

El rey Candaules en *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa

MARÍA SILVINA PERSINO

El *elogio de la madrastra* (1988) se concentra en la vida íntima de Rigoberto y Lucrecia, esposos para quienes su lecho conyugal es fuente de placer y fantasías eróticas. Se trata de los primeros meses de matrimonio entre una atractiva mujer de cuarenta años y un viudo bien establecido económicamente. Foncín, el hijo de Rigoberto y su difunta esposa, profesa por su madrastra una admiración sexual que no la dejará indiferente. Lucrecia y el púber Foncín acabarán unidos en una aventura erótica que el marido-padre descubrirá hacia el fin de la novela. La historia se alterna en el texto con la narración de las fantasías sexuales de los personajes y reproducciones pictóricas, algunas de las cuales tienen un contenido erótico.

En el primer capítulo de la novela se narra un encuentro sexual entre Rigoberto y Lucrecia; en el segundo, las fantasías eróticas imaginadas por los esposos durante su juego amoroso. Rigoberto, como otras veces, propone a la mujer una identidad o situación imaginaria que acrecienta el gozo. En este caso, en la culminación del placer, Rigoberto se identifica con Candaules, el rey de Lidia, y ante la pregunta de Lucrecia de “¿quién soy?”, el esposo le responde: “La esposa del rey de Lidia”, frase con la que se cierra el capítulo (23). Sigue entonces uno titulado “Candaules, rey de Lidia”, en donde un narrador, Rigoberto encarnando a Candaules, relata y comparte con su esposa la fantasía erótica anunciada. La transición entre la trama básica y la imaginaria-erótica —primer y segundo capítulo, respectivamente— se produce a través de la primera imagen visual incluida en el libro: la reproducción de *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer*

ministro Giges de Jacobo Jordaens (1648). El cuadro representa la escena en la que Candaules y su primer ministro, ambos escondidos, espían el cuerpo desnudo de la reina, a punto de entrar al lecho conyugal.

El origen de este relato está en las *Historias* de Heródoto, donde se cuenta el reinado de Candaules, último de la estirpe de Hércules.¹ Muchas veces, el rey de Lidia elogiaba a su esposa frente a su favorito Giges. Ella era, insistía, la mujer más bella de la tierra: “[El rey] dijo a Giges lo siguiente: ‘Giges, como creo que, pese a mis palabras, no estás convencido de la belleza de mi mujer (porque en realidad los hombres desconfían más de sus oídos que de sus ojos), prueba a verla desnuda’” (I, 92). Así, Giges es convocado por el rey para admirar el cuerpo de su esposa en su dormitorio. En el relato de Heródoto, a pesar de los cuidados de Candaules, la reina descubre la presencia escondida de Giges, pero calla y cumple con su papel. Luego, en busca de venganza, manda a llamar al ministro y le da a escoger entre morir o matar a Candaules. Giges opta por el homicidio y, escondido por la reina en el mismo sitio desde donde la espiara aquella noche, asesina al rey y ocupa su lugar en el trono y en el lecho conyugal. Esta historia es recreada por Theophile Gautier en su novela *El rey Candaules*, donde se introducen algunas variaciones interesantes, como por ejemplo la presencia de dos elementos mágicos. El primero es un anillo encontrado por

¹ Max Milner en *On est prié de fermer les yeux: le regard interdit* analiza en detalle el desarrollo de esta leyenda en relatos anteriores y en la novela de Gautier (106-115). Existe, asimismo, una recreación dramática de André Gide.

Giges, que vuelve invisible a la persona que lo lleva, y es mediante este artilugio que al matar a Candaules y seducir a la reina (aquí llamada Nyssia) su impunidad queda asegurada. Este anillo mágico proviene de la breve narración del segundo libro de *La república*, donde Platón refiere la historia de un modo muy distinto: la culpabilidad de Candaules como exhibicionista de su propia esposa está ausente (37 y 38). En esta versión es Giges quien es juzgado moralmente cuando, aprovechándose del anillo mágico, se vuelve invisible, seduce a la reina y mata al rey. El otro elemento mágico introducido por Gautier es un talismán poseído secretamente por Nyssia, que agudiza de manera extraordinaria la percepción visual de quien lo tenga, lo que justifica el descubrimiento del engaño por parte de la reina.

Desde Heródoto, se caracteriza al rey como un vanidoso, que "posee" la mujer más bella del mundo y desea demostrarlo. Para ello, recluta la mirada de un tercero. Max Milner comenta que el Candaules de Gautier, al permanecer pasivo frente a su mujer desnuda, ejerce el voyeurismo a través de los ojos de su ministro; voyeurismo a él mismo vedado precisamente por su legítima condición de marido (114 y 115). El relato francés también conserva una característica esencial de la reina, el pudor, que Heródoto había explicado a sus lectores griegos diciendo que para los hombres y mujeres de Lidia, y para todos los pueblos bárbaros, mostrarse desnudos era un acto particularmente vergonzoso. Es un pudor que cobra expresión cuando la reina descubre al *voyeur*.

Me ha parecido necesario dar un panorama general de las diferentes narraciones verbales sobre esta historia con el objeto de reflexionar sobre todo acerca del modo en que varía la interpretación de la conducta de Candaules. Quisiera ahora incluir en este contexto el cuadro de Jacobo Jordaens presente en *Elogio de la madrastra*, como otra narrativa que relata la historia del rey de Lidia. A mediados del siglo XVII, el pintor representa esta escena que, desde principios del siglo XVI, había sido objeto de recreaciones en la literatura, la pintura y la ópera. A simple vista, hay dos diferencias fundamentales introducidas por el cuadro: una, el papel de Candaules, quien en la escena de Jordaens no está con la reina sino escondido junto a su ministro; otra, el gesto insinuante y cómplice de la reina. En este sentido, Nora de Poorter, estudiosa de la obra de Jordaens, explora la interpretación que el pintor hace de la historia de Candaules y adjudica gran importancia a la mirada de la reina que apunta fuera del cuadro y convierte a los espec-

tadores en *voyeurs* de la escena. Según Poorter, la sonrisa de la reina relativiza la antigua historia y le sustrae su carácter trágico (238).

La expresión de la reina se reitera en otra obra de Jordaens que también pone en escena una mirada transgresora sobre una mujer desnuda: *Susana y los ancianos*. El espectador de este cuadro capta en la Susana de Jordaens un gesto que ella esconde a los ojos de sus perseguidores, una sonrisa que distorsiona el sentido original de la historia bíblica, al expresar cierta complacencia y ningún disgusto frente a los apremios sexuales de los que es objeto.

Debo apuntar que la representación del tema de Candaules por parte de Jordaens resulta singular dentro de la tradición nórdica a la que pertenece. Uno de los grabados que ilustraba un libro de versos de Jacob Cats parece ser el antecedente directo inspirador de Jordaens, aunque en el grabado el aspecto moralizante cobra gran intensidad al mostrar en un recuadro interior la muerte de Candaules, consecuencia de su proceder errado. Allí, lo mismo que en las posteriores representaciones de Franz van Mieris, *el Viejo*, y Eglon van der Neer, la reina descubre horrorizada la mirada escondida de Giges. Sólo la obra de Jacob van Loo representa a la reina en la misma actitud provocadora que en la de Jordaens, pero sin la presencia del rey ni de Giges. Por último, las dimensiones de la pintura de Jordaens (193 x 157 cm) resultan sin precedentes, teniendo en cuenta la audacia del tema.

En *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition* Mieke Bal analiza el concepto de focalización en la obra pictórica, ligado a la mirada de los personajes en la escena. En este sentido, ¿cuál es el juego de miradas puesto en escena en *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges*? El cuadro representa la mirada ilegítima de Giges, y además inscribe, mediante la mirada de la reina, una mirada externa a la obra, la del espectador. En efecto, si la distribución de la luz hace del cuerpo de la reina el centro de atención de la escena, el movimiento de su cuerpo, lo mismo que su mirada, desplazan el foco hacia el observador externo. En principio, la mirada de la esposa que se extiende fuera de la escena invita al voyeurismo del espectador. Sin embargo, creo que el modo en que el cuadro de Jordaens incorpora la mirada del observador externo es ambivalente. La mirada puramente voyeurista estimulada por la reina queda problematizada a partir de otra mirada focalizadora dentro de la obra, la cual ejerce un efecto poderoso en el espectador y su modo de observar el cuadro. Me refiero a la mirada del rey

Candaules desde las sombras del ángulo superior derecho. Ésta no se dirige a Giges —mirón autorizado—; ni a su mujer —tantas veces mirada y admirada por él— sino al verdadero intruso en la escena y mirón no-autorizado: el contemplador externo. Los ojos del rey, lo mismo que el resto de su cuerpo, apuntan al espectador externo a la escena. De esta manera, hay un recorrido que tiene en sus extremos dos miradas que se dirigen, separada pero simultáneamente, al observador fuera de escena (rey —> espectador; reina —> espectador). Giges, el *voyeur* interno a la escena, es delatado por una mirada adicional: la del perro, representado en el foco de luz de la escena que también incluye a la reina. Así se establece otro circuito que, a través de Giges, lleva la mirada del espectador nuevamente al cuerpo desnudo (perro —> Giges —> reina) para encontrarse descubierto, una vez más, por la mismísima reina.²

Michael Fried, al estudiar cierto periodo de la pintura francesa del siglo XVIII, utiliza dos conceptos que podrían ser útiles a estas reflexiones. Según él, hasta mediados de ese siglo, la mayor parte de la pintura occidental tendía a lo que él llama “absorption”; cada personaje debía aparecer inmerso en cierta respuesta psicológica frente a lo sucedido en la escena, y en relación visible con los otros personajes, si los había (8-70). Explica Fried que esta modalidad pretendía excluir la existencia de un observador externo a la escena. En el *Candaules*, en cambio, lo mismo que en otros cuadros de Jordaens donde se representan escenas grupales (*La adoración de los pastores* y *El rey bebe*, por ejemplo), quedaría plasmada la configuración opuesta, que Fried llama “theatricality”, y que muestra a un personaje cuya actitud, desgajada de la unidad del conjunto, reconoce y busca la mirada del contemplador.³

Siguiendo esta línea de reflexión, la *teatralidad* de *Candaules* no podría ser más desafiante, ya que no solamente da cuenta de un espectador externo al cuadro, sino que además provoca y delata su voyeurismo, duplicación

del representado en el cuadro. *Candaules* excluye completamente el efecto de *absorción* desde el momento en que —como propuse antes— no existe contacto alguno entre las miradas de los tres personajes en escena y, además, la vía hacia el espacio externo es doble, a través de la mirada del rey y de la reina. En esa doble convocación visual, la mirada celosa del marido es captada por el espectador como un llamado de atención sobre el carácter transgresivo de su actividad voyeurista. Así, el contemplador se enfrenta con dos voluntades en conflicto, dos miradas que lo interpelan, la de la reina y la del rey; se debate entre responder a una, invitadora a la transgresión, o a otra, reprobatoria. La escena promueve y censura a un tiempo el ejercicio del voyeurismo.

Una vez planteado el diálogo entre el relato clásico y el cuadro de Jordaens, deberíamos extender el circuito a la fantasía erótica de *Elogio de la madrastra*. Es decir, preguntarnos sobre la posible significación de ciertas distorsiones que el relato de Vargas Llosa opera en relación con las otras narrativas —verbal y pictórica— del rey Candaules. Si la escena pintada por Jordaens establece variaciones importantes respecto de la historia original, posulo que éstas —saltando tres siglos— se continúan en la recreación verbal de *Elogio de la madrastra*. Así, mi hipótesis es que el lugar donde la novela retoma y recrea su historia es la obra de Jordaens, con lo que prolonga su interpretación pictórica.

La narración de la fantasía erótica en la novela mantiene la doble perspectiva de ignorancia/conciencia ya establecida por Heródoto en sus *Historias* y continuada en la tradición posterior: el rey no sabe que la reina sabe, es decir no sabe que ella ha visto al *voyeur*. Es cierto, sin embargo, que el rey Candaules imaginado por Rigoberto, habiendo sobrevivido la historia, es capaz luego de dudar retrospectivamente: “hice las cosas sin que mi amada lo supiera. Por lo menos ésa fue mi intención, aunque, recapacitando, hurgando en los resquicios de mi memoria lo sucedido aquella noche, a veces dudo” (34). Este resquicio de duda en *Elogio de la madrastra* retoma y expande la sonrisa de la reina imaginada por Jordaens, sonrisa que transforma el relato en una historia no sólo de voyeurismo sino también de exhibicionismo. Asimismo, el gesto exhibicionista de la mujer y la comicidad provocada por la expresión del rostro de Giges en el cuadro se ajustan perfectamente al tono ligero y la suspensión moral que predomina en la novela de Vargas Llosa hasta muy avanzada la lectura. Podríamos afirmar sobre *Elogio de la madrastra* lo

² Resulta curioso que los ojos de Giges se dirijan a la cabeza de la reina, iluminada a medias, cuando el cuerpo entero y prohibido se le ofrece para su contemplación, radiante de luz. Sin embargo, esto podría corroborar un elemento importante en la tradición del relato: el hecho de que Giges, *voyeur* por mandato real, cumple con las órdenes a pesar suyo. Como consecuencia, el espectador externo al cuadro queda, él solo, en el lugar del verdadero intruso.

³ Tengo plena conciencia de que, al utilizar aquí la terminología de Fried estoy simplificando sus sutiles y precisas observaciones. Éstas describen un proceso paulatino de transición a lo largo de treinta años de la pintura francesa que reacciona contra el rococó.

mismo que comentaba Poorter sobre el cuadro de Jordaens: la sugerida y sugerente complicidad de la reina desbarata la carga moralizante de la historia clásica. Es su sonrisa la que implica, además, una distorsión en el desenlace mismo de la historia, pues no es posible captar una pizca de mortificación o intención alguna de venganza en el rostro de la reina de Jordaens. En *Elogio de la madrastra*, el cierre del episodio imaginado por Rigoberto también excluye un desenlace de usurpación y crimen.

Además de estos elementos sugeridos en Jordaens, hay otros completamente nuevos en esta versión vargallloseana de la historia de Candaules. La escena voyeurista se duplica, puesta dos veces en escena por el rey de Lidia. Candaules llama al esclavo Atlas, personaje inventado por Vargas Llosa, y es, él mismo, mirón del acto sexual —fallido— de su esposa y el esclavo: “Dudo que muchos habitantes de Lidia puedan emularme. Una noche —estaba ebrio— sólo por averiguarlo llamé al aposento a Atlas, el mejor armado de los esclavos etíopes. Hice que Lucrecia se inclinara ante él y le ordené que la montara. No lo consiguió.” (29) El propósito explícito de este intento por parte del rey es competir y consagrarse como superior en su vigor sexual. Debemos preguntarnos quién fue el ganador en este certamen de alarde viril. Aunque aparentemente fue Candaules el victorioso, ya que el esclavo no pudo lo que él sí, es posible especular que la experiencia, en verdad, ha resultado frustrante para el rey. Si se tiene en cuenta el discutible saber popular que asegura la relación directa entre el tamaño del órgano sexual masculino y la masculinidad de su poseedor, la imposibilidad de Atlas de consumir el acto sexual con Lucrecia podría muy bien deberse no a su falta de vigor, sino precisamente a su masculinidad. En efecto, se hace alusión al tamaño desmesurado de su miembro viril en las palabras de Rigoberto/Candaules: Atlas es “el mejor armado de los esclavos etíopes” (29).

Esta hipótesis se ve confirmada por el destino final de Atlas, quien, luego de esta experiencia, es decapitado por orden de Candaules. La ejecución, tanto como la modificación en la organización de la segunda escena voyeurista, están animadas por el explícito deseo del rey de compensar a su esposa por la supuesta mortificación ocasionada en la primera escena. Dice Rigoberto/rey: “me juré a mí mismo no volver a someterla [a Lucrecia] a prueba semejante” (34). Sin embargo, se puede entrever que los motivos reales —y “reales” en sus dos sentidos— son otros. Candaules acaba de fracasar en su deseo de goce voyeurista,

ya que el resultado fue, en cambio, la puesta en duda de su masculinidad superior. El esclavo debe ser eliminado para eliminar con él la amenaza que supone a la autoridad incuestionable del rey. Luego de borrar toda evidencia de la existencia de Atlas, y con ello, de la primera escena, Candaules dispone la segunda escena voyeurista. Recordemos que en la pintura de Jordaens, el rey es originalmente otro espectador, doble espía, de su mujer y de su ministro espionando a su mujer. Sin embargo, el Candaules de Vargas Llosa distribuirá esta vez los papeles de tal modo que su ministro Giges sea el mirón, su esposa la espía y él mismo el exhibicionista y participante del acto sexual. El papel exhibicionista es un elemento nuevo en la representación de esta historia, que vuelve aún más explícito el deseo de Candaules de exhibirse como hombre sexualmente vigoroso.⁴ Lejos de arriesgar su superioridad monolítica como la primera vez, Candaules se asegura el triunfo al eliminar a todo competidor e instituir una mirada externa que lo acredite: “La tuve así un buen rato, gustándola con los ojos y regalándole a mi buen ministro ese espectáculo para dioses. Y mientras la contemplaba y pensaba en que Giges lo hacía también, esa maliciosa complicidad que nos unía súbitamente me inflamó de deseo” (35).

La redistribución de las reponsabilidades, es decir, de las culpas y los castigos, en el relato sobre el rey Candaules presentado en *Elogio de la madrastra*, tendrá implicaciones significativas en la interpretación de la novela como totalidad. Recordemos que el mensaje moralizante en Heródoto no pone el énfasis en la figura de Giges como usurpador sino en el castigo ejemplar que Candaules recibe tras haber violado la intimidad de su propio lecho conyugal. En cambio, en la escena adicional creada por la fantasía de Rigoberto, siguiendo en esto la breve alusión hecha por Platón, el castigado es el *voyeur* obligado, y no aquel que ha organizado la escena voyeurista, es decir, el rey. Es posible entender que esta modificación obedece a las necesidades del género erótico que busca representar un mundo regido por el principio del placer sexual y desprovisto de preocupaciones morales que no estén en función de intensificar el erotismo. En otro nivel de interpreta-

⁴ El psicoanálisis ha relacionado la tendencia exhibicionista con el temor a la impotencia. Freud explica que cuando existe una fijación en conductas preliminares a la copulación (“preliminary sexual aims”) —por ejemplo voyeurismo y exhibicionismo— dicha fijación debe ser entendida como resultado de una temida limitación —impotencia, peligro, costo económico, por ejemplo— para alcanzar la copulación (“the normal sexual aim”) [“Three essays on sexuality”, 153 y 154].

ción, la distorsión de la historia de Candaules es un juego irónico, ya que el final feliz imaginado ahora por Rigoberto será reemplazado, al cabo de la obra, por un final de usurpación que lo muestra sumido en la total infelicidad.⁵

La muerte del primer mirón, Atlas, y el final aparentemente dichoso de la segunda escena (Candaules recibe la confirmación del valor estético de su esposa y de su propia virilidad) refuerzan el poder absoluto y la inmunidad del rey como actor y a un tiempo director de escena. Ésta es la "persona" (en un sentido teatral) encarnada por el protagonista de la novela de Vargas Llosa para actuar su fantasía sexual. La posición invulnerable de Rigoberto/Candaules será subvertida en el desarrollo posterior de la trama básica, cuando el mirón real —Foncín— ocupe el lugar del mirón imaginado por los esposos. El hijo de Rigoberto —como Giges— usurpa el lugar de poder —el trono, el lecho conyugal— y destruye el mundo de su padre.⁶ Se trata tan sólo de un retardo del desenlace de Heródoto, ya que si bien fue suspendido en la narrativa que Rigoberto imaginó, cobrará vida en la trama básica, es decir, en los hechos "reales" presentados en la novela. El esposo, aunque cree controlarlo todo, desconoce la verdadera naturaleza de un elemento de la trama básica que él mismo (re)crea en su fantasía: la presencia del *voyeur*. El texto juega con la doble perspectiva que es esencial a la historia. Tanto el relato clásico, como el de Vargas Llosa y el del cuadro de Jordaens, pueden leerse a través de los ojos del rey/Rigoberto, ignorante de la conciencia de su mujer de ser observada o, a través de la mirada de la reina/Lucrecia, quien se sabe observada y tiene control de la escena. La mirada voyeurista se incorpora en este mecanismo de ignorancia/conocimiento ya que, en la imaginación del marido, pertenece a la fantasía y corresponde a personajes de ficción y, en cambio, en la de Lucrecia, se inspira en su propio hijastro. En efecto, el rostro de Foncín queda grabado en la madrastra tras el fugaz momento de excitación erótica vivido poco antes en el dormitorio del niño, y así lo evoca Lucrecia mientras hace el amor con Rigoberto, a punto de encarnar al rey Candaules: "En el fondo del remolino

placentero que eran ella, la vida, como asomando y desapareciendo en un espejo que pierde su azogue, se delineaba a ratos una carita intrusa, de ángel rubicundo" (22). Cabe señalar una asociación entre esta imagen concebida por Lucrecia y la de Giges espiando en la escena creada por Rigoberto: "Mientras la acariciaba la cara barbada de Giges se me aparecía y la idea de que él nos estaba viendo me enfibrecía más" (35). La oposición entre la "cara angelical" de Fonchito y la "cara barbada" de Giges será relativizada en el desarrollo de los hechos que colocarán a Fonchito en la posición de ángel diabólico. Por otra parte, anticipa la distancia entre marido y mujer que, aunque compartiendo la misma fantasía, divergen en elementos muy significativos. Esta estrategia de contraste irónico magnifica el vuelco de suerte en la vida del protagonista. Así, la novela de Vargas Llosa propone una doble lectura, que no es sólo una lectura de ida y vuelta —reelectura que registra la ironía— sino también captación de una tensión irresoluble sostenida tanto en el discurso verbal como en el visual: la doble lectura de Lucrecia y Rigoberto. ♦

Obras citadas

- Bal, Mieke, *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition*, Cambridge UP, Cambridge, New York, 1991.
- Freud, Sigmund, "Three essays on sexuality", en *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. VII, Hogarth, London, 1953, pp. 125-243.
- Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, 1980.
- Heródoto, *Historia*, trad. y notas Carlos Schrader, Gredos, Madrid, 1977.
- Jacob Jordaens (1593-1678): *tableaux et tapisseries*, catalogo por R.-A. D'Hulst, Nora de Poorter y Marc Vandenven, redacción Hans Devisscher y Nora de Poorter, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, 1993.
- Lampugnani, Rafael, "Erotic Parricide in Vargas Llosa's *Elogio de la madrastra*", en *Antipodas* 1, 1988, pp. 209-218.
- Milner, Max, *On est prié de fermer les yeux: Le regard interdit*, Gallimard, París, 1991.
- Platón, *The Republic*, trad. Allan Bloom, 2ª ed., Harper Collins, New York, 1991.
- Vargas Llosa, Mario, *Elogio de la madrastra*, Emecé, Buenos Aires, 1988.

⁵ En el cierre de la novela, Rigoberto, descubierta la traición y desplazado por su hijo en el lecho matrimonial, hace recaer la culpa sobre su esposa, a quien echa de la casa para entregarse a una religiosidad casi mística.

⁶ Rafael Lampugnani señala el modo en que la novela evoca el mito arquetípico en el que el poder paterno es derrocado y reemplazado por una dinastía joven, al introducir esta historia en la que Candaules, último descendiente de Hércules, es destruido por Giges (214).