra "intertextualidad".

Creemos oportuno consignar brevemente la clasificación que hace Gérard Genette que son cinco tipos de relaciones *transtextuales*⁵ que se encuentran en el libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982, 1989). El primero, es el de la *intertextualidad* que el autor menciona que ya ha sido explorado hace algunos años antes por Julia Kristeva quien ya ha dado esta denominación y Genette (1982, 1989), sostiene que:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...] en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo [...] (p. 10)

Estableciendo de esta manera la definición de intertextualidad, como la relación entre textos, sea cual sea su naturaleza. El segundo tipo de trascendencia textual es el *paratexto* que según Genette "está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, [...] título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos [...] [entre otros]" (p. 11). Entonces el paratexto mantiene una relación con sus partes y la obra literaria, la cual es importante, ya que, gracias a la paratextualidad, el lector va obteniendo información para comprender los componentes de la obra. El tercer tipo Genette (1982, 1989) lo denomina como *metatextualidad*, que "es la relación generalmente denominada «comentario» que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo" (p. 13). Esta se considera como la relación crítica por excelencia que se tiene con el texto.

⁵ El término *transtextualidad* lo denomina Gerard Genette a "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" (pp. 9-10).

El cuarto tipo es la *hipertextualidad*, el cual Genette dice: “entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (p. 14). La hipertextualidad se deriva de dos formas: 1) por imitación, esta es más compleja e indirecta, ya que al existir un texto base, (el cual no pierde características, al ser imitada), se exige la constitución previa del modelo, ya que existirá una infinidad de imitaciones y se deberá tener un dominio del tema. De este se derivan tres tipos de imitación, que vendrían siendo, pastiche, caricatura y continuación; 2) por transformación, este es simple y directa ya que un texto deriva del otro, en el cual se “inspira” para transformarlo, aquí se aleja del texto base para crear y dar un sentido propio. Aquí se aplica la transformación a través de tres formas, la parodia, travestimiento y trasposición. El quinto tipo es la *architextualidad* que para Genette (1982, 1989) es “el conjunto de categorías generales o trascendentes tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc del que depende cada texto singular” (p. 9). Este tipo de trascendencia textual para Genette es el más abstracto y el más implícito, ya que categoriza al texto como: géneros, subgéneros literarios, tipos de textos y clases de discurso.

Para el concepto de intertextualidad pictórica (subcategoría de la intertextualidad), nos basamos en el artículo “Intertextualidad pictórica o como grandes obras de la pintura se convierten en ilustraciones de las obras de literatura infantil” (2014), de Lourdes Sánchez publicado en la *Revista científica De Educación Y Comunicación* el cual, menciona que: “la ilustración no solo forma parte de los paratextos del libro, sino que se funde con el propio texto provocando una lectura multiplicada en la que se superponen lo visual y lo textual” (p. 44). En otras palabras, es la relación entre una pintura con otra, para formar nuevas.

La segunda subcategoría que gira en torno al concepto general de intertextualidad es el de intertextualidad literatura/pintura que dentro del ensayo “El extraño encanto de la intertextualidad” (2001), de Peñuela lo define de la siguiente manera:

Quizá sea la ominosidad una especie de sustancia semántica, en la acepción de la glosemántica, que asume formas a través de las configuraciones resultantes de las relaciones de unas imágenes con otras o, mejor dicho, de las relaciones sobredeterminadas por imágenes diferentes que guardan entre sí algún tipo de analogía (p. 115).

Realizando así una analogía entre la literatura y la pintura. El cual, relaciona al “museo”, lugar donde se exponen objetos relacionados al arte, como un texto fenomenal. Entonces, el libro es un museo como un cuadro es a una novela. En cada una de ellas se observan imágenes y se cuentan historias, de las que son interpretadas individualmente.

Complejo de Edipo

La segunda categoría corresponde al complejo de Edipo, que de acuerdo al *Diccionario de psicoanálisis* (1967, 2004), de Laplanche y Pontalis se define como:

Conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres. En su forma llamada *positiva*, el complejo se presenta como en la historia de *Edipo Rey*: deseo de muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto. En su forma *negativa*, se presenta a la inversa: amor hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el progenitor del sexo opuesto. De hecho, estas dos formas se encuentran, en diferentes grados, en la forma llamada *completa* del complejo de Edipo. (p. 61)

En su obra *Los sueños de la muerte de personas queridas* Freud expone un análisis de los sueños y su interpretación de acuerdo a los traumas adquiridos en la primera infancia; basándose en el legado que ha dejado la antigüedad para comprender la psicología infantil retoma la saga de Edipo rey, en la versión de Sófocles (495 a.C.-406 a.C.). De manera general, explica la intencionalidad del soñante al soñar con la muerte de los padres, y Freud la clasifica en dos partes. La primera se basa en el sueño de la muerte del ser querido sin sentir tristeza alguna y cuando despierta es cuando siente remordimiento y tristeza. En cuanto a la segunda posibilidad, cuando la persona sueña con la muerte del ser querido y sufre dentro del sueño, en realidad, en su inconsciente siempre ha deseado la muerte de este familiar.

Freud explica que el sueño de la muerte surge del deseo que ha permanecido en el inconsciente de la persona. Esto lo analiza desde ciertas historias registradas, donde surge de los celos entre hermanos, ya sea mayor o menor. El mayor de los hermanos experimenta un odio hacia el pequeño por haberle quitado la atención de sus padres. En cuanto al menor, este comienza a sentir odio hacia su hermano mayor por los malos tratos que le da. Pero mientras van creciendo los hermanos van olvidando aquellos sentimientos negativos y

empiezan a tener un vínculo de hermandad. Aunque ciertamente estas experiencias vividas en la infancia permanecen reprimidas dentro del subconsciente de la persona adulta; el odio renace en el sueño, donde el pequeño tantas veces ha deseado la muerte de su ser querido, en este caso de su hermano (Freud, 1900).

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, si bien el deseo de la muerte entre hermanos se da por acciones de competencia y egoísmo experimentados en su infancia, Freud se cuestiona lo siguiente: “¿cómo se explica el deseo de que mueran los padres, que son para él quienes le dispensan amor y le colman sus necesidades, y cuya conservación debería desear precisamente por motivos egoístas?” (Freud, 1900, p. 265). Para responder a esta pregunta continuamos con la explicación de sueños de la muerte en los padres a detalle. Según Freud, estos sueños se presentan frecuentemente con el mismo sexo en el que se soñó, es decir, el niño sueña con la muerte del padre y la niña con el de la madre; esto no lo establece como regla general, pero predomina esta situación de acuerdo a la siguiente explicación:

Dicho groseramente las cosas se presentan como si desde muy temprano se abriera paso una preferencia sexual, como si el varón viera en el padre, y la niña en la madre, competidores en el amor, cuya desaparición no les reportaría sino ventajas. (Freud, 1900, p. 265)

Para comprender mejor esta tesis es fundamental conocer las relaciones reales entre padre e hijo que Freud ha analizado. El psicoanalista menciona que estas acciones son relevadas desde tiempos primordiales de la sociedad humana como se los puede ver reflejada dentro de la mitología y sagas ficcionales⁶. Como explica Freud cuanto “más irrestricto fue el poder del padre en la familia antigua, tanto más debió el hijo, llamado a sucederle, situarse como su enemigo y sentir la impaciencia de alcanzar la dominación por la muerte del padre” (Freud, 1900, p. 266).

De tal modo que los niños despertan interés sexual en la madre y las niñas en el padre y al mostrarse como competencias germina en ellos el sentimiento del deseo de la muerte de sus progenitores respectivos. En el caso del niño del que se tiene interés en la presente investigación, Freud menciona que este irá en contra de la pareja parental de la que se le

⁶ El ejemplo que se plantea en cuanto a las actitudes entre padre e hijo en la mitología es el de Cronos que devora a sus hijos como el jabalí a sus cachorros, y el caso de Zeus que castra al padre para suplantarle (Freud, 1900, p. 266).

opone y “para él, hallar amor en el adulto no es sólo la satisfacción de una necesidad particular; también significa que su voluntad será obedecida en todo lo demás” (Freud, 1900, p. 267); pues el psicoanalista asegura que:

[...] los padres desempeñan el papel principal en la vida anímica infantil de todos los que después serán psiconeuróticos; y el enamoramiento hacia uno de los miembros de la pareja parental y el odio hacia el otro forman parte del material de mociones psíquicas configurado en esa época como patrimonio inalterable de enorme importancia para la sintomatología de la neurosis posterior. Freud, 1900, p. 269)

De esta manera, Freud no solo analiza el tema de los sueños de la muerte de seres queridos, sino también va interrelacionando la idea del complejo de Edipo; dicho de otro modo, para comprender por qué en la infancia ha nacido el sentimiento del deseo de la muerte de los padres, fue fundamental basarse en la mitología de Edipo rey.

Ahora bien, Freud hace alusión a Edipo rey como fuente de análisis para los pensamientos sexuales en la etapa infantil y cómo estos se vean reflejados en los sueños de la muerte de los padres. Parte de la idea del efecto que el drama deja en los lectores no es por el tema del destino trágico del hombre, sino por el material mostrado por la obra: que en la infancia el niño se siente atraído sexualmente por la madre y crece el deseo de odio hacia el padre. Según Freud: “el rey Edipo, que dio muerte a su padre Layo y desposó a su madre Yocasta, no es sino el cumplimiento de deseo de nuestra infancia” (Freud, 1900, p. 271). Pero con el tiempo se rechaza la idea del deseo, a menos que, como dice Freud sea diagnosticado como neurótico.

La obra titulada *La novela familiar y los neuróticos* (1906, 1908) es en la que Freud explica la necesidad del desapego del individuo a corta edad (niño) hacia la autoridad parental. El psicoanalista menciona que todo hombre “normal” ha realizado este desprendimiento en algún momento de su vida. Pero que existe un grupo al que Freud los denomina como “neuróticos”, que han fracasado porque se los distingue de los demás por tener un estado condicionante. Aquí se menciona que el niño al tener a sus padres como única fuente de autoridad y creencia, su deseo máximo será al de parecerse a ellos (al progenitor de igual sexo). Pero, este ideal va cambiando mientras el pequeño va desarrollando su intelecto y comienza a comparar a sus padres con otros y hacen una crítica de los mismos.

Sigmund Freud, para explicar estos comportamientos, se basa en la psicología de la neurosis en donde dice que “cooperan, entre otras, las más intensas mociones de una rivalidad sexual” (Freud, 1909, 1908, p. 217). Esto se debe a los sentimientos del miedo de relegación que presenta el niño, y mociones hostiles en sus padres como la falta de amor o el tener que compartirlo con sus hermanos y se da, sobre todo, en la primera infancia, donde se recalca la idea consciente de que existe, como Freud lo llama, el hermano bastardo o adoptivo. Ahora bien, la influencia del sexo se da en el niño varón porque presenta actitudes hostiles hacia sus progenitores, más hacia su padre que hacia su madre (y ocurre de manera contraria cuando se presenta un acto de emancipación). En el caso de la niña, se menciona que este ocurre de manera mucho más débil. Esta actividad fantaseadora en los niños se da a través de juegos infantiles. También Freud lo ejemplifica con los consabidos *sueños diurnos*, en el cual a través de ellos se presenta el deseo de una vida modificada con dos metas: la erótica⁷ y la ambición⁸. Por lo tanto, a aquellos niños denominados neuróticos, se le aplica una represalia a raíz del desarraigo de sus pensamientos sexuales.

En el libro *Obras completas. El sepultamiento del complejo de Edipo* en el que Freud retoma el drama de Edipo Rey para explicar el comportamiento o desarrollo psicosexual del niño y de la niña, quien expresa ya sentimientos, emociones y deseos sexuales hacia sus progenitores. Freud menciona el periodo y la ruptura sexual de la primera infancia, tanto del niño como de la niña. El niño considera a su madre como de su propiedad y existe una ruptura entre madre e hijo, cuando el niño crece y la madre deja de darle los cuidados que le ha brindado desde que era un recién nacido. En cuanto a la niña, ella es la amada predilecta del padre, pero para que exista la ruptura edípica, la niña debe vivenciar una reprimenda⁵ por parte de él. En la fase de disolución de la niña es castigada y amenazada por los padres o el doctor. A comparación del niño este no es juzgado por jugar con sus genitales, es decir masturbarse, sino más bien es amenazado por su hábito de limpieza, es decir, por dejar la cama mojada en las noches. (Freud, 1923, 1925).

⁷ Para este primer ejemplo del tema erótico, se presenta en el niño una fantasía que quede en el imaginario, en el que representa a la madre como la primera figura de placer y curiosidad sexual, por lo que se da una situación de infidelidad silenciosa y escondida de un enredo amoroso, para finalmente, llegar a un acto de discernimiento consciente.

⁸ Para el segundo ejemplo, que es la ambición, el niño sueña lo que quiere rectificar de su vida sustituyendo a sus padres con unos de una clase social alta, por lo que, a través de los sueños deseados, el niño experimenta la envidia a la que es llevada a la fantasía. La fantasía de un cambio de padres y mejor hogar.

Personaje infantil

Para definir la tercera categoría del presente trabajo que es el “personaje infantil” nos hemos basado en el trabajo de *Los niños rebeldes de la literatura infantil. Cuando la ficción subvierte las reglas* de Chávez (2021), que menciona al personaje infantil como un niño que subvierte el orden, a este personaje rebelde dentro de la narrativa lo define como: “niños que cuestionan y acometen contra la autoridad, se mofan de las reglas absurdas de la adultez, y, por supuesto, invierten la jerarquía establecida entre la infancia y la adultez que tanto persiste en el mundo real” (p. 58). En este trabajo el personaje infantil se lo caracteriza como un ser que no respeta las reglas, a niños que piensan por sí solos y actúan como adultos, inclusive son niños más inteligentes que los adultos.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) por su parte le da suma importancia al infante, pues enfoca sus teorías educativas en los niños y se opone a los pensamientos tradicionales sobre el niño-adulto o adulto pequeño. Además, proclama una cultura de crianza amorosa y flexible a fin de crear conciencia sobre la inocencia y la sensibilidad del niño. Rousseau en su obra *Emilio o de la educación* (1762, 2000) se expone el concepto de la nueva infancia del siglo XVIII. Resaltando una crianza apta para el infante, dejando de lado la educación tradicional o estricta en la que era considerada “normal” del siglo XVIII, como era enseñar mediante normas rigurosas o golpes que dañaban la salud mental de los niños. Cambiando a una educación con responsabilidad mental, afectiva y de confianza.

Para definir la tercera categoría, que es el personaje infantil, nos basamos en la tesis *Imágenes de la infancia en la obra de Juan García Ponce* (2009), de Alfredo Yasséf Cabildo Salomón, quien presenta al personaje infantil a través de distintas fases: el tiempo mítico, el retorno y el espacio sagrado. En el primero presenta la figura infantil en la literatura como un reflejo de la infancia del propio escritor, pues menciona que esto se da para “[...] entender a los personajes adultos de sus narraciones tratando de entender primero sus años infantiles, ya que su personalidad, su forma de actuar y de pensar, pero también su inconsciente, están profundamente marcados por los sucesos que han vivido ellos” (p.18). Siendo así la experiencia del propio escritor fuente de inspiración para representar a un personaje infantil, que dentro de la obra se ve obligado a recordar el pasado, siendo esta fase el tiempo mítico, etapa donde no existe consciencia del tiempo, es decir una edad sin angustias.

Para la segunda fase, la del retorno, explica el valor que se da al volver a experimentar un acontecimiento pasado, este se dará de manera única y con un significado profundo. Como lo menciona Cabildo (2009), “esta experiencia significa para el autor una mayor densidad en su obra, [por la] apropiación de las escenas pasadas otorga otros niveles a su escritura [...] en la elaboración de los ambientes y en la configuración de los personajes” (p. 29). Por lo tanto, el escritor realiza el retorno a su infancia ya sea real o imaginario, por la búsqueda del sentido en sus orígenes, puesto que lo vivido va adquiriendo un nuevo concepto o significado para su propia existencia: esto a través del pasado misterioso con lugares o personas. Además, el lector también participa en el viaje del retorno, siendo quienes presencian de manera simultánea el pasado de la infancia y el presente eterno del autor, a través de la obra literaria.

Para finalizar con la tercera fase, que es el espacio sagrado, Cabildo (2009) menciona que:

Es un lugar acrecentado por la imaginación del memorioso; no es poco común que al regresar a ese espacio parezca más pequeño de lo que se lo recordaba, esto sucede porque precisamente la casa de la infancia no es el lugar en sí mismo sino lo que la fantasía ha hecho de él, este espacio ya no existe en la realidad sino en un territorio encantado, a medio camino entre la realidad y la invención. (p. 33)

En otras palabras, la casa de la infancia es el espacio sagrado del escritor, es el recuerdo inicial que influye para determinar las acciones de los personajes y el espacio en la obra. El escenario que se recuerda ya sea la casa, la escuela o el convento, contiene sus particularidades y características propias, pero alteradas por el paso del tiempo. La memoria del pasado está por tanto marcada por lo real y lo imaginario, de esta forma un recuerdo de la niñez se expande con la invención del escritor ya adulto.

En el ensayo titulado “Identidad Latinoamérica en la literatura infantil del Caribe” (2000) de Gerardo Torres, expone que la definición de la literatura infantil no se limita a un corpus expresamente para niños, sino más bien concuerda con Piñeiro de Rivera (1983), que “la literatura infantil nace de ideas patrióticas liberales antillanas a finales del siglo XIX” (Torres, 2000, p. 17). De esta manera, la literatura latinoamericana, a diferencia de la europea, trata de expresar el folclore y la identidad. Como lo menciona Torres (2000): “[...] la literatura infantil presenta una concepción del niño como un miembro de la sociedad latinoamericana, un niño que puede razonar ante la realidad política de este continente” (p. 34). El personaje

infantil hispano-caribeño, a finales del siglo XIX, empieza a adquirir identidad; esto se da gracias a un proceso histórico, específicamente, de una imposición foránea, esto a través de historias escritas surgidas de la narración oral. Por tanto, el personaje infantil comienza a ser presentado como miembro de la sociedad latinoamericana, se lo presenta como un niño que es racional y participa en temas políticos, es decir, es consciente de su situación dentro de un entorno de estructura compleja.

Resumen del marco teórico

Para finalizar con este primer capítulo, resumimos el apartado del marco teórico que nos ayudará para el análisis de la novela *Elogio de la madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa, a partir de los siguientes conceptos: a) La intertextualidad, del que se subdivide lo que es la intertextualidad literaria y la intertextualidad literatura/pintura; b) El triángulo de edípico; c) El personaje infantil. La primera categoría a analizar es el de la intertextualidad. Para esta primera categoría tomamos la definición que realiza Kristeva (1978, 1981), el cual menciona que: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 190). También, tomaremos la noción de intertextualidad de Genette (1982, 1989), que la presenta como la primera trascendencia textual y la define como: “de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (p.10). Además, tomamos dos subcategorías de intertextualidad para analizar la obra de Mario Vargas Llosa, que son dos. La primera es la intertextualidad pictórica, en el que Sánchez (2014) dice que: “la ilustración no solo forma parte de los paratextos del libro, sino que se funde con el propio texto provocando una lectura multiplicada en la que se superponen lo visual y lo textual” (p. 44). La segunda subcategoría es intertextualidad literatura/pintura, para esto tomamos la definición que hace Peñuela (2001), el cual, realiza una alegoría entre la literatura y la pintura. Donde el museo es un lugar que se exponen objetos relacionados al arte, como un texto fenomenal. Entonces, el libro es un museo como un cuadro es a una novela. En cada una de ellas se observan imágenes y se cuentan historias, de las que son interpretadas individualmente.

Continuamos con la segunda categoría de análisis que es el Complejo de Edipo que de acuerdo al *Diccionario de psicoanálisis* (1967, 2004), de Laplanche y Pontalis es: “conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres” (p. 61). Seguido del *Diccionario de mitología griega y romana* (1951, 1989) de Grimal con la

conceptualización del drama *Edipo rey* tomando la versión de Sófocles. También tomamos el material de Sigmund Freud (1900), del inicio del Edipo para el respectivo análisis del esta segunda categoría que, de acuerdo a la interpretación de los sueños de la muerte de personas queridas, donde Freud explica que el sueño de la muerte surge del deseo que ha permanecido en el inconsciente de la persona. Esto lo analiza desde ciertas historias registradas como psicoanalista, —haciendo alusión a Edipo rey como fuente de análisis— donde el niño sueña con la muerte del padre y se da por una preferencia sexual dada desde la infancia, en otras palabras, el niño despierta un interés sexual hacia la madre como la niña hacia el padre. Por otra parte, se toma la idea del apego del niño hacia padre de la ida de Freud (1909, 1908), el cual, explica que el niño en su primera infancia desea ser como sus progenitores, de igual sexo, es decir, el niño al padre y la niña a la madre, pero esta idea irá cambiando mientras vayan desarrollando su intelecto. Siguiendo con el pensamiento de Freud, tomamos el final del complejo de Edipo (1923, 1925), donde retoma el drama de Edipo Rey para explicar el comportamiento o desarrollo psicosexual del niño y de la niña, quien expresa ya sentimientos, emociones y deseos sexuales hacia sus progenitores. Freud menciona el periodo y la ruptura sexual de la primera infancia, tanto del niño como de la niña. El niño considera a su madre como su propiedad y existe una ruptura entre madre e hijo, cuando el niño crece y la madre deja de darle los cuidados que le ha brindado desde que era un recién nacido. (Freud, 1923, 1925).

Finalmente, para la tercera categoría que es el personaje infantil, nos hemos basado en el trabajo de Chávez (2021), que menciona al personaje infantil como un niño que subvierte el orden, a este personaje rebelde dentro de la narrativa y lo define como: “niños que cuestionan y acometen contra la autoridad, se mofan de las reglas absurdas de la adultez, y, por supuesto, invierten la jerarquía establecida entre la infancia y la adultez que tanto persiste en el mundo real” (p. 58). También tomamos la noción de Cabildo (2009), presenta al personaje infantil a través de distintas fases que son: el tiempo mítico, el retorno y el espacio sagrado. Estas tres fases presentan al niño, primero, con el recuerdo de la infancia, para comprender nuestros comportamientos actuales como la personalidad y forma de pensar. Segundo, se experimenta un retorno para dar un significado más profundo a experiencias pasadas y dar un sentido a nuestros orígenes. Y el tercero, se determina por los sucesos vividos de pequeños, cada espacio recordado tiene sus particularidades, sus características propias como lo es la casa, la escuela, entre otras. Los pensamientos de Rousseau (1762, 2000), con la idea de una educación de trato flexible, amoroso y comprensible en el niño. Xiaojie (2012),

Gerardo Torres (2000), menciona que “[...] la literatura infantil presenta una concepción del niño como un miembro de la sociedad latinoamericana, un niño que puede razonar ante la realidad política de este continente” (p. 34). Por lo tanto, la literatura infantil hispano-caribeña a finales del siglo XIX, se da gracias a un proceso histórico, específicamente de una imposición conquistadora, esto a través de historias orales que pasaron a ser escritas.

Capítulo II

Contextualización de la obra

La génesis de la novela *Elogio de la madrastra* (1988) está determinada por el contexto histórico, político y social de la época. Esta primera fase la realizamos bajo el principio de mimesis I de la hermenéutica. Es fundamental englobar algunos de los sucesos más importantes para Vargas Llosa ocurridos en el año de 1988, algunos de estos son: 1) El autor funda en Perú el Movimiento Libertad y forma parte del Frente Democrático con otros políticos (FREDEMO), creando una opción para lanzarse a las elecciones presidenciales de 1990; 2) también dicta un seminario sobre su obra como profesor invitado de Syracuse University; 3) cronológicamente hablando, publica su novela erótica *Elogio de la madrastra*; 4) en el mismo año recibe la Medalla de Oro de la Pan American Society de Americas Society (USA); 5) por último, la Fundación Max Schmidheiny (Suiza) le otorga el premio de la Libertad (Bedoya, 2005). Estos solo son algunos hechos que sucedieron en el año en que se publicó la novela objeto de nuestro estudio. Sin embargo, es fundamental entender el contexto global de los años anteriores y posteriores a este, por eso a continuación: primero, hablaremos de la vida de Mario Vargas Llosa y su obra; segundo, profundizaremos el contexto histórico, político y social de la época; tercero, veremos la metodología aplicada a este trabajo de investigación que es la hermenéutica.

Mario Vargas Llosa y su obra

Mario Vargas Llosa nació el 28 de marzo del año 1936, en Arequipa, Perú. Pasó su infancia entre Cochabamba (Bolivia) y las ciudades de Piura y Lima (Perú). Se graduó en la Universidad de San Marcos de Lima de Licenciado en Letras y obtuvo un doctorado en Madrid. París, Barcelona y Londres han sido algunos de los países en los que ha residido. Es el único escritor perteneciente al *Boom* Latinoamericano que sigue con vida. Escritor, político y periodista, ganador de varios premios de literatura, incluido el Nobel 2010. Sus obras son reconocidas por quebrar las normas de la narrativa realista tradicional (es decir, la unidad de acción/tiempo/lugar) al asumir las innovaciones de la narrativa moderna y adoptar técnicas como el monólogo interior, la pluralidad de puntos de vista o la fragmentación cronológica, lo que ha resultado en un realismo crudo y directo. Entre sus obras sobresalen: *La ciudad y los*

perros (1963), *La Casa Verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969), *Elogio de la madrastra* (1988), entre otras.

El escritor peruano ha sido definido como uno de los narradores más completos de su generación y una figura destacada de la literatura hispanoamericana. Es miembro del denominado *Boom*, nació literariamente con él y ayudó a definirlo e identificarlo con una nueva generación de escritores. En la década de 1960 alcanzó su fama, no solo por sus novelas, sino también por sus ensayos, artículos y obras de teatro. Varias de sus obras han sido adaptadas al cine y a la televisión como: *Los cachorros*, *La ciudad y los perros*, entre otras. La mayoría de sus novelas están ambientadas en Perú y exploran su concepción de la sociedad peruana. Ha participado en el panorama político desde sus años en la universidad y en 1990 se presentó como candidato a la presidencia del Perú (Moreno et al. 2007).

Mario Vargas Llosa fue hijo único de Ernesto Vargas Maldonado y de su esposa Dora Llosa Ureta, quienes después de su nacimiento se divorciaron. De la relación de su padre con una mujer alemana nacieron dos medios hermanos, Enrique y Ernesto Vargas. En 1937, junto a su familia materna, se trasladó a Bolivia, a Cochabamba, en donde su abuelo, Pedro J. Llosa Bustamante, administró una hacienda algodonera durante 9 años. En esa estancia aprendió a leer y a escribir en el Colegio La Salle. En 1945, durante el gobierno del presidente José Luis Bustamante y Rivero, su abuelo, primo del mandatario, obtuvo el cargo de prefecto del departamento de Piura, por lo que su familia regresó a Perú y se asentaron en aquella ciudad. En aquel lugar el escritor continuó sus estudios en el Colegio Salesiano Don Bosco. A principios de 1947, sus padres volvieron a restablecer su relación y se trasladaron a Lima; primero en Magdalena del Mar, luego en La Perla, en el Callao. En Lima estudió en el Colegio La Salle, de la congregación Hermanos de las Escuelas Cristianas, cursando el sexto grado de primaria en 1947, y los dos primeros años de secundaria (Ortiz, 2019).

En 1948, Vargas Llosa relata un incidente de origen sexual que tuvo con uno de los Hermanos del colegio La Salle de Lima Perú, según relata no pudo ir a recoger su libreta de notas, por lo que fue al siguiente día y el colegio se encontraba sin alumnos. El Hermano Leoncio apareció y lo llevó a su dormitorio que se encontraba en el quinto piso del colegio, allí le mostró unas cuantas revistas de desnudos de mujeres y empezó a tocarle la bragueta. Fue cuando el peruano Mario Vargas Llosa en medio del susto empezó a gritar y el Hermano Leoncio le abrió la puerta y lo dejó salir. A partir de aquel incidente el escritor de manera

gradual fue desinteresándose por la religión. Además, que influenciaría en los pensamientos e ideales en la escritura del escritor peruano (Vargas Llosa, 1993).

A los 14 años, su padre lo envió al Colegio Militar Leoncio Prado, un internado donde cursó el 3º y el 4º año de educación secundaria. En aquel lugar la disciplina militar tan estricta lo orilló a leer y escribir, consolidando así su pasión por la literatura. Entre sus lecturas favoritas de la época se encontraban los escritores franceses, Alejandro Dumas y Víctor Hugo. En 1952, durante las vacaciones comenzó a trabajar como periodista en el diario *La Crónica*, escribiendo reportajes, notas y entrevistas locales. Ese mismo año se retiró del colegio militar y se trasladó a Piura, en donde cursó el último año de educación secundaria en el Colegio San Miguel de Piura (Moreno et al, 2007). Ese mismo año y en simultáneo trabajó para el diario *La Industria*, y representó en el teatro Variedades su primera obra de dramaturgia, *La huida del Inca*.

Bedoya (2005) menciona que, en 1953, Vargas Llosa ingresó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde estudió Derecho y Literatura. Participó en la política a través de *Cahuide* (Partido Comunista Peruano), pero se distanció de este grupo y se inscribió en el Partido Demócrata Cristiano. En mayo de 1955, a los 19 años, contrajo matrimonio con Julia Urquidi, hermana de su tía política materna. Para sustentar a su esposa, Vargas Llosa cumplió con hasta siete trabajos simultáneamente: como asistente de bibliotecario del Club Nacional, escribiendo para varios medios periodísticos y catalogando nombres de las lápidas del Cementerio Presbítero Matías Maestro. Finalmente, ingresó a trabajar como periodista en Radio Panamericana.

Durante ese tiempo empezó a publicar sus primeros relatos: *El abuelo*, en el diario *El Comercio*, el 9 de diciembre de 1956, y *Los jefes* en la revista *Mercurio Peruano*, en febrero de 1957. Hacia el final de 1957, se presentó en el concurso de *La Revue Française*, en donde obtuvo el primer premio, un viaje a París, por su texto titulado *El Desafío*. Ese mismo año se graduó de bachiller en Humanidades en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Además, fue considerado el alumno de Literatura sanmarquino más distinguido, por lo que recibió la beca Javier Prado para seguir cursos de posgrado en la Universidad Complutense de Madrid, en España. En 1960, luego de terminar su beca se mudó a Francia y comenzó a escribir de forma prolífica (Ortiz, 2019).

Se divorció en 1964, un año después, se casó con su prima hermana y sobrina materna de su primera mujer, con quien tuvo tres hijos. En París terminó de escribir su primera novela, *La ciudad y los perros*. La novela consiguió en 1962, el Premio Biblioteca Breve y en 1964, el Premio de la Crítica de la narrativa castellana. En 1971, obtiene un Doctorado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid con la calificación de sobresaliente *cum laude*, por su tesis *García Márquez: historia de un deicidio* (Bedoya, 2005).

En 1981, publica su primera novela histórica, *La guerra del fin del mundo*. Esta obra se basa en hechos de la historia del Brasil: la revuelta antirrepublicana de masas milenaristas sebastianistas guiadas por el taumaturgo iluminado Antonio Conselheiro, en el pueblo de Canudos. En 1993, publicó su libro autobiográfico *El pez en el agua*. También publicó *Lituma en los Andes* y su obra de teatro *El loco de los balcones*. En 1997, publicó *Los cuadernos de don Rigoberto*, en 1988, publica la novela erótica *Elogio de la madrastra*, en el año 2000, se dio a conocer su novela *La fiesta del Chivo*, sobre el dictador dominicano Trujillo, la cual fue llevada al cine con el mismo nombre. Luego, en 2003, publicó *El Paraíso en la otra esquina* (Bedoya, 2005).

Otro trabajo que cabe destacar es el ensayo que resume el curso que dictó en la Universidad de Oxford sobre la novela *Los miserables* de Victor Hugo, titulado *La tentación de lo imposible* (2004). En mayo de 2006, presentó su novela *Travesuras de la niña mala*, y el 3 de noviembre de 2010 publicó *El sueño del celta*, la novela histórica que trata sobre la vida de Roger Casement, cónsul británico en el Congo Belga y en Perú. Esta obra relata la explotación salvaje, torturas y genocidio cometidas por el régimen de Leopoldo II en el Congo y por la compañía C. Arana y la británica Peruvian Rubber Company. En 2013, publica su novela *El héroe discreto*, la cual se ambienta en su país natal (Bedoya, 2005).

En 1994, es nombrado miembro de la Real Academia Española y ese mismo año gana el Premio Miguel de Cervantes; posteriormente es reconocido doctor *honoris causa* en varias universidades. En 2011, fue nombrado primer marqués de Vargas Llosa por el rey Juan Carlos I de España. En el 2021, fue elegido miembro de la Academia Francesa para ocupar el asiento número 18 de esa institución, de la que es el primer miembro que no ha escrito obras en lengua francesa, a pesar de que la habla con fluidez. En 2016, se divorció de su segunda esposa (Fernández y Tamaro, 2004).

Vargas Llosa se distingue por experimentar en sus obras, característica que lo ha catalogado como un maestro de la composición novelística. Las temáticas de sus novelas tratan de la antinomia entre lo histórico y lo estructural. Asimismo, en cuanto a los tonos, su obra va desde el humor, el amor y la comicidad hasta la caída trágica. La mayor parte de sus textos los ha hecho desde el extranjero, lo que explica la mirada retrospectiva, ya que hace una reconstrucción constante de las vivencias íntimas o colectivas del Perú. Sus modelos literarios, a los que ha dedicado en varios estudios críticos, son la novela de caballerías *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell, y a *Cien años de soledad*, de García Márquez (Fernández y Tamaro, 2004).

Contexto histórico, político y social de *Elogio de la madrastra* (1988) de Mario Vargas Llosa

Para establecer el contexto histórico, social y político de *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa hemos decidido investigar sobre el conjunto de circunstancias que rodearon la génesis de la obra; así también como los hitos sociales más relevantes que influenciaron la poética del autor. En este sentido, Giraldo (2011) en su trabajo de investigación titulado “Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades” nos menciona que la novela posee una tradición de problemáticas “omnipresentes en la historia del arte y la historia literaria y pone la obra del peruano [...] en la estela de los proyectos experimentales más llamativos de la cultura visual y literaria del siglo XX en América Latina” (p. 2). En este sentido, Giraldo establece que Vargas Llosa escribió una novela experimental en la que su principio operativo estaba orientado por el erotismo literario.

Siguiendo la línea anterior, González (1992) en su ensayo “El erotismo como ficción: Elogio de la madrastra, de Mario Vargas Llosa” establece que los tópicos del erotismo tratados en la novela “están ahí, pero desmitificados. Llegar al límite sin caer en la pornografía es una de las propuestas” (p. 324). Este autor no solo define la calidad transgresora de la novela, sino también promueve la libertad creativa y el rechazo hacia las ataduras religiosas; evadiendo, de esta manera, los principios católicos de la época. “Estos planteamientos morales, éticos, reflejo de una cultura cristiana secular que niega el erotismo, entran continuamente en conflicto con el erotismo” (González, 1992, p. 327). Así pues, a partir de la publicación de esta novela, Vargas Llosa promueve una literatura de rebeldía, que iba en contra de los ideales políticos y religiosos de un Perú dominado por la moral cristiana.

La violencia interna en el Perú se dio fuertemente por el terrorismo en la década de los 60 década, en la que se origina el grupo armado llamado Sendero Luminoso. Esto produjo la disminución de control del poder del estado en ciertas regiones, por consiguiente, desempleo, pobreza, migraciones y múltiples actos violentos. Tramontana (2004) define a Sendero Luminoso como:

Una organización terrorista que ha realizado actos de violencia armada contra la vida, la salud, el patrimonio y la libertad de las personas de un modo sistemático y planificado tendientes a crear una situación de inseguridad y de peligro colectivo para alterar el orden constitucional o la organización jurídica del sistema democrático; para la toma del poder político y desde allí aplicar sus doctrinas económicas sociales y educativas. En suma, para modificar la forma de vida de la población y de las relaciones entre los distintos actores del quehacer nacional. (p. 7).

En los 90, Abimael Guzmán, o también conocido como el presidente Gonzalo, fue líder del grupo armado Sendero Luminoso, y se lo caracterizaba como un “líder carismático, de notable influencia entre los estudiantes y propulsor de la estrategia de aplicar el máximo de crueldad para alcanzar los fines revolucionarios” (Tramontana, 2004, p. 9). Gonzalo pretendió con Sendero Luminoso repetir en el Perú la estrategia comunista que se estaba dando en la década de 1930-1940, en China con su líder Mao Tse Tung contra Japón (Tramontana, 2004).

En resumen, Sendero Luminoso era el único Partido Comunista del Perú y pretendía poner fin a las viejas costumbres, hábitos y modos de pensar de la sociedad, ideología basada en Mao Tse Tung. Este tuvo tres procesos de construcción: el primero, de 1928 a 1960 con Mariátegui y la constitución del Partido, fue el ideólogo marxista, fundando el Partido Socialista del Perú; la segunda etapa de reconstrucción fue desde 1960 a 1979, queriendo retomar el camino de Mariátegui, en el que devino el Partido de Nuevo Tipo, de orientación marxista, leninista, maoísta; y la tercera etapa de la Dirección de la Guerra Prolongada, iniciada en 1980, encaminada a la “guerra popular”.

En base a los atentados realizados por Sendero Luminoso en la comunidad de Uchuraccay, Ayacucho, el 27 de enero de 1983, ocho periodistas de tres diarios limeños fueron asesinados; los militares dieron razón de que los comuneros confundieron a los periodistas con senderistas. Frente a este suceso tres diarios hicieron comentarios, uno de ellos fue “The New York Times Magazine”, en el que Mario Vargas Llosa publicó una extensa crónica dando

su versión sobre los sucesos. Temiendo el diario neoyorquino que Sendero Luminoso fuera expresión de contagio de las guerrillas centroamericanas al resto del continente (Tramontana, 2004).

La República del Perú, en 1988, se dijo que estaba dominada por lo que pasó a llamarse como la “década pérdida” o la “crisis de los 80”. Durante este período hubo un estancamiento económico y tras esto se dio la masacre de la escolta “húsares de Junín” (1989); este acontecimiento dio lugar a un atentado terrorista en el palacio de gobierno de la ciudad de Lima. Tras este espantoso suceso le siguieron al Perú varios años de inflación, lo que desencadenó una época terrible de pobreza y protestas en casi todas las ciudades del país. Este período de inestabilidad económica y política influyó en el pensamiento de Vargas Llosa, quien, a su vez, harto del gobierno, proclamó su candidatura a la presidencia de la república del Perú utilizando el discurso liberal del partido político Fredemo (frente democrático), en donde apostaba, principalmente, por la libertad económica. Sin embargo, perdió en segunda vuelta frente a Alberto Fujimori. En fin, Vargas Llosa utilizó la escritura como una forma de liberación, utilizando su novela como un arma de crítica hacia el poder ejecutivo y judicial.

Método

Para desarrollar la presente investigación utilizaremos el método hermenéutico de Paul Ricoeur, quien en su libro *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (1985, 2004) nos da a conocer las consideraciones teóricas y operativas de la hermenéutica. En este texto Ricoeur (1985, 2004) nos ofrece un acercamiento específico sobre su método de análisis literario y nos explica claramente la diferencia que este posee con respecto a la semiótica y la semántica.

Por un lado, recordemos que la semiótica es la ciencia que estudia el sistema de signos de la comunicación, así como sus modos de producir, funcionar y recibir. “Para la semiótica, el único concepto operativo sigue siendo el del texto literario. La hermenéutica, en cambio, se preocupa de reconstruir toda la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores” (Ricoeur, 1985, 2004, p. 114). Es decir, la hermenéutica no sólo se preocupa del texto literario como tal, sino también, se enfoca en la vida práctica, la acción, la intertextualidad y el contexto histórico social del autor.

Por otro lado, la semántica, un poco más adelantada a la semiótica, estudia el significado de la lengua en funcionamiento, en este caso, narrativo; así pues, en la obra narrativa “la innovación semántica consiste en la invención de una trama, que también es una obra de síntesis: en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa” (Ricoeur, 1985, 2004, p. 31); es decir, la semántica está completamente ligada a la creación del argumento y acciones del personaje, a sus fines y conflictos. En resumen, para nuestro trabajo de investigación consideramos la hermenéutica como una alternativa de análisis a la semiótica y la semántica, pues estas últimas, por su propio principio operativo, estarían impedidas de salir del texto; aunque, dado el carácter temático de nuestra investigación, tomaremos de la semántica la interpretación de intertextualidad, triángulo edípico y personaje infantil.

Para nuestro trabajo investigativo hemos utilizado el método hermenéutico de Paul Ricoeur (1985, 2004). Por lo tanto, analizaremos *Elogio de la Madrastra* (1988) del escritor peruano Mario Vargas Llosa para interpretar los distintos elementos históricos que han determinado la génesis de la obra; pero, además, analizaremos temas que están en la obra, tales como: literario/pictórico, psicoanalítico y la figura infantil. Para lograr lo anterior ubicaremos nuestro trabajo en la teoría de la triple mimesis:

Mimesis I o prefiguración: en este apartado ahondaremos sobre el contexto literario del escritor peruano Mario Vargas Llosa y su obra *Elogio de la Madrastra* (1988). En esta fase buscamos encontrar y analizar bajo qué circunstancias se gestó la obra. “La composición de la trama se enraiza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal” (p. 116). En nuestro trabajo corresponde al Capítulo II.

Mimesis II o configuración: aquí analizaremos la dimensión semántica, o, en otros términos, reflexionaremos sobre el sentido de lo escrito y buscaremos dar a conocer ciertas temáticas que se abordan, y que son parte de la poética del autor. Como menciona Ricoeur (1985, 2004), la Mimesis II ocupa “una posición intermedia sólo porque tiene una función de mediación. Esta función de mediación proviene del carácter dinámico de la operación de configuración, que nos ha hecho preferir el término de construcción de la trama al de trama simplemente” (p. 131). El estudio de ciertos temas de la trama estará presente en el Capítulo III. Es en el capítulo I donde se definirá la teoría sobre los temas que vamos analizar.

Mímesis III o refiguración: por último, la tercera fase que reúne a las mimesis anteriores “marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica” (p. 140). Es decir, se explicarán los efectos de la obra de Mario Vargas Llosa sobre nuestra lectura. Esto lo encontraremos en la sección de las conclusiones, donde haremos una breve referencia de lo que significa para el lector contemporáneo.

Capítulo III

Análisis de Elogio de la madrastra

En la novela *Elogio de la madrastra* se presenta tres categorías que se entrelazan para formar una sola narración de acuerdo a diferentes categorías discursivas. La intertextualidad está presente de inicio a fin en la obra, de dos maneras, la primera y directamente literaria y la segunda de manera visual, a través de cuadros, la cual se puede apreciar en la Pinacoteca incluida por el escritor peruano. La novela erótica del escritor peruano es la última de la década de los ochenta, conformado por catorce fragmentos; y la voz narrativa es básicamente omnisciente, pero existen momentos en el que es cambiada por los personajes a primera persona para narrar la historia edípica entre don Rigoberto, doña Lucrecia y Fonchito. Por tanto, en el siguiente apartado vamos a desarrollar o poner en relación a la intertextualidad, el triángulo edípico y el personaje infantil con ejemplos de la novela.

Intertextualidad: literatura y pintura

Es común que, en obras literarias o pictóricas, las experiencias personales y los recuerdos del pasado sirvan como objeto de inspiración para el propio escritor. En el caso del peruano Mario Vargas Llosa, en la novela *Elogio de la madrastra* (1988), plasma escenas como las de carácter erótico con una mezcla entre lo real y lo imaginario, que no sobrepasa la línea hacia lo vulgar. También nuestro escritor se basa en seis cuadros, más la de la portada del libro, sobre los que irá narrando una historia por cada cuadro. Esto con la finalidad de combinar literatura/pintura, creando así un diálogo entre imagen y texto.

Julia Kristeva (1978, 1981), introduce el término de intertextualidad y la define como: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (p. 190). En la novela se destaca el manejo de la intertextualidad como se aprecia en el siguiente fragmento:

En el cuarto del niño —¡cierto, Foncho leía siempre hasta tardísimo! —había luz. Doña Lucrecia tocó con los nudillos y entró: «¡Alfonsito!». En el cono amarillento que irradiaba la lamparilla del velador, de detrás de un libro de Alejandro Dumas, asomó, asustada, una carita de Niño Jesús. (Vargas Llosa, 1988, p. 16).

Como se aprecia, el escritor introduce de manera directa, pero sutil el nombre del escritor Alejandro Dumas, esto con la intencionalidad de demostrar que ha leído y ha absorbido sus obras y que de hecho presenta influencia del escritor francés. También se puede decir que, de manera indirecta, el escritor peruano incita que el lector lea las obras de Alejandro Dumas.

También tomaremos la definición de intertextualidad de Gérard Genette (1982, 1989), para comparar su concepto, además de intertextualidad, con una de sus clasificaciones de transtextualidad, denominada paratexto. Genette denominada la intertextualidad como:

[...] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...] en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo [...] (p. 10)

De acuerdo con Genette, un claro ejemplo de intertextualidad en la novela de *Elogio de la madrastra* (1988), es la obra de Edipo Rey, en la que se presenta de forma menos explícita, pero obvia, haciendo alusión al triángulo edípico que se forma a través del padre, madre (en este caso, madrastra) y el hijo.

En cuanto al paratexto Genette, menciona que esta categoría “está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, [...] título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos [...] [entre otros]” (p. 11). En la novela está evidentemente clasificada por paratextos que son: 1) Título; 2) 14 fragmentos; 3) Prefacio; 4) Epílogo y 5) Pinacoteca final. Además, se puede apreciar que los seis fragmentos vienen seguidos de un cuadro. Esto en cuanto a la intertextualidad paratextual presente en la obra.

En cuanto a la intertextualidad pictórica nos centraremos en los seis cuadros presentes en la obra, del cual Vargas Llosa lo utiliza para introducir una historia representando al cuadro y luego seguir con la novela, o combinar parte de ella. Para la definición de intertextualidad pictórica tomamos a Sánchez Vera (2014), quien menciona que “la ilustración no solo forma parte de los paratextos del libro, sino que se funde con el propio texto provocando una lectura multiplicada en la que se superponen lo visual y lo textual”. (p. 44). Es así que los seis cuadros

ayudan a multiplicar la lectura de la novela. Para esto Vargas Llosa de acuerdo a su pinacoteca ha mantenido dos de los seis cuadros con el mismo título nombrado por los pintores, que son: [2] François Boucher, *Diana después de su baño* (1742) y [3] Tiziano, *Venus con el Amor y la música* (1548); en este último el escritor solamente ha eliminado las determinantes (el) y (la). Se puede decir que con el primer cuadro [1] Jacob Jordaens, *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges* (1648), el autor de la novela ha seleccionado la mitad del título para su segundo fragmento, dejando solo como “Candaules rey de Lidia”. En cuanto al cuarto, quinto y sexto cuadros, nuestro escritor ha optado por cambiar íntegramente los títulos de las pinturas para utilizarlos como fragmentos introductorios a la narración. Con el [4] cuadro, de Francis Bacon, *Cabeza I* (1948), le intercambia con el título de “Semblanza de humano”; con respecto al [5] cuadro, de Fernando de Szyszlo, titulado *Camino a Mendieta 10* (1997), lo denomina “Laberinto de amor” y, finalmente, con la [6] pintura, de Fra Angelico, titulada *La Anunciación* (c.1437), lo nombra “El joven rosado”. A continuación, analizaremos cada uno de los cuadros.

Comenzaremos con el primer cuadro de Jacob Jordaens, *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges* (1648). Es perceptible a la vista que cada cuadro se lo describe y representa en este primer caso la relación entre la historia que va a ser narrada, como se distingue en el siguiente fragmento:

[...] Indiqué a mi ministro que se ocultase detrás del cortinaje del balcón y que procurara no moverse ni hacer el menor ruido. Desde esa esquina, tenía una visión perfecta del hermosísimo lecho de columnas labradas, con escalinatas y cortinas de raso rojo, recargado de almohadillas, sedas y preciosos bordados, donde la reina y yo libramos cada noche nuestros encuentros amorosos. [...]

Lucrecia entró poco después, flotando en una vaporosa túnica semitransparente, de seda blanca, con filigrana de encaje en los puños, el cuello y el ruedo. Llevaba un collar de perlas, una cofia y envolvían sus pies unas chinelas de madera y fieltro, de tacón alto. (Vargas Llosa, 1988, p. 35).

El impacto que genera observar el cuadro, seguido de la narración “se convierte en la garantía para cumplir la fantasía. Es decir, una puesta en escena que activa la conciencia de personajes y narrador y los hace ir más allá del momento supremo captado por el pintor”. (Giraldo, 2011, p. 252- 253). De tal manera que atrae el interés del lector y una idea clara y

precisa sobre la apariencia del personaje y características del ambiente erótico que fluye entre el cuadro y el texto.

Continuando con la segunda pintura de François Boucher, *Diana después de su baño* (1742), la voz narrativa de Lucrecia describe la pintura, como apropiándose de los retratos para reemplazarlos por su persona y Justiniana, su empleada:

Esa, la de la izquierda, soy yo, Diana Lucrecia. Sí, yo, la diosa del roble y de los bosques, de la fertilidad y de los partos, la diosa de la caza. [...]. A mi derecha, inclinada, mirándome el pie, está Justiniana, tiniana, mi favorita. Acabamos de bañarnos y vamos a hacer el amor.

La liebre, las perdices y faisanes los cacé este amanecer, con las flechas que, retiradas de las presas y limpiadas por Justiniana, han vuelto a su aljaba. Los sabuesos son decorativos; rara vez me sirvo de ellos cuando salgo de cacería. (Vargas Llosa, 1988, p. 69).

Es muy posible entonces que, al vernos prisioneras del dios Hipnos, tomando infinitas precauciones para no recordarnos con el tenue rumor de sus pisadas, el testigo de nuestros disfuerzos abandone su refugio y venga a contemplarnos desde la orilla de la manta azul. (Vargas Llosa, 1988, p. 75).

Lucrecia transformándose en Diana cazadora demuestra que tiene una aliada que, de acuerdo a la pintura y a su narración, no le pone a su nivel, sino más bien Justiniana debe ir inclinada a los pies de Lucrecia. La intertextualidad entre literatura/pintura en la novela demuestra que “el pronunciamiento verbal a propósito de la imagen no reside, entonces, en la descripción, sino en los terrenos siempre inestables de la interpretación” (Giraldo, 2011, p. 251).

Siguiendo con el tercer cuadro, de Tiziano, *Venus con el Amor y la música* (1548), en esta la intertextualidad entre pintura/literatura se interpreta mediante referencias como, la imagen de Cupido y el triángulo edípico. Nuevamente vemos transformada a Lucrecia, junto a Fonchito, como se expone en el siguiente fragmento:

Ella es Venus, la italiana, la hija de Júpiter, la hermana de Afrodita la griega. El tañedor del órgano le da lecciones de música. Yo me llamo Amor. Pequeñín, blando,

rosáceo y alado, tengo mil años de edad y soy casto como una libélula. El ciervo, el pavo real y el venado que se divisan por la ventana están tan vivos como la pareja de amantes enlazados que pasean a la sombra de los árboles de la alameda. En cambio, el sátiro de la fuente en cuya testa surte agua cristalina de una jofaina de alabastro, no lo está: es un pedazo de mármol toscano que un hábil artista venido del sur de Francia modeló. (Vargas Llosa, 1988, p. 97).

De acuerdo a la cita, vemos cómo el escritor introduce la intertextualidad entre literatura/pintura con personajes de la mitología griega tenemos a la diosa griega del amor y la seducción Afrodita, quien sería Lucrecia y Cupido, Fonchito. Seguido de esta introducción que da al séptimo fragmento, Cupido y el profesor de órgano tienen la tarea “en despertar la alegría corporal de la señora, avivando las cenizas de cada uno de sus cinco sentidos hasta volverlas llamarada y en poblar su rubia cabeza de sucias fantasías” (Vargas Llosa, 1988, p. 98). Aquí la relación entre cuadro y texto se da con el personaje de Cupido que, de acuerdo al escritor peruano, lo define como a Eros según Diotima en su versión benévola, es decir “se le representa como un niño, con frecuencia alado” (Grimal, 1951, 1989, p. 171). Y Cupido en la novela se caracteriza como “pequeñín, blando, rosáceo y alado” (Vargas Llosa, 1988, p. 97). Concluyendo que nuestro Cupido es la versión benévola de la tradición griega.

Siguiendo con el hilo argumental de la obra y con el personaje de Cupido, hemos analizado dos aspectos: 1) la intertextualidad literaria; y 2) la intertextualidad pictórica. Por un lado, nuestro escritor hace una identificación entre Cupido y Fonchito, caracterizándolo como una figura buena, —sin dejar de lado que Cupido, al igual que Fonchito tiene una polaridad o diferencia de carácter y no solo por describir a nuestro Cupido con alas, signifique que el escritor se base únicamente en el Cupido benévolo— aparte de la nobleza, se caracteriza a Cupido (y a su vez a Fonchito) como que “se divierte llevando el desasosiego a los corazones” (Grimal, 1951, 1989, p. 171). Resumiendo, que, Fonchito causaba una fricción o angustia a su madrastra por estar él atraído hacia ella. Por otro lado, el autor relaciona el cuadro narrando a Cupido en el momento exacto en el que él le susurra “fábulas pecaminosas” (Vargas Llosa, 1988, p. 100). Vemos así cómo el arte literario y pictórico al juntarse expanden la imaginación e interpretación de varios sentidos en los lectores y críticos.

Con respecto al cuarto cuadro de Francis Bacon, *Cabeza I* (1948), nos enfocamos ya no en la descripción, sino en la interpretación. Si bien el escritor explica cada uno de los cuadros, al ser la de Bacon obra abstracta, la descripción es mucho más detallada; así, dando la

primera voz a la Cabeza, primero confiesa que su cabeza es deforme y pasa en una caja de cristal, tiene daños como su vista a través de la voz narrativa: “Tuve la suerte de perder sólo un ojo; el otro fue salvado por los oftalmólogos luego de dieciséis intervenciones. [...] lagrimea con frecuencia, pero me permite distraerme viendo la televisión, y, sobre todo, detectar rápidamente la aparición del enemigo”. (Vargas Llosa, 1988, pp. 121- 122). La narrativa de queja en primera persona, acompañada de consolación por la Cabeza misma, demuestra que esta vive una agonía, incluso denigrándose así mismo, “a menudo experimento fiascos o la humillante eyaculación precoz” (p. 123). Curiosamente, este cuadro colocado allí parece no tener relación alguna con lo que ocurre en la historia del triángulo edípico; al menos no directamente; aunque la referencia a la eyaculación precoz aludiría indirectamente al idilio erótico que viven en los personajes de la diégesis.

Para continuar con la quinta pintura, que pertenece a Fernando de Szyszlo, titulado *Camino a Mendieta 10* (1997), se destaca, sobre todo, la lectura pictórica. Este cuadro, al ser una obra abstracta, puede significar o interpretarse de acuerdo a lo que descifre cada espectador. Pero, en la novela, la voz narrativa nos explica y ayuda a descifrar qué es lo que representa la pintura:

Al principio, no me verás ni entenderás, pero tienes que tener paciencia y mirar. Con perseverancia y sin prejuicios, con libertad y con deseo, mirar. [...].

La figura geométrica de la franja central, en la mitad misma del cuadro, esa silueta plana de paquidermo de tras patas es un altar, un ara o si tienes el espíritu alérgico al simbolismo religioso un decorado teatral. (Vargas Llosa, 1988, p. 157).

Mientras avanza la narración, nos percatamos que es don Rigoberto quien describe el cuadro, y lo hace como dos amantes que expresan su amor, remitiéndolos a él y a Lucrecia. Aquí se aprecia un eje central de la novela que es subir la tensión entre el amor que se tienen estos dos personajes y recordar que ese cuadro los representa y en palabras de don Rigoberto: “aun antes de que nos conociéramos, nos amáramos y nos casáramos, alguien pincel en mano, anticipó en que horrenda gloria nos convertiría, cada día y cada noche de mañana, la felicidad que supimos inventar” (p. 161). Con esto podemos apreciar que los cuadros utilizados han sido minuciosamente escogidos para la pinacoteca de *Elogio de la madrastra* y encajar dentro del ambiente erótico que la rodea.

Confirmándolo, una vez más, con la sexta pintura de la pinacoteca de la novela. Perteneciente a Fra Angelico, titulada *La Anunciación* (c.1437), con el que da un giro a la trama, al incluir una pintura de carácter religioso. La pintura cierra con el fragmento número 14, que narra una historia solamente referida a la pintura, para luego dar paso al Epílogo y seguir con el cierre de la novela. En la narración se cuenta la historia de la Virgen María que es visitada por el arcángel que le anuncia sobre su embarazo; ella no lo entiende, pero no hace el intento de interrumpirlo porque le gusta su forma tan audaz de hablarle; el escritor incluye esta historia religiosa para romper el hilo argumental de la novela y darle un giro pecaminoso o culposo: “así, por ejemplo, cuando, luego de una serie de desmanes y fantasías eróticas, la narración se sume en la culpa y el remordimiento [...] para mostrar cómo hay una des-erotización fulminante obliga a que la comunicación de los amantes se suspenda”. (Giraldo, 2011, p. 244).

Psicoanálisis y Edipo

Según Laplanche y Pontalis (1967, 2004), el complejo de Edipo es un “conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres” (p. 61). Esta característica bidimensional y contradictoria está presente en el niño Alfonso, amor hacia su madrastra Lucrecia. Confirmando este hecho luego de la narración sobre Alfonso espiando a su madrastra en el baño, duchándose, y ser descubierto por la empleada Justiniana, siendo ella quien ha advertido a la madrastra: “— Es que Fonchito se ha enamorado de usted, señora [...]. — ¿Acaso para el amor hay edades, señora? Algunos comienzan a enamorarse a la edad de Fonchito. [...]. Si usted hubiera oído lo que me dijo, se quedaba con la boca abierta” (Vargas Llosa, 1988, pp. 58-59). Con este diálogo se expone de manera explícita los “deseos amorosos” del niño hacia su madrastra, y en el transcurso de la narración esta inclinación se evidencia mucho más:

[...] «¿De veras me quieres mucho?», preguntó, intentando apartarse. Pero Alfonsito no la soltaba. Y, más bien, mientras le respondía, cantando, «Muchísimo, madrastra, eres a la que más», se colgó de ella. Después, sus manecitas la tomaron de las sienes y le echaron hacia atrás la cabeza. Doña Lucrecia se sintió picoteada en la frente, en los ojos, en las cejas, en la mejilla, en el mentón... Cuando los delgados labios rozaron los suyos, apretó los dientes, confusa. ¿Comprendía Fonchito lo que estaba haciendo? ¿Debería apretarlo de un tirón? Pero no, cómo iba a haber la menor malicia en el revoloteo saltarín de esos labios traviosos que dos, tres veces, errando por la

geografía de su cara se posaron un instante sobre los suyos, presionándolos con avidez. (Vargas Llosa, 1988, pp. 18-19)

En esta cita se puede apreciar los dos aspectos de la definición de complejo de Edipo que son: por un lado, el deseo amoroso de Foncho hacia su madrastra Lucrecia cuando le pregunta que, si de verdad le quiere mucho y el responde “muchísimo, madrastra, eres a la que más” (p. 19). Deduciendo que el niño ignora a su padre para demostrar más cariño que hacia la madrastra. Por otro lado, analizamos el hostigamiento de Foncho hacia su madrastra desde el comienzo de la historia, pues demuestra un cariño fulminante actuando como adulto y besándola; si bien Lucrecia dudaba de la malicia del hijo de don Rigoberto, la intención de iniciar un amorío con su madrastra se confirma al final de la novela.

De acuerdo con Freud, para entender el complejo de Edipo, “cuanto más irrestricto fue el poder del padre en la familia antigua, tanto más debió el hijo, llamado a sucederle, situarse como su enemigo y sentir la impaciencia de alcanzar la dominación por la muerte del padre” (Freud, 1900, p. 266). En la novela este hecho del padre todo poderoso y el juego de poderes en que entra el hijo se aprecia cuando Fonchito le pregunta a su madrastra que, si sacando el premio de excelencia a fin de año, el papá le compraría la moto que tanto quería, respondiendo la madrastra: “sí, te la compraré [...]. Si no te lo compra él, lo haré yo, no te preocupes” (Vargas Llosa, 1988, p. 150). Confirmando este suceso, en el que el juego de poderes se inclina por el hijo con complicidad de la madre, se aclara en el siguiente fragmento:

[...] Estoy muy contento contigo y puedes contar con la moto que me pediste. La tendrás la semana próxima.

Al niño se le iluminaron los ojos. Una ancha sonrisa alborozó su cara.

—¡Gracias, papito! —Lo abrazó y lo besó en la mejilla. — ¡La moto que tanto quería! ¡Qué maravilla, papi!

Don Rigoberto se lo sacó de encima, riendo. Le acomodó los revueltos cabellos, en una discreta caricia.

—Tienes que agradecersele a Lucrecia —añadió—. Ella ha insistido para que te compre la moto ahora mismo, sin esperar los exámenes.

—Ya lo sabía —exclamó—. Ella es buenísima conmigo. Más buena todavía, creo, de lo que era mi mamá. (Vargas Llosa, 1988, pp. 166-167)

Siguiendo con la idea del padre irrestricto se puede apreciar como don Rigoberto compromete el rol de rigurosidad que plantea Freud; por un lado, incumple el trato propuesto por el niño que era llegar a ser el primero en la clase, cuando le dice que la moto “la tendrás la semana próxima” (p. 166). Por otro lado, existe una complicidad entre la madrastra y el niño, ya que Lucrecia “ha insistido para que [le] compre la moto ahora mismo, sin esperar los exámenes” (p. 167). Finalmente, el niño siente esa impaciencia de dominación, pues sabe que su papá le cumplirá su petición, pero acelera este proceso del regalo acudiendo a su madrastra, sintiendo satisfacción con su logro “—ya lo sabía —exclamó—. Ella es buenísima conmigo. Más buena todavía, creo, de lo que era mi mamá” (p. 167). Dejando claro la posición entre él y su padre como enemigo y anhelando en tomar su posición.

En la obra *Los sueños de la muerte de personas queridas*, Freud (1900) explica la ausencia del padre mientras este viaja. De aquí se deriva también el interés sexual del niño hacia la madre, ya que siente que ha tomado el puesto del padre:

Si el varoncito tuvo permiso para dormir junto a su madre mientras el padre estaba de viaje, y después que este regresó tuvo que volver a su habitación con una persona que le gusta mucho menos, es fácil que forme el deseo del que el padre esté siempre ausente a fin de que él pueda conservar su sitio junto a la mamá querida, a la mamá linda, y un medio para alcanzar ese deseo es, manifiestamente, que el padre muera, pues esto es lo que su experiencia le ha enseñado: las personas «muertas», por ejemplo el abuelo, están siempre ausentes, nunca regresan. (Freud, 1900, p. 267)

En esta cita se describe la causa por la que el niño ve a su padre como su enemigo, llegando incluso al deseo de su muerte para conseguir su lugar. El comienzo de los encuentros eróticos entre la madrastra y el hijastro se da cuando los dos tienen una conversación sobre la carta de despedida que había hecho Fonchito, amenazando que se iba a matar, ya que Lucrecia había tomado una actitud cortante hacia él. Siendo así el segundo beso ya consensuado por parte de la madrastra: “cuando la boca del niño buscó la suya no se le negó. Entrecerrando los ojos se dejó besar y le devolvió el beso” (Vargas Llosa, 1988, p. 114). En cuanto al tercer encuentro se presenta lo que Freud plantea sobre la ausencia del padre en el viaje, cuando

don Rigoberto va de viaje por trabajo como era de costumbre y Foncín aprovecha para introducirse al dormitorio de la madrastra e intimar con ella:

Habían pasado la noche juntos por primera vez, aprovechando uno de esos rápidos viajes de negocios por provincias que hacía don Rigoberto. Doña Lucrecia dio salida a todo servicio la noche anterior, de modo que estaban solos en la casa. La víspera, luego de comer juntos y de ver la televisión esperando la partida de Justiniana y de la cocinera, subieron al dormitorio e hicieron el amor antes de dormir. Y lo habían hecho de nuevo al despertarse, hacia poco rato, con las primeras luces de la mañana. Detrás de las persianas color chocolate, el día crecía rápidamente. Había ya ruido de gentes y autos en la calle. Pronto llegarían los criados. Doña Lucrecia se desperezó, soñolienta. Tomaría un desayuno abundante, con jugos de frutas y huevos revueltos. Al mediodía, ella y Alfonsito irían al aeropuerto a recoger a su marido. (Vargas Llosa, 1988, pp. 142-143)

En este sentido, se ve clarificado lo que Freud habla sobre el complejo de Edipo en ausencia del padre mediante viajes. Dando inicio al triángulo edípico con su madrastra⁹ deseando excluir al padre de forma sutil: “el niño cenó con ellos. Estuvo discreto y formalito, [...] Lucrecia se admiraba de no encontrar en esa mirada despejada, azul pálido, ni la sombra de una nube, el más mínimo brillo de picardía o de complicidad” (p. 116). Presentando a Alfonsito como un niño que no era consciente de lo que hacía, pero se demuestra lo contrario, al analizar al personaje infantil.

La voz narrativa omnisciente nos va anticipando el comienzo del triángulo edípico ya por terminar el fragmento titulado “Tuberosa y sensual” el cual, don Rigoberto al culminar con sus abluciones, un sentimiento de satisfacción y placer llegó a él tras preguntarse sobre la felicidad que ha obtenido con sus rituales de higiene y, sobre todo, con el amor de su esposa Lucrecia:

Ahora la estaba sintiendo a su alrededor como una aureola y dentro de unos minutos él sería ella, y la dicha sería también su mujer con él y con ella, unidos con esa trinidad

⁹ La madrastra es aceptada en el triángulo edípico, ya que Laplanche y Bertrand Pontalis (1967, 2004) menciona que, “la antropología psicoanalítica se dedica a buscar la estructura triangular del complejo de Edipo, cuya universalidad afirma, en las más diversas culturas y no sólo en aquellas en que predomina la familia conyugal.” (p. 62).

profunda de los que, gracias al placer, eran uno o mejor dicho tres. ¿Había resuelto, tal vez, el misterio de la Trinidad? (Vargas Llosa, 1988, p. 138).

Esta cita cobrará sentido en el siguiente fragmento titulado “Sobremesa”, pues aquí la trama de la historia responde a la pregunta de don Rigoberto: “había resuelto, tal vez, ¿el misterio de la Trinidad?” (p. 138). La “dicha” hace alusión a Fonchito, él es el tercer elemento para completar la trinidad. Es el hijo quien crea esa satisfacción de dicha y de placer en el matrimonio de don Rigoberto y Lucrecia:

[...]. Su amor por él había aumentado. La figura del niño también estaba allí, en su memoria, enterneciéndola. ¿Era posible que hubiera hecho el amor por él y fuera a hacerlo ahora con el padre? Sí, lo era. [...] «Esta noche he gozado más que ayer y que nunca», oyó decir a don Rigoberto, más tarde. «No tengo como agradecerle la dicha que me das.» «Yo tampoco mi amor», susurró doña Lucrecia temblando.

Desde esa noche, tenía la certidumbre de que los encuentros clandestinos con el niño, de algún modo oscuro y retorcido, difícil de explicar, enriquecerían su relación matrimonial, sobresaliéndola y renovándola.

[...]. «Gracias a ti, Rigoberto y yo nos queremos y gozamos más», pensó, besándolo en el cuello con la orilla de los labios. (pp. 145-146)

Con esta cita reafirmamos el triángulo edípico que se crea entre Rigoberto, Lucrecia y Fonchito. Siendo este último un complemento para fortalecer el amor entre su padre y su madrastra. Todo esto aparentemente, pues hay cosas que don Rigoberto no sabe, y las está pensando Lucrecia. Ella sigue el juego del trío amoroso. Pero como veremos, Lucrecia también ignora que es parte de un juego concebido por Fonchito, no el niño inocente, sino el perverso.

De acuerdo con Laplanche y Pontalis (1967, 2004), “El complejo de Edipo es vivido en su período de acmé entre los tres y cinco años de edad, durante la fase fálica [...] Experimenta una reviviscencia durante la pubertad y es superado, con mayor o menor éxito, dentro de un tipo particular de elección de objeto (p. 62). Por lo tanto, en la novela se puede decir que en la fase fálica de Foncho, es decir, el periodo de acmé (3-5 años), pudo haber presenciado el complejo de Edipo con su madre legítima y se recobró el deseo sexual de Alfonso ahora hacia

su madrastra, en la etapa de la prepubertad, considerando que el niño tiene entre 10 a 12 años de edad.

El complejo de Edipo en la obra *Elogio de la madrastra* (1988), no solo está representado lo erótico, sino también, el pensamiento y actitud del hijo, quien es el que inicia el triángulo edípico. De esta manera, Laplanche y Pontalis definen el comportamiento del niño en el complejo de Edipo:

[...] el niño pequeño no experimenta solamente una actitud ambivalente y una elección de objeto amoroso dirigida hacia su madre, sino que al mismo tiempo se comporta como una niña mostrando una actitud femenina y tierna hacia su padre y la correspondiente actitud de celos hostiles hacia la madre. (p. 62)

De acuerdo a la cita es evidente, por un lado, el comportamiento amoroso, (incluso se podría decir que hostil) de Fonchito hacia su madrastra como aquella ocasión “cuando los delgados labios rozaron los suyos, apretó los dientes, confusa. ¿Comprendía Fonchito lo que estaba haciendo? (Vargas Llosa, 1988, p. 19); siendo el niño quien inicia el triángulo edípico. Por otro lado, se ve reflejado el comportamiento femenino por parte de Alfonso con su padre, ya que se muestra como un niño pequeño y sumiso, al punto que llegamos hasta dudar de la edad de Alfonsito, ya que su padre le pone sobrenombres como “chiquitin”.

Jean Laplanche y Bertrand Pontalis, en su obra *Diccionario de psicoanálisis* (1967, 2004), elabora un trabajo de síntesis sobre los *Tres ensayos de la teoría de la sexualidad* (1905), de Freud, en el que explican que:

[...] la elección de objeto no tiene lugar de modo pleno hasta la pubertad, siendo la sexualidad infantil fundamentalmente autoerótica. Desde este punto de vista, el complejo de Edipo, aunque esbozado durante la infancia, sólo se manifestaría claramente en el momento de la pubertad, para ser en seguida superado. (p. 63).

Entonces Fonchito, en su etapa de niñez debió pasar por la sexualidad autoerótica, para luego poder intimar con su madrastra, confirmando que ya estaría en la etapa de la prepubertad. En la novela de Vargas Llosa el aspecto edípico se da de manera cronológica, puesto que Alfonsito primero empieza a observar a su madrastra, luego la besa y finalmente intima con ella; en la novela lo que se narra sería la segunda etapa sexual del niño.

Fonchito: ¿un personaje infantil?

Para comenzar con el análisis del personaje infantil, es necesario identificar los rasgos característicos de Fonchito. En el aspecto psicológico, es presentado de dos maneras: 1) como un niño inocente y 2) como un infante que subvierte el orden, es decir, un niño considerado como perverso (temas que iremos profundizando en este análisis). En cuanto, al aspecto físico es un niño delicado, pequeño y frágil, como se presenta en el siguiente fragmento:

[...]. Su voz, fresca y despreocupada, rejuvenecía la noche. Doña Lucrecia sintió contra su cuerpo la espigada silueta de huesecillos frágiles y pensó en un pajarillo. Se le ocurrió que si lo estrechaba con mucho ímpetu el niño se quebraría como un carrizo. Así, él de pie sobre el lecho, eran de la misma altura. Le había enroscado sus delgados brazos en el cuello y la besaba amorosamente en la mejilla. Doña Lucrecia lo abrazó también y una de sus manos, deslizándose bajo la camisa del pijama azul marino, de filos rojos, le repasó la espalda y la palmeó, sintiendo en la yema de los dedos el delicado graderío de su espina dorsal. (Vargas Llosa, 1988, pp. 17-18)

En la novela no se especifica la edad de Fonchito, pero de acuerdo a sus características, tanto físicas como psíquicas, se puede inferir que la figura infantil ronda entre los 10 a 12 años de edad. Incluso esto se puede verificar considerando la información que nos brinda el narrador, al momento en que Lucrecia está hablando con su esposo y le dice: “si es todavía tan pequeñito, si acaba de hacer su primera comunión” (Vargas Llosa, 1988, p. 53). De esta forma, el personaje infantil en la narrativa del escritor contiene varios factores a ser interpretados, los mismos que se verán a continuación.

La obra que introduce a la figura del niño en la literatura moderna es la del escritor Jean-Jacques Rousseau (1762, 2000). quien establece modelos de enseñanza-aprendizaje enfocados en el desarrollo del niño; de esta manera se opone a los pensamientos tradicionalistas religiosos de su tiempo, considerando a los niños como “adultos pequeños” que debían ser educados con base a la ética. Así pues, Rousseau incentiva el desarrollo natural del niño con una crianza amorosa y flexible, destacando su inocencia y sensibilidad; reflejando así el nuevo concepto de la infancia del siglo XVIII. En este sentido, Vargas Llosa presenta a Fonchito como un personaje infantil moderno. Es un niño que vive en un hogar privilegiado, por lo tanto, cuenta con una educación de prestigio y otras comodidades como,

por ejemplo, contar con empleados domésticos. Al comienzo de la obra se presenta a este infante como símbolo de inocencia y pureza. Sin embargo, en cuanto la trama empieza a tomar forma, este personaje toma un tinte transgresor y su comportamiento se ve modificado drásticamente. A continuación, se presenta la primera imagen de Fonchito, como un niño inocente y cariñoso:

El día que cumplió cuarenta años, doña Lucrecia encontró sobre su almohada una misiva de trazo infantil, caligrafiada con mucho cariño:

«¡Feliz cumpleaños, madrastra!

» No tengo plata para regalarte nada pero estudiaré mucho, me sacaré el primer puesto y ése será mi regalo. Eres la más buena y la más linda y yo me sueño todas las noches contigo.

» ¡Feliz cumpleaños otra vez!

»Alfonso». (Vargas Llosa, 1988, p. 15)

De acuerdo al fragmento anterior, se puede evidenciar que Fonchito es un personaje infantil que pertenece a la sociedad privilegiada, puesto que su padre es don Rigoberto, un profesional acomodado. Por lo que cuenta con una educación privilegiada y se lo caracteriza como un pequeño intelectual, educado, sensible y cariñoso. De acuerdo con la cita anterior, este niño sabe leer y escribir a la perfección. También es un personaje que demuestra un cariño, aparentemente filial, que tiene hacia su madrastra (Lucrecia), con una carta de cumpleaños. Pero en el mismo texto asoma la polaridad entre el niño inocente y el niño que subvierte el orden. Por un lado, se presenta con una carta cariñosa y la promesa de que será el primero en la clase. Por otro lado, muy delicadamente desliza su amor erótico, confesándole que le parece linda y tiene “sueños” con ella.

En el siglo XVIII, era poco común encontrar obras con personajes infantiles. Solo se encontraba la figura infantil. Existía algunas excepciones de algunas apariciones como en registros religiosos y poemas, donde se muestra al niño como símbolo de inocencia, siendo esta la característica principal de la infancia en la cultura occidental premoderna. (Xiaojie, 2012). Imagen de alguna forma heredada del Cupido clásico, del niño Jesús y del ángel de la

tradición cristiana. Desde esta perspectiva del niño angelical se presenta a Fonchito en la novela:

[...] asomó asustada, una carita de Niño Jesús. Los bucles dorados revueltos, la boca entreabierta por la sorpresa mostrando doble hilera de blanquísimos dientes, los grandes ojos azules desorbitados tratando de rescatarla de la sombra del umbral. Doña Lucrecia permanecía inmóvil, observándolo con ternura. ¡Qué bonito niño! Un ángel de nacimiento, uno de esos pajes de los grabados galantes que su marido escondía bajo cuatro llaves. (Vargas Llosa, 1988, pp. 16-17)

Por lo tanto, el autor presenta al personaje infantil como a una figura altamente relacionada con un aspecto inocente y de apariencia angelical, de acuerdo a la representación clásica y medieval. Ya en el siglo XX y en la obra del peruano, primero, retorna el personaje infantil; segundo, y lo hace no como personaje secundario o de relleno, sino como protagonista; y tercero, lo identifica con la figura del niño Jesús. Por lo tanto, a través de descripciones y comparaciones se obtiene la figura de Foncho como símbolo de pureza y santidad. Por supuesto, esta visión va a dar un giro radicalmente opuesto.

Siguiendo con el análisis del personaje infantil, en la literatura infantil hispano-caribeña a finales del siglo XIX aparece en el marco de un proceso histórico, precisamente por las circunstancias emancipatorias. Entonces el personaje infantil se presenta como un ser racional, en el que participa en temas políticos y ya no es visto como el niño inocente, como lo presentaban los románticos (Torres, 2000). En este sentido, Fonchito es caracterizado como un ser intelectual: “En el cuarto del niño —¡cierto, Foncho leía siempre hasta tardísimo! — había luz.” (Vargas Llosa, 1988, p. 16). Estos rasgos de intelectualidad se van evidenciando a lo largo de la novela, pues Alfonso es un niño dedicado a sus estudios, y que siempre está leyendo hasta altas horas de la noche (una actividad poco común, para los niños). Por otro lado, ya no es considerado inocente. Esto se evidencia cuando observamos las insinuaciones hacia su madrastra:

[...] «Te quiero mucho, madrastra», susurró la vocecita junto a su oído. Doña Lucrecia sintió dos breves labios que se detenían ante el lóbulo inferior de su oreja, lo calentaban con su vaho, lo besaban y lo mordisqueaban, jugando. Le pareció que al mismo tiempo que la acariciaba, Alfonsito se reía. Su pecho desbordaba de emoción. [...] Doña Lucrecia se sintió picoteada en la frente, en los ojos, en las cejas, en la

mejilla, en el mentón... Cuando los delgados labios rozaron los suyos, apretó los dientes, confusa. ¿Comprendía Fonchito lo que estaba haciendo? ¿Debía apartarlo de un tirón? Pero no, no, cómo iba a haber la menor malicia en el revoloteo saltarán de esos labios traviosos que dos, tres veces, errando por la geografía de su cara se posaron un instante sobre los suyos, presionándolos con avidez. (Vargas Llosa, 1988, pp. 18-19).

Como se puede apreciar, Fonchito empieza a tener actitudes más cercanas con su madrastra. La inocencia del niño, de cierta manera, sigue presente en la obra, ya que, es confuso saber si el personaje infantil es consciente de aquellos actos, lo que no es aclarado, sino hasta el final de la novela. Lo cierto es que ya empieza la pérdida de la inocencia porque es progresivo el contacto físico entre Fonchito y su madrastra.

Un referente importante en la configuración del personaje infantil en la historia de la literatura es la que hace Federico García Lorca (generación de 1927), quien sigue presentando al niño como un ser dulce, frágil e inocente; siendo esta última su característica principal (Xiaojie, 2012). Esto se evidencia en Fonchito, en el siguiente fragmento:

—Lo que oyes, Justita. Cuando se quita la bata y se mete en la tina llena de espuma, no te puedo decir lo que siento. Es tan, tan linda... Se me salen las lágrimas, igualito que cuando comulgo. Me parece estar viendo una película, te digo. Me parece algo que no te lo puedo explicar. Será por eso que lloro ¿no? (Vargas Llosa, 1988, p. 59)

Observamos al niño expresar sus sentimientos y su “inocencia”, la que se irá perdiendo poco a poco, puesto que, no puede explicar la belleza de su madrastra al ducharse, llegando al punto de llorar. En este sentido, el niño llega a comparar un recuerdo de un acto religioso con la belleza de su madrastra: “me salen las lágrimas igualito que cuando comulgo”; siendo estas lágrimas un reflejo actual de la pureza, de los sentimientos del infante, en los que la desnudez de Lucrecia todavía no tiene ninguna connotación erótica como va a ocurrir más adelante.

En el siglo XX, cuando empieza a predominar el personaje infantil en la literatura se expande la idea negativa del niño con características como la crueldad y la malicia. Teniendo así una imagen complicada con la del adulto; esta posición se debe al psicoanalista Sigmund Freud ya que, gracias a sus estudios sobre la neurosis del niño, este adquiere un papel importante en la literatura; como la observación del despertar sexual en la niñez, enriqueciendo así la

estética, la técnica y las formas de expresión en la literatura, como lo indica Xiaojie (2012). Esta característica resalta la figura del niño (Fonchito), pues en él empieza a nacer un deseo sexual hacia su madrastra, dejando de lado su inocencia y se empieza a mostrar el lado negativo del personaje infantil, en otras palabras, su malicia. Es así que se presenta a la madrastra dudosa sobre la malicia de Foncho:

[...] cuando se hallaba a solas, como ahora, doña Lucrecia se preguntaba si el niño no estaba efectivamente descubriendo el deseo, la poesía naciente del cuerpo, valiéndose de ella como estímulo. La actitud de Alfonsito la intrigaba, parecía a la vez tan inocente y tan equívoca. [...] ¿Era consciente Foncho de que, al echarle los brazos al cuello como lo hacía, al besarla de esa manera demorada, buscándole los labios, infringía los límites de lo tolerable? Imposible saberlo. El niño tenía una mirada tan franca, tan dulce, que a doña Lucrecia le parecía imposible que la cabecita rubicunda de aquel primor que posaba de pastorcillo en los Nacimientos del Colegio Santa María pudiera albergar pensamientos sucios, escabrosos. (Vargas Llosa, 1988, pp. 53-54)

De acuerdo con lo citado, se evidencia a un niño que da un giro al papel tradicional del infante en la literatura. Se empieza a presentar características propias del psicoanálisis, realizadas por Sigmund Freud, como el despertar sexual en el niño. La madrastra dudaba sobre los pensamientos “sucios” en Foncho, diciéndose a sí misma “«Tú eres la de los pensamientos sucios y escabrosos, Lucrecia», murmuró, apretándose contra el colchón, sin abrir los ojos.” (p. 55). Sin embargo, por la contradicción que se da entre las descripciones del niño y sus acciones, todavía no se determina si es consciente o no de su deseo erótico hacia su madrastra.

Para seguir con la idea freudiana del despertar sexual en la infancia, relacionamos esta noción con la de Cabildo (2009), quien presenta al personaje infantil a través de tres fases, de la que tomaremos la segunda fase, llamada el retorno, la cual está directamente relacionada con el estado psíquico del niño, su deseo sexual y nula inocencia. Esta fase del retorno, se explica con el valor que se da al volver a experimentar un acontecimiento pasado, este se dará de manera única y con un significado profundo. Por lo tanto, el escritor realiza el retorno a su infancia, ya sea real o imaginaria e irá adquiriendo un nuevo concepto o significado. Además, el lector también participa en el viaje del retorno. Por lo tanto, dentro de la obra no solo se aprecia el pensamiento sexual en la etapa infantil en Fonchito, sino también en Lucrecia, al recordar una escena pasada:

[...]. Recordó entonces —era un episodio de su adolescencia que nunca olvidó— aquel dibujo casual que aquella vez vio trazar a las gráciles patitas de una gaviota en la arena del club Regatas; ella se acercó a mirarlo, esperando encontrarse con una forma abstracta, un laberinto de rectas y curvas, ¡y lo que vio le hizo más bien el efecto de un jiboso falo! ¿Era consciente Foncho de que, al echarle los brazos al cuello como lo hacía, al besarla de esa manera demorada, buscándole los labios, infringía los límites de lo tolerable? [...]. (Vargas Llosa, 1988, pp. 53-54).

Es así que, mediante el viaje de retorno, como lo hace Lucrecia, a través de su experiencia, duda sobre la inocencia de su hijastro. Demostrando así, dentro de la obra literaria, no solamente con Fonchito el despertar sexual en la etapa infantil, sino ahora lo presenta con el personaje de Lucrecia en su edad de adolescente, considerando que, Foncho esté atravesando o iniciando la etapa adolescente. Poniendo en paralelo el pensamiento del niño y niña con características negativas y ya no inocentes.

Otra forma de leer el retorno propuesto por Cabildo, es preguntándonos si la historia de Fonchito y la madrastra tiene algún sesgo autobiográfico del autor. Dado que el escritor peruano se relaciona de manera sentimental con su tía Julia, haciendo alusión que el autor sea Fonchito y su tía Julia, sea Lucrecia, la madrastra. Presentando Vargas Llosa el tema del retorno en la novela, con el recuerdo del pasado como fue su relación sentimental con su tía Julia, ya que, ella le llevaba diez años a Vargas Llosa.

También se analiza al personaje infantil desde la noción que hace Freud con la interpretación de los sueños. Tomamos la siguiente cita: “Eres la más buena y la más linda y yo me sueño todas las noches contigo” (Vargas Llosa, 1988, p. 15). De acuerdo con Freud (1900), aunque en la novela de Vargas Llosa no se especifique que haya soñado con la muerte de su madrastra Lucrecia, —que evidentemente haya sido un sueño sexual, pero de acuerdo a la polaridad que existe con el personaje, pudo haber sido un sueño erótico o de muerte—.

Siguiendo con lo anterior, dentro de este ensayo de Freud se menciona que, al soñar con la muerte de los padres, en este caso, la madrastra, se da porque en el inconsciente de la persona queda un odio hacia ellos por el rechazo que pudo haber tenido a muy temprana edad (Freud, 1900). Esto se evidencia en el desenlace de la novela, cuando Justiniana le pregunta a Alfonso lo siguiente: “¿lo planeaste todo desde el principio? [...] de que la querías tanto, eso de subirte al techo a espiarla cuando se bañaba, la carta amenazando con matarte.

¿Hiciste todo eso de a mentiras? (Vargas Llosa, 1988, p. 194). A lo que él responde: “Lo hice por ti, Justita —lo oyó susurrar, con aterciopelada ternura—, no por mi mamá. Para que se fuera de esta casa y nos quedáramos solitos mi papá, yo y tú. Porque yo a ti...”. (p. 197).

Ese giro tan radical en las acciones, se puede interpretar como que el niño, en extremo malvado, siempre tuvo un rechazo hacia su padre por la partida de su madre, ya que este al estar en un noviazgo con Lucrecia, descuidó a su hijo. Así, el sueño de Fonchito, plasmado al comienzo de la novela, puede ser un indicativo de un rencor oculto en el inconsciente, dejando clara la idea de que el infante demuestra una plena conciencia de los actos realizados con y contra su madrastra; cuyo motivo y consecuencia finalmente, será su amor por Justiniana, la empleada doméstica de la casa.

También Chávez (2021) caracteriza al personaje infantil como un sujeto que subvierte el orden, a estos personajes rebeldes, dentro de la narrativa, los define como: “niños que cuestionan y acometen contra la autoridad, se mofan de las reglas absurdas de la adultez, y, por supuesto, invierten la jerarquía establecida entre la infancia y la adultez que tanto persiste en el mundo real” (p. 58). Esta característica está presente en Fonchito, pues es un niño que se burla y se revela de las reglas establecidas por todo el mundo adulto que lo rodea, demostrando así un carácter rebelde ante los principios de autoridad moral que imperan en su casa. Sin embargo, la figura del niño siempre presenta una polaridad o contradicción entre su inocencia y su rebeldía:

—Espíandola, señora. [...]

— Hubiera podido caerse al jardín y hasta matarse —susurró, moviendo los ojos en las órbitas—. Por eso se lo cuento, señora. Cuando lo reñí, me dijo que no era la primera vez. Se ha subido al techo muchas veces. A espiarla. [...]

—Pero, te has vuelto loco, Fonchito. Eso está muy mal, eso no se hace, pues. Qué diría don Rigoberto si supiera que espías a tu madrastra cuando se baña. Se enojaría, te daría una paliza. Y, además, puedes matarte, fíjate qué alto está.

—No me importa —respondió el niño, con una resolución relampagueante en los ojos. Pero instantáneamente se apaciguó y, encogiéndose de hombros, añadió muy humilde—. Aunque mi papá me pegue, Justita. ¿Me vas a acusar, entonces?

—No le diré nada si me prometes no subir aquí nunca más.

—Eso no te lo puedo prometer, Justita —exclamó el niño, apenado—. Yo no prometo lo que no voy a cumplir. (Vargas Llosa, 1988, pp. 57-58)

En el fragmento anterior se puede observar que el infante muestra un carácter rebelde, al desobedecer las órdenes de Justiniana, de no seguir subiéndose al techo para espiar a su madrastra. Acto que podrían producir consecuencias como caerse del techo; pero él se revela firme y dice no importarle. Luego, se muestra compungido ante el suceso ocurrido para averiguar si será acusado o no. Por lo que, al ser amenazado nuevamente por Justita, se mofa de ella y desobedece sus reglas, ya que le advierte que seguirá haciéndolo, invirtiendo así la jerarquía entre niño-adulto.

En el transcurso de la novela se presenta al personaje niño con dos polaridades, la primera con una mentalidad inocente y la segunda con una actitud desafiante y perversa. En la primera se puede apreciar al infante cuando le pregunta Fonchito a su padre el significado de la palabra orgasmo, e inmediatamente el padre se cuestiona lo siguiente: “¿No decían que el alma de un niño era un pozo insondable?” (Vargas Llosa, 1988, p. 169). Manteniendo a su hijo en estado de “niño”. Por otro lado, la polaridad del personaje infantil la produce el propio padre con justificarlo, como alguien que está entrando a la pubertad mencionando lo siguiente:

Eran fantasías de Fonchito, algo muy típico de su edad: descubría la malicia, afloraba la curiosidad sexual, el lívido naciente le sugería fantasías a fin de provocar conversaciones sobre el fascinante tabú. Lo mejor, olvidar todo aquello y disolver el mal momento con banalidades. (Vargas Llosa, 1988, 171-172).

Aquí se contradice el concepto de niño y de acuerdo a otros fragmentos de la obra se demuestra que el infante no presenta una edad fija. Por lo que, la desavenencia entre el personaje y su mentalidad queda abierto a la deducción e interpretación del lector, dejándonos una extensa acepción de la figura del personaje infantil.

A partir de la pregunta realizada por Fonchito sobre qué era un orgasmo, don Rigoberto tratando de eludir el tema, le pregunta al “niño” sobre sus clases y Foncho, entusiasmado, le cuenta de la novela que ha escrito. Es así que se descubre el romance entre Fonchito y doña

Lucrecia. A partir, de la lectura que hace don Rigoberto de la novela de su hijo, diciéndole lo siguiente:

— Qué significan estas... fantasías —tartamudeó, desde la espantosa confusión que le atenazaba el alma—. ¿Te has vuelto loco, chiquito? ¿Cómo has podido inventar unas suciedades tan indecentes?

Se calló porque no sabía qué más decir y se sentía disgustado y sorprendido por lo que había dicho. La carita del niño se fue apagando, entristeciendo. Lo miraba sin comprender, con algo de dolor en las pupilas y también de desconcierto, pero sin sombra de miedo. Por fin, luego de unos segundos, don Rigoberto le oyó decir lo que, en medio del horror que helaba su corazón, estaba esperando que dijera:

— Pero qué invenciones, papi. Si todo lo que cuento es verdad, si todo eso pasó así, pues. (Vargas Llosa, 1988, pp. 175- 176).

En esta cita, que habla de una novela dentro la novela, es fundamental para nuestra investigación, puesto que gracias a ella entendemos la mayor parte del actuar de este peculiar personaje infantil. —Antes de seguir con el análisis, cabe mencionar que inmediatamente de este suceso, don Rigoberto echó a Lucrecia de la casa—. Continuando con la cita se puede apreciar nuevamente la descripción de Fonchito como un “chiquitín”, incluso con una mirada que no comprendía lo sucedido, pero a la vez “sin sombra de miedo” (p.176). El personaje del menor sabía a la perfección lo que cometía, ya que Alfonso había planeado desde un comienzo echar a su madrastra de la casa. Confirmándolo en los últimos diálogos de la obra:

— Lo hice por ti, Justita —lo oyó susurrar, con aterciopelada ternura—, no por mi mamá. Para que se fuera de esta casa y nos quedáramos solitos mi papá, yo y tú. Porque yo a ti...

La muchacha sintió que, sorpresivamente, la boca del niño se aplastaba contra la suya.

— Dios mío, Dios mío —se desprendió de sus brazos, empujándolo, sacudiéndolo. A tropezones salió del cuarto, frotándose la boca, persignándose. Le parecía que si

no tomaba aire su corazón estallaría de rabia—. Dios mío, Dios mío. (Vargas Llosa, 1988, p. 197)

El arco evolutivo del personaje infantil se cierra. Una vez más y por última vez el personaje de Fonchito deja asombrado a Justiniana y a los lectores por su actitud desafiante y conscientemente madura ante la autoridad. Se enfrenta y desconcierta a tres personajes mayores: don Rigoberto (padre), doña Lucrecia (madrastra) y Justiniana (empleada). Vemos que a su padre lo desafía de manera indirecta, con un “juego” que lo ha planeado desde que conoció a su madrastra, haciendo lo inimaginable para que se fuera de su casa, sin interesarle el daño que ese acto causaría en su padre. Por otro lado, Alfonso, siendo un “niño” inteligente, aprovechó el hecho de que su madrastra simpatizaba con él para tenderle una trampa y deshacerse de ella. Por último, Fonchito desafía a Justina, con una inesperada declaración de amor, haciéndola sentir vulnerable, pues también pueden despedirla y echarla como a doña Lucrecia, si no lo sigue en su plan.

Entonces, ¿es Fonchito un personaje infantil? De acuerdo al análisis expuesto, efectivamente Fonchito es un personaje infantil, es un menor que está entrando en una etapa sobre la curiosidad sexual, un niño inteligente, un pequeño que ha tenido que experimentar cambios bruscos en su hogar a temprana edad, como la muerte de su madre y la llegada de su madrastra. Pero a la vez su formación intelectual le permite armar todo un plan de seducciones y castigos tan elaborado, que parece un adulto consciente de lo que debe hacer para obtener los resultados que esperaría. El escritor peruano ha concebido una figura infantil, a la vez niño y a la vez adulto, paradójica con la que rompe la tradición del personaje infantil.

Conclusiones

Recordemos que nuestro objetivo general era analizar la novela *Elogio de la madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa, desde la hermenéutica, para interpretar los elementos discursivos de la intertextualidad literatura/pintura, el triángulo edípico y el personaje infantil. Y los objetivos específicos: conceptualizar teóricamente las categorías de intertextualidad literaria, basados en lingüistas como Julia Kristeva y Gerard Genette; la intertextualidad literatura/pintura, con autores como Sánchez Vera y Peñuela; el triángulo edípico propuesto por el psicoanalista Sigmund Freud, Jean Laplanche y Bertrand Pontalis; y, para el personaje infantil nos apoyamos de autores como Verónica Chávez, Jean Jacques Rousseau, Cai Xiaojie, Alfredo Cabildo y Gerardo Torres. Luego, determinar el contexto de la novela: *Elogio de la madrastra*. Por último, analizar las relaciones intertextuales literatura/pintura, triángulo edípico y el personaje infantil en la novela. Todo en base a la metodología de la hermenéutica de Paul Ricoeur, en su libro *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (1985, 2004), en el que desarrolla la teoría de las tres mimesis: Mimesis I o prefiguración, Mimesis II o configuración y Mimesis III o refiguración; como procedimientos para relacionar el mundo de la novela con el mundo del autor y del lector.

El Capítulo I de nuestra investigación pertenece a la Mimesis II, que es la teorización, como instrumento de análisis, del cual definimos: 1) intertextualidad, de aquí se subdivide la intertextualidad literaria y la intertextualidad literatura/pintura; 2) triángulo edípico y 3) personaje infantil. Para definir la intertextualidad literaria tomamos a diferentes autores. Según Kristeva (1978, 1981) todo texto es construido y transformado, por citas de otro texto, es decir, la intertextualidad es la creación de un nuevo texto en base a citas y su respectiva modificación. De acuerdo con Genette (1982, 1989) la intertextualidad es una de las seis trascendencias textuales y la define como una relación que se tiene entre dos o más textos. También tomamos su segundo tipo de trascendencia textual, el paratexto, que se relaciona de manera explícita y alejada, es decir, es un componente más que conforma la obra literaria como son, capítulos, imágenes, entre otros, dado que la novela de Vargas Llosa incluía una pequeña pinacoteca. Para la subcategoría de la intertextualidad literatura/pintura tuvimos a dos autores. Sánchez Vera (2014) explica que la imagen aparte de ser componente del paratexto en la obra, ayuda a una lectura multiplicada, es decir, se relaciona la ilustración y el texto para formar nuevas lecturas. Peñuela (2001) menciona que la relación entre imagen y escritura ofrece algún tipo de analogía para interpretar al texto.

Complejo de Edipo, según Laplanche y Pontalis (1967, 2004), es el deseo amoroso y hostil que tiene el hijo hacia sus progenitores. De acuerdo con Freud, el deseo sexual de los hijos hacia los padres, lo plantea desde los sueños de la muerte de personas queridas, haciendo alusión a Edipo rey para entender cómo se ven reflejados los sueños de la muerte de los padres. Para el psicoanalista, este sueño se da porque el niño, a temprana edad, ha estado abierto al deseo sexual y ve al padre como su competidor, despertando en el niño interés sexual hacia la madre y una aspiración de muerte del padre. Para definir la tercera categoría del personaje infantil tomamos a Rousseau (1762, 2000), quien se basaba en modelos de enseñanza y aprendizaje del niño, por lo que está en contra de la educación tradicionalista religiosa, sugiriendo una educación flexible y amorosa. Xiaojie (2012) expone al niño en la literatura del siglo XVIII, donde aparece en temas religiosos y poemas como símbolo de inocencia. Torres menciona que en el siglo XIX el niño se presenta como racional y deja de ser visto como inocente. Retomando a Xiaojie, para el siglo XX el personaje infantil se lo representa con una idea negativa, es un niño ahora perverso y cruel. Cabildo (2009) habla sobre la creación del niño en la literatura que, para nuestra investigación, nos basamos en la segunda fase del retorno, que consiste en recordar momentos del pasado como es la casa de la infancia.

La contextualización de la obra lo encontramos en el Capítulo II que conforma la Mimesis I, partimos desde la vida de Vargas Llosa, quien ha tenido innumerables reconocimientos literarios hasta el contexto histórico, político y social. La novela *Elogio de la madrastra* puede ser considerada autobiográfica del escritor peruano. Por un lado, hemos tomado una de sus relaciones sentimentales como objeto de estudio para nuestra investigación, que fue con su tía Julia, identificándose él, como Fonchito y a su tía Julia (con quien se casaría en la vida real) como la madrastra Lucrecia. Por otro lado, tomamos la anécdota de Vargas Llosa sobre su maltrato físico en el Colegio la Salle por parte de uno de los religiosos, siendo este un suceso trascendental para su escritura. *Elogio de la madrastra* (1988) se sitúa en las décadas de los 60 hasta los 90, enfrentándose Perú a una violencia interna por parte del grupo armado denominado Sendero Luminoso.

La Mimesis II, según la cual analizamos la relación entre intertextualidad literaria, intertextualidad literatura/pintura, triángulo edípico y personaje infantil. La intertextualidad literaria en la novela *Elogio de la madrastra* se relaciona con la saga de Edipo Rey que, a su vez, nos lleva al análisis del triángulo edípico. También se presenta la intertextualidad de manera directa con nombres de escritores como Alejandro Dumas, que ha sido fuente de

inspiración para nuestro escritor. Hemos analizado al paratexto, a través de una lectura simultánea entre la escritura y las seis pinturas presentes en la novela. Relacionamos la historia que nos cuenta el cuadro, con la que nos narra la trama de la novela. El triángulo edípico presenta en la novela el trío amoroso entre don Rigoberto, doña Lucrecia y Fonchito. El triángulo edípico, como hemos dicho consiste en la rivalidad que crea el hijo hacia el padre y del amor desmedido hacia la madre, según Freud, Fonchito, en la novela, se enamora de su madrastra Lucrecia, y si bien no lo demuestra explícitamente, tiene una rivalidad y resentimiento hacia su padre Rigoberto.

Vargas Llosa presenta a Fonchito como el personaje infantil en la novela con un papel protagónico, distinguiéndolo por su bipolaridad en su carácter. Por un lado, presenta al infante como angelical, tanto en su aspecto físico como psicológico, llegando incluso a compararlo con el niño Jesús; también es un niño frágil, inocente e inteligente. Por otro lado, Foncho demuestra ser un niño rebelde que va en contra de las reglas y los adultos que lo rodean, como desobedecer órdenes de su empleada Justiniana y chantajear a su madrastra. La novela narra a nuestro personaje infantil como un niño que está enamorado de su madrastra, haciéndonos dudar de su inocencia; al concluir la novela nos damos cuenta de la astucia y la maldad del niño. El escritor peruano ha creado a un personaje infantil completo, ya que describe al niño como lo hacían en la literatura del siglo XX, es decir, una figura radicalmente contradictoria.

¿Cuál es la actualidad de la novela? *Elogio de la madrastra* nos permite hacer una lectura multiplicada, gracias a su extensa referencia de intertextualidad, ya sea con nombres de escritores, obras e historias que relacionan texto y pintura. El triángulo edípico va en contra de toda norma moral de la época. En este sentido, este personaje infantil plantea la posibilidad de un trío amoroso, que pone en cuestión pensamientos tradicionales, religiosos y morales. Vargas Llosa deja de lado el tabú sexual en el infante presentándonos un personaje controversial. La infancia en la actualidad es estudiada ampliamente por la polaridad que caracteriza al niño; como tener una actitud virtuosa y pura, así como también, presentar un carácter rebelde y manipulador. Hoy en día el infante ya no es subestimado como se hacía en la antigüedad, esto se debe a gran medida a la información que le brinda la tecnología y su familiaridad a temprana edad. Sin embargo, el niño debe ser supervisado en todo momento por la amplia información que pueda llegar a adquirir. Sin duda, el escritor Mario Vargas Llosa trasciende el personaje infantil en la literatura latinoamericana contemporánea como lo hizo

con Fonchito, personaje principal de la novela, el cual, lo caracteriza desde una perspectiva de niño inocente y un niño que va en contra las reglas de los adultos que lo rodean.

Referencias

- Acevedo, L. S. (2015). *Erotismo y transgresión en Elogio de la Madrastra, de Mario Vargas Llosa* [Doctoral dissertation, Universidad EAFIT]. Archivo digital. https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7779/LuzStella_Acevedo_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Bedoya, R. (2005). Mario Vargas Llosa Biografía. *Página Web Oficial Mario Vargas Llosa*. <http://www.mvargasllosa.com/menubn.htm>
- Bonzini de Atala, C (1996). Elogio de la madrastra de M. Vargas Llosa o la voluntad del goce compartido. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/642/667>
- Brooker, C. (2010). *Diccionario médico*. Manual Moderno.
- Cabildo, S, A. (2009). Imágenes de la infancia en la obra de Juan García Ponce [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Archivo digital. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/83141>
- Cabo, F (2001). *La infancia y modernidad literaria*. Biblioteca Nueva. https://www.researchgate.net/publication/299280011_Infancia_y_modernidad_literaria
- Chávez, V. (2021). Los niños rebeldes de la literatura infantil. Cuando la ficción subvierte las reglas. En M. Orozco (Eds). *Miradas en torno a la Literatura para Niños, Niñas y Jóvenes* (55-67). Universidad de Guadalajara.
- Fernández, T y Tamaro, E. (2004). Biografía de Mario Vargas Llosa. *En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vargas_llosa.htm
- Fernández-Babineaux, M. (2010). El discurso contracultural: La Madre Santa y la madre sexual en Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2(4).104-115. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3994434>

- Freud, S (1900). *Los sueños de la muerte de personas queridas*. Sigmund Freud. *Obras Completas* (Vol. 4). Amorrortu Editores.
- Freud, S (1908). *La novela familiar de los neuróticos*. Sigmund Freud. *Obras Completas* (Vol. 9). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1906).
- Freud, S (1925). *El sepultamiento del complejo de Edipo*. Sigmund Freud. *Obras Completas* (Vol. 19). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1923).
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. (C. Fernández, Trad.). Edición Taurus. (Trabajo original publicado en 1982)
https://www.academia.edu/10415500/Palimpsestos_La_literatura_en_segundo_grado
- Giraldo, E. (2011). Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades. *Co-herencia*, 8 (15), 239-268.
<https://www.redalyc.org/pdf/774/77421563010.pdf>
- Gómez, B. I. (2002). El elogio de la madrastra a los cuadernos. *Universitas Humanística*, 53(53).
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9770/7996>
- González, A. El niño en la novelística francesa del Siglo XX. [Tesis de doctorado, no publicada en la Universidad de Salamanca]
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=160245>
- González, B. C. (1992). El erotismo como ficción: Elogio de la madrastra, de Mario Vargas Llosa. *Revista iberoamericana*, LVIII (159), 567-580.
<https://core.ac.uk/download/pdf/61908684.pdf>
- Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. (F. Payarols, Trad., 4ª ed.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1951)
- Guevara Izquierdo, A. J. (2017). *Las Parafilias Sexuales presentes en los personajes principales de Elogio de la Madrastra de Mario Vargas Llosa* [Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Trujillo]. Archivo digital.
<http://dspace.unitru.edu.pe/bitstream/handle/UNITRU/9074/GUEVARA%20IZQUIERDO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Han, B.- C. (2014). *La agonía del Eros*. (R. Gabás, Trad., 1ª ed.). Herder. (Obra publicada originalmente en 2012). <https://www.cinemateca.gob.ni/wp-content/uploads/2021/04/Byung-Chul-Han-La-Agoni%CC%81a-de-Eros..pdf>
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica 1* (J. Arancibia, Trad., 2ª ed.). Editorial Fundamentos. (Obra publicada originalmente en 1978).
- Lacan, J. (2008) *El Seminario libro 8*. (E. Berenguer, Trad., 3ª ed.). Paidós. (Obra publicada originalmente en 1960). <https://www.yumpu.com/es/document/read/55955591/lacan-seminario-8-la-transferencia>
- Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis* (F. Cervantes, Trad.). Paidós. (Obra publicada originalmente en 1967).
- Luppi, G. (2018). Modelando a Cupido: una aproximación mitográfica a la Epistre au dieu d'Amours de Christine de Pizan. *Auster*, (23), 1-20. <https://www.auster.fahce.unlp.edu.ar/article/view/AUSe047/10273>
- Moreno, V., Ramírez, M., E., De la Oliva, C., Moreno, E. y otros. (2007, 22 de agosto). Biografía de Mario Vargas Llosa. *Buscabiografias.com*. <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/4755/Mario%20Vargas%20Llosa>
- Ortiz, J. (2019) Biografía y obras de Mario Vargas Llosa. *Actualidad Literatura*. <https://www.actualidadliteratura.com/biografia-y-obras-de-mario-vargas-llosa/>
- Peñuela, C. E. (2001). El extraño encanto de la intertextualidad. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 111-126. <https://doi.org/10.5944/signa.vol10.2001.32183>
- Pinillos, H. S. M. (1994). Erotismo, cultura y poder en el "Elogio de la madrastra" de Mario Vargas Llosa. *Anales de literatura hispanoamericana*, (23), 315-325. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52171>
- Quintero, T. C. (2014). Fantasía y realidad: relaciones entre palabras e imágenes en elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa. 452ºF. *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, (11), 195-211. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10646>

- Reverte, C. (1992). Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, un relato modernista. *Revista Iberoamericana*, 58(159), 567-580. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/5053/5211>
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores Argentina. (Trabajo original publicado en 1985)
- Rodríguez, J. (2003). La intertextualidad en la novela erótica: Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa. *Revista Pensamiento Actual*, 4(5), 57-66. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5897923>
- Rousseau, J. J. (2000). *Emilio o De la educación* (R. Viñas, Trad.). Elaleph.com. (Publicación original 1762).
- Sánchez, L. (2014). Intertextualidad pictórica o como grandes obras de la pintura se convierten en ilustraciones de obras de literatura infantil. *Hachetetepe. Revista científica de educación y comunicación*, (8), 43-58. <https://revistas.uca.es/index.php/hachetetepe/article/view/6274/6384>
- Soto, B. (2011). Elogio de la madrastra (1988): Liturgia del placer. *Un Vicio Absurdo*, (7), 167-169. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/unvicioabsurdo/article/view/1290/1250>
- Torres, G. (2000). Identidad latinoamericana en la literatura infantil del Caribe. *Educación y Biblioteca*, (110), 34-39. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/118605/EB12_N110_P34-39.pdf?sequence=1
- Tramontana, D. (2004). La violencia terrorista en el Perú, Sendero Luminoso y la protección internacional de los derechos humanos. *PERSONA*. https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/1089_digitalizacion.pdf
- Triunfo. (s. f). El niño antología. *Triunfo*.
- Úbeda, P. (2000). El Tema Erótico como Expresión de lo Humano en "Elogio de la Madrastra", de Mario Vargas Llosa. *Cyber Humanitatis*, (14). <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9123>

Valbuena, M. (1808). *Diccionario Universal Latino-Español*. En la Imprenta Real.
[https://books.google.com.ec/books?id=RLNGBdXasv4C&printsec=frontcover&hl=es
&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=RLNGBdXasv4C&printsec=frontcover&hl=es&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

Vargas Llosa, M. (1988). *Mario Vargas Llosa. Elogio de la madrastra*. Tusquets Editores.

Vargas Llosa, M. (1993). *El pez en el agua*. Editor digital: Bing Bang.

Xiaojie, C. (2012). *La infancia en la obra de Ana María Matute* [Tesis de doctorado, Universidad de Salamanca]. Archivo digital.
[https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/115589/DLEH_Xiaojie_C._La_infancia
.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/115589/DLEH_Xiaojie_C._La_infancia.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Yushimito del Valle, C. (2003). Elogio de la madrastra. Perversión e inocencia en el mundo del deseo. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (24).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=640341>