

DE ELOGIO DE LA MADRASTRA A LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO

Blanca Inés Gómez B.



Tres Muchachas. Drei Mädchen.

PALABRAS CLAVE

Acteón, reciclaje, intertextualidad, erotismo, voyerismo

RESUMEN

Voyerismo y seducción articulan el trabajo de escritura del díptico que forman las novelas de Mario Vargas Llosa *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*. Novelas que recogen la tradición del erotismo francés, muy tempranamente conocido por el escritor. La pinacoteca del erotismo abre la significación en la primera de las novelas para centrarse en la obra del pintor francés Boucher como hipotexto de *Elogio de la madrastra*.

Las metamorfosis de Acteón del Baño de Diana de Ovidio vueltas a tomar en significaciones espejenantes que se insertan en amplios marcos culturales son el hipotexto de la novela que el autor peruano escribe diez años después, *Los cuadernos de don Rigoberto*; donde el personaje que representa a Acteón en la primera de las novelas se transforma en el pintor austriaco Egon Schiele.

El mito creado por Ovidio, en el cual Acteón no puede salir de sí al no tener el don de la palabra es deconstruido por Klossowski y la dualidad seducción y deseo se

transforman en atracción y repulsión. De esta manera las novelas logran refabulizar el mundo a través del arte.

KEY WORDS

Acteon, recycling, intertextuality, erotism, voyeurism

ABSTRACT

Voyeurism and seduction frame Mario Vargas Llosa's writing of *Elogio de la madrastra* (In Praise of the Stepmother), and *Los cuadernos de don Rigoberto* (Notebooks of Don Rigoberto), novels that are embedded in the tradition of French erotism, an early influence in Vargas Llosa writing career. In *Praise of the Stepmother* opens up a gallery of erotic masterpieces, while focusing on François Boucher (1703-1770), a French painter whose oeuvre works as hypotext for the novel.

In *Praise of the Stepmother* retells Acteon's episode in Ovid's *Metamorphosis* using Boucher's *Diana After Bathing* painting. Acteon's transformation is again reenacted in a specular form ten years later in *Notebooks*

of Don Rigoberto, but this time Acteon is Egon Schiele (1890-1918), an Austrian painter.

Acteon's myth as depicted in Ovid's *Metamorphosis*, in which Acteon lacks of the gift of speech and is unable to express his inner thoughts, is deconstructed by Pierre Klossowski: The seduction-desire duality transforms itself in one of attraction-repulsion. By doing so Vargas Llosa's two novels reinvent the world through art.

Vargas Llosa, Mario. *In Praise Of The Stepmother*. Translated by Helen Lane. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1990.

Vargas Llosa, Mario. *The Notebooks Of Don Rigoberto*. Translated by Edith Grossman. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1998.

MIRADA, CUERPO Y DESEO, IRRUMPEN EN EL DÍPTICO FORMADO POR DOS DE LAS NOVELAS DE MARIO VARGAS LLOSA: ELOGIO DE LA MADRASTRA (1988) Y LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO (1997). El erotismo, como lo señala Ilya Prigogine deja de ser aquí heredero del naturalismo y del realismo, para convertirse en òdivertimentoó estético.

El díptico es una construcción que hace suyo el aluvión de alusiones y citas provenientes de plurales textos de la memoria cultural, pasados por los registros pictóricos que articulan una red de reactualizaciones y encadenamientos diferenciadores, donde la significación ingresa en un proceso de construcción y deconstrucción característico del reciclaje.

Novelas de la provocación y del deseo que van más allá del pudor para enseñar lo que ha sido vedado. Aquí lo obsceno se torna en categoría estética mediante la desacralización grotesca. El desenfado vital hace que se instalen en la galería de lo prohibido y salten por encima de la transgresión y de la culpa. El erotismo como una forma tópica de la novela del siglo XVIII, tempranamente conocida por el autor, ingresa a la ficción novelesca a partir de los juegos intertextuales que hace propicia la mediación cultural.

La alegría de la erotización de la escritura y su carácter festivo, contrasta con el tratamiento del tema en las

primeras novelas del autor donde el amor es vivido como transgresión. Como lo afirma Vargas Llosa, una de las influencias más notables en su obra ha sido Bataille, para quien la literatura es el espacio donde aflora lo que ha sido reprimido en el ser humano: apetitos, instintos y deseos. Eros y Tánatos son para Bataille conceptos unívocos. Para Vargas Llosa en cambio “El placer en el caso de don Rigoberto y de doña Lucrecia es un canto a la vida”, y el erotismo se vincula con el hedonismo y no con la muerte, concepción esta que lo acerca a la estética de la novela diociochesca que Vargas Llosa conoció en la colección recogida por Apollinaire en 1911.

Como lo afirma Vargas Llosa, una de las influencias más notables en su obra ha sido Bataille, para quien la literatura es el espacio donde aflora lo que ha sido reprimido.

Don Rigoberto explora su recóndita individualidad y la vacía en las formas estéticas de su pinacoteca. En él encarna la idea del libertino, como personaje que no sólo actúa sino que reflexiona metafísicamente. De otra parte, don Rigoberto es la culminación de un tópico recurrente en la obra del escritor peruano, la intromisión en la ficción novelesca del propio autor. Es el “poeta” de *La ciudad y los perros* que escribe novelas pornográficas para los cadetes y el escribidor de la Tía Julia, artificio que

garantiza la lectura de *Elogio de la madrastra* como la novela que Fonchito escribe y que don Rigoberto califica como erótica, esto es como “relativa al amor físico”. (Vargas Llosa: 1988, 172).

Las novelas del díptico establecen un puente de reenvíos textuales. *Los cuadernos de don Rigoberto*, escritos diez años después, son una reactualización de la escritura de *Elogio de la madrastra*, particularmente del capítulo “Diana después del baño”, hipotexto que anticipa las relaciones lésbicas de Justina y Doña Lucrecia en *Los cuadernos* y la lectura en abismo de la pintura del austriaco Egon Schiele.

Las dos obras suponen no sólo la continuidad de la historia, sino la búsqueda consciente de una actitud narrativa que centra sus recursos de escritura en el juego de los simulacros para crear telones de representación donde el arte remite a la escritura y a la vida y esta a los cuadros vivos que el escritor relee para crear la ficción.

Doña Lucrecia, don Rigoberto y Fonchito en *Elogio de la madrastra*, al igual que Justina y Schiele en *Los cuadernos*, dan rienda suelta a los deseos y al instinto no para negar las reglas morales sino como prueba de un cambio en la percepción que parte de un nuevo concepto de la personalidad.

Vargas Llosa actualiza aquí una forma emergente de la novela del siglo XVIII.

Entendemos por emergentes, siguiendo el pensamiento de Williams, aquellas formas en las cuales se produce la creación de nuevos valores y significados, así como el establecimiento de nuevas prácticas y tipos de relaciones en la producción de sentido. El libertinaje como forma cultural se recicla como una resucitación consciente.

La teoría del libertino de Laclos en *Las amistades peligrosas* se actualiza, no ya para designar tan solo al hombre que no se sujeta a las creencias ni a la práctica de la religión como se entendió en sus orígenes, sino aquel juego dramático de la sociedad de la segunda mitad del siglo XVIII que hizo del amor la gran preocupación de su tiempo.

A don Rigoberto no lo ciega la pasión. Los instintos corren enloquecidos por las páginas aunque guiados por la reflexión del escritor. Don Rigoberto no aprueba las visitas de su hijo a doña Lucrecia, ni el compartir su esposa con Fonchito, ni las relaciones sexuales que involucren otros actores, pero sucumbe ante el placer y el hedonismo que comparte con su esposa. Sabedor de que la virtud que exige el libertinaje precisa una larga formación y un constante ejercicio, reduce su vida a la práctica de las abluciones: "hoy era martes, día de pies. Tenía la semana distribuida en órganos y miembros: lunes, manos; miércoles, orejas; jueves, nariz; viernes, cabellos; sábados, ojos y, domingo, piel" (1988, 86).

El genio satánico del voyerismo recorre las novelas y Fonchito, el amorcillo diabólico o angelical, se transforma en el pintor austriaco Egon Schiele. Los personajes desdoblan su personalidad en

un juego espejeante de reflejos que los retrotrae a creaciones míticas y culturales. Doña Lucrecia no sólo es la esposa de Candaules, rey de Lidia, sino Diana Lucrecia, la ninfa del deseo. El nombre de Justina evoca a Sade y Alfonsito es, el "spintria" de Doña Lucrecia; el niño que los pintores renacentistas añadí (an) a las escenas de alcoba para que en contraste con esa pureza resultara más ardoroso el combate amorio". (1988, 146).

Según el autor, en la entrevista concedida a Braulio Peralta, "desde la tradición grecorromana hay dioses del amor, cupidos que son niños vinculados a la realidad amorosa para condimentarla con un ingrediente un poco perverso y prohibido". Este personaje encarna en el pintor Egon Schiele, paradigma del espíritu romántico en el Austria finisecular.

Las novelas son una puesta en escena donde el arte informa la vida. La relectura de la pinacoteca que va desde *Alegoría del amor* de Bronzino, hasta Fra Angelico y *La anunciación*, pasando por Jordaens, Boucher, Tiziano, Bacon y Szyslo en *Elogio de la madrastra*, es una relectura de la vida donde el cuadro revive como una forma de comprender el espectáculo que la vida se da a sí misma, actitud estética cercana a la de Artaud donde el mito de la peste crea la realidad.

En *Elogio de la madrastra*, las tres primeras obras plásticas, *Candaules rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges*, *Diana después de su baño* y *Venus con el amor y la música*, conforman el triángulo del deseo que se articula desde la mirada. Tres personajes: el ministro Giges, Acteón y el profesor de



Candaules muestra su mujer al primer ministro. Jacob Jordaens. Detalle.

música aunan la mirada y el deseo que transpasa el cuerpo de la mujer como objeto carnal.

En *Elogio de la madrastra*, como en el mito de Orfeo, el deseo mortal de la mirada atrae y repele. Espiar es entonces el verbo que caracteriza las acciones de los personajes.

Fonchito espía a su madrastra en la bañera: “¿Dónde lo pescaste? ¿haciendo qué cosas? (le pregunta Lucrecia a Justina)

- Espiándola, señora.

Un instinto advirtió a doña Lucrecia lo que iba a oír y se puso en guardia.

Justiniana señalaba el techo del cuarto de baño y ahora sí parecía confundida de verdad” (1987, 57).

El primer ministro Giges espía a Lucrecia, la esposa de Candaules, desde el cortinaje para ver desde allí: “el 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” (1988, 35).

Fonchito “es el personaje principal (que) no está en el cuadro, (donde Diana Lucrecia y Justina se preparan para hacer el amor) anda por allí detrás, oculto en la arboleda, espíándonos” (1988, 70).

El triángulo amoroso de Fonchito, Lucrecia y Rigoberto se revive en la ficción novelesca a partir de la personificación del yo que relee los cuadros de Jordaens, Boucher y Tiziano.

“Soy Candaules rey de Lidia”, dice el narrador del episodio, don Rigoberto, para metamorfosearse en la ficción, creando así un juego de espejos. De narraciones dentro de narraciones

“Esa, la de la izquierda, soy yo, Diana Lucrecia”, es la voz narrativa que, al igual que la de don Rigoberto, vuelve a actualizar y da vida a esos personajes que detenidos en el presente eterno de la pintura, esperan “al artista, del futuro que, azuzado por el deseo, nos aprisione en sueños y, llevándonos a la tela con su pincel, cree que nos inventa” (1988, 76). “Yo me llamo Amor” (1988, 97) dice la voz que da vida a la pasión de doña Lucrecia cuando escucha el tañido del órgano. El es un amorcillo o pequeño cupido.

El análisis de los juegos intertextuales de la pintura al interior de las novelas revela distintos recursos de apropiación. Desde la relectura iconográfica de los mismos, como en los correspondientes a los tres primeros apartados, como acabamos de ver: *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges, Diana después de su baño, Venus con el amor y la música y Alegoría del amor*,

imprescindible paratexto de la novela.

El voyerismo y la mirada del deseo se expresan en el espía que se oculta, para observar la enorme grupa de Lucrecia esposa del rey de Lidia tras el cortinaje de la habitación; en Fonchito, que espía a la madrastra en la bañera, cuando Acteón, el pífano cuidador de cabras, espía a Justiniana y a Doña Lucrecia en el

cuadro de Boucher. En tanto que Fonchito metamorfoseado en un amorcillo renacentista espía al tañedor de órgano que da a Venus lecciones de música.

En *Los cuadernos de don Rigoberto*, las fantasías de Fonchito adquieren vida en las pinturas de Egon Schiele para tentar a Lucrecia y Justiniana. Fonchito se transforma en el pintor y de esta manera Schiele pasa a hacer parte de la ficción novelesca.

La pinacoteca de don Rigoberto, palimpsesto de la corrupción de la inocencia, relee la pintura erótica del voyerista para simular la realidad, por eso, don Rigoberto desea calcar la vida en las imágenes del arte y la literatura. “En instrucciones para el arquitecto afirma”:

“No es el mundo de bellacos semovientes del que usted y yo formamos parte el que me interesa, el que me hace gozar y sufrir sino esa miriada de seres animados por la imaginación, los deseos y la destreza artística, presentes en los cuadros, libros y grabados que con paciencia y amor de muchos años he conseguido reunir. La casa que voy a construir en Barranco, la que usted deberá diseñar rehaciendo de principio a fin el proyecto, es para ellos antes que para mí o para mi flamante nueva esposa, o mi hijito. La trinidad que forma mi familia, dicho sin blasfemia, está al servicio de esos objetos y usted deberá estarlo también, cuando luego de

haber leído estas líneas, se incline sobre el tablero a rectificar lo que hizo mal” (p. 19.).

“En las cositas de Egon Schiele “se inicia la metamorfosis de Fonchito, él dice: “me gusta Schiele porque, porque, porque, siento que me le parezco. Que voy a tener una vida trágica como la suya”.

“Mira, Madrastra- Schiele, de chiquito. ¿No me le parezco? Doña Lucrecia examinó al esmirriado adolescente de cabellos cortos y delicadas facciones, encorsetado en un traje oscuro de principios de siglo, con una rosa en la solapa, y al que la camisa de cuello duro y la corbata pajarita parecían sofocar”.

“Las que están a su lado son sus hermanas Gertrude y Melanie. La más chica, la rubia, es la famosa Gerti... fue la modelo de sus desnudos más conocidos”.

Montones posaron para él desnudas. Chicas de colegio, mujeres de la calle, su amante Wally y también su esposa Edith y su cuñada Adele”.

“Tampoco sabías que a Edith y a Adele las hizo posar juntas? Y, cuando vivía con Wally, en el pueblito de Kramau, lo mismo. Desnuda, junto a las niñas del colegio. Por eso se armó un escándalo.

Pero ese escándalo fue una injusticia. Schiele era un artista, necesitaba inspirarse ¿no pintó obras maestras? ¿Qué tenía de malo que las hiciese desnudarse?”.

“Bueno es verdad que con algunas de las que posaron desnudas también hizo cositas. Por ejemplo con su cuñada Adele las hizo”.

“Con Gerti, tal vez no, pero con su cuñada sí, lo confesó la misma Adele cuando Egon Schiele ya estaba muerto. Lo dicen los libros, madrastra. O sea, hizo cositas con las dos hermanas. A lo mejor, era gracias a eso que le venía la inspiración”.

En Elogio de la madrastra, como en el mito de Orfeo, el deseo mortal de la mirada atrae y repele. Espiar es entonces el verbo que caracteriza las acciones de los personajes.

“Antes de pintarlas jugaba con ellas. Las hacía posar de distintas maneras probando. Vestidas, sin vestir, a medio vestir. Lo que más le gustaba era que se cambiaran las medidas. Coloradas, verdes, negras, de todos los colores y que se echaran en el suelo. Juntas separadas enredadas. Que hicieran como si pelearan. Se las quedaba mirando horas. Jugaba con las dos hermanas como si fueran sus muñecas. Hasta que venía la inspiración. Entonces las pintaba”.

En Danae Egon Schiele quiso hacer un homenaje a su maestro Gustav Klimt. En “imperativos del sedentario viajero”, don Rigoberto consigna:

“Esta es una orden de la esclava, amada. Frente al espejo sobre una cama o sofá engalanado con sedas de la India pintadas a mano o indonesio batik de circulares ojos, te tumbarás de espaldas,

desvestida y tus largos cabellos negros soltarás.

Levantarás recogida la pierna izquierda hasta formar un ángulo. Apoyarás la cabeza en tu hombro diestro, entreabrirás los labios y, estrujando en la mano derecha un cabo de la sábana y bajarás los párpados, simulando dormir. Fantasearás con un amarillo no de alas de mariposa y estrellas en polvo que desciende sobre ti desde el cielo y te hiende”.

Finalmente el juego de los cuadros nos reinstala en el Baño de Diana.

“Tenemos tiempo para otro más- dijo, por fin Fonchito, levantándose. Ahora, ustedes dos. Qué les parece? Sólo puede ser volteando la página, madrastra, ese caballito. *Dos jovencitas yaciendo entreveradas*. No te muevas. Date la vuelta, no más. Echate a su lado, madrastra de espaldas sobre ella. La mano así, bajo la cadera. Tú eres la del vestido amarillo, Justita. Imítale. Este brazo aquí, y, el derecho, pásaselo a mi madrastra bajo las piernas. Tú dóblate un poquito, que tu rodilla choque con el hombro de Justita. Levanta esta mano, pónsela a mi madrastra en la pierna, abre los dedos. Así, así, ¡perfecto!”

El Baño de Diana un núcleo proliferante

Para Pierre Klossowski (1980) *Diana después del baño* evoca en la memoria del lector un tema pictórico que las enciclopedias han vulgarizado en la mera visión de un baño de mujeres sorprendidas por un intruso. Es por supuesto, el cuadro del pintor de escenas

mitológicas y galantantes del rococó Francés Francois Boucher (1742) hipotexto de *Elogio de la madrastra*.

Ovidio, en el libro III de *Las Metamorfosis*, introduce el mito del baño de Diana. Para Ovidio, Acteón, nieto de Cadmo, es castigado por Diana. Su falta es causada por la Fortuna y no por el crimen puesto que es producto de un error. Acteón abandona a la caída de la tarde su trabajo y avanza por el monte Gargafie, consagrado a Diana. Allí entre pinos y cipreses se abre una gruta de piedra pómez y caliza. Cerca de la gruta, corre un manantial de agua cristalina y sutil, donde solía humedecer sus miembros la Diosa.

El arte se pone al servicio de la escritura para nombrar calladamente, para hacer posible “la discreción”.

Ovidio prepara la escena del baño de Diana. Este entrega a una ninfa su jabalina, su carcaj y sus flechas, a otra le pone en los brazos el vestido, mientras otras ninfas desatan las sandalias de sus pies. Crocale, la más diestra, le anuda los cabellos, en tanto que otras ninfas toman con sus vasijas el agua del manantial y se la echan encima. De repente Acteón, errando por el bosque, llega al lugar sagrado, conducido por el destino. Las ninfas rodean a Diana y la cubren con sus cuerpos, no obstante, Diana la cazadora que por todo instrumento de defensa tiene el agua, se la arroja al tiempo que le impreca, “ahora ve a contar que me has visto sin velo; si puedes hacerlo, yo consiento”. Allí

comienza la metamorfosis de Acteón. En su cabeza, surgen los cuernos de un ciervo; el cuello se alarga; terminan en punta sus orejas, cambia sus manos en pies y sus brazos en largas patas y una piel salpicada de manchas, cubre su cuerpo.

Acteón pierde su capacidad de hablar y es alcanzado por sus propios perros; sus amigos y compañeros de cacería tampoco lo reconocen y en vano invocan al ausente Acteón.

El destino, no el deseo, lleva a Acteón al baño de la diosa. El cazador no atrapa la desnudez pero es atrapado por el deseo. La metamorfosis surge entre la provocación y la prohibición y el castigo recae no en la mirada prohibida sino en la palabra y con ella en la imposibilidad de reconocerse a sí mismo. Acteón no se reconoce en el espejo de las aguas y de perseguidor se transforma en perseguido. Ni su propia mirada ni la de los otros lo reconoce y se vuelve objeto de codicia.

Diana es el nombre de la divinidad que se ofrece y se oculta a los mortales bajo las formas de una diosa atractiva y mortal. Ataviada con símbolos duales de la virginidad y de la muerte, de la noche y de la luz, de la castidad y la seducción es la imagen de la provocación y del deseo, “arco, luna, perros, antorchas, ciervos vestidos de mujeres grávidas, varas para flagelar a los efebos, flores de árboles sagrados” (Klossowski: 1990, 5).

Acteón, como Orfeo y Narciso, es castigado por su deseo de ver y representa la metáfora de la mirada prohibida, que nos hace cómplices. La mirada escondida

de Acteón, se trueca en la mirada que involucra del lector.

Deconstruyendo el mito de Ovidio, Klossowski, recrea su propio argumento: Diana pacta con el demonio, intermediario entre los dioses y los hombres, para manifestarse a Acteón. El demonio presta su cuerpo a los dioses con la única esperanza de inducirles a prostituirse con los mortales. El mito de Acteón se sataniza y el demonio hace propicio el erotismo. El deseo alimenta el voyerismo y es aquí cuando surge para Klossowski la visión que ciega y puede conducir a la muerte.

La delectación de Acteón es propiciada por la curiosidad demoníaca, satanizada y prohibida; por tanto, Diana y Acteón simbolizan la imposibilidad del

encuentro porque su relación se cifra en la mirada deseosa y mortal. Se atraen y se repelen.

Si el mundo se ha tornado una invención, el pensamiento es sólo un divagar, por lo tanto refabulizar el mundo a través del arte, es hacerlo mítico. En palabras de Klossowski "la refabulación del mundo significa asimismo que el mundo sale del tiempo histórico para entrar en el tiempo del mito, es decir, de la eternidad" (*Tan funesto deseo* p. 148 en Klossowski, 1990, p. XII).

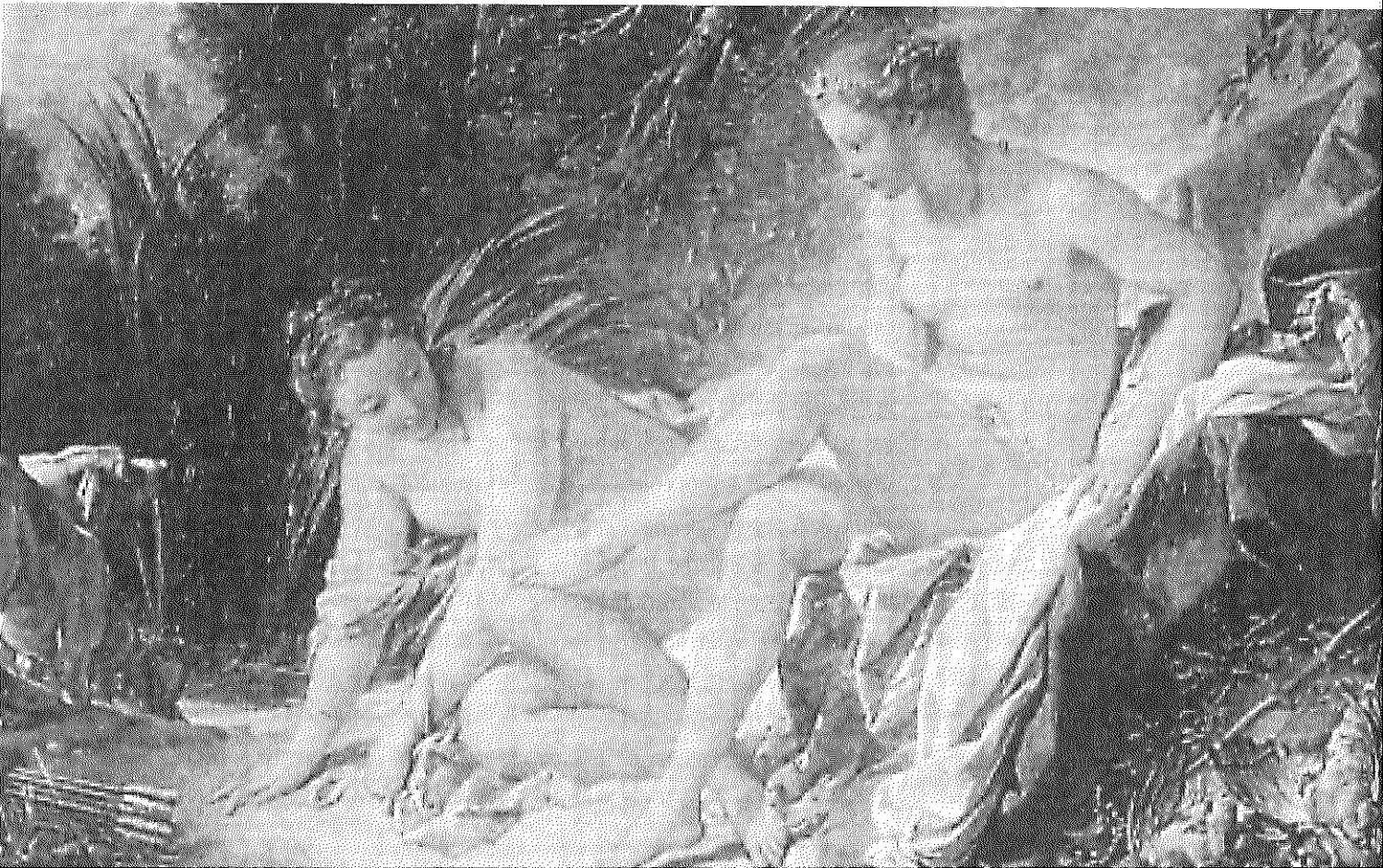
Salir de sí para asir la soledad y auscultarla en la escritura ha sido el camino emprendido por Nietzsche, Artaud, Bataille o Blanchot. Aprender la existencia, la lección magistral de

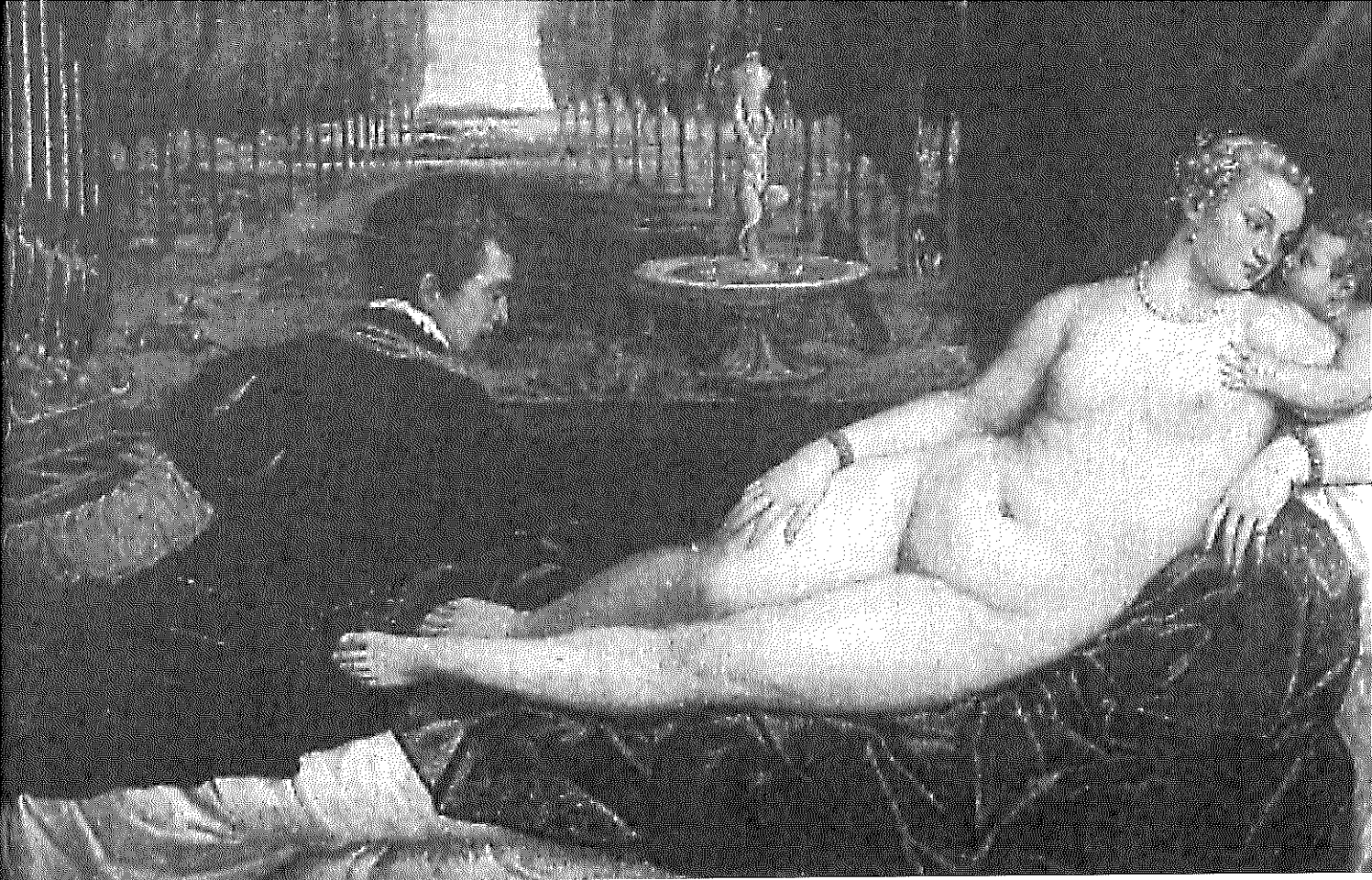
Nietzsche, sólo es posible a partir de los simulacros del arte.

El pensamiento verdadero es una agresión que nos desgarrar. En este camino se encuentran el pensamiento de Artaud con el teatro de la crueldad, el de Nietzsche para quien las imágenes del exterior no son más que "*fragmento, enigma de sí mismo y horrorífico azar*" (6. Deleuze 1989, 298 en Klossowski, 1990, XII) y el de Foucault cuando afirma que "El lenguaje no es ni la verdad, ni el tiempo, ni la eternidad del hombre sino la forma siempre deshecha del afuera" (Foucault 1996, 80).

El deseo es la desgarradura por donde el yo comienza a abrirse como en Acteón, el personaje que se oculta tras el bosque

Diana después del baño. François Boucher.





Venus con el amor y la música. Tiziano Vecellio.

para espiar el baño de Diana.

Con razón afirma Klossowski: “el enigma muestra cómo uno no escoge lo que es sino *jugando un papel*, siendo lo que no es, situándose como Acteón *fuera de sí*” (*Tan funesto deseo*, 158 en Klossowski, 1990, XIII).

La literatura, es una forma oblicua de mostrar la realidad. Como en la mirada descentrada de la anamorfosis se crea el espejismo de la realidad. En ella las cosas se revelan y se ocultan, son obra del disimulo y del simulacro. El arte crea ese espacio donde todo se torna oscilante.

La gnosis y el dualismo subyacentes en el mito de Diana se vienen abajo. La ninfa ya no es la imagen de la divinidad que se muestra y se oculta a los ojos de los hombres sino el principio del bien y del

mal. Acteón se transforma en macho cabrío y copula en el Sabbat con Diana mefamerfoseada en bruja. Aquí lo divino y lo sacrilego se aunan para renovar el mito.

De esta manera, el arte se pone al servicio de la escritura para nombrar calladamente, para hacer posible “la discreción”. Las novelas adquieren un segundo nivel de significación que se sustenta en el comentario de mitos que describen, narran, enuncian e intrigan. Mediante este juego de la escritura, las cosas, se revelan y se ocultan y son obra de una nueva estética, la del disimulo que construye una nueva lógica para develar la existencia auténtica.

La nueva valoración de lo corporal que el mundo contemporáneo ha hecho

propicia, la resignificación propia del reciclaje y por ende su vinculación con el neobarroco como expresión de la postmodernidad, la irrupción de lo público en lo privado que inaugura una nueva forma de percibir el mundo, la descentración del sujeto, como captación del ego, y la textualidad que hace de la obra un tejido de múltiples enunciados provenientes de la memoria cultural, hacen del díptico una acabada expresión de lo humano en el mundo de hoy.

