

Lo sagrado y lo profano en *La orgía perpetua* y en *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa

Martha I. González
University of Gonzaga

En su ensayo *La orgía perpetua*, Mario Vargas Llosa se propone tres objetivos fundamentales al analizar *Madame Bovary*. El primero es demostrar cómo y por qué Emma Bovary ha ejercido una influencia seductora sobre él. El segundo, describir los aspectos técnicos que convierten la novela flaubertiana en una obra maestra de la literatura. El tercero, demostrar que *Madame Bovary* es la primera novela moderna (11-13). Sin duda, el escritor peruano hace un minucioso y detallado análisis de cada uno de los aspectos de la novela, que, según él, constituye "su historia de amor" (59). De allí que el título del ensayo no sea más adecuado. Si buscamos el significado de la palabra *orgía*, encontramos uno que concentra lo profano: "Desenfreno en la satisfacción de apetitos y pasiones" (*Pequeño Larousse*, 744). Vargas Llosa no desconoce su afán obsesivo de explorar plácidamente todo lo relacionado con su "apasionado objeto de arte". Sin embargo, en la pleitesía que rinde a Emma, en el riguroso ritual que consagra a la obra, el autor se revela a sí mismo como el sumo sacerdote que ofrece a su diosa un eterno tributo, del cual hace partícipes a los lectores. El ensayo, aunado el tema amoroso a la técnica que imita un rito, condensa así lo sagrado y lo profano. Tomando como punto de partida algunos conceptos de Georges Bataille en su libro *Erotism, Death and Sensuality* y otros de René Girard en *Violence and the Sacred*, se analizará cómo la temática de lo sagrado y lo profano se combina con algunos recursos técnicos tanto en *La orgía perpetua* como en *El elogio de la madrastra* y se demostrará cómo en su novela erótica Vargas Llosa aplica muchos de los recursos que llevaron a la fama a *Madame Bovary*.

En cuanto a la temática ya señalada, podemos notar que ambos aspectos (lo sagrado y lo profano) están muy relacionados entre sí con respecto a lo erótico y lo amoroso, asunto predominante en las tres obras en estudio. Bataille establece múltiples conexiones entre estos dos opuestos. En una de las definiciones que ofrece afirma: "*Eroticism is primarily a religious matter*" (31). Es evidente cómo se ligan estos dos elementos tanto en la novela francesa en estudio como en el ensayo de Vargas Llosa. En *Madame Bovary* la trama describe los anhelos amorosos de la protagonista, quien, al no poder satisfacerlos con su esposo, busca hacerlo primero con Rodolphe y luego con León. Pronto descubre que su ideal de amor no es posible, porque existe una barrera socioeconómica de por medio. La presencia del triángulo amoroso explicita la lucha de la conquista, el sufrimiento moral unido al deseo de amar, y las conductas extremas que se generan por la alteración de las emociones. Todo el aspecto profano de la relación de Emma con sus amantes se ve teñida de un matiz sagrado y ritual. La manera como Emma se viste, los ritos que sigue para escapar a la crítica de los demás, los sentimientos de culpabilidad que experimenta y que es incapaz de transmitir ni a un sacerdote nos dan muestra de ello.

Si en *Madame Bovary* los recursos citados son de importancia fundamental, en *La orgía perpetua* no lo son menos. En cuanto al tema profano, el propio Vargas Llosa lo reconoce cuando dice:

En *Madame Bovary* lo erótico es fundamental, pero aunque Flaubert quería contarlo todo, se vio obligado a tomar precauciones para sortear los escollos de la censura. El clímax erótico de la novela es un hiato ge-

nial, un escamoteo que consigue, justamente, potenciar al máximo el material ocultado al lector. Me refiero al interminable recorrido por las calles de Rouen del fiacre en el que Emma se entrega a León por primera vez (35-36).

En efecto, en la novela, más que hacerse explícitas las escenas amorosas, sólo se insinúan o se sugieren. Según Vargas Llosa, Flaubert logra tanto impacto en éstas por su "obsesión descriptiva" (49). Sostiene que "en *Madame Bovary* lo esencial es la descripción, que ella deshace la historia, que describir y no relatar fue para él la experiencia única capaz de expresar los movimientos de la vida" (50). (Énfasis mío). Este sentido de lo secreto y lo escondido es, según Bataille, una de las características de lo erótico que también está ligada a la santidad: "Eroticism is defined by secrecy" (252). Para lograr la maestría en la descripción, Flaubert se vale de un recurso al que Vargas Llosa denomina "las cosas humanizadas": "La aptitud de ciertas cosas para imponerse, por su vistuosidad, riqueza de matices, poder significativo y simbolismo, como entes igualmente complejos, misteriosos, durables y sensibles que sus propietarios" (150). Estos objetos contribuyen a crear una atmósfera secreta y atrayente alrededor de la protagonista. Los zapatos de Emma, por ejemplo, son a la vez vistos sensualmente y como causa de la veneración de la que es objeto. Lo mismo sucede con el caso ya citado del fiacre.

Ahora bien, volviendo a *La orgía perpetua*, veremos que también aquí lo amoroso y lo ritual constituyen elementos esenciales. Como se ha explicado, en la primera parte del ensayo Vargas Llosa expone las razones subjetivas de su predilección tanto por Emma como por la novela. En un juego con los niveles denotativo y connotativo del lenguaje, el autor expone lo siguiente:

Porque su señora, aunque nunca ha tomado cuerpo ni estado en sus brazos, seguirá naciendo para él (...). Sé que en el territorio en que prodiga su belleza nadie, fuera del oficial de Sanidad Rodolphe y León, gozará de ella y que en éste donde me hallo a nadie podrá dar más de lo que a mí me ha dado (60-61). (Énfasis míos).

Las palabras que el escritor peruano emplea son bastante sugestivas. En un nivel más explícito se refiere a Emma como a alguien de carne y hueso de quien quiere "gozar" por siempre. En el nivel implícito, ese dar y recibir de la amada está apuntando a la satisfacción que la famosa obra de ficción le brinda. Roland Barthes, en *The Pleasure of the Text*, define el texto placentero como aquél que: "contents, fills, grants euphoria" (14). En este pasaje, entonces, tam-

bién está presente el tema del amor en cuanto a lo que significa física y espiritualmente. Al respecto, Bataille, a quien Vargas Llosa toma como modelo en su creación literaria, nos dice: "Eroticism, unlike simple sexual activity, is a psychological quest independent of the natural goal: reproduction and the desire for children" (11). La orgía a la que alude el título no se limita entonces al placer que representa la posesión física del ser amado, sino que a la vez incluye aquél que se siente al penetrar en una obra de arte tratando de obtener el máximo de ella, expandiendo así nuestro espíritu. También en el ensayo, entonces, el tema del amor se ve reforzado por la presencia del triángulo. Como lo especifica la cita, en un nivel literal Vargas Llosa estaría en lucha con Rodolphe, primero, y con León, después, por tener a la amada en los brazos. En un plano más simbólico, la contienda por obtener a "su señora" la establecería Vargas Llosa con el mismo Flaubert.

De igual modo que Flaubert, Mario Vargas Llosa se vale de la descripción para hacer compartir al lector la atmósfera sagrada y profana que rodea a Emma. Mientras Flaubert explota lo secreto y lo oculto y se sirve de imágenes sugestivas, Vargas Llosa, por el contrario, insiste en poner toda su admiración y su rendido amor a la luz. Gran parte de la segunda sección del ensayo la dedica a proponer, y a responderlas con un profundo rigor bibliográfico, las preguntas que él mismo se plantea sobre la obra de sus amores, las que sin duda también quiere poner al alcance de los lectores. En ningún momento deja de lado ni los datos más íntimos expuestos por Flaubert en las cartas a su amante, Louise Colet (81). Más aún, el autor señala que en la preparación de su obra Flaubert cayó en un "prurito documental" (88). Sin embargo, no indica que él mismo se contagiara de tal enfermedad. Vargas Llosa también documenta su ensayo con múltiples fuentes de información.

Si en el tratamiento del asunto amoroso se combinan en las primeras obras en estudio lo profano y lo sagrado, lo que contribuye a reforzar esta relación es la incidencia de lo ritual. Para Mario Vargas Llosa, la lectura de *Madame Bovary* significó un rito de iniciación en la vida artística. Al referirse al momento cuando, encontrándose en París, en 1959, compra y lee *Madame Bovary*, nos dice:

Allí empieza mi historia. A medida que avanzaba la tarde, caía la noche, apuntaba el alba, era más efectivo el trasvasamiento mágico, la sustitución del mundo real por el ficticio (17).

Al igual que para el autor peruano, quien entonces contaba sólo veintitrés años, esta novela representó un hito importante, para Flaubert la publicación de la novela en 1856, cuando frisaba los treinta y seis años, tuvo mucha mayor significación. Aunque de hecho la novela recibió críticas y fue vedada por un tiempo, con *Madame Bovary* Flaubert nace para el mundo, se inicia oficialmente en el mundo literario, y su obra anterior empieza a ser reconocida. El rito no se indica solamente por la importancia de la obra en la iniciación artística de ambos autores. La técnica que uno y otro emplean para crear su obra semeja una ceremonia religiosa. Al describir el método de trabajo de Flaubert en la creación de la obra, Vargas Llosa lo califica así: "esa lenta, escrupulosa, sistemática, obsesiva, terca, documentada, fría y ardiente construcción de una historia" (85). La acumulación de adjetivos está poniendo de relieve la predilección de Vargas Llosa por la apasionada ceremonia que la preparación de la novela implica. Es más, los que conocen de cerca el modo de trabajo del escritor peruano de seguro emplearían exactamente los mismos calificativos. Así como Flaubert se preocupa por verificar en persona cada uno de los datos y detalles que le llevarán a dar forma definitiva al mundo representado en la obra, Vargas Llosa en su investigación no se aleja del modelo flaubertiano. El ritual que sigue no sólo se aplica a la obtención de datos, sino al depurado y acertado análisis de las técnicas que Flaubert emplea en su magistral obra.

Se había explicado cómo Emma Bovary reúne y sintetiza en su persona lo sagrado y lo profano y cómo lo ritual se pone de manifiesto en sus citas amorosas. Un segmento de la novela que no deja ninguna duda sobre ello es el que narra la muerte de la protagonista:

Quando entraron, la habitación estaba inmersa en una *solemnidad lúgubre*. Sobre la mesa, de labor, recubierta con una *toalla blanca*, había cinco o seis trocitos de algodón junto a un *crucifijo grande* y entre dos *candelabros encendidos*. Emma, con la barbilla apoyada sobre el pecho, abría excesivamente los párpados y dejara arrastrar sus pobres manos sobre el embozo de la sábana, con ese gesto dulce y al mismo tiempo espantoso de los agonizantes, que parece como si quisieran verse ya de una vez cubiertos por un *sudario* (*Madame Bovary*, 374). (Los énfasis son míos).

La escena descrita consagra a Emma como la síntesis de lo sagrado y lo profano. Su cuarto es representado casi como una capilla, y en él se cuenta con todos los elementos que se necesitan en una misa: el altar, el mantel blanco, las luces, la efigie de Cristo. No obstante, ni aun en esta descripción Flaubert des-

cuida el sensualismo que proyecta la protagonista en su lecho de muerte. Nótese el énfasis que se hace en cada una de las partes del cuerpo: la barbilla, el pecho, los párpados y las manos. Todo en Emma subsume lo pecaminoso y lo santo, lo prohibido y lo permitido, lo físico y lo espiritual. Además, como en muchas ceremonias rituales, aquí también se ofrece una víctima. Al respecto, Girard sostiene: "The surrogate victim dies so that the entire community, threatened by the same fate, can be reborn in a new or renewed cultural order" (255). Emma debe ofrecer su vida porque con su comportamiento ha atentado contra las reglas de la sociedad. Ésta ha cobrado su precio. La muerte significará la purificación de todo el grupo social. En la sociedad también lo profano se sustituye por lo sagrado.

Mientras que en el mundo representado Emma desaparece, en el mundo real Emma sobrevive. En cada uno de los lectores Emma cobra vida, penetra muy especialmente en la experiencia de cada uno, y así seguirá siendo creada y recreada infinitamente. *La orgía perpetua* es un ejemplo de ello. En el análisis de la obra, si bien Vargas Llosa desmenuza y fragmenta la obra para compartirla con todos los lectores, el objetivo principal que persigue no es, como en los ritos, consumir a la víctima sacrificada. El autor más bien procura rescatarla, hacerla más accesible, revalorarla, descubrir su intrincada técnica y convertirla en un agente dinámico y liberador. La profanación de la obra, entonces, permite a su vez elevarla a un nivel casi sagrado, a un nivel del que difícilmente podrá ser desalojada.

Desde el primer momento se hace evidente que, en *Elogio de la madrastra*, el tema del amor es innegable y, de igual manera que en las obras ya analizadas, el asunto erótico está muy relacionado con lo ritual. Don Rigoberto se casa en segundas nupcias con Lucrecia, con quien puede realizar sus más ansiados anhelos eróticos: "'Amo todo lo que existe dentro o fuera de ella', pensó. Porque todo en ella es o puede ser erótico" (45). (Obsérvese que esta frase es muy similar a la que expresa el escritor peruano respecto a *Madame Bovary*). Desde el comienzo también se recurre al artificio de un triángulo amoroso para enfatizar el tema. Este se establece desde el inicio de la novela entre don Rigoberto, Fonchito, el menor hijo de éste, y doña Lucrecia, la madrastra del "inocente chiquilín". Lo subversivo del triángulo radica no sólo en que el tercer elemento de éste sea un niño, sino en que a veces se establezcan analogías del primero con "el misterio de la Santísima Trinidad" (32). Nuevamente se conjugan lo profano y lo santo. Fuera de la obra, un tercer ele-

mento en la relación triangular entre los personajes y la madrastra es, sin duda, el lector, al que le resulta difícil no participar como *voyeurista* y como creador activo en los diversos cuadros *orgiásticos* que se le presentan. Dicha participación aún se duplica y multiplica en la obra por la existencia de varios personajes que asumen el mismo papel.

Tanto en el tratamiento del tema como en la caracterización de los personajes y en la importancia de lo ritual, esta obra coincide con las anteriores; lo sagrado y lo profano forman parte fundamental de ella. Respecto a Emma Bovary se dijo que los contrastes de su carácter la hacían la síntesis de esta oposición. Algo muy similar sucede con Lucrecia, pero de modo muy especial con Alfonso. Muy pocas veces se alude a él con este nombre, que lo ubicaría como un personaje adulto, pero el uso del apodo (Foncho) y en especial del diminutivo (Fonchito) hace que se lo vea como a un niño. Pero este niño de "huesecillos frágiles" (18), "cabecita rubicunda" (54) y "carita de niño santo" (190), hace cosas perversas siempre con la mayor inocencia del mundo; es a la vez un "diseccillo" (72) y un "Luzbel" (175). Aunque los adjetivos abundan para representar al niño como a un ángel, para las personas a su alrededor y aun para el lector es difícil ubicarlo dentro de una de estas categorías extremas. El empleo de la descripción es, pues, fundamental, al igual que en *Madame Bovary*, para representar al personaje tan contradictoriamente. Sin embargo, en esta novela el principio de lo secreto se transgrede. Todo se expone y describe muy explícitamente. Tal vez ello se deba a lo que explica Vargas Llosa en su ensayo:

Que una novela omita la experiencia sexual me irrita tanto como que reduzca la vida exclusivamente a la experiencia sexual. Necesito saber si al héroe lo excita la heroína (y a la inversa) y es indispensable que sus mutuas excitaciones me contagien para que esos héroes me resulten verosímiles (30-31).

Pues esta novela no sólo no omite la experiencia sexual sino que la pone a la vista. Hay múltiples pasajes en que las escenas de amor son muy convincentes. Lejos de emplear "cosas humanizadas", Vargas Llosa recurre a otra técnica flaubertiana, "los hombres cosificados" (155). La cosificación se consigue al presentar cada una de las partes del cuerpo como objetos del ritual sexual. Un claro ejemplo de ello se puede verificar en el siguiente fragmento:

Su marido le acariciaba las nalgas, en un movimiento circular y metódico, mientras le besaba los pechos. Doña Lucrecia lo besó en el cuello y mordisqueó sus tetillas hasta hacerlo gemir (22).

El rito está presente no sólo como parte de la preparación corporal para el acto del amor, como es evidente en "las abluciones de don Rigoberto" (75 ss.), sino también en la manera en que el personaje se ve a sí mismo:

El cuarto de baño era su templo; el lavador, el ara de sacrificios. Él era el sumo sacerdote y estaba celebrando la misa que cada noche lo purificaba y redimía de la vida. "Dentro de un momento seré digno de Lucrecia y estaré con ella", se dijo. Contemplándola, habló a su robusta nariz en tono cálido: "Te digo que muy pronto estaremos tú y yo en el paraíso, mi buena ladrona" (132).

Aquí el rito religioso unido a lo sexual es más evidente. No sólo se tergiversa el texto bíblico para dar un tono más ceremonioso a la escena, sino que, al ponerse estas palabras en la boca o en la mente de don Rigoberto, se coloca a éste casi al mismo nivel de Cristo en la cruz. El "paraíso" y la redención a los que alude el personaje sin duda se refieren al goce erótico con su esposa, mientras que aquél al que la Biblia se refiere apunta al goce de Dios en la vida eterna. De nuevo la yuxtaposición de lo profano y lo sagrado se pone de relieve. Por otro lado, aunque hay ecos en esta escena de la muerte de Emma, la diferencia principal reside, primero, en la ausencia del narrador omnisciente y, segundo, en que sea el personaje el que celebre la ceremonia. La purificación a la que alude este pasaje tiene más relación con lo físico, la de Emma es más espiritual.

Del mismo modo, si pensamos en Foncho y consideramos su edad, no hay duda de que los encuentros con la madrastra marcan también su rito de iniciación a la vida. Para Lucrecia, éstos significan violar todas las reglas para lograr su satisfacción sexual. Tal aspecto la hace muy similar a Emma, sobre quien Vargas Llosa afirma:

Yo celebro que Emma en vez de sofocar sus sentidos tratara de colmarlos, que no tuviera escrúpulo en confundir el "cul" con el "coeur", que, de hecho, son parientes cercanos, y que fuera capaz de creer que la luna existía para alumbrar su alcoba (34).

Además, Lucrecia también ve su entrega como una ceremonia en la que se da en "ofrenda a su esclavo y amo" (159).

Bataille, discutiendo el tema del tabú, tan relativo a lo profano como a lo sagrado, nos dice: "At the very least the taboo is the threshold beyond which murder is possible" (64). Esta frase describe muy bien lo que le pasó a Lucrecia. Ella transgredió el tabú haciendo

el amor con un niño, pero luego le sucedió lo mismo que a Madame Bovary. Ambas lucharon por el amor, pero la sociedad las marginó o las eliminó. Si Emma tiene una muerte física que la hace trascender los límites de la ficción, Lucrecia pierde su familia, su vida social, y desaparece de la realidad para convertirse en un personaje ficticio dentro de la "novelita erótica" (172) que escribe Foncho y que casualmente lleva el mismo título de la novela vargasllosana. Mientras que, a lo largo de la novela, ella ha sido el personaje que ha dado voz a los cuadros (religiosos y profanos) que describen las actividades sexuales y *voyeuristas* de los personajes de dichas pinturas, al final ha perdido su voz y sólo está presente en los sueños eróticos de su marido. Madame Bovary sobrevive en todas las personas que buscan ideales literarios, *bovaristas*, y, por medio de las recreaciones de la obra que se dan a través de los lectores, Lucrecia parece condenada a morir por la actitud *fonchista*, machista, en que ella es un objeto manipulado por un niño o un individuo sujeto a la mirada y la voz masculinas.

En suma, desde la portada de los libros *La orgía perpetua* y *Elogio de la madrastra*, el tema de lo erótico se pone en evidencia. Si, en la combinación del tema con lo profano y lo religioso, Flaubert sigue el modelo del marqués de Sade (*Orgía*, 33), sin duda Vargas Llosa sigue el de Flaubert y comparte muchos de los conceptos de Bataille y Girard. Todos ellos ligan el amor a la religión. Vargas Llosa con acierto llama a su ensayo una *orgía*, ya que a través de él asistimos todos los lectores a la consagración definitiva de la novela flaubertiana, ceremonia tan esmerada como la de su

mentor. La influencia del escritor francés se pone en evidencia no sólo en los recursos analíticos aplicados al ensayo, sino también en aquellos que se utilizan en la creación de su primera novela erótica. Respecto a los objetivos del ensayo, éstos se logran a cabalidad. Tal vez la incuestionable parcialidad del novelista peruano hacia su novela, su personaje y su autor favoritos podría disminuir su poder de convencer, pero este hecho se convierte a su vez en un aliado al tratar de sintetizar en lo orgiástico lo sagrado y lo profano.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang: A division of Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- Bataille, Georges. *Erotism, Death and Sensuality*. Translated by Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Books, 1986.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra Ltda. y R.B.A. Proyectos editoriales, S.A., 1983.
- García Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. México: Ediciones Larousse, 1980.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Translated by Patrick Gregory. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1979.
- Vargas Llosa, Mario. *Elogio de la madrastra*. Bogotá: Arango Editores Ltda., 1986.
- _____. *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Seix Barral, 1986.